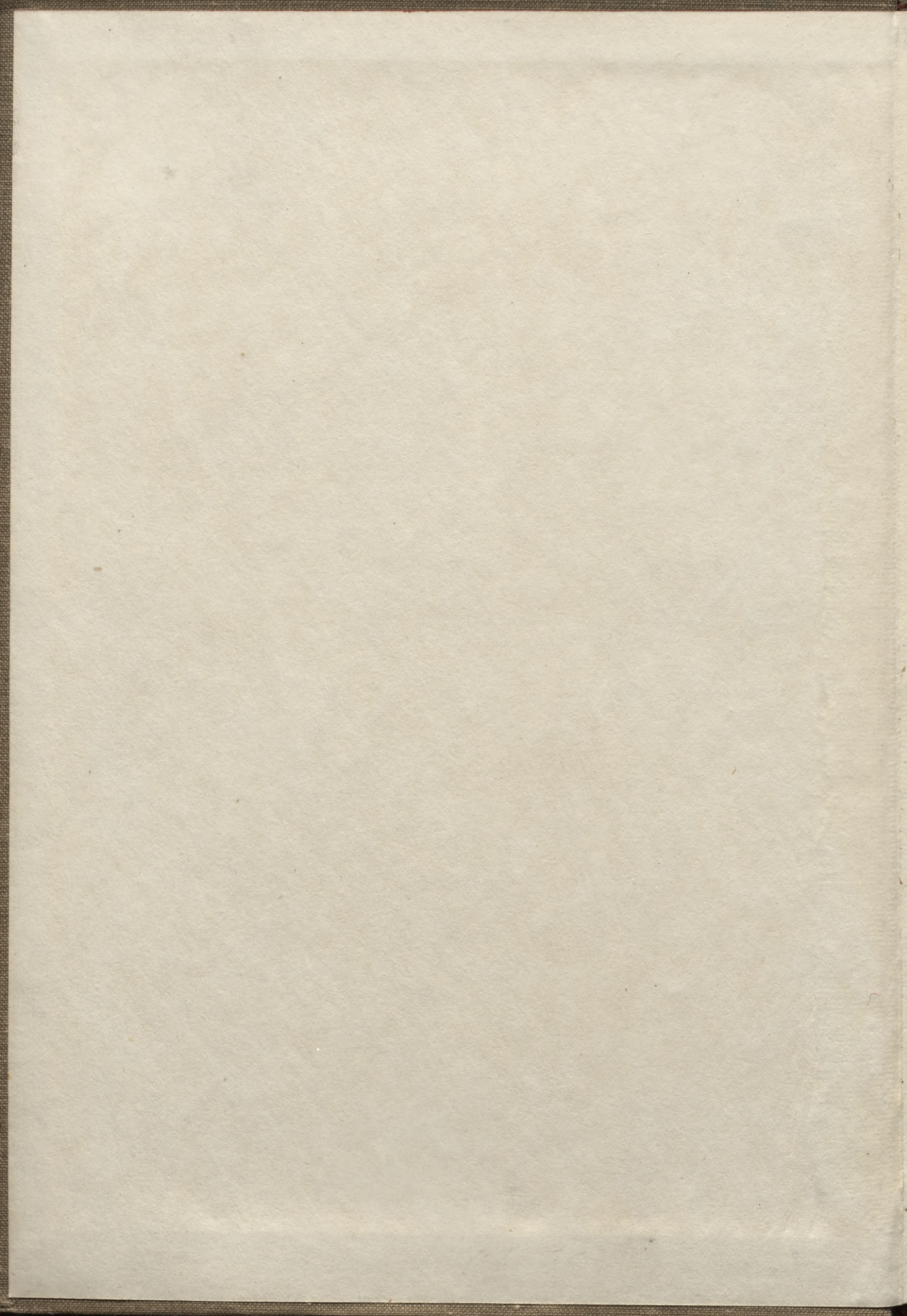


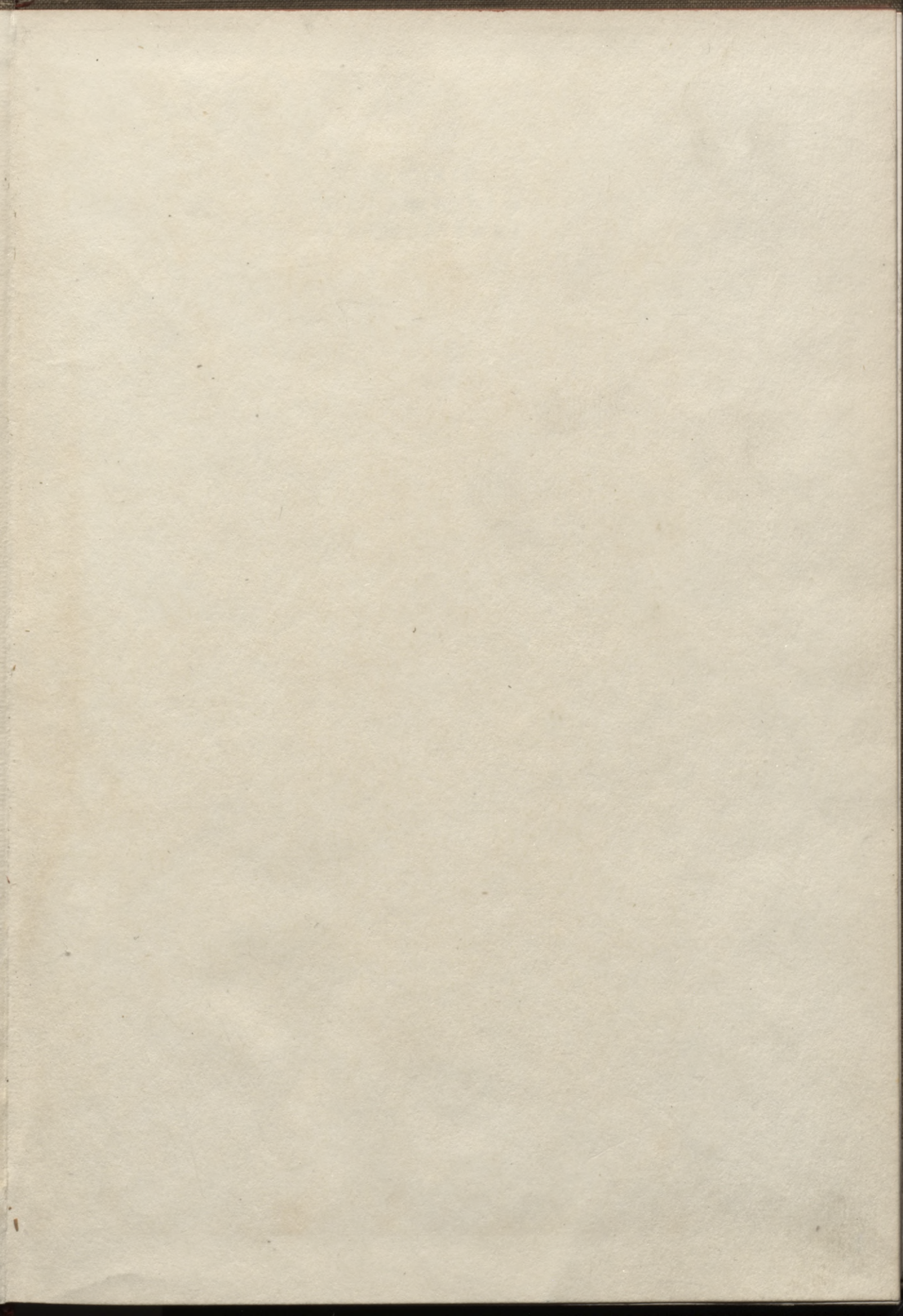
7
L-861

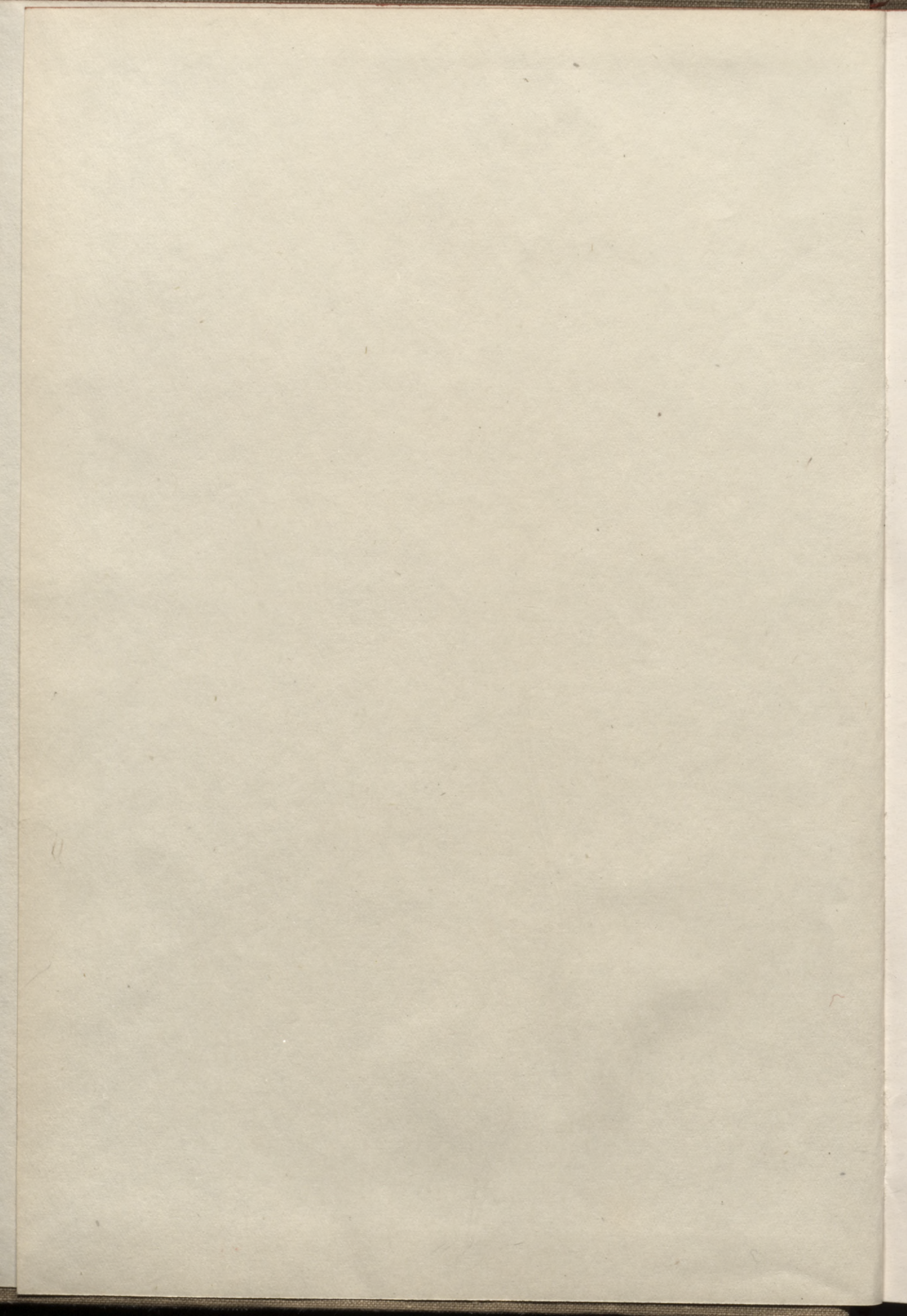
K. Eliass

HOLANDIEŠU
VECMEISTARI

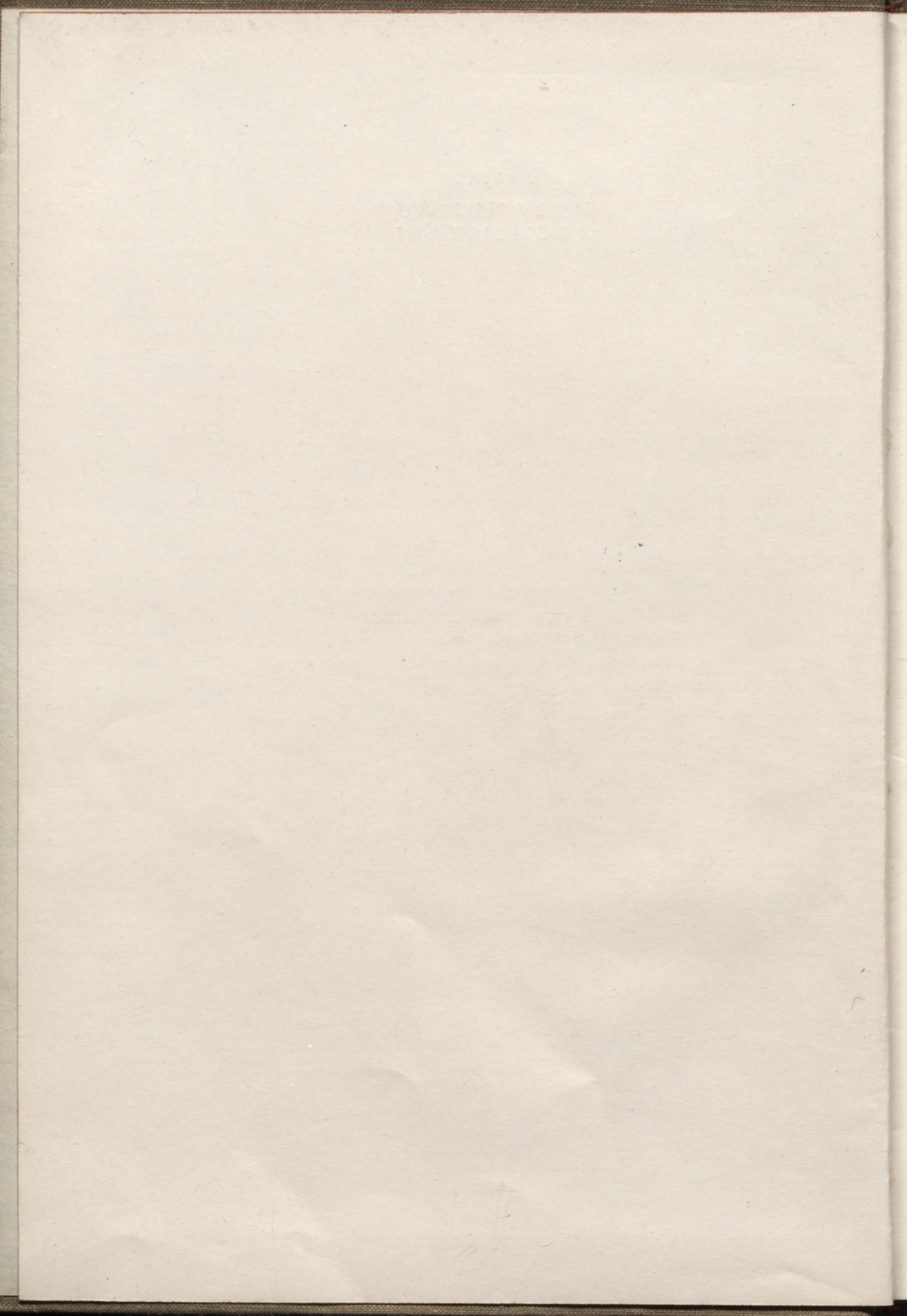








K. ELIASS
HOLANDIEŠU
VECMEISTARI



L.

7
—
861

K. Eliass

HOLANDIEŠU VECMEISTARI

*Apcerējumi par Holandes glezniecību
tās ziedu laikā*

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA

RĪGĀ ————— 1957

Part. 59

Latv. PSR Valsts Biblioteka
Inv. 58-15.888

0305049847

121 p.



PRIEKŠVĀRDI

Kā vispār kulturas laukā, tā arī mākslā mūsu socialistiskā sabiedrība iet pa jaunu ceļu. Šis ceļš saucas *socialistiskais realisms*. Līdz ar to mūsu māksla atbrīvojas no tām dekadences parādībām, ar kurām iezīmējas buržuaziskā māksla kapitalisma pagrimšanas stadijā.

Bet būtu pavisam nepareizi domāt, ka socialistiskās sabiedrības mākslai jācenšas atbrīvoties no visām pagātnes mākslas tradīcijām. Kas progresīvs un labs bijis pagātnē, tas ir svarīgs arī tagadnes mākslā. Taču ne visi laikmeti mākslas vēsturē ir vienādi svarīgi.

Socialistiskā realisma mākslu aiz gluži saprotamiem iemesliem var interesēt it īpaši tās parādības mākslas vēsturē, kur izpaužas tai radnieciski *realistiski* centieni, kaut arī tie norisinātos pavisam citādos sociālos un kulturalos apstākļos.

Šai ziņā ļoti ievērojama vieta ierādāma *Holandes XVII gs. mākslai*, kurā realisms pirmo reizi mākslas vēsturē izvēršas visā pilnībā un daudzpusībā, protams, saskaņā ar tā laika saimnieciskiem, sociāliem un kulturaliem priekšnoteikumiem — ar kapitalistiskās un buržuaziskās sabiedrības attiecībām.

Ārkārtīgi svarīgo nozīmi, kāda ir šā laikmeta lielajai holandiešu glezniecībai mākslinieciskā realisma attīstībā, autors ņēmis vērā, laizdams klajā šo darbu. Autoram nav ne mazāko pretenziju uz izsmelošu lietas raksturojumu. Tas pilnīgi apmierinātos ar to, ja viņam būtu izdevies radīt plašākām aprindām mūsu sabiedrībā dzīvāku interesi par šo lielo mākslu un tās galvenajiem darinājumiem, ar kuru ļoti vērtīgiem, neaizstājamiem oriģināldarbiem var iepazīties arī Ļeņingradas Ermitažā un citos Padomju Savienības muzejos.

No nepārredzamās literatūras par Holandes 17. gs. glezniecību grāmatas beigās ievietots saraksts svarīgākiem darbiem par atsevišķiem meistariem un viņu daiļradi.

Beidzot jāatzīmē, ka personu vārdu un uzvārdu, kā arī vietu nosaukumu rakstībā autors turējies pie mums pieņemtā fonētiskā resp. izrunas principa. Attēli visur no eļļas gleznām — kur nav atzīmēti citādi.

Vēl jāpiemetina, ka darbu attēli atzīmēti no tām vietām, kādās šīs gleznas atradušās pirms otrā pasaules kara.

Autors

I. HOLANDES GLEZNICĪBAS RAKSTURS UN NOZĪME

Eiropas glezniecības vēsturē 17. gadsimts nesa prāvas pārgrozības un spēku pārgrupējumu. Itālijas lielā renesanses māksla bij pārdzīvota, tāpat arī tās atblāzma šai pusē Alpiem. *Mikelandželo* nomira 1564. gadā, *Ticians* — 1576. g., *Tintoreto* — 1594. g. Pēdējais jau stāvēja uz divu laikmetu — renesanses un baroka sliekšņa.

Tiesa, arī jaunajā — baroka gadsimtā Itālijas loma Eiropas mākslas vēsturē bij spoža un valdonīga. Jaunais stils galvenokārt veidojās šai «augsto iedvesmu zemē», izsakoties Puškina vārdiem; tas nobrieda uz renesanses tradīciju pamatiem. Tomēr līdz ar 17. gadsimtu mākslā izvirzījās citas zemes, kas nāca, kaut arī ne bez Itālijas ierosinājumiem un palīdzības, ar jauniem principiem un izjūtām. Nodibinājās jaunas, varenas glezniecības skolas ar spēcīgiem meistariem Spānijā, Francijā un galvenokārt *Nīderlandēs* — *Flandrijā* un *Holandē*. Šīs lielās skolas ierobežoja Itālijas citkārt pārāk izcilo stāvokli Eiropas mākslā un ar laiku pat nobīdīja šo tradicionālo mākslas centru sāpus.

Raksturīgākais 17. gadsimta mākslā ir tās nosvēršanās uz realisma pusi — lielākā vai mazākā mērā, skatoties pēc tā, kā attiecīgā zemē izkopusies realisma veicinātāji apstākļi, par kuriem būs runa vēlāk. Realisms aug un nobriest līdztekus renesanses atliekai — klasicismam un tās jaunajam mantiniekam — kuplajam un greznajam *barokam*. Stipra realisma strāva lauž sev ceļu jau Itālijā 16. gs. beigās, un proti — *Karavadžo* glezniecībā. Tā nāca kā spīrgta un veselīga opozīcija pret renesanses epigonu izmieksķējušo manierismu un guva ievērojamus panākumus tiklab pašā Itālijā, kā arī ārpus tās.

Karavadžo ietekme bij sevišķi spēcīga *Spānijā*, kur patlaban dzima jauna, oriģināla glezniecības skola, un viens no šīs skolas redzamākiem dibinātājiem — *Ribēra* bij daudz mācījies no slavenā Neapoles meistara. Lai gan 17. gs. lielo spāniešu glezniecība virzījās galvenokārt diezgan drūmā reliģiozā plaknē, tomēr savā tipoloģijā tā turējās pa labai daļai pie spilgti izteikta realisma. Bez tam *Muriljo* līdzās savām pasalkanajām reliģiskajām gleznām — dievmātēm un svētajiem — sniedz ļoti realistiskus tipus (piem., pazīstamos skrandainos ielas puikas) no tautas dzīves. Tāds pats realisms saskatāms *Zurbarana* — visdogmatiskākā tā laika katolicisma gleznotāja — reliģiskajās gleznās. Kas attiecas uz *Velaskezu* — šo lielāko glezniecības ģeniju spāniešu 17. gs. mākslā — tad viņa realisms tiklab tematikā, kā arī pavisam jaunā apdarē izpaužas uz katra soļa. Pat mistiskajam *Greko* ir ar realismu cieši sakari viņa jaunās, tehniskās un koloristiskās apdares lokā.

Arī Francijā līdzās *Simona Vuē* un viņa mācekļu krāšņajiem dekoratīvajiem efektiem, līdzās *Pusēna* un *Kloda Lorēna* maigajām klasiskajām kompozīcijām, līdzās cildenajiem *Šarla Lebrēna* ansambļiem, svinīgajiem *Miņāra*, *Rigo* un *Laržiljēra* portretiem parādījās, sevišķi 17. gs. pirmajā pusē, vienkārša, īstena, dzīva un personīga māksla. Tie, kas to darināja, saucās par «realitātes gleznotājiem», kā, piem., brāļi *Lenēni*, *Žoržs de la Tūrs* u. c.

Tomēr par īsto realisma mājas vietu kļuva *Nīderlandes* — *Flandrija* un it īpaši *Holande*. Šeit holandiešu 17. gs. glezniecībā realisms pirmo reizi visā mākslas vēstures gaitā guva patiesi pilnīgu, līdz galam novestu un gleznieciski smalki izkoptu izpausmi. Tādēļ arī šī gadsimta Holandes glezniecība ieņem tik savdabīgu un izcilu vietu vispārīgajā mākslas vēsturē un tās pieminekļi stādāmi blakus visdīzākajam, ko vien šī vēsture ir devusi.

Tiesa, realisms bija raksturīga īpatnība *Nīderlandu* glezniecībā jau kopš viņas sākotnes, kopš brāļu *van Eiku* laika. Slavenajā *Genetas* altara ansambļi, kas parādījās 1432. gadā, sastopamas nepārspējami realistiskas detaļas, piem., *Ādama* un *Ievas* attēli. Bet ir liela izšķirība starp tā laika realismu un vēlāko — *Holandes* 17. gs. glezniecībā. *Van Eiku* un viņu skolas realismā gleznieciskā forma atbrīvojās no viduslaiku gotiskā stila elementiem, pārslēgdamās uz dabisko bazi. Savā saturā glezniecība joprojām palika nereāla, stāvēja ārpus dzīves īstenības. Savā tematikā tā turējās galvenokārt pie reliģiskām leģendām, dogmatikas un metafizikas.

Šai ziņā radikals lūzums nāca tikai ar Holandes 17. gs. glezniecību. Holandes lielo meistarū darbos glezniecība kļuva realistiska ne vien pēc formas, bet arī pēc *satūra*. Tā piegriezās dzīves īstenībai un attēloja to visos tās veidos un parādībās. Tā tapa laicīga un humana. Tās tematikā galveno vietu ieņēma cilvēciskās eksistences un sadzīves lietas. Veikt šo revolucionāro pagriezīenu visā mākslas uztverē gluži oriģinālā veidā bij holandiešu lielais uzdevums.

Viduslaikos, kad pār visām cilvēka gara izpausmēm valdīja baznīca un reliģiskā dogmatika, māksla atradās baznīcas un klerikalizētas feodālās sabiedrības kalpībā. Tā, tāpat kā scholastiskā filozofija, bij «ancilla theologiae» (teoloģijas kalpone). Tās galvenais uzdevums bij palīdzēt popularizēt baznīcas bieži sarežģītās un grūti izprotamās dogmas. Cik liela nozīme šai ziņā var būt mākslai, to jau ļoti agri nojauta baznīckungi. Tā jau 6. gs. beigās pāvests Gregorijs I, tā sauktais Lielais, kādreiz norādīja, ka «gleznas novietotas baznīcās, lai lasīt nepratēji spētu lasīt uz sienām to, ko tie nevar lasīt grāmatās». Un 9. gs. Valafrijs Strabo, viens no pazīstamajiem viduslaiku mākslas iedvesmotājiem, izkaļ lapidāro formulu: «Glezniecība ir analfabetu literatūra.»

Lūk, kāpēc viduslaiku feodalisms, uz kuru dibinājās visuvarenā baznīca, devis gandrīz vai vienīgi reliģisko mākslu. Mākslinieku uzdevums bij noklāt tempļu un svētnīcu sienas veselām seriēm mākslas darbu, kuros attēlotas epizodes no abām bībelēm vai alegorizētas baznīcas ticības tezes. Tādējādi, lai «apgaismotu» tumšos ļautiņus, kurus vairāk redze nekā dzirde spēja vest pie ticības, baznīcas pārvērtās attēlu grāmatās, ticības albumos. Galvenokārt reliģiskiem nolūkiem kalpoja arī viduslaiku architektūra, kas gotiskā katedrālē aizsniedza savu augstāko pakāpi, un tēlniecība, kas šo katedrāli no ārienes un iekšienes pārvērta par grandiozu mākslas viskopu.

Pasaulīgas lietas resp. dzīve ar tās parādībām stāvēja ārpus mākslas apjoma. Kā izņēmumus var minēt ķēniņu un feodālo lielmaņu portretus un retumis kādas ceremoniju un kauju gleznas. Tikai viduslaiku beigās — un arī tad tikai attālākās mākslas perifērijās, kā, piem., miniaturās un kalendarisko mēnešu «bilžu» veidā — sāka parādīties ainiņš no profanās dzīves.

Renesanse lielā mērā paplašināja mākslas interešu un tematikas loku. Līdz ar saimniecisko progresu un ar to saistīto cilvēka gara dzīves emancipāciju, līdz ar klasiskās literatūras un mākslas

atdzimšanu, līdz ar humanisma ideju iesakņošanas baznīcas un reliģijas absolutisms tika satricināts. Sagriļojās arī baznīcas diktatoriskā vara mākslas lietās.

Tomēr, nojaukdama feodali klerikalā laikmeta iežogojumus, kas kavēja kulturas un mākslas attīstību, renesanse pēc savas dabas bij lielā mērā retrospektīva, un, jūsmodama par antiko kulturu, tā paplašināja savas mākslas repertuaru, uzņemot tanī neskaitāmus sižetus no klasiskās senatnes literatūras, mitoloģijas, vēstures un alegorijas. Šī viela nostājās gandrīz līdztiesīgi blakus reliģiskajai gleznei, kas joprojām ieņēma ļoti cienīgu vietu renesanses mākslas programā. Arī dzīves īstenības tematika nebij gluži izslēgta.

Protams, renesanses loma neaprobežojās ar nupat aprādīto tematikas paplašināšanu vien. Renesanse radīja jaunu grandiozu mākslas stilu, kas aizstāja laikmetam vairs nepiemēroto gotiku un kas savu spožāko izpausmi guva nemirstīgajos *Leonardo da Vinči*, *Rafaēla* un *Mikelandželos* darbos.

Lai gan renesanses māksla visumā stāvēja diezgan tālu no dzīves īstenības tieša atveidojuma, kāda tā izveidojās vēlāk, tomēr tā uzskatāma par svarīgu priekšnoteikumu realisma attīstībā, par cik tā gotikas formu metafizikas un sakropļojumu vietā lika dabisko formu, kaut arī idealizētā veidā, apmēram tā, kā tā valdīja sengrieķu mākslā, kas iedvesmoja renesansi un no tās izaugušo klasicismu.

Kad vēlāk holandieši — ne bez iepriekšējas flamu palīdzības — spēra turpmāko izšķirīgo soli realisma virzienā, glezniecība guva principiāli pavisam jaunu, nebijušu satvaru un aspektu. Tās tematika ne vien iekļāva visas realās dzīves parādības, kas līdz tam stāvēja aiz mākslas robežām, bet arī pa lielākai daļai atmeta pie malas renesanses tematikas inventaru ar tā mitoloģijām un alegorijām, ar tā dekoratīvo un majestātisko režiju. Realās dzīves parādības, kuras Holandes nacionālie meistari ņēma kā izejas punktus savai jaunajai mākslai, prasīja pavisam citādu formu valodu un citādu glezniecisku interpretāciju. Formas un kolorīta *idealizācija*, kā to vērojam renesanses mākslā, atkrita, jo neizpušķotās realitātes traktējums prasīja arī formu un krāsu valodā dabiskumu, īstenumu un neliekuļotu skatījumu. Tā šai mazajā zemes stūrītī izauga un nobrieda gluži jauns uzskats par mākslas uzdevumiem, mērķiem un ceļiem.

Un tas arī citādi nevarēja būt. Lielajai pārgrozībai mākslas ideoloģijas laukā bij savi ļoti svarīgi un iedarbīgi vēsturiski faktori. Nav jāizlaiž no acīm, ka pārsteidzošais glezniecības uzplaukums Holandē

iestājās pēc tam, kad tā pārdzīvoja dziļu saimniecisku un sociālu revolūciju, kas pašos pamatos pārgrozīja visus dzīves apstākļus šai zemē. Jāņem vērā, ka Holandē, izsakoties Marksa vārdiem, «bij 17. gadsimta kapitalisma paraugzeme». Bet tas varēja būt tikai pēc tam, kad kapitalisma pārstāve — buržuāzija bij guvusi izšķirīgu uzvaru pār feodalismu un tā sabiedrotajiem — monarchiju un katoļu baznīcu.

Buržuāziskā revolūcija Holandē prasīja ilgu laiku un sīvas cīņas. Tā vērsās vienlaicīgi pret Spānijas monarchiju, kas iepriekšējo vēstures notikumu gaitā bij pakļāvusi savai bargajai virskundzībai visas 17 Nīderlandu provinces, un pret pāvestu baznīcu, pret Romas katolicismu. Cīņas beidzās ar septiņu ziemeļprovinču atbrīvošanos no spāniešu virskundzības un savdabīgas buržuāziskas republikas — vēlākās Holandes nodibināšanos. Tādējādi holandieši kļuva neatkarīgi, turpretim viņiem radnieciskie kaimiņi — flāmi dienvidprovincēs palika joprojām Spānijas pavadoņu režīmā. Arī Spānijas sabiedrotais — katolicisms Flandrijā paturēja virsroku.

Holandē uzvarēja reformācija. Kalvinisms, viens no galvenajiem reformācijas nozarojumiem, ievēda jaunu reliģisku kultu, kas daudzējādā ziņā nostājās klajā pretstatā senākajam feudālā hierarhiskajam katolicismam. Neapstājoties pie šīm atšķirībām, jāsaņem daži vārdi par kalvinisma attieksmēm pret mākslu. Kalvinisms, tāpat kā protestantisms vispār, nostājās naidīgi pret mākslu, par cik tā katolicisma laikā bij galvenokārt baznīcas un reliģijas māksla, kvalificējams to kā apgrēcības pilnu elkdievību. Ar to izskaidrojami arī bieži reliģisko mākslas darbu grautiņi, kādi norisinājās dažādās reformācijas zemēs, starp tām arī Nīderlandēs, — grautiņi, kuros, diemžēl, gājuši bojā daudzi ārkārtīgi vērtīgi un neaizstājami mākslas darbi. Bet lietai bij arī sava labā puse. Māksliniekiem vairs nebija jādarina reliģiska rakstura gleznas baznīcu, klosteru un citu «svēto» vietu izgreznošanai, nebija vairs jāglezno baznīckungu uzdevumā ne madonnas, ne svētie, ne kalvarijas, ne krucifiksi. Viņu prāti un otas varēja piegriezti šīs pasaules lietām, dzīvei un tās parādībām.

Tomēr nevar teikt, ka Bībeles viela būtu pavisam izzudusi no glezniecības tematikas pēcrevolūcijas laikmetā. Pie lielākā Holandes glezniecības ģenija — *Rembranta* sastopam šo vielu joprojām vēl it plašos apmēros. Tāpat pie viņa tiešajiem mācekļiem — *Flinka*, *Ekhauta*, *Bola*, *Geldera*, *Jana Viktora* u. c. Arī viens otrs no pārējiem redzamākiem laikmeta meistariem, kā, piem., *Adriāns van Ostade*,

Delftas Vermērs un pat nerātnais *Jans Stēns*, šad tad savos darbos apstājas pie bībeliskiem motīviem. Bet visam tam nav vairs senākās nozīmes. Reliģiskām gleznām, par cik tās vēl joprojām parādās, nav vairs kulta rakstura. Tās nav vairs baznīcas gleznas. Reliģiskais dogmatisms tām svešs. Šeit bībeliskie motīvi izlietoti, lai izteiktu mākslinieka personīgo noskaņu, kurai nav nekā kopīga ar baznīcas dogmām. Jau 16. gadsimtā bieži dzīves īstenību mākslinieki mēdza ietērt bībeliskā un leģendarā segā. Šo līniju turpina Rembrants, un tas zināmā mērā raksturīgs visai viņa skolai. Būtu jau arī pavisam dīvaini, ja mākslinieki, ievērojot lielo lomu, kādu reliģija joprojām spēlēja tautu dzīvē, paietu gluži vienaldzīgi garām reliģiskiem motīviem.

Kas attiecas uz mitoloģijām un alegorijām, tad jāsaka, ka tās vairs lāgā neiekļāvās protestantiskā gara stājā. Ja jau Jēzus, Marija un svētie bij padzīti no tempļiem, tad taču būtu pavisam piedauzīgi ierādīt mājas vietu pārāk nerātnajām Olimpa dievībām oficialās vai privatās ēkās. Bez tam jāatzīst, ka holandiešiem gandrīz bez izņēmuma trūka vajadzīgo spēju šais nozarēs. Visur, kur tie šai ziņā izmēģinājuši roku, liecība ir diezgan nelabvēlīga, pat pie labākiem meistariem. Piemēra dēļ minēsim *Pīteru de Hochu* ar gleznu «Fama» Vīnē, Čerņina galerijā; *Delftas Vermēru* ar gleznu «Jaunā testamenta alegorija» Hagas muzejā; *Gabrielu Metsu* ar gleznu «Taisnība kā atraitņu un bāreņu aizstāve» Hagā; *Abrahamu van den Tempelu* ar viņa «Alegoriju par karu un mieru». Visur te saskatāma neveiklība un bezgaršība lielākā vai mazākā mērā. Arī lielākais no visiem — *Rembrants* ir diezgan nebaudāms savās par laimi nedaudzajās alegorijās.

Buržuaziskajai republikai un tās veikalnieciskajiem pilsoņiem bij maz noderīgas arī citur tik iecienītās vēstures un ceremoniju gleznas. Tās bij pielāgotas galma un aristokratijas — laicīgās un garīgās — arogancei, bet ne utilitārās buržuazijas praktiskajām vajadzībām un gaumei. Patiesību sakot, īstas vēstures glezniecības, kurā būtu apstrādāta vēsturiska viela saveicīgi ar objektīvu vēsturisku izpratni, holandiešiem nekad nav bijis. Tikai *Rembrantam* sastopami daži pasākumi šai virzienā.

Tādējādi, no šā viedokļa raugoties, var rasties iespaids, ka mākslinieku darbības lauks ievērojami sašaurinājies. Un tomēr bezdarbs neiestājās. Gluži otrādi: nekad un nekur nav tik daudz un tik ražīgi gleznots, nekur un nekad nav savairojies mākslinieku tik lielā skaitā kā 17. gs. Holandē. Kāds mākslas vēsturnieks apgalvo, ka

tai laikā apmēram katrs ceturtais holandiešu nodarbojies ar glezniecību. Tas, bez šaubām, ir pārspilējums. Bet viena lieta ir skaidra — Holandē tai laikā glezniecība bijusi cieņā, tā bijusi populāra plašākās tautas aprindās, un tai izveidojies prāvs un rosīgs tirgus. Kāds angļis, vārdā Džons Iveleins, 17. gs. pirmajā pusē apmeklēja Roterdamas gadatirgu (kirmesu) un rakstīja savā dienasgrāmatā: «Gadatirgus jeb kirmess Roterdamā bij tā apgādāts gleznām, ka mani tas pārsteidza . . .» Turpat lasām interesantu paskaidrojumu viņa novērojumam: «Cēlonis šim gleznu daudzumam ir tas, ka ļaudīm trūkst zemes, kur ieguldīt savu naudu, un tādēļ bieži gadās, ka vienkāršs zemnieks iegulda tādā kārtā savu naudu. Viņu mājas ir pārpildītas ar gleznām, un viņi tās pārdod gadatirgos ar lielu peļņu.» Neraugoties uz visu pārspilējumu, šajos vārdos varbūt ir laba daļa patiesības, ja ņem vērā Holandes toreizējos apstākļus. Cik var spriest no laikmeta dokumentiem, gleznas bieži aizstājušas maksāšanas līdzekļus. Vēl vairāk. Tās jau tad kļuvušas par vērtīgu un ienesīgu spekulācijas objektu. Manīgi veikalnieki nodevās ažiotažai ne vien ar pipariem un tulpēm, bet arī ar gleznām.

Neraugoties uz daudzām negatīvām īpašībām, kas saistās ar kapitalistiskās ieraušanas un veikalošanas apstākļiem, liels solis uz priekšu bij sperts vismaz tai ziņā, ka mākslu norāva no aristokratijas debesīm un iecēla tautas vidū. Māksla kļuva tuva un saprotama arī vienkāršam cilvēkam, jo tā šaliedējās ar viņa ikdienišķo dzīvi un nacionalām gaitām. Abstraktā ideja visos tās veidos tika nobīdīta sāpus. Holandes glezniecība tās ziedu laikā nav nekas cits kā bezgala daudzveidīgs un ļoti patiens Holandes dzīves, cilvēku, ainavas, māju, tikumu un parašu atspulgs. Pareizs visos sīkumos, neizdaiļots, godīgs. Holandes buržuazija pēc gūtām uzvarām vēlējās redzēt savu portretu, buržuazisko ieskatu un gara atspoguļojumu. To tā dabūja laikmeta gleznotāju brīnišķīgajos darbos, kuros attēlota neglaimīgi un izteismīgi, brīžiem nepievilcīgā un brutalā veidā topošās buržuaziskās sabiedrības seja. Gleznotāji palaikam paši pieder pie šās sabiedrības, un viņu nolūks nav to kritizēt. Viņi cenšas būt tikai godīgi savā neaizplīvurotajā realismā.

Visi gleznotāji tēloja tikai to, ko viņi redzēja savu acu priekšā. Tie bij skatītāji un vērotāji, kuriem pa galvu nemaisījās abstraktas mākslas formulas un tēli. Raksturīgi, ka visā Holandes glezniecībā pēc tam, kad tā bij galīgi izveidojusies uz nacionāliem pamatiem, būs grūti atrast kādu plikni un, ja arī, tad gandrīz vai vienīgi

pie Rembranta Zuzannām, Batsebām un Dianām. Šai ziņā zīmīgi, ka Rembranta laikabiedrs, lielais Delftas meistars *Vermērs*, savu «Dianu ar nimfām» (Hagas muzejā) — šo tradicionālo plikņu sižetu — rāda gandrīz no galvas līdz papēžiem ietērtu piecu dāmu sabiedrībā. Būtu aplam domāt, ka šī izvairīšanās no plikņiem pie Holandes gleznotājiem notiek kautrības dēļ. Nē, kautriība nav viņu stiprā puse. Par to gaiši runā daudzas viņu žanra ainas, kurās, piem., *Brauers*, *Ostade*, *Dusarts*, *Jans Stēns* u. c. pasniedz lietas, kas nav vārdos saucamas. Šis plikņu trūkums viņu darbos drīzāk izskaidrojams ar viņu absolūti realistisko stāju, ar viņu neatlaidīgo objektīvo skatījumu īstenībā, kur plikņi nav nekāda parasta parādība, vismaz tādā veidā, kā tos mīlēja renesanse un baroks.

Bet Holandes glezniecībā vērojami arī tādi trūkumi, kurus pagrūti izskaidrot ar paša realisma īpašībām. Jau pazīstamais franču gleznotājs un rakstnieks *Fromantēns*, kas savā laikā laida klajā ievērojamo grāmatu par flamu un holandiešu meistariem («*Les Maîtres d'Autrefois*»), atzīmēja, ka Holandes glezniecības tematikā trūkst laikmeta lielo vēsturisko notikumu traktējuma. Tas patiešām dīvaini, ja ņem vērā visu to grandiozo, ko holandieši panākuši savās atbrīvošanās cīņās, savos grūtajos, dēkainajos jūras braucienos, savas koloniju valsts celšanā. Visam tam vēl nāk klāt Eiropas 30 gadu šausmīgais karš, kura postā bij ierauta arī Holande. «Ja iedomājas ainu, kādu zeme varēja rādīt šajos briesmīgajos laikos, tad jābrīnās, ka glezniecība tik maz interesējusies par to, kas tautai bijis dzīves jautājums.» (Fromantēns.)

Patiešām, tajās anonīmajās «jātņieku sadursmēs», «kareivju bivuakos», «laupītāju uzbrukumos» un kā viņus visus sauc, ar kādiem palaikam nāca klajā *Berchems*, *Filips Vauvermans*, *Lingelbachs* u. c., var pie labas gribas gan saskatīt vāju atstarojumu no 30 gadu kara landsknechtu dēkām, pie tam bieži anekdotiskā traktējumā, bet ne lielo cīņu un likteņu nopietnību.

Bet nav jāaizmirst, ka Holandes 17. gs. realisms bij tipisks *buržuazisks realisms*. Tāds nekur un nekad (rūp tik pamest acis uz 19. gs.) nav bijis apveltīts plašām politiskām un socialām idejām, tālu skatu un vērienu. Tas vienmēr mīlējis iedziļināties un nogrimt pilsoniskās dzīves sīkumos un allažībās. Un, lūk, tā notiek arī pie holandiešiem, kuri pirmie nākuši ar šo realismu. Viņu stiprā puse visnotaļ bijusi pelēkās ikdienas un dzīves sīkumības mākslinieciski augstvērtīga interpretācija — «*sine ira et studio*», bez dramatisma,

bez patosa, bez psiholoģiskiem sarežģījumiem. Te viņi jūtas mājās, te ir viņu īstais elements, te viņu bezbēdīgā, optimistiskā dzīves izjūta atraisās brīžiem maigi poetiskā lirikā, brīžiem ķermeniskā prieka izsmalcinātā optikā, bet nereti izlaidīgā, aumīgā cinismā.

Kas mākslā meklē augstas idejas, dziļas domas, racionālas dzīves prātulas, vārdu sakot, intelektuālas atziņas, tas pie holandiešiem, izņemot *Rembrantu*, paliks bešā. Ja arī šur tur parādās moralizējoša tendence, kā, piem., vietām *Jana Stēna* gleznās, tad tā ir stipri nodrāzta un pliekana. Holandiešu jauda meklējama citā plaknē. Viņu māksla ir galvenokārt vizuāla, acu māksla, caur un cauri gleznieciska, tātad koloristiska. Arī tehniski tā stāv uz nepārsti augsta līmeņa. Holandiešu gleznošanas amata prasme bij brīnum solida, mākslinieku apmācība pamatīga un stingra, amatnieciskās tradīcijas vecas, bet visnotaļ dzīvas. Arī publikas prasības bij ļoti augstas. Neraugoties uz to, ka pircējs tagad nāca nevis no izlutinātās aristokrātijas, bet no buržuāzijas aprindām un bieži arī no zemākiem slāņiem, tas prasīja labi izstrādātus darbus, pilnīgi pabeigtas gleznas. Ar aptuveniem un paviršiem uzmetumiem, lai cik tie būtu ģeniali, mākslinieks nedrīkstēja rādīties. Ar to arī izskaidrojams, ka starp daudzajiem darbiem, kādi no 17. gs. holandiešu glezniecības uzglabājušies līdz mūsu dienām, ir ļoti maz tādu, kas tehniskā ziņā būtu uzskatāmi par bezvērtīgiem.

Tomēr vēl vairāk nekā šī vingrā tehnika Holandes glezniecību viņas slavenajā gadsimtā izceļ īpatnējā, specifiski holandiskā koloristika. Jau Sandrarts, vācu mākslinieks, kas 17. gs. vidū ilgāku laiku uzturējies Rembranta un Fransa Halsā zemē, iepazīties sīki ar tās apstākļiem un meistariem un sarakstījis ļoti plašu darbu par glezniecību un gleznotājiem, izsakās par holandiešiem, ka tie šo mākslu pacēluši līdz augstākajai pakāpei, «pratuši visas krāsas labi jaukt, lauzt un atbrīvot no viņu skarbuma (*crudezza*), līdz gleznās viss top līdzīgs dabai».

Jā, patiešām, dabiskuma trūkums arī koloristikā bij raksturīga iezīme visai iepriekšējai glezniecībai. Koloristika pa lielāku daļu dibinājās uz patvaļīgām, kaut arī nereti ļoti izmeklētām un skaistām krāsu kombinācijām. Noteicēja bij spilgta, piesātināta un sulīga lokālā krāsa. Tā tas bij ne vien pie italiešiem, bet arī Nīderlandu glezniecībā, no kuras izgāja holandieši. Nodibinoties patstāvīgai Holandes skolai, radās centieni, kuri vairs nebija saskaņojami ar vecajiem koloristikas principiem. Sakarā ar jaunās nacionālās

glezniecības realistisko stāju, sakarā ar sprauso mērķi attēlot dzimto zemi visā tās īstenumā izvirzījās vesela virkne jaunu problēmu. Gaismas, atmosferas, gaisa perspektivas, gleznieciska telpas veidojuma jautājumi šai laikā mazināja gleznotājos interesi par krāsu un zīmējumu. Savu galveno uzdevumu holandieši ierauga nevis lineārās konstrukcijas un aptvaru vienmērībā, bet gan gaismas un atmosferas saistītā telpiskumā. Šo uzdevumu nevar veikt ar senākās lokālās krāsas praksi. Spilgtas un stingras krāsas rada plakanīgi dekoratīvu, zināmā mērā paraksteņa iespaidu. Novērojumi veda pie atziņas, ka gaismas un gaisa ietekmē ne vien stingrās formas un tvirtās konturas top irdas, bet arī priekšmetu krāsas zaudē savu spožumu un intensitāti. Risinot gaismas, gaisa un telpas problēmas, Holandes lielie meistari gluži loģiski nonāca pie savas īpatnējās toņu glezniecības, kurā krāsainība reducēta līdz minimumam, palaiķam gandrīz līdz vienkrāsainībai, bet galveno lomu spēlē smalki apjaustas un apsvērtas, niansētas un graduētas koloristiskās gaismas vērtības jeb tas, ko tagadējie franču gleznotāji sauc par «valeurs».

Ar ko īsti sākās šī toņu glezniecība, kas pirmais nostājās uz šā ceļa, grūti pateikt. Fakts tomēr paliek tas, ka tā gandrīz vienlaicīgi parādījās ne vien ainavā, bet vispār Holandes glezniecībā tā ap 17. gs. otro ceturksni: žanrā, portretā, klusajā dabā, iekšainēs. Bet, ja gribētu jauno koloristisko praksi saistīt ar kādu personību, tad, šķiet, te visdrīzāk varētu minēt *Fr. Halsu*, kuram jau kopš gadsimta 20. gadiem portreti riežas uz pelēcīgas skalas; ap to pašu laiku žanristi, kā, piem., *Klāvs Mujārts*, sāk iet līdzīgu ceļu; tāpat *Rembranta* portreti 30. gadu otrā pusē ir visnotaļ tonīgi. Tomēr, ja minam šai sakarībā Rembrantu, tad jāsaprot, ka arī koloristikā, tāpat kā visur citur, lielais Amsterdams ģenijs ieņem savu īpatnēju vietu, par ko mums būs savlaicīgi runa.

Ar savu tonālo glezniecību holandieši radikāli atšķiras ne vien no italiešiem, bet arī no saviem kaimiņiem un ciltsbrāļiem flamiem, ar kuriem tiem savā laikā bij tik daudz kopīga. Arī flamiem *Rubensa* vadībā piemita joprojām pārāk liels prieks par daiļu, piesātinātu krāsu, lai būtu ar mieru kaut ko no tās upurēt. Tāpēc tie arī gribēja skatīt savas krāsas nevis pretmetā starp gaišo un tumšo, bet gan starp stipro un vājo. Holandiešiem turpretim lielāko prieku sagādāja gaismas efekti, tātad taisni kontrasts starp gaišo un tumšo. Tiem par līdzekli mākslinieciskam veidojumam bij nevis zieds, bet galvenokārt *apgaisojums*. Ar to viņi centās risināt savu gaism-

ēnas problemu, kas pie Rembranta guva visnotaļu un universālu nozīmi. Rodas jautājums: vai tādā gadījumā holandiešus var skaitīt par koloristiem? Jā gan, un pie tam vēl par lieliem. Var būt liels kolorists bez daudz un spilgtu krāsu lietošanas. Labs piemērs tam ir viens no visgleznieciskākiem meistariem mākslas vēsturē — 17. gs. spānietis *Velaskezs*, kas bieži ar pavisam ierobežotu paleti darinājis koloristiskus brīnumus. Kad Romā parādījās viņa gleznotais pāvesta Inocenta X portrets, turienes meistari sajūsmā izsaukušies: «Tas, gleznots ar neko, bet, palūk, tur viņš ir!» Dot labu kolorītu nozīmē — kā to pareizi aizrāda Fromantēns — smalki un bagāti uzvert nianšes, tās labi izraudzīt uz paletes un labi novietot citu citai blakus, ievērot ēnas un gaismas radniecību un lokālā toņa identitāti cauri visiem gaismas kritumiem. Un, lūk, šai ziņā holandieši bij sasnieguši lielu meistarību. Tādēļ tie arī pieskaitāmi labākiem koloristiem. Starp citu, to pierāda pat viņu melnbaltā māksla — grafika, kurā tie rīkojas vairāk gleznieciskiem nekā lineariem līdzekļiem. Arī viņu grafikā valda tonalitātes princips. Zīmējumi top biežāki, sidrabaināki, asējumi melnīgāki, irdāki.

Mēs nemaldīsimies, ja teiksim, ka pie holandiešu gleznieciskās estētikas izriešanās liela nozīme bijusi arī klimatiskiem apstākļiem resp. ziemeļnieciskai piejūras atmosfērai.

* * *

Tāpat kā Itālijā, arī Holandē glezniecības daiļrade neaprobežojās ar kādu vienu centru, bet izplatījās pa visu nelielo zemīti. Vairākas pilsētas kļuva slavenas ar savām gleznotāju grupām: Utrehta, Harlema, Leidena, Roterdama, Delfta, Haga, Amsterdama. Taču grūti runāt par atsevišķām skolām. Ja arī pastāvēja dažas vāji noskārstamas nianšes starp to, kā gleznoja Harlemā un kā gleznoja Delftā, ja arī bij viedama zināma atšķirība starp Leidenas un Amsterdamas meistariem, tad tomēr dažādības nebija tik ievērojamas, lai dotu pietiekamu pamatu nopietnākam klasifikācijai pa pilsētām. Kas zīmējas uz glezniecības nozarēm — portretu, žanru, ainavu, kluso dabu, tad arī tās nesadalījās pa atsevišķām vietām. Visus glezniecības veidus piekopa puslīdz vienādi it visur, kur vien ar glezniecību nodarbojās. Bez tam gleznotāji nedzīvoja vienmēr uz vietas, bet bieži pārcēlās no viena centra uz otru, ko sevišķi



atviegloja nelielie atstatumi starp šiem centriem. Tā, piem., raženais ainavists *van Gojens* strādāja te Leidenā, te Hāgā; omulīgais žanrists *Jans Stēns* gleznoja pārmaiņus Leidenā, Hāgā un Delftā; slavenais animalists *Pauls Poters* no Enkheizenas nobrieda Delftā, apmetās Hāgā; saulaino iekšaiņu meistars *Pīters de Hochs*, no Roterdamas, pēc ilgāka augstvērtīga darba Delftā pārcēlās uz Amsterdamu. Un tā tas bij ar veselu virkni citu iespaidīgu un izcilu mākslinieku. Sakarā ar to minami vēl tie «gājputni», kuri pēc vecu vecās tradīcijas devās «mācībā» uz Itāliju un, atgriezušies atpakaļ dzimtenē, arī nedzīvoja uz vietas, kā, piem., *Aseleins*, *Botss*, *Berchems*, *Dižardens* u. c.

Tāpat mākslinieku iedalījums pēc glezniecības nozarēm nav īsti parocīgs. Tiesa, specializācija glezniecībā nekur nav gājusi tik tālu kā Holandē. Katra glezniecības nozare — portrets, žanrs, ainava, klusā daba, iekšaine, dzīvnieku glezna, arhitektūras glezna — te reprezentējas ar daudziem veikliem specialistiem, kuri reti kad izgāja aiz savas specialitātes robežām. Tas gluži dabiski, jo holandieši taču bij tie, kas pirmie konsekventi un līdz galam norobežojuši un izkopojuši visas šīs dažādās nozares, kādas glezniecībā pastāv līdz mūsu dienām. Bet tai pašā laikā Holandē radās daudzi gleznotāji, kuri bij vienādi stipri vairākās vai pat visās glezniecības nozarēs, tā ka grūti pateikt, kādā tie būtu ieskaitāmi galvenokārt.

Tādējādi, ja var būt runa par nošķirošanu Holandes glezniecībā, tad tikai starp jauno, nacionālo glezniecību, kura dzima līdz ar nacionālo neatkarību 17. gs. sākumā, kura stāvēja pilnīgi uz savām pašas kājām, nepatapinādama gandrīz nekā no ārienes, kuras dzīves spēks viņas ziedu laikā bij bez piemēra, — un to glezniecību, kas, balstīdamās uz Itālijas braucēju — tā saukto «italistu» jeb «romanistu» — pārvestām idejām, risināja blakus druknajam un ducīgajam realizmam vīzīgas un graciozas baroka idiles.

Lieki jautāt, kuram no šiem virzieniem bij paliekošāka nozīme. To pierādījusi vēsture. Nav nekāds noslēpums, ka Holandes 17. gs. nacionālā buržuaziskā māksla noteikti ietekmējusi 19. gs. buržuazisko mākslu. Holandes meistari bijuši galvenie skolotāji 19. gs. buržuaziskajiem realistiem, kuri pie holandiešiem mācījās dabas interpretāciju, kad ap 19. gs. vidu daba atkal bij nākusi glezniecības dienas kārtībā. Kurbē pāri 150 gadiem sniedza roku vecajiem Holandes meistariem.

Savā laikā Holandes mākslai bij ne visai liela ietekme uz ārieni.

Absolutisma Francijā valdīja lepns un iepilcis klasicisms. Vācijā pēc 30 gadu kara iestājās vispārējs sabrukums, kurā pagaidām par mākslu nevarēja būt runas. Anglijā vēl nepastāvēja nacionāla glezniecība. Tā izpalīdzējās ar svešiniekiem. Kas 16. gadsimtā tai bij vācietis *Holbeins*, tas 17. gs. bij flams *van Deiks*. Spānijai bij sava augstvērtīga skola ar *Velaskezu* un *Muriljo* priekšgalā. Itālijā Boloņas akademisti — brāļi *Karači*, *Albani*, *Domenikino*, *Gverčino* — centās eklektisma ceļā uzspodrināt apskapstējušo Itālijas glezniecības gloriu. Kaimiņu Flandrijā grezni valdīja lielā *Rubensa* skola. Vispār jāsaprot, ka Holandes buržuaziskā māksla nevarēja rast kaut cik skaļāku atbalsi absolutisma un vēl lielā mērā feudalisma Eiropā.

Bet arī pašā Holandē šās buržuaziskās mākslas varoņlaikmets drīz vien izbeidzās, gandrīz tikpat pēkšņi, kā tas bij sācies. Bez maz visi Holandes lielie meistari parādījušies uz mākslas skatuves vienas paaudzes laikā. Starp 1580. g. un 1630. g. dzimuši: *Fr. Hals*, *Rembrants*, *Tomass de Keizers*, *Palamedess*, *Nikolass Eliass*, abi *Fabriciusi*, *Stēns*, *Piters de Hochs*, *Metsu*, *Van der Helsts*, abi *Ostades*, *Terborchs*, *van Gojens*, *Jakobs van Reisdāls*, *van der Nērs*, *Keips*, *van Beijerens*, *Kalfs* u. c. *Delftas Vermērs* dzimis 1632. gadā, *Hobema* — 1638. gadā. Pareizi apgalvo, ka neviena zeme, neviens laikmets nav devis dziļāku mākslinieku audzi. Bet ar to tad arī beidzās Holandes krāšņās glezniecības godība. Vēl nebij pienācis gadsimtam gals, kad izrādījās viss kā ar nazi nogriezts. Talanti izbeigušies, glezniecība noslidējusi manierismā un slābanībā. Tam visam, protams, bij savi pietiekami cēloņi, pie kuriem mums turpmāk nāksies pakavēties.

Pagaidām konstatēsim tikai faktu, ka vairāk par gadsimtu Holandes glezniecība bij it kā nogrimusi aizmirstības jūrā. Par lielākiem viņas meistariem, kā par *Fr. Halsu*, *Delftas Vermēru*, *Jakobu van Reisdālu* un pat par *Rembrantu*, maz runāja un vēl mazāk jūsmoja.

Eiropas aristokratijai nāca modē rotaļīgais rokoko ar savām pastoralēm un galanterijām. Trešā kārta (*tiers-état*) ceļā uz buržuazisko revolūciju par savu mākslas standartu izvēlējās *klasicismu* ar skaudrajiem romiešu republikāņiem un patriotiem. Smaguma punkts mākslas vēsturē pārsviedās uz Franciju. Alegoriski runājot, mākslas skatuve 18. gadsimtā bij šāda: pa labi — zīdā tērpti arkadiski ganiņi, pūderēti bizmaņi un menuets; pa kreisi — togā ietinušies baigi *Bruti* un *Kasiji* ar paceltu vai krokās paslēptu dūci.

Protams, šādos apstākļos vienkāršajai, rāmajai un neglītajai (pēc laikmeta gaumes) holandiešu glezniecībai nevarēja būt nekādas cieņas. Realisms nederēja ne vecajai, ne jaunajai sabiedrībai, ne aristokratiskai reakcijai, ne buržuaziskam progresam. Aristokratija tiecās pēc *Bušē* saldkārīgās pikanterijas, buržuazijas ideologi alka pēc *Davida* varonīgām pozām un patosa. Vienīgais lielais buržuaziskā realisma pārstāvis 18. gs. — ģenialais krāsredzis *Šardens* ar savu kluso, kautro glezniecību palika ja ne gluži novārtā, tad katrā ziņā tālu iepakaļ tai ievērībai, kādu prasīja viņa darbu augstā gleznieciskā kvalitāte.

Rodas jautājums, kā varēja notikt, ka buržuazija atteicās no sava mākslinieciskā mantojuma. Tas notika uz neilgu laiku. Faktu ļoti spilgti apgaismo K. Markss savā «Astoņpadsmitajā brimerā». «Visu mirušo paaudžu tradīcijas kā lietuvēns nomāc dzīvo prātus. Un tieši tad, kad cilvēki patlaban šķiet nodarbojamies tikai ar to, lai pārveidotu sevi un apkārtni un radītu kaut ko līdz šim nebijušu — tieši tādos revolucionāro križu laikmetos viņi, bailīgi izsaucot pagātnes garus sev palīgā, aizgūst no tiem vārdus, kaujas lozungus, kostimus, lai šajā cienīgajā senlaiku tērpā un šajā aizgūtajā valodā izradītu pasaules vēstures jaunu skatu. Tā Luters maskējās par apustuļi Pāvīlu, 1789.—1814. gada revolūcija uzvilka pamīšus gan Romas republikas, gan Romas ķeizārvalsts tēru... Tāpat pirms viena gadsimta uz citas attīstības pakāpes Kromvels un angļu tauta savai buržuaziskai revolūcijai izmantoja no Vecās derības aizgūtu valodu, kaislības un iluzijas. Bet, kad īstais mērķis bija sasniegts, kad angļu sabiedrības buržuaziskā pārveidošana bija paveikta, Loks izstūma pravieti Abakumu.»*

Kaut kas tamlīdzīgs notika ar klasicismu un buržuazisko realismu. Tikai tad, kad revolūcijas bij pāri, «sabiedrības buržuaziskais pārveidojums bij nobeigts» un buržuaziskā iekārta konsolidējusies, tikai tad buržuaziskajā mākslā klasicisma Habakuka vietā stājās realisma Loks. Tas notika ap 19. gs. vidu. Tad arī bij situsi holandiešu glezniecības «augšāmcelšanās» stunda.

Nobeidzot šo vispārīgo Holandes glezniecības un tās vēsturiskās nozīmes raksturojumu, atzīmēsim vēl garām ejot, ka buržuazija noliedza savu realismu ne vienreiz vien. Kad sākās viņas vēsturiskās misijas beigu akts un strādnieku šķiras cīņa pret kapitalismu,

* K. Markss, F. Engelss, «Darbu izlase», I sēj., LVI, Rīga, 1950., 213. un 214. lpp.

par jaunu socialistisku sabiedrību, kad dzīves īstenība buržuazijai nesolīja vairs nekā laba, kad mantīgajiem slāņiem pienāca bažu un baiļu laiks, buržuazijas ideologi mākslā novērsās no realisma un piegriezās visāda veida metafizikai, misticismam un reliģiskai bigoterijai. Buržuaziskajā mākslā iesakņojās tukšs un bezidejisks formalisms, neveidīga abstrakcija, kas brīžiem nogāja līdz nejdzīgām mīklām.

Tā grimstošās šķiras māksla nonāca strupceļā, no kura vairs nebij nekādas izejas.

II. SAIMNIECISKIE UN SOCIALIE PRIEKŠNOTEIKUMI

Mākslā, tāpat kā citās cilvēka garīgās dzīves izpausmēs, galvenais noteicošais attīstības faktors meklējams ekonomikā. Ekonomiskajam pamatam pārveidojoties, kā to māca marksisms-ļeņinisms, pārveidojas arī visa idejiskā virsbūve, kurā māksla ieņem vienu no redzamākajām vietām. Mākslas uzplaukums kādā zemē ir atkarīgs no saimnieciskā progresa, tāpat kā tās pagrimšana — no saimnieciskā sastrēguma vai pasliktināšanās.

Kopš viduslaiku beigām saimnieciskais progress Eiropas zemēs norisinājās zem kapitalisma karoga. Kapitalisms bij šā progresa dzinējspēks. Kapitalisms saārdīja vecos feodalās sabiedrības ražošanas veidus, tai vietā ieveda jaunus un piešķīra buržuazijai to «vislielākā mērā revolucionāro lomu», par kuru runā K. Markss un Fr. Engells savā «Komunistiskās partijas manifestā». Bet ne visur kapitalisms ieviesās vienlaicīgi, un ne visur tas izplatījās vienādā tempā. Ar to izskaidrojamas lielās atšķirības un chronoloģiskā dažādība mākslas un kulturas attīstībā Eiropas zemēs.

Lai labāk izprastu saimnieciskos un socialos priekšnoteikumus mākslas attīstībai Nīderlandēs un Holandē, kā arī lai nojaustu šo zemju specifisko svaru laikmeta vēsturiskā kopsakarībā, šķiet, nebūs lieki pārlaist vispārīgu skatienu galvenajiem kapitalisma attīstības posmiem brāzmainajā jaunlaiku vēstures sākotnē.

Par kapitalisma izejas punktu jāuzskata Vidusjūras Eiropas piekraste un galvenokārt Itālija. Sākotnē tas iesakņojās tais vietās, kas atradās viduslaiku starptautiskās tirdzniecības sistēmas robežās. Pirms 15. gs. lielajiem ģeografiskajiem atklājumiem šī tirdzniecības sistēma dibinājās uz tām zemēm, kas ieslēdza Vidusjūru (Itālija,

Dienvidfrancija, Arabu Kalifats, Ēģipte, Mazazija, Bizantija). Vidusjūra saistīja piejūras zemes citu ar citu un ar Austrumu zemēm. Kad tirdzniecības sakari izplatījās arī uz Eiropas kontinentu, Itālija bij tā tirdznieciskā vidutāja, caur kuru Austrumzemju preces aizsniedza kontinenta valstis. Atklājās lielais tirdzniecības ceļš, kas gāja no Indijas okeana un Austrumu zemēm ar vienu nozari caur Venēciju un tālāk caur Viduseiropu līdz Ziemeļjūrai, ar otru — caur Dženovu, Šveici un Reinupi līdz Eiropas rietumu piekrastēm. Sakarā ar šo ievērojamo lomu, kādu Itālija spēlēja viduslaiku tirdzniecībā, arī tās rūpniecība sāka jo agrī attīstīties. Tā radās saimnieciskā bāze, uz kuras dibinājās renesanses kultūra un māksla Itālijā jau tai laikā, kad pārējā Rietumeiropā it visur vēl valdīja ar feodalismu saistītā gotika.

Tomēr šis agrais Itālijas saimnieciskās attīstības process un privileģētais ekonomiskais stāvoklis nevilcās visai ilgi. Tie izbeidzās 15. gs. beigās, kad līdz ar Afrikas apbraukšanu (jūrasceļš uz Indiju) un Amerikas atklāšanu mainījās visa pasaules tirdzniecības sistēma. Tā pārcēlās no Vidusjūras uz Atlantijas okeanu. Ar to Vidusjūra, kurā līdz tam krustojās visas pasaules tirdzniecība, zaudēja savu iepriekšējo tirdzniecisko nozīmi. Tāpat arī zemes, kas atradās Vidusjūras piekrastē, zaudējušas savus lielos tirdznieciskos sakarus, pamazām noslīdēja arvien dziļāk panīkumā. Šis liktenis piemeklēja vispirms Itāliju, kura sajuta pārmaiņas ļaunās sekas toties jo vairāk, jo lielāka bij viņas tirdznieciskā loma, senāka pasaules tirdzniecības sistēmai pastāvēt. Lai gan tūlīt tas vēl neatsaucās katastrofiski uz mākslas stāvokli, 16. gadsimtā vēl cērt savus grandiozos tēlus *Mikelandželo*, vēl glezno *Ticians* un *Tintoreto*, tomēr jau gadsimta otrā pusē sāk parādīties manierisms un atslīde, no kuras vairs nespēj glābt ne realista *Karavadžo* skola, ne *Boloņas* akadēmisti, ne *Lorencu Bernini* centieni jauna stila virzienā. Tiesa, Itālija joprojām paliek mākslinieku ilgu zeme, tās mākslinieciskais prestižs un neskaitāmie pieminekļi valdzina Eiropu, bet jaunrades potenciāls tai izsīcis. Vēl 18. gadsimtā atmirdz kā atblāzma no senākiem laikiem koloristiski jautrā un virtuozā *Tjepolo* glezniecība. Un tad beigas.

Kapitalisma un pasaules tirdzniecības smaguma punkta pārvietošanās izvirzīja un veda ātrā gaitā pie saimnieciska uzplaukuma jaunas zemes un valstis, kuras līdz tam, atrazdamās sāpus no galvenajām Vidusjūras tirdzniecības sistēmas arterijām, spēlēja

saimnieciskā ziņā neievērojamu blakus lomu. Tās bija zemes pie Atlantijas okeana, kas tagad, pēc jaunajiem ģeografiskajiem atklājumiem, aptvēra visus lielos tirdznieciskās satiksmes ceļus. Papriekš izvirzās abas Pireneju pussalas valstis — *Portugale* un *Spānija*, kuras drīzā laikā top pat par vienīgām koloniju valstīm jaunlaiku vēstures perioda sākumā.

Portugales tirdznieciskai uzzeļšanai par pamatu bij Vasko de Gamas 1498. gadā atrastais jūrasceļš uz Indiju (apbraucot Afriku), pa kuru Eiropa resp. Portugale varēja stāties tiešos sakaros ar šo lielo bagātību zemi. Senāk Itālijas tirdznieciskās republikas un pirmā vietā varenā Venēcija veda lielo tirdzniecību ar Indiju caur arābu rokām. Tagad turpretim līdz ar Afrikas apbraukšanu Indijas preces sasniedza tieši Eiropu. Tikai nu nevis caur Venēciju, bet caur Lisabonu. Lisabona kļuva uz laiku par galveno tirdzniecības pilsētu Eiropā. Portugales veikalnieki ierausa pasakainas peļņas no šās tirdzniecības, kura norisinājās ar kolonālā tirdzniecībā parastajām krāpšanas un laupīšanas metodēm.

Līdzās Portugalei uzplauka Spānija. Spānijas stāvoklis šai laikmetā mums sevišķi svarīgs, ņemot vērā to liktenīgo lomu, kādu šī stalgā absolutisma un inkvizīcijas zeme spēlējusi Nīderlandu un Holandes vēsturē.

Spānijai zelta augļus nesa jaunatklātā Amerika. Amerikā, tāpat kā Indijā, jau pirms eiropiešu ierašanās bij sastopama pie dažām iedzīmtām tautām diezgan augsta kultūra. It īpaši tas sakāms par vecajiem meksikaniešiem un peruāniešiem — par tā sauktajiem inkiem. Šo tautu uzkrātās bagātības tā savaldzināja spāniešu avānturistu prātus, ka tie pa kaklu pa galvu metās tos izlaupīt. Zelts, sidrabs, pērles un citas bagātības, ar kādām daba bij apveltījusi jaunās pasaules zemes, plūda straumēm uz Spānijas galveno ostas un tirdzniecības pilsētu — Seviļu, kura drīzā laikā izvērtās par vienu no bagātākām pilsētām visā Eiropā. Brīnišķīgie nostāsti par jaunatrastās zemes pasakainām bagātībām gāja no mutes mutē. Radās leģenda par neizsmeļamo zelta zemi — Eldorado. Veseliem bariem visādu dēkaiņu un rīkļurāvēju Spānijas karaspēka pavadībā traucās prom uz šo brīnumzemi, lai ātri un viegli tiktu pie kārotās bagātības un dārgajiem metāliem.

Spānija piesavināja vienu zemes gabalu pēc otra jaunajā pasaulē, un ap 16. gs. vidu gandrīz visa Amerika tika pasludināta par Spānijas īpašumu, kura izmantošanas tiesības tika piešķirtas rījīgiem

konkvistadoriem (pirmajiem Amerikas iekarotājiem un viņu pēcnācējiem) un savā dzimtenē caurkritušiem hidalgo (Spānijas zemākajiem muižniekiem). Iedzimtjie pēc izmisuma pilnas, bet veltīgas pretošanās nokļuva ar visu savu mantu un dzīvību visplēsīgāko bandītu nesaudzīgās rokās.

Spāniešu galveno «karavadoni» Amerikā — Fernando Kortesu — *H. Heine* savā laikā apdziedāja sekošā pantā:

Auf dem Haupt trug er den Lorbeer,
Und an seinen Stiefeln glänzten
Goldne Sporen — dennoch war er
Nicht ein Held und auch kein Ritter,
Nur ein Räuberhauptmann war er.*

(Vitzliputzli.)

88-15-888
Der atzīmēt to apbrīnojamo vienkāršību, ar kādu Spānija un Portugale bij sadalījušas savā starpā visu atklāto un vēl neatklāto jauno pasauli: ar pāvesta Aleksandra VI apstiprināto robežu līniju, kuru vēlāk novilkā 370 spāniešu jūdzes uz rietumiem no Kapverdas salām, tika atzīts, ka visas koloniju zemes no pola līdz polam uz rietumiem no šās līnijas pieder Spānijai, uz austrumiem — Portugalei. Gaiši un skaidri — citām valstīm te vairs nebij ko tīkot, ja tikai tās būtu samierinājušās ar šo «brālīgo» pasaules izdalīšanu. Tas nu tā nebij. Bet par to vēlāk.

Pēc savas kaimiņienes Portugales parauga arī Spānija centās visiem spēkiem monopolizēt aizjūras ekspluatāciju un aizžogot visām citām valstīm savu jaunatrsto zelta avotu, no kura tik bagātīgā mērā plūda karsti tīkotais metāls Seviļas un Kadisas mantas kambaros. Spānija tai laikā, t. i., ap 16. gs. vidu, stāvēja savas vareņības augstumos. Ķēniņš Filips II dižojās, ka viņa valstī saule nekad nenorient.

Koloniju izsūkšana resp. izlaupīšana radīja pašā Spānijā spraigu saimniecisku rosību, kurai gan trūka šai drūmajā inkvizīcijas zemē solidāku pamatu pašā ražošanā un kapitalisma vērtību ekonomiskā pielietošanā. Šī rosība izraisījās vairāk avanturā un spekulācijā nekā

* Tas būtu tulkojumā apm. tā: «Ap galvu tas nesa laurus, un pie viņa zābakiem spīdēja zelta pieši — tomēr tas nebij ne varonis, ne bruņinieks. Tas bij tikai laupītāju virsnieks.»

ražošanas spēku attīstībā. Tomēr šai periodā iekrita liels ziedu laiks Spānijas literatūrā (*Lope de Vega, Kalderons, Servantess*) un mākslā (*Ribēra, Zurbarans, Greko, Muriljo, Velaskezs*).

Tāpat kā Portugalei, arī Spānijai izdevās uz zināmu laiku noturēt savās rokās kolonālo monopolu. Bet ne visai ilgi. Ap 16. gs. otro pusi spāniešu-portugāliešu tirdznieciskai un kolonālai varenībai sāka vienmēr vairāk celties pretim bīstams konkurents un naidnieks no Nīderlandu, vēlāk Holandes puses. Jau agrāk, vēl Vidusjūras tirdzniecības sistēmas laikā, kad tirdznieciskā hegemonija piederēja Ziemeļītalijas tirdznieciskām republikām — pirmajā vietā «Adriātijas jūras ķēniņienei» Venēcijai, — Nīderlandu tirdznieciskā loma bij ļoti liela, kam par cēloni bij viņu izdevīgais ģeogrāfiskais stāvoklis, kā arī iedzīvotāju nodarbošanās veidi — zvejniecība, kuģniecība, tekstilrūpniecība. Ar viņu starpniecību Austrumu un Itālijas preces aizsniedza Eiropas ziemeļus. Viņu tirdznieciskās operācijas jau agri izplatījās uz Angliju, Ziemeļvāciju, Dāniju, Skandināviju un Baltijas jūras piekrasti.

Šo plašo tirdzniecisko sakaru dēļ šeit jau 14. un 15. gs. sāka pacelties bagātas un ziedošas tirdzniecības pilsētas. Lai minam tikai vecās Hanzas pilsētas — Brigu un Antverpeni, no kurām pirmā 15. gs., otrā 16. gs. ieņēma pirmo vietu visā Ziemeļeiropas tirdzniecībā. Līdzās tirdzniecībai Nīderlandēs jau ļoti agri uzplauka kuplos ziedos arī amatniecība, bet jau 16. gs. attīstās arī kapitalistiskā manufaktūra. It īpaši tas sakāms par Nīderlandu rūpnieciskās provinces — Flandrijas vadmalas industriju, kura apstrādāja no Anglijas ievesto vilnu un kuras ražojumi izplatījās ne vien pa visu Eiropu, bet gāja pāri arī jūrai — pie Austrumu tautām, galvenokārt pie arābiem. Par šās rūpniecības vareno attīstību Flandrijā dod liecību tas, ka, pēc tā laika ziņām (kaut arī varbūt pārspīlētām), Brigā un apkārtnē Flandrijas lielākajā ziedu laikā bijuši nodarbināti vadmalas rūpniecībā ap 80 000 cilvēku.

Lūk, kāpēc uz Nīderlandēm skatījās kā uz gardu kumosu jau no seniem laikiem visi apkārtējie potentāti. Pēc tām tiecās Vācijas ķeizari, Francijas ķēniņi, Burgundijas hercogi. Un tiecās tādēļ, ka te bij visdrošākās cerības tikt pie naudas, kuras šiem karotājiem vienmēr trūka. Cik neizsmeljams ienākumu avots ir Nīderlandes, tas jo zīmīgi kļuva redzams pēc 1516. g., kad Nīderlandu 17 provinces kopā ar Vāciju, Itāliju, Spāniju un tās īpašumiem Amerikā nonāca Habs-

burga Kārļa V varā. Tad izrādījās, ka šī ķeizara miera laika budžetā Nīderlandes deva gandrīz tikpat daudz kā pārējās zemes kopā. Sakarā ar to kādā Venecijas sūtniecības ziņojumā lasāms: «Te bij Spānijas ķēniņa īstās bagātības, te viņa zelta bedre, viņa Indija.»

Spānijas-Portugales tirdznieciskās varenības laikmetā arī Nīderlandu tirdzniecības loma joprojām lieliski pieauga. Austrumindijas preces, kuras pārveda Lisabonā, tūlīt veda tālāk uz Antverpeni. No šejienes tās savukārt izvadāja pa visām tām zemēm, ar kurām Nīderlandes jau no senlaikiem uzturēja tirdznieciskus sakarus. Antverpene kļuva par galveno tirdzniecības centru visā pasaulē. Uz Šeldas dažreiz atradās pāris tūkstošu kuģu. Preču vērtība, kuras gāja caur Antverpeni, ap 16. gs. vidu sasniedza 40 milj. dukatu gadā, kas pēc tā laika mēroga bij milzu suma. Biržā sapulcējās ik dienas ap 5000 tirgoņu no visām zemēm. Vairāk nekā 1000 svešām firmām bij Antverpenē savi pastāvīgi kantori. Bet, no otras puses, starp vairāk nekā 100 000 iedzīvotājiem bij tūkstošiem arī tādu, kas vilka savu dzīvību trūkumā un nabadzībā. Tas atzīmēts arī Venecijas sūtniecības ziņojumā 1557. g., kur konstatēts, ka līdzās bagātai buržuazijai «pastāv nabadzībā un postā pagrimuši plebeji». Tāpat tā laika rakstnieka italieša *Gvičardini* atsauksmēs par Nīderlandēm, starp citu, ir teikts, ka nabadzīgos iedzīvotājus «bagātnieki visādos veidos izsūc un dīrā».

Antverpene bij ne vien tirdzniecības, bet arī rūpniecības pilsēta. Taču rūpniecībā tai bij sāncenši citos Flandrijas un Brabantas centros, no kurienes galvenie zemes ražojumi — vadmala, audekli, mežģines, tepiki, austas tapetes — izplatījās pa visu pasauli.

Ļoti saprotami, ka Spānija raudzījās ar nenovīdību un bažīgu skatienu uz Nīderlandu ātro saimniecisko pacelšanos un uzplaukumu. Tā pilnīgi pareizi nojauta, ka šai zemes stūrī tai aug bīstams ienaidnieks. Pa lielākai daļai ar to arī izskaidrojamas visas tās represijas, kādas no Spānijas puses 16. gs. vērsās pret 17 provincēm. Bet, kā jau tas vienmēr bijis, negantās represijas maz ko līdzēja. Kad viņu mērs bija pilns, apspiestās tautas augošais nemiers izlauzās uz ārieni klajā revolūcijā, kuras mērķis bij atbrīvot Nīderlandes no ienīstā Spānijas režīma. Tautas sacelšanās Nīderlandēs atstāja toties jo lielāku iespaidu tādēļ, ka Spānijas absolutisma ricībā bij pasaules vaists varas līdzekļi, kuru priekšā mazā zemīte Ziemeļjūras krastos šķiet pilnīgs nieks. Kā jau norādīts, šī revolūcija tiktāl veda pie uzvaras, ka tās rezultātā ziemeļu provinces

(apm. tagadējā Holande) atbrīvojās no Spānijas un nodibināja patstāvīgu federatīvu republiku, kurai gan vēl ilgu laiku nācās cīnīties par savu patstāvību.

Pārējā Nīderlandu daļa (apm. tagadējā Beļģija) palika joprojām zem Spānijas pārvaldnieku bargā režīma, kas kļuva tik spiedošs un nepanesams, ka gandrīz vai pilnīgi paralizēja visu šās nelaimīgās zemes citkārt tik možo un rosīgo saimniecisko dzīvi. Līdzās varadarbiem, inkvizīcijas tiesām, grautiņiem visādas represijas vērsās tieši pret apspiesto provinču saimnieciskās nodarbošanās veidiem, piem., aizliegums tām tirgoties ar Angliju. Viss tas ātriem soļiem veda šīs provinces pretim saimnieciskam sastrēgumam, pat pagrimšanai. Divus gadus ilgais smagais aplenkums, kādu Antverpenei nācās pārciest, pirms to ieņēma spāniešu karaspēks (1585. g.), un tai sekojošā Šeldas blokāde no apvienoto ziemeļprovinču puses izpostīja līdz pamatiem šā lielā tirdzniecības centra saimniecisko stāvokli un izputināja viņa plašos tirdznieciskos sakarus.

Starp ļoti interesantajiem lielā antverpenieša *Rubensa* metiem Ļeņingradas Ermitažā sastopam kādu, kurā attēlota alegorija par Merkurija (rom. tirdzniecības dieva) aizlidošanu no Antverpenes un ļunajām sekām, kādas pilsētai no tā nākušas. Jā, patiešām, tikai 19. gadsimtā Merkuris atgriezās atpakaļ Antverpenē...

Bet pagaidām Merkuris pārcejas uz Amsterdamu un nodibina tur sev varenu rezidenci. Amsterdamā kopš 17. gs. sākuma top uz ilgāku laiku par pasaules tirdzniecības galveno centru. Taču jau iepriekšējā gadsimta otrā pusē starptautiskā tirdzniecība nebija vairs gluži Antverpenes monopols. Tās ļoti svarīgā nozare, un proti — Baltijas labības tirdzniecība, bija pārgājusi uz ziemeļu piekrastes provincēm — Holandi un Zēlandi, bet galvenokārt uz Amsterdamu. Taisni šī tirdzniecība, pastāvot lielajai atšķirībai starp zemajām iepirkšanas cenām Baltijas zemēs un ātri pieaugošām pārdošanas cenām Spānijā, atmeta milzīgas peļņas, kas saplūda Amsterdamas tirgotāju rokās.

Otrs ienesīgs tirdzniecības objekts bija siļķes. Ik gadus ap 1000 kuģu devās no apvienoto provinču piekrastēm jūrā uz siļķu zveju, pa daļai pašu, pa daļai Skotijas un Skandināvijas ūdeņos. Par Amsterdamu kāda veca holandiešu paruna izsakās, ka tā uzcelta no siļķu asakām. Un tiešām, siļķu zveja un siļķu tirdzniecība uzskatāmas par bagātības pirmavotiem ne vien Amsterdamai, bet vispār ziemeļu piekrastes provincēm. Pateicoties šim arodam, Ho-

landē (provincē) un Zēlandē jau 15. gadsimtā izauga plaša, izveidīga un drošsirdīga jūrnieku cilts, kura palīdzēja vēlāk Holandes kuģniecībai izvērsties vēl nepieredzētos apmēros. Kuģniecība resp. kravu pārvadāšana starp Nīderlandēm un pārējo pasauli kļuva par vienu no galvenajiem stūrakmeņiem Holandes kapitalismam. Holandes kuģi bij ne vien pastāvīgi «viesi» Eiropas ostās, no Lisabonas un Kadisas līdz Archangeļskai, tie apbraukāja visas jūras, visus zemes strēķus, kur vien uzsmaidīja peļņa un veikals. No tiem laikiem radās leģenda par «klejojošo holandiešu», kas bez miera un rimas kā lāsta vajāts klīst pa jūrām — leģenda, kuru savai operai izmantojis R. Vāgners. Holandieši tai laikā spēra savu kāju Brazīlijā; Ziemeļamerikā tie nodibināja Jaun-Amsterdamu, vēlāko Ņujorku. Tika atklāta Austrālija, kur par tiem laikiem dod liecību tādi nosaukumi kā Jaun-Holande, Jaun-Zēlande u. c.

Bet Holandes kapitalisms 17. gadsimtā dibinājās ne vien uz tirdzniecību, biržu un kuģniecību. Attīstījās arī vietējā rūpniecība. Amsterdamā, Leidena un Harlema auda vadmalu visai Eiropai; Utrehtā izveidojās ievērojama samta izstrādājumu ražošana; dienvidu provincēs slīpēja dārgakmeņus; ziemeļos kultivēja eksotiskas puķes; Frislande izveda lopus un zirgus uz Vāciju, Angliju un Norvēģiju, tāpat putnus, olas, sviestu, sieru.

Tomēr ārpus katra salīdzinājuma ar citām pilsētām Amsterdamā bij jaunās kapitalistiskās republikas īstais dzīvības nervs. Par to liecina neskaitāmi laikmeta dokumenti. Tā, piem., kādā ceļojuma žurnālā, ko sakarā ar prinča Kozimo Mediči — vēlākā lielhercoga Kozimo III uzturēšanos Holandē (1669. g.) veda viņa pavadoņi, lasām par Antverpeni sekošo: «Bez šaubām, tā ved lielāku tirdzniecību nekā jebkura cita pilsēta visā pasaulē. Tā uzskata par universālu magazīnu, par bagātību kasi, par nāciju izpriecību vietu. Svešinieki brīnās par to pie pirmā uzskata, un liekas, ka četras pasaules daļas būtu izlauptas, lai viņu darītu bagātu un viņas ostā savāktu visu to, kas tajās rets un ievērojams.» Par šās bagātības un saimnieciskās varenības mērogu var noderēt tas fakts, ka Amsterdamas banka bij stiprākā visā tirdzniecības pasaulē un ap gadsimta vidu viņas pagrābos metāla krājumi turējās 300 miljonu guldeņu vērtībā.

Bet Holandes kapitalistiskās attīstības process nebūt nenorisnājās gludi un mierīgi. Drīz vien jaunajai republikai iesākās cīņas pret Spāniju un Portugāli tirdznieciskās hegemonijas dēļ. Šīs

tirdzniecības karš arī aizņem lielum lielo daļu no tā 80 gadu ilgā kara, kuru pēc vecas tradīcijas mēdz apzīmēt gluži nevietā par «Holandes brīvības karu». Revolucionārās cīņas pret absolutismu izbeidzās jau 16. gs. beigās, tā ka karš savos vēlākos periodos bij vienīgi tirdzniecības karš, kura galvenais cīņas objekts atradās tālās jūrās — Austrumu un Rietumu Indijā.

Iemeslu cīņām deva pati Spānija, kad viņas ķēniņš Filips II, dusmu apstulbots pret jauno republiku, ar pavēli aizliedza Holandes kuģiem ierasties Lisabonas ostā, jo tai laikā arī Portugale bij pakļauta viņa varai. Ar šo aizliegumu viņš gribēja cirst nāvīgu brūci Holandes tirdzniecībai. Un tiešām, ņemot vērā to, ka Holandes tirdzniecība lielā mērā dibinājās uz Austrumindijas precēm, kuras saplūda Lisabonā, šis nolūks arī būtu sasniedzis savu mērķi, ja holandieši nebūtu atraduši vienkāršu, bet radikālu līdzekli, un proti — pašiem stāties tiešos tirdznieciskos sakaros ar Austrumindiju. Bet miera ceļā tas nebij panākams. Austrumindijas tirdzniecību bij monopolizējusi Portugale. Tādēļ Holandai nācās stāties karā pret Portugali. Galvenās Holandes tirdzniecības pilsētas un provinces, kuras visvairāk bij ieinteresētas Austrumindijas tirdzniecībā, — Amsterdamā, Roterdamā, Zēlande, Enkheizena, Delfta, Horna — saistījās kopā, lai vienotiem spēkiem paveiktu «nacionālo uzdevumu» Indijā. Šai cīņā tika lietā likta arī tirdzniecības flote, kura jau tai laikā tālu pārspēja visu, kas šai ziņā bij pārējām valstīm. Cīņas vadībai un iekarojamās Austrumindijas labākai izmantošanai 17. gs. sākumā izveidojās īpaša Austrumindijas tirdzniecības kompanija, kas rīkojās roku rokā ar valdību un tās aizsardzībā.

Asiņainās cīņās tika salauzta Portugales vara Austrumindijā. Īsā laika sprīdī šī lepnā koloniju valsts tika izspiesta no visām svarīgākām Indijas okeana salām — no Sonda, Borneo, Sumatras, Javas, Molukas u. c., no kurām izveda uz Eiropu galvenās koloniju preces. Ienesīgā Austrumindijas tirdzniecība pārgāja no Portugales Holandes rokās. Batavijā jaunā koloniju valsts nodibināja tirdzniecības centru Austrumindijā. Ap 17. gs. vidu visas Indijas okeana piekrastes un salas jau atradās Holandes varā. Ap to pašu laiku Holande, var teikt, stāvēja savas tirdznieciskās varenības augstumos. Pēc kāda tautsaimniecības vēsturnieka vārdiem, Holande šai laikā «turēja gandrīz nedalīti savās rokās Austrumindijas tirdzniecību un sakarus starp Eiropas dienvidrietumiem un

ziemeļaustrumiem. Ar savu zvejniecību, savu floti, savām manufakturām tā pārspēja visas citas valstis. Republikas kapitāli bij varbūt lielāki nekā visas pārējās Eiropas kapitāli, kopā ņemot.»

Ar Rietumindiju (pie Amerikas), kur mazajai Holandei cīņā pret daudz lielāko un stiprāko Spāniju nācās grūti iegūt sev atbalsta punktus, tā veda jau sen plašu, bieži ne mazāk ienesīgu kontrabandas resp. pirātu tirdzniecību. Kādā ceļā šī ienesība tika panākta, to, starp citu, rāda neskaitāmi uzbrukumi Spānijas tirdzniecības kuģiem un to aplaupīšana. Tā, piem., kad pazīstamais tā laika Holandes «jūrasvilks» Pīts Heins ar saviem ļaudīm notvēra spāniešu, tā saukto «sidraba floti», kuras krava sastāvēja no dižmetāliem, dārgiem kokiem, indigo, pērlēm utt., tad laupījums ienesa vairāk par 15 milj. guldeņu. Šis Pīts Heins kā admirālis stāvēja Rietumindijas kompanijas dienestā. To nodibināja drusku vēlāk pēc Austrumindijas kompanijas, ar tādiem pašiem uzdevumiem.

Tā dzima un izauga Holandes koloniju valsts un līdztekus Holandes kapitalisms. Līdzekļi, kā redzams, ir tādi paši, kādus tos klasiski apraksta K. Markss «Kapitāla» I sēj., nodajā par pirmatnējo kapitāla akumulāciju. Tie nav ne maigi, ne humani, ne godīgi, bet kapitalisma koloniju politikā parasti un normali.

Protams, arī pašā metropolē kapitalisms veidojās uz antagonisma un šķiru pretišķību pamatiem. Markss, atzīmējis, ka Holande bijusi kapitalisma paraugzeme 17. gadsimtā, konstatē, ka «tautas masas Holandē cieta vairāk no pārmērīga darba, bij nabadzīgākas un nesa smagāku jūgu nekā tautas masas pārējā Eiropā».

Plaisa starp buržuaziju un darba tautas masām, starp mantīgiem un nemantīgiem, starp naudiniekiem un sīkļaudīm paplašinājās arvien vairāk, kas lāgu lāgiem veda pie asām sadursmēm un cīņām. Buržuaziju bij pārņēmis īsts spekulācijas drudzis. Bet ne vien īsto buržuaziju un biržiniekus redzēja spekulējam. Arī inteliģence, kā humanists *Heigenss* un dzejnieks *Kats*, bij ierauta spekulācijas virpulī — ar zemienēm, zivju diķiem un polderiem. Katrs gribēja uz ātru roku kļūt bagāts. Kā buržuaziskās izlepības piemērs var noderēt puķu birža un tulpju spekulācija, kura, iziedama no jau aprādītās bagātnieku grūti izprotamās tulpju manijas 1636./37. gadā, beidzās ar piepešu un grandiozu krachu.

Šķiru attieksmes saasinājās it īpaši tad, kad pēc spāniešu jūga nokratīšanas, kurā galvenā loma bij tautas masām, uzvaras

augļus centās ievākt mantīgie slāņi. Ar laiku tas viņiem izdevās. Ja kara sākumā masām vismaz pilsētās vēl bij zināmas pilsoniskas tiesības, tad kara tālākā gaitā tās arvien vairāk tika apcirstas. Kā uz ārieni, tā arī iekšienē pastāvēja savtīgs naudinieku vienvaldības režīms, kura augstākais princips bij profits. Jau 16. gs. beigās Utrechta buržuazijas vadoņi paskaidroja: «Holandes tirgotājs pārdod visu par naudu. Tas pārdotu arī savu dievu, ja vien tas varētu to piegādāt.» Kāds apsūdzētais no tiem, kas 1638. gadā, kad lieta grozījās ap Antverpenes atkarošanu spāniešiem, bij piegādājuši ienaidniekam par labu naudu 100 000 mārc. pulvera, deva šādu paskaidrojumu: «Tirdzniecībai jābūt brīvai. Un, ja peļņas dēļ jābrauc cauri ellei, tad es iedrošinātos aizdedzināt savas buras.»

Ap 17. gs. vidu Holandes republikā nodibinājās īsti piutokratisks režīms, kurā tautai bij atņemta katra iespēja likumīgā kārtā iespaidot likumdošanu un politisko praksi.

Un tomēr, neraugoties uz visu to, Holande tai laikā bij visprogresīvākā zeme Eiropā. To varēja uzskatīt zināmā mērā par oazi apkārtējā absolutisma tuksnesī. Tai laikā vienīgi Anglijā sāka veidoties buržuaziska iekārta, kura nostājās uz drošām kājām pēc 1648. g. revolūcijas. Francijā valdīja lepna un iepūtīgais «*le roi soleil*», kurš mēdza visā nopietnībā apgalvot «*l'état c'est moi*» (valsts esmu es), kurš arī mākslā centās izvest savas lielmanīgās iedašas. «Novāciet man šos lempjus (magots),» noteica viņš īdzīgi, kad tam rādīja holandiešu un flamu (Tenīrsa) meistarū darbus. Vāciju 30 gadu karš atsvieda galīgā atpalcībā un feodalisma purvā. Flandrijā turpinājās spāniešu absolutisma un jezuitisma kundzība, kura pie Filipa II pēcnācējiem gan vairs nebija tik barga un asiņaina kā hercoga Albas laikā, tomēr gulēja kā smags slogs uz nelaimīgās zemes.

Tādā apkaimē Holandes kapitalisms, neskatoties uz tā tumšajām ēnām pusēm, bija progresīvs faktors savā zemē. Tas šeit likvidēja novecojušos saimniecības veidus, salauza feodalisma socialās attieksmes un pašķīra ceļu ražošanas spēku attīstībai un jaunai sabiedrībai. Revolūcijas ietekme jo zīmīgi parādījās arī uz laukiem. Lai gan zemnieku atbrīvošana netika izvesta visā pilnībā, tomēr svarīgākos punktos arī te notika pāreja no feodalisma uz kapitalismu. Jau *Ādams Smits* savā laikā norādīja uz ievērojamo atvieglojumu lauksaimniecības attīstībai, kas pēc kalvinisma uzvaras tika panākts ar naturalās desmitdaļas atcelšanu.



Rembrants — Saskija
Drezdenes gal.



Bet nozīmīga ir ne tikai ekonomika. Arī kulturas un gara dzīves laukā Holandē 17. gadsimtā radās možums un iespējas, kādas pārējā Eiropā nepastāvēja. Runājot par iespējām, mēs te saprotam relatīvo brīvību, zīmējoties uz gara darbību, — minimalo brīvību, bez kuras buržuaziskā iekārta nav iespējama. Tāds filozofs kā *Spinoza* tai laikā tikai Holandē varēja bez lielākiem traucējumiem nākt klajā ar savu pēc būtības materialistisko mācību. Arī franču filozofs *Dekarts*, kura ieskatī nebija pa prātam Sorbonas teologiem, atrada uz ilgāku laiku patvērumu Holandē. Ar lielu sajūsmu viņš raksta savam draugam rakstniekam *Balzakam* (protams, vecajam Balzakam) par savu dzīvi Holandē un kādā citā vietā atzīmē ļoti raksturīgi, ka tur «katrs domā tikai par sevi un savām veikala interesēm un, kam nav nekā kopīga ar veikalu un tirdzniecību, tas bauda pilnīgi neievērotu brīvību». Humanisma idejas un klasiskā filoloģija Nīderlandēs iesakņojās jau diezgan agri un savos sākumos saistījās ar slavenā *Roterdamas Erasma* vārdu. Tām līdzās vēlākās Holandes universitatēs uzplauka arī dabas zinātnes, kurās holandiešiem ir virkne skaļu vārdu, kā, piem., *Christians Heigenss*.

Atzīmējams arī buržuazisko valsts un starptautisko tiesību nodibinātājs *Hugo Grociuss*. Holandes literatūrā 17. gs. skaitās zelta laikmets, kurā *Hofts*, *Vondels*, *Bredero*, *Kats*, *Konstantins Heigenss* radījuši augstvērtīgus darbus traģedijā, komedijā, lirikā, didaktiskā poezijā u. c. Kulturalāku un brīvāku apstākļu dēļ arī grāmatu iespiešana visās valodās pa labai tiesai koncentrējas Holandē. No slavenajām Leidenas (Elzevīra) un Amsterdamas spiestuvēm tās izplatās pa visu Eiropu.

Taču visspožāko slavas mirdzumu starptautiskā mērogā Hoiande guvusi ar savu 17. gs. tēlotāju mākslu jeb, pareizāk sakot, *glezniecību*. Ar šulpturu Holande nevar lepoties. No Holandes polde-riem nācis tikai viens liela vēriena skulptors, un tas ir *Klāss Sluters*, kas 14. gs. beigās strādāja Dižonā Burgundijas hercogu dienestā un ar savu spēcīgo reālismu ievadīja lielo lūzumu viduslaiku tradīcijā šaipus Alpiem. No tā laika holandiešu mākslas ģenijs cieši saistīts ar glezniecību. Tāpat kā pie veneciešiem, tas mīl izpausties ne tik daudz tvirtās līnijās un plastiskās formās, bet gan galvenokārt smalkās krāsu un toņu vizijās.

Te ir holandiešu mākslinieciskās iedvesmas valstība un tās izteiksmes brīnišķīgais spēks un daile.



III. HOLANDES GLEZNIĒCĪBAS SĀKOTNE

Patstāvīga un nacionāla glezniecība Holandē izauga tikai pēc 7 ziemeļprovinču atbrīvošanās no Spānijas virskundzības un neatkarīgas federatīvas republikas nodibināšanās ar iespaidīgākās provinces — Holandes vēlāko nosaukumu.

Taču holandieši nodarbojās ar glezniecību un viņiem bija lieli meistari arī līdz tam, t. i., līdz 17. gadsimtam. Bet tad šie meistari iekļāvās vispārīgajā nīderlandiešu skolā, kurā tie atšķīrās no citiem ar samērā niecīgām un grūti saskatāmām īpatnībām vai pat bieži nemaz neatšķīrās.

Par Nīderlandu glezniecības nodibinātājiem mākslas vēsture uzskata brāļus *van Eikus*, no kuriem *Huberts* miris 1426. gadā, bet *Jans* nodzīvojis līdz 1440. gadam. Ar šo lielo meistarū skolu Nīderlandēs radās glezniecības centrs, kas spēja cienīgi nostāties blakus ieslavētajai un tradīcijām bagātajai Itālijas glezniecībai.

Nīderlandu glezniecību pirms tās saskaldīšanās flāmu un holandiešu — *Rubensa* un *Fransa Halsas* skolās, 17. gs. sākumā, var viegli iedalīt divos raksturīgos posmos, no kuriem katrs aptver apmēram vienu gadsimtu. 15. gadsimtu aizņem *van Eiku* skola — tās rašanās, nobriešana un noziedēšana. Šo skolu mēdz saukt arī par flāmu «primitīvajiem», un tās redzamākie meistari bez pašiem *van Eikiem* ir *van der Veidens*, *van der Guss* un *Memlings*.

Ar *Kventīnu Maseisu* 16. gs. sākumā iestājas jauns posms Nīderlandu glezniecības vēsturē. *Van Eiku* nacionālās, tipiski nīderlandiskās tradīcijas izbeidzas, un vietējā glezniecība nokļūst Itālijas renesanses noteicējā ietekmē. Tas ir tā sauktais *romanisma* jeb *italisma* posms, kurā vesela virkne vairāk vai mazāk apdāvinātu meistarū, kā, piem., *Jans Maseiss*, *Gosārts*, *van Orlejs*, *Floriss*, *Sko-*

rels u. c., centās piesātināt Nīderlandu glezniecību ar tai svešiem Itālijas lielmeistaru — *Rafaela, Mikelandželo, Džordžones, Korredžo, Ticiano* formu, koloristikas un estetikas elementiem. Šis romanisma posms ar dažādām variācijām un pārveidībām turpinājās līdz pat gadsimta beigām, t. i., līdz tam laikam, kad svarīgo vēsturisko notikumu rezultātā glezniecība tiklab Holandē, kā arī Flandrijā sāka kuplos ziedos uzplaukt uz jauniem nacionalās atdzimšanas pamatiem.

Daži nacionalistiski noskaņoti Nīderlandu mākslas vēsturnieki un rakstnieki uzskata šo posmu par «īstu nelaiimes lappusi flamu glezniecības vēsturē» (*Kamils Lemonjē*). Apmēram tādā pašā garā izsakās arī flamu mākslas vēsturnieks *Makss Rozess* savā grāmatā par Antverpenes gleznotāju skolu.

Taču šķiet, ka tā fakti tiek novērtēti vienpusīgi un nevēsturiski. Lieta te grozās nevis ap «laimi» vai «nelaimi», bet gan ap vēsturisku nepieciešamību. Jāņem vērā, ka līdz ar *Memlingu* 15. gs. beigās van Eiku skola bij izteikusi glezniecībā visu, kas tai bij sakāms. Jau pie paša Memlinga vērojams attieksmē uz ideoloģiju un izteiksmes spēku zināms atslābums, kas izskaidrojams ar jauniem vēsturiskiem apstākļiem un laikmeta prasībām. Van Eiku skola, neraugoties uz visu progresīvo un pat revolucionāro, ar ko tā nāca ziemeļnieku glezniecībā, tomēr vēl bij stipri saistīta ar viduslaiku ideoloģiju un gotisko ticības stāju. Jaunais laikmets, kas iestājās Eiropā līdz ar humanismu un renesansi, sadragāja šo ideoloģisko stāju un ievērojami pārgrozīja cilvēku garīgo satvaru. Mākslai uz pārgrozītajiem pamatiem bij, gluži dabiski, jāmainās savā raksturā. Vecais glezniecības gars izgaisa, naivā dievbijība veclaicīgajā baznīcas veidā izzuda. Māksla nevarēja vairs tālāk virzīties pa iemītajām tekām. Turēšanās pie vecām tradīcijām veda pie neīstenības, ārīšķības, bezjūtīga manierisma.

Tādēļ jāatzīst, ka Nīderlandu glezniecība renesanses ietekmē 16. gadsimtā bij normāla un progresīva parādība, kaut arī nacionālais pavediens vietām pārtrūka un jaunajam gleznieciskajam liedinājumam tika piemaisīta prāvā daudzumā sveša ligatura. Bet šī ligatura bij augstvērtīga. Lai kā skatītos uz šo gadsimtu, tomēr jāatzīst, ka nīderlandiešu glezniecība bij daudz ko mācījusies no itāliešiem. Tas zīmējas uz cilvēka ķermeņa brīvāku interpretāciju, uz kustību, žestu un pozu traktējumiem, ne mazākā mērā arī uz koloristiku, apgaismojumu, tehniskiem paņēmieniem un

perspektīvas problemām. Visur te italieši dažā labā ziņā bij aizgājuši nīderlandiešiem priekšā. Tie bij jāpanāk, lai varētu uzsākt jaunu nacionalās glezniecības uzbūves laikmetu.

To konstatējot, protams, nevajadzētu izlaist no acīm, ka gadsimta beigās šī «italiskā apmācība» nīderlandiešu akademisma vadībā draudēja novest glezniecību staignā purvā. Tādi meistari kā *Sprangers, Golciuss, Korneliss Kornelisens*, kuriem pievienojami vēl daudzi citi, ar savu māksloto formu, ekscentrisko līniju, pārspilēto saīsinājumu (rakursu) virtuozitāti novadīja glezniecību uz sāja manierisma un komplicēti uzpostu ārišķību strupceļa sliedēm. Pa tām tālāk braucot, nīderlandiešu glezniecība patiešām būtu ņemusi katastrofisku galu, ja ekonomiski socialie faktori nebūtu sagatavojuši zemi jaunai audzei un plauksmei.

Abos aprādītajos Nīderlandu glezniecības posmos rosmīgi un raženi piedalījās otas mākslas izkopšanā daudzi meistari, kas nāca no ziemeļprovīncēm, no vēlākās Holandes. Jau kopš tiem laikiem, kad vēl bij gluži svaigas *Jana van Eika* tradīcijas, kad skolā valdīja cēlais *Rogīra van der Veidena* stils, atzīmējami lielmeistaru sarakstos vairāki izcili holandiešu vārdi. Tas bij ap 15. gs. vidu. Tai laikā ziemeļprovīnces vēl bij samērā atpalikušas. Visa saimnieciskā un kulturas dzīve koncentrējās dienvidos — Flandrijas un Brabantas pilsētās. Nīderlandu glezniecības centri tai laikā bij galvenokārt *Genta* un *Briga*, kurām arī saimnieciskajā dzīvē bij noteicošā nozīme. Drusku vēlāk pacēlās *Antverpene, Brisele, Luvēna*.

Bet arī ziemeļprovīncēs jau diezgan agri bij izveidojušās dažas vietējas glezniecības skolas, no kurām kā vecākās minamas *Utrechtā, Harlemā* un *Leidenā*. Tomēr mākslas prasības ziemeļos vēl nebij pārāk plašas, un gleznotāji vai tie, kuru nolūks bij nodoties glezniecībai, izceļoja uz dienvidiem — uz Flandrijas un Brabantas pilsētām, kurās Burgundijas lepno un lielmanīgo hercogu laikā bij ieviesies ārkārtīgs lukss un greznība.

Pazīstamākie starp tiem holandiešiem, kuri visagrāk nokratīja dzimtenes pišļus no kājām un pārcēlās uz flamu provīncēm, lai tur tiktu pie goda un slavas, bij abi harlemieši — *Alberts Auvaters* (darbojies ap 1430.—1460.) un *Dirks Bautss* (ap 1420.—1475.). Auvaters, Harlemas skolas nodibinātājs, bij pirmais holandiešu gleznotājs, kas pārvaldīja brāļu van Eiku jaunradīto mākslas tehniku un varbūt bijis arī *Jana van Eika* māceklis. Diemžēl, no viņa darbiem nekas



Petruss Kristuss — Derību gredzena izvēle pie zeltkaļa Sv. Eligija
Privatkolekcijā Ķelnē

daudz nav palicis pāri. Tā kā viņa gleznas bijušas galvenokārt reliģiska rakstura, tad jādomā, ka liela daļa no tām aizgājusi bojā svētbilžu grautiņos, kas notika 16. gs. otrajā pusē sakarā ar kalvinistisko kustību. Palikusi tikai viena puslīdz autentiska viņa glezna, un tā ir «Lacara uzmodināšana» (Berlīnes muzejā), kas apliecina holandiešu meistara neapšaubāmās spējas un arī oriģinalitāti van Eiku skolas rāmjos. Pazīstamāks mums ir viņa laikabiedrs un vienvidnieks *Bautss*, no kura uzglabājušās vairākas gleznas dažos muzejos (Briseles, Berlīnes, Minchenes) un Luvēnas Pētera baznīcā. Neraugoties uz savu stipri vēl veclaicīgo stilu (salīdzinot ar Jana van Eika panākumiem) — izstīdzējušām, kalsnām figurām, primitīvu perspektīvu, naīvo kompozīciju utt., mazliet komiskais visā savā nopietnībā, bet lādzīgais *Bautss*, šķiet, baudījis savā laikā lielu cieņu un popularitāti. To liecina jau tas, ka šis holandietis ieguva Luvēnas pilsētas meistara posteni. Jāzina, ka tai laikā Nīderlandēs ne vien hercogi un grafiem bij savi oficiāli galma gleznotāji, bet arī buržuaziskajām pilsetām. Tāds bij ap 15. gs. vidū *Rogīrs van der Veidens* Briselei, tāds bij *Dirks Bautss* Luvēnai.

Pēc šiem pirmajiem pionieriem saplūda flamu provincēs lielāks skaits visāda kalibra Holandes gleznotāju. Pie visiem tiem uzskatīti nav nozīmes, jo visi viņi iekļāvās kopīgajā Nīderlandu stilā tā dažādos variāciju periodos. Tas pats sakāms arī par tiem holandiešiem, kas palika uz vietas, piekoptami savu mākslu Harlemā, Leidenā vai citā kādā mākslas pajumtē. Tādēļ apstāsimies īsumā tikai pie ievērojamākiem un īpatnīgākiem no šiem agrajiem Holandes meistariem, un proti, pie tiem, kuriem bijusi kāda ietekme uz vēlākās Holandes glezniecības veidošanos.

No 15. gs. holandiešu meistariem, pēc abiem minētajiem, nozīmīgs ir agri mirušais (28 gadu vecumā) *Gērtgens* no Sv. Jāņa klostera (dz. 1465. g. Leidenā), kas uzskatāms par īsteno pamatlicēju īpatnējam holandiskam glezniecības stilam, par cik tāds jau tai laikā sāk parādīties. Tas nedaudzais, kas no viņa palicis, kā, piem., abas lielās gleznas Vīnes Belvederā — «Kristus liķa apraudāšana» un «Jāņa Kristītāja kaulu sadedzināšana», rāda viņu kā izcilu spējnieku un brīnišķīgu krāsas meistarū. Kad lielais vācietis Albrechts Dirers apmeklēja Nīderlandes, viņš par Gērtģenu izteicies: «Patiešām, viņš ir bijis gleznotājs jau mātes miesās!» Gērtģens pārsteidz ar savu dziļo, intīmo dabas izjūtu, ar saviem pavasarīgajiem skatiem figurālo gleznu dibenplānos, ar savu prieku par kokiem un lankām,

krūmājiem un strautiņiem. Tā nebij allažīga parādība, jo tai laikā reti kāds mākslinieks spēja jūsmot par dabu un dabas jaukumiem. Uz Gērtgena pleciem pacēlās ilgmūža harlemietis *Jans Mostārts*, kas nodzīvoja līdz 16. gs. vidum, ilgotnēm kā Kārļa V Nīderlandu pavaldones Margaretas galma gleznotājs un pazīstams galvenokārt ar saviem portretiem, kas atrodas Briselē, Parizē un Berlinē.

No Holandes cēlies arī *Gerards Davids* (ap 1460.—1523.). Kā Memlinga mācekli viņu var uzskatīt par vienu, katrā ziņā ne vājāko, no van Eiku skolas norieta meistariem. Pretēji savam laikabiedram Gērtgenam viņš jau agri atstāja savu dzimteni, lai dotos uz dienvidiem. Davids nebij nekāds jaunu ceļu meklētājs, drīzāk mākslas mantojuma glabātājs, kas konservatīvajā Brigā — Jana van Eika un Memlinga darba vietā — vēl pēdējā brīdī turēja spēkā 15. gs. mākslas tradīciju, kad blakus uzplaukstošajā Antverpenē jau tai pašā laikā Kventins Maseiss sāka ievadīt jaunu mākslas laikmetu.

Tomēr arī dažās Davida gleznās jau novērojams, kā vecu vecajā reliģiskajā motivā sāk ņemt virsroku tīri žanriskais elements spilgti realistiskā ietērpā. Davidam ir kāda glezna, kurā madonna pasniedz bērniņam viru. Bērns ar karotīti. Uz galdiņa viras bļodiņa, maizes klaipiņš, paplāte ar ābolu. Caur logu skats uz pilsētas laukumu ar namiem. Pie loga klusās dabas objekti — grāmata, groziņš ar produktiem utt. Istabas stūrī uz paaugstinājuma kanniņa un vāzīte ar puķēm. K. Markss, runājot par Rembrantu, izteicies, ka viņš madonnu gleznojot kā Holandes zemnieci. Davids vairāk nekā 100 gadus pirms Rembranta gleznoja šo madonnu kā Brigas sīkpilsoņa sievu, kas kopj savu bērnu.

Realisma ieviešanās reliģiskā gleznā ap šo laiku nav nekāda nejauša parādība. To rāda, starp citu, arī tāda tripticha vidējā glezna («Bēgšana uz Eģipti»), kas nāk no Davida laikabiedra *Joachima Patinīra* otas. Nevar mīļumam nolūkot tās skaistās ainavas ar visādiem lauku darbiem — aršanu, ecēšanu, pļaušanu, kas paveras aiz «svētās ģimenes».

Vispār jāsaka, ka holandieši jau no paša sākuma manāmi atšķīrās no flamiem ar stiprāku un intimāku dabas īstenības izjūtu. Viņu darbos allaž izpaužas noteikts realisms, kuru maz interesē formas daiļums, bet toties jo vairāk stingrs un nozīmīgs raksturojums. Ainavu elements, kas nereti sastopams viņu figuralās gleznās, ir patiesāks, dabiskāks, dziļāk novērots nekā pie flamiem.

Salīdzinot ar flamiem, arī koloristikā saskatāma zināma atšķirība jau pie agrajiem holandiešiem. Viņiem it kā bail no spilgtām, sulīgām krāsām. Par to var pārliecināties, ja, piem., Dirku Bautsu vai kādu citu no tiem nostāda blakus viņu laika flamiem. Tad būs skaidri redzams, ka flami stāv augstāk uz spilgtuma un krāsainuma skalas. Bet par to holandieši pārāki smalkos, maigos krāsu niansējumos, kādus pat lielmeistars van Eiks nepazīna. Tas it īpaši viedams viņu gleznās ar ainaviskiem foniem. Te jau pie Dirka Bautsa konstatējama liela saskaņotība ne vien krāsās, bet arī starp figurām un ainavu. Tas panākts tiklab ar meistarīgu krāsu pielāgojumu, kā arī ar liegi brūnganu lazējumu, kas klājas pāri kalniem un lejām, pāri dažādām lokalām krāsām. Tādus pašus centienus apvienot telpu un figuras koptonī sastopam pie Alberta van Auvatera jau minētās gleznas «Lācara uzmodināšana». Tā mēs redzam jau pie vecākajiem holandiešiem pamazām izpaužamies tās pašas īpatnības, kas tik oriģināli iezīmēja viņu lielo 17. gs. glezniecību: realistisko stāju un sīki apsvērtu, harmoniski saskaņotu tonalitāti koloristikā.

Atsevišķu vietu starp holandiešu «primitīvajiem» ieņem *Hieronims Boss* (ap 1462.—1516.) no Hertogenbošas — pazīstamais elles, velnu un spoku gleznotājs. Laikabiedri viņu apbrīvoja kā moralistu. Vēlāk viņu turēja par āmu, ārgali, jokdari. Tagadnes mistiskie formalisti viņā vērtē sirrealistu. Un tomēr, neraugoties uz visu Bosa baigo, murgaino tematiku, uz tās fantasmagorijām un untumainām iedašām, dīvainais Hertogenbošas meistars ir brīnišķīgs realists, stila realists. Vispirms visi viņa murgu elementi darināti un veidoti, izejot no realitātes; vienīgi sakopojums ir burlesks. To varētu saukt par fantastisko realismu, kurā īstenība izlietota monstros, nedabas un negantību atdarināšanai. Bez tam Boss savā darbā var uzrādīt lietas, kurās izpaužas liela stila realisms, bez kādas fantastikas un samurgojumiem, kā, piem., «Pazudušais dēls» (Roterdamas muzejā). Raksturojumā un tipizācijā Bosa realisms aizsniedz galējās robežas, draudot pāriet karikatūrā, piem., gleznā «Krusta nešana» (Gentas muzejā) ar tās groteskajiem un bļaurajiem tēviņiem.

Taču Bosa māksla būtu ne vairāk kā kuriozitate, kā dokuments par 15. gs. kaislībām un ekstravagancēm, kam bij sava sakarība ar brīnumstāstiem par jaunatklātām zemēm un pasaulēm, ja Hertogenbošas meistars nebūtu dzimis gleznotājs, smalks krāsredzis. Glez-



Lukass van Leidens — Kāršu spēlmaņi
Privātkolekcijā

nieciskā skatījuma vēsturē Bosam, kuram maz kas bij kopīgs ar noteikto un skaidro Gērtgenu, ir vislielākā nozīme. Taisni viņš 15. un 16. gs. maiņā bij jau puslīdz izveidojis tonalo glezniecību, kura Holandes mākslas ziedu laikā kļuva valdošā. Jāsaka gan, ka šai ziņā laba tiesa nopelnu piešķirama arī kādam citam holandie-tim, viņa laikabiedram, kādam vēl neidentificētam Delftas vai Gau-das gleznotājam, kas mākslas vēsturē pagaidām pazīstams ar no-saukumu «*Virgo inter virgines*» meistars un savās reliģiskās glez-nās izceļas ar izteiksmīgu, neizpušķotu realismu.

Garš ceļš vēl bij jānostaigā, lai Holandes glezniecībā abi gal-venie tās principi — konsekvents realisms un koloristiskā tona-litate — ņemtu galīgu un izšķirīgu virsroku. Viss 16. gadu simtenis. Iepriekšējais gadsimts visnotaļ bij vēl reliģiozās glezniecības laik-mets, kurā specifiski nīderlandiskiem formalā realisma līdzekļiem tiklab flami, kā holandieši darināja baznīcai galvenokārt altara gleznas visādos veidos — viengleznas, diptichus, triptichus u. c. Tām pievienojās ierobežotā skaitā portreti un paretam vēstures gleznas, pavisam retumis kaut kas līdzīgs sadzīves gleznei.

Reliģiskā glezniecība jo plašos apmēros turpinājās arī 16. gad-simtā, bet tagad jaunā renesanses un Itālijas lielmeistaru ietek-mētā aspektā. Modē nāca jauna, līdz tam Nīderlandēs nedzirdēta formu valoda un neredzēti izteiksmes paņēmieni. Renesanses ietekmē reliģiskajai gleznei pievienojās antikas mitoloģijas un vēstures tematika, arī alegorija. Buržuaziskajai sabiedrībai nostip-rinoties un izveidojoties, jo redzamu vietu ieņēma pilsoniskais portrets.

No vadošiem holandiešu gleznotājiem 16. gs. pirmajā pusē tikai *Jans Mostārts*, par kuru mums jau bij runa, vēl uzrāda ciešākas saites ar Gērtgena mākslu, mazāk zīmējoties uz formu nekā uz tehniku un krāsu. Lielākā daļa no pārējiem līdzīgi flamiem aiziet cits pakaļ citam pa itāliešu ceļu — ātrākā vai lēnākā gaitā.

Starp tiem vispirms minami amsterdamiētis *Jakobs Kornelisens* (ap 1470.—1533.) un leidenietis *Korneliss Engebrechtsens* (1468.—1533.). Pazīstamāks kļuvis pēdējais. Vēl izjūtama Gērtgena ietekme. Bet jau parādās raibs, uzposts manierisms. Viņa meistardarbi — altara gleznas Leidenas un Utrechta muzejos — pārslodzīti figurām, ar pabailīgu gleznojumu. Engebrechtsens pazīstams kā iespaidīgs skolotājs. Tas izskolojis ne vien savus trīs dēlus par gleznotājiem, bet arī devis svarīgas ierosmes slavenajam *Lukasam van Leide-*

nam, no kura tas savukārt vecumā šo to mācījies. Abus var uzskatīt par tā sauktā Leidenas stila nodibinātājiem.

Kas attiecas uz Jakobu Kornelisenu, tad jāsaka, ka tas kļuva pazīstams galvenokārt kā kokgriezuma meistars. Kā gleznotājs viņš nav sevišķi individuāls, bez tam nevienāds. Mīl stāstīt. Bet pa starpām atgadās arī labi portreti.

No visiem 16. gs. sākuma holandiešu meistariem spēcīgākais un arī personīgākais, bez šaubām, ir *Lukass van Leidens* (1494.—1533.). Var pat teikt, ka viņš ir oriģinālākais un savdabīgākais mākslinieks no visiem, kādi vien Nīderlandēs ar mākslu nodarbojušies 16. gs. pirmajos trīsdesmit gados.

Lukass van Leidens bij ātraudzis mākslinieks. Viņu savā ziņā pat var uzskatīt par brīnumbēru. Patiešām, līdz mums nonākuši divi brīnišķīgi vara grebumi, kurus ģenialais leidenietis darinājis 14 gadu vecumā, pie kam viens no tiem — «Muhameds un noslep-kavotais mūks» uzrāda dažā ziņā tādu māksliniecisku un tehnisku augstumu, kādu, pēc lietpratēju atzinuma, meistars vēlākos darbos vairs nav pārsniedzis. Protams, šis pārsteidzošais priekšlaiku nobriedums tika uzskatīts kā īsts brīnums. Arī holandiešu gleznotājs *Karels van Manders*, kas 17. gs. sākumā laida klajā savu ievērojamo grāmatu par Nīderlandu māksliniekiem, tāpat kā to pusgad-simtu agrāk bij darījis Vazari par italiešiem, nevar noslavēt vien Leidenas brīnumbērna darbus.

Mākslas vēsturniekiem vēl joprojām nākas ļoti grūti pārsviet tiltu starp Nīderlandu vargrebumiem gadsimta sākumā un Lukasa augsti attīstītiem jaunības darbiem. Lukasa tēvs, kas bij gleznotājs, viņam neko šai ziņā nevarēja dot. Tāpat arī viņa skolotājs — jau minētais Engebrechtsens, kas arī bij vienīgi gleznotājs. Un tomēr Lukass van Leidens līdzās viņa laikabiedram *Dīreram* kvalificējams kā veicīgākais vara grebuma tehnikas meistars pirms *Rembranta*. Konstatēts, ka arī ieslavētais italiētis *Markantons* (Raimondi) šo to patapinājis no Leidenas meistara savos vara grebumos.

Bet Lukass bij piedevām vēl spēcīgs gleznotājs. Par to jau gaišu liecību dod vesela virkne izcilu gleznu, starp citu, arī «Neredzīgā dziedināšana» Ermitažā — grandiozs un krāsains darbs. Jāsaka gan, ka, vispār ņemot, meistara darbā grafiskais un lineārais stāv pār-svarā pār glezniecisko un koloristisko.

Taču galvenais Lukasa mākslā ir tās radikālais pagrieziens uz realisma pusi. Leidenas meistars droši un apzinīgi ieķer ikdienišķajā

dzīvē un atēlo to ar skadru spēku pat tur, kur motivs ņemts no bībeles vai «svēto» leģendām. Viņš jēstri sarāva saites ar viduslaiku mākslu, kurai ārpus debesu un baznīcas izredzētiem nebija atēlošanas cienīgu objektu. Ja daudz, vēl pielaida zemes valdniekus un lielmaņus. Bet Nīderlandēs sakarā ar buržuazijas attīstību guva interesī arī vienkāršā dzīvē vīrs zemes. Pilsonis izcīnīja savas pilsoņa tiesības mākslā. Un, lūk, Lukass van Leidens bija viens no šās dziļās pārvērtības sekmīgākiem iniciatoriem. Parastais cilvēks ar viņa ikdienas jūtām un vienkāršo nodabū saistīja meistarū visvairāk. To viņš iestudē un vismīļāk cenšas attēlot. Līdz ar to dzīvē iepļūst viņa darbos. Tie top nemāksloti un katram saprotami.

Tikai savos vispēdējos gados arī Lukass van Leidens sāk pakļauties italiešu mākslas valdzinošajai varai. Viņa pēdējie darbi, pēc 1530. gada, nepārprotami rāda akadēmisku ietekmi. Vai pie tā vainīgi *Markantona* grebumi pēc Rafaēla oriģināliem vai sadraudzēšanās ar akadēmisko *Gosārtu* un šī pēdējā iespaids pēc kopīgā ceļojuma pa Flandriju — grūti pateikt.

Krietnu gabalu tālāk itālisma virzienā iet *Jans Skorels* (1495.—1562.) no Alkmaras. Skorels bija pirmais, kas starp holandiešiem nodibināja konsekventu itālisma platformu mākslā, atsviežot nicīgi pie malas visas vietējās mākslas tradīcijas, aicinot atdarināt Rafaēlu un Mikelandželo kā istās mākslas iemiesojumus.

Skorels, mācījies pie Jakoba Kornelisena, pa daļai arī Lukasa van Leidena ietekmēts, bija ļoti izglītots un daudzpusīgs vīrs — gleznotājs, dzejnieks, inženieris, priesteris un sportists vienā personā. Daudz ceļojis gan pa Vāciju, gan pa Šveici un Itāliju. Kā svētceļotājs apmeklējis arī Jeruzalemi. Būdams jauns, bet jau nobriedis mākslinieks, Skorels guvis paliekošus iespaidus no Alpiem, Oriēta zemēm un galvenokārt no Romas, kurā toreiz valdīja, gan tikai īslaicīgi, vienīgais holandiešu pāvests Hadriāns VI.

Skorela kompozīcijas uzbūvētas pilnīgi pēc italiešu parauga. Atzīmējamās meistarā izplānotāja spējas. Ar drošu roku viņš sakausē savas figuras ar ainavas telpu nedalāmā skaistā vienībā, kā to rāda lieliskā «Kristīšanas» glezna Harlema muzejā. Ka Skorels bijis pirmšķirīgs gleznotājs, tas redzams — līdzās meistarīgajai «Magdalēnas» gleznai Amsterdama muzejā — no viņa daudziem portretiem, kuros turpinās vecās un labās nīderlandiešu ģīmetņu mākslas tradīcijas.

No Skorela uzglabājušās vairākas grupu gleznas, kurās portretizēti gan «Jeruzalemes ceļotāji» (Harlemas muzejā), gan tā sauktās «Brālības» (Utrechtas muzejā). Tās var uzskatīt par izejas punktu vēlāk pie holandiešiem tik iemīļotām korporāciju un strēlnieku



Kventins Maseiss — Naudas mijējs ar sievu
Parizes Luvrā

gleznām (*Schuttersstukken* vai *Doelenstukken*), kaut arī tās vēl pagaidām ir ne vairāk kā portretējamo galvu diezgan vienmuļīgs savirkņējums. Tālākais solis šai virzienā ir *Dirks Jakobsens* (1497.—1567.), minētā Kornelisena dēls, ar viņa korporāciju gleznām, kurās arī vēl galvas stieejas rindā *en face*.

Sakarā ar Skorela portretiem atzīmējamas viņa svaigi un sirsnīgi darinātās bērnu gleznas. Piemēra dēļ minēsim kādu ģimenes portretu Kaseles muzejā, kur attēlota ģimene ar trīs bērniem pie brokasta

galda. Bērnu, it īpaši abu vecāko dzīvā, momentanā izteiksme pie-skaitāma pie meistarīgākām, ko šai ziņā glezniecība var uzrādīt.

No Skorela ievērojamākiem skolniekiem izceļas *Martens van Hēmskerks* (1498.—1574.). Atskaitot dažus ceļojumus, strādājis vie-nīgi Harlemā. Kā to rāda viņa gleznas Briselē un Gentā, viņš ierin-dojams visspēcīgākajos holandiešu italistos resp. romanistos. Viņu stipri ietekmējis Mikelandželo — Hēmskerks pats gribēja būt par ziemeļu Mikelandželo. Tomēr viņa lielās gleznas Harlemā (Fr. Halsā muzejā) atstāj vēsu iespaidu. Visur laužas uz āru rutina un nepa-tīkama sikumainība, arī mākslas patoss un dziņa pēc ekstravagan-tām formām un kustībām. Tādēļ varbūt labākais viņa devums ir pēc dabas gleznotie portreti. Hēmskerks savā portreta mākslā bieži atgādina savu skolotāju Skorelu. Sikāk novērtējot, jāatzīst, ka Hēmskerks ir plašāks, apaļāks, gleznieciskāks modelējumā, bet ma-zāk akurats un tvirts zīmējumā, asāks lielās formas veidojumos nekā Skorels. Koloristiski, saskaņā ar joprojām vēl valdošo nīderlandisko gaumi, viņš cenšas atdzīvināt gleznas efektu ar stipriem, kontrastē-jošiem krāsas devumiem.

Otrs dižākais Skorela skolnieks bij iecienītais portretists *Anto-niss Mors* (ap 1512.—1578.) no Utrechtas. Mors bij liela stila portretists, pie tam starptautiskā mērogā, viens no labākiem visā gadsimtā. Daudz strādājis pie Madrides, Lisabonas un Londonas galmiem. Lai gan dzimis holandietis, tomēr savā dižciltības ap-dvestajā mākslā šis Kārļa V un Filipa II galma gieznotājs uzrāda mums maz īpatnēji holandiska, bet ļoti daudz itāliska, ko viņš, šķiet, piesavinājis savos Itālijas ceļojumos, cītīgi studēdams Tici-ana portreta mākslu. Vēlāk strādājis ilgāku laiku Antverpenē.

Tomēr būtu maldīgi domāt, ka Itālijas mode 16. gs. nīderlan-diešu glezniecībā galīgi nomākusi nacionalās tradīcijas. Lai cik varena bij renesanses straume, tomēr līdztekus tai burbuļoja lielā-kas vai mazākas urdziņas, kurās bij saglabāties nacionalais ele-ments. Stiprākie no gadsimta nīderlandiešiem ne tik viegli padevās svešiem dienvidu ietekmējumiem. Nelīdzēja arī ceļojumi pa Itāliju. Tā, piem., *Pīters Breigels vecākais* (ap 1525.—1569.), tā sauktais Zemnieku Breigels, izceļojies pa Itāliju, pat līdz Neapolei, palika gluži tāds pats kā agrāk — Nīderlandu zemnieku gleznotājs īpat-nējā, breigeliskā stilā.

P. Breigelu mēdz uzskatīt par nīderlandiešu žanra nodibinātāju. Tas pareizi, ja runā par īpašu žanra veidu, un proti — par zemnieku

žanru. Te Breigels ir liels un līdz tam nekur nepieredzēts. Pats cēlies no zemniekiem, viņš ne vien pazina Nīderlandu zemnieku, bet spēja viņa attēlam radīt pilnīgi oriģinālu, uz robusta realisma pamatiem dibinātu monumentālu izpausmi, kas brīnišķīgi savērpjas ar nacionālo nodabu un zemniecisko, specifiski nīderlandisko dzīves satvaru. Taču sadzīves jeb žanra gleznas vispārīm nīderlandiešu glezniecībā pastāvēja jau pirms P. Breigela; plašākos apmēros jau kopš Kventina Maseisa, no kura Luvrā redzama skaistā pusfiguru glezna — naudas svērājs ar savu sievu (1518.). Tā ir viena no pirmajām tīra žanra gleznām. Šis pusfiguru žanrs ap to laiku nāca modē. To pielieto vairāki vēlākie flamu žanristi (*Roimersvāls, Hemesens, Beike-lārs* u. c.). Arī Lukass van Leidens — pirmais lielākais žanra gleznotājs starp holandiešiem — savās ievērojamās gleznās — «Šacha partija» (Berlinē) un «Kāršu spēle» (privatkolekcijā) veikli izlieto šo pusfiguru paņēmieni.

Paliekot pie holandiešiem, jāsaka, ka tūlīņ pēc Lukasa van Leidena Holandes sadzīves gleznas attīstībā pirmo vietu ieņem kāds anonīms gleznotājs, kuru savā laikā mākslas vēsturnieks V. Bode apzīmēja ar vārdu *Braunšveigas monogramists*, bet kuru vēlāk daži vēsturnieki identificēja ar *Janu van Amstelu*. Pēc Bodes atzinuma, tas darbojies 16. gs. otrajā ceturksnī. Agrākie no viņa zināmiem darbiem interesanti tai ziņā, ka pa lielākai daļai tiem piemīt diezgan skarbs motīvs, un proti — trokšņaina dzīve pa atklātiem namiem. Šādi motīvi nāca palaikam priekšā arī agrāk. Bet tad tie slēpās zem pazudušā dēla reliģiskās maskas. Tagad turpretim, kad buržuazija, nākot pie varas, «mietpilsoniskās sentimentalitātes svētās šalkas... noslīcināja egoistiska aprēķina ledainajā ūdenī»*, mākslinieki nekautrējās vairs rādīt buržuazisko dzīvi visā viņas cinismā. Raksturīgi, ka tai pašā laikā par mākslas cienīgu objektu top visi šie kāršu spēlmaņi, zelta svērāji, naudas mijēji, augļotāji utt. Pie Maseisa naudas skaitītāja daiļā sieviņa, pat lūgšanas grāmatiņu šķirstīdama, ar lielu aizrautību noskatās sava cienīgā spožajos zelta gabalos...

Bez minētās tematikas no prostitūcijas perēkļiem Braunšveigas monogramists** apstrādājis arī bībeles motīvus. Bet arī tie tēloti

* K. Markss, F. Engells, Darbu izlase, I sēj., «Komunistiskās partijas manifest» LVI, 1950., 11. lpp.

** Mēs joprojām lietojam šo Bodes nosaukumu, jo jaunākā identifikācija ar Janu van Amstelu nav bez iebildumiem. Tā, piem., M. Fridlenders viņu piesaista flamam Hemesenam.

caur un cauri žanra skatījumā. Gleznieciski meistars stāv samērā augstu. Kolorīts krāsains un smalki noskaņots siltā, brūnganā kop-tonī, modelējums stingrs, ainaviskie foni (bībeles motīvi) realistiski, bez tai laikā parastajiem fantastiskajiem veidojumiem.

Šķiet, ka Braunšveigas monogramists diezgan jūtami ietekmējis, vismaz sākumā, vienu no lielākajiem 16. gs. realistiem — holandieti *Pīteru Ārtsenu* (1508.—1575.) no Amsterdamas. Lai gan Ārtsens nav gluži brīvs no italiešu formu valodas, tomēr virsroku viņa zemnieciskajā nodabā ņem drukni holandiskais. Viņa pazīstamajās gleznās «Olu deļa» (Amsterdamā), «Zemnieku sabiedrība» (Antverpenē), «Medījumu pārdevējs» (Braunšveigā) u. c. izpaužas līdz tam vēl nepieredzēts dzīves patiesīgums. Tas sakāms arī par viņa reliģiskajām gleznām, piem., «Kristus un laulības pārkāpēja» Frankfurtē un Ļeņingradā. Pati epizode norisinās tālu, vājā aspektā, kaut kur dibenplānā, turpretim priekšplānā attēlota spilgti un sulīgi rosiņa augļu, sakņu un visādu pārtikas produktu tirgus aina.

Jau gandrīz no paša sākuma, savās pirmajās gleznās («Vecā zemniece», 1543. g. Lilē), Ārtsens jeb «Garais Pīters», kā viņu sauca, parādās kā jaunu ceļu lauzējs. Tīri žanriskais virziens, kā jau teikts, izauga 16. gs. pirmajā pusē, un to reprezentēja pirmām kārtām Kv. Maseiss un viņa pēcnieki, kā viņa dēls Jans Maseiss, Roimersvāls u. c., ar saviem naudas mijējiem un veikalniekiem. Ārtsens, lai gan pārņem savai kompozīcijas shēmai ieviesto pusfiguru gleznu, tomēr apgūst sev īpatnēju un jaunu tēlošanas novadu. Maseiss un viņa skolnieki savos darbos attēloja jaunpiedzimušo buržuaziju viņas veikalu gaitās; Ārtsens saviem tēliem izvēlas tautas tipus un zemniekus.

Amsterdamas meistars acīm redzot izvēlējās par saviem modeļiem tos, kuri viņam bij tuvāki un saprotamāki pēc miesas un gara. Jau minētais Karels van Manders apmēram 25 gadus pēc Ārtsena nāves raksturoja meistarū sekošiem vārdiem: «Viņš bij vīrs, kas maz vērtēja sevi pašu un izskatījās ļoti vienkāršs un zemniecisks, tā ka viņu neviens nebūtu turējis par tik lielu mākslinieku, ja viņa darbi nedotu tik skaļu liecību.» Zemnieks zemnieku redzēja no tālienes.

Bet nav jāaizmirst, ka zemnieka svars tā laika Eiropas dzīvē bij stipri cēlies. Bij noticis lielais zemnieku karš. Zemnieku kustība joprojām nebij rimusies. Arī Nīderlandēs sakarā ar atbrīvošanās cīņām zemnieku aktivitāte un pašapziņa augs ar katru dienu. Tā-



Frans Hals — Aukle ar bērnu
Berlines muz.





Marinuss van Roimersvāls — Nodokļu piedzinējs
Minčenes Pinakotekā

dēļ nav nekāds brīnums, ka zemnieks sāk parādīties uz mākslas skatuves arvien redzamākā vietā, līdz beidzot flama P. Breigela vecākā neaizmirstamajās gleznās (Vīnes muzejā) paceļas nepārspējamā stila varenībā.

Bet Ārtsens bij jaunradītājs vēl citādā ziņā. Jau holandietis Junius savā grāmatā «Batavia» (1558.) slavē «Garā Pītera» lielo veidību jaunu zemniekmeitu attēlošanā un viņa mākslu uzriest virtuves skatus ar dažādiem putniem, zivīm un augļiem. Jā, ne vien žanrā, bet arī klusajā dabā Ārtsens uzskatāms par lielu iniciatoru, kas vēl pirms 17. gs. holandiešu klusās dabas lielmeistariem šo jauno glezniecības veidu izkopies līdz augstai pilnības un patstāvības pakāpei. Visur šis robustais holandietis spēcīgi ietekmējis

nīderlandiešu glezniecību īsi pirms tās saskaldīšanās 17. gadsimtā. Par to visspilgtāko liecību dod flams *Beikelārs*, kā arī holandiešu *Eitevāls*.

Novērtējot nīderlandiešu 16. gs. realismu un salīdzinot to ar vēlāko, kāds tas izveidojās 17. gs. holandiešu glezniecībā, duras acīs dažas svarīgas tā īpatnības. Tās vedamas sakarā ar faktu, ka 16. gs. realisms, tāpat kā visa tā gadsimta nīderlandiešu glezniecība, bij ievērojamā mērā pakļāvijs romanisma iespaidiem. Izņemot P. Breigelu vecāko, visi pārējie tā laikmeta realisti savā formu valodā lietoja lielākā vai mazākā mērā italiešu leksikonu.

Italijā bij iestājies *manierisma* laikmets un pa labai daļai pārējas faze uz jauno — *baroka* stilu. Manierisma un baroka elementi ietekmē arī nīderlandiešu realistus, tiklab flamus, kā arī holandiešus. Liekas, it kā šie realisti vēl kautrējas pieiet savai vienkāršajai ikdienas un allažības tematikai ar parastu, cilvēcisku izjūtu un nemākslotu aci, kā to darīja nākošā gadsimta holandieši. Savus vienkāršos motīvus no tautas resp. zemnieku dzīves tie cenšas ietērt svinīgās un kuplās, baroka elementiem piesātinātās formās. Kompozīcija top reprezentatīva, pozas un žesti varonīgi, kustības ar barokam raksturīgiem kontrapostiem, figūras nedabiski plastiskas un muskuļotas. Bieži atgadās redzēt zemniekus, kas savu tirgus preci tur rokās tāpat kā varoņi kara trofejas, un virtuvnieces, kas antikās Veneras pozā uzdur cepamam iesmam zosi (piem., Eitevāla gleznā «Virtuves skats» Berlīnes muzejā). No tā, protams, ceļas komiska nesaskaņa starp saturu un formu. Realisms top nedabisks, manierīgs, samākslots. Tas pats sakāms arī par kolorītu. Arī tas vēl ir stiprā mērā aizgūts un idealizēts. Visradikalākais no šā laikmeta realīstiem — P. Ārtsens krāsas ziņā joprojām vēl stāv lielā atkarībā no italiešiem. Ne vien savā gleznā «Olu deja», kuru šimbrīžam uzskata par vienu no visievērojamākajiem meistardarbiem holandiešu glezniecībā ap 16. gs. vidu, bet arī vēlākos darbos Ārtsens ietekmējies no veneciešiem, it īpaši no Tintoreto grupas, kurai, kā šķiet, arī formu valodas izkopšanā jo lielā mērā bijusi skolmeistara loma.

Pēc Ārtsena nāves (1575.) holandiešu realīsmā iestājās atslābums. Bet tai pašā laikā manāms pagurums pārņem arī visu holandiešu glezniecību. Un vispār kopš 16. gs. vidus spēki it kā pamazām sāk apsīkt. Viens no labākajiem holandiešu glezniecības pazinējiem — V. Bode saskata šai parādībai vairākas pazīmes: pilnīga vienaldzība pret tēlojuma saturu (kā, piem., bībeles motīvi kļūst



Piters Breigels — Zemnieku deja
Vīnes galerijā

par ieganstu holandiešu tikumu un netikumu attēlojumiem), kompozīcijas juceklība un tukša manierība zīmējumā, proti, alegoriskā un mitoloģiskā tematikā. Par to, starp citu, liecina *Hendrika Golciusa*, *Kornelisa Kornelisenā*, *van Harlema* un *Eitevāla* darbi, no kuriem raksturīgi (minētā nozīmē) paraugi redzami Ļeņingradas *Ermitažā*. Atslābumam var būt dažādi cēloņi, bet galvenie meklējami kara, reliģisko cīņu un politiskās nestabilitātes apstākļos. Priekšnoteikumi mākslas uzplaukšanai uz drošākiem nacionāliem pamatiem vēl nebij radušies. Bet, no otras puses, romanisma ilgstošā ietekme sāka arvien noteiktāk izvērsties pliekanos pakāpdarinājumos un nejēdzīgā formas un kompozīcijas akrobatikā. Tādēļ nav brīnums, ka 16. gs. beigās holandiešiem nav daudz ievērojamu un izcilu darbu glezniecībā. Oriģinālākie ir tā sauktās strēlnieku un korporāciju gleznas, bieži lielos apmēros, bet viduvējā mākslas vērtībā.

Ap gadsimtu maiņu stāvoklis Holandes glezniecībā ir apmēram šāds.

Galvenajos mākslas centros — Utrechtā, Harlemā un Amsterdamā valda akademistu skola ar *Blumārtu*, *Golciusu* un *Kornelisu Kornelisenu* priekšgalā. Tie strādā, galvenokārt pieslejoties Itālijas eklektiķiem no Boloņas skolas, kuras redzamākie pārstāvji bij brāļi *Karači*. Uz Itālijas mākslas pamatiem viņu akademisms bij izaudzis, ar tā doktrināro estetiku, ar tā «ideālo skaistumu», teoriju par izteiksmes līdzekļu koordināciju un tā visa maisījumu noteiktās devās, lai panāktu pilnvērtīgu mākslas darbu.

Utrechta bij galvenā itālisma kultivēšanas vieta. Par tādu tā palika arī tad vēl, kad Holandē 17. gs. gaitā nobrieda īsti nacionāla, uz jauniem realisma pamatiem dibināta oriģināla glezniecība. Utrechtiēši, kuru centralā figura bij Abrahams Blumārts (1565.—1657.), uzturēja sevišķi ciešus sakarus ar Romu. Atstājot pie malas brāļu Karači akademismu, par kuru jau bij runa, jāsaka, ka itālisks ietekme Utrechtes mākslai nāca pa dažādiem ceļiem, galvenokārt no divām pusēm: 1) no *Elsheimera* un 2) no *Karavadžo*. Elsheimers bij vācu gieznotājs no Frankfurtes, kas, dzīvodams Romā, bij piesavinājies itāliešu mākslas principus, bet pārstrādājis tos ļoti personīgā un intīmā garā. Ar savām mazajām glezniņām viņš radīja jaunu glezniecības paveidu, kurā ainava un epizodiskā stafaža saplūda vēl nebijušā liegi intīmas saskaņas vienībā. Tas bij ainaviskais žanrs, ko Elsheimers ieveda, — žanrs, kurā ainaviskais elements

bij pārsvarā, žanrs, kuru nīderlandieši sevišķi labi saprata, jo tas kopš ilgotnes jau gulēja viņu mākslas tradīcijās. Elsheimers risināja visdažādākās apgaismojuma problēmas — vienkāršās dienas gaismas, mēnesnīcas, lāpu, kamina, sveces gaismas. Šī frankfurtieša ietekme vienā itāliski iedvesmoto holandiešu daļā, galvenokārt utrechtiešos, bij liela, kaut arī ne tik absolūta, kā to apgalvo viens otrs no vācu mākslas vēsturniekiem.

Vispirms te jāmin pats *Blumārts* (1565.—1657.). Lai gan ainava nav vienīgā viņa specialitāte, tomēr tā ieņem ļoti cienīgu vietu viņa darbā. Viņš glezno pieklājīgus, bet mazliet ērmīgus zemnieku mā-jokļus, zemnieku darba rīkus, kokus un druvas. Ainavas atdzīvina kustoņi un cilvēki. Krāsu apdarē īpatnējs tas, ka meistars pielieto gaišus un skaidrus toņus, bez pusēnām un gaismēnas — īpašība, kas iezīmē pēc būtības visu viņa grupu. Raksturīgas Blumārta glez-nas skatāmas Ļeņingradas Ermitažā. Elsheimera ideālās ainavas māksla, kurai kopš 1611. g. radās karsts aizstāvis Utrechtā grebēja *Gauta* personā, bij pilnīgi pieskanīga Blumārta aprindu gaumes pamattoņiem.

Arī ievērojamākais Blumārta skolnieks *Korneliss Pulenburgs* (1586.—1667.), kas uzskatāms par galveno arkadiskās ainavas pār-stāvi Utrechtā, mācās no Elsheimera. Pretēji Blumārtam viņš pie-skaitāms tīrajiem ainavistiem. Glezno jaukas un dzidras arkadiskas idiles saulainās dienvidu ārēs, ko koši dzīvina un kuplina vai nu ganiņi jaukos tērpos, vai kailas nimfas, vai bībeliskais ceļinieks Tobijs, vai Merkurijš utt. Visas šīs idiliskās figuras dailinātas pie-mīlīgām lokālām krāsām, starp kurām valdošā ir maigi dzeltenā; iemīļota arī dzidri zilā; koptonis mēdz būt sulīgi brūns. Tomēr jā-saka, ka iekšīgi Pulenburgam ir maz kopīga ar Elsheimeru. Vēl mazāk Elsheimera gars izpaužas pie Pulenburga skolniekiem — *Vertangena*, *Keilenburga*, *Dirka van der Lisa*, *Bronkhorsta*, lai gan motīvi paliek līdzīgi.

Blakus Blumārtam par ievērojamāko Utrechta manierisma pār-stāvi uzskatāms *Eitevāls* (1566.—1638.), par kuru jau bij runa citā sakarībā. Tas ir galvenokārt žanra un vēstures gleznotājs. Pēdējai kategorijai pieskaitāma arī tā viņam raksturīgā glezna, ar kuru Eitevāls reprezentēts Ļeņingradas Ermitažā.

Pa Blumārta, Pulenburga un Eitevāla iemītām pēdām sekoja vesela virkne vairāk vai mazāk ievērojamu gleznotāju, kuru darbi

lielā skaitā izkaisīti pa visiem Eiropas muzejiem. Minēsim vēl *Eitenbruku*, *Brēnbergu*, *Knipferu* (slavenā *Jana Stēna* skolotāju), *Brāmeru*, *Stēnveiku*, *Mujārtu* (izcilā animalista *Paula Potera* skolotāju), abus brājus *Janu* un *Jakobu Peinasu*.

Atsevišķi atzīmēsim *Pīteru Lastmanu* (1583.—1633.), ievērojot lielo cieņu, kādu tas gadsimta sākumā baudīja Amsterdamā humanistiski izglītotās aprindās savas intelektuālās tematikas dēļ. Bez tam Lastmans bij ģenialā Rembranta pēdējais skolotājs, kas dažā labā ziņā diezgan jūtami ietekmējis lielākā holandiešu meistara māksliniecisko veidošanos. Arī Lastmans bij tipisks Itālijas mākslas principu adepts. Pa savu uzturēšanās laiku Itālijā viņš nāca saskarē ar Elsheimeru, no kura guva svarīgus ierosinājumus savam turpmākajam darbam Amsterdamā. Bet ierosinājumi nāca arī no citas puses. Lastmana stāvoklis Holandes mākslā iezīmējas ar to, ka viņš jau laikus novērsās no galējā manierisma, piesavinādams Boloņas akadēmijas principus. Līdz ar to «viņš ienesa glezniecībā zināmu nomierinājumu, satvarību un tvirtību» (Veisbachs). Tomēr meistara interese kavējas allaž pie ārišķībām. Viņa vēstures un bībeles gleznām trūkst dziļākas dvēseliskas iejūtas. Ainas un epizodes paliek nedzīvas un stingas. Bieži zūd harmonija starp cilvēkiem un ainavu. Koloritā Lastmans mīl sausus zaļus un brūnus toņus, kuriem nereti pievienojas, it īpaši tērpos, violette. Vietām kolorīts ir spožs un spēcīgs, bet arī pārāk raibs, daudzkrāsains. Lastmana mākslas galvenās īpatnības diezgan labi apjaušamas no tām 5—6 gleznām, kas redzamas Ļeņingradas Ermitažā.

Bet līdztekus šai idealistiskai ietekmei no Itālijas nāca arī cita, kurai bij diametrāli pretējs raksturs, un proti — realistisks. Holandiešus šai laikmetā, t. i., 16. gs. beigās un 17. gs. sākumā, iespaidoja ne vien Boloņas akadēmisti, bet arī *Karavadžo*, šo akadēmistu skalbs antagonists, kura skaistā pusfiguras glezna «Kokleniece» redzama Ermitažā.

Karavadžo mākslas stāja bij realisms. Šo viņa realismu tā laika mākslas rakstnieks *Belori*, kas stāvēja viņa pretinieku pozīcijā, tendenciozā kārtā raksturojis sekošiem vārdiem: «Neglītā un kroplīgā atdarinājums; sabrukušu, drupuļainu, gruvīgu priekšmetu izvēle; attēlojot cilvēka ķermeni, patika pie grumbām un miesīgiem bojājumiem.» Tā uztvēra klasiskais viedoklis Karavadžo realisma centienus ierādīt vietu mākslā dabas īstenībai, arī tam, ko tur uzskatīja par neglītu un tādēļ mākslas necienīgu. Bet Karavadžo realisms nesa



Pīters Ārtsens — Kristus un laulības pārkāpēja
Privātkolekcijā

jauninājumus ne vien attieksmē uz formas un izteiksmes veidiem; tas savā laikā bij revolucionars arī ar savu glezniecisko stāju, ar jaunu apgaismojuma paņēmienu, ar tā saukto «chiaroscuro», gaiš-
tumšo jeb gaismēnu.

Šo karavadžisko gaismēnu, kas vēlāk Rembranta ģeniali sav-
dabīgā interpretacijā guva tik ārkārtīgi svarīgu glezniecisku no-
zīmi, jau minētais Belori novērtēja apmēram šādi: «Nekad Kara-
vadžo nestāda savas figuras saulē, bet vienmēr brūnā gaisa tonī
kādā noslēgtā telpā, kurā gaisma ieslīd no augšienes. Tā kā šī
gaisma krīt svērtēniski uz ķermeņa galvenās plaknes, tā paliek
koncentrēta, atstādama pārējo apkārtējo telpu tumsā. No šo gaismas
un ēnu pretstatu spēcīguma ceļas iespaida stiprums.» Tas bij viens
periods — *karavadžiskais* — no tās gaismēnas metodes, kura
no tā laika izplatījās Eiropas glezniecībā, it īpaši Spānijā un
Holandē.

Utrechtā viens no dedzīgākiem un arī spējīgākiem karava-
džisma pārstāvjiem bij Blumārta skolnieks *Gerards Honthorsts*
(1590.—1656.). Uzturēdamies 10 gadus Romā, viņš piesavināja ne
vien lielā italiešu realista formu izteiksmi, kompozīcijas schemas,
gaismēnas principus, bet arī gleznošanas paņēmienus un tehniku.
Par viņa specialitāti kļuva liela formata sadzīves gleznas, kuras
bieži izgāja uz sensacionāliem efektiem ar mākslīgās (piem., sveču
un lāpu) gaismas palīdzību. Šā iemesla dēļ italieši viņu iesauca par
Gherardo della Notte (Nakts Gerardu). Jāsaka, ka līdzās neapstrī-
dami krietnām īpašībām viņa gleznās nereti sastopami rupji pār-
spīlējumi un skarbumi, kas atstāj nepatīkamu iespaidu. No citiem
karavadžīstiem minēsim *Hendriku Terbrigenu* (1558.—1629.) un
Dirku Baburenu. Pretēji ainaviskajiem idilistiem no elsheimeriešu
nometnes visi šā tipa gleznotāji piegriezta lielu vērību atsevišķiem
indivīdiem, bieži viņu nesavaldītiem instinktiem. Savā realismā šie
mākslinieki pamazām sāk atbrīvoties no tradicionālās tematikas un
glezno pa lielākai daļai pusfiguru veidā īpašas personas vai sabied-
rības grupas — zemniekus un zaldātus, savedējas un ielas meitas.
Galvenā interese koncentrējas ap sejas pantu rosību un roku žes-
tiem; tas varbūt arī pamudinājis izvēlēties taisni šādu pusfiguralu
kompozīciju. No šo gleznotāju darbiem zīmīgus paraugus atrodam
Ermitažā: no Honthorsta — «Jautrā muzikante» un «Jautrulis», no
Terbrigena — «Koncerts». Garām ejot minēsim arī flamu *Rom-
bautsu*, kas tai pašā laikā strādāja Antverpenē un stāvēja ļoti tuvu

minētajiem holandiešu karavadžistiem — realistiem, kā to rāda viņa gleznas Ermitažā: «Kāršu spēle» un «Virtuve».

Ap to pašu laiku, kad Utrechtā un pa daļai Amsterdamā (Lastmans) uz italiskiem pamatiem izveidojās, no vienas puses, idealistiskā ainava un idile, bet, no otras puses, karavadžiskais realisms,



Dirks Jakobsens — Strēlnieku koptrets
Amsterdams muzejā

Harlemā — šai holandiešu glezniecības dzimtenē — iesakņojās itāliska tipa *akademisms*. Šeit 17. gs. pašā sākumā nodibinājās akadēmija. Šādu akadēmiju uzdevums reizi par visām reizēm Itālijā bij noteikts. Paraugš bija Itālijas klasiskā kultura. Vadošā loma Nīderlandu glezniecības attīstībā līdz 17. gs. beigām bij Antverpenes akadēmijai. Tai līdztekus kopā ar patstāvīgo Holandi nodibinājās minētā Harlema akadēmija. Tās nodibinātāji bij *Karels van Manders*, *Hendriks Golciuss* un *Korneliss Kornelisens*.

Karels van Manders (1548.—1606.) mums vairāk pazīstams kā Nīderlandu gleznotāju biografs, kas īsi pirms nāves laida klajā savu pazīstamo biografiju sakopojumu «*Het Schilderboeck*» (1604.). Kā gleznotājs tas vairs nesaista lielāku interesi. Viņa gleznas pa lielākai

daļai ir pedantiski un šabloniski ražojumi romanisma garā. Kā gleznotāju to rāda kāda kompozīcija Ermitažā, kurā attēlots diezgan rupjš kirmesa skats ar epizodēm, kas sevišķi pārsteidzošas pie šī «klasiskā skaistuma» cildinātāja. *Hendriks Golciuss* (1558.—1616.) kļuva ieslavēts kā veikls un secīgs vargrebējs, kaut arī ne visai individuals. Kā gleznotājs — epigons. Glezniecībā labu tiesu pāri abiem stāv *Korneliss Kornelisans*, lai gan mākslas vēsturē tas izdaudzina par tīrkulturas manieristu. Manierists viņš ir caur un cauri — tas nav noliedzams. To, starp citu, rāda arī viņa abi darbi Ermitažā — «Kristus kristīšana» un «Kimons un Ifiģenija». Un tomēr, ja salīdzina tos ar Ermitažā izstādītajiem van Manderā un Golciusa darbiem, tad nevar būt nekādu šaubu, kurā pusē vairāk glezniecisku vērtību. Šim akademiskajam manieristam ir arī savi neapšaubāmi nopelni. Pretmetā drūmi rudajam krāsu ietērpam 16. gs. otrās puses holandiešu gleznās sāk parādīties gaišāki toņi. Neraugoties uz uzpūsto un afektēto stāstījuma un kustības, Korneliss rāda arī ļoti gaumīgas detaļas. Pastāv atzinums, ka viņš ir īstais *Halsa* priekštecis, kas visvairāk ietekmējis lielo Harlema meistarā, un viņa nozīme Halsā mākslinieciskajā attīstībā, vēsturiski ņemot, ir apmēram tāda pati kā Pīteram Lastmanam Rembranta mākslinieciskajā attīstībā.

Laika sprīdis, kuru mēs nupat aplūkojam holandiešu glezniecības attīstībā, uzskatāms zināmā mērā kā pārejas periods. Kopš 17. gs. otrā gadu desmita Holandes glezniecībā sāka iesakņoties un drusku vēlāk ņemt virsroku nacionālais realisms, kas no iepriekšējā gadsimta realisma (Lukass van Leidens, Ārtsens, Braunšveigas monogramists u. c.) atšķīrās ar to, ka tanī vairs nebija nekādu itālistisku vai citu piemaisījumu. Tas bija specifiski holandisks, oriģināls un vienreizējs.

Tomēr būtu pavisam aplam ignorēt šo pārejas periodu ar tā akademismu un manierismu. Un proti, jau tādēļ vien, ka vēsturiskā perspektīvā šis pārejas posms ar tā pārspīlējumiem, šablonismu, tā pārmērīgo pedantismu, pliekano virtuozitāti un uzbāzīgo otas veiklību jāuzlūko kā nepieciešams, neapejams etaps ceļā uz Holandes glezniecības slavenu «zelta gadsimteni».

Jāņem vērā arī tas, ka 17. gadsimtā, kad Holandes glezniecība gāja zem realisma karoga, joprojām turpinās diezgan plašos apmēros idealistiska un sentimentāla jūsmošana, kas pie daudziem izciliem meistariem, kā, piem., pie *Berchemā, Karela Dižardena, Jana*

Bota, Ādama Peinakera, Jana Aseleina, Adriana van de Veldes u. c., izpaužas nereti īsti teokritiskās idilēs, joprojām ar italiskā manierisma piegaršu. Arī pie lielā Rembranta, neraugoties uz viņa monumentālo realismu, reizū reizēm atplauksnijas diezgan spilgti italiska gara apdvests idealisms.

Iegaumējot visu to, bij nepieciešams tuvāk pakavēties pie šīs manierisma stadijas Holandes glezniecībā.

IV. FRANSS HALSS UN VIŅA SKOLA

Viena no visinteresantākām parādībām Holandes mākslas vēsturē ir lielais lūzums, kas 17. gs. sākumā noveda pie realisma uzvaras. Šeit ir pilnīgi vietā runāt par «lūzumu», jo šī mākslas pārorientācija no nupat vēl valdošā akademiskā manierisma uz realismu notika diezgan pēkšņi un skadri. Tā bij revolūcija mākslā vārda pilnā nozīmē — tāda pati revolūcija, kāda mazliet agrāk bij notikusi Holandes socialā un politiskā dzīvē.

Protams, šai revolūcijai bij savi pamatoti cēloņi. Tie meklējami tanīs lielajās pārmaiņās, socialās un politiskās dabas pārmaiņās, kas Holandē nāca kā sekas kapitalisma un buržuazijas galīgai uzvarai. Pēc 1609. gadā noslēgtā pamiera ar Spāniju jaunajā republikā iestājās ļoti možs un rosīgs uzplaukuma posms. Līdz ar to nostiprinājās buržuazijas vara visās Holandes dzīves nozarēs. Buržuazija kļuva visspēcīga. Sēdēdama uz sava naudas maisa, tā juta to pašu, ko Puškina skopais bruņinieks savā mantu pagrabā:

«Отселе править миром я могу;
Мне все послушно, я же — ничему!»

Vēsture rāda, ka laikmetos, kad buržuazija jūtas savas varas augstumos, tā mākslā mēdz nosvērties uz realisma pusi, tāpat kā savas pagrimšanas laikmetā, kad tā vairs nejūtas droša uz sabiedrības troņa, tā novēršas no realisma un piegriežas metafizikai, misticismam un bezsatura formalismam.

Tas saprotams. Kad pasaule atrodas buržuazijas varā, buržuazija mīl šo realo pasauli, šo dzīves īstenību visās viņas parādībās,

visā viņas lietībā un sīkumībā. Tādā laikmetā buržuazija prasa no mākslas šās viņas iemīlotās pasaules, buržuaziskās pasaules rūpīgu, vispusīgu, objektīvu attēlu. Mākslā ņem virsroku realisms, buržuaziskais realisms, kas parasti mēdz būt ikdienišķs un sīkumains, bez plašāka vēriena un idejām.

Ar šo atzinumu mēs nebūt negribam mazināt Holandes 17. gs. realisma māksliniecisko vērtību. Tā paliek joprojām ārkārtīgi liela. Ar Holandes realismu nāk uz mākslas skatuves oriģināls jaunradītājs, kura progresīvā loma modernās glezniecības izkopšanā ir kolosāla. Taču vienmēr jāpatur prātā arī šā lieliskā realisma relatīvā šaurība, vēsturiskā pakļautība, tā šķiras raksturs un laikmetīgie trūkumi līdzās grandiozajiem sasniegumiem.

Pēc šiem vispārīgajiem iebildumiem pievirzīsimies vēsturiskam apskatam.

Taisni tai laikā, kad Itālijā izplatījās Karavadžo realisms, kas, kā redzējām, tūlīt pārcēlās uz Holandi, šeit nacionālie un sociālie pamudinājumi veda pie pavisam jaunām attieksmēm pret dabu un īstenību. Tas izpaudās pastiprinātos dabas un apkārtnes novērojumos un studijās. Tiklab figurālais, kā ainaviskais guva pavisam jaunu — vienkāršu, nemākslotu un dabisku pieeju no mākslinieku puses. Notika izšķirīga cīņa pret manierismu un par tā pārvarēšanu. Šai cīņā palīgā nāca daudzi mākslinieki, kas vajāšanu dēļ no dienvidu Nīderlandēm ieceļoja jaunajā republikā. Šie flamu gleznotāji, kā, piem., *Koninkslo*, *Rulands Saverijs*, *Dauids Vinkbons* u. c., varēja noderēt dažā labā ziņā par paraugu, ja gribēja iedziļināties dabiskuma un īstenības interpretācijā, jo tie savās ainavās jau bij paspējuši sakausēt tautas ainas un dzīvnieku attēlus vienoti dabiskā kopiespaidā.

Harlema kļuva par realistiskās nacionālās glezniecības tapšanas centru. Tā bij arī priekšpostenis visai Holandes mākslai šai viņas brāzmainajā dziņu un meklējumu laikmetā. Bet pašā Harlemā jaunās strāvas priekšgalā stāvēja *Franss Halss* (ap 1580.—1666.). Fr. Halss nebija pirmais un vienīgais, kas uzstājās ar jauno revolucionāro programmu. Kā norisinājās pāreja no iepriekšējā konvencionālisma uz brīvāku, patstāvīgāku dabas un īstenības uztveri, tas redzams arī *Vilema Beitevega* mākslā. *Beitevegs* (1590.—1627.) dzimis Roterdamā, bet jau agrā jaunībā pārcēlies uz Harlemu. No viņa zināmi tikai zīmējumi un asējumi, kuros meistars, iziedams no rūpīgiem īstenības paražību novērojumiem, meklē pēc jauniem

izteiksmes veidiem. Darbi izceļas ar savu dzīvumu, mirklīgu kustību fiksāciju un gandrīz vai impresionistisku tehniku.

Taču īstais lielmeistars visos šinīs paņēmienos bij *Fr. Halss*. Līdz ar *Fr. Halsu*, kas no sava darbības lauka galīgi izmetis visu bībeles un mitoloģijas tematiku, bet sasniedzis vēl nepieredzētu pilnvērtību žanrisku pusfiguru un portretu glezniecībā, realisms panāk izšķirīgu uzvaru pār visiem no Itālijas atkarīgiem novirzieniem. Manierisms visos tā veidos saņem nāvīgu triecienu, no kura tas vairs neatzīlbt līdz pat 17. gs. beigām, kad Holandes spožā nacionālās glezniecības zvaigzne atkal noriet. Saītes ar pagātņi tiek ar drošu roku sarautas. Mākslā iestājas jauns, oriģināls posms.

Halsa darbā jaunā laikmeta gara dzīve dabū savu ievērojamāko un lieliskāko māksliniecisko iemiesojumu. Halss jau pie pirmajiem soļiem, kādus tas kā nobriedis meistars sper mākslas laukā, cieši turējies pie noteikti realistiskā principa — gleznot tikai to, ko redz, un gleznot tā, kā redz. Tā bij pavisam jauna, revolucionāra nostāja, kas saārdīja visas līdz tam valdošās tradīcijas, visus sensenos mākslas kodeksus un par nesatricinātiem uzskatītos dailes kanonus. Lai nojaustu šās Halsas nostājas radikalismu tai laikā, pietiek ar norādījumu, ka par šo pašu nostāju vēl 19. gadsimtā nācās vest niknas cīņas lielajam realistam *Gustavam Kurbē*.

Ja ievēro to konsekvenci un neatlaidību, ar kādu Harlema meistars realizēja savus jaunus principus, tad, šķiet, būtu jābrīnās, ka Halss nepalika pilnīgi nesaprasts un izolēts ar savu neparasto jaunradītāja mākslu. Bet pavisam otrādi — Halss ātri kļuva populārs un ļoti iecienīts meistars ne vien Harlemā, bet arī ārpus tās. Laikmets prasīja realismu, un ļaudis saprata to pat tai radikālajā aspektā, kādā to sniedza Halss. Šai sakarībā ir interesanta kāda atsauce, kuru devis Halsas laikabiedrs — Leidenas skolas priekšnieks *Skrevels*. Šis *Skrevels*, kuru portretējis tiklab pats Halss, kā arī Rembrants, 40. gados uzrakstīja grāmatu par Harlemu. Grāmatā, starp citu, autors izsakās par Halsu, ka tas «ar viņam īpatnējo gleznošanas veidu, kas pavisam neparasts, pārspēj visus citus». Tālāk turpina: «Jo viņa glezniecībai piemīt tāds asums un dzīvums, arī spēks, ka viņš dažkārt liekas ar savu otu izaicinām dabu uz cīņu. To izsaka arī viņa nepabeigtās sejas, tik dzīvi krāsotas, ka tās šķiet elpojam.»

Salīdzinot ar Rembrantu — otru augstāko kalngalu Holandes glezniecībā, Halss ir šaurāka diapazona un pavisam citādas iedabas

meistars. To universalumu un dziļumu, kas Rembrantam, mēs pie Halsā velti meklēsim. Halsā darbības lauks aprobežojas ar portretu un savdabīgu sadzīves gleznu, kurā bieži pārsvarā ir portretiskais elements un kura gandrīz bez izņēmuma apmierinās ar pāris figurām vai, pareizāk sakot, pusfigurām. Halss nerakņājas kā Rembrants pa dziļām, smagām un sarežģītām psiholoģiskām problēmām. Dvēseles un dziļu pārdzīvojumu analīze nav viņa dabā. Halss ir dzīves ārienes, viņas saredzamās virsmas, taustāmās realitātes gleznotājs. Te ir viņa īstā valstība, kurā tas valda neaprobežoti un suvereni. Ieraudzīto un sajūsto tagadni viņas bēdzībā un mirklībā fiksēt ilgstošai dzīvei mākslas darbā — tas ir lielā Harlema meistara galvenais uzdevums. Un, lūk, šī uzdevuma veikšanā Halss paceļas visa sava ģenija augstumos. Aplūkojot Halsā darbus, liekas, ka tie gleznoti zibenīgā ātrumā, ar nepārspējamu gara un otas veiklību. Tādējādi panākta pilnīgi adekvāta izteiksmes forma visbēdzīgākām dzīves parādībām. «Neviens nav labāk par Halsu gleznojis žigli gaistošā acumirkļa dzīvi, baudu un untumu. Viņš dzīvo momenta baudījumā,» saka Neimans savā pazīstamajā grāmatā par Rembrantu. Zibenīgā uztvere ir Halsā stiprā puse, un šai ziņā arī varenais Rembrants nevar spēkoties ar savu laikabiedru Harlemā.

Halsā mākslu bieži mēdz salīdzināt ar 19. gs. impresionismu. Un patiešām, neraugoties uz lielo laika atstatumu, Halsam ir daudz kas radniecisks ar modernajiem impresionistiem tiklab uztveres, kā arī tehnikas ziņā. Ne velti Halsu uzmodināja no miroņiem, pie kuriem tas bij ilgu laiku guldīts klasicisma visspēcības periodā, taisni tad, kad Eiropas 19. gs. glezniecībā nāca dienas kārtībā atkal «Halsā problemas», kad vajadzēja atgriezties atpakaļ pie lielā harlemieša, lai tālāk risinātu sasāpējušos kustības, gaismas un krāsas jautājumus. Tas notika, impresionismam uznākot mākslas arenā. Kad Ed. Manē izstādīja savu pazīstamo gleznu «*Le Bon bock*» («Pie alus kausa»), tad zobgaļi teica, ka bārdainais lāga vīrs dzer Harlema alu.

Halsā «impresionisms» izpaužas vispirms jau modeļa momentanā uztverē un brašā apdarē. Bet ar to vien lieta neaprobežojas. Jau *Haubrakens*, kas 18. gs. sākumā laida klajā grāmatu par Nīderlandu gleznotājiem («*Groote schauburgh der nederlandsche konstschilders etc.*», 1718.), atzīmēja, ka Halss savus portretus noklājis tumīgi un maigi vāpēti un tikai pēc tam iemetis savas skadrās otas driksnas. *Haubrakens* pastiprina to, ko allaž novērojam pie Halsā tehnikas:



Frans Hals — Pašportrets
Privatkolekcijā

viņa šķautnīgiem, stūrainiem otas cirtieniem ir apzināts nolūks atdarināt impresionistisku efektu un iekļaut objektu dzīvā, kustīgā formā.

Halsa māksla ir apbrīnojami viengabalaina. Visiem viņa palīg-līdzekļiem ir tikai viens mērķis — fiksēt pēc iespējas pilnīgi un aptveroši optisko momentu, kondensētu momentu visos trijos elementos — apgaismojumā, krāsā un kustībā. Kā konsekvents realists Hals redz savu ārējo pasauli vienkāršā, ikdienišķā, nemākslotā



Adriaens Brouwers — Operacija
Frankfurtē, Stedela institutā





Frans Hals — Junkurs Ramps ar savu draugu
Privatkolekcijā

dienas gaismā un nevis nerealā, fantastiskā gaismēnā, kā to dara *Rembrants*. Viņa gaisma ir vienmērīgi izklidusi telpas gaisma, bez saulainības efektiem, kā tas ir, piemēram, pie *Pītera de Hocha*. Saulainība ne vien izjauc lokalās krāsas, bet arī traucē rasties un izplesties tonalitātei, kas ne vien pie Halsā, bet arī visā Holandes jaunajā glezniecībā sāk spēlēt pārvaldītājas lomu. Hals ir varīgākais no šās holandiešiem raksturīgās toņu glezniecības celmlaužiem. Bet tas nebūt nenozīmē, ka krāsas principu viņš atstājis novārtā. Savas darbības pirmajā pusē Harlemas lielmeistars rāda brīnišķīgu gaumi

skaistās lokalās krāsās, kuras tas ar reti pieredzētu māku prot harmoniski iekļaut pārvaldošajā koptonī. Viens no labākajiem Halsā pazinējiem — Fols, rakstīdams par Halsā muzeju Harlemā, saka: «Lielā holandieša krāsa saucama vienkārši brīnišķīga. Ārpus Velaskeza kolekcijas Prado muzejā nav citas vietas pasaulē, kas mums tik spīdoši rādītu veco meistarū glezniecisko spēku.»

Kā kolorists Franss Halsš stāvēja vienā rindā ar *Ticianu, Rubensu, Velaskezu, Rembrantu*; kā realitātes un dzīves gleznotājs tas palika neaizsniegts.

* * *

Par Fr. Halsā dzīvi mēs daudz nekā nezīnām. Un arī tas nedaudzais, kas mums zināms, vietām savērpts ar smaļām anekdotēm, kādas par Holandes māksliniekiem mīlēja izplatīt viens no viņu (arī Halsā) pirmajiem biografiem — jau minētais *Haubrakens*. Pat Halsā dzimšanas gads un vieta nav īsti zināmi. Lieiākā daļa Halsā pētnieku tagad turas pie tā ieskata, ka ģenialais gleznotājs dzimis ap 1580. gadu Flandrijas pilsētā Mechelnā, bet jau 14 gadu vecumā līdz ar vecākiem pārcēlies uz Harlemu un tur nodzīvojis visu savu garo mūžu. Tādējādi iznāk, ka Halsš ir tikai 3—4 gadus jaunāks par *Rubensu*, 18 gadus vecāks par *van Deiku* un pilnus 25 gadus vecāks par *Rembrantu*. Pēc veciem dokumentiem, lielais meistars cēies no tautas, no vienkāršajiem ļaudīm. Viņa tēvs bijis amatnieks vadmalas rūpniecībā, kura Nīderlandu saimnieciskajā dzīvē jau no senseniem laikiem ieņēma ļoti svarīgu vietu. Ģimenē gleznotāju talants, pēc kāda mūsliaku biografa izteiciena, bijis laikam «epidēmisks». Bez abiem brāļiem — Fransa un Dirka, kurus kā gleznotājus vaiņagojusi vēsture, vēl trešais brālis — Jostš nodarbojies ar glezniecību.

Halsš bij divreiz precējies un piedzīvojis vismaz 11 bērņus, no kuriem puse savukārt kļuva gleznotāji. Nevar teikt, ka Halsam laulības dzīve bijusi bez kļūmēm. Dokumenti rāda, ka viņam 1616. g. bijis jāstājas maģistrata priekšā par sliktu apiešanos ar savu pirmo sievu un jāapsolās uz priekšu laboties savās attieksmēs pret sievu un mainīt savu izlaidīgo dzīves veidu pa dzertuvēm. Nav zināms, kā meistars būtu pildījis savu solījumu attiecībā uz sievu, ja tā nebūtu tai pašā gadā nomirusi. Kas zīmējas uz otru punktu, tad *Haubrakens* pastāsta, ka Halsš katru vakaru atgriezies mājā krietnā «dūšā» un rūpīgie mācekļi pavadījuši skolotāju, lai tas neiegāztos

kanalā. Tomēr maz var ticēt šim Haubrakena nostāstam, jo, ja Harlemas meistars būtu bijis žūpa tik kolosālos apmēros, tad gan tas nebūtu paveicis tik plašu un ģenialu darbu. Maz ticama arī kāda cita Haubrakena anekdote, kuru tās omulības dēļ atstāstīsim. Atgriezies no kroga, Halss licies gultā un allažņ uzvilcis pirms iemigšanas vienu un to pašu dievbijīgo dziesmiņu, kura latviski skanētu apmēram tā: «Kad es nākšu, kur tie dzīvo...» Mācekļi norunājuši izjokot veco meistarū un ierīkojuši tā, ka gūtu var uzvilkt pie griestiem. Un, lūk, kad atkal meistars pārnācis jautrā omā, apgūlies un sācis zumzināt: «Kad es nākšu, kur tie dzīvo...» — gulta pacēlusies. Meistars sabijies un iesaucies: «Ak kungs, ne tik drīz, ne tik drīz!» Viss jau būtu labi, tikai analogiska anekdote tiek stāstīta, ja atmiņa neviļ, par trecentistu Bufalmako.

Sakarā ar Halsu ģimenes dzīvi atzīmēsim, ka arī vēlāk meistaram radušās nepatīkšanas. Plānprātīgais dēls Pīters ar saviem izlēcieniem un meita Sāra ar savu palaidnīgo dzīvi sagādājuši vecīgajam meistaram daudz sirdēstu.

Neraugoties uz visām kļūmēm, Halss savos spēka gados ieņēma ļoti cienīgu stāvokli pilsētas sabiedrībā, kā arī Lukasa ģildē (tā saucās mākslinieku korporācijas Holandē). Kā gleznotājs tas bij ieslavēts ne vien Hariemā, bet arī tālu ārpusē. Pat Flandrijā gājusi viņa slava. Pēc Haubrakena informācijas, 1627. g. Halsu apmeklēja izcilais flamu meistars *van Deiks* un ir sajūsmā par Halsu talantu. Pāris gadu vēlāk (1629.) Halss uzņēma vēl dižāku viesi: viņu apciemo savā ceļojumā pa Holandi lielais *Rubenss* — spožākā zvaigzne laikmeta glezniecībā. Portretu pasūtījumu šai laikā Halsam netrūkst. Viņa nepārspējamo māku šai nozarē prata novērtēt tiklab privatpersonas, kā arī korporācijas. Deviņi pasūtījumi grandiozām korporāciju gleznām skaitās Halsu bilances aktivā.

Un tomēr, neraugoties uz daudzajiem pasūtījumiem, meistars gandrīz pastāvīgi atradās ļoti spaidīgos materialos apstākļos. Tam par cēloni, jādūmā, bij lielā ģimene, bet ne mazā mērā arī tas, ka meistars «*wat lustig van Leven*» (veda priecīgu dzīvi), kā savās piezīmēs izteicies kāds Hamburgas gleznotājs *Šeits*, kas pazinis Halsu personīgi. Dažbrīd lieta kļuva diezgan kļūmīga. Tā 1631. gadā meistars nāk tiesā 42 guldeņu nenomaksāta parāda dēļ par pirkto vērši. 1634. g. viņš ieķīlā maizniekam kādu gleznu. 1635. g. viņam kopā ar brāli Dirku atkal gadās ķeza nesamaksāta vērša dēļ. Gadu vēlāk kādam viņa draugam jāgalvo par 80 guldeņiem īres naudas.

Pēc 4 gadiem atkal sarežģījumi ar īri. 1644. gadā Halss nevar samaksāt rēķinu par divi «mielastiem», vienreiz par 3 guldeņiem 10 steiveriem, otrreiz par vēlniecīgāku sumu. Atkal tiesa. Bet 1654. gadā Halss bij spiests ieķīlāt kādam maiznīcas turētājam vairākas savas gleznas un daļu no iedzīves par nenomaksāto maizes parādu un aizdoto naudu. Vienošanās ceļā ar notara starpniecību Halss nodod kreditora rīcībā 3 gultas ar pagalvjiem un visiem piederumiem, vienu skapi, ozola galdu un 5 gleznas.

* * *

Šai laikā meistars savā mākslinieciskā attīstībā aizsnie dzīvi tādu pakāpi, kas iet pāri laikmeta saprašanai. Halsas popularitate zūd, pasūtījumi mazinās, klientūra, it īpaši no «elegantām» aprindām, novēršas, jo, lūk, pēc minētā Šeita piezīmes, viņa glezniecība «tagad vairs nebija tāda kā agrāk». Ja 1636. gadā sakarā ar kādu strēlnieku grupas portretu meistars 60 guldeņu lielu honorāru par «galvu» sauca par pārāk zemu, tad vēlāk par tādu atalgojumu vairs nebija ko sapņot. Jādama, ka lāga vīrs Šeits nebija vienīgais Harlemā, kas ieskatīja, ka Halsas glezniecība «vairs nebija tāda kā agrāk»... Kopš 40. gadu vidus Halss bija arvien vientuļīgāks. Bet tāds jau parasti bija ģeniju liktenis vēsturē. To pašu mēs vēlāk redzēsim arī pie Rembranta. Ap 50. gadu vidū mēs Halsu atrodam materiāli pilnīgi izpostītu. Apstākļi bija ar katru gadu ļaunāki. Tas fakts, ka 1661. gadā ģilde, kuras priekšgalā tai laikā bija pazīstamie mākslinieki Adrians van Ostade un Vincents van der Vinne, atbrīvoja Halsu no samērā nelielās biedru nodevas (6 steiveri), norāda, ka slavenais meistars nokļuvis galīgā trūkumā. 1662. gadā vecais Halss izlūdzas no pilsētas pabalstu: viņam piespriež 50 guldeņus vienreizēji un bez tam 150 guldeņus gadskārtēji. Pēc pāris gadiem (1664.), būdams ziemā bez malkas un nevarēdams samaksāt īri, viņš griezās vēlreiz pie pilsētas priekšniecības un saņēma ar atpakaļejošu spēku no 1663. g. 200 guldeņus gadā. Taču ilgotnē šāda summa «neapgrūtināja» pilsētas tēvu naudas maku. 1666. g. 29. augustā Fr. Halss nomira apmēram 85 gadu vecumā.

«Maz gaišuma līdzās daudzam skumjam un drūmam ziņo mums dokumenti par izskaņu kādai dzīvei, kas taču blakus Rembranta dzīvei ir bijusi visnozīmīgākā Holandes mākslas vēsturē,» raksta mākslas vēsturnieks *Dilbergs* savā plašajā monografijā par



Frans Hals — Āksts ar ģitaru
Rotšilda kolekcijā Parīzē

Fr. Halsu. Mēs gluži labi saprotam, ka Holandes buržuazija, pieaugdama «garā un miesās» (vairāk miesās nekā garā), nevarēja un negribēja saprast glezniecisku ģeniju, kas savā attīstībā pacēlās līdz pat mūža beigām uz arvien augstākām mākslas pakāpēm. Mēs saprotam arī, ka šās buržuazijas pasūtītāji pameta Halsu tādēļ, ka tas negribēja sekot modei. Bet viena lieta paliek nesaprotama — Halsu, var teikt, pilnīgi ubadziskais stāvoklis mūža beigās. Halsam bij dēli, no kuriem vairāki bij gleznotāji. Tie taču varēja savam vecajam tēvam sagādāt vismaz uzturu. Mums grūti spriest par tā laika apstākļiem, bet jādodomā, ka arī Fr. Halsu dēļiem, kuri nebija nekādi izcili gleznotāji, lielās konkurences dēļ nenācās viegli dzīvot turēties virs ūdens.

Tomēr raksturīgi tas, ka ne trūkums, ne vecuma tuvošanās nespēja laupīt dzīvespriecīgajam meistaram labo omu un omulību. Un, ja arī dzīves beigās vienā otrā darbā izmanāma it kā melanholiska nots, tomēr tā neskan ilgi un skarbi. Hals ir un paliek līdz mūža galam sangviniķis un nenomācams optimists. Ļoti pareizu Harlema meistara cilvēcisko un morālo portretu uzmetis V. Bode sekošā raksturojumā: «Hals bij veselīgas, bet parupjas dabas, možs, bezrūpīgs un vieglprātīgs, atklāts un bez viltus, allaž ar joku pie rokas un neizsīkstošu, labsirdīgu humoru, draugs labam malkam, it īpaši, ja to pāsniedz sievietes roka, draugs spēlei un dziesmai. Viņš visiem bij īsti pa draugam, arī tiem, kas izstumti no sabiedrības, bet it īpaši bērnu mīļotājs.» Jā, patiešām, tāds viņš bij, šis jovialais Harlema meistars. Viss tas atplauksnījās arī viņa neskaitāmos darbos. Viņa veiklā, nenogurstošā o'ā mīlēja liksmes un smejas, priecīgu dziesmu, krogusbrāļu pašomulību, gaistošas un irstošas dzīves putas.

* * *

Tagad pametīsim skatienu uz Halsu māksliniecisko evolūciju un viņa padarīto darbu. Viņš bij mācījies, starp citu, arī pie flamu gleznotāja *van Manderā*, kas dzīvoja Harlemā starp 1583. un 1602. gadu. Harlemā bij ļoti interesanta mākslinieciska pagātne. *Alberts van Auvaters*, *Gērtgens* no Sv. Jāņa klostera, *Dirks Bautss*, tātad visi trīs lielākie meistari no holandiešu glezniecības pirmlaika ir ierakstīti zelta burtiem Harlema mākslas vēsturē. Vēlāk pilsētas slavu ceļ *Mostārts*, *Skorels*, *Mārtins van Hēmskerks*. Un jau Halsu laikā *Hendriks Golciuss*, *Korneliss Kornelisens* un minētais *van Manders* liek pamatus Hariemas akadēmijai.

Sīkāku ziņu par turpmākā lielā meistara mācības gaitu trūkst. Sākotnē vairāk nekā van Manders Halsu, šķiet, ietekmējuši abi pārējie akademiisti, pie kuriem viņš varēja smelties pamatīgas anatomiskās zināšanas, tāpat korektību un tvirtību zīmējumā. Bet Hals, kā liekas, jau agri atmetis viņu griezīgo iesarkano kolorītu un pārgājis uz brūni pelēcīgo toni, kas tam no sākuma ļāva lietot piesātinātākas lokaiās krāsas, tomēr joprojām vāji, tā ka var runāt gandrīz par zināmu vienkrāsainību. Kas zīmējas uz brašajiem otas vilcieniem un rīcību ar plankumiem, tad to, bez šaubām, Hals mācījies no veneciešu glezniecības — vai nu tieši, vai netieši.

Vēl nesen Halsu darbību parasti sāka aplūkot ar 1616. gadu,

kad parādījās viņa pirmā lielā strēlnieku glezna. Pēdējos pāris desmitos gadu atklātas vēl dažas vecākas gleznas — portreti, kas Halsā darbu atceļ atpakaļ līdz 1610. gadam, kad gleznots kāds vecāks kungs — plikgalvis ar smailu bārdiņu, kruzurotu apkakli, tumši musturotā vamzī (Frankfurtes Štēdeja inst.). Šās gleznas laikā meistaram varēja būt ap 30 gadu. Nevar būt nekādu šaubu, ka tā nav pirmā viņa patstāvīgā glezna, jo tai vecumā holandieši parasti jau ilgāku laiku bij nobrieduši meistari, ja arī nemin tādus brīnumbērnus, kāds bij Lukass van Leidens. Tādēļ jādomā, ka vesela virkne jaunā Halsā darbu, starp kuriem droši vien bijuši meistardarbi, aizgājuši bojā. Kādā ceļā — nav zināms.

Fr. Halsā māksliinieciskā attīstība vislabāk novērojama pie 8 lielajām grupu gleznām Harlema muzejā, kas nosaukts Halsā vārdā. Tās visas ir vai nu strēlnieku, vai tā saukto «reģentu» (dažādu korporāciju pārstāvju) koptportreti. Tie gleznoti laikmetā no 1616. g. līdz 1664. g., tāpat aptver meistara 50 gadu mūža darbību. Tanīs izpaužas viss meistara glezniecības progress, visi tās attīstības posmi. Jau *Vosmārs*, pazīstamais Rembranta biografs, aplūkoja meistara darba vēsturi, balstoties uz šiem slavenajiem grupu portretiem. To pašu dara arī *Bode*.

Halsā darba pirmajai pusei svarīgi galvenokārt pieci strēlnieku koptportreti, no kuriem pirmais parādījās 1616. gadā un pēdējais 1639. gadā. Pirmā strēlnieku glezna ir jau pilnvērtīgs meistardarbs, kas nav domājams bez lielas iepriekšējas prakses glezniecībā. Lai saprastu gleznas nozīmi un vērtību, nepieciešams teikt dažus vārdus par šās pašķiras glezniecību. Strēlnieku koptportreti, tāpat kā korporāciju gleznas vispār, ir tradicionāls Nīderlandu glezniecības paveids. Jau kopš 15. gs. vidus pilsētu cienītie pilsoņi, kas spēja nest ieročus, apvienojās īpašos strēlnieku pulkos. Ieroči dažādos laikos bijuši dažādi. Bieži šādi strēlnieku pulki jeb ģildes saucās pēc īpašiem patroniem, kā, piem., sv. Adrians un sv. Georgs. Pulkiem bij arī savas virsnieku pakāpes. Pēc izdienas šiem virsniekiem bij paraša par piemiņu likt kādam gleznotājam uzgleznot koptportretu vai nu pie svinīga mielasta, vai nopietnā apspriedē, parādē utt. Pateicoties šai parašai, holandiešu glezniecība aizsniedza augstu pilnības pakāpi lieliskos grupu portretos.

Grupās portretam bij savs attīstības ceļš. Vēl ap 16. gs. vidū koptportrets ir diezgan vienkāršs un vienmuļīgs. Strēlnieki parasti nostādīti divās vai trijās rindās — tā, ka priekšējā rindā redzami

krūšu tēli, pakalējās — pa lielākai daļai tikai galvas. Tādas ir gleznās *Dirkam Jakobsenam* (1554., 1559., 1563.), *Jakobam Kornelisenam* (1556.) un *Dirkam Barentsenam* (1562., 1566.). Pēdējā, t. i., no 1566. g., gan uztverta kā mielasts, bet nevar teikt, ka tas būtu diez cik bagāts, jo uz klātā galda redzama tikai maize un siļķes. Vispār jāsaprot, ka šajās grupu gleznās jau no paša sākuma valda divi gal-



Franss Halss — Bērna galviņa
Privatkolekcijā

venās uztveres. Gleznās ir vai nu vienkārši sagrupēti strēlnieki lielākā vai mazākā skaitā, kuri savstarpēji saistīti ļoti āriģi un vāji, vai sapulces ap klātu galdu. Ar minēto Barentsenu, kas līdz 1562. g. strādājis Venecijā pie Ticiano, sākas strēlnieku glezna barokā. Viņa «siļķu mielastā», kura dalībniekiem ir uzkrītoši skarbas un sarukušas sejas, valda drūmi tumšs tonis, kas vietvietām pārsviežas tumšsarkanā. Visai mielasta darbībai trūkst kopsakarības, kas, starp citu, izpaužas arī skatienu izklīdumā.

Tikai līdz ar *Kornelisu Ketelu* (1548.—1616.) un *Kornelisu Korneliseni* uz gadsimta beigām grupu portrets atdzīvinās visās attieksmēs, tiklab kustībās un vienotā kompozīcijā, kā arī kolorītā.

Kornelisena 1583. g. gleznoto strēlnieku mielastu (Harlemas muzejā) var uzskatīt par laika griežiem šai strēlnieku glezniecībā. Kopskats ļoti dzīvs, un uztvere iet pa jaunu ceļu. Šai gleznei un citām tai līdzīgām viņa gleznām Harlemas muzejā ir pavisam cita vērtība nekā viņa akadēmiski samākslotām un pārspilētām mitoloģiskām kompozīcijām. Ketels 1588. g. nāca ar ievērojamu strēlnieku gleznu, kuru jau van Manders nosauca par «lieliski attēlotu un vīzīga izskata». Strēlnieki šeit pirmo reizi rādīti pilnās figurās. Ar to viņiem dota lielāka kustību dažādība nekā senāk, netraucējot skaidru pārskatāmību. Kompozīcija un iekārtojums līdzinās tam, kādu vēlāk, 1632. g., pielietoja pazīstamais Amsterdamas portretists *de Keizers*. *De Keizers* bij pirmais, kas Ketela jaunievedumu turpināja, kamēr pārējie pa lielākai daļai joprojām palika pie tradicionālajiem, vienmuļīgajiem grupējumiem blaku blakām vai aiz mugurām. Arī koloristiski Ketels cenšas nostāties uz jauna ceļa. Glezna ieturēta vienotā tonī, bet parastā brūnā vietā stājas interesantais zili pelēcīgais. Paleta top bagātāka. Sidrabortais un rožainais, melnais un vīnsarkanais, zaļi brūnais un zili zaļais sniedz tīkamus akcentus.

17. gs. pirmā puse uzskatāma par ziedu laiku Holandes strēlnieku glezniecībā. Tas arī saprotams, jo ilgstošajās cīņās par nacionālo neatkarību šiem strēlniekiem bij lielāka nozīme nekā jebkad. Vairāk nekā 200 lielas strēlnieku gleznas uzglabājušās līdz šim muzejos un citās sabiedriskās vietās Holandē. Daudzi gleznotāji bij specializējušies šai arodā.

* * *

Taču izcilākais starp šiem bieži ļoti talantīgajiem gleznotājiem bij lielais Harlemas meistars *Franss Halss*. Viņš nostāda savu strēlnieku gleznu uz pavisam jauniem pamatiem. Zūd viss konvencionālais, šabloniskais, manieriskais. Sagrupējumi top brīvi un dabiski. Viss kokainais, stindzīgais, mākslotais izskausts. Visas figuras saistītas dabiskās, īstenībai pieskanīgās attieksmēs. Pozas un žesti paši par sevi saprotami un no situācijas izrietoši.

No visām sešām strēlnieku gleznām, no kurām lielākajai ir 421 centimetrs platumā un 218 centimetru augstumā, trīs pirmās (1616., 1624., 1627.) rāda mums strēlniekus pie vairāk vai mazāk bagāti klāta galda. Strēlnieku mielasti grupu gleznās, kā to atzīmē daži mākslas



Frans Hals — Van Heitheizena portrets
Briseles muzejā



Frans Halss — Muzicējošie puikas
Kaseles muzejā

vēsturnieki (Rīgels), bijusi vienīgi Harlemas mode, kas turpinājās līdz 1630. g., kad tā piepeši pazūd gandrīz pavisam. Bet jā-saka, ka tā gluži labi saskanēja ar Halsas priecīgo temperamentu. Bez tam tā deva iespēju meistaram dažādi atrisināt kustības un žestikulāciju, kā arī gleznieciski izmantot klusās dabas motīvus.

Jau šajās pirmajās lielajās gleznās izmanāma diezgan ievēro-jama kvalitātes maiņa. Ja arī jau agrākās (1616.) pārspēj savā ori-ginalitātē visu, kas šai nozarē bij līdz tam darināts, tad tomēr jā-atzīst, ka kolorīts vēl tumšs un apdare pasмага un necaurspīdīga, lai gan sejas halsiski izteiksmīgas un raksturīgas. Tas radikāli mai-nās turpmākajās strēlnieku gleznās. It īpaši zīmīga ir Adriana ģildes virsnieku glezna (1624.). Tā ieturēta apbrīnojami gaišā koptonī. Halss tajā pilnīgi atbrīvojies no tradicionālās tumšās gammas un realizē kaut ko līdzīgu plenerisma principiem. Mākslas vēsturnieks Neimans šo gleznu uzskata par modernāko no visām holandiešu 17. gs. gleznām. Katrā ziņā Halss te risina gaismas problēmas, kurām visā pilnībā vēlāk nodevās veicīgie gaismas gleznotāji *Delftas Vermērs* un *Pitērs de Hochs*. Interesanti, ka šai telpas gleznā Halss pat ir gaišāks nekā tajās vēlākajās gleznās, kurās strēlnieki tēloti klajā gaisā.

Visās «mielastu gleznās» strēlnieki sagrupēti ap galdu — spēcī-gas, ducīgas, dzīves pilnas figūras, cīņās norūdītas, pašapzinīgas un lepnas. Impulsīviem žestiem mielasta dalībnieki saskandina glā-zes, draudzīgi sarunājas, pa daļai it kā skatās ārā no gleznas. Visi tēloti trīsceturtdaļskatienā. Kompozīcijas princips — diagonāles un pret diagonāles, kam pievienojas svērtēniskais un līmeniskais.

Trīs pārējās strēlnieku gleznas rāda sanāksmes klajā gaisā. Tās gleznotas 30. gados. Tajās vairs nav iepriekšējo «mielastu gleznu» omulības un dzīves prieka. Atskaitot 1633. g. Adriana ģildes virs-nieku gleznu, arī kompozīcionālais izkārtējums nav vairs tik interesants. Tā pēdējā no šīm gleznām (1639.) ar sv. Georga ģildes virs-niekiem redzam vienkāršu, rāmu sarindojumu divi pakāpēs (pir-majā līdz ceļgaliem). Atzīmēsim, ka šai gleznā meistars devis arī pašportretu — augšējā stūrī no kreisās otras, jo arī viņš tai laikā bij minētās ģildes loceklis.

Grūti pateikt, kurai no šīm lieliskajām gleznām dodama priekš-roka. Pēc tam kad šī gadsimta sākumā veicīgi izdarītās restaurāci-jas ceļā gleznas rūpīgi notīrītas no gadsimtu sārņiem un aplamiem «labojumiem», visas tās atmirz burvīgā krāsu spožumā un svai-

gumā. Priekšroka te ir gaumes lieta. Vieniem sevišķi patīk gaiši impresionistiskā glezna no 1624. g., otriem — niansu un noskaņu bagātā no 1633. g., par kuru Fromantēns savā laikā izteicies: «Nekad labāk nav gleznots un arī labāk negleznos.»

Gleznas novērtējot, jāņem vērā lielās grūtības, ar kādām meistaram bij jācinās kompozīcijas laukā. Bez liekiem vārdiem būs saprotams, ka daudzās figuras, no kurām katra par savu naudu (grupu portretos katrs maksāja savu daļu) grib būt līdzvērtīga, izvietot gleznā tā, lai glezna nezaudētu savu māksliniecisko vērtību, nav viegla problēma. Halss pēc daudzkrāsainās un detaļu bagātās sākotnes (1616.) šo problēmu risināja, sadalot kompozīciju divās grupās, asprātīgi kombinējot diagonāles, vertikāles un horizontāles. Vēlāk, 1639. g., viņš atsakās no interesantiem, izdomas bagātiem grupējumiem. Paliek līmeniskais sadalījums. Žesti top mazāk izteismīgi, arī krāsas kļūst klusākas un vienotākas. Uzmanība galvenokārt koncentrējas ap meistariski veidotām galvām. Bez šaubām, te izpaužas pasūtītāju griba, kas meistaram neļāva vairs atrāist savu māksliniecisko fantāziju.

Halss kā grupu gleznotājs kļuva slavens arī bagātajā Amsterdamā. Neraugoties uz to, ka tur 30. gados pulcējas vesela virkne pirmklasīgu portretistu, Halss 1633. g. saņem plašu pasūtījumu Amsterdamas strēlnieku gildes koptortretam. Tomēr šo gleznu Halss izpildīja labākajā gadījumā tikai pa pusei. Nesaskaņu dēļ ar pasūtītājiem Harlema mestars pameta šo koptortretu, kas vienīgais bij apsākts stāvfigurās, un to pabeidza popularais Amsterdamas modes gleznotājs *Piters Kode*. Glezna (Amsterdamas muzejā) rāda vietas resp. figuras, kas koloristiski taisni brīnišķīgas, kā, piem., staltā figura pa kreisi malā, par kuru nevarēja nopriecāties vien spēcīgais jaunlaiku gleznotājs Makss Lībermans.

* * *

Vienā laikā ar šiem strēlnieku portretiem Halss gleznoja arī neskaitāmus individualus portretus. Grūti pateikt, kur Halss ielāks meistars. Arī starp šīm atsevišķām ģimētnēm daudzas ir nepārspējami meistārdarbi, kuros ass raksturojums, nekļūdīga momentana uztvere, tvirta un droša faktura vienojas ar apbrīnojami harmonizētu tonalitāti un krāsu gammu. Holandiešiem tai laikā netrūka labu portretistu. No vecākās paaudzes sauksim *Mireveltu* (1567.—



Frans Hals — Strēlnieku mielasts
Halsa muzejā Hartemā

Ap 30. gadiem Halss sevišķi top iemīlots kā portretu gleznotājs. Kamēr no 20. gadiem uzglabājušās tikai 27 ģimenes, no 40. gadiem to ir 44, no 50. gadiem — 30, bet no 30. gadiem gandrīz 70 vienportreti, kuriem pievienojas 3 lielās strēlnieku gleznas. «Tai laikā,» saka mākslas vēsturnieks Valentiners, «ir valdījusi Holandē īsta portretu manija.» Lieta saprotama, ja ņem vērā pacilātību un pašapzinīgo iepilcību, kas pārņēma jauno buržuaziju sakarā ar gūtajām uzvarām.

Starp šo gadu vienportretiem īsts meistardarbs ir Vīnes Lichtenšteina galerijas pasaulslavenais Heitheizena portrets — vienīgais meistara pazīstamais stāvfiguras attēls dabiskā lielumā. Tas tipisks reprezentācijas darbs pēc Velaskeza un van Deika parauga, bet ar lielām gleznieciskām vērtībām. Taču mazliet komiski ir redzēt šo Harlema vadmalas kupci tik izaicinoši varonīgā pozā — stalgs stāvs, vīzdegunīgs skatiens, izstiepta labā roka uz zobena, kreisā lepni iespriesta sānos. Jau itālietis Lomaco 16. gs. beigās sajuta atgundumu no pārspilējumiem glorificējošos portretos. Viņš nosauca vienkārši par smieklīgu to, ja tirgotāji un naudas mijēji, kuri parasti redzami tikai savās darba drēbēs un nekad nav turējuši rokā pliku zobenu, tiek attēloti bruņoti, ar komandas zizli. Tāds taisni ir Heitheizens, protams, pēc paša vēlēšanās. Jaunie buržuji allaž gribēja būt līdzīgi savos portretos vecajiem aristokrātiem. Halss labprāt tiem nāca palīgā, tiesa, ne bez labsirdīgas ironijas. Bet Halsam ir arī kāds vēlāks šā lāga vīra portrets (Briseles muzejā), kur tas attēlots vienkāršāk — nevis ar zobenu, bet ar jājamo pātagu rokās šūpojamies krēslā. Momentanā uztverē, impresionistiskā apdarē un gaišā koloritā šis portrets ir viena no pievilcīgākām un arī modernākām Harlema meistara ģenialajām improvizācijām.

Raksturīgi, ka Halss gluži pretēji Rembrantam nav milējis nodoties pašportretam. Stingri ņemot, ir tikai viens autentisks meistara pašportrets, un proti — jau minētais 1639. g. strēlnieku gleznā, kur meistars raugās mazliet paguris un vienaldzīgs, bet pašapmierināts. Ilgu laiku Halsu un viņa otro sievu domājās attēlotu Amsterdamas muzeja pazīstamajā lielajā divportretā. Tagad šis uzskats atmests. Šimbrīžam šai interesantajā divportretā grib saskatīt Fransa brāli Dirku ar sievu. Tas ir vienīgais Halsā lielais ģimenes portrets ar divi pilnfigurām; acīm redzot meistaram tēlojies acu priekšā analogiskais Rubensa divfigurīgais ģimenes portrets — paša un sievas Helenas (Minchenes muzejā). Svarīgs ir vēl kāds portrets (ta-



Adriaens van Ostade — Zemnieki lapenē .
Kaseles gal.



gad Amerikā), kas ne bez zināma pamata tiek uzskatīts par pašportretu. Un tas arī viss. Maz, ļoti maz, salīdzinot ar to lielo pašportretu skaitu, kas palicis no Rembranta.

* * *

Sava darba pirmajā pusē, kad radās vēsturiskās strēlnieku gleznas un daudzie individualie portreti, Halss plašos apmēros pievērsās arī žanra gleznei. Bet Harlemas meistaram šis žanrs ir ļoti savdabīgs. Pareizi norāda M. Frīdlenders, ka Halss piegājis žanram nevis tā, kā to darijuši pa lielākai daļai Holandes žanristi. Viņš ķēries pie tā nevis tādēļ, ka to interesējuši vietējie apstākļi, ļaužu dzīves parašas un tikumi resp. netikumi, bet gan piegriezdamies fiziognomikai. Viņa novērojumu smaguma punkts tādēļ guļ uz robežas starp portretu un žanru. Tādēļ viņa žanra gleznas nekad neietver vairāk par 3 personām; pa lielākai daļai tās ir vienfigurīgas vai divfigurīgas.

Ar 1616. g. sākas vesela virkne mazāku gleznu, kurās spilgti izpaužas meistara jautrā oma un omulība. Portretiskais un žanriskais te saliedējas gandrīz nedalāmā vienībā. No vienas puses, šīs gleznas būtu ieskaitāmas drīzāk žanra kategorijā, jo tajās mazāk svarīga ir attēlotā personība nekā kāds drastisks moments no viņas dzīves un rīcības, kaut arī tam lielākas un nopietnākas nozīmes nav. Bet, no otras puses, mēs redzam cilvēkus, kas nav mākslinieciskās fantazijas produkti, bet faktiski dzīvojuši un bijuši taisni tādi, kādus tos Halss uzgleznojis. Tāds ir famozais «Romme'pota spēlmanis» (droši vien kāds reals Harlemas ielas tips), kas omuiīgi griež savu tarkšķi tai laikā, kad draiskulīgie puikas ar viņu negēlīgi jokoja. Tāds ir «Junkurs Ramps ar savu draugaļu» — viena no jautrākām un skaistākām Halsā improvizācijām ar savu lielisko diagonāles kompozīciju, nebēdnīgo smieklu, smaļo gavilnieka žestu, nepārspējamo glezniecisko priekšnesumu. «Junkura Rampa» līnijā stāv vēl kāda cita ļoti populāra meistara glezna — «Jokdaris ar mandolinu». Šķelmis dzeltenā sarkanā svītrainā tērpā spēlēdamas skatās ar uzvarētāja smaidu uz augšu kādā neredzamā daļavā. No gleznas diviem eksemplāriem populārākais ir Amsterdamas muzejā, lai gan pastāv uzskats, ka tā ir vai nu paša meistara, vai viņa talantīgās skolnieces *Judītes Leisteres* kopija.

No daudzfigurīgām žanra gleznām, kādas Halsam sastopamas



Frans Hals — Zvejnieka puika
Antverpenes muzejā

tikai sākotnē, minēsim Ņujorkas muzeja ievērojamo kompozīciju «Jautrā sabiedrība». Tā ir viena no ļoti retām meistara erotiskām gleznām. Šaubīga rakstura uzcirtusies draipste un tai pieklāvies braulīgs večuks sēž pie desām, uzkožamiem un dzeramiem piekrauta galda. Aiz muguras kāds mefistofelisks tips. Otrā stūrī vēl kāds šaubīgs subjekts ar ērnotu grimasi. Glezna uzskatāma par prototipu vēlākām *Jana Stēna* neskaitāmām gleznām ar «slidenu» tematiku. Bet Halsam tā ir vienīgā.

Vispār turpmāk Hals atsakās no daudzfigurīgā žanra, apjauzdam ļoti labi sava specifiskā žanra talanta robežas. Gadsimta 20.



Frans Hals — Čigāniete
Parīzes Luvrā

gadi ir «ziedu laikmets» Halsā žanram. No šā laikmeta reģistrējama vesela virkne viņa meistarīgāko darbu šai nozarē. Tāds, starp citu, ir «Jautrais žūpa» (Amsterdamas muzejā) — pa pusei portrets, pa pusei žanra darbs. Tas, pēc kāda mākslas vēsturnieka izteiciena, «uzsūcis sevī visu sauli, kādu spēj dāvāt jaukās septembra dienas Holandē». Iesārtā, gleznieciski plankumainiem paņēmieniem modelētā seja, dzeltenais kamzolis, nokrāsu bagātā baltā apkakle, kas kā sniegots glečers paceļas virs tā, lielā, gaismas niansētā melnā platmale, burvīgi caurspīdīgā viņa glāze — viss saskaņots nepārspējami daiļskanīgā krāsu un toņu akordā. Tad nāk bieži

nelādzīgie, bet dziļi raksturīgie vecie krogusbrāļi, kuri apkampuši savas lielās alus kannas kā dārgas mīļaviņas; nāk fidelās apkalpotājas, jūsmīgie muzikanti un dziedoņi. Starp pēdējiem lielā cieņā ir abi skaistā diagonalē iekomponētie puikas ar mandolinu — Kaseles muzejā un jaunais dziedātājs fleitists ar grezno spalvu pie beretes — Berlīnes muzejā.

Runājot par Halsu šai laikmetā, nevar atstāt neminētu lielo seriņu bērnu gleznu, kas darinātas 20. gados un tagad izkaišītas pa dažādiem muzejiem (Berlīnē, Šverinā, Kaseļē) un privātām mājām. Šeit Hals uzstājas kā viens no labākajiem bērnu gleznotājiem mākslas vēsturē. Ar lielu mīlestību un bērnu nodabas izpratni Hals pieiet saviem modeļiem, kuri acīm redzot pa labai tiesai sastāv no viņa paša ģimenes atvasēm. Apbrīnojami modernā traktējumā un viegli gaisīgā apdarē zilos un rožainos toņos tie dzīvojas, dzied, spēlē un smejas — smejas brīvi, naivi, bērnišķīgi... Jā, šie smieklī ne vien pie bērniem, bet arī pieaugušiem sastopami. Jau no daudzām pusēm norādīts uz Halsu meistarību šā afekta interpretācijā. Un patiešām, smieklu atdarinājumos visās to pakāpēs, sākot no viegla smīna līdz skaļiem smieklīem pilnā kaklā, nav lielāka meistara. Tas ir Halsu īstais elements — kā cilvēka, tā arī mākslinieka.

Gadsimta 30. gados meistars vēl joprojām turpina žanra gleznu. Tikai tagad tās raksturs mazliet mainījies. Ja agrāk Hals ņēma savu tematiku no vidējās pilsonības aprindām, tad tagad tas piegriežas vairāk tautas masas motīviem. Šai ziņā ļoti raksturīga ir viņa plašā zvejnieku puiku un meiteņu seriņa. Tā varbūt ir visinteresantākā visā meistara žanra darbā. Šie zvejnieku puikas un skuķi, pēc kāda izteiciena, «gleznoti ne vien ar aci, bet arī ar sirdi». Un tas ir sevišķi svarīgi, jo taisni tādā ceļā šīs gleznas guvušas savu nepārspējamo īstenību, patiesīgumu un dzīvumu. Pietiek minēt tādu darbus kā «Harlemas pludmales skraiduli» Antverpenes muzejā, «Zvejnieka puiku» Dublinas galerijā, «Zvejnieka puiku» Leipcigas muzejā, «Zvejnieka skuķi ar grozu» Karstānena kolekcijā Minchenē, lai Halsu novērtētu kā meistarū, kas aizsniedzis savā mākslā apgarota realisma vistālākās robežas.

Vēl vienā ziņā interesanta šī seriņa Halsu glezniecībā. Un, lūk, kādā. Harlemas meistars nepiegrieza lielu vērību ainavai. Viņš piederēja pie tiem māksliniekiem, kuriem cilvēks un viņa būtība mākslā ir sākums un gals. Tādi mākslinieki jaunākajā glezniecībā



Frans Hals — Sv. Elizabetes hospitala priekšnieki Harlemā
Harlemas muzejā

bij, piem., *Edgars Degā* un *Tuluzs-Lotreks*, kas taisni necieta ainavu. Bet šajās gleznās, kurās Halss centās fiksēt savus modeļus «uz vietas», turpat pludmalē vai kāpās, viņš top arī reizēm ļoti interesants spējnieks ainavā. Tādējādi Halsu var ar zināmu tiesību uzskatīt par pamatlicēju slavenajai holandiešu ainavistu skolai, kas ar *Pīteru Moleinu*, *Janu van Gojenu* un *Salomonu van Reisdālu* uzsāka savu lielo dabas iekarošanas misiju glezniecībā. Savos ainaviskajos fonos Halss ir radniecisks šiem meistariem, bet vēl pirms viņiem gleznieciski pārāks, fakturā brīvāks un spēcīgāks. Tomēr figurālais Halsam vienmēr paliek pirmajā vietā. Nekad tas nenoslīd līdz vienkāršai stafāžai.

Ap 30. gadu beigām Halss pamazām attālinās no žanra gleznas, līdz beidzot tā pazūd gandrīz pavisam. Pēdējie spīdošie meistara sasniegumi žanra laukā ir tā sauktā «Malle Babbe» jeb Harlemas lauma un Luvra «Čigāniete». No šīs «Malle Babbes» uzglabājušies vairāki varianti, no kuriem pazīstamākais ir Berlīnes muzejā. Patiešām, vecai burvei līdzīgā matrožu «tante» resp. krodziņa turētāja, kas sēž pie galda ar lielu alus kannu rokā un pūci uz pleca, ar sāniski pagrieztu galvu un maksimāli grīnīgu grimasi pret neredzamu apmeklētāju, ir nepieredzēts bravuras gabals tiklab izteiksmē, kā izpildījumā. Ja arī ne tik ekspresīva, tad ne mazāk gleznieciska un braši otēta ir Luvra glezna, kura aiz nezināmiem motīviem iesaukta par «Čigānieti». Skuķis, bez šaubām, ir šķelmīgs un niķu pilns. Skatiens izaicinošs. No pusvalīgā ņebura drusciņ pavērušās impozantās krūtis. Tā ir vienīgā reize, kad redzam Halsu tās gleznojam. Pastāv arī domas (Drosts), ka Halss šo pievilcīgo un dzīvo žanra tēlu ņēmis nevis no dabas, bet to iedvesmojusi kāda cita glezna, un proti — Terbrigena klaidu dziedātāja (Kaselē).

Vēl pāris lieliski gleznotu smējēju, plītnieku un jokdaru (Leipcigas un Kaseles muzejā), daži kupla dūma mīļotāji, famozais lāga vīrs, kas tik sirsniņi spiež pie krūtīm savu siļķu mucīņu (Hamburgas muzejā), — un Halsas žanrs palēnām izbeidzas. Jo tālāk iet meistars savā attīstībā, jo portretiskākas top viņa žanra gleznas, un otrādi — jo mazāk žanra elementu parādās viņa portretos.

* * *

Tai pašā laikā sāk ievērojami mainīties arī Halsas glezniecības un koloristikas paņēmieni. Halsas glezniecība jau pašā sākumā

balstījās uz tonalitates principa, tāpat kā visa nacionalā holandiešu glezniecība, kurai Harlemas meistars bij pirmais un galvenais pamatlicējs. Jau viņa agrākajās gleznās viedams ļoti smalks, vienoti gaišs tonis, kas it kā velkas pāri visām krāsām, ietīdams gleznu liegi harmoniskā mierā, kaut arī atsevišķas krāsas būtu spilgtas un jautaras. Sākumā šis koptonis dažādās gleznās ir dažāds, skatoties pēc iecerētās noskaņas. Bet ap 30. gadu vidu tas top arvien noteiktāk un notaļāk sirmgaišs, pielāgodamies dabiskās gaismas tonim nesaules dienā. Halsā daiļrades otrā pusē, kuras sākumu var noteikt ap 1640. gadu, meistara tonis paliek tumšāks, līdz uz beigām top pavisam melnīgs, tomēr nezaudēdams spožumu un piesātinātību.

Neraugoties uz tonalitates principu, Halsā sākotnē mēdz būt stipri krāsains. Viņa pirmā lielā strēlnieku glezna no 1616. g. taisni dibināta uz intensīvu lokalo krāsu saskaņojumu. Tā ir liesmaina harmonija no sārtā, dzeltenā, zaļā, baltā un melnā, ar brīnišķīgiem krāsainiem klusās dabas motīviem. Krāsainību pieskaņot savai tonikai Halsā turpina joprojām vēl pāris desmitus gadu. Tikai 30. gadu beigās viņš sāka sistemātiski atteikties no iepriekšējās krāsainības. Pār lokalo krāsu sāka ņemt virsroku jau minētais pelēcīgais tonis. Tas bij laikmets, kad Halsā par savu glezniecības uzdevumu uzskatīja panākt vislielāko kolorismu ar visšaurāko paleti. Šī uzdevuma risināšanai bij veltīts viss viņa 25 gadus ilgā beigu cēliena darbs. Mēs šeit varam pāriet garām *Rembranta* ietekmei, kādu daži mākslas vēsturnieki saskata pie Halsā 40. gadu sākumā. Ja tāda ir bijusi, tad katrā ziņā īslaicīgi un bez rītdienas. Uz Halsā turpmāko nozīmīgo koloristikas veidošanos tā nav atstājusi ne vismazāko ietekmi. Halsā bij tik spēcīgs un oriģināls gleznotājs, ka tas spēja gan ietekmēt ne vien tuvāko, bet arī tālāko māksliniecisko apkārtni, bet pats bij grūti ietekmējams.

Halsā turpmākās glezniecības attīstība, kuru tik augstu vērtē jaunākā mākslas vēsture, bij savam laikam tik pārsteidzoša un divaina, ka Harlemas meistars īsā laikā zaudēja gandrīz visu savu citkārt tik augsto prestižu. Ar lielajiem grupu pasūtījumiem bij beigas jau ar 1641. g. darināto sv. Elizabetes hospitaļa pārvaldnieku, tā saukto «reģentu» koptortretu. Tiesa gan, pašās mūža beigās Halsā vēl glezno divas «reģentu» gleznas, bet tās drīzāk uzskatīja par žēlastības dāvanu 84 gadus vecajam, postā kritušajam meistaram nekā par pasūtījumu.

Ar 1641. g. «reģentu» gleznu (Harlemas muzejā) Halsā nostājas



Frans Hals — Harlema «Malle Babbe»

Berlīnes muzejā

uz savas jaunās orientācijas ceļa. Tādēļ tā ieņem izcīu vietu Halsā darbu galerijā. Bet ne vien tādēļ. Glezna ir apbrīnojami iecerēta, līdzsvarota nevainojamā kompozīcijā, vienota iekšējā akomodācijā. Darbība koncentrēta vienīgi starp 5 nopietnajiem un cienīgajiem apsriedes dalībniekiem, no kuriem 4 sēž puslīdz simetriski ap galdu, piektais pienāk no dibenplāna, ienesdams simetriskajā izkārtojumā viļņainu ritmu. Ne vienreiz vien norādīts uz gleznas garīgo un kompozicionālo radniecību ar Rembranta 20 gadus vēlāk gleznotiem vadmalas ģildes sindikiem (*Staalmeesters*).



Franss Halss — Jautrais vīrs ar alus kublu
Sefera galerijā NuĶorkā

Ja *Rembrants* savus «Sindikus» nav darinājis šīs gleznas iespaidots, tad toties jo lielāka nozīme ir ģenialajai kompozīcijai, kurā sastapušies abi varīgākie Holandes meistari viens no otra neatkarīgi. Koloristiski gleznā pelēkais tonis guvis jau pilnīgu uzvaru. Nav vairs spožo krāsu, kas mirdzēja strēlnieku gleznās. Bet nav vairs arī strēlnieku krāsainības un raibuma tērpos ar lentām, prievītēm, rīdzainām jostām utt. Pilsoņu modē ap šo laiku ieviešas melni ģērbi ar baltām apkaklēm un aprocēm, kas paši par sevi portreta koloristiku virza uz vienkāršību un monochromiju. Delikatais

kopnoskaņojums lielajā portretā panākts neitraliem toņiem — sirmotiem, baltiem, melniem, tumšzaļiem. Raksturīgi, ka arī miesas krāsa sāk iekļauties tai pašā pelēcīgajā koptonī, kas turpmāk top arvien vēsāks un tumšāks, bet nezaudē savu spožumu.

Var būt dažādās domās par to, vai Rembrants ar slavenajiem «Sindikiem» panācis ko lieliskāku par Halsu «reģentiem». Bet Halsam ar šo gleznu izbeidzās oficiālie pasūtījumi.

Palika privātais portrets. Taču arī te viņa darbības lauks ievērojami sāka sašaurināties, par ko liecina viņa materialā stāvokļa spēja pasliktināšanās 50. gados. Viņa mākslinieciskā stāja kļāji nonāca asā pretrunā ar mantīgās pilsonības gaumi un vēlēšanos. Šī pilsonība, šaraususi milzu bagātības no kolonāliem veikāliem un panākusi Mīnsterā 1648. g. Spānijas galīgu atteikšanos no pretenzījām uz Nīderlandu ziemeļprovīncēm, iecildīga uz savu prestižu, prasīja greznību, krāšņumu un reprezentāciju savos atveidos, bet ne vienkāršību un neglaimīgu raksturojumu, pie tam ļoti savdabīgā, neizskatīgā traktējumā. Par cik Hals atteicās no savas 30. gadu prakses, kad tas daudzos portretos izgāja uz ārēju spožumu un reizēm mēģināja sacensties ar tā laika modes portretistiem *van Ravesteinu* un *Nikolasu Eliasu*, par cik tas nelokāmi gāja pa savu jauno ceļu, pār tik viņš minētām aprindām kļuva vienkārši neciešams. Tāpēc viņa portretos kopš 50. gadiem reti kad sastopami tipi no «labiešiem». Viņa klienti pa lielākai daļai nāca no inteliģences un tuviniekiem.

Bet kas tie par lieliskiem portretiem! Neraugoties uz vecumu (Halsam jau nāca pāri 70 gadiem), meistara mākslas spējas un izteiksmes spars nav apsīcis. To rāda tādi pirmšķirīgi meistardarbi kā Dekarta portrets (neilgi pirms lielā filozofa nāves) Luvrā, prof. Hornbeka (Briselē), Teimana Osdorpa (Berlinē), abi skaistie vīriešu krūšu tēli Ermitāžā, no kuriem viens ar iespriesto roku sānos ir taisni brīnumdarbs niansētā tonācijā un rafinētā gaismēnas vērtību izjūtā.

Visi šā laikmeta portreti darināti, ievērojot maksimālo ekonomiku glezniecības līdzekļos, ļoti veicīgā, sumārā, varētu teikt, stenoģrafiskā rokrakstā, vieglā un plānā krāsvielas klājienā, kas palaikam pāriet plūstošā tušējumā, atņemot eļļas krāsai tās taukaino un blīzno raksturu. Tās ir īpašības, kas iezīmē Halsu tā saukto «vecuma stilu». Daži no šiem portretiem ir īsti miklaini. Tā kādas korpulentas matronas ģīmetne (kāda beļģieša privatīpašumā) ir tik pārsteidzoši «mo-



Frans Hals — Virieša portrets
Ļeņingradas Ermitažā

černa», ka daži lietpratēji, kas to redzējuši, samulst un apgalvo, ka to bez nopietniem iebildumiem varētu pieņemt par Ed. Manē ražojumu.

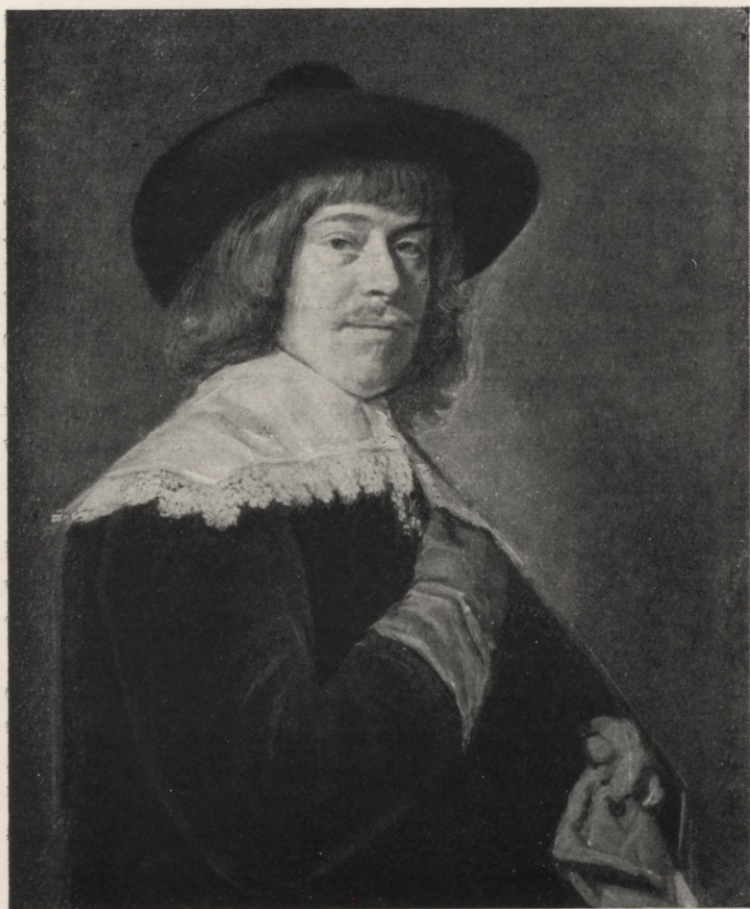
Mēs šeit neapstāsimies pie vairākiem šā posma ģimenes portretiem, no kuriem dažs, kā, piem., Londonas nacionālgalerijā, aptver 10 personas. Tie mazāk izdevušies, jo te meistaram nācies sadurties ar telpas problēmu, kas viņam vienmēr bijis «ciets rieksts». Nav vairs atmiņā, kurš no Halsas apcerētājiem, runādams par viņa telpas veidojumu, izteicies, ka meistaram piemīt «*horror vacui*» — tukšuma nobīlis. Jau strēlnieku gleznās vērojams, ka Halss cenšas līdz minimumam reducēt telpu un vispārīn apkārtni. Halss nemīl dziļumu. Viņš turas pie tuvējā, ķermenīgā, taustāmā. Tā ir specifiska gleznotāja «*par excellence*» īpašība. Gleznotājs redz lietas vairāk piaknē nekā dziļumā, vairāk blāknumā nekā plastikā. Bet 50. gados Halss iet vēl tālāk. Tas pilnīgi atjaucējas skatīt cilvēku viņa saistībā ar dabu un citiem cilvēkiem. Portretos zūd konkrētas telpas veidojums. Figuras izriežas uz vienādi gleznota fona. Līdz ar to figuras plastiskumam pārtrūkst telpisks turpinājums. Figura bieži paliek it kā izolēta. Bet te nu jāsaprot, ka Halss nekad īsti nav ticis galā ar uzdevumu sniegt cilvēku un apkārtni sakausētā kopiespaidā, paplašināt figuras attieksmes pret telpu. Lūk, kāpēc viņš, sajūzdams sava talanta robežas šai lietā, vienmēr vairījās gleznot daudzfiguru un stāvfiguru žanru, tāpat arī stāvfiguru portretus.

* * *

Un tagad par Halsas pēdējiem darbiem.

Halss ir vecs, ļoti vecs — pāri astoņdesmitiem. Bet viņš joprojām glezno. Tiesa, roka vairs nav gluži vingra, arī acij nav vairs agrākā asuma. Un tomēr meistars, stāvēdams uz dzīves robežas, nāk klajā ar darbiem, kurus daudzi Halsas pētnieki tagad uzskata par viņa augstākajiem sasniegumiem, par brīnišķīgāko, ko viņš savā ilgajā mūžā darinājis.

Klientu pamestais un noniecinātais meistars it kā vēl pēdējo reizi saņem visus spēkus, lai rādītu, ja ne vairs saviem laikabiedriem, kuru spriedums bij negrozāms, tad vismaz vēlākām paaudzēm, kas īsti bijis viņa glezniecības augstākais mērķis. Un patiešām, savos beigu darbos Halss uzliek vainagu saviem pēdējo gadu desmitu centieniem radīt jaunu glezniecisku estētiku, jaunu kolorismu. Šajos



Franss Halss — Jauna cilvēka portrets
Leņingradas Ermitažā

nedaudzajos darbos Halss galīgi pakļauj lokālo krāsu pelēcīgajam koptonim, kas allaž padziļināts līdz melnīgumam. Un tomēr gleznas patur maksimālas koloristiskas kvalitātes, dod augstākā mērā glezniecisku efektu. Arī apdarē Halss panāk gandrīz neiespējamo. Nedaudziem plašiem otas vilcieniem vai pieskārieniem apgūta maksimāli ekspresīva izteiksme. No individuāliem portretiņiem, kuros drastiski izpaužas visi Halsā «vecuma stila» sasniegumi, minēsim tikai trīs: jauna vīrieša raiti gleznoto pusfiguru Kembridžā, sēdošu

saīgušu indianeša tipa vīru Parizes Andrē-Žakmāra muzejā un omulīgo «Vīru ar platmali» Kaseles galerijā. Populārākais ir pēdējais. Tas ir sēdportrets, kur vēl lieku reizi Halsam viegli atmirdz žanriskais moments. Poza un vaibsti šim varenā diagonālē iekomponētajam druknajam, mazliet iesilušajam malacim ar lielo platmali uz vienas auss, ar izjukušām matu cirtām gar deniņiem patiešām ir smaļa vēziņa. Gleznieciski šis meistardarbs ar savu knasti saskaņoto krāsu gammu (sārtbrūnais, brūnais, vēsināts tumšzils plus melnbalti pelēkais), ar savu maģistrālo otējumu grūti pārspējams. Vai šī glezna, kura, bez šaubām, ierindojama Halsā cildenākos un svaigākos darbos, «atstāj ēnā lielāko daļu Rembrantu» rembrantiskajā Kaseles muzejā, kā to apgalvo Fols, par to var būt dažādās domās, bet katrā ziņā tā ir šā muzeja apskaužams lepnums, kas rāda, ka Halss savos koncentrētākos darbos *gleznieciski* var mēroties ar Amsterdamas lielmeistaru.

Neilgi pirms nāves Halss vēl uzstājas 1664. g. ar divām lielāka apmēra gleznām, kas iemantojušas sevišķu cieņu, it īpaši jaunākā laikā. Tie ir abi daudzinātie grupu portreti ar Harlemas nespējnieku nama pārstāvjiem un pārstāvēm. Vēl nesen tos uzskatīja par «nepabeigtiem». Tagad uz to skatās citādi. Jau Rembrants savā laikā uz jautājumu, kas māksliniekam pabeigts, atbildēja: «Darbs ir pabeigts, ja mākslinieks panācis savus nolūkus.» No šī viedokļa abas Halsā grupu gleznas ir pilnīgi pabeigtas, jo meistars tajās līdz galam izteicis savus gleznieciskos nolūkus, kaut arī tie nav bijuši saprotami viņa laikabiedriem un arī vēl ilgi vēlākos laikos likušie līdzīgi «nepabeigtiem» darbiem. Sezāns nomocījās visu mūžu, lai panāktu savu «realizāciju», kā viņš mēdza teikt, un aizgāja kapā neapmierināts. Halss, šķiet, savējo panācis: viņš «realizēja» līdz pēdējai iespējamībai visu, kas tam bij sasniedzams, — kolorismu uz jaunās tonalitātes bāzes, apbrīnojamu toņu bagātību, aprobežojoties gandrīz vienīgi ar balto, meļo un pelēko krāsu. Tikai vietām iemirdzas kas krāsaināks: rožaina grāmatas nomalene, maigs sārtums bālajā vaigā, blāvs zilganums tintnīcā.

No abām grupām pilnvērtīgākā šķiet ne visai simpātisko, īdzīgo veceņu grupa, kurā bez knastām gleznieciskām finesēm — it īpaši stāvošajā madamiņā ar vēdekli rokās — viedams dziļš psiholoģisks novērojums. Arī zīmējums formīgāks un tvirtāks. Turpretim vīriešu grupā, kas laikam gleznota pēdējā, izmanāms lielāks gurdenums, rokas nedrošība, izklaidīgs skatījums, defektīvs zīmējums. Bet arī te



Franss Halss — Dāmas portrets
Sefera galerijā Ņujorkā

redzamas vissmalkākās raksturu un situācijas notācijas, piem., pie ieskurbušā patrona ar nošķiebtu plātmali.

Halss paliek līdz pēdējam elpas vilcienam vērīgs, neglaimīgs, patiesīgs realists augstākā stadijā. V. Bode salīdzina Halsu «vecuma stilu» ar *Ticianu* meistardarbiem viņa pēdējos gados. Tas gluži vietā. Ja aplūkojam Ticianu ievērojamo gleznu *Ermitažā* — «Sv. Sebastianu», vienu no pēdējiem Ticianu darbiem, tad bez piepūles nomaņām, ka lielais Venēcijas kolorists mūža beigās nodevies tām pašām gandrīz monochromiskām tonalitātes problemām kā Halss. Arī Ticianus pašai aizliedzīgi atsakās no krāšņo krāsu bagātības, kas citkārt



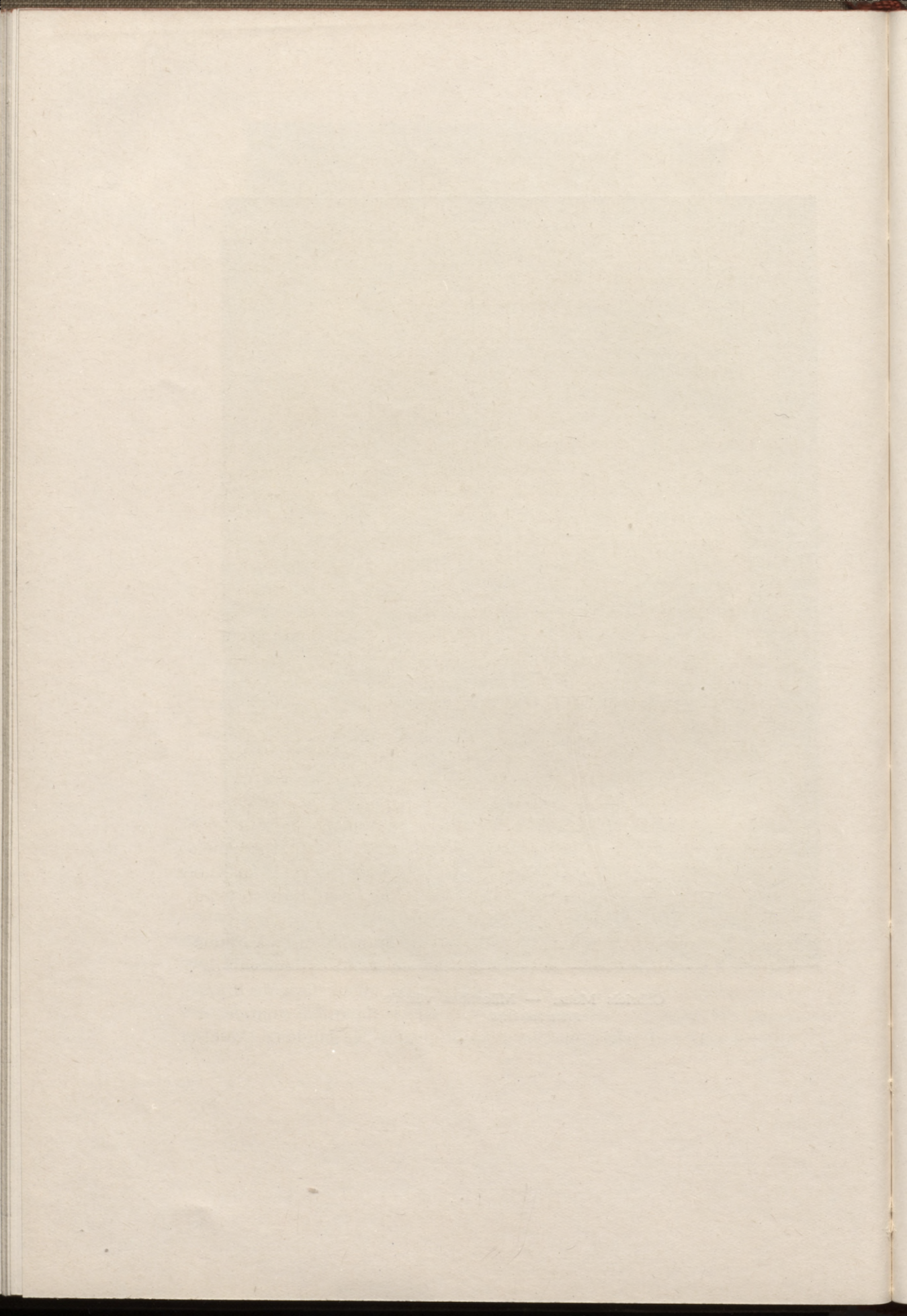
Frans Hals — Vīrs ar platmali
Kaseles muzejā

plūda pār viņa audekliem, lai pievērstos komplikētākai un dziļākai kolorisma problematikai. Nepieciešams liels māksliniecisks briedums, lai labprātīgi uzņemtos šādu rezignāciju.

Ticians piemērs rāda, ka Halsā «vecuma stila» tumšpelēcība nav vedama cēloniskā sakarā ar viņa dzīves likstām un grūtībām, kā to dažkārt dara, apgalvojot, ka «Halsā dzīve satumsa samērā ar to, kā viņš savas gleznas mērca aizvien tumšākā pelēcībā» (Knakfuss). Ar to, protams, nav teikts, ka nebaltās dienas būtu nemanīti secen gājušas meistara daiļrades darbam. Vēlākos posmos tur allaž viedamas nejaušas grūtsirdības pēdas, patumši mākonīši pie viņa līksmā opti-



Gabriels Metsu — Milestības vēstule
Privatkolekcijā



mīsa dzidrajām debesīm. Starp citu, arī abos pēdējos «regentu» portretos, pēc kāda autora pareiza aizrādījuma, meistars it kā nespēj savaldīt savu piktumu pret labi paēdušo un uzpūtīgo sabiedrību, kas to turēja pusbadā (Dilbergs). Bet vispārīgs «vecuma stila» fenomenam, kuru daži kvalificē kā «vienreizīgu mākslas vēsturē» (Fols), ir neapšaubāmi dziļāki mākslinieciski pamati. Tas redzams jau no tā, ka taisni šai «vecuma stilā» Halsss saskaras ar sava pretpola — lielā Rembranta dziļo un apgaroto mākslu.

* * *

Fr. Halsss pulcēja ap sevi daudzus mācekļus un sekotājus. Vispirms jau minami viņa 7 dēli gleznotāji, no kuriem gan tikai diviem — *Harnemam* un klusās dabas gleznotājam *Fransam* ir lielāka nozīme, bet neviens ne tuvumā neaizsniedza vecā Halssa meistarību.

Ļoti apdāvināta skolniece Halsam bij *Judīte Leistere*. Pēc Halssa parauga tā gleznoja pusfiguru žanra gleznas, piesavinādama meistara manieri tik ērti un veikli, ka dažas no tām grūti atšķiramas no paša meistara darbiem. Taču Halsss slavenākais skolnieks, ar ko meistars visvairāk varēja lepoties, bij vēlākais ģenialais meistars *Adrians Brauvers*. Bet par viņu nāksies runāt citā sakarībā.

Halsss ietekmē šādā vai tādā ziņā nokļuva visa Holandes giezniecība 17. gs. sākumā. Tajā liela loma bij vecā Fransa brālim *Dirkam*, kas stāvēja priekšgalā tai laikā ļoti iecienītajam «sabiedriskajam žanram». Arī pazīstamie zemnieku gleznotāji *Adrians van Ostade* un *Jans Molenārs* vadījās no Halssa mācības. Vēlāk, pa daļai Brauvera, pa daļai Rembranta ietekmēti, tie mazās glezniņās strādāja pie zemnieku tematikas, piegriezdami lielu vērību arī apkārtnei. Te vietā minēt vēlāk tik populāro *Filipu Vauvermanu*, kas no Halssa skolas kļuva par veiklu zirgu, jātnieku un militāru bivaku meistaru.

No portretistiem Halsss garā strādāja rūpīgais un akuratais *Korneliss Verspronks*, kas pierādīja, ko ar Halsss līdzekļiem var panākt bez Halssa ģenija, un palaikam diezgan veicīgais *Jans de Brejs*. Šie jaunākās paaudzes portretisti vairs nevarēja apmierināties ar vecmodīgajiem pārslogoto strēlnieku gleznu paraugiem, kādus sniedza archaiskais *Pīters de Grebers*.

Halsa ietekme, kaut arī netieša, sajūtama pie dažiem iecienītiem vecākās paaudzes portreta meistariem, arī pie krietni vecākā (15 gadus) *van Mirevelta*, kas bez Halsā ierosinājumiem nezin vai būtu atbrīvojies no vienmuļīgās rutinas un trafareta. Tas pats sakāms par *Janu van Ravesteinu* un daudziem citiem, kuriem Halsā palīdzēja atbrīvoties vairāk vai mazāk, skatoties pēc individualām īpašībām, no grūtā tradīciju sloga.

V. HOLANDES NACIONALĀ GLEZniecība

Fransu Halsu pilnīgi pamatoti var uzskatīt par Holandes 17. gs. nacionalās glezniecības pamatlicēju, par tās garīgo tēvu. Šai ziņā Halsam lielāka nozīme nekā Rembrantam. Amsterdamas ģenijs parādījās uz mākslas skatuves ievērojami vēlāk — ap 20. gadu vidu, t. i., laikā, kad nacionalā glezniecība jaunā holandiešu realisma veidā bij jau diezgan stingri nostājusies uz savām kājām. Halsss jau daudzos portretos un žanra gleznās bij pamatos formulējis savu jauno, realistisko programmu, kad Rembrants vēl tikai nāca ar saviem pirmajiem mākslinieciskajiem eksperimentiem. Pa Halsu pēdām jau soļoja vesela virkne spējīgu un talantīgu gleznotāju. Lūk, kāpēc Halsam nacionalā realisma veidošanā piešķirama prioritāte. Bez tam arī turpmākā attīstībā Halsu māksla ļoti cieši sasaistīta ar īpatnēji holandiskā realisma stāju un raksturu.

Protams, būtu aplam celt sienu starp Rembrantu un holandiešiem, noliegt īsti holandiskus elementus Rembranta mākslā, neieraudzīt to lielo ietekmi, kāda pa'aikam viņa mākslai bijusi holandiešos. Rembrants ir holandietis, īsts savas tautas dēls. Bet Rembrants ir ne tikai holandietis vien. Savā mākslā tas ir daudz vairāk nekā holandietis. Viņa māksla paceļas pāri homogenajam holandiskajam līmenim, iziet ārā no nacionalā realisma loka, top *universāla, vispārcilvēciska*. Un arī holandiskais Rembranta mākslā iegūst tik dziļi savdabīgu un personīgu raksturu, ka arī te viņš krasi atšķiras no pārējiem holandiešiem, kas savā realismā paliek tuvi un radnieciski.

Halsss turpretim neiziet ārpus holandiešu mākslas sfēras. Viņa māksla nedalāmi saistīta ar vispārīgo Holandes realismu bez

principiālas atšķirības. Halss atšķiras no pārējiem tikai ar savu talantu, ar savām lielajām spējām realizēt vispārīgo principu. Viņš ir «*primus inter pares*» — pirmais starp līdzīgiem. Viņš ir nacionalās glezniecības spožākā zvaigzne, tās augstākā inkarnācija.

Pārejot uz šo Holandes nacionalo glezniecību, uzsvērsim vēl lieku reizi tās ārkārtīgo nozīmi jaunlaiku glezniecības tapšanā. Ar viņu īsteni dzima modernā glezniecība. Holandieši 17. gadsimtā lika drošus pamatus visām modernās glezniecības nozarēm, visiem tās veidiem. Dažas no šīm nozarēm, kā, piem., *klusā daba*, tikai ar holandiešiem īsti sāka savu patstāvīgo eksistenci. Dažas, kā, piem., *ainava* un *žanrs*, tikai pie viņiem vispirms atbrīvojās no visādiem, pa lielākai daļai reliģiskiem un mitoloģiskiem piemaisījumiem un sārņiem, kļūstot jaunlaicīgas. Un, visas kopā ņemot, tās guva progresīvāku, demokrātiskāku, tautiskāku aspektu.

Pārlaidīsim skatienu pār holandiešu sasniegumiem galvenajos punktos.

1. Portrets

Portrets ir vecākā glezniecības nozare, kas atauga savrup no reliģiskās glezniecības resnā stumbra. Tas bij pirmais laicīgās glezniecības veids uz viduslaiku beigām. Lielajiem siņoriem un monsiņoriem, garīgiem un laicīgiem lielmaņiem gribējās redzēt savus attēlus tāpat nokonturētus un izkrāsotus kā apustuļiem un svētajiem. Tā dzima portrets.

Nīderlandēs portrets parādās līdz ar *van Eiku* izkopto eļļas glezniecību; *Jans van Eiks* bij ražens portretists, tāpat *Rogīrs van der Veidens*, *Flemāles meistars*, *Memlings* un vispār visa *van Eiku* skola 15. gadsimtā. Nīderlandēs uzkundējušies Burgundijas hercogi, viņu galminieki, «Zelta aunādas» kavalieri un citi dižmaņi lepni un iecirtīgi noskatās no šo meistaru gleznojumiem.

16. gadsimtā, kad Nīderlandu māksla nokļuva zem italiešu heģemonijas, ģīmetnē vēl palika zināma daļa patstāvības. Līdzās itāliski uzpostam ceremonīalam portretam, kurā reprezentējās spāniešu *grandi* un vietējie notabļi, paklusām portretā sāka pabāzt galvu iznīreļi no buržuazijas. Līdzās aristokratiskajam *Moram* un *Paurbusam* portretā uzstājas plebejiskie *Dirks Barentsens* un *Ketels*. Parādās



Jans van Ravestein — Virsnieku portrets
Hagas galerijā

korporacija un strēlnieku koptportreti, par kuriem jau runājām. Tas bij jauns pilsoniski tautisks pasākums gīmetņu mākslā. Tas iezvanīja jaunu eru — buržuazisko eru portreta attīstībā.

Istais buržuaziskais portrets vispusīgi un pilnīgi izveidojās tikai Holandes 17. gs. glezniecībā. Tā lielākie meistari bij *Fr. Hals*s un vēlāk — citādā vērienā un potencē — *Rembrants*. Hals'a nopelnus šai laukā jau aplūkojām. Par Rembrantu nāksies runāt turpmāk. Tagad garām ejot pametīsim skatienu uz dažiem portretistiem, kuri, nostādīti starp abiem milžiem, gan liekas maziņi, bet paši par sevi

bijuši apdāvināti un veicīgi meistari, kas ne vien kuplinājuši savu arodu, bet arī palīdzējuši iesakņoties un nobriest jaunajam buržuaziskajam realismam.

* * *

Visas zīmes rāda, ka taisni portrets ir bijis Holandes realisma izejas punkts. Vispirms vajadzēja portretā, šai pirmajā īstenības mākslas parādībā, uzvarēt neliekuļotam dabiskumam, lai mākslinieki varētu sākt skatīt savu tuvāko un tālāko apkārtni dabiskā un patiesā aspektā. Tas jau lielā mērā notiek pie *Kornelisa Ketela* (1548.—1616.). Viņa vienkāršie pilsoniskie portreti, atturīgi un bez akcentētas attieksmes pret skatītāju, it īpaši sieviešu portreti, jau sarāvuši gandrīz visas saites ar 16. gs. manierismu. Tie sagatavo *Mirevelta*, *Morelzē*, *Ravesteina* un *van der Vorta* brieduma stilu, kas lieliski izpaužas gadsimta sākuma grupu portretos.

Ap to pašu laiku, kad Fr. Halss nāk klajā ar savu pirmo strēlnieku gleznu, parādās *Mirevelta* «Dr. van der Mēra anatomijas stunda» (1617.) un *van der Vorta* ievēribas cienīgie «Sirmgalvju patversmes reģenti» (1618.). Tai pašā gadā *Ravesteins* ar kādu meistardarbu atklāj savu lielisko «Karavīru banketu» (Hagā) seriju.

Michiels van Mirevelts (1567.—1641.) bij tas no sava laika daudzajiem portretistiem, kas, šķiet, visvairāk popularizējis portreta mākslu Holandē. Vācu 17. gs. mākslinieks Sandrarts, kas vairāk pazīstams ar savu grāmatu «*Teutsche Acad. d. Bau-, Bild- und Malerey-Künste*» un ap gadsimta vidu uzturējies Holandē, stāsta par *Mirevelta* ražību pasakainas lietas. Viņš ziņo, ka *Mirevelts*, pēc paša vārdiem, sagleznojis tuvu pie 10 000 portretu. Tas, bez šaubām, pārspilēts, lai arī *Mirevelts* būtu strādājis ar daudziem palīgiem. Tomēr arī pārspilējums liecina par portretēšanas indevi tā laika Holandē. *Mirevelta* portreti pa labai daļai solidi gleznoti, ar rāmu krāsu efektu un vienkāršu konturējumu, bieži reprezentatīvi.

Viņa skolnieks *Pauls Morelzē* (1571.—1638.) aizsniedza savu skolotāju ja ne slavā, tad vismaz talantā. Viņš pat ienesa savos portretos vitalitāti, kādu velti meklēsim pie *Mirevelta*. *Morelzē* ir daudzpusīgs meistars. Bez portretiem glezno arī vēstures gleznas; darbojas vēl kā arhitekts. Koloristika brūngana, pastoza, ar mirdzīgiem gaismas spīguļiem, pie kam bieži apzināti izmantots gaismēnas efekts, ar ko *Morelzē* mazliet saradojas ar vēlāko Rembrantu. Pēc



Tomass de Keizers — Vīra portrets
Hagas muzejā

Itālijas brauciena kādu laiku uzturas Utrechtā, kopš 1616. g. strādā ilgāku laiku Amsterdamā. Nomirst kā Utrehtas burgomestrs — bagātībā un godā. No abiem, skolnieka un skolotāja, redzami *Ermitāžā* vīzīgi portreti.

Jans van Ravesteins (ap 1572.—1657.), laikam Mīrevelta māceklis, strādāja Hagā. Bez iepriekš minētajām karavīru gleznām (Hagā)

ievēribas cienīga arī kāda liela portretu kompozīcija, kurā virsnieku grupa atstāj pilsētas domes namu (1616.). Glezna saista uzmanību vēl tai ziņā, ka kustībā tvertā grupa atgādina tos uzdevumus, kādus vēlāk izvirzīja Rembrants savā tā sauktajā «Nakts sardzē». Ravesteina strēlnieku un «reģentu» kopportreti rāda pēc sava stila, rūpīgā izpildījuma un krāsu kvalitātes, ka Holandes skola šai nozarē aizsniegusi jau kulminācijas punktu. Ravesteins gleznojis arī nepārskatāmā daudzumā atsevišķus portretus, no kuriem lielāks skaits redzams Hagā un Amsterdamā; arī Ermitažā tas reprezentēts un Rīgas Valsts tēlotājas mākslas muzejā.

Ap 1630. g. Amsterdamā noteikti ņem virsroku portreta glezniecībā. Varenā tirdzniecības pilsēta ar tās bagāto pilsonību pievilksusi no visām malām dažāda kalibra un specialitātes portretistus. Rezervējot īpašu vietu Rembrantam, kas 1632. g. pārcēlās uz Amsterdamu, atzīmēsim, ka tur strādā *Ārts Pītersens*, slavenā «Garā Pītera» (*Ārt-sena*) dēls, *van der Vorts*, *van Valkerts*, *Nik. Eliass*, *Tomass de Keizers*, vēlāk *Bartolomejs van der Helsts* u. c. Neraugoties uz visu dažādību, vienā lietā lielākā daļa no viņiem ir līdzīgi, un proti — nespējā paceīties tai kolorisma augstumā, kādā stāvēja Fr. Halss. Visi šie amsterdamieši panāk istu patiesību žestos un sejas izteiksmē. Bet gleznieciskā atveidojumā, it īpaši zīmējoties uz inkarnāciju, lielāku lomu spēlē gaumes nejaušība nekā smalks un ass novērojums. Pa lielākai daļai tie nespēj sasaistīt portretu galvas ar apģērbiem un pārējām gleznas daļām izlīdzinošā koptonī. Tas, protams, bij grūts uzdevums, it īpaši, kad ieviesās melnbaltā mode tērpos. Šo uzdevumu klajgaisa glezniecībā pilnīgi atrisināt spēja tikai Halss, iekļaudams savu priekšmetu vienoti pārvaldītājā tonī un pakļaudams šim tonim atsevišķo lokalkrāsu vērtības.

Kā izcilākais un interesantākais no Amsterdamas portretistiem (Rembrantu atskaitot) atzīmējams *Tomass de Keizers* (1597.—1667.). Viņš laikam ir Vorta māceklis, bet varbūt arī kāda no vecākiem meistariem, piemēram, Ketela vai Ārta Pītersena. Vēlākos viņa darbos pēc ilgākas uzturēšanās Antverpenē nāk klāt flamu lielo meistarū ietekme. Tā jū sevišķi izpaužas viņa impozantajos dabiskā lieluma portretos līdz ceļgaliem. Tie sāk parādīties ap 1630. g. Viens no tādiem, kas savā laikā bij izdaudzīnāts tā glezniecisko īpašību dēļ, redzams *Ermitažā*. Ja šādi ceļgalu portreti gadās arī pie citiem meistariem — sevišķi pie Halsā tie allaž sastopami, — tad kādu citu portreta veidu var uzskatīt par de Keizera jaunieve-



Bartolomejs van der Helsts — Līgavas pievešana
Leņģingradas Ermitažā



Bartolomejs van der Helsts — Portrets
Amsterdamas muzejā

dumu. Tas ir mazu apmēru portrets stāvfigurā. Vēlāk tas kļuva ļoti iecienīts un pie *Terborcha*, ne bez *Velaskeza* ietekmes, guva lepni atturīgu, savā vienkāršībā cildenu raksturu. Jauninājums no de Keizera puses bij arī žanrveidīgais divportrets, kādu to redzam, piem., viņa pazīstamajā darbā «Tirgotājs ar savu dēlu» Londonas Nacionalgalerijā. No Fr. Halsā žanrveidīgā portreta tas atšķiras ar



Nikolass Eliass — Strēlnieku mielasts
Amsterdamas muzejā

to, ka te tas sastāv no divi personām visā augumā, kaut arī samazinātos apmēros, turpretim pie Harlemas meistara tas gadās tikai reti ar divi personām, bet visur vienmēr pusfigurās. Šo portreta veidu, kurā ietilpināta zināma dramatiskā darbība, uzņēma arī citi portretisti un portretiskā žanra gleznotāji, kā, piem., jau minētais *Terborchs* un viņam radnieciskais *Gabriels Metsu*, *Hendriks Pots*, *Kudeiks* u. c. Rembrants to izveidoja tālāk un padziļināja dramatiskā efektā. Gleznieciskā darinājumā de Keizers cītās iet pa Halsā nosprausto ceļu. Halsā ietekme neizgaisa arī tad, kad de Keizers bij stājies ciešākos sakaros ar flamu mākslu. Daži mākslas vēsturnieki, kā, piem., Mišels, savā lielajā darbā par Rembrantu nostāda de Keizeru blakus Halsam un «pēc Rembranta, kas vienīgais bij aicināts abus pārspēt» (*E. Michel. Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son*

temps. 113. lpp.). Tas mazliet pārsālīts. Tomēr nevar noliegt, ka de Keizers bij meistars ar smalku koloristisku gaumi. Ar savu patstāvīgo realistisko uztveri, ar saviem centieniem pēc jauniem izteiksmes līdzekļiem kompozīcijā viņš ieņēma īpatnēju vietu starp tā laika Amsterdamas portretistiem.

Šo vietu de Keizeram nespēja atņemt arī tik popularais un cildinātais *Bartolomejs van der Helsts* (1613.—1670.) — pēdējais no lielajiem portreta meistariem Holandes glezniecībā. Viņš bij galvenais Rembranta konkurents portretā un kā meistars, kas prata pielāgoties laikmeta un publikas gaumei, guva, protams, virsroku pār nesaprasto Amsterdamas glezniecības ģeniju. Helsts bij ļoti veikls gleznotājs, kas ātrā laikā tika pie slavas. Viņa portretiskā glezniecība ir gaiša, korekta, nevainojama līdzīgumā, svinīgi uzposta — uz mata tāda, kāda bij pa garšai labi situētajām pilsonības aprindām. Lielajās kompozīcijās grupas knasti sadalītas un līdzsvarotas, figuras maģistrāli zīmētas, sejas un žesti perfekti. Par to var pārliecināties, aplūkojot viņa darbus *Ermilažā*, kur tas reprezentēts diezgan vispusīgi. Starp citu, Ļeņingradas muzejā skatāma viena no viņa lieliskākām gleznām, un proti — «Līgavas pievešana». Šeit Helsts izpaužas simtprocentīgi — visā savā ārišķīgajā krāšņumā un lielpilsonisko «Mynheer'u» gaumei pielāgotā banalitātē, kurā netrūkst ne sentimentālu pozu, ne klēpja sunišu, ne gaisā lidojošu eņģelišu. Helsts bij pārāk jauks savos portretos — pārāk smalks, pārāk kiirīgs, pārāk salonisks. Lieta gāja uz pagrimšanu. Vēl viens solis — un mēs esam *Nečeru* un *Leresu* sasaldinātā pedantisma valstībā.

2. Sadzīves glezna

Sadzīves glezna jeb žanrs līdzās ainavai ir dižākais un oriģinālākais sasniegums Holandes 17. gs. glezniecībā. Nevar gan teikt, ka šeit tas parādītos pirmo reizi. Sadzīves gleznas atgadījās arī senāk Nīderlandu mākslā. Jau viens no *Jana van Eika* mācekļiem — *Petruss Kristuss* savā gleznā ar sv. Eligija leģendas tematu sniedz tipisku sadzīves gleznu (zeltlietu tirgotavu, kurā kāds uzcirties pāritis pērk sev saderināšanās gredzenu), tikai — un tas raksturo laikmetu — zem reliģiskas maskas. Patstāvīgs, reliģiskajā svētūdenī neizmērcēts žanrs sāka parādīties tikai 16. gadsimtā, kad dzīve kapitalistiskās attīstības rezultātā bij kļuvusi laicīgāka un sabied-

rību bij krietni sapurinājušas socialās kustības, humanisms un renesanse. Dzīve iekaroja sev tiesības, un līdz ar to brieda realisms mākslā un sadzīves gleznā kā vienā no galvenajām realisma izpausmēm. 15. gadsimtā nemaskotas ainas no tautas ikdienišķās dzīves drīkstēja parādīties tikai mākslas pazobelēs, tās nomalēs, kā, piem., grāmatu miniaturās («*Breviarium Grimani*»), kalendaru gadalaiku skatos, popularos kokgriezumos. Nākošajā gadsimtā tās sastopamas biežāk un jau eļļas tehnikā darinātas. *Lukass van Leidens* glezno pirmos skatus no sabiedriskās dzīves — savus kāršu un šacha spēlmaņus, *Maseiss* un viņa skola savus naudas mijējus (Luvrā) un advokatus — zemnieku ķērājus (Drezdenē), *van Roimersvals* — nodokļu piedzinējus (Minchenes Pinakotekā).

Tomēr arī 16. gs. sadzīves glezna vēl bij lielā mērā konvencionāla, bieži groteska un satiriska. Lai cik naturalistiska, pat piedauzīga tematika būtu bijusi (piem., *Hemesena* un *Braunšveigas monogramista* darbos), tā pa lielākai daļai ietērpās idealizētāja manierisma formās. Izņēmums bij *Piters Breigels* vecākais, kas savam zemnieciskajam žanram apguva piekritīgu realistisku formu lielā vērīenā (piem., «Zemnieku kāzas» un «Zemnieku dancis» Vīnes muzejā).

Lai izlobītos īsts tautisks žanrs, mākslai bij nepieciešams tikt vaļā no reliģijas un baznīcas valgiem. Tas Holandē notika pēc revolūcijas, kas likvidēja reliģiskā kulta gleznu. No otras puses, bij nepieciešams, lai tauta sāk mīlēt savu apkārtni un vēlas redzēt attēlus ne tik daudz no dievmātes un svētajiem kā no savas ikdienišķās dzīves. Bij nepieciešams, lai glezna pārceļas no baznīcas uz dzīvojamo ēku.

Īstais žanrs, dabisks un patiess, bez manieres un piekrāsas, nāca tikai 17. gs., un tā izveidotāji bij holandiešu realisti.

Žanra glezniecība ātri uzplauka visos Holandes mākslas centros, bet īpaši krāšņos ziedos Harlemā un Leidenā. Harlemā to tieši vai netieši iedvesmoja *Fr. Halss*. Tuvajā Leidenā nobrieda, ne bez Halša ietekmes, *Jans Stēns* un Rembranta ietekmē — *Gerards Daus*. Daudzi gleznotāji pārcēlās no Harlema un Leidenas, kā arī no citām vietām, uz Amsterdamu, piem., *Gabr. Metsu*, kur izveidojās plaša žanristu skola. Lai arī ir neapstrīdams, ka Halss un vēlāk Rembrants nosprauda ceļu dažādiem virzieniem sadzīves gleznā tās ziedu laikā, tomēr jāuzsver, ka tikai vesela virkne ļoti talantīgu meistarų deva Holandai iespēju savu žanra glezniecību pacelt tādā augstumā un izkopt tādā vispusībā kā nekur un nekad citur.

Žanrs sākās gadsimta 20. gados ar zaldātu gleznu; tas kļūst sa-protams, ja ņem vērā, ka laikmets bij pārpārēm militars. Lai gan uz 12 gadiem (1609.—1621.) bij noslēgts pamiers starp holandiešiem un spāniešiem, tomēr cīņa nebij beigusies un pēc notecējušā termiņa uzliesmoja no jauna. Ap to pašu laiku iesākās lielais 30 gadu karš, kas arī Holandi ierāva savā mutuli. Kara dēkas, kareivji un kareivju raibā dzīve bij dienas kārtībā. Tematikai tēlotāju netrūka. *Fr. Hals* brālis *Dirks*, *Antonijs Palamedess*, *Deisters*, *Jans Duks*, *Pīters Kode*, *Simons Kiks* strādāja nepagurdami pie vieniem un tiem pašiem zaldātiskajiem motīviem, reti kad piegriezdamies citādi tematikai. Tematika puslīdz vienāda, bet izpildījums, protams, atkarīgs no katra meistara individualām spējām un radošā spēka, kas visiem gluži vienāds nebij. Kareiviskajā žanrā sižets negrozījās ap nopietnākām pusēm karavīru dzīvē, ap notikumiem uz kaujas laukiem, varonīgiem žestiem utt. Tur redzam gandrīz bez izņēmuma omulīgus motīvus no sardzes istabām, kazarmām un privātiem dzīvokļiem — zaldātus spēlēt mandolīnas, metam kauliņus, noņemamies ar meitām. Tikai *F. Vauvermana* jātnieku gleznās pagadās sīkas sadursmes un kautiņi.

Filips Vauvermans (1619.—1668.) ir harlemietis un mācījies arī pie *Fr. Hals*a. Ar savām zirgu un kara jātnieku gleznām viņš savā laikā kļuva ļoti populārs, lai gan jāsaka, ka viņa neskaitāmās gleznas ar šādiem motīviem bieži vien top vienmuļīgas un garlaicīgas, arī izpildījums nereti ir nespēcīgs un bāls. Tomēr augsta tehnikas meistarība un viegla radoša fantāzija nenoliedzama. Sākotnē darinājis arī vienkāršus ainaviskus motīvus no Harlemas apkaimes, no kāpām, no Harlemas pludmales, ar dažām figurām, bet arī tiro ainavu. Tās interesantas ar savu gaišo kolorītu un dabas izjūtu. Ļeņingradas *Ermitāžā* Vauvermans reprezentēts plaši un daudzpusīgi.

Dirks Halss (1591.—1656.) un *Deisters*, kas gan agri nomira, Fransa Hals a ietekmēti, atrod ceļu uz tā saukto «sabiedrības jeb konversācijas gleznu». Tā uzskatāma zināmā mērā par turpinājumu zaldātu žanram. Piisoniskai labklājībai pieaugot, it īpaši pa pamiera periodu, gluži dabiski, izveidojās īpatnējas pilsoniskās sadzīves pamaņas, kas pievērsa mākslinieku uzmanību un interesi. Radās savdabīgs pilsonisks žanrs, kurā atspoguļojās vīzīgās, pa labai tiesai galantās epizodes no «labākās sabiedrības» saloniem. Glauni kavalieri un modes āksti ne visai rātņi amizējas ar elegantām dāmām — dzer vīnu, spēlē mandolīnas, čukst ausīs maigus vārdus. Tāds ir



Antonijs Palamedess — Muzikala sabiedrība
Briseles muzejā

nebeidzamais motīvs neskaitāmām *Dirka Halsā, Deisterā, Palamedesā* un citu šīs kategorijas mākslinieku gleznām. Jāatzīmē, ka daudzas no tām ir gleznieciski diezgan augstvērtīgi darbi, par ko var pārlicināties no tipiskiem paraugiem *Ermitažā* un gandrīz visos lielākajos Rietumeiropas muzejos. Pa *Dirka Halsā* pēdām gāja 20. gados daudzi gleznotāji Amsterdamā, Utrechtā, Delftā, nerunājot jau nemaz par Harlemu, kur šis žanrs bija radies un kur to reprezentēja bez paša *Dirka Halsā* tādi meistari kā *Beitevegs, Judīte Leistere* un *Jans Molenārs*.

Vēlāk pilsoniskais žanrs pārgāja no galantajiem švītiem un staltkājām uz vienkāršo pilsoni, no saloniem uz pilsonisko virtuvi un dzīvokli. Šai pārejai gadsimta vidū kā sekas nāca ne vien jauna kompozīcijas forma, bet arī jauna attīstības pakāpe Holandes glezniecībā. Pie «sabiedrības» gleznotājiem parasti pusiīdz šabloniski atkārtojās tās pašas tipiskās figūras un grupas. Tagad turpretīm

tēli un situācijas individualizējas, gūst konkrētāku, dabiskāku, dzīvei tuvāku aspektu.

Taču reiz par visām reizēm jānorāda uz raksturīgu īpašību holandiešu sadzīves glezniecībā. Tur reti kad sastopama vienkārša, ikdienišķa darba dzīve. Lielākais, ja redzam sievieti pie mājas darbiem vai tirgū. Vīrieši pa lielākai tiesai vai nu pavada savu laiku līksmībā, vai «*dolce far niente*» (bezdarbībā). Tikai retumis pavīd kāda amatnieka darbnīcas aina, kā, piem., pie *Kvirina van Brekelenkama* (ap 1620.—1668.) (drēbnieku darbnīca, Amsterdamas muzejā), pie vecā *Halsa* dēla *Harmena Hals*a (1611.—1669.) — «Kurpnieka darbnīca» *Rīgas* Valsts tēlotājas mākslas muzejā. Bet arī tur pats darbs ir blakus lieta. Ar ko tas izskaidrojams? Nemaldīsimies, ja teiksim: ar buržuazijas nicīgo izturēšanos pret darbu. Darbs tai vajadzīgs kā ekspluatācijas objekts, bet citādi tas viņai vienaldzīgs un mākslā neinteresants. Tādējādi darba žanra holandiešu slavenajā žanra glezniecībā trūkst gandrīz pavisam. Tas jāņem vērā pie holandiešu žanra novērtēšanas.

3. Zemnieku žanrs

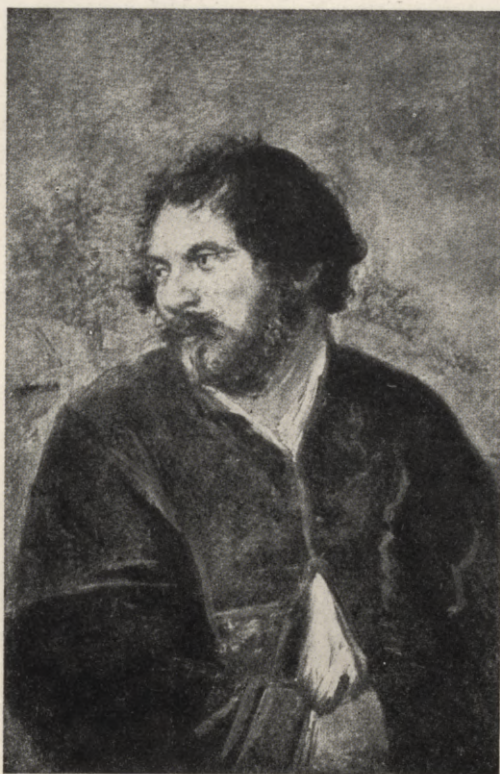
Gadsimta 30. gados sadzīves gleznas tematika aizvien paplašinājās. Svarīgākais notikums bij zemnieku žanra izcelšanās vai, pareizāk sakot, atjaunošanās. Kopš *Pītera Breigela* laikiem zemnieks bij pazudis no mākslas apvāršņa. Vajadzēja nākt sociāliem savīļpojumiem sakarā ar Holandes republikas nodibināšanos, lai zemnieks atkai nāktu mākslas dienas kārtībā.

Jaunā zemnieku žanra nodibinātājs bij oriģināli apdāvinātais flams no Audenardes *Adrians Brauvers* (1606.—1638.). Lai gan Brauveru ne bez pamata ierindo flamu mākslas vēsturē, tomēr tas ar savu glezniecību stāv ciešos sakaros ar holandiešiem. Viņš bijis Fr. Hals skolnieks (ap 1626. g.), dzīvojis Harlemā un Amsterdamā, pirms savas pārcelšanās uz Antverpeni piesavinājis daudz no holandiešu mākslas principiem un atstājis milzīgu iespaidu uz Holandes glezniecību, it īpaši uz jauno, zemniecisko sadzīves gleznu. Brauvers ir spēcīgākais no tiem, kas izgājuši no Fr. Hals skolas, un ģenialākais no tā sauktajiem «mazmeistariem» — mazmeistariem nevis māksliniecisko spēju ziņā, bet viņu darbu mazo apmēru dēļ.



Gerards Terborchs — Koncerts
Drezdenes gal.





Adrians Brauvers — Pašportrets
Hagas galerijā

Savā glezniecības darbībā Brauvers piegriezās laukam, kuru Hals nebija izkojis: *žanra gleznai ar mazām figurām*. Tāda jau pastāvēja flamu mākslā, bet te tai kaitēja kompozīcijas sadrumstalotība. Brauvers to novērš, koncentrējams vienmēr visu ap vienotas darbības galveno punktu. Šī darbība Brauveram mēdz būt palaikam diezgan brutāla un trokšņaina. Viņa zemnieki un citi tipi no tautas zemākajiem slāņiem — matroži, ostas padibenes, visādi kleri un diedelnieki — nav nekādi džentimēni. Tas ir skarbs un rupjš, savos instinktos nevaldāms elements. Tādēļ Brauvera gleznās atklājas pavisam citādas ainas nekā pie *Dirka Halsā*, *Palamedesā* un citiem «sabiedrības» gleznotājiem. Pa lielākai daļai Brauvera dramatika risinās visādās šaubīgās vietās, matrožu krodziņos un tumšās



spelunkās, kur salasās visādi sabiedrības atkritumi un allaž iemaldās arī zemnieki. Tur plītē, pipē, spēlē kārtis un gala efektā izkaujas ar nažiem un dzeramiem kausiem, kā to rāda arī vienā no viņa četrām gleznām *Ermitažā*. Toreiz gleznas ar dzērājiem un pīpētājiem nāca modē. Tam bij savs kulturvēsturisks pamats. Taisni ap to laiku sāka plašākos apmēros ieviesties Nīderlandēs tabaka un degvīns. Sāka parādīties arī to ļaunās sekas tautā. Oficiālā vara reizēm ierobežoja to lietošanu, reizēm aizliedza pavisam. Radās paslepenas plītnīcas ar viņu šaubīgo klienturu, kas drastiski atspoguļojas Brauvera gleznās.

Brauers ļoti labi pazīst šo skaudro un neganto vidi. Savā īsajā mūžā viņš piedzīvojis diezgan raibas lietas. Aizbēdzis no tēva mājas, tāpat laikam arī no Halsas darbnīcas, blandījies pa Amsterdamu starp visādiem ruinētiem tipiem. Antverpenē kā aizdomīga persona kritis spāniešu nagos, nosēdējis vairāk nekā pusgadu Antverpenes Citadelē, vēlāk līdz pat nāvei vedis diezgan negausu dzīvi, kā viesu visu mūžu ar parādiem. «Viņš mira Antverpenē tikai 32 gadu vecumā,» raksta viens no viņa pirmajiem biografiem *Bularts* (17. gs.), «uzdzīves sagandēts un tik nabags, ka žēlsirdīgiem cilvēkiem bij jāuzņemas līdzekļu sagāde viņa apbedīšanai.» Tālāk *Bularts* raksturo Brauveru šādiem vārdiem: «Ka viņam piemita joku pilns gars un tieksme uz plītību, to varēja redzēt ne vien viņa dzīvē, bet arī viņa darbos. Brauers bij ārkārtīgi nodevies tabakai un degvīnam. Tā kā viņš mīlēja tikai iz'aidību un glāzīti, viņš noslidēja tik tālu, ka bieži vien staigāja neglītās drēbēs, kas to lika nievā pie tiem, kuri nezināja, cik izcils viņš mākslā, un kuri neredzēja dziļāk par ārieni. Viņš reti kad strādāja ārpus krodziņa.» Tā apmēram viņu raksturo arī kāds de Biē dzejolis. Protams, visi tamlīdzīgi raksturojumi jāņem, kā romieši teica, «*cum grano salis*» — uzmanīgi un atturīgi. Ne vien Haubrakens, bet arī citi vecie mākslinieku biografi tanīs nekritiskajos laikos mēdza savākt par aprakstāmiem meistariem visvisādas blēņas un niekus, lai padarītu savus nostāstus kuplākus un sulīgākus. Bet, no otras puses, būtu pavisam aplam noraidīt *en bloc* visu «negatīvo», kas par māksliniekiem pie vecajiem rakstniekiem sastopams, kā to nereti dara nosebojušās mākslinieku «goda glābšanas» nolūkos. Tas gluži nevajadzīgs, pat komisks pasākums.

Ka *Adrians Brauers* nav bijis nekāds atturībnieks, tas šķiet neapšaubāms; arī tas, ka meistars siki iepazīties ar zemākās markas krodziņiem un to raibraibo klienturu. Apšaubāms turpretim tas,



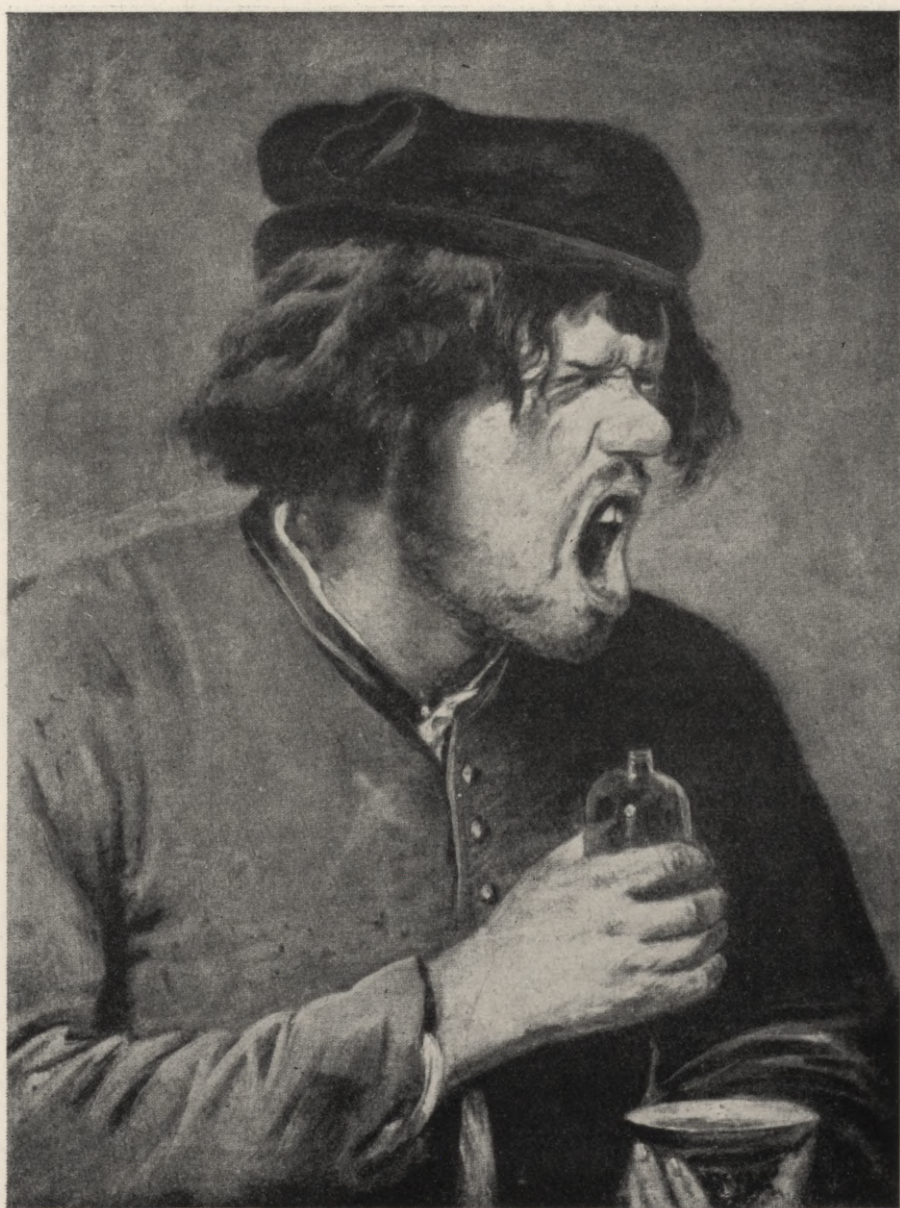
Adriāns Brauvers — Kaušanās pie kāršu spēles
Minchenes Pinakotēkā



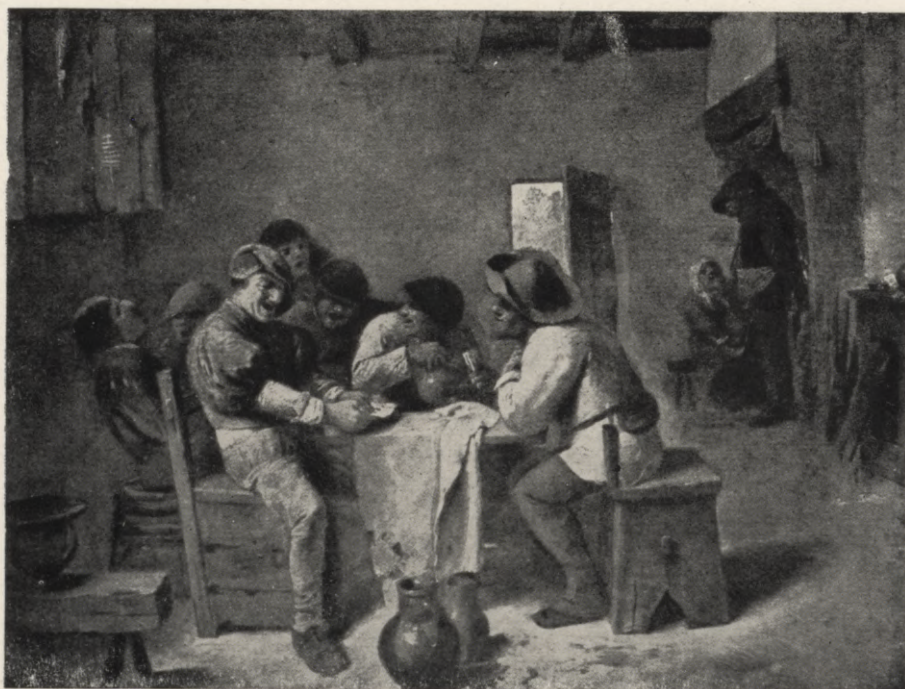
Adriāns Brauvers — Pie sādžas bārdziņa
Mīnchenes Pinakotekā

ka meistars reti kad strādājis «ārpus krodziņa». Tam runā pretim viss viņa atlikušais darbs, ko tādos apstākļos nevarētu veikt. Savā īsajā darbības laikā, kas vilkās, lielākais, 12 gadus, Brauvers bij visai ražīgs. No viņa uzglabājušās apmēram 150 gleznas. Bet, pēc Bodes aprēķina, dibinoties uz veciem inventariem un dokumentiem, var pieņemt, ka nav palikusi pāri pat ne puse no viņa darbiem. Tos, protams, nevar saražot «krodziņā», it īpaši, ja vēl ņem vērā darbu augsto kvalitāti.

Adriāns Brauvers ir viens no lielākajiem gleznotājiem koloristiem Nīderlandēs, varbūt lielākais pēc *Rembranta*, *Halsa* un *Rubensa*. Rembrants un Rubenss augstu vērtējuši Brauvera talantu. To rāda daudzās Brauvera gleznas, kas glabājušās abu lielmeistaru kolekcijās (Rubensa 1641. g. atstātā inventarā skaitījušies 16 Brauveri). Arī visi vecie biogrāfi ziņo ne vien par viņa trako dzīvi un



Adrians Bräuers — Rūgts dzēriens
Frankfurtas Stēdela institutā



Adriāns Brauvers — Zemnieki pie kāršu spēles

Minchenes Pinakotēkā

jautrajām dēkām, bet arī par viņa ārkārtīgi lielajām gleznotāja spējām. Tikai pateicoties šīm spējām, Brauveram izdevās savu vulgāro, bieži no sabiedrības padibenēm smelto tematiku pacelt līdz lielas mākslas augstumiem. Viņa priekštecis zemnieku žanrā — lielais Breigels vēl uztver savus tēlus statuariski, varenās līnijās un formās. Brauveram ir cita pieeja. Tas savas figuras un aptuvieni sakausē vienotā kopskatā. Ja sākotnē lielāka nozīme vēl piekrīt lokalkrāsām — parasti zilai, sarkanai, olīvzaļai un violetai, tad vēlākos gados Brauvers top arvien tonīgāks. Sava pēdējā perioda darbos tas līdzīgi Halsam savu koloristiku noskaņo uz pelēcīgu koptoni, kurā viegli un delikāti iekļaujas atsevišķi krāsu akcenti. No šās visnotaļās tonalitātes viņu nespēja novadīt arī iespaidīgais Rubenss, kas turēja savā neatgāinājamā iespaidā visu Antverpenes skolu un kas tai laikā, kad tur uzturējās Brauvers, kļuva aizvien spilgtāks krāsās, spožāks toņos un sulīgāks krāsu klājienu. Vispār jāsaka, ka



Adrians van Ostade — Zemnieku ģimene (asējums)

Brauers bij tik spēcīga un oriģināla mākslinieciska personība, ka to bij grūti ietekmēt. Pie Halsa Harlemā, tāpat kā pie Rembranta Amsterdamā un Rubensa Antverpenē, viņš nelokāmi palika Adrians Brauers — oriģinālais zemnieku, lēmpīķu un kaušļu gleznotājs, kas savū rupjo un bļauro tematiku ietēpa brīnišķīgi izsmalcinātās koloristiskās vērtībās.



Adriāns van Ostade — Sādzas krogā
Drezdenes galerijā

Jaunākajā laikā Adriāns Brauvers nācis cieņā ar savām ainavām, kas agrāk bij maz pazīstamas. Šo ainavu dziļais miers un liriskā noskaņa sagādāja pārsteigumu visiem tiem, kuriem ar Adriana Brauvera vārdu saistījās rupji tēviņi, atvāzti naži un nikni kautiņi. Der atzīmēt, ka Brauvers piegriezās ainavai savas dzīves beigu periodā. Tai laikā arī viņa figuralās gleznas top klusākas, rāmākas. Sasprindzinātā dramatika it kā rimstas, ļaudis top piemilīgāki un saticīgāki. Atvāzta naža vietā rokās parādās fleita, kā to redzam kādā viņa gleznā *Ermitažā*.

No Brauvera tiešajiem skolniekiem ievērojamāks tikai viens — flams *Krasbeks*, ar kuru kā maiznieka zelli viņš sastapās Antverpes Citadelē un no kura vēlāk izveidoja ļoti spējīgu gleznotāju. Bet



Adrians van Ostade -- Sādžas muzikanti
Leņingradas Ermitažā

toties jo plašāka bij Brauvera netiešā ietekme — tiklab Flandrijā, kā Ho'landē. Popularais flams *David's Tenīrs* jaun. (1610.—1690.) savā sākotnē citās visiem spēkiem atdarināt Brauveru, tomēr ne tuvumā neizsniegdams savu paraugu. No holandiešiem Brauvera garā strādāja roterdamieši *Korneliss Saftlevens* un *Hendriks Sorgs*. Neapstājoties pie atsevišķiem vārdiem, jāsaka, ka Adriana Brauvera ietekme uz holandiešu turpmāko zemnieku un tautas dzīves glezniecību bij visnotaļa.

Te pirmo vietu ieņem *Adrians van Ostade* (1610.—1685.), kas, pēc Haubrakena datiem, vienā laikā ar Brauveru mācījies pie Fr. Halsā. Lai gan van Ostade un Brauvers bij līdzmācekļi pie lielā Harlemas meistara, van Ostade tomēr tik ļoti ietekmēja Brauvers, ka šī ietekme ilgi jo ilgi atplaiksnījās viņa darbos, zināmā mērā pat bij izšķirīga visam viņa virzienam. Ostade bij gandrīz vienīgi zemnieku dzīves gleznotājs. Bet arī viņam šī zemnieku dzīve nebija darba dzīve. Viņš iesāk ap 1630. g. ar rupjiem, lempīgiem, sīka auguma, stipri kustīgiem zemnieku tipiēm, kuru variācija ārējo formu un izskata ziņā nav visai liela. Viņš tos glezno no sākuma iekšainēs — vai nu krogos, kā to darīja Brauvers, vai lielās, plašās, šķūnim līdzīgās telpās, kuru grīda klāta ķieģeļiem vai izklonēta, griesti ieiet jumtā spārēs, pati teļa pīša un dziļa. Bieži šis nemājīgais mitekļis piemētāts visādiem zemnieku darba rīkiem un grabažām; iedzīve prasta un trūcīga. Tiklab šai primitīvajā mītnē, kā arī tās trogloditiskajos iemītniekos spilgti atspoguļojas posta stāvoklis, kādā Holandes zemniecību bij novedušas kara vētras, kas gājušas pār mazo zemi.

Lai gan ne dramatiski, ne psiholoģiski *Adrians van Ostade* nevar mēroties ar ģenialo Brauveru, tomēr viņa zemnieku žanrs piešķaitāms labākajam, kas Holandē radīts sadzīves gleznanos. Gleznieciski Ostade sākotnē iziet no vēsas zilganās dominantes ar pastiprinātu lokālo krāsainību. Ap 1640. g. pieaug Rembranta gaismēnas ietekme. Ostade iet priekšgalā tiem Halsā mācekļiem, kas jau savas patstāvīgās daiļrades sākumā nonāk Rembranta sferā. Viņu glezniecības idejā kā nepieciešama sastāvdaļa sāk ieiet gaismēna. Tādēļ arī iekšaine tiem iegūst sevišķu nozīmi. Pie tādiem bez Adriana van Ostades var pieskaitīt viņa jaunāko brāli *Izaku*, tad *Molenāru*, *Sorgu*, *Kornelisu Begu*, *Tomasu Veiku*, lai gan ne visi tie nodevušies vienīgi žanra gleznanai.

Rembranta ietekmē Ostadem vēsi zilganais koptonis sāk pāriet silti brūnganā. Ap to pašu laiku, t. i., ap 30. gadu beigām, *Adrians*



Adrians van Ostade — Gleznotājs darbnīcā
Drezdenes galerijā

glezno savus zemniekus ne vien iekšainēs, bet arī klajā gaisā, viņu poču tuvumā, tomēr nepiegiežot lielāku vērību ainavai. Tālāk attīstoties, zemnieku žanrs piedzīvo vēl dažas svarīgas pārvērtības Ostades mākslā. Pirmajos posmos meistars vairāk nodevās zemnieku figuru tipizācijai tiklab krogu, kā arī mitekļu gleznās. Bieži iekšainēs šīm figurām bij sekundara nozīme. Galveno vērību meistars



Izaks van Ostade — Pietura pie viesnīcas
Parizes Luvrā

veltīja kūtsveidīgo telpu gleznieciskam un luminaristiskam ansamblim, kurā zemnieku tēli figurēja kā stafažas līdzīgi visādiem ērmiem daiktiem. Mazāk svarīga bij paša zemnieka personība nekā viņa tipiskā kužīgā izturēšanās un kustības mājās un krogā. Pēc Brauvera parauga arī Ostade mīlēja sākotnē attēlot kroga tračus un zemnieku izkaušanos, sievām ļoti aktīvi piedaloties.

Ap 1650. g. stāvoklis mainās. Ostades zemnieki apgūst personīgāku, izteiksmīgāku, individualāku raksturu. Kaušanās izbeidzas. Zemnieks top it kā kulturalāks, rāmāks, cilvēciskāks. Bieži Ostade to attēlo ģimenes pulciņā, godīgu, solidu, apvaldītu. Laikam taču arī zemniekā pa to laiku būs norisinājies zināms kultural progress

mierīgākos dzīves apstākļos pēc 30 gadu kara izbeigšanās, t. i., ap gadsimta vidu.

Bij brīži, kad Adrians van Ostade atraisījās no parastā zemnieku žanra un izmēģinājās citā tematikā. Viņš gleznoja atsevišķas figuras, kurās attēlotas dažādas pilsoniskas nodarbības; viņš tēlo maizes cepējus, zivju tirgotājus, skolmeistarus, audējus, zinātniekus, advokatus, ārstus, bārdzīņus, māksliniekus. Pagadās arī pa darbam ar



Izaks van Ostade — Darbnīca

bībeles motīviem, kā, piem., ganu pielūgšana; pa alegorijai, kā, piem., tai laikā populārais sižets par «pieciem prātiem»; pa klusai dabai, kas skaisti un rūpīgi apstrādāta, — kā viss, kas nācis no cītīgā meistara ņemas.

Gaismēnas princips, kas jau agri parādās Adriana van Ostades darbos, meistara brieduma periodā ap 60. gadiem dabū sevišķi izsmalcinātu un daiļjūtīgu aspektu. Vēlāk apgaismojums top gaišāks, lokalkrāsas spilgtākas, tonis dzestrāks. Pēdējos darbos vērojama maniere un rutina.

Adrians van Ostade bij viens no čačklākajiem Holandes meistariem. Pazīstamais holandiešu mākslās vēsturnieks *Hofstede de Grots*



Izaks van Ostade — Ziemas ainava
Leņingradas Ermitažā

savā lielajā «Holandes gleznotāju darbu sarakstā» skaita viņam vairāk nekā 900 eļļas gleznu. Ne mazāk būs zīmējumu un akvareļu — pa labai daļai pilnīgi pabeigtu darbu, kas viņa laikā tika ļoti cienīti un meklēti. Rūpīgi izstrādātu asējumu skaitās ap 50. Bez tam Adrians bieži stafējis figuras savu koleģu gleznās, kā tas pie holandiešiem bij parasts.

Adrians van Ostade ir vienīgais no Holandes žanristiem, kura zīmējumi ieņem ļoti svarīgu vietu līdzās gleznām. Viņš visu mūžu, visos savas attīstības posmos, visnotaļ cītīgi un akurati zīmējis. Tiesa, viņa zīmējumos, tāpat kā viņa gleznās, vispārīgo iespaidu bieži traucē detalizēta sīkumainība un pedantisms, bet ar to bij jā-rēķinās, ņemot vērā viņa vispārīgo māksliniecisko stāju, no kuras nevarēja prasīt pārāk plašus un augstus lidojumus.

Talanta ziņā no viņa neatpalika arī jaunākais brālis *Izaks van Ostade* (1621.—1649.), kas pie viņa mācījās. Tomēr Izaks nepaguva izrisināt šo talantu visā plašumā savas agrās nāves dēļ. Viņš sadzīvoja tikai 28 gadus — tikpat, cik pazīstamais holandiešu animalists *Pauls Poters*. Savos agrākos darbos viņš iet pa brāļa pēdām. Tema-



Izaks van Ostade — Sādžas viesnīcas priekšā
Amsterdamas muzejā

tika un tehnika vienāda, tā ka viņu darbi bieži tiek jaukti. Plašas šķūņveidīgas zemnieku iekšaines kā brālim, ar sīkām figurām, kas aizņemtas dažādos mājas darbos, sarunās, pie cūku kaušanas (Budapeštas muzejā) utt. Silts brūngans koptonis, gandrīz bez lokalkrāsām, apdare viegla, gaisīga.

Vēlākā tematikā Izaks iziet klajā gaisā. Sevišķi mīl apstāties sādžas ielās un traktieru priekšā, kur sabrauc pajūgi un sapulcējas dažādi ļaudis. Tad Izaka gleznās lielāku vietu gūst arī ainava, kurā

cilvēki un dzīvnieki ir līdzsvarā. Kolorīts parasti brūngans un patumšs. Ainaviskais skatījums apmēram tāds pats kā Harlemas ainavu specialistiem ar *Salomonu Reisdālu* priekšgalā. Pie labākajiem šās kategorijas darbiem pieskaitāma lieliskā ziemas ainava *Ļeņingradas Ermitažā* — aizsalušas upes skats ar sādžu krastmalā, ar zirgiem, kamanām, ragaviņu stūmējiem uz ledus utt. Vispār Ermitaža ir bagāta ar abu Ostadu darbiem, kuros teicami atspoguļojas šo meistaru darbība tās dažādās attīstības stadijās. No Adriana van Ostades redzam pilnvērtīgus ražojumus gan sākotnes zilganajā, gan vēlākajā brūni zeltainajā koptonī, gan zemniekus, rāmus un sakaitinātus, gan atsevišķas figuras ar un bez grimasēm (vijolnieks, maiznieks), gan «piecu prātu» alegorijas. Tāpat Izaka darbs Ermitažā apjaušams visās tā fazēs un aspektos.

No citiem, mazāk pazīstamiem zemnieku tautas gleznotājiem atzīmēsim vēl *Adrianu van de Venni* (1589.—1662.). Tas bij gleznotājs, vārgrebējs un dzejnieks — talantīgs un izglītots mākslinieks, kas savās daudzajās pelēcēs (*grisailles*) sniedz nprus skatus no holandiešu tautas dzīves, kādus redz ielās, tirgos, uz lielceļiem. Viens viņa darbs ir arī *Rīgas* Valsts tēlotājas mākslas muzejā.

Holandieši savās zemnieku gleznās pa lielākai daļai stāv nesalīdzināmi augstāk par ieslavēto flamu zemnieku žanra meistaru *Davidu Tenīrsu*. Nerunājot jau nemaz par glezniecisko vērtību pārākumu, holandieši ir daudz realāki un patiesāki. Tenīrsa zemnieki ir tiši uzposti un uzkrāšņoti, pielāgoti «labāko aprindu» gaumei. Tie ir operetes zemnieki, kas pastāv tikai mākslinieka izdailinātā fantazijā. Pie holandiešiem turpretim tie skatīti dzīvā patiesībā, kādi tie mēdz būt īstenībā, ar visiem viņu skarbumiem un nepievilcīgām iedašām. Holandiešu realisms necieta saldinātu idealizāciju, krāšļa sārtojumus dzīves nejaucībās.

4. Sīkpilsoniskais žanrs

Šī žanra paveida lielākais meistars Holandē neapstrīdami ir leidiņietis *Jans Stēns* (1626.—1679.). Pazīstamais mākslas vēsturnieks holandietis A. Brediuss nosauc viņu par «lielāko žanra gleznotāju 17. gadsimtā, vienu no asprātīgākiem ļaužu muļķības tēlotājiem, raksturu gleznotāju *par excellence*». Vēl tālāk iet vecais vēsturnieks



Vermers van Delfts — Vēstules lasītāja
Drezdenes gal.





Izaks van Ostade — Sādžas viesnīca
Leņingradas Ermitāžā





Jans Stēns — Pašportrets
Amsterdamas muzejā

Vāgens, kategoriski apgalvodams, ka Stēns «pēc Rembranta neapšaubāmi ir ģenialākais gleznotājs no visas holandiešu skolas». Apmēram tai pašā garā par Stēnu atsaucas viens no pirmajiem holandiešu glezniecības «jaunatklājējiem» 19. gadsimtā — mākslas kritiķis Torē-Birgers. Tādējādi visdažādākie lietpratēji ir puslīdz vienādos ieskatos par Stēna izcilo gleznotāja talantu.

Garā pārļaižot skatienu Stēna darbam, vienmēr jāapbrīno meistara gandrīz neaptveramā daudzpusība un kolosālās vērotāja spējas. Nevar iedomāties tādu realās pilsoniskās dzīves parādību, kurai Stēns būtu pagājis garām, neiekļaujot to šādā vai tādā veidā savā plašajā darbā. Valdzinošā un drastiskā stāstījumā, nepārspējamā raksturojumā viņš pratis holandiešu pilsoniskās vidusšķiras dzīves



Jans Stēns — Slimniece un ārsts
Leņingradas Ermitažā



Jans Stēns — Margareta Stēna pieceļoties
Privatkolekcijā

gaitas attēlot neizsmeļamās variācijās. «Viņš pavada cilvēku no šūpuļa līdz kapa malai,» raksta kāds vēsturnieks, «viņš tēlo priekus un bēdas visdažādāko ļaužu mājās, ar neapnicīgu patiku izmeklēdams raksturīgākās situācijas.»

Stēnu mēdz dēvēt par glezniecības Moljēru. Salīdzinājums nav no gaisa grābts. Šā holandieša otai allaž piemīt tās pašas īpašības, kādas ir viņa laikabiedra spalvai Francijā. Ar neizsīkstošu humoru Stēns nostājas pret savu sīkpilsonisko pasauli, komiskā skatījumā



Jans Stēns — Pēc uzdzīves
Amsterdamas muzejā

asi uztver tās vājības un māņus, personificēdams tos savas gleznieciskās komedijas neizmirstamos veidos. Bez naida un ļaunas satiras. Omulīgi un labsirdīgi. Un, ja arī kur pavīd it kā moralizējoša tendence, tad arī tā ir drīzāk humoristiska nekā uzbāzīgi skolmeistariska.

Stēns pazina savu pasauli visos sīkumos, pazina no personīgiem piedzīvojumiem. Tāpat kā Adrianam Brauveram, šie piedzīvojumi Stēnam bij raibi un dēkaini. Diezgan vaļīgais dzīves veids to veda saskarē ar visdažādākiem ļaudīm un temperamentiem, ar parašām ielās un tirgos, jautros ģimenes svētkos un trokšņainos kirmesos, krogos un meitu mājās. Viņš vienādi pazīst lepno kurtizani un vienkāršo ielas meitu, tuklo patricieti un šaubīgo subjektu, aprobežoto mietpilsoni un veiklo šarlatanu, banauzisko amatnieku un iedomīgo notaru vai mediķi. Griezdamies šai raibajā sabiedrības virpulī,



Jans Stēns — Galantais priekšlikums
Briseles galerijā

Stēns tomēr spēj pacelties tam pāri savā mākslā, kad viņu aicina, izsakoties Puškina vārdiem, «к священной жертве Аполлон». Tad viņa mākslinieciskajai acij nepaiet garām neviens iezīmīgs vilciens, neviena raksturīga parādība šīs sabiedrības juceklīgajā burzmā.

Jana Stēna mākslinieciskā veidošanās nav gluži skaidra. Viņu skaita par kāda realistiska, bet maz nozīmīga gleznotāja Knupfera, pēc tam Adriana van Ostades un viņa paša sievastēva — pazīstamā ainavista van Gojena mācekli. Bet viņa mākslai maz kas kopīgs ar šiem meistariem. Sākotnē izmanāma vairāk *Dirka Halša*

un *Brauvera* ietekme. Bet visumā arī tai nav lielas nozīmes. Drīzāk varbūt *Adrians van der Venne* ar savām panoramistiskajām kompozīcijām no tautas dzīves un savu gaišo tehniku ietekmējis lielo Leidenas sadzīves gleznotāju.

Jans Stēns gleznieciski grūti notverams. Lai gan var pilnīgi dibināti runāt par Stēna stilu holandiešu žanrā, tomēr šis stils sastādās no visdažādākām sastāvdaļām. Bieži viņš atgriežas pie agrākajiem stila veidiem. Viņš atdarina arī citu meistarū stila paņēmienu un krāsu kombinācijas, kā, piem., *Ostades, Fransa van Mirisa vec., Daua, Potera, de Hocha* un pat *Vermēra*. No tā redzams, ka Stēns, zīmējoties uz paleti un apdari, var būt ārkārtīgi dažāds. Savos labākajos darbos Stēns ir apbrīnojams kolorists. Allaž viņš liek skatīt visdelikatākos saskaņojumus savus zilos samta tērpus, savus melnos doktoru apģērbus, savas sirmgaišās vai violeti pelēkās drēbes, savu pārdrošo dzeltenumu un vēl pārdrošāko sārtumu. Ar vienādu meistarību viņš glezno figūras, iekšaines, ainavu, kostimus, kluso dabu; visu to viņš nekad nav sadalījis atsevišķos darbos, bet vienmēr sniedz apvienotās žanriskās kompozīcijās. Viņa labākajās gleznās, kas parasti pārpildītas figūrām visdažādākās pozās un kustībās, mīļumam nevar nolūkot viņa meistarisko sagrupējumu un telpas izkārtojumu. Klajā ainaviskais, atmosferā skatītais fons, iekšainē katrs klusās dabas stūrītis ņem visaktīvāko dalību tēlotajā epizodē.

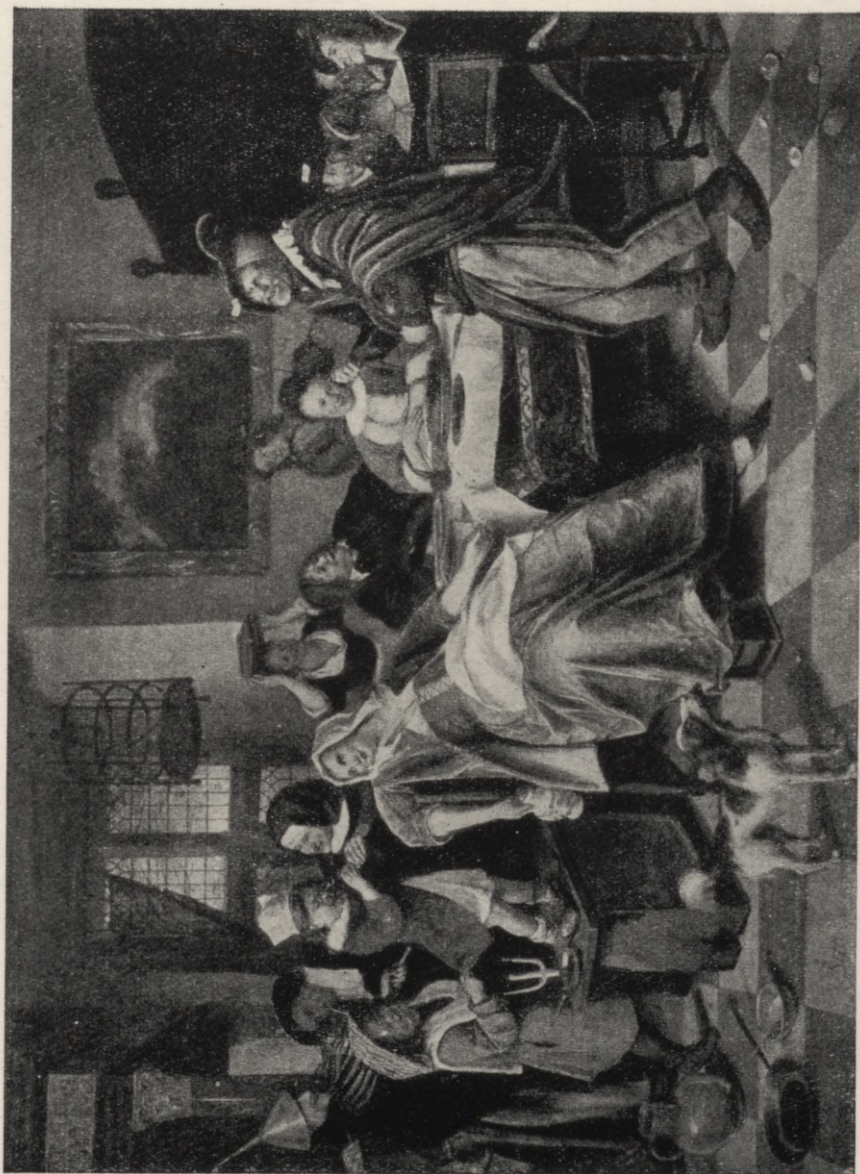
Mazliet komisku iespaidu atstāj, kad šis simtprocentīgais realists, šis kūsājošās dzīves gleznotājs, kas gatavs iet līdz cinismam (kā, piem., pazīstamajā *Ermītažas* ļoti meistariskajā gleznā, kurā tas attēlojis pats sevi smaidošu, ar garu kaļķi rokā sēžam pie galda blakus piedzērušai sievietei, un vēl citā gleznā *Amsterdama muzejā*, kur šī sieviete guļ, lempīgi izlaidusies uz sola), sajūt aicinājumu arī uz bibeliskām gleznām. Nu, protams, tādā gadījumā no «Kāzām Kanā» iznāk grandiozs kroga skats (*Drezdenē*).

Cik grūti šim redzamības un taustāmības gleznotājam iedzīvoties reliģiskā mistikā, to vislabāk rāda kāda glezna *Amsterdama muzejā*, kur visbanalākā veidā attēlots Jēzus Emavā — sižets, kuru vairākkārt tik lieliski apstrādājis Rembrants (piem., *Luvra gleznā*). Abi mācekļi sēž noskumuši kādā dārza lievenī. Ap tiem divi viesnīcas apkalpotāji, pasniedzami ēdienu un dzērienu. Jēzus nav viņu vidū, bet viņa galva vāji saredzama kā miglaina parādība ārpus lieveņa.

1669. gadā nāve aizrauj mākslinieka jautro un dzīvespriecīgo laulāto draudzeni Margaretu — lielā ainavista van Gojena meitu. Iepriekšējā gadu desmitā atzīmējama vesela virkne gleznu, kurās figurē dažādos veidos un apstākļos mākslinieka ģimenes piederīgie. Šīs gleznas pieskaitāmas labākajām. Arī *Ermitažā* skaistā glezna «Slimniece un ārsts» nāk no šīs kategorijas. Vēl gadu pirms sievas nāves darināts pazīstamais Kaseles galerijas meistardarbs, kurā visā omulībā attēlota mākslinieka ģimene žanriskā skatījumā — kā tradicionālais zvaigznes dienas svinējums. Jans Stēns ir īstais svētku gleznotājs. Arī *Breigels, Jordans, Hals, van der Venne* allaž gleznojuši kirmesu, kāzu un citu mielastu ainas. Bet Stēns meklē šajos svētkos vispirms cilvēkus, viņš ir svētku viesu psihologs.

Jans Stēns nomira savā 53. dzīvēs gadā, bet no viņa uzglabājušās vairāk nekā 500 gleznas; šādu skaitu nevar uzrādīt neviens cits holandiešu žanrists. Bez tam jāņem vērā, ka vairāki simti aizgājuši bojā, kā var spriest no ūtrupju katalogiem. Hofstede de Grots skaita viņam gandrīz 1000 gleznu. Šis lielais skaits sadalās uz apmēram 25 darba gadiem. Protams, nevar teikt, ka visas Stēna gleznas būtu vienādi labas kvalitātes. Stēns bij ļoti nevienāds savos darbos. Līdzās labiem ir daudz viduvēju un pat vāju darbu. Stēnam bieži trūkst paškritikas. Aizrāvis no humoristiskā stāstījuma, viņš palīkam atstāj novārtā tīri māksliniecisko pusi, gleznieciskās kvalitātes. Klejodams no vienas vietas uz otru, tas atstājis vienu otru darbu nepabeigtu. Bez tam Stēns uz beigām sāka skriet pakaļ franču aristokrātiskai modei, kas sāka ieviesties Holandes glezniecībā ap 70. gadiem, liecinādama par nacionālās skolas pagrimšanu. To rāda kāda šai ziņā raksturīga kompozīcija *Ermitažā*. Aristokrātisks parks ar kolonādēm un strūklakām. Galanti kavalieri un glaunas dāmas. Bet galvenais — pie Stēna tik divainie amoriņi, kas lido virs omulīgās sabiedrības, izšaudami mīlas bultas.

Pēc veciem dokumentiem spriežot, Janam Stēnam materialā ziņā klājies tikpat slikti kā lielākai daļai viņa koleģu. Tāpat kā Halsam un Brauveram, viņam nācies vest nepārtrauktu cīņu ar kreditoriem un ķīlu zīmju turētājiem. Tā, piem., tūlī pēc pirmās sievas nāves kāds aptieķnieks liek pārdot viņa gleznas nožēlojama 10 guldeņu parāda dēļ. Nav brīnums, ka Stēnam vēlāk nācās atvērt krogu, lai tādā ceļā panāktu to, ko nevarēja panākt ar savu mākslu. Tas deva mēlnesīgajam Haubrackenam iemeslu teikt, ka Stēns



Jans Stiens — Pupas svētki
Kaseles galerijā



Jans Stēns — Uzdīvotāji
Leņingradas Ermitažā



Jans Stēns — Dejas stunda
Amsterdamas muzejā

«gleznojis tikai tad, kad to spiedis trūkums, un labāk atvēris krogu, kurā pats bijis sev labākais viesis».

No pārējiem holandiešu žanra gleznotājiem neviens nespēj ne tuvumā pacelties līdz Stēna motivu un situāciju dažādībai, viņa raksturīgo figuru daudzējādībai, izdomas bagātībai, darbības dramatiskumam, spraiģam humoram. Tādēļ Stēns vienmēr bijis plašās publikas mīlulis. Par dažiem citiem pilsoniskā žanra meistariem, arī publikas mīļiem, kā *Gerardu Dauu*, *Nikolasu Māsu*, nāksies runāt sakarā ar Rembranta sferu. Šeit teiksim vēl tikai dažus vārdus par *Janu Molenāru*, *Kornelisu Saftlevenu* un *Hendriku Sorgu*.

Harlemietis *Jans Molenārs* (1605.—1668.) ir viens no raženākiem un vispusīgākiem holandiešu tautas dzīves tēlotājiem. Savos paņēmiēnos un priekšnesumā ļoti līdzīgs *Judītei Leistereī*, kuru apprecēja. Tautiskajā tematikā palaikam cinisks, pat nepieklājīgs. To, starp citu, apstiprina arī strīds, kas tam 1654. g. izcēlies ar kādu drēbnieku. Pēdējais atteicies ņemt pretim kā samaksu par savu šuvumu kādu viņa salīgto gleznu tās nepieklājības dēļ, ko arī atzinuši šķīrējtiesneši. Vispār biografi spriež, ka meistars bijis diezgan nesaticīgas dabas, jo visur, kur vien viņš uzturējies, viņam iznākuši strīdiņi un tiesāšanās. *Ermītažā* meistars reprezentēts ar kādu zemnieka ģimenes gleznu. Jāsaka, ka Molenāra tematikā zemnieks ieņem ievērojamu vietu, varbūt visievērojamāko.

Roterdamiētis *Korneliss Saftlevens* (1608.—1681.) glezno vienkāršus motivus — zemnieku mājokļus, ainavas, šķūņus, bieži ar skaisti darinātiem virtuves un saimniecības piederumiem priekšplānā. Ainas atdzīvina atsevišķas figuras. Šur tur manāma Brauvera ietekme. Saftlevens ļoti izceļas starp savas apkaimes žanristiem. Viss, ko viņš glezno, ir teicami novērots un koloristiski augstvērtīgs. Palaikam viņš aizsniedz tādu gaismas spēku, kas atgādina pazīstamo gaismas ainavistu *Albertu Keīpu* un iet *Delftas Vermēra* virzienā. Viņa skolnieks Roterdamā bij *Ludolfs de Jongss* (1616.—1679.); Rīgas Valsts tēlotājas mākslas muzejā skatāms kāds viņa darbs — ļoti piemīlīgs, sulīgi krāsains, žanriski uztverts ģimenes portrets. Knastākiem Roterdamas žanristiem pieskaitāms arī *Hendriks Sorgs* (1611.—1670.). Lai gan viņš, pēc Haubrakēna ziņām, mācījies pie Tenīrsa un Beitevega, tomēr spēcīgākos iespaidus guvis no Brauvera. Taisni Brauvers tam bijis par paraugu kompozīcijās, tipos un arī koloristikas principos.

5. Iekšaines

Ap gadsimta vidu no dažādu aprindu holandiešu sadzīves gleznām sāka atdalīties īpatnējs savdabīgs žanrs, kas vēlāk mākslas vēsturē dabūja «iekšaiņu» (*interieur*) nosaukumu. Vesela virkne gleznotāju sāka specializēties pilsonisko dzīvojamo telpu attēlošanā viņu klusā un mājīgā ierīcībā un noskaņā. Šis mājības attēlojums parasti saistās ar attiecīgo telpas iemītnieku rāmu un klusinātu mājas darbu vai ģimenes apkopi. Daži iekšaiņu gleznotāji galveno vērību piegriezta gaismas un gaismēnās efektiem, saulainu refleksu rotaļai krēslīgos stūros, atmosferiskām variācijām uz lokalkrāsām. Gadās, ka figuru pavisam nav, kā, piem., interesantajā Berlīnes muzeja gleznā (varbūt Delftas Vermēra), kur istabā nav nevienas dzīvas dvēseles un tomēr uz krēsla uzmetā, ar zvērādu apšūtā jaka un vīzīgās rīta kurtiņas pie krēsla kājas, kā arī atvērtās durvis pa kreisi, atdzīvina telpu un liek jaust neklātējo. Šai gleznā vistipiskāk izpaudās holandiešu jaunais gleznieciskais lirisms, kas spēja iedvest klusu poeziju nedzīviem priekšmetiem un dzīvību atstātai telpai.

No šiem iekšaiņu gleznotājiem izvirzījās lieli un varīgi krāsu meistari, kas lika atspīdēt šim jaunajam, īpatnēji holandskajam žanram neparastā spožumā. Kā slavenākos no tiem minēsim *Delftas Vermēru, Pīteru de Hochu, Terborchu, Metsu, Mīrisus*.

Delftas Janu Vermēru (1632.—1675.) tagad mēdz uzskatīt par meistaru, ar kuru noslēdzas lielā Holandes glezniecība. Par viņu atsaucas kā par tīrāko koloristu starp visiem holandiešiem, jo viņam piemītušas visas galvenās kolorista īpašības: viņš skatījies parādības krāsaini un iecerējis savas gleznas krāsās. Holandietis Vanzeips, kas par Vermēru uzrakstījis jūsmīgu monografiju, atestē viņu kā «spēcīgāko, centīgāko un lojalāko no holandiešu realistiskās skolas realistiem...» Kāds cits izsakās: «Var taisīt tikai vienu slēdzienu... ka Vermērs atšķiras no visiem, ne no viena nepatapinādams, izplata vientuļas zvaigznes valdzinošo spožumu» (A. Aleksandrs).

Un tomēr ar šo lielo holandieti vēsturē notikušas dīvainas lietas. Nelūkojot uz to, ka, dzīvam esot, viņa gleznas diezgan turējušās cenā, 20 gadus pēc viņa nāves, t. i., 1696. g., kādā Amsterdamas ūtrupē vairāki viņa meistardarbi pirkti par nepilniem 100 floriniem, kas liecina, ka jau tai laikā labā glezniecība Holandē vairs nav bijusi cieņā. Un 18. gs. beigās gandrīz aizmirsts pat Vermēra vārds.



Vermērs van Delfts — Meitenes portrets
Hagas muzējā

Viņa darbi gājuši ar Pītera de Hoča, Metsu un Māsa vārdu. Mākslas vēsturnieki 19. gs. sākumā nepazīst šo brīnišķīgo gleznotāju...

Tikai ap 1855. g. Torē to «atklāj». Bet vēl pāriet labs laiks, kamēr viņa vārds top populārs pat mākslas mīļotāju aprindās. Tikai impresionisms izcēla dienas gaismā tam radniecīgo Vermēra gaišo, krāsaino, harmonisko glezniecību.

Vermērs nav bijis produktīvs. No viņa uzglabājies tikai ap 40 gleznu, un, pēc lietpratēju ieskata, nav cerams, ka šis skaits nākotnē varētu pieaugt ar jauniem atklājumiem. Bet par to jāsaprot, ka gandrīz visas tās pirmklasīgi meistardarbi, sākot ar gleznu Drezdes galerijā — «Pie savedējas» un beidzot ar Luvra «Mežģiņu adītāju» un «Mākslinieka darbnīcu» Vīnes senākā Čerņina galerijā.



Vermērs van Delfts — Sieviete ar pērļu rotu
Berlīnes galerijā

Jans Vermērs bij brīnišķīgs krāsredzis un liels talants gleznieciskā skatienā. Nesaraujot saites ar tradīciju, viņa oriģinalitāte koloristikā un gaismas traktējumā parādās it visur. Viņa darbus grūti samainīt ar citiem. Tie savā īpatnējā krāsu bazē un gaismas apdarē uzkrītoši atšķiras no valdošās tumšās gammās. Smalkās un delikātās harmonijas no citrondzeltenā, spoži zilā, maigi rožainā un sidraboti pelēkā piešķir viņa gleznām jautru, priecīgu aspektu. Vermērs ietin savas gleznas vēsas, gaišas dienas atmosferā. Viņš

nemil koncentrētus, iekrītošus gaismas kūlus, īpatu pārdabisku apgaismojumu kā Rembrants un daži citi gaismēnas meistari. Viņa elements ir difuzā, izklīdusī, patiesā gaisma, kāda tā redzama pie parastā apgaismojuma.

Gleznu saturs vienkāršs, ikdienišķs, bez lielākām idejām. Tās attēlo skatus no klusas un rāmas sadzīves vai nenozīmīgus faktus mājišķībā. Viņš glezno jaunas sievietes vēstules lasām vai rakstām, spoguļa priekšā pielāgojam rotas lietas; virtuvnieces rīkojamies pa virtuvi; kavalierus sarunājamies ar jaunām dāmām, dzeram vīnu, muzicējam; jaunus zinātniekus, ģeografus, astronomus u. tml. Gleznām maz stāstījuma, maz novelistiskas intereses, bet toties jo vairāk intimas pilsoniskas labsajūtas, jo vairāk tīri glezniecisku vērtību.

Šīs gleznieciskās vērtības pie Vermēra parādās divējādos virzienos. Brīžiem viņš ir liels krāsmīlis, jūsmo par spožām lokalkrāsām, piem., Drezenes gleznā «Pie savedējas» un vēlāk citādā gammā Luvra «Mežģiņu aditājā», kā tas pie citiem holandiešiem nav parasts. Tad viņš izskatās, pēc kāda autora zīmīga izteiciena, «kā kolibrijs starp zvirbuļiem» (M. Frīdlanders). Bet brīžiem Vermērs ir holandiski tonīgs augstākā potencē, kā, piem., brīnišķīgās gleznās «Sieviete ar pārļu rotu» (Berlinē) un «Pieneniece» (Amsterdamā), neatsakoties no skaistiem krāsu akcentiem.

Interesants un oriģināls Vermērs ir arī savā telpas problēmas risinājumā. Viņš mīl telpas dziļumu, bet to viņš bieži vien cenšas atdarināt galvenokārt lineariem līdzekļiem. Gadās, ka perspektīvas konstrukcijā meistaram lielas grūtības sagādā īpatnējā stāja, kādu tas ieņem pret savu gleznu. Viņš nostājas nevis ārpus tās telpas, kuru grib gleznot, bet tās iekšienē. Tad gadās, ka meistarū it kā nomāc tuvāko priekšmetu ķermenība un daži objekti draud izkrist ārā no gleznas plaknes.

Materialie apstākļi Vermēram nav bijuši spīdoši, kā to liecina Brediusa u. c. atrastie akti. Šie akti rāda, ka meistarū aliaž piemeklējušas grūtas naudas klizmas, gleznu apķīlāšana utt. Kad tas jau apprecējies gribēja iestāties mākslinieku gildē, tad izrādījās, ka trūkst vajadzīgo 6 guldeņu, lai samaksātu iestājas naudu...

Materialā šaurība pa ļaui tiesai izskaidrojas ar Vermēra mazražību. Reti kāds cits meistars ielicis tik daudz pūļu un rūpības savos darbos. Visi tie sīki apsvērti un vispusīgi iecerēti. Arī akurati pabeigti krāšņā vāpējošā tehnikā. Starp nedaudzajiem atstātajiem



Vermers van Delfts — Gleznotājs darbnicā
Drezdenes gal.





Vermērs van Delfts — Delftas skats
Hagas muzejā

darbiem ir arī dažas ainavas, kuras Vermēru rāda kā pirmklasīgu ainavistu, it īpaši slavenais un apbrīnotais «Delftas skats» Hagas muzejā.

Kā jau teikts, Vermērs ir augstākā mērā personīgs un oriģināls mākslinieks. Bet, ja grib atrast ietekmējumus, tad tādi varbūt sākotnēji saskatāmi no Rembranta puses, un proti — caur viņa skolnieku *Fabriciusu*, kas 50. gadu sākumā uzturējās Delftā. Vēlāk dažādi labi ziņā ierosinājumi būs nākuši no *Pītera de Hocha*. Arī tas kādu laiku (un labāko viņa daiļradē) strādāja Delftā. Bet te drīzāk būs pamats runāt par šo lielo meistarabpusēju ietekmi.

No Jana Vermēra palikušas pāri tikai ap 40 gleznas, turpretim *Pīters de Hochs* (1629.—1667.) atstājis tādu vairāk nekā 180. Viņš dzimis Roterdamā mazturīgā ģimenē (tēvs — mūrnieks, māte —

bērnus saņēma). Dzīvē daudz ko pieredzējis un izbaudījis. Nav bijis viegli viņam tikt pie savas lielās mākslas. Glezniecības skolu, ja ticēt Haubrackenam, uzsācis pie pazīstamā harlemieša *Klāsa Berchemā*. Mazliet savādi gan liekas, ka šo spilgti realistisko pilsonisko iekšaiņu un mājdzīves gleznotāju būtu vedis uz mākslas ceļa tipisks idealistiskas ainavas reprezentants, kas savā fantāzijā kombinējis atmiņas no Itālijas kalnājiem ar skatāmiem dzimtenes līdzenumiem.

Bet, no otras puses, jāatzīmē, ka de Hochs savā sākotnē nebūt negāja pa to pašu ceļu kā vēlāk. Tiesa, ainavists no viņa neiznāca ne itālikā, ne holandiskā garā. Kā daudzi citi agrākie holandiešu žanra gleznotāji, piem., *Dirks Halss*, *Deisters* un *Kiks*, viņš uzsāka savas gleznotāja gaitas ar zaldātu un sabiedrības gleznām. Viena tāda, ne no sliktākām, figurē Ļeņingradas *Ermitāžā* ar nosaukumu «Jauna cilvēka piecelšanās» — «jaunais cilvēks», apsēdies krēslā, velk kājā zābaku.

Taču nevar teikt, ka ar tām Pīters de Hochs būtu sevišķi izcēlies. Tās maz personīgas, ar paviršu zīmējumu un tukšu izteiksmi, lai gan krāsainība un saulainais apgaismojums jau zīmīgi norāda uz nākamo lielo koloristu un luministu.

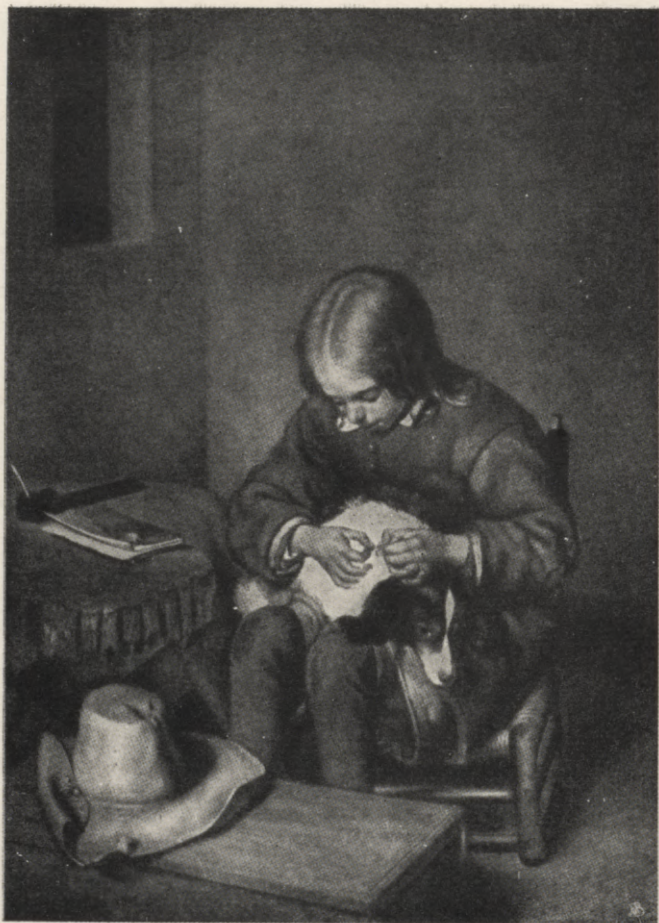
Ar Pītera de Hocha vārdu mums saistās pavisam cita veida darbi. Viņš paliek neizdzēšamā atmiņā kā dziļjūtīgs un koloristiski poetisks iekšaiņu, pagalmu, mājas dārziņu un sētas stūrīšu specialists. Viss tas nāk prātā, kad min de Hocha vārdu. Istaba vai istabu anfilade, vai virtuve; caur vaļējām durvīm redz saulainas telpas vai gaišas ejas, kas ved uz pagalmu vai apsaulotu ielu; ēnainā istabā sēž sieviete pie šūpuļa vai sukā bērnam matus, vai kāds bērns rotaļājas tai blakus. Saule plankumiem apstaro flīžu grīdu un sienas. Pīters de Hochs ir noskaņu gleznotājs, pilns izjūtas un bez sentimentalitātes. Koptonis stiprs, krāsa piesātināta, telpas un atmosferas efekts dzīvs un plūstošs.

Saviem dziļuma un gaismas efektiem de Hochs sevišķi mīl caurlūku vairākām telpām uz klaju. Raksturīgas divas gleznas — «Mātes pienākumi» (Amsterdāmā) un «Sieviete mājdarbā ar meiteni» (Karlsruē). Abās ar maz pārgrozībām viena un tā pati telpa. Apgaismojums no divi avotiem. Viens abās vienāds — no dibenplāna; otrs — vienā no kreisās puses, otrā — no labās.

Karlsrues gleznā interesanta un ļoti dzīva, arī psiholoģiski izteismīga attieksme starp māti un meiteni. Šķiet, nojaušama, pat dzirdama saruna starp abām. Drastisks momentāns kustības žests —



Gerards Terborchs — Vēstules saņemšana
Ļeņingradas Ermītažā



Gerards Terborchs — Puika ar suni
Amsterdamas muzejā

pie guitas taisīšanas. Amsterdamas gleznā, liekas, tā pati māte ieskā tai pašai meitenei galvu. Vēlāka rīta stunda. Spilgtāka gaisma. Interesanti gaismas refleksi.

Šīs gleznas un daudzas tām līdzīgas nāk no de Hocha daiļrades vidējā perioda, kas sākas ar viņa pārcelšanos uz Delftu. Harlemā, kur veidojās meistara talants vairāk *Fr. Hals*a skoias nekā tiešā skolotāja — minētā Berchemas ietekmē, viņam neizdevās ierīkoties. Neaugoties uz buržuazijas ātro iedzīvošanos, pateicoties plašajai vad-



Gabriels Metsu — Slimais bērns
Privatkolekcijā

malas tirdzniecībai, gleznotājiem dzīve tur vienmēr bijusi grūta. Bieži tiem nācies ķerties pie dažādiem blakus nodarbības veidiem ar zemes gabalu un ēku spekulacijām, pirkšanu un pārdošanu, gleznu tirdzniecību utt. Viņu stāvoklis pasliktinājās vēl vairāk sakarā ar saimniecisko sastrēgumu, kas iestājās īsi pirms konkurences kara ar Angliju (1652.).

Pīters de Hochs pārcēlās uz savu dzimto pilsētu Roterdamu. Apstākļu spiests, tas salīgst pie kāda bagāta tirgotāja — avanturista par «gleznotāju un apka'potāju». Sākumā glezno šim dēkainim, kas to visādi spaida un izsūc. Beidzot apprecas ar kādu delftieti un pāriet uz dzīvi Delftā (1654.).

No tā laika sākas de Hocha mākslinieciskie sakari ar *Vermēru*. Delftas gadi (1654.—1664.) mākslinieciskā ziņā de Hocham ir visspožākie. No šī gadu desmita nāk viņa lieliskākie darbi. Ciešā sadarbībā

ar Vermēru nobriest viņa īstais un īpatnējais gleznieciskais talants. Zināma nozīme šai lietā piekrīt arī *Rembrantam*, kura mākslas principus no Amsterdamas uz Delftu bij pārnesis *Karels Fabriciuss*. Šai laikā de Hochs aizsniedz to, ko gleznieciski tas bij stādījis par savu augstāko mērķi: ar izsmalcinātiem dziļuma, gaisa un gaismas perspektīvas līdzekļiem panākt telpas apskaidrojumu. Pa logu plūst silta gaisma, kas sadalās, lūst, izkaisās atstarojumos un atspīdumos visā telpā. Pat visattālākie kakti caurspīdīgi; aptvari izpiūst mīkstos toņos. Caur durvīm redzama blakus telpa, pagalmis vai iela svelmīgā saulgozī, kura spožums rēni atspulgojas iekšaines noēnojumos.

Reizēm Pīters de Hochs atstāj savas liegi intimās iekšaines un iziet klajā gaisā — pa lielākai daļai pagalmā, lai tur brīvā saules gaismā risinātu savas perspektīviskās izredzes. No šīs kategorijas gleznām ļoti augstvērtīgu rodam *Ermitažā* — «Mājsaimnieci ar kalponi». Gleznā ar lielu meistarību panākts plakanisko līdzteku noslēpumu saskaņojums ar ārkārtīgu telpas dziļumu.

Koloristikā Pīters de Hochs pieskaitāms spēcīgākiem holandiešu glezniecībā. Viņa gaišā, izklīdētā gaisma dod iespēju kāpināt lokalkrāsas viskrāšņākos efektos. Viņa iecienītākās krāsas — citrondzeltenā, sarkanā un zilā — redzamas gandrīz katrā gleznā. Arī ar melno un balto Pīters de Hochs prot meistariski rīkoties, lai sasprindzinātu gaismas mirdzumu un paceītu krāsu potencialu.

Ar pārceļšanos uz Amsterdamu ap 1665. g. Pīteram de Hocham sākas trešais un pēdējais darbības periods. Pretēji Vermēram P. de Hochs nenoturējās savas mākslas augstumos līdz mūža beigām. Viņa Amsterdamas posms uzskatāms par pagrimšanas posmu. Gleznu kolorīts top raibs un saikans, formas glumas un tukšas, tāpat arī attēloto cilvēku izteiksme. Franču manieres iespaids pie viņa izpaužas sevišķi katastrofiski. Meistars vairs neglezno ainas no vidējās pilsonības mājīgās dzīves. Tai vietā tas cenšas radīt greznas zāles ar smalkiem kavalieriem un dāmām, ar muziku, reveransiem un dejām. Galantais laika gars... Pikanti attēli... Tukša sabiedrība...

Trešais no holandiešu iekšaiņu lielmeistariem — *Gerards Terhorchs* jaunākais (1617.—1681.) dzimis Gvolē un mācījies vispirms Amsterdamā, kur guvis ietekmi no *Deistera*, *Kika*, *Kodes* un citiem turienes modes žanristiem. Vēlāk to sastopam Harlemā *Pītera Moleina* darbnīcā. Lai gan šim ainavu gleznotājam bijis neapšaubāms iespaids uz Terborcha sākotni, tomēr Harlemā galvenie ierosinājumi nākuši no vecā *Fr. Hals*a un tās žanristu grupas, kura pieslējās viņam



Gabriels Metsu — Pazudušais dēls
Ļeņingradas Ermitažā

un kurā meistara dēls Fr. Halss jaunākais spēlēja vadītāja lomu. Arī Terborchs iziet no zaldātu žanra, kā to, starp citu, rāda Bremenes muzeja sulīgā sarkanbrūnā tonī ieturētie militarie «Trikraka» spēlmaņi. Pēc Harlemas galveno vietu tematikā ieņem pilsoniskās sadzīves glezna. Firmā ievērojamākā no tām ir Berlīnes muzeja «Ārsta konsultācija» (1635.). Figurām — ārstam un slimajai sievietei — pievienots milzīgs krājums visādu klusās dabas aksesuaru, galvenokārt uz prāvā galda — grāmatas, galvaskauss, smilšu laikrādis, luksturis, spogulis utt. Tas, kā arī pelēkbrūnais koptonis, raksturīgs Fr. Halsā jaunākā manierei, kurai pieslēdzies sākotnē Terborchs. Šai

garā darināti arī citi ļoti naturālistiski Terborcha sākotnes darbi, kā, piem., Berlīnes muzeja «Nažu trinējs» un Amsterdāmas muzeja puika, kas rūpīgi izblusina suni.

Ap 1635. g. Terborchs parādās Londonā, kur tai laikā mākslas dzīvi pārvalda galma gleznotājs lielais flams *van Deiks*. Terborchs cenšas apgūt van Deika stila principus, it īpaši portretā, kurā viņš vēlāk rauga sacensties ar izcilo flamu portretistu, zīmējoties uz dižo uztveri un iznesību. Terborchs starp holandiešiem bijis vislielākais klaists. Vermērs nodzīvoja sēdsēdus visu mūžu Delftā, Pīters de Hochs pamētājās tikai pa Holandi, Terborchs turpretim, ja ticēt Haubrakenam, apceļojis ne vien Angliju, bet arī Vāciju, Itāliju, Franciju, Spāniju un Nīderlandes.

Nelūkojot uz dažnedažādām ietekmēm, Terborchs ātri top patstāvīgs un ļoti individuāls. Ar nemaldīgu nojautu tas žigli atrod savu īsto vietu holandiešu iekšaiņu žanrā. Viņa sižets ir cilvēks, tiklab savā individualā parādībā, kā arī sociālo noslāņojumu un kārtu kāptuvē. Terborchs ir tas no holandiešu žanristiem, kas savā tematikā visvairāk specializējies uz sabiedrības augstākiem slāņiem, uz lielburžuāzijas aprindām. Pie viņa jau agri parādās, kā portretos, tā arī iekšaiņu gleznās, īpatnēja, pie holandiešiem neparasta aristokrātiska cildenība. Tai nav nekā kopīga ar vēlāko franču galanterijas manieri, kurai krita par upuri viens otrs no holandiešu krietnākiem gleznotājiem. Terborchs paliek visnotaļ holandiecis. Viņa žanrs paliek holandiecis un tāda pati arī viņa faktura un koloristika. Bet viņš kļūst savos motīvos ārkārtīgi nobils, vēsi atturīgs, gaumīgi izmeklēts. Viņš cenšas iet kopsolī ar «labāko sabiedrību», kuras mākslinieks viņš grib būt. Vārdu sakot, viņš grib savā mākslā redzami un jūtami atšķirties no prasti pilsoniskā žanra plebejiem. Terborchs ir pedantiski akurats, bet tai pašā laikā gleznieciski ģeniāls. Viņš visu pārlicis un apsvēris, katru mazāko nieciņu, katru sīkāko kompozīcijas elementu, katras lietas specifisko svaru gleznas uzbūvē un efektā, katru niansi koloristiskā ansamblī. Nekad Terborchs neizvēlēsies formātu par lielu vai par mazu, bet aizvien tādu, kas pilnīgi piemērots iecerētam motīvam. Viņa formāti pa lielākai daļai mēreni, jo taisni tādi saskan ar viņa intīmo tematiku.

Šī tematika galvenokārt aptver klusās iekšaiņu epizodes. Terborchs mūs ievēd holandiešu istabā, no kuras viņš parasti rāda vienkāršu sienu vai kaktu, ar gleznu vai zemes karti izpušķotu; reizēm redzams kamins vai aizkaru gulta, priekšplānā galds ar tepiķa pār-



Gabriels Metsu — Slimniece un ārsts
Leņingradas Ermītažā



Piters de Hochs — Holandes iekšaine
Berlīnes muzejā

klāju un pāris krēsliem. Šai apkaimē figurē viena vai divas personas — tikpat vienkārši, rāmi, mazkustīgi, lēnu garu.

Visa šī atturīgā stāja stingri aprēķināta. Darbība ierobežota, neizcilīga. Jauna meitene spēlē čellu vai kādu citu instrumentu kādas citas meitenes vai kavaliera pavadījumā; jauns leponis vai puika pasniedz cienīgai dāmai vīna glāzi; apteksne pienes kundzei bļodu un ūdeni roku mazgāšanai; daiļava saņem no ziņneša vēstuli vai lasa vēstuli, vai raksta to. Tāda ir Terborcha tematika, kurai retumis, kā atmiņas no zaldātu žanra laikiem, pievienojas kāds motīvs ar trumetniķu pie depešas sastādīšanas, ar virsniķu dāmu sabiedrībā utt.

Raksturīgs ir Terborcha paņēmieni rādīt savas dāmas no mugurpuses. Bet tas darīts ar tik dziļu psiholoģisku ķērienu un žestu finesi, ka šo dāmu sejas un vaibsti šķiet pilnīgi saskatāmi. Tādā traktējumā redzama Berlīnes brīnišķīgā čelliste, *Ermitažas* elegantā vēstules saņēmēja un tā šaubīgās mīlas afera, kurā lielais Gēte savā



Piters de Hochs — Saimniece un kalpone
Leņingradas Ermitažā

laikā pavisam komiskā kārtā bij ieraudzījis «tēvišķīgu brīdinājumu» (Berlinē).

Minētajās gleznās Terborcha māksla izpaužas, var teikt, visā savā kvintesencē, visos savos īpatnējos un raksturīgos momentos. Terborchs ārkārtīgi mīl smago, čaukstošo atlasa materiju. To redzam ar lielu meistarību atdarinātu tiklab minētajās gleznās, kā arī daudzās citās. Var droši teikt, ka atlasa, samta un vispār krāšņu audumu atdarināšanā Terborchs ir nepārspējams meistars. Varbūt mēs nemaldīsimies, ja teiksim, ka arī šai neparastajā paņēmienā ar dāmu mugurpusēm Terborchs, starp citu, grib izcelt savas nepieredzētās spējas spožas un krāšņas materiijas atdarināšanā. Mēs sakām «starp citu», jo, bez šaubām, arī citi pamudinājumi te spēlē savu lomu un galvenais starp tiem varbūt ir nolūks piešķirt savām lielpilsoniskās dzīves epizodēm pavisam nošķirtu no skatītāja, visnotaļ intīmu un savrupīgu eksistenci. Tas ļoti saietas ar Terborcha lielpilsoniski aristokratisko stāju, ar viņa tieksmēm izvairīties no ikdienišķām, stāstošām, anekdotiskām sadzīves ainām.

Kā zīmētājs un kolorists Terborchs ieņem ļoti izcilu vietu holandiešu nacionalās glezniecības meistarū vidū. V. Bode viņu klasificē kā stiprāko glezniecisko talantu pēc Rembranta holandiešu mākslā. Koloristikā viņa stiprā puse katram gaiši saredzama. Holandiešu glezniecība, iziedama no tonalitates, izvairījās no stiprām lokalkrāsām. Terborchs bij holandietis, kas spēja savienot ļoti izturīgu koptoni ar krāšņu un harmonisku lokalo koloristiku. Gaisma un tonis sakarībā ar lokaio krāsu potenci ir viņa galvenā gleznieciskā problema. Šo faktoru harmonijā Terborchs ir nepārspējams.

Arī portretā Terborchs ir īpatnējs un oriģināls meistars. Te visredzamāk izpaudās tas, ko viņš savos ceļojumos bij mācījies no *Ticiana* un it īpaši no *Velaskeza*. Cildenā atturība uztverē, ārkārtīgā vienkāršība iekārtojumā un apkaimē, vienkāršais fons, smalkais pelēkais tonis, kurā vietām rezervēti atmirdz blāvi sārtais krās'a apvilksms vai galda sega, diži iznesīgais melnums kostimos, gludā un veiklā tehnika — viss tas ir Velaskeza estetikas rekvizits. Tādu mēs redzam Terborchu viņa rezervētajā pašportretā Hagas muzejā.

Ticiana ietekmē Terborchs darina savu lielo darbu, kurā attēlots 1648. g. Minsteras miera kongress ar 60 delegātiem (Londonas Nacionalgalerijā). Uzturēdamies pa miera kongresa laiku Minsterā, Terborchs glezno lielāku skaitu atsevišķu lielmaņu portretu. Kāds



Piters de Hochs — Kāršu spēlmaņi
Bekinghemas pili Londonā

spāniešu grands, sajūsminājies par viņa mākslu, to aizved uz Madridi. Terborchs glezno Filipa IV portretu un saņem bagātīgas balvas no ķēniņa, kā ziņo Haubrakens. Tomēr kāda nenoskaidrota incidenta dēļ, laikam sakarā ar kādu mīlas dēku, šis pozitīvais un solidais meistars spiests atstāt Spāniju un atgriezties dzimtenē.

1654. gadā Terborchs apprecas Deventerā, apmetas tur uz dzīvi un kļūst par šīs pilsētas pilsoni un maģistratu. Glezno vairākus oficiālus portretus, kā, piem., reģentu gleznu ar pilsētas valdes locekļiem, stathoudera Vilhelma III portretu u. c.

Mākslinieks nomira 1681. gadā cieņā un godā.

Ja Delftas Vermēra, Pitera de Hocha un Terborcha mākslas augstvērtību mūsdienās neviens vairs neapšaubā, tad uzskati dalās par viņiem radniecisko *Gabrielu Metsu* (ap 1630.—1667.). Frīdlenders viņu nosauc par «veiklu, bet bezrakstura gleznotāju». Kāds cits mūsdienu mākslas vēsturnieks, runādams par P. de Hocha beigu perioda manierīgajiem darbiem, izsakās, ka arī tie «joprojām vēl ir par vienu gradu ievērojamāki nekā Gabriela Metsu labākie darbi» (E. Valdmans).

Šādi spriedumi ir noteikti partejiski. Metsu var uzrādīt veselu virkni darbu, kas stādāmi blakus visteicamākajam, ko holandiešu žanra glezniecība devusi. Tā, piem., ar savu gleznu «Māte ar slimo bērnu» (Amsterdamā) Metsu sniedzis visizjustāko, dvēseliskāko darbu holandiešu žanrā. Arī vairāki citi darbi nebūt nestāv iepakaļ P. de Hocham, kaut arī de Hochs caur un cauri jāatzīst par lielāku un spilgtāku māksliniecisku personību. Tiesa, no apmēram 130 gleznām, cik atstājis Metsu, lielākā daļa nav pirmklasīgas. Bet arī Pīteram de Hocham starp 180 gleznām Valentiners skaita tikai 30 izcilus meistardarbus, kas ļāvuši ieskaitīt viņu pirmo meistarū rindā.

Gabriels Metsu nāk no Leidenas, kur viņš no sākuma mācījies laikam Gerarda Daua darbnīcā. Tomēr jākonstatē, ka visā viņa darbā jau no pirmsoļiem nekas daudz nav manāms no šī sīkgleznotāja ietekmes. Toties jo lielāka loma Metsu mākslinieciskā nobriešanā ir otram viņa līdzpilsonim — *Janam Stēnam* un vēlākā periodā — *Janam Vermēram*.

Sākotnē pie Metsu vērojama it kā svārstīšanās, it kā ceļa meklēšana. Pavīd dažādi iespaidi un ietekmes. Beidzot meistars atrod savu īsto misiju — mantīgās buržuāzijas intimās dzīves attēlošanā. Bet pirms tam kuriozā kārtā viņš izmēģinās ar vairākiem diezgan rupjiem holandiešu bordeļa skatiem, no kuriem izteiksmīgākie ir *Ermitažā* un Vīnes Lichtenšteina galerijā. Tas viņa gaitas sākums (ap 40. gadu beigām). No bordeļiem Metsu pāriet uz bībeles motīviem. Bet domāsim, ka arī piedauzīgās ainas gleznotas cēlākos nolūkos, un proti — sakarā ar bībeles līdzību par pazudušo dē'u. Visi šie bībeles motīvi ir vēsi un nepievilcīgi, gleznoti pavirši un bez prieka, pa daļai Halsā, pa daļai Rembranta ietekmē.

Bet jau ap 50. gadu vidū Metsu atrod savu personīgo stilu un tematikas sferu. Kā priekšnojauta tai nāk dažas gleznas no iepriekšējā perioda, piem., *Ermitažas* «Šuvēja». Tagad Metsu savam pilsonisko iekšaiņu žanram mīl krēslainu telpu noskaņu. Viņa glez-



Klāss Mujārts — Trīs mīlētāji
Amsterdamas muzejā

nošanas veids top maigāks, vāpīgāks, plaukaināks. Koloristikā pārsvārā paliek siltie brūnsārtīgie toņi. Arī no šī perioda *Ermitažā* redzamas raksturīgas gleznas — «Ārsta apmeklējums» un skaisti un delikāti gleznotās «Austeru brokastis». Dažās gleznās, kā, piem., «Mežģiņu adītājā» (Drezdenē), un it īpaši maģistrāli uzziestajā «Mīlas vēstulē», kas viena pati spētu nodrošināt Metsu pirmkiasīga meistara slavu, viņš nonāk tuvu Vermēram. Dažas citas atgādina Terborchu un P. de Hochu, pie kam ir pamats domāt, ka līdzība nenāk no pakalderinājuma, bet drīzāk no līdzīgas gleznieciskas stājas un skatījuma, no līdzīga temperamenta.

Tāpat kā Terborchs, arī Metsu ir apbrīnojams materijas — zīda, atlasa, tepiķu gleznotājs, kaut arī Terborcha virtuozitāti neaizsniedz. Tas deva ieganstu kādam 18. gs. rakstniekam taisīt par Metsu šādu dīvainu spriedumu: «Diemžēl, liktenis, kas piešķīra viņam šo apskaužamo otu, piesaistīja viņa fantazijas spēku drēbju skapim jeb ielika glezniecisko izglītības dziņu drēbnieka dvēselē.»

Minējām šo spriedumu, lai rādītu, kādas aplamības sarunātas par veicīgo realistu tai laikā, kad glezniecībā valdīja lielais mānis par obligato klasiskā «skaistuma idealu».

Ja no sākuma Metsu bij tipisks toņu gleznotājs holandiešu garā, iedams brīžiem pat līdz monochromijai, tad pēc savas pārceļšanās uz Amsterdamu, kas notika ap 1655. gadu, jādōmā, Rembranta ietekmē, meistars gūst dzīvu prieku uz stiprām un bagātām lokalkrāsām, kuru harmonijā Metsu parāda liešu meistarību.

Ar 1662. gadā gleznotajām tirgus ainām Drezdenes galerijā iestājas zināms lūzums Metsu stilā: viņš no gleznieciskā priekšnesuma pievēršas it kā vairāk zīmētāja stilam. Tas ir viņa gleznieciski neizteiksmīgais, vairāk kolorējošais, lineari cietais beigu stils, kurā virsroku ņem formali tvirtais, metaļiski spīdošais, miniaturiski precizais.

Mēdz runāt par Leidenas trio — par *Janu Stēnu*, *Gabrielu Metsu* un *Fransu van Mīrisu*. Visiem viņiem ir kaut kas kopīgs ne vien savā starpā, bet arī attieksmē pret Vermēru. Jautājums, kurš te ir devējs, kurš ņēmējs, — pēc Hofsteda de Grota domām, nav izšķirts. Valentiners gan ieskata, ka visos trijos gadījumos devējs ir bijis Vermērs.

Frans van Mīriss vecākais (1635.—1681.) — Leidenas mākslinieku ģimenē, kurā 3 paaudzes cita pēc citas nodevās glezniecībai, — ir arī ievērojamākais un talantīgākais. Izgājis no Gerarda Daua skolas, viņš sākotnē tūras pie sikmanīgās tematikas, kāda bij mīļa šai skolai, kā to redzam no viņa gleznām «Katlu lāpītājs» (Dresdenē) un «Zemnieka istaba» (Minchenē). Tomēr Daua vienkāršo, dabisko tautiskumu Mīriss nepanāk. Arī telpas veidojumā Mīriss nestāv sava skolotāja augstumos. Ar laiku Mīriss pāriet no tautas tipiem uz «smalkāku sabiedrību». Terborcha ietekmēts, Mīriss izveidojas par delikatu audumu un materiju gleznotāju. Tāds viņš redzams vairākās *Ermitažas* gleznās, it īpaši tanī ar eleganto dāmu, kas savā guļamistabā dancina sunīti. Lai gan jau pie šī gleznotāja samanāmas dekadences un mīkstulības pazīmes, tomēr, salīdzinot ar viņa dēlu *Vilemu* un dēladēlu *Fransu*, tas vēl uztur nacionalās glezniecības labo slavu. Bet pie viņa pēcnācējiem jo tālāk, jo vairāk izpaužas Hoīandes glezniecības panīkums. Šo bēdīgo procesu var gluži labi novērot šās gleznotāju dinastijas darbos *Ermitažā*.

Ap minēto Leidenas trio Daua vispārīgajā ietekmē grupējās vairāki mazāka kalibra žanristi, kurus mēdz dažkārt saukt par Leidenas skolu. No pazīstamākiem atzīmēsim portretu, žanra un klusās



Piters de Hochs — Pie pagraba durvīm (fragments)
Amsterdama muz.





Franss van Mīriss vec. — Jaunas dāmas rīts
Leņingradas Ermitažā

dabas gleznotāju *Pīteru Slingelantu* un viņa skolnieku *Jakobu van der Sleisu*, kas neatlaidīgi gāja sava meistara pēdās. Lieiāku ievēribu pelna *Kvirins Brekelenkams* (ap 1620.—1668.). Lai gan viņa talants nesniedzas lielos augstumos, tomēr viņa sīkpilsoniskās sadzīves gleznas allaž ir izjūtas un pievilcīgas. Viņa uztvere ir godīga un nemākslota, vietām simpātiski naiva, figuras ar personīgu raksturu, koptonis silti brūngans, ar spilgtām lokalkrāsām, kas tīkami saskaņotas ar dominantu.



Brekelenkams mūs izvadā pa kurpnieku un drēbnieku darbnīcām, pa zivju un sakņu tirgu, pa sīkpilsonisko virtuvi. Viņš rāda amatnieku atpūtas brīžos savā ģimenē, pie pusdienu galda, sarunās ar kaimiņu. Viņš pavada ārstu pie slimnieka, nosēdina zinātnieku pie darba galda, nostāda gleznotāju stāja priekšā. Brekelenkams ir rāms un mierīgs; viņš nemīl kustīgus motīvus, dramatiskas ainas, bet neatsakās no gaismas efektiem P. de Hocha garā. Mīl sarkanus sieviešu brunčus un kažokādām apšūtas jakas. Tādu viņu mums rāda arī kāda jauka glezna *Rīgas* Valsts tēlotājas mākslas muzejā ar ārsta vizītes motīvu.

Arī ap abiem lielajiem Delftas meistariem — *Vermēru* un *P. de Hochu* pulcējās kaut kas līdzīgs skolai, lai gan ne vienam, ne otram tiešu skolnieku tikpat kā nebij. Taču viņu motīvi un gleznieciskais stils bij tik interesanti un pievilcīgi, ka tie nevarēja palikt bez lielāka skaita vairāk vai mazāk apdāvinātu sekotāju un atdarinātāju. It īpaši P. de Hocha ietekme bij ārkārtīgi plaša. Viņa garā strādāja tādi iemīļoti žanristi kā *Esaiass Bours*, *Jakobs Vrels*, *Hendriks van der Burchs*. Viņa iespaidam pakļāvās arī viņa līdzmāceklis Berchema darbnīcā — ļoti talantīgais žanrists *Jakobs Ochtervelts*. Mākslas vēsturniekiem pēdējā laikā nācies pielikt daudz pūļu, lai asprātīgas stila kritikas ceļā daudzmaz izšķirotu pēc piederības sajauktos anonimos, bet ļoti līdzīgos darbus. Tādējādi daudzi darbi, kas muzejos bij piedēvēti P. de Hocham, izrādījās viņa imitētāju darināti, starp citu, arī pazīstamā Minchenes Pinakotekas «Lasītāja», kas tagad ir atributēta kā *Pītera Jansensa* darbs, kurš ir vienīgais tiešais P. de Hocha nepārspējamais atdarinātais holandiešu 17. gs. mākslā.

6. Ainava

Holandes nacionalās mākslas vēsturē spožu lappusi iezīmē ainava. Holandieši patiesībā ir ainavas žanra nodibinātāji. Tikai ar holandiešiem sākas ainava kā pilnīgi patstāvīgs, nesajaukts, dabiski izjusts un dabiski skatīts glezniecības veids.

Ainava senākā Nīderlandu glezniecībā bij saistīta ar dažādiem, pa lielākai daļai reliģiskiem motīviem. Bet tā jau pašā sākumā ieņēmusi ļoti svarīgu vietu. Jau *van Eiku* Gentas altarī ar svēto jēru ainava ļoti dažādos veidos sniegta ar lielu mīlestību. Tas pats

viedams arī pie daudziem citiem, tā sauktajiem Nīderlandu «primitīvajiem», it īpaši pie iznācējiem no ziemeļprovīncēm resp. holandiešiem — pie *Dirka Bauta*, *Gērtgena*, *Gerarda Davida*, *Hieronima Bosa*. 16. gs. sākumā *Joachims Patinīrs* un viņa māceklis *Hari met de Bless* nodibina puslīdz patstāvīgu ainavu. Bet tā ir panoramiska un fantastiska. Gleznotāji tai laikā vēl turējās pie ieskata, ka ainava bez reliģiska vai mitoloģiska stafaža var būt interesanta un glezniecības cienīga tikai tad, ja tajā būs rādītas brīnišķīgas parādības un nepieredzēti dabas skati. Tiesa, 16. gs. gaitā ainava arvien vairāk emancipējās dabiskuma virzienā. Fantastiskais izzuda, bet interesanto un romantisko joprojām uzskatīja kā ainavas nepieciešamu priekšnoteikumu. Grūti nācās sabiedrībai un māksliniekiem pierast pie tā, ka arī ainavā dabas īstenība var būt glezniecības objekts.

16. gadsimta beigās Nīderlandēs izcilākie ainavisti bij flami — *Mompers*, *Grimers*, *Koninkslo*, *Rulants Saverijs*, *Vilems Nīvlānds*, *Matīss* un *Pauls Brils*. Viņu ainavas, pa lielākai daļai ar figurālo un stāstošo stafažu, vēl joprojām bij stipri fantastiskas tematikā un kolorītā, sakombinētas no visdažādākiem dabas retumiem un kuriozitatēm, tiku tikām pārpildītas ar svešādiem itāliskiem motīviem. Interesanti atzīmēt, ka realisma elementi flamu ainavas glezniecībā tai laikā spilgtāk izpaudās nevis pie ainavu specialistiem, bet pie žanra gleznotājiem, kā, piem., pie *Pītera Breigela vec.*, *Valkenburga* u. c.

Īsti realistiskās ainavas nodibināšana un izveidošana bij holandiešu nopelns 17. gs. sākumā. Ainava kļuva ne vien pilnīgi patstāvīgs un pilntiesīgs glezniecības paveids līdzās vēstures gleznei un portretam, bet arī dabiska, nemākslota, īstenībai pieskaņota, vārdu sakot, kļuva par to, kas tā ir jaunlaiku glezniecībā.

Nevar teikt, ka holandieši savu jauno ainavu būtu izkopusi gluži bez flamu palīdzības. Flamu ainavisti, neraugoties uz viņu itālisko manieri vai varbūt taisni pateicoties tai, bij daudzējādā ziņā pārāki. Tas zīmējas tiklab uz tehniku, kā arī uz formas un kompozīcijas paņēmieniem. Kad 16. gs. beigās — pa daļai reliģisko vajāšanu dēļ — uz Holandi emigrēja daži no spēcīgākiem flamu ainavistiem, kā *Rulants Saverijs*, viņa skolnieks *Vilems Nīvlānds*, *Davids Vinkebons*, *Gilliss van Koninkslo* u. c., holandieši varēja daudz ko no tiem mācīties, ne vien tie, kuri jau gleznoja itāliskā manierē, bet arī tie, kuriem stāvēja priekšā jaunais nacionalās ainavas ceļš.



Jans van Gojens — Kāpās
Leipcigas muzejā

Hendriks Averkamps (1585. — ap 1660.) un *Esaiass van de Velde* (ap 1590.—1630.) bij pirmie, kas nostājās uz šī ceļa pēc tam, kad tie savos pirmajos soļos bij nesuši pienācīgu devu itāliskajai manierei. *Averkamps* mums ir atmiņā ar saviem pa lielākai daļai akvareļu tehnikā darinātiem ziemas un slidoļavu skatiem, kuros sīkas figuriņas bagātīgā krāsainībā jaucas kā kustīgas mušas. Koloristikā vēl pavīd flamiskais, tematika jau tipiski holandiska. Pie visa raibuma lokalkrāsās jau šis meistars prata ienest savos darbos raksturīgu holandisku elementu: iekļaut kopiespaidu smalki klusinātā atmosferiskā tonī.

Nesalīdzināmi lielāks meistars bij *Esaiass van de Velde*. Viņš strādāja Harlemā un vēlāk Hagā. Lai gan viņa tematika ir ļoti daudzpusīga un plaša, lai gan ar saviem dārzu svētkiem, tirgus skatiem, slidskrējējiem, uzbrukumiem utt. viņš guvis veikla figuru gleznotāja slavu, tomēr arī holandiešu jaunā ainava viņam var pateikties par vērtīgiem ierosinājumiem un sasniegumiem. Jau 1618. g. gleznotajā pilsētas skatā (Berlīnes muzejā) *Esaiass van de Velde* parāda sevi kā jaunas ainavas meistarū. Zudusi ne vien iepriekšējā flamu ietekme, bet arī katra nedrošība traktējumā. Formas sairdinājumā un

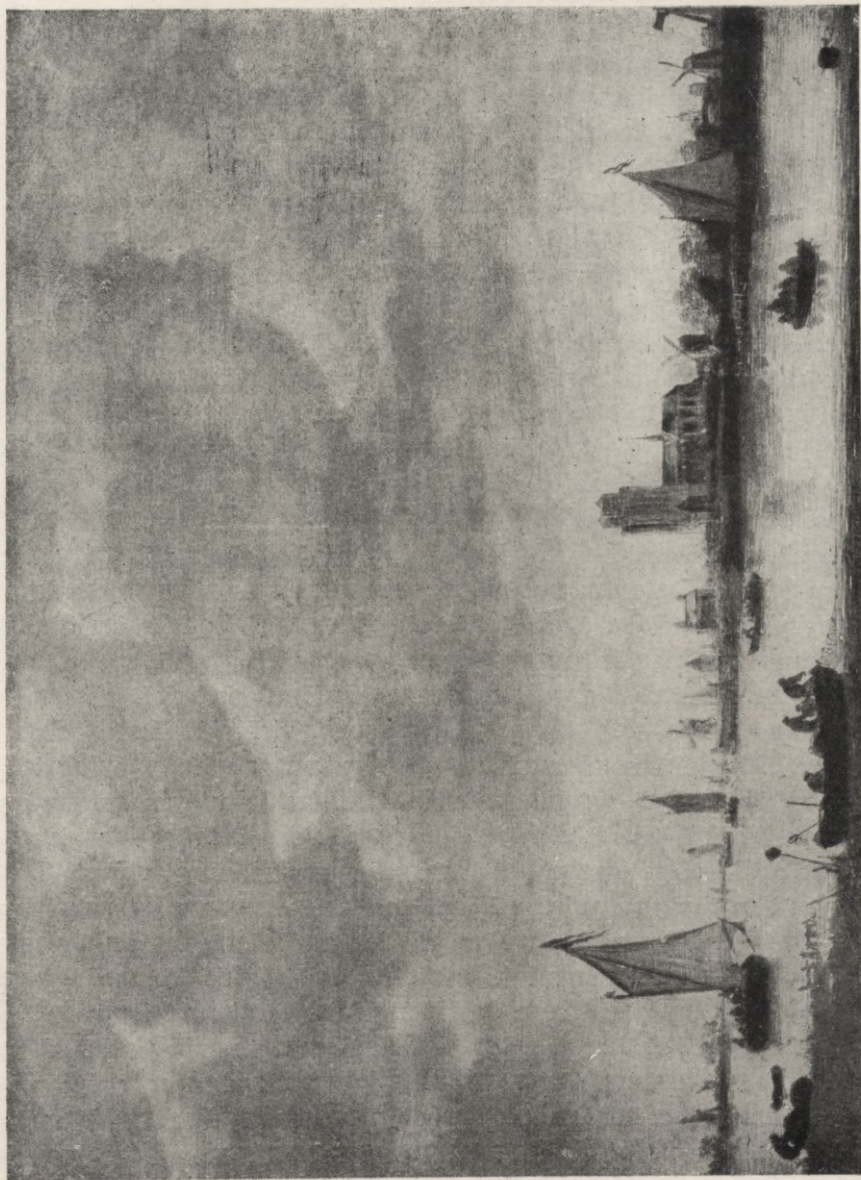


Jans van Gojens — Māsas upe pie Dordrechtas
Leņģingradas Ermitažā

krāsas mikstinājumā sāk izpausties tas jaunais, ar ko nāca holandiešu ainavas māksla 17. gadsimtā, tiekdams atdarināt atmosfērisko ietekmi uz priekšmetu parādībām. Tai pašā virzienā strādā arī *Piters Moleins* (1595.—1661.), kas kopš 1616. g. apmeties Harlemā. Skaists viņa darbs ir *Rīgas* Valsts tēlotājas mākslas muzejā. Abu centieni iziet uz atbrīvošanos no flamiskā raibuma par labu tonalītai.

Esaiasa van de Veldes un Pitera Moleina ietekmē izveidojās Harlemā plaša ainavistu skola. Harlema top par jaunās ainavas izejas punktu un centru. Esaiasa van de Veldes skolnieks *Jans van Gojens* (1596.—1656.) un *Salomons van Reisdāls* (1600.—1670.) izcēlās kā talantīgākie un spilgtākie vecākās holandiešu realistiskās ainavas pārstāvji. Abi viņi strādāja puslīdz vienādā garā un virzienā, citās pēc viena un tā paša mērķa — nodibināt pilnīgi patstāvīgu, no svešām ietekmēm neatkarīgu holandisku ainavu, kurai par pamatu būtu vienīgi dzimtā zeme un tās daba, par izteiksmes līdzekļiem — vienkārša, neliekuļota, realistiska pieeja. No abiem oriģinālākais un spēcīgākais bij *Jans van Gojens*.

Šis leidenietis ainavā sarāva pēdējās saites, kas vēl pastāvēja starp holandiešu un flamu skolu. Tas, ko Esaiass van de Velde un Moleins bij aizsākuši, sasniedza pie van Gojena kulminācijas punktu. Tonis bij guvis galīgu uzvaru pār krāsu. Līdz ar to ainava pārvietojās uz jauniem pamatiem. Vecajā ainavu glezniecībā valdīja trīskrāsainais plānojums. Lai panāktu dziļuma un tāluma iespaidu, gleznotāji mēdza sadalīt ainavu trīs plānos ar trīs dažādiem krāsojumiem: priekšplānā brūnais, vidū zaļais, dibenplānā zilais. Ar van Gojena pielietoto tonalitates glezniecību vecmodīgais paņēmiens atkrita. To aizvietoja toniskā gaisa perspektīva. Van Gojens top galvenais meistars holandiešu noskaņas ainavā. Viņa ainava reducējas uz mazkrāsaino tonalīti, kura gandrīz sāk pāriet monochromijā. Galvenais novērojumu un studiju objekts kļūst atmosfēriskā vide, kurā ietīta daba un priekšmetība. Šī vide Holandē mēdz būt piesātināta tvaikiem un izgarojumiem. Lietas tajā zaudē savas tvirtās kontūras, krāsas — savu spilgtumu un spožumu. Tā ir vienkārša, vienkārīga ainava, kuras raksturu negroza ne koki un krūmi, ne kāpas un druvas. Bet šī ainava var kļūt daiļa un piemīlīga, ja to skata gaismas un ēnu, toņu un nokrāsu dzīvinātājā mijā. Toņi vienmēr patur zināmu dzestrumu, un krāsas reti kad ņem virsroku pār valdošo pelēcīgumu. Taču noskaņa nezaudē maigumu un smalkumu.



Jans van Gojens -- Skats uz Dordrechtu
Amsterdams muzejā

Un, lūk, šo dūmakaino, pelēcīgo, gaistošo, kas lielā mērā saārda visu ķermenisko un sajauc robežas starp debesi un zemi, starp gaismu un ēnu, van Gojens jau kopš 30. gadiem lika skatīt savās ainavās ar toņu un gaišumu nokāpinājumiem pelēkzaļās un dzeltenzaļās, vienmuļīgās skalas robežās uz brūngana pagleznojuma.

Bez paguruma van Gojens turpināja izkopt savu skopo mākslu, atkal un atkal atgriezdamies pie viļņotām kāpām, rāmiem ūdeņiem, attāliem pilsētu skatiem, lēzenām ganībām, apledotām upēm utt.

Leņingradas *Ermitažā* redzam daudzus skaistus van Gojena darbus no viņa labākā daiļrades perioda. Viens no pilnvērtīgākiem un gleznieciskākiem ir ziemas skats no 1645. g. ar viņa pelēki mākoņainām debesīm, viņa tālo apvārsni, kas pazūd miglā, ar apledoto kanālu, kur sagrupētas daudzas personas, kamanas, zirgs, kāda telts. Gleznā jo izteiksmīgi parādās visas meistara gleznieciskās īpatnības — smalki noskaņotais toniskais kolorīts un tikami vieglais apdares veids.

Arī pārējās van Gojena gleznas *Ermitažā* teicami demonstrē meistara spēcīgo talantu, kā, piem., maģistralā glezna «Māsas upe pie Dordrechtas». Sakarā ar to jāatzīmē, ka van Gojena oriģinalitāte viedama ne tik daudz veģetācijas ainavās kā grandiozos zemes iekšējo ūdeņu skatos, kuros gleznaini saskatāmi virmainā gaisā attālo pilsētu siluēti — Flisingena, Neimegena, visbiežāk Dordrechta.

Tikpat lielu vērību kā zemienei un ūdeņiem van Gojens piegriež arī gaisa kārtai. Debesis ieņem arvien lieāku telpu viņa ainavās, dažreiz vislielāko, pat līdz $\frac{3}{4}$ no visas gleznas. Novērojumi koncentrējas ap rotaļīgajiem padebešiem un gaismas starojumiem. Gojens nemīl svelmīgu saules gaismu, ne arī novakaru blāznumus. Visomulīgāk viņš jūtas pie maiga, miklas atmosferas klusināta apgaismojuma. Spilgto krāsainību notrulina un savalda koptonis, kas vēlākā periodā top dzestri pelēks. Kompozīcija sākotnē iet pa diagonāli, vēlāk paliek līmeniskāka. Tā kā Gojens nejūt pa spēkam ieturēt vienotu gaismu pa visu gleznas plakni, sākot no priekšplāna, tad viņš parasti izpalīdzas ar to, ka daļu no priekšplāna atstāj ēnā, lai tiktu dziļumā pie vēlamā gaišuma.

Technikā un otas izrīcībā Gojens ir radniecisks Fr. Halsam. Viss šķiet improvizēts, darināts braši un smaļi, bez pūiem un grūtībām. Un tomēr, tāpat kā Halsam, katrs otas pieskāriens ir visnotaļ nekļūdīgs un suverens.



Salomons van Reisdāls — Holandes ainava
Rīgas muzejā

Van Gojens daudz strādājis. Viņa darbi sastopami visos lielākajos Eiropas muzejos. Un tomēr, nelūkojot uz visu ražību un talantu, meistars netika ārā no materialām grūtībām ar savas otas peļņu. Viņš ķērās pie citiem līdzekļiem. Tirgojās ar namiem un gleznām, spekulēja ar tulpēm, kad nāca modē tulpju manija. Bet visos šajos pasākumos uzņēmīgais meistars krita cauri līdz pašiem pamatiem. Tāpat kā daudzi citi no viņa kolēģiem van Gojens nomira nabadzībā.

Salomons van Reisdāls savā sākotnē maz atšķirās no van Gojena, kura ietekmē tas atradās. Gleznošanas principi puslīdz vienādi, un arī iemīļotie sižeti apmēram tādi paši kā van Gojenam: upju un kanalu piekrastes ar gobām un vītoliem, kuru nokārušies zari atspoguļojas dzidrajā ūdens līmenī, skati uz kāpām un pilsētām. Bet vēlāk izveidojas arī Reisdāla personīgās īpatnības. Viņa kompozīcijās svarīgu vietu sāk ieņemt dzīvas būtnes — cilvēki un kustoņi asi novērotās un dabiski patiesās situācijās. Masas nolīdzsvarotas,

detalās saskaņotas. Savās ainavās Reisdāls mīl ietilpināt dažādas epizodes ar ganāmpulkiem, ar jātniekiem un braucējiem viesnīcu priekšā, ar zvejniekiem utt.

Vēlākā stilā Salomons van Reisdāls it kā pavirzās uz lielākas krāsainības pusi, ar ko viņa glezniecība sāk manāmi atšķirties no van Gojena monochromiskās tendences. Arī izpildījums kļūst precīzāks un akurātāks. Koku būtība kļūst noteiktāka, šķirne saskatāmāka, lapotne dzīvāka un kustīgāka.

Labākie darbi rodas laikmetā no 1650. g. līdz 1660. g., kad meistara kompozīcija ir viskārtīgākā, izpildījums visbrīvākais, krāsa vispilnīgākā un delikatākā. Pie tādiem pieder glezna Amsterdāmas muzejā «Atpūta pie viesnīcas». Šai gleznā it kā rezumējas Salomona van Reisdāla talants. Arī mūsu Rīgas Valsts tēlotājas mākslas muzejā skatāmi divi skaisti un raksturīgi šī meistara darbi no agrākā perioda («Holandes ainava» un «Upes ainava»).

No citiem šī laikmeta holandiešu ainavistiem atzīmēsim harlemieti *Klāsu Molenāru* (1630.—1676.), kas gleznoja nelielas ziemas ainavas, arī upju krastmalu skatus ar ēkām un kokiem. Ainavas gleznotas drūmos toņos un arī tehnikā bieži paviršas. Pāris šādu ziemas peizažu, varbūt ne sliktāko, redzamas arī Rīgas Valsts tēlotājas mākslas muzejā, abas ar nosaukumu «Ziemas ainava».

Lielāka nozīme piešķirama harlemietim *Kornelisam Vromam* (1591.—1661.). Viņš gan visumā pieslējās lielajām stila pārmaiņām, kas holandiešu ainavas glezniecībā iestājās līdz ar 17. gs., tomēr lielā mērā atšķīrās no Gojena un Salomona van Reisdāla skolas. Arī viņa ainava pēc būtības ir noskaņas ainava. Bet tai pavisam citāds raksturs nekā van Gojenam. Vispirms Vroma ainavai piemīt romantisks apgarojums, kas izteikti realistiskajam van Gojenam pilnīgi svešs. Bez tam Vromam smalkāk izveidotas atsevišķās formas un kompozīcija ciešāka, tvirtāka. Visagrāk datētā ainava ir Londonas Nacionālajā galerijā (1626.). Jau tajā izpaužas stiprākas gaismēnas vērtības, kuras atšķiras no citu gleznotāju gaismēnas ar to, ka tās satur mazāk atmosfērisku un gaismas novērojumu. Pār ainavu klājas tumsainas dienas gaisma, kāda mēdz būt pie nomākušās debess. Šāds apgaismojums dod svaigas zaļas krāsas veģetacijā. Šī mīlestība pret tumšo ainavu ar piesātināto zaļumu vēlāk jo spilgti parādās pie *Jakoba van Reisdāla*. Starp Vroma nedaudzajām gleznām izcilākās ir vientuļas mežotnes spēcīgi zaļā krāsojumā. Meža skatus — mežvidus un mežmalas — ar panākumiem gleznoja arī harlemietis *Dibuā*.



Salomons van Reisdāls — Priestāja sādza
Amsterdāmas muzejā

Harlemas kāpas, kas šķir pilsētu no jūras, un skatāmas no šīm kāpām dabūja interesantu atveidotāju *Harlemas Jana Vermēra* personā. Viņa gleznas ar piesātinātu, tumīgu krāsu klājienu senāk bieži piedēvētas Delftas Janam Vermēram. Savās kāpu gleznās Harlemas ainavists vienkāršos vilcienos attēlo skopo jūrmalas dabu, dažkārt plašā tālskatījumā, efektīgā apgaismojumā, vērigās gaisa un augstā debess juma studijās. Vietām viņš atgādina plašo panoramisko ainavu specialistu — amsterdamieti *Filipu Koninku*, kuru tas koloristikā pārspēj. Pieminējuši šo vēlāko amsterdamieti, atzīmēsim arī vienu no agrākiem Amsterdamas ainavistiem — lielā Ārtsena (Garā Pītera) dēladēlu *Arentu Arentsenu*, kas vēl jaunās ainavas pašā sākumā meklēja pēc līdzekļiem, kā plakanā līdzenumā pēc iespējas labāk panākt lielāku iluziju, nepaceļot pārāk augstu apvāršņa līniju. Viņš vēl nopūlas ar lineariem līdzekļiem. Tomēr tāles jau tītas liegi pelēcīgā, miglainā plīvirā. Ne bez grūtībām jaunās ainavas celmlaužiem nācās pārvarēt sarežģītās gaisa perspektivas un gaismas gradācijas problemas.

No visiem Amsterdamas vecākās paaudzes ainavistiem interesantākais un oriģinālākais ir *Ārts van der Nērs* (1603.—1677.). Viņa skolotājs nav īsti zināms, bet domā, ka tas bijis *Goverts Kampheizens*, par kuru mums tālāk būs pāris vārdi sakāmi. Izgājis savā sākotnē no Esaiasa van de Veldes un Moleina paskarbām gleznošanas metodēm, van der Nērs vēlāk kļuva pazīstams ar savām mēnesnīcu un ziemas ainavām. Tiesa, ziemas ainavas jau bij popularas kopš Esaiasa van de Veldes un Averkampa laikiem. Bet ainava mēness apgaismojumā bij kaut kas pavisam jauns. Ar to bij radīts jauns ainavas paveids, kurā van der Nērs kļuva meistarisks specialists. Mēnesnīcas ainavai pievienojas vēl dabas skati ugunsgrēku atblāzmojumos. Van der Nērs glezno mēness gaismā vai saulei rietot daždažādas upes vai kanala ainavas. Motivi pa lielākai daļai ņemti tā, ka skats dziļi iespiežas upes vai kanala tecē. Tur vasarā izkaisīti kuģi un laivas, ziemā — slidotāji. Gar malām līdz gleznas dibenam paceļas koki, ēkas, romantiski torņi utt. Aiz visa tā norietoša saule, mēness vai uguns blāzma. Koloristika ieturēta siltos, brūnos toņos, kuru caurspīdīgumu pavairo apgaismojuma efekti. Pustumsa caurskatāma līdz attālākajai nomalei. Van der Nērs atstājis lielāku skaitu darbu — muzejos tādu būs ap 100, apmēram tikpat daudz privatās rokās. Ļoti skaistu jēdzienu par šo savdabīgo meistarū gūstam Ļeņingradas *Ermitažā*, kur tas reprezentēts ar kādiem 10



Jakobs van Reisdāls — Vēdzirnavas
Amsterdāmas muzejā

darbiem. Starp tiem vairāki ļoti izcili, kā, piem., «Saliņa ar namiem uz Māsas», «Māsa pie Dordrechtas», «Reina pie Leidenas». Van der Nēru var uzskatīt par vienu no lielākajiem atmosfēras g'eznotājiem, arī apgaismojuma problēmu risinātājiem. Viņa māksla nav jautra un priecīga. Viņš mīlēja smagas un drūmas noskaņas dabā. No viņa krēslām un pakrēšļiem dves savāda, smeldzoša melanholija, rezignācija un dzīves rūgtums. Tiešām, personīgi meistaram nebij ko priecāties. Viņa dzīve bijusi grūta un smaga. Ja ticēt veciem biografiem, van der Nērs to nobeidzis galīgā trūkumā, nomirdams nožēlojamā jumta istabiņā. Gleznotājs bijis arī viņa dēls *Eglons van der Nērs*. Bet sava lēva augstumus tas neaizsniedzis, kā to pietiekami rāda viņa gleznas *Ermitažā*. Tomēr laime tam uzsmaidījusi daudz vairāk nekā tēvam — viņu kopš 1687. g. min kā Spānijas ķēniņa Kārļa II galma gleznotāju un vēlāk tādā pašā rangā Diseldorfā.

Jaunās ainavas pamatlicējiem pieskaitāms arī holandskais flams *Adrians Brauvers*. Kā jau norādīts, šis ģenialais Fr. Halsas māceklis bij ne vien ražens figuralā žanra meistars, bet arī oriģināls ainavists savas brīnišķīgās darbības pēdējā posmā. Viņš ātri atraisījās no flamskās ainavu glezniecības raibās krāsainības un sikumainības, nostājās uz holandiešu ceļa, izejot savā ainavā, tāpat kā figuru gleznā, no toņu principa. Jau ar pirmajiem soļiem viņš izrādījās brīvāks no vecām tradīcijām un skolu normām nekā ainavu glezniecības specialisti. Viņa centieni iziet uz to, lai kādu dabas stūrīti atdarinātu pēc vizuālā iespaida. Viņa stāja vairākās ainavās ir gluži impresionistiska, pārsteidzoši «moderna». No viņa agrākās ainavas «Bumbotāji pie kāpas» (ap 1635.) Briseles muzejā līdz vēlākajai maģistralajai ainavai ar zvejniekiem saules rietā (Londonā) stiepjas vesela virkne ģenialu improvizāciju, kurās gaisa un gaismas problēmu risināšana iet līdz jaunlaiku glezniecības robežām. Var droši teikt, ka «modernisma» ziņā viņu nav pārspējis neviens no vecajiem ainavistiem. Vairākās savās ainavās, kuru palicis skaitā ap 20, Brauveram ir līdzība ar patumšajiem 19. gs. franču *barbizoniešiem*, piem., ar *Dobinji*. Bet Brauveram pagadās arī apbrīnojami gaišas ainavas. Viena tāda ar nosaukumu «Kāpa» skatāma Vīnes akad. galerijā. Ja kāds mākslas vēsturnieks par to atsaucas: «Manē nebūtu spējis atdarināt šo motīvu sulīgāk un toniskāk, ne arī brašāk un asprātīgāk» (V. Bode), tad tas, protams, nav burtiski saprotams. Neapšaubāmi, ka neviens no tā laika meistariem nav spējis uzgleznot ainavu ar tik gaišu krāsu skalu. Mēs redzējām, ka lielais un relatīvi gaišais meistars van Gogens vēl bij spiests atstāt tumšu strēmeli savu ainavu priekšplānā, lai tiktu gleznā pie gaišuma efekta.

Tāču Brauvers savās ainavās pa lielākai daļai dod priekšroku vakara noskaņai, jo tā atļauj viņam realizēt dažādās koloristiskās vizijas un ieceres. Saules riets, novakara atblāzma, kad dzestrās ēnās gaist vakara debess mirdzošie refleksi, — lūk, Brauvera gleznieciskās poezijas īstais elements. Tas valdzina viņa paleti un otu.

* * *

Ap gadsimta vidu iestājas otrs lielais posms holandiešu ainavas attīstībā ar ģenialo *Jakobu van Reisdālu* priekšgalā. Bet, iekams pārejam pie šā posma, mums jāapstājas pie kāda īpatnēja ainavista, kas lāgā neiederas ne Esaiasa van de Veldes—Moleina—van

Gojena pulkā, ne arī Jakoba van Reisdāla kopā. Tas ir vienuļais un savdabīgais *Herkules Segerss* (ap 1590.—1640.). Starp vienkāršā realisma ainavistiem Segerss izceļas kā balts zvirbulis. Viņš pēc savas iekšējās būtības ir vizionars. Viņš redz vairāk nekā dzimtās kāpas, līdzenumus, upes, kanalus un polderus. Viņš gara acīm skata grandiozas dabas formācijas, majestatiskas ainas, varonīgas perspektivas. Kāds no viņa laikabiedriem — gleznotājs *Hogstratens* zīmīgi izteicies, ka Segerss staigā grūsnējs ar neizmērojamām provincēm, kuras tas dzemdē savos darbos. Segerss parasti savu redzes punktu izvieto tā, lai viņa iecerētie lieliskie dabas veidojumi rādītos no liela attāluma. Dažkārt Segerss skatās uz tiem no reibīga augstuma, it kā no putnu perspektivas. Tad plašajā zemes klajā, neizmērojamās ielejās un milzu ieplakās starp klinšu kraujām un masīviem atplaiksnās kaut kas monumentali primitīvs, pirmasaulīgs.

Vispār atzīts, ka Segersam ierosme nākusi no flamiem, ne tik daudz no Koninkslo, pie kura tas mācījies, kā no *Josta Mompera*. Formali daži Segersa darbi rāda visciešāko radniecību ar flamu veco meistarū. Starpība tomēr tā, ka Mompers ir jautrs un gaišs, turpretim Segerss drūmi romantisks, varonīgs. Bet Segersa romantismam piemīt tā īpašība, ka tas ietver sevī arī holandisko realismu. Segersa ainava ir vienā un tai pašā laikā romantiska un realistiska, nepieredzēta un dabiska.

Segerss maz gleznojis. Lielākā daļa viņa darbu ir grafika — asējumi. Viņš ir viens no izcilākajiem gadsimta asētājiem, kas šai tehnikā daudz meklējis un daudz atradis. Viņu var uzskatīt par krāsainā vargrebuma atradēju. Viņš ļoti stipri asēja savas plates, apzieda tās ar eļļas krāsu un nospieda tās uz balta vai preparēta un dažādi krāsota papīra vai audekla. Katru nospiedumu vēl īpaši pārgleznoja, kādēļ vienas un tās pašas plates nospiedumi izskatās pa visam dažādi.

Segersa māksla palika nesaprasta. Savām asētajām platēm, kuru nospiedumi tagad aizsniedz ārkārtīgas cenas, meistars neatrada pircējus pat par metala cenu. Grūti iedomāties bēdīgāku mākslinieka un atradēja likteni nekā Segersam. Vecie biografi stāsta, ka viņa sievai nācies sagrauztu sirdi noskatīties, kā viņas ģenialais vīrs papīra trūkuma dēļ nospiež savas plates uz krekliem un mājturības veļas. Galīgais trūkums un neveiksme ļoti nomāca lielo meistarū. Viņš nodevās dzeršanai un kādreiz, atgriezdamies mājās, nelaimīgi nogāzās no kāpnēm. No šā kritiena meistars arī nomira pašos spēka

gados. Jāatzīmē, ka Rembrants ļoti augstu vērtēja Segersa talantu. Viņš ne vien krāja Segersa darbus, bet arī guva ievērojamu ierosmi no šiem darbiem savā ainavu glezniecībā. Tālākas tiešas ietekmes uz holandiešu ainavas attīstību Segersa mākslai nebij. Netieši tā iegāja kā apaugļošanas elements tai lielajā sintezē, kas savu augstāko pakāpi aizsniedza Jakoba van Reisdāla un viņa sekotāju ainavas mākslā.

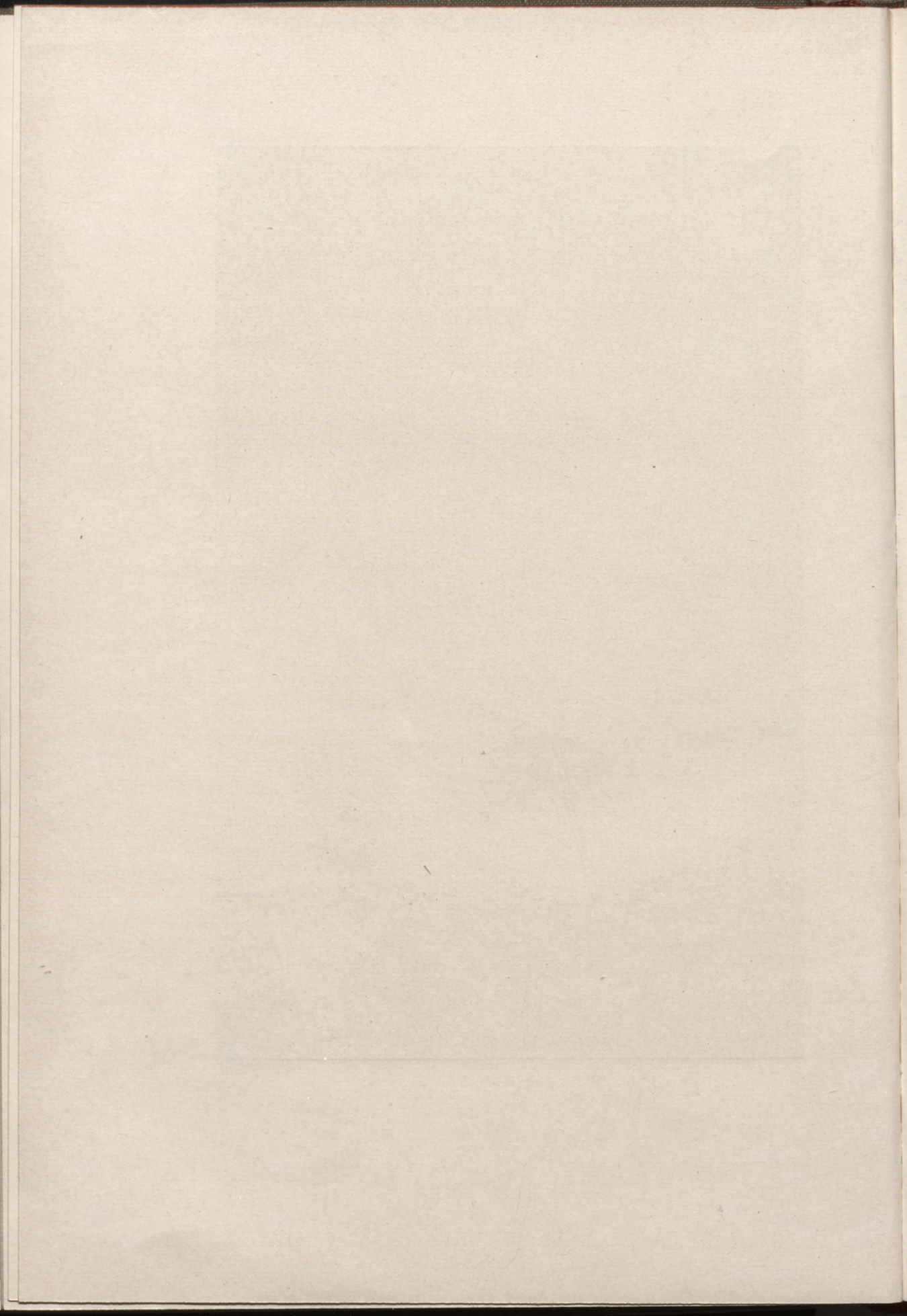
* * *

Jakobs van Reisdāls (ap 1628.—1682.), Salomona van Reisdāla brāļadēls, skaitās lielākais meistars holandiešu ainavā, dažkārt lielākais ainavu glezniecības vēsturē vispār. Gēte savā rakstā «Reisdāls kā dzejnieks» sauc viņu par domātāju mākslinieku. Ar to pateikta liela patiesība. Reisdāls katrā savā svarīgākā darbā ienes dzejiskus un filozofiskus elementus. Viņam ainava ir ne vien optisks, bet jo lielā mērā arī *idejisks* fenomens. Viņš neapmierinās ar redzamību un skatījumu, kā tas notiek pie iepriekšējās ainavistu paaudzes — pie Moleina—van Gojena skolas. Aiz vizuālā Jakobs van Reisdāls cenšas izlobīt dabas iekšējo kodolu, tās dziļāko imanento strukturu. Nevis šķietamība, bet esība guļ viņa ainavas mākslinieciskajā pamatā. Tādēļ viņa ainavās mēs velti meklēsim pēc atmosfērisko un luministisko problēmu risinājumiem, ar kādiem tik veiksmīgi uzstājās van Gojens un viņa apdārzis. Neatradīsim pie viņa arī tādus iespaidus, kuros žigli un bēdzīgi atspoguļojas ār pasaules grozīgā virsma. Viņš pieiet ainavai no citas puses. Caur ainavu runā cilvēks. Tajā izpaužas ne vien stipra gleznieciska sajūta, kā tas pa lielāku daļu ir pie holandiešu ainavistiem, bet arī lielā mērā mākslinieka dvēseliskā noskaņa, viņa nodabīgā gara stāja, viņa intīmais ieskats dabas norisē un likteņos. Lūk, no kā izriet Reisdāla darbā dzejiskais un filozofiskais, par ko runā «Fausta» autors.

Galvenokārt Reisdāls savā ainavā dibinājās uz dabiskās īstības. Fromantēns pat saka, ka no visiem holandiešu gleznotājiem viņš visvairāk un viscēlāk līdzinās savai zemei. Tās skumjais līdzenums, sērīgais maigums, rāmais, monotonais daiļums vispilnīgāk atspoguļojas Jakoba van Reisdāla brīnišķīgajās ainavās. Tajās maz prieka un jautrības. Visbiežāk tām klājas pāri elegisks, melanholisks plīvurs. Vietām pat izlaužas uz āru drūms pesimisms. Jakobs van Reisdāls ir realists, bet viņa realismam visur vijas cauri kā sarkans pavediens romantiska noskaņa. Nepārkāpjot dabiskās īste-



Vilems Klass Heda — Brokastis ar torti
Drezdenes gal.





Jakobs van Reisdāls — Ainava
Leņingradas Ermitāžā

nības robežas. Reisdāls mīl kāpināt dabas parādības, laika un vietas noskaņojumam piešķirt zināmu traģiku. Spilgts piemērs ir viņa gleznas, kas pazīstamas ar nosaukumu «Ebreju kapsēta», torņu drupas ūdens malā, mežu purvāji ar vareņiem, slaidiem stumbriem, monumentālas vējdzirnavas utt.

Jakobs van Reisdāls necieš saulainību un ziedoni. Visbiežāk viņš mums rāda vienu un to pašu gadalaiku, vienu un to pašu dienas stundu, proti — pēcpusdienu rudens sākumā ar nobriedušu augu valsti un vīstošu zemi. Bet, neraugoties uz to, Reisdāls savā gāndrīz nemainīgajā apgaismojumā ir vienmēr jauns un pirmreizīgs. Viņa koloristika nav bagāta. Viņš gāndrīz nekad neiziet ārā no toņiem starp brūno un zaļo. Zaļajā viņš vēlāk uzsver zilo un lābprāt mīl iespiest kā pikantu akcentu tumšajā viskopā kādu sarkanu plankumu. Ar šo nabadzīgo paleti Reisdāls tomēr panāk lielāku kolorismu, nekā tas no pirmā acu uzmetiena liekas.



Jakobs van Reisdāls — Jūrskats
Leņingradas Ermitāžā

Kompozīcijā ainava šim meistaram vienmēr uzbūvēta, stingri turoties pie dabas motīviem, ja arī ne gluži naturalistiskā garā. Reisdāls ir sintezes meistars, kas liek lielu svaru uz ainavas formu satvaru un konstrukciju. Viņš mazāk dekoratīvs nekā citi holandiešu ainavisti, bet dziļāks un nopietnāks dabas izjūtā un izpratnē. Agrākie mākslinieki attēloja dabas formas vēl tipiskas; Jakobam van Reisdālam turpretim ir ārkārtīgas dāvanas redzēt un atveidot raksturīgo, individualo. Neviens no holandiešu skolas ainavistiem nav apbalvots ar tādu izteiksmes spēku. Ja arī starp tiem atradīsim vairākus, kas glezno tikpat labi, pat veiklāk un spožāk, tomēr grūti būs sameklēt tādu, kas būtu spējis pacelties līdz Jakoba van Reisdāla stila augstumam, līdz tādai idejas un formas sakritībai.

Jakobs van Reisdāls ir harlemietis. Pastāv uzskats, ka viņa pirmais skolotājs bijis viņa tēvocis *Salomons*, lai gan, kā to atzīst lietpratēji, viņa darbos jau no pašas sākotnes izmanāma stipra *Vroma*



Jakobs van Reisdāls — Meža purvs
Lēpīngradās Ermitāžā

ietekme. Viņa biografi zina stāstīt par viņa agro māksliniecisko at-
tīstību. Un patiešām, no viņa uzglabājušies divi oforti no 1646. g.,
kad meistaram bij 17 vai 18 gadi. No tā paša gada ir arī divas glez-
nas — viena Londonā un otra *Ermitažā*; Ermitažā ir vēl divas viņa
gleznas no 1647. gada. Vispār jāsaka, ka Ļeņingradas Ermitaža ir
muzejs, kur ar šo brīnišķīgo ainavistu var vispusīgāk iepazīties
nekā dažā citā no Rietumeiropas lielajiem muzejiem. Te sakopotas
ap 15 gleznas no dažādiem meistara daiļrades periodiem, starp tām
dažas, kas tiek uzlūkotas par slavenā ainavista meistardarbiem, kā,
piem., pazīstamais «Meža purvs».

Sākotnē Reisdālam tematika ir diezgan vienkārša. Tā pa lielākai
daļai aprobežojas ar kāpu skatiem, kuros redzami pauguri ar sko-
piem krūmājiem un panīkušu zāliti, kāds valks vai diķis ar niedrāju
vai pāris veciem, červeļainiem ozoliem, kāda būda ar sarkanu jumtu
vai vējdzirnavas mežiņa malā. Pāri tam klājas drūma debess ar
pelēkiem padebešiem. Bet visā šai vienkāršībā izteicas smalka dabas
izjūta, sirsnīga un naiva poezija. Jau pirmās Jakoba van Reisdāla
ainavas, kā, piem., no 1646. g. (*Ermitažā*), ar lieļajiem kokiem
centrā, smilšaino ceļu pa labi un mazajām stafaza figuriņām, ja
tās salīdzina ar tā paša laikmeta Salomona Reisdāla ainavām, rāda,
cik spēcīgāks un varenāks analogisku dabas aspektu interpretacijā
ir jaunais Reisdāls. To pašu liecina arī Ermitažas ainava, kas gleznota
gadū vēlāk. Tā ir smilšainu kāpu ainava ar izspūrušiem kokiem, ar
zvejnieku būdiņām, kurām pa vidu stiepjas primitīvs ceļš diagonālā
virzienā no labās puses stūra.

Vēlāk viņa tematika vēršas plašumā un monumentalizējas. Sāk
ieviesties varens dabas dramatisms. Reisdāls glezno grandiozā stilā
mežu ainavas ar simtgadējiem ozoliem (ozols ir viņa iemīļotais
koks), romantiskas počas, bangojošas jūras skatus, baigas ziemas
ainavas, straujus ūdenskritumus un rumbas. Ūdenskritumu motīvi
ieņem jo plašu vietu viņa darbības otrā pusē. Šie motīvi Holandes
dabai ir sveši. Jādomā, ka te ierosme nākusi no gleznotāja Alārta
van Everdingena. *Alārts van Everdingens* (1621.—1675.) ap gad-
simta vidu bij apceļojis Zviedriju un Norveģiju. Tur šos motīvus
iestudējis un pēcāk ievēdis holandiešu glezniecībā. Jādomā, tie kļu-
vuši populāri kā jau dažkārt neparastas un neredzētas lietas. Tos
pārņēma arī Reisdāls un izrādījās ļoti ražīgs šai viņa dzimtenei tik
svešā tematikā. Reisdāla darbu katalogizētājs Smits skaita mūsu
meistaram ap 75 ūdenskritumus no 344 viņa gleznām. Interesanti,



Jakobs van Reisdāls — Ciemata iela ziemā
Privatkolekcijā

ka Reisdāls izrādījies spēcīgāks un varenāks savos ūdenskritumos nekā to specialists Everdingens, kas ūdenskritumus sīki iestudējis dabā. Par to var pārliecināties, ja salīdzina abu meistarū ūdenskritumu gleznas *Ermitažā*.

Taču nevar teikt, ka šie ūdenskritumi būtu labākais, ko lielais meistars darinājis. Nelūkojoties uz visu talantu, ko meistars tajos rāda, mūs tie neaizrauj. Bet tai laikā skatījušies citādi. Tā Haubrakens ārpus jūras skatiem tikai tos apcerē pamatīgāk. Vispilnīgāk Jakoba van Reisdāla ģeniji izpaužas viņa lieliskajās meža ainavās, kurās tas palicis pirmais un varenākais meža gleznotājs visiem laikiem. Šis temats ievērojamu vietu meistara darbā iegūst pēc viņa Vācijas ceļojuma, kad viņa daiļradē izveidojas tā sauktais

«varonīgais stils» — gadsimta 50. gadu beigās. Viens no augstākiem sasniegumiem šai tematikā ir *Ermitažas* «Meža purvs». Nekur un nekad nav spēcīgāk attēlota pamesta pirmmeža baigā un skarbā varenība. Ļeņingradas gleznu mēdz arī minēt kā raksturīgu paraugu Reisdāla plastiskās kompozīcijas paņēmieniem. Telpas efekts rodas ne tik daudz no lineariem norobežojumiem vai krāsainiem kāpinājumiem kā no gleznas telpas plastiski ķermeniska piepildījuma.

Reisdāla «varonīgajam stilam» pieskaitāma arī kalnu ainava. Arī te meistars iziet no romantiskas pirmizjūtas, no ilgām pēc svešām un neparastām dabas parādībām, kas stāv asā kontrastā ar dzimtenes līdzenumiem un polderiem. Raksturīga plaša vēriena glezna *Ermitažā* ar mākoņos titu kalna galotni un izkaisītām ēkām kalna piekājē. Ne vien *Ermitažā*, bet arī citur redzamas līdzīgas, stipri safantazētas Alpu ainavas, kurās pie visas meistarības trūkst tiešākas iejūtas un pārdzīvojuma. Bet nav jādodomā, ka Reisdāls to dēļ aizmirstu vai pamestu novārtā savas dzimtenes vienmuļīgās āres. Arī tās viņš prot ietvert sava «varonīgā stila» robežās. Par to liecina meistara grandiozi iecerētās līdzenuma ainavas ap 1670. g., ar viņu bezgalīgo plašumu, ar augsto debess jumu, ar atmosferisko fenomenu studijām. Te sevišķi izceļas gleznas ar daudzajiem skatiem uz Harlemu, kuras, diemžēl, pa lielākai daļai atrodas privatās rokās. Dzimtenes dabu monumentalā aspektā Reisdāls šai laikā ietvēris savā popularajā vēdzirnavu gleznā *Amsterdamas muzejā*. Kā jūras skatu gleznotājs Reisdāls bieži pārspēj profesionālos marinistus. Atzīmējamas divi «Vētras» *Berlines muzejā*, viena *Luvrā*. Tomēr *Ermitažas* «*Pludmale*», kuru meistars gleznojis sava mūža beigu periodā, ir bezspēcīga, vīzīga, sikumaina. Pēc tās parauga gleznoti arī vairāki atkārtojumi ar nelielām variācijām, starp citu, arī *Hagas muzejā*. Vispār jāsaprot, ka uz beigām meistaram pagādās diezgan vāji darbi, kuros izmanāma pielāgošanās laikmeta dekadences tendencēm.

Savos zīmējumos Reisdāls mēdz būt ļoti glezniecisks. Zīmētāja līdzekļiem viņš tiecas atdarināt atmosferisko elementu un toņu vērtības. Asējumu Reisdālam nav daudz, un tie visi radīti viņa mākslinieciskā darba sākotnē.

Haubrakens stāsta, ka Reisdāls lielāko savas dzīves daļu pavadījis *Amsterdamā* un nekad nav dzirdējis, ka laime būtu bijusi ar viņu pa draugam. Tas liekas ticami, ja ņem vērā, ka lielais meistars nobeidzis savu dzīvi *Harlemas nabagmājā*, gluži tāpat kā otrs *Harlemas glezniecības ģenijs* — Fr. Halss.



Meindert Hobbema — Üdensdzirnavas
Amsterdamas muzejā



Meindert Hobbema — Ainava
Londonas Nac. galerija



Meinderts Hobbema — Midlehamnisas aleja
Londonas Nac galerija

No Jakoba van Reisdāla ietekmējās lielāks pulks vairāk vai mazāk apdāvinātu gleznotāju, kā *Meindert Hobema*, *Jans de Vriss*, *Adrians Verboms*, *Korneliss Dekers*, *Jans Lotens* u. c.

Slavenākais no viņiem, bez šaubām, ir *Meindert Hobema* (1638.—1709.). Hobemu uzskata par Jakoba van Reisdāla tiešo mācekli. Daži biografi norāda uz mīklainām dīvainībām šī izcilā meistara dzīvē. Viņu teic laivinieka dēlu, kas izaudzis bāriņu namā. Jau ļoti agri kļuvis par atzītu gleznotāju. Tad ieņēmis ienesīgu vietu Amsterdamas pārvaldē. Uz 20 gadiem metis gleznošanu pie malas. Pēc tam piepeši darinājis savas skaistākās gleznas — ainavas, kas pieskaitāmas pie labākajām, ko Holandes glezniecība devusi. Tās pa lielākai daļai aizvāktas uz Angliju. Vislabāk Hobema reprezentēts Londonas Nacionālgalerijā.

Hobemas pirmās ainavas kompozīcijā un uztverē stāv ciešā atkarībā no Jakoba van Reisdāla paņēmieniem. Veidotāja un tēlotāja spēka ziņā Hobema nevar tuvojies Jakobam van Reisdālam. Bet par to viņa stiprā puse izpaužas gleznieciskajā faktorā, koloristikā. Hobema ir gaismas gleznotājs savās ainavās. Viņa saulainie skati — krāsaināki un gleznāki, dzīves prieka pilnāki un piemīļīgāki nekā smagās, drūmās un grūtsirdīgās Reisdāla ainavas. Bet tai pašā laikā Hobemam trūkst taisni tā, kas padara šo Reisdāla ainavu grandiozu un monumentālu. Viņam trūkst spējas iemīļoti nogremdēties katras ainavas individualitatē, precīzi izsvartot masas un aptvarus gleznas plaknē, lai ainava iznāktu iespaidīgāka. Bet galvenais — viņam trūkst lielākas un dziļākas domas par dabu, filozofiskās ieceres, kas piešķir Reisdāla ainavai nopietnību un svarīgumu. Reisdāls bez tam ir nesalīdzināmi daudzpusīgāks. Hobema parasti aprobežojas ar nedaudziem motīviem, kas bieži atkārtojas. Pa lielākai daļai tās ir mežainas ainavas, bieži ar ūdensdzirnavām, ar počām, retāk pilsētu skati. Tās dekoratīvi gleznotas, bet bieži vien arīšķīgas, seklas, bez dvēseles.

Savā koloristikā Hobema sākotnē pieslejas Reisdālam, bet vēlāk atmet tā tumšālo un tumšbrūno gleznošanas veidu un top gaišs. Gleznieciski viņš stiprāks par Reisdālu, dažādāks apgaismojumā un krāsā. Arī ota tam platāka, brašāka. Reizēm Hobema prot izvēlēties interesantus un oriģinālus kompozīcijas paņēmienus, kā, piem., daudzdzinātājā «Midlehnarnisas alejā» (Londonas Nacionālgalerijā), kas līdzās Luvra «Dzirnavām» skaitās par viņa labāko, katrā ziņā — populārāko meistardarbu.

Nelūkojot uz pastāvīgo vietu pilsētas dienestā, šķiet, arī Hobema nav ticis uz zaļa zara. Zināms tikai tas, ka tiklab pats meistars, kā arī viņa sieva apglabāti Amsterdamas nabagu kapos. 18. gadsimtā viņa vārds bij pusiļdz aizmirsts. Lielais angļu meistars *Reinolds* savās Holandes ceļojuma piezīmēs viņa vārdu nepiemin, un arī *Hau-brakens*, kā liekas, viņu nepazīst. Tikai pagājušā gadsimtā viņu līdzās citiem aizmirstiem holandiešiem izvilka atkal dienas gaismā. No tā laika viņš figurē kā lielākais holandiešu ainavists pēc Reisdāla. Bet gadās ļaudis, kas jaunākā laikā dod viņam priekšroku. Tos valdzina viņa kolorista spējas. Jāsaka arī tas, ka 19. gs. barbizoniešiem Hobema stāv tuvāk nekā jebkurš cits holandiešis. Tomēr, lai būtu kā būdams, Reisdāls ir un paliek lielākais ne vien kā personība, bet arī kā mākslinieks šī vārda modernā nozīmē. Viņa idejas nesalīdzināmi augstākas, viņa amats krietnāks, viņa krāsas aizsniedz ārkārtīgu pilnību.

Jakoba van Reisdāla sferai var pieskaitīt arī simpātisko ainavistu *Janu Veinantsu* (ap 1620.—1682.). Dzimis harlemietis, viņš nāca no tās pašas *Vroma* apvides, kurā grozījās savā sākotnē dažus gadus jaunākais Jakobs van Reisdāls. Veinantss neķer zvaigznes no debesīm. Viņš savā ainavas glezniecībā ir kautrs un pieticīgs. Savās agrākajās gleznās viņš apmierinās ar visvienkāršākiem motīviem — ar smilšainiem pauguriem no Harlemas kāpām, ar silmalām un pļavām, ar nabadzīgiem zemnieku mitekļiem. Arī vēlāk viņa tematika daudz neko nemainās. Tikai pašās beigās šim holandiskajam meistaram uznācis prieks uz itāliskām ainavām, no kurām dažas redzamas arī Ļeņingradas *Ermitažā*. Tās, protams, nepieder pie labākajām. Bet tur, kur meistars apstrādā dzimtās zemes motīvus, kā, piem., Ermitažas ainavā ar smilšu pauguru un kokiem virs tā, ar jātņieku un zemniekiem, viņš ir īsts un patiess, vienkāršs un negražīgs. Figuras iegleznojis *Lingelbachs*, kas kopā ar viņa skolniekiem *Adrianu van de Veldi* un *Filipu Vauvermanu* allaž gādājuši par stafazu viņa vienkāršajās ainavās. Lai gan veikli komponētas, tomēr tās dažkārt koloristikā ir mazliet pliekanas un apdarē šļauganas.

* * *

Visi šie lielie ainavisti ieskaitāmi tīrās ainavas kategorijā. Tie galvenokārt gleznoja tikai ainavu, tikai veģetāciju dažādos tās veidos. Figuras jeb tā saukto stafazu viņu ainavās iegleznoja citi

meistari. To nupat redzējām pie Veinantsa, bet tā tas bij arī pa lielākai daļai pie Jakoba van Reisdāla un Hobemas. Bet bij impozanta grupa ainavistu, kuri paši vienādi veikli gleznoja savas ainavas un arī figuras un kustoņus tajās. Bij arī tādi, kuriem dzīvnieki bij galvenais studiju objekts, bet pati ainava un apkārtnē palika otrā plānā. Pie tādiem meistariem, tā sauktajiem animalistiem, skaitījās ieslavētais *Pauls Poters* (1625.—1654.). Potera tematikas apjoms ir ierobežots. Viņš glezno gandrīz bez izņēmuma mājlopus, sevišķi vēršus, govus un aitas, novērojot tos ganībās un pie dzirdinātavām. Viņš tos novieto attiecīgā apkārtņē, līdzēnā polderu ainavā ar tās treknām pļavām un retiem kokiem. Pie tam mākslinieciskais smagumpunkts vienmēr ir lopi, sevišķi vērši.

Bet, nelūkojot uz viņa tematikas relatīvi šauru ietvaru, salīdzinot ar tādiem ainavistiem — animalistiem kā *Adrians van de Velde* un *Alberts Keips*, Poteram tomēr piekrīt slava būt par Holandes lielāko mājlopu gleznotāju. Ar savu daudzzināto vērši Hagas muzejā Poters ir darinājis gleznu, kas, neraugoties uz visām svārstībām novērtējumos, vienmēr būs ievērojams piemineklis Holandes glezniecībā līdzās labākajam, ko tā devusi, kaut arī mūsu dienās mēs vairs nevaram skatīties uz šo izcilo gleznu ar tādu sajūsmu kā savā laikā Fromantēns (*Les Maîtres d'autrefois*).

Mēdz aizrādīt, ka Poters ir vienīgais gleznotājs, kas tuvojas mājlopa *portretam*. Tas pareizi. Neviens no animalistiem nav uztvēris mājlopa individualitāti tik lielā mērā kā Poters. Lopa struktūra, kustības, āda un spalva, instinktu izpausme uztvertas nepārspējami. Galvenais trūkums Potera gleznās tas, ka viņa lopiņi kopā ar bārdainajiem ganiem bieži paliek gleznā it kā izolēti, nesaistās, kā nākas, ar apkārtni, ar ainavisko fonu, ar atmosferisko vidi. Taču jāsaka, ka Poters ir drošs, brīžiem pādrošs gleznotājs, kas riskē ar visgaišāko dienas gaismu, ar viszaļākām pļavām, ar viszilāko debesi, ar viszemāko apvārsni, pie kura viņa brūnās un baltraibās govus paceļas pret gaišo debess fonu.

Ievērojamākie Potera darbi skatāmi Kaselē, Ļeņingradā, Londonā un Hagā. *Ermitaža* var lepoties ar kādu Potera meistardarbu «Ferma», kurā attēlota holandiešu lauksaimniecības muiža ar lieliem reisdāliskiem kokiem un vecām ēkām, ar visādiem mājlopiem — zirgiem, govīm, kazām, aitām, ar cilvēkiem un viņu dažādām nodarbībām. Glezna lieliska un impozanta; tajā koncentrējas zināmā mērā visas meistara lielā talanta īpašības, pat tādas, kas Poteram reti nāk



Adrians van de Velde — Seveningas pludmale
Kaseles galerijā

priekšā, kā, piem., žanriskais moments. Bet ar šo ievērojamo gleznu, kura senāk bij pazīstama ar diezgan skarbo nosaukumu «Mīzēja gov», meistaram cēlās prāvākas nepatīkšanas. Tā bij gleznota kādai Nasavas princesei kā kamina izgreznojuma gabals. Bet jaunais meistars savā holandiskā naivumā nebij iedomājies, ka princesei tik naturalistiskas lietas nebūs piedienīgas, kaut arī varētu atsaukties uz lielā Rubensa paraugu. Gleznu noraidīja, un meistars zaudēja princeses «labvēlību». No pārējiem *Ermitažas* Poteriem izcelsim monumentālo suni dabiskā lielumā. Tas patiešām savā izteiksmē un knastajā vilnas apdarē līdzinās īstam suņa portretam.

Paula Potera mūžs bij pārāk īss — viņš nomira 28 gadu vecumā, — lai paspētu izsmelt visas sava lielā talanta dotības, bet toties jo brīnišķīgāks ir tas kolosālais, ko tik nelaikā aizgājušais meistars paveicis. Viņa veidošanās process nav īsti skaidrs. Tā kā tēvs viņam arī bij gleznotājs, tad jādomā, ka pirmās glezniecības mācības tas guvis no tēva. Viņu ved sakarā arī ar kādu Amsterdamas ainavistu —



Adriaen van de Velde — Mākslinieks ar ģimeni
Amsterdamas muzejā

animalistu *Albertu Klompu* (1618.—1688.), kurš 70 gadu vecumā pazudis bez vēsts un no kura arī *Rīgas* muzejam ir divi ganāmpulki. Tomēr tas stāv nesalīdzināmi zemāk par *Poteru* un arī par *Adrianu van de Veldi* un *Dižardenu*, kuru garā *Kloms* gleznoja savas ainavas ar mājlopu stafāžu. Nozīmīgāks ir kāds cits *Amsterdamas* animalists, proti — *Goverts Kampheizens* (1623.—1672.), kura darbi spēcīgāki un tuvāki *Poteram* un nereti tika piedēvēti pēdējam, kā, piem., kāda glezna ar pāris govīm, ganu un dažām sievietēm *Ermitažā*. Starp *Amsterdamas* animalistiem šis *Kampheizens* ir diezgan jocīgs tips. Viņš bieži mīl savus mājlopus kūtīs saistīt ar buršikozu žanru, kurā stāļa puiši un meitas pietiekami nekautrīgi kūvējas un ķerstās, kā tas redzams arī pāris gleznās *Ermitažā*.



Adriaen van de Velde — Lidzēna upes ainava
Berlīnes muzejā

Starp visplašākā vēriena ainavistiem un animalistiem jāierindo amsterdamiētis *Adriaen van de Velde* (1636.—1672.). Viņš nāk no van de Veldu prāvās mākslinieku dzimtas. Viņa tēvs Vilems bij pazīstamais marinists un tēvabrālis Esaiass — viens no pirmajiem holandiešu nacionalās ainavas nodibinātājiem. Pēc pirmās apmācības savā darbnīcā Vilems nodod dēlu skolā pie Harlemas ainavista *Jana Veinantsa*. Adriaens ir ātraudzis mākslinieks tāpat kā Lukass van Leidens, van Deiks, Pauls Poters. Kāda viņa glezna sastopama jau no 1654. g., zīmējumi un asējumi pat no 1653. gada. Ja arī pirmajās gleznās, kā Strasburgas muzeja «Plostā» (1656.), vēl it kā vērojama nedrošība un neiespaidīga romantika, tad jau Frankfurtes Štēdeļa instituta glezna «Meža cirtums» (1658.) rāda pilnīgi attīstītu un patstāvīgu stilu. Tā ir vienkārša, dabai tuva meža ainava, kur vakara noskaņā kādā klajumiņā sapulcējušās stirnas. No tā paša gada nāk populārā Berlīnes muzeja glezna ar nosaukumu «Lidzēna upes ainava». Te $\frac{3}{4}$ aizņem debesis, no zemes — lielu daļu ūdens. Oriģināla tālperspektīva. Aiz ūdens mājas un paretī koki. Zemes stūrītī starp ūdeņiem ganās zirgi un govīs. Abās gleznās vēsa koloristika — zaļais, zilais, pelēkais. Miers un klusums. Vispār jāsaka,



Jans Veinantss — Ceļš kāpās
Karlsrues galerijā

ka Adrians van de Velde savās ainavās mil pilsonisko kārtību un mieru, bez vētrām un negaisiem. Zemes izkārtotas un piekoptas, mājlopi rātni un mierīgi, cilvēki staigā cienīgi un pašapzinīgi. Tā ir buržuaziskā Holande tīrkulturā, kas nodibinājās pēc Minsteras miera.

Mākslinieciski Adrians stāv augstāk nekā jebkurš no van de Veldu dzimtas meistariem. Bez tam viņš ārkārtīgi daudzpusīgs un ražīgs. Viņš atstājis vairāk nekā 400 gleznas, kas ir apbrīnojams daudzums viņa apmēram 18 darba gados. Klāt vēl nāk viņa gleznotās stafāža figūras daudzu mākslinieku ainavās, sākot ar viņa skolotāju Veinantssu un beidzot ar Jakobu van Reisdālu un Hobemu. Jāņem vērā arī, ka Adrians bij ļoti veicīgs zīmētājs un asētājs.



Filips Vauvermans — Kalves priekšā
Kaseles galerijā

Grūti pateikt, kur Adrians lielāks meistars — savās ainavās vai gleznojot mājlopus. Pastāv gan ieskats, ka ainavās viņu viens otrs no laikabiedriem pārspējis, bet dzīvnieku glezniecībā neviens, atskaitot Paulu Poteru. Fakts tomēr paliek, ka Adrians ir liels talants abās nozarēs. It īpaši svarīgi tas, ka reti kāds gleznotājs bijis tik spējīgs saņemt nedalāmā vienībā ainavu ar dzīvnieku stafāžu, kā to redzam pie Adriana van de Veldes. Tam skaistu piemēru redzam *Ermitažā*, ja uzmanīgāk aplūkojam lielisko ainavu ar ganāmpulku, kas, šķiet, arī nav gleznots princesēm. Tā ir viena no Adriana pēdējām gleznām, kurā gleznotāja meistarība visos punktos sasniedz savu «*nec plus ultra*».

Skaistākiem Adriana darbiem pieskaitāmas viņa pludmales ainavas, starp kurām sevišķi izceļas viena Kaseles galerijā (1658.), kāda cita Hagas muzejā no vēlāka laika.

Koloristiski Adrians ievērojami atšķiras ne vien no melanholiskā romantiķa Jakoba van Reisdāla, bet arī no dzīves prieka pilnā un gaišā van Gojena. No Reisdāla to šķir viņa gaišais tonis un mundrais gars, no van Gojena — aizvien pieaugošā krāsainība, kas jau Berlīnes «Upes ainavā» stipri attālinājusies no iepriekšējās paaudzes ainavistu pelēcīgās tonalitātes. Pie viņa piepildījās Šillera vārdi par nopietno dzīvi un jautro mākslu. Dzīvē meistaram prieka bij maz. Amsterdamā apstākļi grūti. Ģimene liela. Bērni nomirst. Pats slimo. Beidzot aiziet kapā 36 gadu (pēc Haubrakena rēķina, pat 33 gadu) vecumā.

Adrianam van de Veldem radniecisks gars bij *Alberts Keips* (1620.—1691.). Šis Dordrechtas meistars varbūt ir lielākais gaismas un atmosferas meistars visā Holandes ainavu glezniecībā. Arī viņš savu ainavu savienoja ar mājlopu stafāžu — pa lielākai daļai ar zirgiem un vēšiem. Bet viņš neatteicās arī no citas tematikas. Gleznoja portretus (viņa tēvs *Jakobs Keips* bij populārs portretists Dordrechtā), žanra skatus, pat baznīcu iekšienes. Tomēr visam tam ir blakus nozīme. Viņš paliek atmiņā ar savām brīnišķīgajām gaišajām ainavām, kuras atmirdz saulstariem cauraustā atmosferā un kuru priekšā, pēc Torē atjautīgā izteiciena, vienmēr zināms, cik pulkstenis; ar saviem brangajiem vēšiem un staltajiem kumeļiem, kurus apskauda 19. gs. lielais zirgu gleznotājs *Žeriko*; ar savām jūrmalām un selgām, kuru zilganajā miglā sidrabojas kuģu un laivu lepnās buras; ar saviem liesmainajiem saulrietiem, kad saraustītajos padebešos plūst krāsu jūra no maiga dzeltenuma līdz kvēlainai sārtnī.

Vislabāk *Alberts Keips* iepazīstams Londonā, kur dažādās kolekcijās savākts vismaz 50 viņa gleznu. Bet arī *Ermitažā* tādu ir kāds pusducis, pie tam ļoti raksturīgu, no dažādiem periodiem. Viena no izteiksmīgākām ir skaistā kompozīcija ar piecām govīm, plašo upes ainavu ar buru laivām un monumentālo debess jumumu, ar dūmakaino atmosferu, kurā ainaviskā telpa izgaist nenojaušamās tālēs. *Ermitažā* ir dažas gleznas arī no Alberta jaunākā brāļa *Benjamīna Keipa* (smaļš zemnieku kautiņš) un tēva *Jakoba Keipa*.

* * *

Abi lielie mākslinieki — *Adrians van de Velde* un *Alberts Keips* rada it kā tiltu starp *holandiešu nacionālo glezniecību* un *italisko skolu*, kas vistipiskāk izpaudās *Utrechtas grupas* gleznotājos.



Klāss Molenārs — Ziemas ainava
Rīgas muzejā



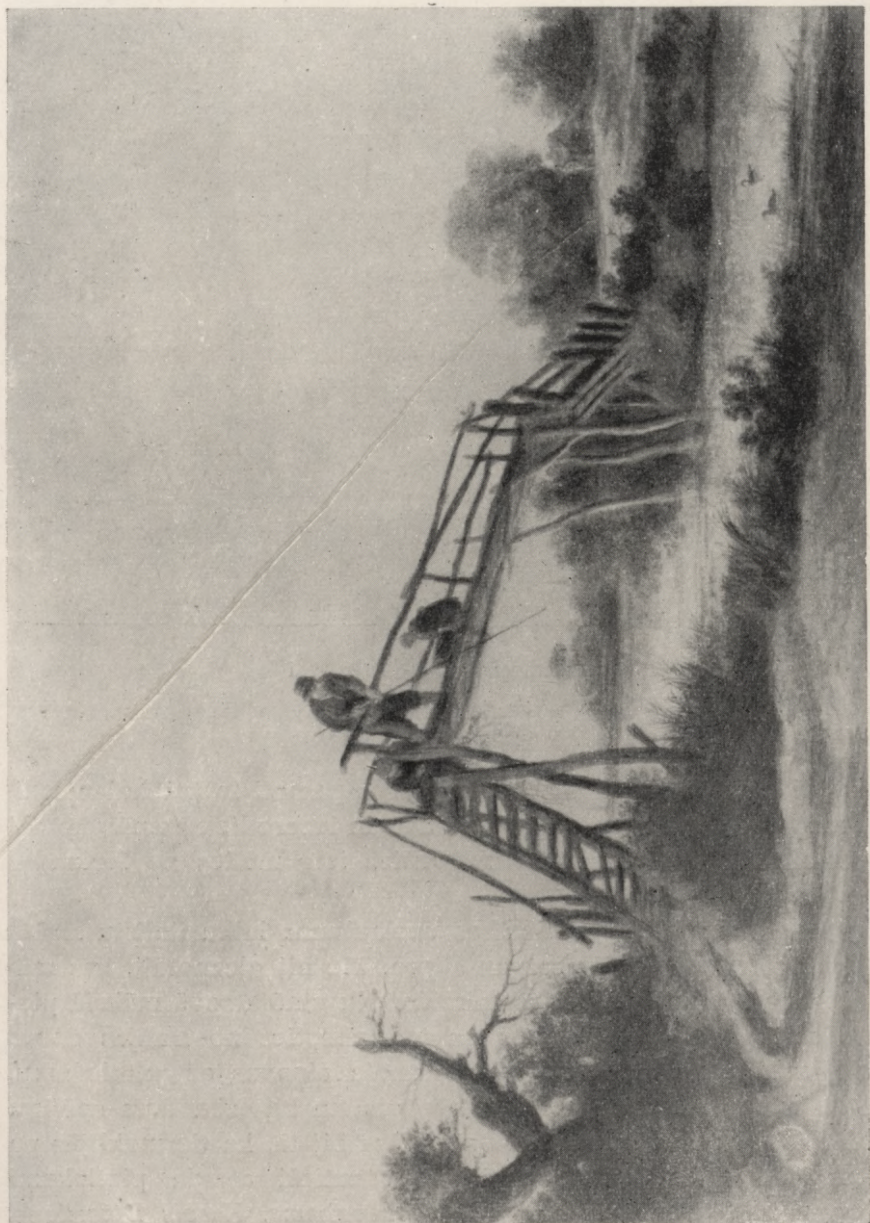
Klāss Berchems — Pāri braslam
Rīgas muzejā



Ludolfs Bakheizens — Kuģi jūrā
Rīgas muzejā

Neraugoties uz to, ka abiem glezniecības pamati ir īsti holandiski, t. i., realistiski, tomēr dažu darbu motīvi un iecere liek domāt, ka abi ir apceļojuši Itāliju vai vismaz ļāvušies ietekmēties no Holandes itālistiem.

Pa visu nacionalās glezniecības uzplaukuma laiku itālistu strāva Holandes glezniecībā bij diezgan stipra. Tie bij gleznotāji, kas mācījušies Itālijā un, atgriezušies dzimtenē, turpināja savā mākslā pielietot Itālijā gūtos paņēmienus un iedvesmoties no Itālijas dabas iespaidiem. Pa lielākai daļai tie gleznoja ainavas ar mitoloģisku, romantisku vai idilisku stafažu. Starp viņiem bij laba tiesa spējīgu un talantīgu gleznotāju, kuru vienīgā liga bij tā, ka tie maldījās pa svešām ārēm tai laikā, kad citi viņu tautieši atrada pietiekami skaistuma pašu zemē. Tādi bij *Klāss Berchems*, *Karels Dižardens*, *Jans Botss*, *Jans Aseleins*, *Abr. v. Keilenborchs*, *Daniels Vertangens*, *Ādams Peinakers*, *Korneliss Pulenburgs*, viņa skolnieks *Dirks v. d. Lise*, *Klāss Mujārts* u. c.



Pīters de Moleins — Upes ainava
Rīgas muzejā



Jans Porcelliss — Vētrains jūra
Rīgas muzejā



Alberts Keips — Govis pie upes
Leņingradas Ermitažā

Par itālisko holandiešu glezniecību var vispārīgu jēdzienu gūt arī mūsu Rīgas Valsts tēlotājas mākslas muzejā, kur holandiešu nodaļā daudz ir taisni šādu meistarų darbi. Bet starp tiem ir arī *Klōss Berchems* (1620.—1683.) ar kādu Itālijas ainavu, kādas viņš pa lielākai daļai gleznoja, ar bagātu figuru un dzīvnieku stafāžu neizsīkstošās variācijās un gleznu «Pāri strautam»; viņa skolnieks *Jans Solmakers* ar drūmi gleznotu «Lopu tirgu», *Jans Aseleins* (ap 1610.—1652.), kas labprāt gleznoja dienvīdu ainavas, kā to rāda arī viņa Rīgas muzeja glezna, ar ganāmpulkiem, ganiem, medniekiem, jātņiekām utt., pēc savu Romas koleģu *Kloda Lorēna* un *Pītera de Lāra* parauga un kas viens no pirmajiem pārnesa uz Holandi Kloda Lorēna gaišo manieri. No citiem itāliskajiem holandiešiem Rīgas muzejā minēsim *Janu Hakārtu* (1629. — ap 1700.), kas Amsterdamā draudzējās ar *Adrianu v. d. Veldi* un daudzās savās gleznās atgādina *J. Botsu*, bet atsevišķās labākās savās gleznās var būt arī īsti holandisks realists; *Hendriku Veršuringu* (1627.—1690.), kas savas

italiskās ainavas mīlēja pildīt ar militaru stafažu Fil. Vauvermana garā, ko arī rāda visas trīs Rīgas ainavas; *Danielu de Bontu*, kas savās ainavās orientējas pēc Berchema; *Rutertu van Portengenu* ar ainavu Kloda Lorēna garā un drupu gleznotāju *Janu Mankadanu*.

Īsti nacionālu holandiešu Rīgas muzejā nav daudz. Bez iepriekš minētajiem, *Fr. Hals*a dēla *Harmena Hals*a, *Moleina*, *Molenāra*, *de Jonga*, der atzīmēt vēl dažus. Pirmajā vietā *Abr. Bejerenu* — par to mums būs jārunā citā sakarībā — un tad *Melchioru Hondekuteru* (1636.—1695.). Hondekuters, kurš kā utrechtiētis nav gluži bez itālistiskām ietekmēm, ir ļoti redzama personība Holandes glezniecībā, un proti — starp animalistiem. Hondekuters ir lielākais sava laika putnu, galvenokārt mājputnu gleznotājs. Viņu sauca par putnu *Rafaelu*. No mājputniem it īpaši vistas un gaiļi ir Hondekutera novērojumu objekts. Viņš ir tvirts un akurats zīmējumā, lielisks koloristikā, meistarisks kompozīcijā. Skaistā Rīgas muzeja glezna «Gaiļu cīņa» ienes dramatikā vistu būdā. Hondekuters aizsteidzies priekšā *Edm. Rostāna* «Šanteklēram».

Egberta van der Pūla (1621.—1664.) glezna «Zemnieku sēta» Rīgas muzejā ļoti labi iekļaujas šī Delftas žanra un ainavu gleznotāja tematikā. Kā *Kornelisa Saft'evena* skolnieks (tā vismaz domā) viņš bij izvēlējis sižetus no zemnieku istabām, virtuves, pludmaļu ainavām. Bet arī citu ko. Mums zināmi viņa skati ar degošām sādžām naktī un mēnesnīcā, apmēram tā, kā tos gleznoja *Ārts v. d. Nērs*, tāpat arī no ugunsnelaimēm pēc lielās pulvera pagrabu eksplozijas Delftā 1654. gadā. No *Michaēla Svērtsa* (1624.—1664.) Rīgas muzejam ir patumšā, bet ļoti nopietnā glezna «Ganu pusdiena». Ka šis Amsterdamas gleznotājs ir bijis iecienīts, to liecina jau tas, ka viņa darbi nereti gājuši ar *Terborcha* vai *Dižardena* vārdu, un, pēc lietpratēju apgalvojuma, tādus varētu atrast arī ar *Fr. Hals*a firmu. Nacionāli holandisks ir arī *Harlema*s gleznotājs *Tomass Hēremans* (ap 1641. — pēc 1699.), no kura Rīgas muzejam ir divi «Zvejnieku ciemi». Tas bij gleznotājs *Klāsa Molenāra* garā un pazīstams kā pakluss meistars ar savām holandskajām kanālu ainavām ziemā un vasarā, ar daudzām figurām. Diezgan skarbs meistars ir roterdamiētis *Abrams Hondiuss* (ap 1625.—1695.). Tas pa pusei itālists, pa pusei nacionāls, kā tas redzams no viņa «Jātņiekim» Rīgas muzejā. Viņa darbi parasti spēcīgi krāsās, enerģiski apdarē, skabri uztverē. Cerēsim, ka tas, ko par viņu ziņo *Veiermans* — 18. gs. ļoti plāpīgs un mēlnesīgs

holandiešu mākslinieku biogrāfs — it kā Hondiuss būtu nositis savu sievu, ir tādas pašas blēņas kā daudz kas viņa «biografijās».

* * *

Iekams šķiramies no holandiešu ainavas, pakavēsimies vēl pie diviem šīs ainavas paveidiem — pie jūrskata un arhitektūras gleznas. Bez tuvākiem paskaidrojumiem būs saprotams, ka tādā zemē, kur jūra bij dzīves elements, ļoti ievērojamu vietu ainavu glezniecībā ieņēma jūrskats. Tādēļ gluži dabiski, ka visi lielākie holandiešu ainavisti bijuši ļoti izcili jūras un ūdeņu gleznotāji. Tāds bij *van Goyens, Jakobs van Reisdāls, Alarits van Everdingens, Adr. v. d. Velde*. Bet jau agri izveidojās īpaši marinisti — specialisti, kuru darbā jūrskats bij pats galvenais. Viens no pirmajiem marinistiem atzīmējams *Hendriks Vroms* (ap 1566.—1640.), dzimis harlemietis. Viņš bij tēvs pazīstamajam ainavu gleznotājam *Kornelisam Vromam*, ar kuru jau esam iepazinušies. Hendriks Vroms bij vīrs, kas nevarēja nodzīvot uz vietas. Mēs viņu redzam te Holandē, te Flandrijā, te Spānijā, te Itālijā, te Dancigā un Hamburgā. Tas bij saaudzis ar jūru un kuģniecību. Un tādēļ nav brīnums, ka taisni jūrlietas modināja viņa interesi, kad tas diezgan vēlu piegriezās glezniecībai. Sakām ar nodomu «jūrlietas», jo Hendriks Vroms nav marinists šā vārda modernā nozīmē. Viņš interesējās ne tik daudz par pašu jūru kā par kuģiem un kuģniecības tehniskajām ierīcēm. Tāds marinists bij arī pazīstamais kuģu zīmētājs *Vilems v. d. Velde* — ainavista Adriana tēvs. Runājot par holandiešu marinistiem, vispār jāsaka, ka viņi lāgā nevarēja iedomāties jūru gluži «neapdzīvotu». Viņu jūrskati vienmēr saistīti ar kuģiem un laivām — vai nu uz mierīga jūras līmeņa, vai cīņā ar vētru un viļņiem. Viņu interese aizvien dalās starp dabu un cilvēku darbu. Tādēļ tīra jūrskata modernā nozīmē mēs pie holandiešiem šai laikā gandrīz nesastopam. Šādā ierobežojumā vērtējot marinistu darbu, ir svarīgi vienīgi tas, cik viens vai otrs no viņiem piegriezis vērību dabas elementam un izjūti to.

No pirmajiem iespaidīgākiem jūras attēlotājiem atzīmēsim *Janu Porcelisu* (1583.—1632.), kura glezna — «Nemierīga jūra» skatāma arī *Rīgas* muzejā. Porceliss bij savā laikā ļoti iecienīts un augsti vērtēts jūrskatu gleznotājs. Viņu pat uzskatīja par jūrskatu tēvu. Un patiešām, viņš ir pirmais ievērojamākais realists šai nozarē. Lai gan vienkāršs un pelēcīgs, viņš cenšas atveidot jūru viņas dabiskā aspektā, viņas mūžīgā pārgrozībā, viņas apgaismojumu un noskaņu



Ärts van der Nêrs — Ainava
Londonas Nac. galerijā



Jans van der Heidens — Holandes pilsētas skats
Bekinghemas pilī Londonā

dažādībā. Braukdams ar savu kuģi no vienas vietas uz otru, Porceliss iepazinās ar jūru un tās untumiem visos sīkumos. Viņa mazās glezniņas nav kliežošas un uzkrītošas, bet viņu mākslinieciskā kvalitāte nav zemu vērtējama.

Porceliss bij ceļa pašķirējs nākamajiem izcilajiem marinistiem — *Simonam de Vligeram* (1600.—1653.), *Janam van de Kapellem* (1624.—1679.) un *Vilemam van de Veldem* (1633.—1707.). Popularākais no viņiem ir Vilems v. d. Velde, lai gan spēka un izteiksmes ziņā viņu allaž pārspēj ne vien varīgais Jakobs van Reisdāls savās marinās, bet arī klusais un rāmais Jans v. d. Kapelle. Vilems v. d. Velde kopsolī ar visas holandiešu glezniecības attīstību iziet savā sākotnē no tonīgās, mazkrāsainās stājas. Tomēr 50. un 60. gados viņš paliek arvien krāsaināks, arvien spilgtāks savās krāsu kombinācijās. Tādējādi pie viņa atkārtojas tāds pats attīstības process kā pie viņa



Simons de Vlieters — Jūrskats

Leņingradas Ermitažā

brāļa — ainavista Adriana un vispār pie visas holandiešu glezniecības. Tomēr izsmalcinātais tonis un gaismas modulācijas no pastiprinātās krāsainības necieš.

Simons de Vlieters ir vienu paaudzi vecāks. Viņu vēl stiprā mērā nodarbināja tās sākotnes problemas, kādas risināja Jans Porceliss. Vispirms de Vlieters atbrīvoja jūrskatu no tā fantastiskā un neistā, kas tam kopš 17. gs. sākuma vēl bij palicis. Pirmajos darbos Vlieters ir stipri krāsains, pilnā saskaņā ar pārejas laika meistariem (Esaiass v. d. Velde), vēlāk top aizvien tonīgāks, līdz beidzot apstājas pie vienmērīgi gaiša, brūngana vai pelēcīga koptoņa. Ainavā šo evolūciju jau vērojām pie van Gojena un viņa cikla. Arī kompozīcijā un gleznas uzbūvē norisinās līdzīga evolūcija uz vienkāršību, līmenisku orientāciju un apvāršņa kāpinājumu. Vlietera jūrskati bij liels solis uz priekšu gaisa un gaismas novērojumos, tālskatā pār ūdens klaju.



Pauls Poters — Ferma
Ļeņingradas Ermitažā

Simons de Vlīgers bij daudzpusīgs talants. Bez jūrskatiem, kuros tas izceļas kā viens no lielākajiem marinistiem mākslas vēsturē, viņš gleznojis arī ainavas, portretus un vēstures kompozīcijas. Viena tāda, kurā attēlota Oranijas Vilhelma ierašanās Flisingenā, atrodas Ļeņingradas *Ermitažā*.

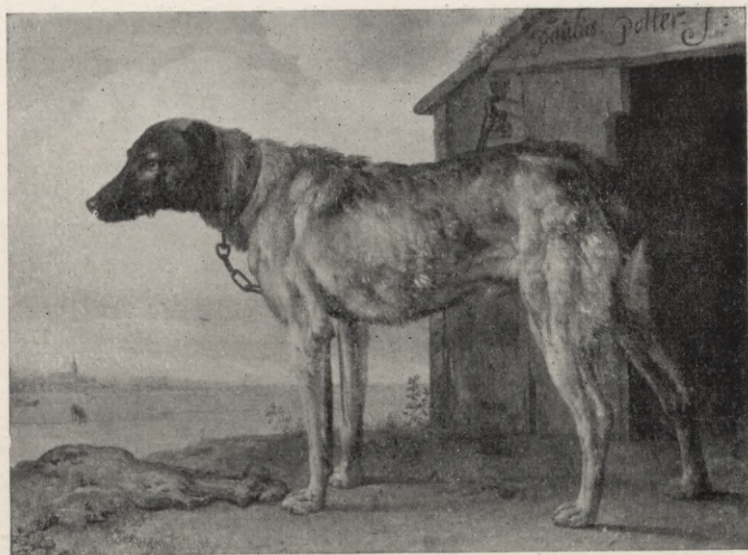
Pirmklasīgs marinists līdzās abiem apskatītajiem — Vilemam van de Veldem un Simonam de Vlīgeram — bij arī amsterdamiētis *Jans van de Kapelle*. Viņš, kā liekas, bijis autodidakts. Vismaz vēsturnieki nezina nekā noteikta par viņa tiešo skolotāju. Kas attiecas uz netiešajiem skolotājiem, tad starp tiem pirmo vietu ieņem Simons de Vlīgers, kura darbus viņš cītīgi krāja un kopēja. De Kapelle bij Rembranta draugs un savā mākslā daudz ko mantojis no lielā Amsterdamas meistara. To liecina jau tas fakts, ka viņa «Upes skats», kas atrodas Ļeņingradas *Ermitažā*, ilgu laiku gāja ar Rembranta vārdu, un kā tādu to Mosolofs arī gravējis savā darbā par Ermitažas Rembrantiem. Pretēji dramatiskajam Jakobam van Reisdālam, kas savās marinās visbiežāk attēloja sabangotu un dusmu pilnu jūru, de

Kapelle mīl savos motivos klusu un mierīgu jūru krastmalas tuvumā. Viņš parasti noklāj tās līmeni kuģiem un laivām, kas savukārt pildītas ar dažādu profesiju ļaudīm. Vislabāk meistars jūtas, ja viņš var sagrupēt pēc iespējas daudz mastu un uzvilkt tiem baltas buras un krāsainas flagas un vimpeļus. Viņa jūrskati, tāpat kā nedaudzās ziemas ainavas, savā naivajā dabiskumā un nemākslotajā uztverē atstāj apbrīnojami svaigu un izjustu iespaidu. Jans van de Kapelle bij viens no tiem nedaudzajiem holandiešu meistariem, kas pēc savas nāves atstāja ne vien prāvu pulciņu bērnu, bet arī lielāku mantu — naudā, namos un plašā mākslas darbu kolekcijā: 197 Rubensa, Rembranta, Halsa, Brauvera, S. de Vlīgera u. c. gleznas. Protams, pie šīs mantas meistars tika ne jau ar savu mākslu. Viņa tēvs bij bagāts vīrs — ienesīgas krāsotavas īpašnieks. Arī dēls turpināja sava tēva ienesīgo veikalu, un ar to varbūt izskaidrojams, ka no meistara, it īpaši viņa dzīves pēdējā posma, palicis maz darbu — ap 60 gleznu.

No mazāk izciliem marinistiem minēsim vēl *Ludolfu Bakheizenu* (1631.—1708.), ar kuru, var teikt, noslēdzas holandiešu lielā jūrskatu glezniecība. Viņš bijis ražīgs mākslinieks, un viņa gleznas sastopamas gandrīz katrā lielākā galerijā. Arī *Rīgas* Valsts tēlotājas mākslas muzejā redzam vienu no viņa diezgan raksturīgiem jūrskatiem. Kaut arī Bakheizenu nevar tuvināt ne Vilemam van de Veldem, ne Janam van de Kapellem, tomēr atsevišķas viņa gleznas pieskaitāmas labākajām šai nozarē. Interesanti atzīmēt, ka *Ermitažā* uzglabājies no viņa arī kāds portrets. Bakheizens atstājis daudzus zīmējumus, starp kuriem pazīstamākie ir ar Krievijas caru Pēteri I, kad viņš apmeklēja Rītindijas kompanijas kuģu būvētavas Amsterdamā (1702.).

* * *

Arī pilsētu ainavas — iekšpilsētu laukumi, ielas un arhitektūras skati atraduši holandiešu glezniecībā speciālus, ļoti talantīgus meistarus. Bet jau pirms specialistu izaugšanas šī tematika šādā vai tādā veidā guva interpretāciju lielmeistaru darbos. Tā *Jakobs van Reisdāls* šad tad, it īpaši daiļrades beigu periodā, ķērās pie Amsterdamas laukumu un ielu motīviem. Gan jāsaka, ka šīs kategorijas gleznas nav pieskaitāmas pie viņa labākajām. Pilsētas burzma un troksnis nebija tas elements, kurā vientuļais dabas draugs būtu varējis iejusties. Dažreiz arī svešas rokas ienestā figuralā stafaža bojāja kopiespaidu. No *Delftas Vermēra* uzglabājusies skaistā glezna ar Delftas



Pauls Poters — Kēdes suns
Leņingradas Ermitažā

ielīgas motīvu, kurā smalki apsvērtā kompozīcija vienojas ar brīnišķīgām krāsām un toņu niansēm.

Patiesais un dabiskais arī pilsētas ainavā nodibinājās pakāpeniski, samērā ar realisma uzvaru citās glezniecības nozarēs. Vēl 17. gs. sākumā *Dirks van Delens* glezno safantazētus pilsētu skatus ar krāšņiem laukumiem un staltām kolonādēm baroka gaumē. Tikai harlemietis *Pīters Sanredāms* (1597.—1665.) sāka pieiet nemāksloti un lietišķi pilsētu īstenai arhitektūrai un ielas ainai, cenšoties atēlot to saskaņā ar tās patieso seju. Pa viņa pēdām gāja otrs harlemietis — *Gerits Berkheide* (1638.—1698.), kuru min kā Fr. Halsā skolnieku. Uzturēdamies Amsterdamā, Berkheide daudzās sīkās glezņiņās atdarināja turienes ielas, laukumus, kanālus, grachtas viņu ikdienišķā izskatā, ar nepušķotas īstenības sīkumībām, kas raksturo tiklab tautu, kā laikmetu. Ar savu tematiku un tās apdari Berkheide stipri līdzīgs daudzīnātajam pilsētas skatu gleznotājam amsterdamietim *Janam van der Heidenam* — «pēdējam mohikanietim» holandiešu lielajā glezniecībā, lai gan aizsniegt šī pēdējā augstumus Berkheidem nav lemts.

Jans van der Heidens (1637.—1712.) paliek atmiņā ar savām skaistajām namu rindām kanālu un grachtu malās, ar holandiskajām



Jans van de Velde jaun. — Klusā daba
Halsa muz., Harlemā





Pauls Poters — Vērsis
Hagas galerijā

kāpņu jumtgalēm starp koku zaļumiem, ar pilsētas laukumu un baznīcu skatiem, kurus ar attiecīgu stafāžu bagātīgi apstrādāja no sākuma Adrians v. d. Velde, bet vēlāk *Eglons v. d. Nērs* un *Jans Lingelbachs*. Palaikam figuras gleznoja meistars pats. Van der Heidens pazīstams arī kā ainavists. Viņš ir viens no lielākajiem vedutu un perspektivisko izredžu meistariem. Akurats un precīzs savā darbā. Viņa sienās var saskaitīt ķieģeļus, un tomēr šis miniaturveidīgais darbs neatstāj nepatīkamu sīkumainības un pedantiska savārstījuma iespaidu. Ar apbrīnojamu talantu viss sīki detaliskais sakoncentrēts maģistralā kopskatā. Krāsā van der Heidens ir vēss, bet gaišs un prieka pilns. Vēl pāris raksturīgu sīkumu. 1669. gadā viņš vadīja Amsterdamas ielu apgaismošanu ar lukturēm, un 1672. gadā, kad viņš bij izgudrojis jaunu ūdens šļūteni, viņu iecēla pilsētā par «*allgemeener Brandmeester*»; šajā amatā viņš palika līdz mūža beigām. Liels gleznotājs un brašs ugunsdzēsēju priekšnieks, lūk, Jans van der Heidens veco biogrfu cildinājumā!



Arhitekturas glezniecībā ievērojamu vietu ieņēma baznīcu iekšaines. Vairāki apdāvināti gleznotāji piegriezta vērību arhitektoniskai baznīcas telpai un, izlietojot šo motivu, darināja glezneciski augstvērtīgus ražojumus. Arī šeit mākslinieki sākumā izgāja no nerealām, fantastiskām konstrukcijām, no patvaļīgi sakombinētām telpu daļām. *Pīters Sanredāms* bij pirmais arhitekturas gleznotājs, kas sarežģīto baznīcas iekšaini gleznoja tādu, kāda tā ir īstenībā. «Sanredāms ir pirmais portreta gleznotājs holandiešu baznīcas telpai,» saka kāds šās glezniecības nozares vēsturnieks. Pa Sanredāma pēdām gāja abi pazīstamākie Delftas baznīcu gleznotāji — *Gerards Haukgēsts* un *Hendriks van Vlits*, tikai ar to starpību, ka viņu gleznās lielāku lomu spēlēja kompozīcijas elements.

Taču no visiem baznīcu arhitekturas gleznotājiem visizcilākais un talantīgākais ir *Emanuel de Vite* (1618.—1692.). Viņš interesējās ne tik daudz par celtnieciskās konstrukcijas faktiem kā par gaismas un krāsas parādībām, kādas rodas pie specialās baznīcas arhitektūras īpatnībām. Uz šī pamata de Vite izstrādājis īpatnēju gleznecisku stilu, kas viņa gleznām piešķir ārkārtīgu pievilcību un koloristisku šarmu. Savos pamatos šis stils dibināts uz gaismēnas principu. De Vite vispirms satumsina savu baznīcas telpu, bet tad piepeši atsevišķās vietās liek atspīdēt iekrītošiem saules stariem. Gaisma uzsāk īstu cīņu pret tvirtajām arhitektūras formām. Tā atsitas pret kolonnām, pret pīlariem, pret sienu daļām, radot tur gaišus plankumus, plašās strēmelēs slid pār fližu grīdu, izplūst pa satumsušo telpu brīnišķīgos refleksos. De Vites baznīcas iekšaine koloristiski top par burvīgu krāsu un gaismas simfoniju, kurā jaunā intonācija ieglauž raibās lokalkrāsas mazo figuriņu svētku tērpos. Ilgu laiku de Vite bij pazīstams tikai kā baznīcu gleznotājs. Vēlāk kļuva zināmas viņa istabu iekšaines un zivju tirgi. Jaunākā laikā nāca klāt pat mitoloģiskas kompozīcijas, sveču gaismas ainas, jūrskati, ostu gleznas un portreti. Tādējādi jaunākās mākslas vēstures gaismā šis «mazmeistars» auga arvien lielāks un lielāks.

7. Klusā daba

Viens no visoriģinālākiem veidojumiem Holandes 17. gs. nacionālajā glezniecībā ir klusā daba. Tiesa, holandieši nebij pirmie un vienīgie, kuriem ap šo laiku bij radusies klusās dabas ideja. Bet viņi



Melchior Hondekuters — Gaiļu ciņa
Rīgas muzejā

bij tie, kas šo ideju izkopa un konkretizēja, kas piešķīra klusās dabas realizācijai glezniecībā to izskatu, kāds tai piemīt līdz mūsu laikam, līdz *Sezanam*, *Gogenam* un vakardienas genialajam holandietim *van Gogam*. Holandieši bij pirmie, kas izjuta visā pilnībā klusās dabas intimo poeziju un saskatīja tās īpatnējās gleznieciskās vērtības.

Tomēr nav noliedzams, ka klusajai dabai pie holandiešiem, un taisni pie viņiem, līdzās optiskam skatāmam skaistumam rodas arī poetiskais un liriskais. Holandiešu gleznotājs, atbrīvojies no reliģiskās dogmatikas, nostājies vistuvākās attiecībās ar dzīves īstenību, piegriezis vērīgu skatienu dabai visā tās dažādībā, sāka šo dabu cienīt un mīlēt pat viselementārākos un vienkāršākos tās izpaudumos. Mums tagad grūti nojaust, kādam radikālam lūzumam cilvēka gara stājā bij jānotiek, lai daži nedzīvi, ikdienišķi un pat vulgari priekšmeti kļūtu par neapstrīdamu motīvu mākslinieciskajai daiļradei. Pietiek tikai atcerēties, ka vēl neilgi pirms tam visu dabu uzskatīja par kaut ko rupju, grēcīgu un nešķīstu un tādēļ sajūsmas un mākslas necienīgu, lai saprastu, ko īsti nozīmēja mākslas vēsturē holandiešu klusā daba.

Klusajai dabai, tāpat kā citām glezniecības nozarēm, ir bijusi sava vēsture, savs augšanas un veidošanās process. Nīderlandu realīstiem, jau gotikai izdzīstot, bij radušās raksturīgas spējas izjust lietu klusās dzīves poeziju. Šās poezijas elementi visnotaļ ar neatvairāmu spēku laužas uz ārieni viņu lielajās, pat reliģiskas dabas kompozīcijās. Kad *Jans van Eiks* glezno savu svinīgo Arnolfini pāra portretu (tā saukto «saderināšanos»), viņš ar lielu mīlestību novieto neuzkrītošās vietās dažus dzejiski izjustus klusās dabas objektus — pāris ābolu uz loga, vizīgas karpītes uz grīdas utt. Viņa māceklis *Petruss Kristuss* savā pazīstamajā gleznā ar sv. Eligija motīvu meistariski sakopo pirmo reizi glezniecības vēsturē īsti žanriskus un klusās dabas elementus. Vēlāk — 16. gs. *Kventins Maseiss* savas madonnas priekšā novieto mazu galdiņu ar tipiskiem vēlākās klusās dabas priekšmetiem — ar maizi un citām ēdamlietām, galda traukiem un piederumiem. Pie *Pītera Ārtsena* un *Beikelāra* jau vērojām, ka nedzīvās lietas top galvenie motīvi un figuras zināmā mērā — it kā par blakus lietām. Tomēr visiem šiem milzīgajiem augļu, sakņu, zivju, kautu putnu un desu biāķiem, kādus sastopam pie minētajiem un citiem viņiem līdzīgiem gleznotājiem — realīstiem 16. gadsimtā, piemīt vēl lielā mērā tīri dekoratīvs raksturs vai arī nolūks parādīt



Emanuels de Vite — Baznīcas iekšaine
Hamburgas muzejā

auglību un pārpilnību. Vēl trūkst sajūtas par lietu kluso dzīvi, par viņu nošķirto, bet apgaroto eksistenci mākslinieka intimā skatījumā. Šī sajūta vispirms radās pie holandiešiem līdz ar viņu nacionalās glezniecības izveidošanos jaunā realisma un naturalisma virzienā.

Inspirētais lirisms vēlākajā holandiešu klusajā dabā neizslēdz to varbūtību, ka pie šī glezniecības veida izcelšanās Nīderlandēs lielu lomu spēlējuši praktiskas un prozaiskas dabas motīvi. *Karels van Manders*, runājot par *Beikelāru*, izsakās, ka viņam neesot lāgā padēvis «izdabūt savām lietām labu krāsu, kamēr viņa tēvocis Pīters Ārtsens viņu pieradinājis visas lietas, kā augļus, gaļu, putnus, zivis un tām līdzīgas, gleznot pēc dabas. Tādējādi viņš kļuva tik drošs savos krāsu pielietojumos, ka viņš šai ziņā ir viens no izcilākiem.»

Ļoti var būt, ka liela daļa patiesības slēpjas apgalvojumā, ka taisni no šādiem krāsu tehnikas vingrinājumiem darbnīcās pamazām izveidojās klusā daba kā patstāvīga glezniecības nozare. Tā kā krāsu kombinācijas glezniecībā ir agrāka problēma nekā gaismas un ēnu spēle, tad gluži dabiski, ka puķes kļuva agrāk par motīvu patstāvīgai glezniecības nozarei nekā pārējie klusās dabas priekšmeti. Šie pēdējie varēja tapt studiju materials tikai tad, kad dienas kārtībā nāca gaismēnas un tonalitātes problēmas. Šeit mazkrāsaini objekti bij parocīgāki. Nav nekāds brīnums, ka šo objektu pilnvērtība jaunās glezniecības nozares motīvos sakrīt ar gaismēnas un tonalitātes problēmu galīgu atrisināšanu holandiešu 17. gs. mākslā. Tā arī izskaidrojama «nedzīvās dabas brīnišķīgā vara pār prātiem» šai laikmetā, par ko raksta kāds vecāks mākslas vēsturnieks (Šnāze savās «Nīderlandu vēstulēs»).

Klusās dabas glezniecība ieviesās visos galvenajos Holandes mākslas centros gandrīz vienlaicīgi, ejot kopsolī ar visas pārējās nacionalās glezniecības izveidošanos. Tomēr, zīmējoties uz motīviem, pastāvēja diezgan liela dažādība. Bagātajā, buržuaziskā dzīves prieka pilnajā *Harlemā* mākslinieki mīlēja gleznot bagātīgi klātus maltītes galdus ar dažādām delikatesēm, austerēm un vīniem dārgos traukos, pokalos un glāzēs, bet neaizmirsā arī vienkāršāku galdu — ar alus kausu, baltmaizes klaipu un sieru, kuriem bieži vēl pievienojās pīpe ar smēķējamiem piederumiem, jo taisni ap to laiku smēķēšana sāka izplatīties Eiropā, vispirms, protams, jūrnieciskajā un kolonijālajā Holandē. *Hagā*, kuras tuvumā atradās Skeveningenas lielais zivju tirgus, izveidojās klusā daba ar nedzīvām zivīm, austerēm un citiem jūras mūžiem. Viņu sidrabotais spožums un blāvais



Vilems Kalfs — Virtuves kakts
Berlīnes muzejā

tonis it īpaši bij saskanīgs ar gleznotāju tā laika koloristiskām studijām un centieniem. Citādu raksturu klusā daba ieguva zinātniskajā universitātes un spekulatīvo prātojumu pilsētā *Leidenā* ar tās stingro kalvinistisko teoloģijas fakultāti. Uz teoloģiskās metafizikas labi mēslojātās zemes izauga īpatnējs klusās dabas paveids, kas dabūja latīņu valodā «*vanitas*» nosaukumu un ko latviski varētu apzīmēt ar vārdiem «dzīves niecība». Šo «dzīves niecību» simbolizēja ar attiecīgu priekšmetu grupējumiem — ar galvaskausu, smilšu stundeni, izdzisušu sveci lukturī, salūzušu kaļķīti, ar veciem pergamentiem, grāmatām un zinātniskiem instrumentiem. Viss attiecīgā brūngani pelēcīgā «*morituri*» noskaņojumā, pie kam tik gleznieciskā — tiklab



Vilems Kalfs — Deserts
Leņingradas Ermitažā

grupējumā, kā arī koloristikā, ka alegorija zaudē savu citādi uzbāzīgo sprediķotājas raksturu. *Amsterdamā* klusā daba attīstījās samērā vēlu, bet tad uzplauka visdažādākos un viskoplākos ziedos.

Gleznieciski, kā jau teikts, klusā daba no pašas sākotnes gāja kopsolī ar pārējām holandiešu realistiskās glezniecības nozarēm. Gleznotāji iziet uz to, lai savus vienkāršos un ikdienišķos priekšmetus, galvenokārt no azaida un uzkožamo galda, pēc iespējas attēlotu naturalistiski un saskaņotā, klusinātā, bieži pat puslīdz monochromā koptonī. Formas drīzāk apzīmētas nekā izpildītas, vairāk apgūta



Piters Kläss — Brokastu galds
Leņņigradas Ermitažā



Vilems Klāss Heda — Brokastis ar omaru
Leņingradas Ermitažā

toniskā šķietamība nekā lokālais krāsojums. Tā tas bij klusās dabas sākotnē, kad gleznotāji saskaņā ar holandiešu glezniecības vispārīgo virzienu galveno vērību veltīja toniskajam kopiespaidam. Vēlāk arī klusās dabas meistari piegriezta lielāku vērību krāsainībai, materiijas izveidojumam un gaismēnas efektiem. Pastiprinājās *flamiskā* ietekme. Pie *Jana de Hēma*, it īpaši viņa darba vēlākajā posmā, jau stipri viedams flamu *Jana Breigela* un *Daniela Segersa* forsētais kolorisms.

Par vienu no pirmajiem modernās klusās dabas meistariem uzskatāms *Floriss van Skotens*. Viņa darbība šai nozarē konstatējama Harlemā jau ap 1605. gadu. Tikai daudz nekas no viņa nav palicis pāri, ja atskaita tipiski holandsko kluso dabu — klātu galdu ar šķiņķi, maizi un sieru — Harlemas muzejā. Bet šai gleznai bez tās



Jans de Hems — Klusā daba
Rīgas muzejā

gaumīgā un toniskā gleznojuma piemīt arī vēl tā lielā nozīme, ka tā ir viena no pirmajām vienkāršajām klusās dabas gleznām, kuras Holandē parādījās ap 1630. gadu kā tīri buržuazisku brokastu gleznas pretēji flamiskajiem pārpilnības un dievu mielastu galdiem. Viens no šādiem pilsonisko brokastu galdu gleznotājiem bij



Abrahams van Bejerens — Zivis
Rīgas muzejā

harlemietis *Pīters Klāss* (1590.—1661.) — pazīstamā itāliskā ainavista Klāsa Berchema tēvs. Vīrišķīgi un stingri Pīters Klāss piegāja saviem ēdamvielu un dzeramtrauku motīviem. Pielāgojoties holandiešu glezniecības vispārīgajam virzienam, viņš tos gleznoja tikpat mazkrāsaini un toniski kā viņa laikabiedrs *van Goyens* savas ainavas.

Viņa gleznas savā brūnganajā lokalajā tonī, kuru retumis pārtrauc spilgtāks krāsu akords, ļoti līdzinās otram viņa laika klusās dabas meistaram — *Vilemam Klāsam Hedam* (1594.—1678.). Arī Heda labprāt glezno brokastu galdus. Izvairīdamies no stiprākām lokalām krāsām, Vilems Heda lieto neitrālu, pelēki brūnu, bet ļoti niansētu un siltu tonalitāti. Salīdzinot ar Pīteru Klāsu, Heda ir stingrāks un sausāks apdarē, atturīgāks un gaišāks notonējumos, bet Pīters Klāss brašāks un brīvāks otas mājiēnā.



Abrahams van Bejerens — Zivis jūras krastā
Leņingradas Ermitažā

Taču krāšņākais un gleznieciskākais no visiem holandiešu klusās dabas specialistiem 17. gadsimtā neapstrīdami ir *Vilems Kalfs* (1622.—1693.). Šis ļoti veiklais un virtuozais Amsterdamas meistars mīl greznus un reprezentatīvus motīvus. Zelta un sidraba dzeramie trauki, lepni izrotātas stikla un porcelāna vāzes, dārgi tepiķi, skaisti augļi vīzīgi emaljētās bļodās — lūk, viņa parastie klusās dabas aksesuari. Kalfs cienī arī stipras lokalkrāsas un sprindzina visus izteiksmes līdzekļus. Ar visu akurātību viņš nekad nepaliek pedantisks un sīkumains, bet vienmēr patur lielu vērienu un slaidu gleznojumu. Koloristikā un it īpaši gaismēnas traktējumā neapšaubāmi parādās *Rembranta* ietekme, lai gan tiešs lielā Amsterdamas meistara māceklis viņš nav bijis. (Haubrakens uzskata viņu par Hendrika Pota skolnieku.) «Bet kā N. Māss, Pīters de Hochs un Jans Vermērs žanra gleznā, kā Filips de Koninks ainavā, tāpat Kalfs klusajā dabā spējis pielietot Rembranta mākslas paņēmienus ar lielāku izpratni un savdabīgāk nekā gandrīz visi viņa īstie mācekļi»



Abrahams van Bejerens — Brokastu galds
Privatkolekcijā

(V. Bode). Vilema Kalfa klusajā dabā atspoguļojas Amsterdamas lielburžuazijas spēks, vara, bet pār visām lietām — bagātība. Tā ir savā ziņā spoža un vizuālojoša (šo vārdu tiešajā nozīmē) himna lielās tirdzniecības pilsētas naudas aristokrātu krāšņajai mājturībai un iedzīvei. Bet tai pašā laikā Vilems Kalfs gleznojis ļoti interesantas virtuvju un zemnieku mitekļu iekšaines, kas ar saviem vienkāršajiem katliem, grāpjiem, podiem utt. nedod nekādu liecību par greznību un turību. Palaikam viņš savās virtuves iekšainēs novieto atsevišķas figuras, kā to rāda pāris lielisku gleznu *Ermitažā*.

Otrs lielais krāsainības meistars Holandes klusās dabas ziedu laikā ir *Abrahams van Bejerens* (1621.—1675.); *Rīgas Valsts tēlotājas mākslas muzejs* var lepoties ar lielu, skaistu un māksliniekam

raksturīgu nedzīvu zivju gleznu. Bejerens dzimis Hagā un pa lielākai daļai tur arī strādājis. Kā jau teikts, Haga bij tā vieta, no kurienes nāca klusās dabas ar zivīm, omariem, krabjiem un citiem jūras iemītņiem. Bejerens bij viens no talantīgākiem šās jūras faunas gleznotājiem. Ar apbrīnojamu veiksmi un koloristisku ekspresiju viņš spēj atdarināt zivju un dažādu jūras mūdžu glumo, lipīgo, spožo, miklo un gļotaino virsmu. Šai ziņā viņu pārspēj vienīgi šī aroda lielais specialists — flams *Sneiderss*, kas ar saviem kolosālajiem jūras peldoņu un rāpuļu galdiem — gribētos teikt, milzu kolekcijām — stāv vienreizīgs visā mākslas vēsturē. Jāsaka, ka Bejerens ar viņa krāšņumu, krāsainību un lielo vērienu ievērojami tuvojas analogiskiem flamu klusās dabas meistariem. Starpība tikai tā, ka flami mēdz savas plašās un klusās jūras zvejas kapsētas atdzīvināt ar kādu figuru, suni, kaķi, pērtiķi vai citu ko tamlīdzīgu. Bez zivju galdiem Bejerens gleznojis arī brokastu galdus, puķes un citas klusās dabas kombinācijas. Kreditoru vajāts, Bejerens ceļojis no vienas vietas uz otru — strādājis Delftā, Amsterdamā, Leidenā, Alkmarā, vienmēr vistrūcīgākos apstākļos.

Arī slavenais puķu gleznotājs *Jans Davids de Hēms* (1606.—1684.) nedzīvoja uz vietas. Dzimis Utrechtā, turpat mācījies pie sava tēva un pie klusās dabas gleznotāja *Baltazara van der Asta*, de Hēms lielāko sava mūža daļu pavadījis ārpus dzimtās pilsētas, galvenokārt Antverpenē. Mākslas vēsturniekiem pat nav īstas skaidrības, pie kuras skolas — holandiešu vai flamu — viņu pieskaitīt. Un patiesām, bieži mainīdams dzīves vietu, viņš savā garajā mūžā uzņēmis visdažādākās ietekmes gan no holandiešiem, gan flamiem. Tomēr viņa sākotne ir tipiski holandiska. Viņš gleznoja sikas klusās dabas, leideniskas «vanitates» gandrīz vienmuku pelēkā tonī (*grisailles*), apmēram tā, kā to mēdza darīt leidenietis *Pīters Poters*, slavenā animalista Paula Potera tēvs, ar kura darbiem viņam bij izdevība iepazīties pa savas uzturēšanās laiku Leidenā. Vēlākā stadijā viņš atgādina harlemiešus *Pīteru Klāsu* un *Vilemu Hedu*. Pēc pārcelšanās uz Antverpeni Jans de Hēms flama *Daniela Segersa* ietekmē izveido savu īpatnējo puķu glezniecību, kura tam sagādāja nevīstošu slavu. Kā puķu un augļu gleznotājs de Hēms stāv grūti aizsniedzamos augstumos, par ko savu liecību dod arī viņa glezna *Rīgas muzejā*. Viņa kolorita krāšņums, gaumīgā krāsu izvēle un saskaņojums ierindo viņa darbus starp izcilākiem sasniegumiem šā žanra glezniecībā. Antverpeni viņš, pēc vecā Sandrarta vārdiem,

iemīlojis taisni tādēļ, «ka tur visnotaļ varot dabūt retos augļus no visādām lielām plūmēm, firziķiem utt. labākā stāvoklī un laikā».

Jans de Hēms, izcilākais no lielākas klusās dabas gleznotāju dzimtas, bij pēdējais holandiešu lielmeistars šai žanrā. Holandiešu klusā daba, kā redzējām, sākās ar puķu glezniecību; ar to tā arī faktiski beidzās. Turpmākie meistari, kā *Jans van Heisums* (1682.—1749.), arī savā laikā ieslavēts puķu gleznotājs, mums tagad vēsturiskā perspektīvā liekas sīkumains un pedantisks; viņa gludajā un klīrīgajā smalkglezniecībā jo zīmīgi parādās holandiešu gleznu mākslas garīgais panīkums. Otrs piemērs ir daudzinātā puķu gleznotāja *Rachele Reiša* (1664.—1750.), kura vēl 80 gadu vecumā turēja Amsterdamā otu rokā. Trūkst plašāka vēriena. Viss noslīd iluzoriskā siklietiņu attēlošanā, kas iet līdz pilnīgi nemākslinieciskai acu apmānīšanai. Tiesa, ja Reiša glezno mušu uz kādas lapas vai augļa, tad no pirmā acu uzmetiena nav izšķirams, vai tur patiešām muša sēž, vai tikai uzgleznota. Un tomēr ar īstu mākslu šādam iluzionismam nekādu lielāku sakaru nav.

Tas pats sakāms arī par kluso dabu tās citos paveidos. Arī te ap to pašu laiku iestājās diezgan bēdīgs apstākums. Kā pēdējais lielais meistars figurē *Jans Vēniks* (1640.—1719.). Viens no labākiem savā žanrā ar impozantām dekoratīvām kompozīcijām, ar brīnišķīgiem vielas atdarinājumiem, ar smalku glezniecisku noskaņu. Līdzās savām pazīstamajām klusajām dabām, kurās redzami dažādi medījumi, it īpaši zaķi, nedzīvi putni, medību piederumi utt., Vēniks gleznojis arī puķes. Un tomēr, nelūkojoties uz visu tehnisko veiksmi, uz nepārspējamo materiāla imitāciju, no viņa svinīgi uzpostajām gleznām jau dveš pretim diezgan stindzinošs saltums un garlaicība. Viņa «nedzīvie zaķi» jau lielā mērā padarījuši nedzīvu arī pašu gleznu.

Holandiešu klusās dabas attīstību tās galvenajos posmos un meistaros var ļoti labi iestudēt Ļeņingradas *Ermitažā*. Te reprezentēti visi ievērojamākie šās specialitātes meistari ar ļoti raksturīgiem darbiem. Te varam soli pa solim izsekot šā interesantā, īpatnēji holandiskā glezniecības paveida izaugšanai no pirmsākumiem līdz uzplaukumam, no uzplaukuma līdz novīšanai. Te redzam klusās dabas ar visvienkāršākiem priekšmetiem, kā, piem., Pītera Klāsa «Pīpes uz galda» un kāda nezināma mākslinieka «Grāmatas uz galda» — veci, no lietošanas saburzīti un apdriskāti biezi folianti,

kuri ne vien daudz liek domāt, bet arī jūsmīnā ar savu skaisti notonēto aspektu. Te redzam arī gleznus un bagātīgus inscenējumus, kur viz un laistās spoži metali, caurspīdīgi stikli, garšīgi augļi, dzirkstoši dzērieni kristala pokalos. Te redzam darbus ne vien no pirmklasīgajiem *Klāsa, Heda, Kalfa, Bejerena, de Hēma*, bet arī no mazāk populāriem un pazīstamiem, kā harlemieša un dēkainā ceļotāja *Filipsa Angela*, leidenieša *Pītera de Ringa*, Rembranta skolnieka *Christofa Paudisa*, *Jana de Hēma* dēla *Kornelisa* un vairākiem nezināmiem meistariem. Arī holandiešu klusajai dabai *Ermitaža* ir liela un pamācoša skola.

VI. REMBRANTS

1. Rembranta mākslas nozīme

Holandiešu 17. gs. glezniecība augstāko un pilnvērtīgāko izpausmi sasniedz *Rembranta van Reina* (1606.—1669.) mākslā. Lai gan Rembrantam vēstures gaitā neklājās tik ļauni kā otram lielākajam holandiešu glezniecības ģenijam *Fransam Halsam*, kuru 19. gs. vidū nācās «atklāt» pēc ilga aizmirstības perioda, tomēr arī viņam bij maza cieņa visā 18. gadsimtā, kad valdīja pa pusei aristokrātiskais *rokoko* un pa pusei atdzīvinātais *klasicisms* jeb neoklasicisms, kā to mēdza dēvēt atšķirībā no 17. gs. *pusenisma* un Boloņas *akademisma*. Arī 19. gs. pirmajā pusē, kad valdīja Davida skolas epigoni un no šās skolas izaugušais *Engra klasicisms*, Rembrantu uzskatīja par mākslinieku, kura māksla nekādā ziņā nav saskaņojama ar klasiskā «ideālā skaistuma» principiem un tādēļ nav atzīstama. Klasicistu doktrina dibinājās uz antikās mākslas atdarināšanu, jo, lūk, šī māksla ir noteikusi visiem laikiem «ideālā skaistuma» tipu, no kura īsts mākslinieks nedrīkst atrauties. Ja daudz, tad to vēl var papildināt ar Rafaela mākslas ideālu, bet arī ļoti uzmanīgi, jo renesanses lielmeistars nav gluži sapratis antiko «ideālo skaistumu» viņa absolūtā pilnvērtībā. Kad lielais 19. gs. krāsu meistars *Delakruā* tai laikā savā dienasgrāmatā pabailīgi izteica domas, ka varbūt reiz atzīs Rembrantu par daudz lielāku gleznotāju nekā Rafaelu, tad tā bij jestra pārdošība. It kā apzinādamies to, «Dantes laivas» autors pasteidzās piebilst: «Es uzrakstu šo dieva zaimošanu, par kuru visiem skolmeistariem mati celsies stāvus, neieņemdams galīgi stāvokli.» *Delakruā* pravietojums vēlāk piepildījās vismaz

tai ziņā, ka lielā holandieša mākslinieciskā vērtība 19. gs. otrajā pusē līdz ar modernās glezniecības izveidošanos pieauga kolosālos apmēros un Rembrantam tika ierādīta vieta blakus vislielākajiem krāsu meistariem visā glezniecības vēsturē. Ja min *Ticianu*, *Velaskezu*, *Rubensu*, min arī *Rembrantu*. Var pat teikt vēl vairāk — zināmi momenti Rembranta mākslā, pie kuriem nāksies pakavēties tuvāk, momenti, kas stāv ciešā sakarā ar modernās mākslas interesēm un problemām, izceļ brīžiem Rembrantu priekšgalā liešajiem no vislielākajiem.

Rembrants varbūt ir vismiklānākā un sarežģītākā personība visā mākslas vēsturē. Viņu pagrūti ietilpināt holandiešu nacionalās glezniecības attīstībā 17. gadsimtā. Viņš vienmēr lec ārā no šīs attīstības, lai gan ar ļoti svarīgiem savas mākslas elementiem tas nesaurjami saistīts ar šo attīstību. Bet tai pašā laikā Rembrants stāv augstu pāri visam specifiski holandiskajam. Gandrīz pēc visu mākslas vēsturnieku un kritiķu atziņas, Rembrants ir izņēmuma personība savas zemes mākslā. Tā viņu kvalificē jau franču mākslas vēsturnieks Šarls Blans un pēc viņa daudzi citi. Kāds no jaunākajiem mākslas vēsturniekiem izsakās: «Holandiešu 17. gs. mākslas prakse rāda mums plaša līdzenuma ainu, no kura Rembrants paceļas svešādi kā klints» (Frīdlanders). Sakarā ar to autors paskaidro: «Pilsoniskās demokratijas nacionālo raksturu un protestantiskās federācijas īpatnības mēs vislabāk sapratīsim, ja nepiegiezīsim vērību šim dziļajam un vientulīgajam ģenijam.» Arī Fromantēns jau uzsvēra, ka Rembrants ir vismazāk holandisks no visiem holandiešu gleznotājiem. Tādas pašas domas izsaka arī pazīstamais holandiešu mākslas vēsturnieks Havards.

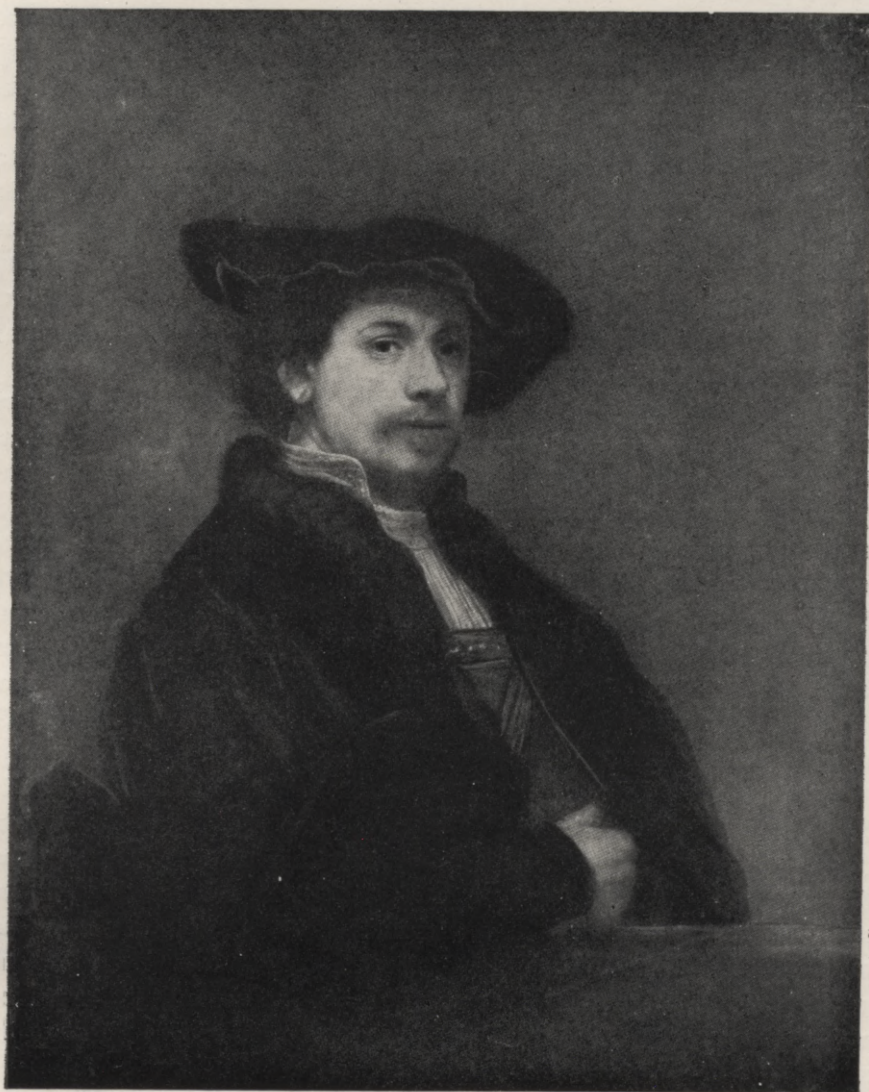
Ko tas nozīmē? Vispirms to, ka Rembrants savā mākslinieciskajā attīstībā ievērojami novirzījies sāpus no holandiešu nacionalās mākslas vispārīgā ceļa, kāds tas izveidojās 17. gs. sākumā, novilcis sev jaunu stīgu, izbrūģējis sev jaunu ceļu, pa kuru ejot arvien vairāk attālinājies no nacionalās bāzes, no kopsakarības ar pārējiem nacionalās mākslas celmlaužiem un pionieriem. Rembrants savā mākslā apgūst *internacionalu*, *universalu* raksturu. Šai ziņā ar Rembrantu notiek tas pats, kas ar viņa mazliet vecāko laikabiedru — lielo literatūras ģeniju *Šekspīru*, ar kuru to bieži salīdzina. Arī Šekspīrs aiziet tālu pāri nacionalās literatūras robežām, top *universāls* un dziļi *cilvēcisks* pat tur, kur šķietami figurē nacionalais elements, tautiskais žanrs.

Tādēļ, ja runājam par holandiešu nacionalās glezniecības pamatlicējiem un veidotājiem 17. gadsimtā, tad pēc taisnības galvenie nopelni piešķirami tiem, kuru priekšgalā gāja otrais holandiešu lielmeistars — *Franss Halss*. Vecais Harlemas meistars ir šaurāka mākslinieciska personība nekā Rembrants. Bet viņa mākslā vispilnīgāk un visģenialāk izpaudās to mērķu realizācija, kādus sev sprauda buržuaziskās Holandes mākslas realisti 17. gs. sākumā. Viņu galvenais mērķis bij attēlot to, ko acis redz, un tā, kā viņas to redz. Ne vairāk, ne mazāk. Sniegt buržuaziskās Holandes pilnīgu un ļoti līdzīgu portretu bez kādas filozofijas, prātojumiem un liekas galvas laužīšanas par sarežģītām gara un dvēseles problemām. Sniegt to pilsoniskā optimismā, omulībā un jautrā garā. Tāds bij *Fr. Hals*a realisms.

Arī Rembrants bij realists. Nenoliedzami. Bet Rembrants bij realists ne tādā nozīmē kā Halss. Viņa dabā nebij apmierināties ar lietu virsmas un bēdzīgu mirkļa iespaidu atdarināšanu. Viņš nemīlēja apstāties tikai pie ārējām parādībām. Viņš centās iedziļināties lietu būtībā, viņu iekšienē un no šejienes apgarot tās. Viņš centās atrast māksliniecisku ekvivalentu starp ārējo šķietamību un iekšējo satvaru, lietu neredzamo, bet jūtamo esību. Rembranta realisms bij pirmkārt un galvenokārt *psicholoģisks* realisms.

Bet ar šo konstatējumu vien nepietiek, lai saprastu Rembranta mākslas īpatnības, ja vispār tās līdz galam padodas loģiskai analīzei un racionalam iztulkojumam. Rembranta mākslinieciskā individualitāte ir ārkārtīgi komplicēta un sašķetināta grūti risināmiem pavedieniem. Vispirms jāņem vērā, ka Rembrants ir ne vien liels realists, varbūt lielākais savā ziņā, kāds vien parādījies tā laika mākslā, bet arī liels fantastis, kura idejiskais lidojums bieži iet pāri visām robežām.

Ja nemaldāties, *Fromantēns* bij pirmais, kas norādīja uz divi dabām Rembranta mākslinieciskā personībā. «Varbūt jūs būsiet novērojuši,» raksta pazīstamais franču gleznotājs un literāts, «šai izņēmumu un kontrastu pilnajā ģenijā divi dabas, kas līdz šim nav pietiekami saskatītas, bet kas stāv viena otrai pretim un gandrīz nekad nesastopas vienā laikā un vienā darbā: domātājs, kas ne labprāt padodas īstenības prasībām un top neatdarināms, ja viņa roku neapgrūtina nepieciešamība būt realam, bet, no otras puses, realists, kas spēj būt lielisks, ja viņu netraucē vizionārais.» Fromantēnam taisnība. Realists un vizionārs — tāds ir Rembrants savā mākslinie-



Rembrants — Pašportrets 1640.

Londonas Nac. galerijā

ciskajā īpatnībā, un ar to viņš arī atšķiras no pārējiem holandiešu realistiem, piem., no Fr. Halsā. Rembrants patiešām paliek neizprotams, ja neņem vērā šo faustisko divdabību viņa mākslinieciskajā individualitātē. Bet ar to problema nav atrisināta. Taisni otrādi, pati šī divdabība joprojām ir problema, kas prasa atrisinājumu, ja tāds ir iespējams. Pretējā gadījumā uz to jālūkojas kā uz dīvainu, fenomenālu faktu, kas slēpjas ģenija neizdibināmās dzīlēs un mākslas vēsturē palaikam atgadās. Teiksim tikai, ka ne Fromantēns, ne arī citi mākslas vēsturnieki izskaidrojumu šim faktam nav devuši, aprobežodamies tikai ar konstatējumu, ka «tieksme pēc iracionalā un gluži neatlaidīgi racionalī centieni sadzīvoja kaimiņos šai dīvainajā galvā» (K. Neimans. «Rembrants»).

Realistiskais un fantastiskais parādās Rembranta mākslā jau no pašas sākotnes, jau kopš pirmajiem soļiem Leidenas laikā. Jau sākotnes darbos jaunais meistars savieno dziļu jēgu un vērīgu skatījumu uz apkārtnes lietām un dzīves īstenību, kā tā norisinās acu priekšā, ar neatvairāmu glezniecisku tieksmi uzlaist savai realitātei fantastisku gaismu, ietīt to pasakaini krāšņā plīvūrā. Pavisam pretēji Fr. Halsam Rembrants bieži mīlēja glezni un romantiski aizmaskot kailo īstenību, izveidojot no tās savu fantazijas pasauli. Jau no paša sākuma tā iznirst fantastiskā arhitektūrā, orientālos tērpos, dīvainos ieročos, mirdzošos dārgakmeņos, bet galvenais — teiksmainā, zaigojošā gaismā.

Tomēr jāsaka, ka, neraugoties uz visu to, Rembrants nevar aiziet tālāk prom no realisma pamatbāzes. Šai ziņā viņš ir un paliek īsts holandietis. Rembranta fantazija, kā to pareizi norāda kāds no jaunākiem meistara pētniekiem, nebija ielāgota ideālu tēlu brīvai izdomai. Viņam vienmēr bija jāatgriežas pie dabas dzīves, īstenības un jāceļ sava ideālā virsbūve uz tās pamatiem (Veisbachs. «Rembrants»). Viņa izdomas spēks, ja atskaita tīri mākslinieciskus momentus viņa gleznieciskajā skatījumā, izpaudās nekļūdīgā raksturu uztverē un dvēselisko noskaņu izteiksmīgā atveidojumā.

Un, lūk, šeit Rembranta realisms ir nepārspējams. No visiem holandiešiem — realistiem neviens nav piegājis ar tādu nesaudzību un nepielūdzamu patiesību savai tematikai kā Rembrants tajos savos darbos, kuros nav ņēmusi virsroku tieksme pēc fantastiskā un vizionārā, pa reizei iracionalā. Taisni šis neliekuļotais un neizpušķotais realisms bija tas, kas Rembrantam sagādāja visvairāk ienaidnieku viņa akadēmiski noskaņotajos laikabiedros un arī vēlāko

laiku klasicistos. Viņiem kā skabarga acīs dūrās visi šie Rembranta neuzpostie ubagi, kropļi, žurku indes pārdevēji, visādi diedelnieki un vazaņķi, kas jo zīmīgi raksturoja posta pilno 30 gadu kara laikmetu Eiropā un arī Holandē, laikmetu, kas ārpus Holandes guva jo baigu atspoguļojumu ģenialā franča *Žaka Kalō* darbos.

Bet ne vien šie skrandainie laikmeta un socialo attiecību upuri bij piedauzības akmens Rembranta darbos smalkjūtīgajiem «klasiskā skaistuma» estetiem. Tos kaitināja arī Rembranta plikņi, kuriem trūka akademisma kodeksā paredzētās idealizācijas. No laikabiedriem par to sevišķi uztraucās holandiešu dzejnieks *Andreiss Pels*, kas savā didaktiskajā poemā apzīmē par vislielāko gaumes trūkumu to, ka Rembranta sieviešu plikņos pat saskatāmi nieburu auklu iespaidumi uz vēdera un prievišu — uz kājām. Jā, Rembranta plikņi nav klasiski, nav idealizēti, kaut arī tie figurē lielās kompozīcijās. Visas šīs Zuzannas, Batsebas, pat Dianas modelētas pēc dabas, ar visiem dabiskiem defektiem, bieži it kā tiši uzsvērtiem un pasvīrotiem. Tās nav ne piemīlīgas, ne graciozas, ne elegantas, bet vienkārši dabiskas un patiesas. Tādējādi Rembrants attiecīgos darbos pliknim piešķīris pavisam jaunu, nebijušu, no dabas atvasinātu, izteismīgu nozīmi, atmetot pie malas iepriekšējos, kopš renesanses visnotaļ obligatos idealizācijas paņēmienus. Šeit Rembrants ļoti atšķiras no holandiešu akademiskajiem italistiem — no *Lastmana*, *Pulenburga* un citiem utrechtiešiem, ar kuriem tam citādi ir savi pieskares punkti, kā to vēlāk redzēsīm. Ārpus italistiem gandrīz vienīgi tikai Rembrantam sastopam plikni plašākos apmēros holandiešu 17. gs. glezniecībā, kura savas realistiskās stājas dēļ pliknim nepiegrīza gandrīz nekādas vērības. Un, lūk, taisni te Rembrants papildina holandisko realismu viņa opozīcijā pret renesanses atstāto estetikas mantojumu. Tādēļ ir gluži dabiski, ka kāds no tā laika oficiālās estetikas pārstāvjiem — *Rožē de Pils* novērtēja Rembrantu šādiem vārdiem: «Tātad mēs pie Rembranta neredzēsīm ne Rafaela, ne antikas gaumi, ne poetiskas domas, ne zīmējuma eleganci. Pie viņa redzēsīm tikai to, ko viņa zemes daba, skatīta dzīvā fantazijā, spējīga dot.» Protams, izejot no Itālijas mākslas viedokļa, Rembrants nebij saprotams. Tādēļ arī tik ilgi, kamēr mākslas novērtējumos šis viedoklis pastāvēja spēkā — un pastāvēja tas līdz 19. gs. vidum, — Rembrantam lielas cieņas nevarēja būt.

Bet, ja mūsu dienās dzirdam Rembranta vārdu, tad prātā nāk ne tik daudz viņa ļoti peltais realisms — pie realisma mēs esam

pieraduši tā dažādos veidos, jo visa jaunlaiku nopietnākā māksla iziet no realisma principiem, — bet gan viņa īpatnējais *gaismas un koloristikas traktējums*, viņa glezniecības veids, viņa krāsredzība. Galvenokārt te Rembrants bij oriģināls un, var teikt, vienreizīgs visā holandiešu skolā. Ar glezniecisko momentu pa lielākai daļai stāv sakarā arī lielā meistara fantastiskais elements. Te notiek ievērojama novirzīšanās no realisma, kā to saprata un realizēja holandiešu skola.

Gleznieciski Rembranta mākslā vispirmām kārtām ir svarīgs tā sauktais *gaismēnas* princips, no kura iziet visi Rembranta koloristiskie meklējumi un valdzinošie sasniegumi. Nevar teikt, ka Rembrants būtu pirmais, kas šo gaismēnas principu uzstādījis. Gaismēnas problēma pastāvēja jau kopš Itālijas kvatročentistiem. *Leonardo da Vinči* to risināja ar nolūku panākt lietu plastiskumu un viņu solidāku telpisku eksistenci. Arī *Karavadžo* gaismēnai vēl ir analogiskas intereses. Tikai *Rembranta* darbos gaismēnas problēma gūst savu galīgo un augstāko atrisinājumu. Rembrantam gaismēna kļūst par visas gleznas izteiksmes, uzbūves un kompozīcijas galveno bāzi un līdzekli.

Apgaismojumā holandiešu gleznās pa lielākai daļai valdīja vecu vecais Nīderlandu «primitivo» princips — izplatīt pa visu kompozīciju puslīdz vienādu un vienmuļu gaišumu. Tas piešķīra visiem priekšmetiem to pašu reljefu un vienlīdzīgu svarīgumu. Visas lietas visās vietās bij vienādi izceltas un saskatāmas parastajā blāvajā dienas gaismā. Nekas atstumts vai pamests pakrēšļos. Rembrants ar ģenialu suverenitāti iedrošinājās skatīt pasauli citādā gaismā, un teiksim tieši — *pilnīgi pats savā gaismā*. Viņa gaisma nav ikdienišķa, fizikāla, holandiešu realistiem parastā difuzā dienas gaisma. Tā ir fantastiska, vizionāra, iracionāla, vārdu sakot, tā ir *rembrantiska gaisma*, pie kuras pasaule gūst dīvainu, teiksmainu pārdabisku aspektu. Mēs nemaldīsimies, ja teiksim, ka nevis sava realisma, bet gan šās gaismas dēļ Rembrants iemantoja taisni «dievišķīgu» oreolu jaunlaiku mistiski noskaņoto buržuāzisko estetu vērtējumā, kuri sakarā ar to runāja par metafizisko principu, par dievišķīgo varu, kas cīnās ar tumsu, par maģiskās gaismas staru kā burvja zizli Rembranta rokās, ar kuru tas pārvērš un veido lietas.

Ar savu gaismu Rembrants rīkojās suvereni un patvaļīgi. Viņš koncentrēja savu gaismu uz to, ko viņš kompozīcijā uzskatīja par svarīgāko, un atstāja ēnā visu pārējo. Viņš tādējādi vienkāršoja reprezentējamo skatu vai figuru, sakopodams jau no paša sākuma

visu uzmanību galvenajam un neļaudams gaismai izklīst pa sekundarām vietām.

Tādā kārtā Rembrants panāca smalki izkoptu gaismēnas sistemu, kurā italiešu apsāktā gaismēnas problema dabū savu galīgo atrisinājumu. Ja italiešiem problema bij izolētās plastiskās formas, pie kurām gaismēna it kā sastinga, tad Rembrantam tā izplatījās pa visu gleznas telpu, ietverdama jo lielā mērā atmosferisko momentu. Pie *Karavadžo* ēnas ir tumšas un smagas, *Rembrantam* tās top caurspīdīgas, vieglas un gaismas cauraustas.

Galveno lomu, protams, spēlē gaisma. Rembrants mīl krēslainu tumsu, kurā no sāniem iespiežas gaisma. Tā spilgti izceļ dažas figuras no pakrēšļiem, kuros grimst un gaist sānlietas, kamēr citas pret gaismu paceļas varenos siluetos. Raksturīgs piemērs tam ir lielā, drausmīgā glezna «Simsona acu izduršana» Frankfurtes Štēdeļa muzejā. Protams, līdz ar to stingrās plastiskās formas un tvirtās konturas lielākā vai mazākā mērā sairst un izplūst gleznieciskā un luministiskā efekta labā.

Rembrants vispirmām kārtām ir *luminists* — *gaismas gleznotājs*, un proti, viens no lielākajiem. Tādēļ gluži dabiski, ka viņa kolorisms viscaur pakļauts luministiskajam principam. «Rembranta visa gaita,» saka Fromantēns, «grozās ap šo mācošo objektīvu: gleznot tikai ar gaismas palīgu, zīmēt tikai ar gaismu.» Rembrants bieži sajuta krāsu individualitātes kā nepatīkamu traucējumu. Viņš centās tās vājināt, klusināt. Tas dabiski izrietēja no viņa gaismēnas principa, kas aprij lokalkrāsas, vismaz neļauj tām atmirdzēt visā spožumā, kā, piem., pie *Rubensa* un citiem flamiem un pat pie *Fr. Hals*a viņa sākotnē. Parasti Rembranta gleznās redzam sakāpinātu gaišuma centru, no kura telpa pildās ar dažādu gradāciju spožumiem un atstarojumiem. Un, lūk, šī gaismas efekta labā krāsām jāpiekāpjas. Bet tas nebūt nenozīmē, ka Rembrants paliktu bezkrāsains. Pavisam otrādi, aprādītajos rāmjos Rembrants var būt ļoti krāsains. To jau atzīmēja Kolofs — viens no pirmajiem Rembranta izcēlējiem 19. gs. pirmajā pusē, salīdzinādams Rembranta krāsu ar «izbērtu dārgakmeņu kaudzi». Par šo vārdu pareizību varam pārliecināties, ja aplūkojam *Ermitažā*, piem., «Floru», «Davidu un Absolomu», «Danaju» u. c.

Taču arī Rembrantam gleznas pamatā ir vienots koptonis, kas kopā ar gaismas vērtību pakāpenisku sadalīšanu vai spēju nostādni blakus tumšajiem toņiem izveido īsto gleznas formu. Gleznu koptonis svārstās starp vēsi pelēkzaļo un pelēkbrūno, kas drīz gūst

zeltainu vizmu. Raksturīgi, ka Rembrants savas gaismēnas maksimālo gaišumu gandrīz nekad neliek gleznas vidū, bet parasti nobīda to vairāk uz gleznas malu, atstājot tumšumu otrā malā. Tādējādi abas gleznas puses nekad nav vienādā mērā pildītas ar gaismu un tumsu. Gaismēnas interesēm pielāgota arī gleznieciskā tehnika. Noēnas parasti gleznotas plāni un gludi, bet gaismas vietas bieži un pastozi (*impasto*). Tam savs dabisks pamats. Plāni un gludi noklātā krāsviela maz spēj atstarot gaismu. Tādēļ gaismas efektu gleznotāji, lai panāktu maksimālo gaismas refleksu, sabiezina krāsvielu gaišajās vietās. To dara arī Rembrants, un teiksim — it īpaši, jo viņam visgaišākās vietas bieži līdzinās arumu laukam.

Rembrants ir ne vien dziļākais un prātnieciskākais mākslinieks visā Holandes skolā, bet arī *ražīgākais un vispusīgākais*. Rembrants bij ne vien gleznotājs, bet arī grafikis. Tiesa, grafikai nodevās daudzi viņa laika gleznotāji Holandē. Pietiek, ka minam *Beitevechu, Herkulesu Segersu, Janu van de Veldi, Adrianu van de Veldi, Adrianu van Ostadi*, nerunājot jau nemaz par agrākajiem, kā *Lukasu van Leidenu, Hendriku Golciusu* u. c. Un tomēr neviens no tiem arī grafikā nespēja pacelties līdz Rembranta augstumiem. Arī slavenākais tā laika grafikis franču *Žaks Kalō*, kas pirmais atklāja asējuma mākslinieciskās iespējamības un noveda tās līdz augstvērtīgai pilnībai, paliek ēnā, salīdzinot ar Rembrantu, kas asējumā gāja pa jaunu, arī tehniski citādu ceļu un to iezīmēja visai nākotnei.

Ne vienreiz vien radies jautājums, kur Rembrants lielāks meistars — *gleznā vai grafikā*. Un patiešām, tādas lapas kā «Simtsguldeņu lapa» (1650.), «Ainava ar trīs kokiem» (1643.), «Jans Sīkss» (1647.), «Trīs krusti» (1658.), «Nabaga ģimene pie mājdurvīm» (1648.), «Fausts» (1652.), «Zeltsvērāja muiža» (1651.), minot tikai popularākās, krīt visai smagi svaru kausā. Jau Fromantēns atzina, ka Rembrants ir viss ofortos un ka 20 viņa oforti dod priekšsajūtu visam gleznotājam, vēl vairāk — izskaidro to. Tam var piekrist, jo bieži nākas novērot, ka kāda problema, kas nodarbinājusi lielo meistaru, atrod vispirms savu iepriekšējo atrisinājumu grafikā — iztīrījumā starp melno un balto, iekams tā gūst līdzvērtīgu efektu ar paletes palīgu.

Līdzās ofortiem Rembrants grafikā atstājis lielu daudzumu *zīmējumu*. Arī zīmējumā lielajiem laikmeta gleznotājiem grūti sacensties ar Rembrantu. Viņa lielais vienvidnieks *Fr. Halss* laikam

vispār nav zīmējis, vismaz no viņa nav palikuši neapšaubāmi zīmējumi. Tādi nav zināmi arī no ģenialā spānieša *Velaskeza*. Ja arī abi flamu lielmeistari — *Rubenss* un *van Deiks* — var uzrādīt kuplāku skaitu zīmējumu, tad tomēr jākonstatē, ka tie gandrīz visi bijuši priekšdarbi glezniecības kompozīcijām. Pavisam citāda rakstura ir *Rembranta zīmējumi*. Tie pa lielākai daļai ir nevis palīglīdzekļi, bet pilnīgi patstāvīgi mākslas darbi, kā to atzinuši specialisti, kuriem bijusi iespējamība ar tiem iepazīties lielākā skaitā. Tā *Valentiners* nāk pie slēdziena, ka no nedaudzajām gleznu priekšstudijām zīmējumos nav gandrīz nevienas, kas neatšķirtos no darinātās gleznas tik lielā mērā, ka tai arī kā zīmējumam nebūtu patstāvīgas vērtības.

Vispār ņemot, starp zīmējumiem, tāpat kā starp gleznām, ir uzmetumi un gatavas, sevī noslēgtas kompozīcijas. Uzmetumi, protams, ir lielā pārsvarā. Tāpat bez liekiem paskaidrojumiem būs jaušams, ka šiem uzmetumiem, nelūkojoties uz viņu lielo vērtību meistara ideju un darba procesa izpratnē, nav piešķirama tik liela nozīme kā pabeigtiem zīmējumiem, kuru mākslinieciskā pilnvērtība bieži paceļas nobeigtu gleznu augstumos un atsevišķos gadījumos spēj radīt vēl lielāku interesi.

Techniski Rembranta zīmējumos izmanāma lielāka dažādība. Sākotnē lietots pa lielākai daļai melnais un sarkanais *krīts*, pa starpām arī *sidraba stilaģs*. Ar tiem zīmētas lielās studijas pēc veciem vīriem un sievietēm temperamentīgos, enerģiskos vilcienos, plašā vērienā. Tomēr lielākā daļa zīmējumu, it īpaši vēlākos posmos, ir vienkārši vai lavēti spalvas zīmējumi, pie kam, kā to konstatē Rembranta pētnieks *Hofstede de Grots*, bieži lietota nevis Ķīnas tuša, bet *vienkāršā tinte*. Tas pats pētnieks norāda, kā meistars bieži spalvas vietā savam zīmējumam izlietojis pavisam nejaušus daiktus, kā, piem., vienkāršu *koka stiebrīņu*. Tas gluži saprotams, ja ņem vērā, ka Rembrantam zīmējums lielā mērā bij līdzeklis piepeši uznākušo ideju fiksācijai, jo viņa zīmējumi pa lielākai daļai ir brīvas fantāzijas produkti — epizodiski attēlojumi, pie kuriem mākslinieki parasti nekautrējas līdzekļu izvēlē. Uzkrītošs pie Rembranta ir *akvareļu trūkums*. Acīm redzot lielais krāsredzis uztvēra savu zīmējumu melnbaltā tik krāsaini, ka nejuta nekādas vajadzības pēc koloristiskās pigmentācijas. Un tiešām, Rembranta grafikai — ofortiem un zīmējumiem — raksturīgs tas, ka tie ir augstākā mērā *gleznieciski*. Tie ir krāsaini bez krāsas. Ar savām smalkajām niansēm un

notonējumiem tie sugestē krāsainības izjūtu. Te slēpjas Rembranta grafikas lielais spēks, tās valdzinošais košums un izcilais pārākums.

Tomēr augstāk par visiem šiem estētiskajiem un formalajiem motīviem Rembranta mākslā — tiklab grafikā, kā glezniecībā — stāv tās *dziļais iekšējais saturs*. Rembrants, protams, bij sava laikmeta dēls. Viņš bij savas šķiras — Holandes sīkburžuazijas mākslinieks. Laikmets un šķira uzspieda neizdzēšamu zīmogu viņa mākslai. Bet Rembrants bij ne vien Amsterdamas sīkpilsonis — tas bij *rets mākslas ģenijs*, kas savā gara lidojumā nevarēja apmierināties ar sava laikmeta un savas šķiras šaurajiem apvāršņiem un iežogojumiem. Tādēļ viņa mākslā daudz kas iet pāri laikmeta šķiras interesēm. Ar konfliktu starp *ģeniju un vidi* varbūt izskaidrojama daža īpatnība un savādība Rembranta mākslā un varbūt lielā mērā arī tieksme pēc *neparastā, fantastiskā, eksotiskā*, kas, kā redzējām, stājās pretim kā otra daba Rembranta robustajam realismam. Šis realisms taču bij tikai buržuazisks realisms, bez plašākām idejiskām perspektīvām un izredzēm. Šāds realisms varēja gan apmierināt kapitalistiskās sabiedrības pašpieticību, bet ne *māksliniecisku ģeniju* un pie tam tik nemiera pilnu garu, kāds bij Rembrants, kas cīnījās pats ar sevi, vienmēr ko jaunu prasīja no sevis, jau sasniegto bez nožēlas atmeta, mūžīgā nemierā tiecās pēc kā tālāka un dziļāka...

Gēte lika Mefistofelim teikt par Faustu:

«Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Un alle Näh und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.»

Tāds bij Rembrants. Nav brīnums, ka Holandes veikalnieciskajā realitātē ģenialā Rembranta krūtīs, tāpat kā Faustam, cīnījās divi dvēseles — *realisma un idealisma*.

Tagad vēl dažus vārdus par Rembranta tematiku. Tā ir reti plaša un daudzpusīga. Cik šaurs un ierobežots savā tematikā liekas Fr. Halss, salīdzinot ar Rembrantu! Ja lielais harlemietis bij galvenokārt portretists, tad lielais amsterdamiētis savā daiļradē aptver gandrīz *visu glezniecībai pieejamo vielu*. Tāpat kā Fr. Halss, arī Rembrants ir pirmklasīgs portretists, kas gleznojis neuzskaitāmus atsevišķus un grupu portretus. Te interesanti atzīmēt vienu lietu. Halss, kā zināms, nav atstājis gandrīz *nevienu* autentisku pašpor-

retu, Rembrants turpretim tādu atstājis lielāku daudzumu. Saskaitīts, ka no Rembranta uzglabājušies vismaz 45 gleznoti pašportreti. Tas nozīmē, ka meistars pa visu savas darbības laiku gleznojis caurmērā vienu pašportretu gadā. Neviens cits no lielajiem māksliniekiem nav tik daudz dzīvojis ar sevi un sevī kā Rembrants. Tāpēc arī neviens mums nav tik pazīstams sava personīgā izskata maiņā, no darbības sākuma līdz galam, kā Rembrants. Tematikā blakus portretam iet *žanrs*, vēlāk *ainava*, bet jau no paša sākuma — motīvi no bībeles leģendām un antikās mitoloģijas. Raksturīgi, ka visā lielajā Rembranta darbā trūkst holandiešiem tik iemīļotās *klusās dabas*. Rembrants ir dzīves un dzīvo būtņu gleznotājs, kuru tīrā klusā daba bez cilvēka neinteresēja. Tikai vienu vienīgu reizi, un proti, kādā 1650. g. asējumā viņš sniedz izolētu nedzīvu priekšmetu, kādu gliemežvāku. Jā, un tad vēl dažus nokautus un pakārtus vēršus, no kuriem pazīstamākais ir Luvrā.

Tiklab glezniecības, kā grafikas kompozīcijās Rembrantam galveno vietu ieņem profanās un arī bībeles mitoloģijas motīvi. No 17. gs. holandiešiem Rembrants bij vienīgais, kuram reliģiskā tematika ir sirdslieta. Atkal un atkal viņš savās gleznās, ofortos un zīmējumos atgriežas pie Vecās un Jaunās derības nostāstiem. No viņa darbiem iznāktu vispilnīgākā bībeles ilustrācija. Bet Rembranta reliģiskajai gleznei ir pavisam īpatnējs raksturs. Tai nav nekā kopēja ar senāko baznīcas gleznu, kuru Holandē likvidēja reformācija. Rembranta reliģiskajās kompozīcijās nav nekā dogmatiska, nekā konfesionala un, gandrīz gribētos teikt, nekā specifiski reliģiska. Pretēji vecākai baznīcas glezniecībai un arī laikmeta katoliskai mākslai Rembrants savās kompozīcijās atsakās no jebkura tradicionāla stilistiska iekārtojuma, no jebkādas sankcionētas ikonografijas un baznīcas glezniecībā pieņemtās klasiskās formas. Nostādāmie uz tīri nacionāliem pamatiem, Rembrants cenšas attēlot attiecīgo nostāstu tīri lietišķi, *realistiskā raksturojuma* garā. Jau K. Markss teica, ka Rembrants glezno madonnu kā nīderlandiešu zemnieci. Raugoties Rembranta reliģiskajās gleznās, ofortos un zīmējumos, rodas iespaids, ka meistars izlietojis bībelisko tematiku kā literāru ierosmi, lai savu psiholoģisko analīzi un interpretāciju ietērtu visiem zināmu nostāstu figurās. Rembrants, bez šaubām, bij reliģisks cilvēks, kā pa lielākai daļai ļaudis tai laikā. Bet tā bij ļoti personīga reliģiska izjūta, kas izgāja no dziļi *cilvēciskā*, iekšēji pārdzīvotā, dzīvē pieredzētā un pārciestā.

Rembranta atstātais darbs ir liels un plašs. Tas aptver vairāk nekā 400 gleznu no 600, kuras meistars savā laikā gleznojis. Tām pievienojas ap 300 ofortu un apaļi 2000 zīmējumi. Viss tas grūti pārskatāms, jo izkaisīts pa daudziem muzejiem un privatām kolekcijām. Taču viena no vislabākām vietām, kur var iepazīties ar Rembranta g'ezniecību, ir Ļeņingradas *Ermitaža*.

Šeit sakrātas daudzas ģenialā meistara gleznas no dažādiem viņa daiļrades periodiem. Starp tām ir pirmklasīgi meistardarbi, kā, piem., «Danaja», «Pazudušais dēls» u. c., kur Rembrants paceļas visā savā milzeņa stāvā, visā savā nedziestošajā gloriņā.

2. Rembranta dzīve un darbi

Rembrants Harmenss van Reins dzimis 15. jūlijā 1606. g. (tātad nupat pagāja 350 g. no viņa dzimšanas dienas) Leidenā pārtikuša dzirnavnieka ģimenē. No četriem vecākiem brāļiem bij iznākuši amatnieki. Rembrantu tēvs bij nolēmis izmācīt par maģistratu vai pastoru un tādēļ sūtīja to tā sauktajā «latiņu» skolā. Pēc tās beigšanas Rembrants imatrikulējās slavenajā Leidenas universitatē. Tomēr pretēji tēva lolojumam no Rembranta neiznāca ne maģistrats, ne pastors. Rembrants drīz vien atmeta universitātei ar roku un piegriezās glezniecībai, kurā tas saskatīja savu īsto aicinājumu.

Leidena bij pilsēta ar diezgan vecām gleznieciskām tradīcijām. Neaizmirsīsim, ka tur dzimuši un strādājuši *Korneliss Engebrechtsens* un viņa slavenais skolnieks *Lukass van Leidens*. 16. gs. beigās Leidena vietējo mākslinieku ziņā gan vairs nevarēja mērīties ar Amsterdamu un Harlemu. Arī 17. gs. sākumā vienīgais liela vēriena mākslinieks, kas no 1618. g. līdz 1631. g. dzīvoja Leidenā, bij *Jans van Gojens*. Tomēr ne pie viņa, bet pie Jakoba Svanenburcha Rembrants 3 gadus mācījās gleznotāja amatu. Svanenburchs bij kāds mazāks gariņš no itālistu epigoniem un tāpēc, izņemot amata prasmi, Rembrantam daudz nevarēja dot. Ap 20. gadu vidu Rembrants pārceļas uz Amsterdamu un stājas papildu mācībā pie *Pītera Lastmana*.

Pīters Lastmans bij tai laikā ļoti populārs un iecienīts meistars. Amsterdamā — viens no ievērojamākiem itālistiem, kas pats apbraukājis Itāliju, Romā stājies sakaros ar itālistu vācieti *Elsheimeru*,

daudz ko piesavinājies no viņa itāliešu vāciskā mākslas mistrojuma, daudz ko mācījies arī no *Boloņas akademistiem*, it īpaši no *Anibales Karači*. Lai gan Rembrants sabija Lastmana darbnīcā tikai īsu laiciņu — ne vairāk kā pusgadu, tomēr Lastmana mākslas paņēmieniem palika sava ietekme uz Rembranta māksliniecisko veidošanos, vismaz sākotnē. Tas zīmējas galvenokārt uz tematiku, kompozīciju un savdabīgi *orientālo uzposumu* tērpos un visādos aksesuāros.

Pēc Rembranta atgriešanās Leidenā sākās *pirmais patstāvīgais posms* viņa mākslinieciskajā attīstībā. Neraugoties uz Lastmana darbnīcas akadēmiski klasicistiskām ietekmēm atsevišķos jautājumos, Rembrants jau no paša sākuma pievēršas noteiktam realismam. Realisms bij jau viņa dabā. Bez tam divi izšķirīgi faktori palīdzēja viņam ieņemt šo stāju: pirmkārt, realisma gars, kas kopš 17. gs. sākuma bij pamodis holandiešu nacionālajā glezniecībā, un, otrkārt, Karavadžo realisms, kas nāca no ārienes un, Itālijas braucēju holandiešu, galvenokārt *Honthorsta* ienests, guva aizvien plašāku piekrišanu arī tajās mākslinieku aprindās, kuras par paraugu ņēma itāliešus. Abas šīs realistiskās tendences zināmā mērā apvienojās Rembranta sākotnes realismā.

Bet Rembrantam it īpaši no svara bij *Karavadžo*, tā sauktais «*chiaroscuro*», gaišumšais apgaismojuma traktējums. Savos gaismas meklējumos Rembrants taisni izgāja no šī karavadžiskā «gaišumšā». Viņa daudzīnātā gaismēna nav nekas cits kā karavadžiskā principa tālāks ģeniāls izveidojums un noslēgums. Itāliešu realista darbos viņa «*chiaroscuro*» nav nekāds naturalistisks princips. Šis «*chiaroscuro*» ir mākslīgi sakombinēts apgaismojums, kuru Karavadžo pretinieks *Belori* nosauca par «*pagraba gaismu*». Tas ir kaut kas abstrakts, izdomāts un nedabisks. Karavadžo to izlietoja saviem speciāliem nolūkiem — izcēl *plastiskumu* un radīt zināmu *psicholoģisku noskaņojumu*.

Šis pēdējais moments pievilka Rembrantu. Taisni uz šī psiholoģiskā momenta pamata Rembrants izveidoja savu *īpatnējo gaismēnu*, kas viņa darbā nāca kā antagonists galējam naturalismam. Jau pašas sākotnes darbos viedama liela interese par gaismas problēmu. Daudzi Rembranta sākotnes darbi nav citādi izprotami kā *eksperimenti ar gaismu*. Interesanti, ka daudz kas viņu saista ar itāliešu *Karavadžo* praksi. Caur šauru spraugu ieplūstošie un zināmā mērā kanalizētie gaismas stari, kas, pēkšņi tumsā atsizdamies, rada pārsteidzošus efektus, atgādina slavenā itālieša ļoti oriģinālos paņēmienus. Šie gaismas

eksperimenti mums lielā mērā izskaidro Rembranta — realista Rembranta tieksmi pēc vizionariem motīviem. Tādi ir, piemēram, daudzās eņģeļu parādības Rembranta sākotnes darbos, kā to redzam, starp citu, arī Ļeņingradas *Ermitažā*, aplūkojot «Abrahama upuri». Bet arī starp dabiskajiem motīviem ir tādi, kuros gaismas eksperiments taisni krīt acīs, kā, piem., Berlīnes muzeja «Naudas mijējs», kas efektīgā sveces apgaismojumā pētī savas monetas.

Šis «Naudas mijējs» ir viena no pirmajām Rembranta gleznām, kas kopā ar «Apustuli Paulu» (Stutgartē) gleznota 1627. gadā. Jaunākā laikā kļuvušas zināmas dažas vēl drusku agrāka datuma gleznas, no kurām minēsim Maskavas «Tobiju» (1626.) un tā paša gada «Bileamu» (ASV priv. kol.). Meistaram tai laikā bij 20—21 gads. Kā rāda gleznu nosaukumi, jaunais Rembrants savu gleznotāja darbu sācis ar bībeles motīviem, no kuriem viens nāk no Jaunās, divi no Vecās derības. No Vecās derības nāk arī līdz šim visagrāk zināmā Rembranta glezna — «Davida triumfs» (1625.). Jāatzīmē, ka Rembrants un holandieši vispār bībeles tematikā sajuta sevišķas simpatijas pret Vecās derības nostāstiem. Tam par cēloni ir divi motīvi: pirmkārt, šie nostāsti ir dzīvāki, tēlaināki, tā sakot, anekdotiskāki un tātad gleznošanai interesantāki, tāpēc arī dzejnieki, starp tiem mūsu *Rainis*, allaž devuši priekšroku Vecās derības leģendām; otrkārt, holandieši savā smagajā cīņā pret spāniešu lielo pārspēku mīlēja sevi pielīdzināt mazajai ebreju tautai viņas cīņā pret apkārtējām varenajām monarchijām — eģiptiešu, asīriešu, persiešu. Savā kalvinistiskajā mānā holandiskie bībelnieki arī holandiešus uzskatīja par dieva izredzētu un sevišķi iemīlotu tautu.

Lai gan jau Leidenas periodā Rembrants rādīja «*ex ungue leonem*» — lika pēc naga pazīt lauvu, tomēr šie sākotnes darbi vēl ir tālu no rembrantiskas pilnības, uztverē un tehnikā vēl diezgan smagi, neveikli un neizkopti. Daži atstāj negribēti komisku iespaidu, kā, piem., «Bileams» — šis bārdainais, orientālistiski tērptais, saniknotais vecis, kurš ar lielu nūju vīca savu nelaimīgo, pakritušo ēzeli, kas skatās augšup uz savu mocītāju, atņirdzis zobus. Labākiem šī perioda darbiem pieskaitāms majestātiskais «Kristus Emavā» (Parīze, Andrē-Žakmars) un «Jūdass», kas bezgala satriekts nober augstā priesterā priekšā savus grašus, — glezna, par kuru savā laikā ārkārtīgi sajūsminājās holandiešu valstsvīrs *Konstantīns Heigenss*, pareģodams Rembrantam lielu nākotni. Leidenas periods noslēdzas ar pazīstamo Hagas muzeja gleznu — «Simeons templī» (1631.). Šai



Rembrants — Dr. Tulpa anatomijas stunda
Hogas muzejā

gleznā jau saskatāmas visas galvenās vēlākā Rembranta īpatnības — gaismēnā, koloristikā, arhitektūrā, telpas traktējumā, orientāliskos tērpos.

Tai pašā gadā, kad parādījās «Simeons templī», Rembrants pēc tēva nāves pārcēlās galīgi uz dzīvi *Amsterdamā*, kuru viņš vairs neatstāja līdz mūža beigām. Un jau nākamajā gadā parādījās viņa pirmais lielais meistardarbs — «*Dr. Tulpa anatomijas stunda*» (1632.). Leidenā Rembrants bij nobriedis kā mākslinieks visās attieksmēs. Vispirms kā gleznotājs, ko jau rāda minētais lielās portretu grupas pasūtījums. Jāzina, ka tai laikā, kad Rembrants apmetās Amsterdamā, šai bagātajā pilsētā jau bij priekšā daudzi slaveni un iecienīti portretisti. Lai minam tikai *Tomasu de Keizeru, Nikolasu Eliasu, Pīteru Kodi*. Klātpienācējs Rembrants varēja dabūt svarīgāku pasūtījumu tikai tādā gadījumā, ja tas jau bij pazīstams kā gleznotājs resp. portretists. Bet arī kā grafiķis Rembrants jau Leidenā bij sasniedzis meistara pakāpi. To rāda vairāki tā laika oforti, kas tehniskās pilnības ziņā ir taisni brīnišķīgi, kā, piem., kāds viņa mātes asējums. Neskaidrs paliek, kādā ceļā Rembrants Leidenā pie šīs tehniskās mākas nācis, jo Svanenburchs, pie kura viņš ilgāk mācījies, nav nekāds meistars šai arodā, pat nav zināms, vai tas maz ar to nodarbojies.

Jau debija ar «*Dr. Tulpa anatomijas stundu*» gaiši rāda, cik Rembrants pārāks par Amsterdamas portretistiem. Pietiek, ja to salīdzina ar tāda paša temata gleznu, kas apmēram 10 gadus pirms tam nāca no *de Keizera* otas — ar *de Keizera «Anatomiju»*. Rembranta «*Anatomija*» ir ne vien grupas portrets, bet *augstvērtīga gleznieciska kompozīcija*, koncentrēts psiholoģisks akts, kurā katrai personai ir sava motivēta funkcija, sava formas vērtība, savs koloristisks uzdevums.

Nevar būt nekādu šaubu, ka šis meistardarbs lielā mērā nodibināja Rembranta prestižu Amsterdamā. Viņš top 30. gados par ļoti iecienītu un meklētu portretistu, kuram pasūtījumu netrūkst. Portretu skaits šai laika sprīdī Rembrantam ir ārkārtīgi liels, bet galvenais — pa lielākai daļai tie ir *meistardarbi*. Tiesa, tajos vēl saskatāms zināms kompromiss ar publikas gaumi — nepieciešams priekšnoteikums «*iziešanai ļaudīs*». Bet rūp tikai tos salīdzināt ar citu Amsterdamas portretistu darbiem, lai tūliņ ieraudzītu viņa augsto līmeni. Tad uzkrīt Rembranta *daudzpusība un izdomas bagātība*. Kamēr pie pārējiem pa lielākai daļai atkārtojas vieni un tie paši paņēmieni, viena un tā pati pieeja, kas padara šos portretus bezgaļa vienmuļus un garlaicīgus, Rembrants atrod arvien jaunas iespējamības uztverē

un koloritā, neaizejot vēl pārāk tālu no pasūtītāju diktētām normām. Taču galvenais, ar ko izceļas Rembranta portreti, ir viņu *psicholoģiskais dziļums*, apgarotība un gleznieciskā apdare. Bet portretā Rembrantam bij arī savs «Achilesa papēdis». Cik lieliski viņam padevās attēlot holandiešu buržuaziskās matronas viņu stūrgalvībā, enerģijā un aprobežotā svētulībā, tik viņam negribēja padoties *jaunu sieviešu attēli*. To viņš it kā manīja pats un tādēļ centās izpalīdzēties ar ārējo uzposumu, ar tērpiem un rotas lietām. Visskaistākie ir viņa sievas *Saskijas* un vēlāk *Hendrikjes Stofeles* portreti. Atzīmēsim, ka šo divu viņam tuvo sieviešu tēli figurē pa lielākai daļai arī viņa mitoloģiskajās kompozīcijās.

* * *

Pirmo Amsterdamas desmitgadi, t. i., laikmetu no «*Anatomijas*» (1632.) līdz «*Nakts sardzei*» (1642.), mēdz apzīmēt par Rembranta *baroka periodu*. Lai gan šāds apzīmējums var vest pie pārpratumiem, tomēr tas varbūt nav gluži nepiemērots, lai izceltu dažas īpatnības, kas piemīt Rembranta jaunības mākslai. No vēlākās tā atšķiras galvenokārt ar savu *spraigumu, enerģiju, kāpinātām kustībām; dramātiku, spilgtāku koloristiku*. Viss tas it īpaši izpaužas lielajās kompozīcijās, kurām viela ņemta no mitoloģijas — kā kristīgās, tā nekristīgās. Kā raksturīgākos darbus šai ziņā atzīmēsim Frankfurtes ļoti varmācīgo «*Simsona acu izduršanu*» (1636.), Berlīnes bravurīgo «*Simsonu*», kas piedraud savam sievastēvam (1635.), Drezdenes epikurisko pašportretu ar Saskiju (1634.), tāpat Drezdenes «*Simsona kāzas*» (1638.), beidzot Ļeņingradas *Ermitažas* «*Danaju*» (1636.), «*Abrahama upurī*» (1635.), «*Līdzību par strādniekiem viņa kalnā*» (1637). Visur te tīši pasvītrots kustības vai dramatisma moments, dažās vēl ar uzviju, piemēram, *Ermitažas* «*Abrahama upurī*» ar krītošo nazi. Pat tādā, liekas, mierīgā tematā kā *Ermitažas* «*Danaja*» kustības motīvs jo dzīvi izpaužas ne vien pašas Danajas žestā, bet arī raudošā metaliskā puto virs gultas, pat vīzīgajās kurbītēs pie gultas. Ka Rembrantam kustību problēma šai laikmetā bij taisni programmatiska, to liecina kāda no nedaudzajām viņa palikušajām vēstulēm. Sakarā ar nelielo gleznu «*Kristus augšāmcelšanās*», kura tagad atrodas Minchenes Pinakotēkā, Rembrants raksta, ka viņš centies «*lietām piešķirt vislielāko un dabiskāko kustīgumu*». Dabiskums un kustība Rembrantam šai laikmetā sakrīt, pareizāk — kustība viņam šķiet dabiskuma galvenais, raksturīgākais elements. No bībeles brīnumstāstiem Rembrants toreiz



Rembrants — Žurku indes pārdevējs (asējums)

saviem motīviem vismiļāk izvēlējās tādus, kuri deva ieganstu straujām kustībām. Bet atgadījās arī, ka meistars tiši forsēja kustības momentu tur, kur motīvs to nemaz neprasīja, piem., Ļeņingradas *Ermitažas* gleznā «Neticīgais Toms» (1634).

Nevar teikt, ka šīs kustīgās figūras būtu skaistas. Lielāko tiesu tās ir taisni neglītas. Bet Rembranta realisms, kas bij viņa ģenija

pamatnoteikums, vairījās idealizēt pasauli, kurā neglītais, no klasicisma viedokļa raugoties, taču ir pārsvarā. Vispār jāsaka, ka īstenības māksla jau no saviem pirmsākumiem nebaidās no neglītā, ja tikai tas ir *paties, izteismīgs un raksturīgs*. To redzam ne vien pie holandiešiem, bet arī pie *Karavadžo*, pie *Muriljo*, pie *Velaskeza*. Zināmu lomu te spēlē arī protests pret liekuļoto, novazāto un banalizēto «ideālo skaistumu», kas pastāv tikai fantazijā, pie tam vēl nabadzīgā un notrulinātā fantazijā.

Joachims Sandrarts, kas 30. gadu beigās ilgāku laiku nodzīvoja Amsterdamā un, bez šaubām, bij stājies sakaros ar Rembrantu, nebeidz gauži sūdzēties par lielā Amsterdamas savdabja stūrgalvīgo nostāju pret klasisko tradīciju. «Viņš,» (t. i., Rembrants) raksta Sandrarts, «nekautrējas uzstāties pret mūsu mākslas likumiem, pret perspektīvu un antīko statuju lietderību, pret Rafaela zīmēšanas mākslu un sapratīgiem izveidojumiem, arī pret mūsu arodam tik vajadzīgām akadēmijām un runāt tām pretim, iebilzdam, ka jāsaistās vienīgi tikai ar dabu un nekādiem citiem likumiem.» Sandrarts vēl piemetina ar nožēlu, ka Rembrants nekā nav darījis, lai izglītotu savu garu, nav apmeklējis «Itāliju un citas vietas», nav izpalīdzējies ar grāmatu lasīšanu, «nav pratis ievērot savu kārtu un vienmēr pinies tikai ar zemas kārtas ļaudīm».

Lai gan Rembrants bij daudz ko mācījies arī no itāliešu mākslas, tomēr pret holandiešu iemīļotajiem «Itālijas braucieniem» viņš izturējās noliedzoši. Tas redzams arī no kādas pamācības, ko viņš devis savam māceklim Hogstratenam. Viņš sacījis: «Savā paša zemē tu atradīsi tik daudz skaistuma, ka tava dzīve būs par īsu, lai visu to apjaustu. Lai cik skaista būtu Itālija, tā tev būs bez nozīmes, ja tu neesi spējīgs atdarināt dabu, kas tavā apkārtnē.»

Šī pārlicība mums ļoti labi izskaidro tās rūpīgās un neatlaidīgās dabas studijas, kādām Rembrants šai laikā nodevās līdzās savām lielajām kompozīcijām. Arī šajās kompozīcijās Rembrants vienmēr iziet no tiešā, konkrētā, dabiskā, no izjustajiem iespaidiem. Tikai vēlāk šie iespāidi pārveidojas radošā fantazijā līdz dramatiskam efektam, nezaudējot savu optisko pārlicības spēku.

Rembranta koloristiskajā attīstībā šajos gados vērojami divi varianti — viens *vēsāks*, otrs *siltāks*. Vienā no tiem sastopam maisījumu no ziliem toņiem ar vēsu dzeltenu toņu piedevām, kas pastiprinājumā dod zaļgani pelēcīgu kopnoskaņojumu. Otrs koloristikas variants dibināts uz brūnsārtiem pamatiem ar zilā piemaisījumiem.



Rembrants — Kuģu būvētājs un viņa sieva
Bekinghemas pili Londonā

Perioda beigās raksturīgi ir noskaņojumi ar silti dzeltenu, zeltaino un dziļi sārto. Tie ir dominējošie meistardarbā, ar kuru periods noslēdzas, un proti — slavenajā «*Nakts sardzē*». Tomēr visumā novērojama tendence novērsties no spilgtajiem lokaltoņiem un pēc iespējas noklusināt stiprās krāsu ieskaņas, reducēt viņu spēku un intensitāti. Toņu orķestrācija perioda beigās top apvaldīta un svinīga.

Šis, tā sauktais baroka periods ir *jūsmīgākais un priecīgākais* Rembranta dzīvē, kurā, vispār ņemot, maz laimes un prieka, bet daudz bēdu un ciešanu. Neilgi pēc apmešanās Amsterdamā, 1634. g., Rembrants apprecas ar frīzlandieti *Saskiju Eilenburgu* — apaļu bāreni. Jaunā sieva atnes Rembranta mājā ne vien prāvu pūru — ap 40 000 guldeņu, kas tai laikā bij krietna suma, bet arī prieku un līksmību viņa dzīvē. Visu īso kopdzīves laiku — Saskija nomira 1642. g. — Rembrants nepārtraukti jūsmo par viņu. Viņš nepagurstoši to glezno — viskrāšņākos aspektos, ar visu savas meistarības spēku. Saskijas portreti, kā, piem., Kaseles muzejā, pieskaitāmi vislabākiem, ko devusi Rembranta ota portretu glezniecībā. Saskija figurē arī viņa lielajās kompozīcijās, kā, piem., «*Simsona kāzās*». Saskiju redzam ideālos tēlos, kā *Ermitažas* izgreznotajā «*Florā*».



Rembrants — Mākslinieks ar sievu Saskiju
Drezdenes galerijā

Vārdu sakot, Saskija Rembranta iedvesmā ieņēma tādu pašu vietu kā vecīgajam *Rubensam* tai pašā laikā *Helena Furmanete*.

Rembranta dzīve rit gludi un bezrūpīgi. Materialo līdzekļu netrūkst. Sievas pūrs un ļābi samaksātie pasūtījumi, darbnīcas ienākumi un ienesīgā grafika resp. oforti padarījuši viņu turīgu. Viņš nopērk sev lepnu namu, kaut arī ar parādu, kas vēlāk meistaram bij liktenīgs. Viņš var apmierināt savas kolekcionāra kaislības, kas bieži bij

nevaldāmas un lielā mērā vainīgas pie meistara vēlākajām ķibelēm un materialā bankrota. Tas pats Sandrarts, kas apgalvoja, ka Rembrants nekā nav darījis, lai izglītotu savu garu, spiests atzīt, ka «viņš ļoti milēja dažādus mākslas priekšmetus, kā gleznas, zīmējumus, vara grebumus, un daždažādus svešus retumus, kuru viņam bij uzkrājies liels daudzums un par kuriem viņš ļoti interesējās; tāpēc arī daudzi viņu ļoti augstu vērtēja un slavēja».

Rembranta ārkārtīgās un bieži dīvainās kolekcionāra intereses vislabāk redzamas no inventāra saraksta, ko attiecīgas amatpersonas sastādīja sakarā ar Rembranta maksātspēju 50. gadu vidū. Tur redzam pavisam raibas lietas: naturaliju kabinetu ar daudziem gliemežiem un jūras augiem, lielu koraļu koku, ieroču kolekciju ar orientāliskām un indiskām lietām, antikām un modernām, nažiem un dunčiem, zobeniem, āvām un bultām... Visam tam vēl pievienojas reti audumi un tērpi, dārgakmeņi un pārles, zeltlietas un sidraba trauki un riki. «Rembrantam,» saka kāds viņa pētnieks, «visu laiku bijis bērnišķīgi barbarisks prieks par spīdošām un mirdzošām lietām.» Mēs to redzam neskaitāmās viņa gleznās tiklab no šī, kā arī vēlākā laikmeta. Dažās šis pārspīlētais krāšņums liekas pilnīgi nemotivēts un dīvains, it īpaši, ja ņem vērā, ka ģenialais realists dažos savos darbos noiet līdz nepieredzētām robežām, pat cinismam, kā, piem., kādā «Žēlsirdīgā samarieša» motivā un «Jāņa Kristītāja sprediķī» (Berlinē), kur suņu uzvešanās ir tik piedauzīga, ka par to, ievērojot «svēto» motivu, uztraucās jau meistara māceklis Hogstratens, teikdams: «Jā, ja tas būtu ciniķa Diogena sprediķis!...» Par tādiem ofortiem kā «Franču gulta» un «Mūks rudzu laukā» labāk nemaz nerunāsim...

Atkal un atkal nākas uzsvērt, ka Rembranta mākslā dīvainā kārtā bieži savienojas specifiski holandiskais realisms viņa galīgās konsekvencēs ar nevaldāmu dziņu pēc fantastiskā, neredzētā, krāšņā un mirdzošā.

Baroka periods noslēdzās ar popularāko Rembranta meistarību — «*Nakts sardzi*» (Amsterdamā). Tas parādījās 1642. gadā, tai pašā gadā, kad meistars zaudēja savu iemīļoto Saskiju un kļuva kādu laiku atkal viens ar tikko piedzimušo dēlu Titu, kas palika vienīgais bērns no Saskijas pēc tam, kad četri iepriekšējie bij miruši.

«*Nakts sardze*» ir mīklains un augstākā mērā neparasts darbs, kas bijis par iegāsti neskaitāmām pārrunām, diskusijām un pārpratu-



Rembrants — Sieviete gultā un sēdoša meitene (tušas zīmējums)
Minchenē, grafišajā kolekcijā

miem. Viens no tādiem pārpratumiem jau ir tas, ka gleznai ar nakti nav nekā kopīga. Jā tomēr glezna jau sen guvusi šādu nosaukumu, tad tas izskaidrojams ar to, ka laikmetam bij pilnīgi sveši un neapjaušami Rembranta gaismas un koloristikas centieni, kas radikāli novirzījās no parastā apgaismojuma un krāsas traktējuma holandiešu glezniecībā. Gleznas tematika izriet no visikdienišķākās un Holandē ļoti parastās realitātes. Pēc sava satura glezna ir radnieciska populārajiem pilsoņu gvardes resp. strēlnieku koptortretiem, kādus gleznoja *Fr. Halss, de Keizers, Nik. Eliass, Bart. van der Helsts* un citi. Bet pēc izpildījuma tai nav nekā kopīga ar pārējām šai nozarē.

Rembrants «Nakts sardzē» sniedz ne tik daudz grupas portretu tradicionālā nozīmē, ne tik daudz virsnieka Fransa Baninga Koka strēlnieku grupu no sv. Adriana ģildes kā ģenialu gleznas kompozīciju grandiozā stilā, lai cik šai kompozīcijai mēģināts no dažādām pusēm un dažādos laikos kritiski piesieties. «Nakts sardze» ir viena no lielākajām Rembranta gleznām un katrā ziņā «viskustīgākā». Šai ziņā tā uzliek vaiņagu viņa «kustīgajam» baroka periodam. Viss norisinās ļoti *sasprindzinātā tempā, trokšņainā burzmā*, kur netrūkst ne soļu dobjuma, ne ieroču žvazdoņas, ne skaļu kļēdzienu, ne bungu rībienu. Kāds pārgalvnieks pat raida spalgu šāvieni pa vidu. Viss vilņo un bango šai divvainajā gājienā no masīvā ģildes nama. Ne mazāk pārsteidzoši ir gaismas efekti, kas samulsināja skatītājus un lika tiem iedomāties mākslīgi apgaismotu nakts ainu. Tomēr tikpat maz to var uzskatīt par dabisku dienas apgaismojumu. Tas ir īpatnējais *rembrantiskais apgaismojums*. Tā ir gaisma, kuru radījis pats meistars — pēc savas fantāzijas un saviem luministiskiem nolūkiem. Viss, kopā ņemot, atstāj ekstrordināru, nervozu, pat baigu iespaidu, kas mudina uz domām, ka te lieta nevar beigties «pa godam».

Gleznai neradās daudz piekritēju. Vismazāk bij apmierināti paši pasūtītāji, kuri, skaitā 17, jutās pilnīgi vīlušies savās cerībās. Par savu naudu (katrs no viņiem maksāja 100 guldeņu) dūšīgie strēlnieki bij gaidījuši ikviens sev pieklājīgu un solidu «nobildējumu». Un iznākums? Rembrants bij izlietojis viņu cienījamās figuras savai iecerētajai kompozīcijai, kurā tās izkaisītas pa visiem kaktiem, negribētās pozās, grūti caurskatāmos noēnojumos, ar apšaubāmu līdzību. Apmierināts varēja būt tikai pats virsnieks Banings Koks un viņa leitnants, kuri gleznas priekšplānā ieņem redzamas un izteismīgas vietas.



Rembrants — Fantastiska ainava

Kaseles muzejā

Tādējādi šis brīnišķīgais meistardarbs nenesa Rembrantam nekādus laurus. Pasūtītāji bij nemierā; publika raustīja plecus un kratīja galvas apmulsumā un nesapratnē par «ekstravaganto» viziju un gleznošanas veidu. Meistaram neveiksme bij toties jo sāpīgāka tādēļ, ka pēdējos gados viņu allaž piemeklēja smagi satricinājumi personīgā dzīvē — pirmo bērnu nāve, tad mātes nāve, beidzot mīlotās sievas nāve. Bet Rembrants nebija tas vīrs, kuru neveiksmes satriektu vai liktu atsacīties no reiz uzsāktā un par labu atzītā ceļa. Tiesa, pie Rembranta ilgi vairs negriezās ar ienesīgiem grupu portretu pasūtījumiem. Te pilnīgu uzvaru guva viņa sāncensis — veiklais modes portretists *Bart. van der Helsts*. Arī atsevišķo portretu klientūra top ievērojami mazāka nekā 30. gados. Lieta tā, ka Rembrants sāka arvien vairāk *atsacīties* no iepriekšējā gadu desmita *puslīdzīgās izdabāšanas un pielāgošanās publikas gaumei*. Tad viņš savus oriģinālos mākslinieciskos meklējumus izveda galvenokārt pašportretā (lūk, kāpēc viņam ir tik daudz pašportretu) vai savu radu, draugu un tuvinieku portretos, bet pie buržuaziskiem klientiem centās ievērot minimumu portretiskās etiķetes. Ar laiku

meistars, nostiprinoties un nobriestot savā mākslā, šo neērto *kompromisu* atmeta. Bet līdz ar to saruka arī klientu skaits, jo tie portretā meklēja ne tik daudz mākslu kā to, ko mūsu laikos dod fotogrāfija.

* * *

Laikmetu pēc «Nakts sardzes» līdz 50. gadiem Rembranta mākslinieciskā attīstībā var uzskatīt par pārejas periodu uz *brieduma stilu* vai «nosvērto stilu», kā to apzīmē kāds no jaunākiem Rembranta pētniekiem (V. Veisbachs). Meistars vispirms atmet savas senāk tik forsētās un stipri ārišķīgās kustības, savu sasprindzināto baroka sparū. Iedziļinoties brīvās dabas studijās, pieejot intimāk un garīgāk portretam, Rembrants nāca pie mierīgākas, harmoniskākas noskaņas, no kuras izejot viņš 40. gadu beigās pamazām apgūst to dvēselisko dziļumu, ar ko iezīmējas viņa vēlākie darbi. Raksturīgs piemērs tam ir rezignēti elegiskā glezna Luvrā «*Kristus un mācekļi Emavā*» (1648.), tāpat Luvrā mierīgu kustību ritmā ieturētais «*Žēlsirdīgais samarietis*» (1648.) ar ziņkārīgo zēnu, kas uz pirkstgaliem skatās pāri zirga mugurai bēdīgajā notikumā. Panākts pilnīgi nosvērts un nobalansēts formu komplekss kā noteicošs faktors konsolidētā stilā — bez patosa un aumes. Šai pagriezienā simboliska nozīme ir Ļeņingradas *Ermitažas* gleznai «*Davida samierināšanās ar Absalomu*» (1642.), kura savā maigajā, rožainajā un gaišzilajā harmonijā ir īsta pērle starp Rembranta tā laika gleznām. Jau šai darbā meistars ievērojami mīkstinājis savas gaismēnas senākos skarbos kontrastus, pēkšņās pārejas no gaismas uz tumsu. Harmonizācijas centieni koloristikas laukā turpinās joprojām, ejot roku rokā ar formu nomierināšanos. Gaismēna top smalkāka un bagātāka niansēs, izvairīdamās no spilgtiem efektiem. Arī zīmējums kopš 30. gadu beigām kļūst vieglāks un maigāks. Rembrants plašākos apmēros pielieto lazējumus un ar niansētiem un liegiem notonējumiem panāk ārkārtīgi krāsainu iespaidu.

Ap «Nakts sardzes» laiku Rembrants piegriež lielāku vērību ainavai. Ainava viņa darbā parādās tīrā veidā jau 30. gadu otrajā pusē. Bet jau agrāk dažās figuralajās gleznās tā ieņem pārvaldošu vietu, kā, piem., Berlīnes «*Prozerpīnas nolaupīšanās*» (1632.), «*Jāņa Kristītāja sprediķi*» (1635.), «*Eiropas nolaupīšanās*» (1632.) un «*Dianā un Akteonā*» (1635.). Sākotnē ainavas trūkst pavisam. Arī pašā



Rembrants — Ziemas ainava
Kaseles muzejā

pēdējā periodā Rembrants novēršas no ainavas, sakopodams visu interesi ap cilvēku.

Rembranta ainavā konstatējami *divi dažādi tipi*. Viens no tiem ir *fantastiski romantisks*, otrs — *nacionāli realistisks*. Fantastiski romantiskā ainava gandrīz neaprobežoti valda Rembranta eļļas glezniecībā. Italisma ietekme šeit nenoliedzama. Tas — *Lastmana* un *Elsheimera* mantojums. Bet ierosme laikam nākuši galvenokārt no *Herkulesa Segersa*, ar kuru Rembrants bij draugs un kura talantu viņš ļoti cienīja. Rembranta ainavu gleznās jo spilgti parādās Segersa plašais, panoramiskais vēriens, kuram pievienojas īpatnēji *rembrantiskais dramatisms* un dabas varenības izjūta. Bet Segersa ierosme ir sameklējama arī otrā — nacionālā realisma tipa ainavās, un varbūt Segersa nopelnis ir tas, ka Rembrants savā vidējā posmā vispārīm piegriezās ainavai tās tīrā, patstāvīgā veidā, jo Rembranta misija, tāpat kā Pētera misija kristiešu lēģendā, bij «cilvēku zvejošana». Realistiskajai ainavai nacionālā garā Rembrants pievēršas gandrīz vai vienīgi grafikā — 40. gadu lieliskajos asējumos un zīmējumos. Eļļas tehnikā zināma tikai viena ar tīri realistisku motīvu,

un tā ir pazīstamā «Ziemas ainava» (1646.) Kaseles muzejā — braši gleznots ziemas skats, varbūt labākais, kādu holandiešu glezniecība devusi. Varbūt tai vēl varētu pievienot drusku vēlāk darināto grandioza vēriena ainavu «Dzirnavas» (1650.), kas novakares atblāzmojumā rēgaini paceļas virs augstā nocietinājuma vaļņa upītes krastmalā un savā kompozīcijā atgādina *Jakoba van Reisdāla* slavenās «Veikas dzirnavas» (Amsterdamā).

Rembranta ģenija saskaldīšanās ainavā turpina tikai to, kas vērojams visā viņa mākslā. Tā ir tikpat savdabīga un mīklaina, tikpat personīga un vienreizīga, kas neatkarītojas ne pie viena no holandiešiem, vismaz tik kategoriskā veidā.

* * *

Rembranta dzīves apstākļi pēc Saskijas nāves pamazām kļuva arvien sliktāki. Savā testamentā Saskija savu mantu bij novēlējusi dēlam Titam, bet Rembrantu ar zināmiem noteikumiem iecēlusi par mantas pārvaldnieku. Taču ar laiku radās visādi sarežģījumi. Rembranta materialais stāvoklis ievērojami pasliktinājās. Vai tam par cēloni bij Rembranta nemāka iekārtot savu dzīvi saskaņā ar līdzekļiem, ko uzsver daži biografi, vai nevaldāmā kolekcionēšanas indeve, vai mākslinieciskās konjunkturas sastrēgums, vai saimnieciskā krīze un neizdevīgas spekulācijas, vai citi kādi apstākļi — nav skaidrs. Fakts tikai tas, ka 50. gadu sākumā Rembrants maksājumu dēļ nokļuva ļoti spaidīgā materialā stāvoklī. Rezultats bij tas, ka pārdošanā gāja ne vien ar parādiem iegūtais nams, bet arī vērtīgās kolekcijas kopā ar pārējo mantu un Rembrants tika izsludināts par maksātnespējīgu.

Pa to laiku meistars bij tuvāk iepazinies ar kādu Hendrikji Stofeli — savu bijušo kalponi. Tā ir sieviete, kas pēc Saskijas spēlējusi vislielāko lomu Rembranta dzīvē, vienkārša, neizglītota, bet labirdīga, kuras simpātisko attēlu redzam vairākos meistara portretos, starp citu, maģistrāli gleznotajā Berlīnes muzeja portretā (1658.) un kā modeli brīvās kompozīcijās. Ar lielu pašreizējību tā rūpējās par praktiskajā dzīvē diezgan nevarīgo, jau pavecīgo Rembrantu un gādāja par viņa dēla Tita audzināšanu. Kad Rembrantam kā maksātnespējīgam uzmācīgie kreditori apdraudēja katru nopelnītu grasi, praktiskā Hendrikje izlietoja visu savu zemnieces viltību, lai paglābtu veco meistarū no ubaga tarbas. Rembranta



Rembrants — Doktors Fausts (asējums)



Rembrants — Danaja
Leņingradas Ermitažā

un Hendrikjes sarūgtinājumu vēl pavairoja svētulīgie ticības liekuļi. Konsistorija vairākkārt izaicināja Hendrikji un bargi strostēja par ārļaulības dzīvi ar Rembrantu, beidzot izslēdza to no «dievgalda».

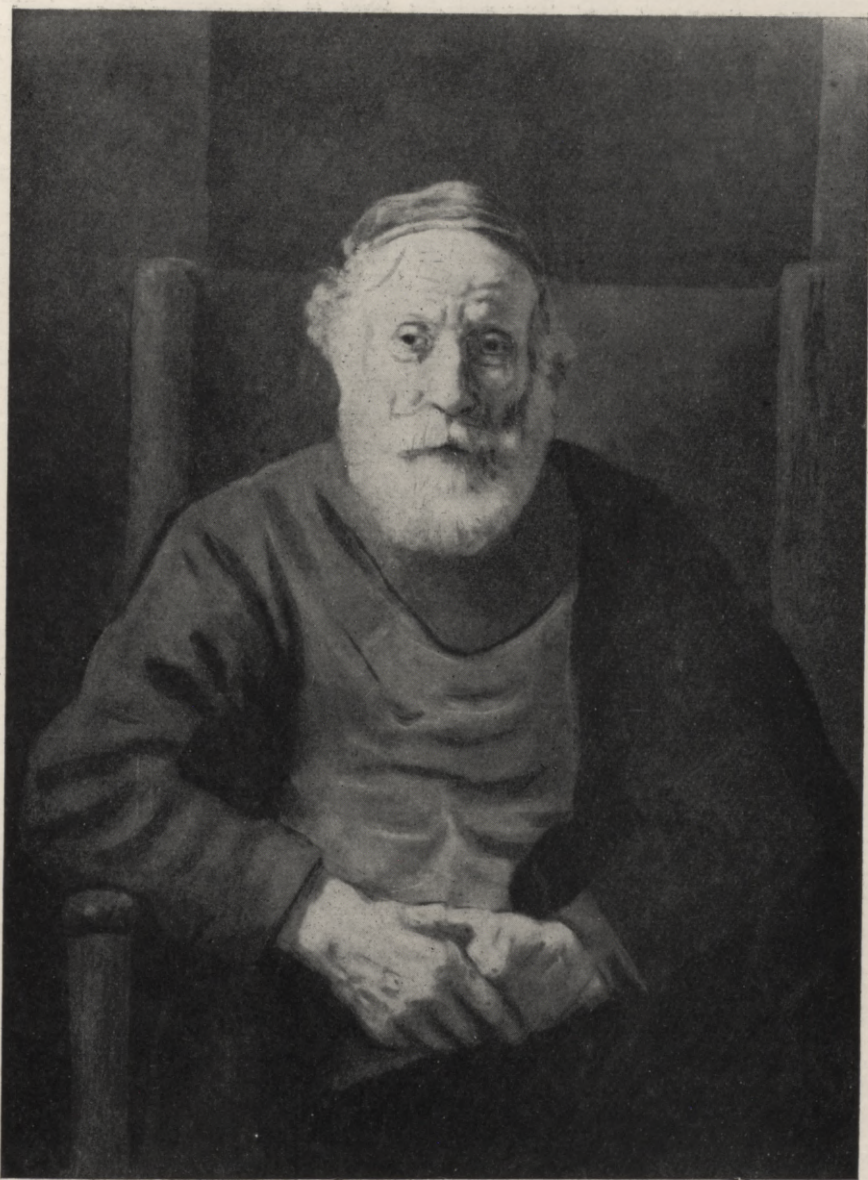
Pēc nama zaudēšanas un izūtrupēšanas Rembrants bij spiests pāriet uz nožēlojamu mitekli Amsterdamas ebreju kvartalā (geto) un sašaurināt savu iztiku līdz pēdējam. Tas bij ap 50. gadu beigām.

Būs lieki atzīmēt, ka ģenialais meistars bij zaudējis jebkuru prestižu buržuaziskajā sabiedrībā. Ja jau agrāk šo sabiedrību arvien vairāk atbaidīja Rembranta dziļi personīgā māksla, viņa ģenialais lidojums, kas gāja pāri laikmeta izpratnei un buržuaziskajai konvencijai, tad tagad visam tam vēl pievienojās saimnieciskais un



Rembrants — Vadmalas gildes priekšnieki
Amsterdamas muz.





Rembrants — Veca vīra portrets
Ļeņingradas Ermitažā

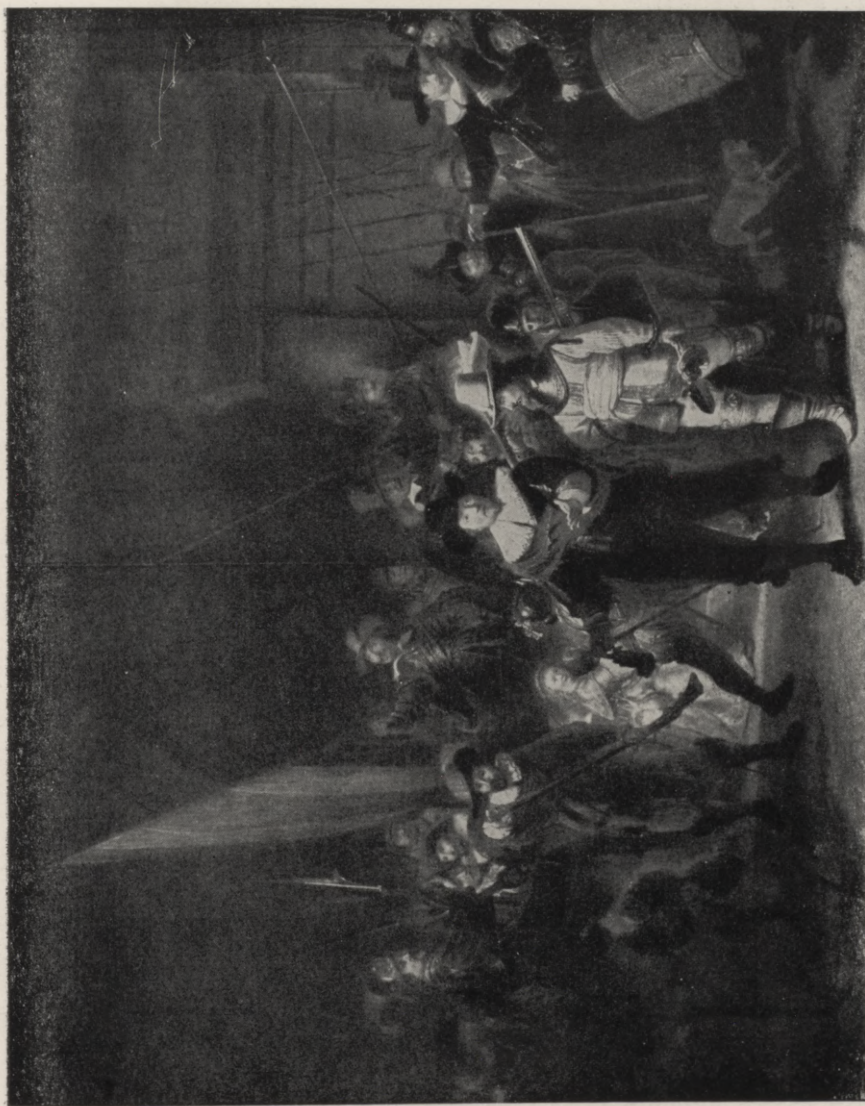


socialais bankrots, kas buržuazijas acīs ir nenomazgājams kauna traips. Pasūtījumi atkrita, senākie draugi atrāvās. Rembranta vienlība kļuva gandrīz visnotaļa. Tikai nedaudzi palika viņam uzticīgi, starp tiem ainavists *Rogmans*, kaligrafs *Kopenols*, kuru meistars vairākkārt portretējis, juvelieris *Lutma*, no kura arī palicis meistarisks Rembranta darināts oforts. Neviens visā buržuaziskajā Amsterdamā, kur sakrājās bagātības no visas pasaules, negadījās, kas paglābtu Rembrantu no nepielūdzamajiem kreditoriem un rijīgajiem augļotājiem, kas sniegtu palīdzīgu roku grimstošajam, vēl vakar tik cildinātam meistaram.

Pēc spožuma perioda, kad Rembranta slava gāja pa visu Amsterdamu un viņa darbnīcu uzmeklēja bagātā buržuazija, labi samaksādama par pasūtījumiem, meistars vecumā, tāpat kā jaunībā Leidenā, top par sīko ļautiņu gleznotāju, ar tādu pašu socialo stāju un simpatijām. Tagad īsti piepildījās tas, ko Rembrantam pārmeta iepūtīgais Sandrarts sakarā ar viņa «saiešanos ar zemas kārtas ļaudīm». Tas redzams no viņa portretiem šai atstumtības laikmetā. Tie galvenokārt nāk no vienkāršiem cilvēkiem un pa lielai daļai no Amsterdamas geto. Arī viņa pašportreti — šie vērtīgie Rembranta mākslas un autobiografijas dokumenti — zaudējuši savu senāko krāšņumu, bravuru un uzcirtību. Tanīs vislabāk atspoguļojas meistara ruinētais stāvoklis, viņa dzīves likstas un ciešanas. Lepnās beretes ar dižajām spalvām nomaina bieži ap galvu apsiets divielis, samta tērpus ar smagajām zelta plecu ķēdēm — apdilis darba apvalks ar vienkāršu apsēju ap vidu. Seja uztūkusi, grumbaina, nokārusies. Neapšaubāmas ciešanu un alkohola lietošanas sekas.

* * *

Un tomēr šai atstumtībā radās pasūtījums, kas savā izpildījumā kļuva par vienu no lielākajiem meistardarbiem Rembranta mākslā un visā holandiešu glezniecībā. Mēs runājam par slavenajiem un daudz apcerētajiem «*Vadmalas tirgotāju sindikiem*» (*Staalmeesters*. 1662. g., Amsterdamas muzejā). Bij pagājuši taisni 20 gadi kopš «Nakts sardzes» un 30 gadi kopš «Dr. Tulpa anatomijas stundas», kad parādījās šī brīnišķīgā glezna, kas, ja arī ne kā pēdējā, tad kā lieliskākā vaiņago Rembranta mūža darbu šai vecuma periodā. Runājot par Fr. Halsu «*Elizabetes hospitaļa reģentiem*» (1641.), jau nācās norādīt



Rembrants — Nakts sardze
Amsterdams muzejā

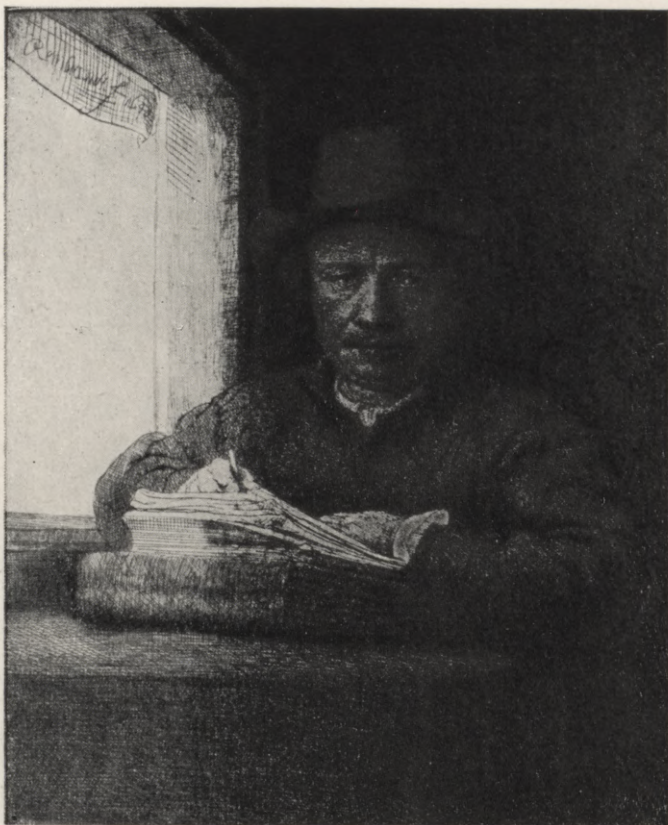


Rembrants — Ainava ar trīs kokiem (asējums)

uz šās gleznas laika ziņā attālo, bet saturā un idejā tuvo radniecību ar Rembranta «Sindikiem». Problemas, kādas risināja Halss, Amsterdamas lielmeistara darbā atrisinātas simtprocentīgi. Te viss ir paredzēts, apsvērts un saskaņots — kompozīcijas ritmika, redzes punkts, telpas veidojums, apgaismojums un kolorīts. Visi gleznas faktori un komponenti savesti ciešā, negrozāmā sakarībā. Gleznas spraiguma punkts koncentrēts uzmanības momentā. Tas šai gleznā visoriģinālākais. Un tas Rembrantam nav nejaušība. Viņš ir uzmanības gleznotājs. Atcerēsimies «Anatomiju». Tur dažu portretēto spraigu uzmanību saista liķis un doktora darbība. «Sindikos» šī uzmanība ir koncentrētāka, apņemdama visas figuras, pie kam tā vērsta interesantā veidā uz kādu notikumu vai incidentu ārpus gleznas. Priekšsēža raksturīgais rokas žests liek domāt, ka lieta grozās ap kādu iebildumu no publikas puses, jo viss rāda, ka grupa sēž pie prezidija galda kādā sapulcē, kas pieņem darbības pārskatu.



Rembrants — Vecas sievas portrets
Leņingradas Ermitažā



Rembrants — Pašportrets (asējums)

Lai būtu kā būdams, Rembrants šai gleznā panācis nekur un nekad nepārspētu saliedējumu grupas portretā. Arī Fr. Halsā «Elizabetes hospitaļa reģenti» nobāl tās priekšā.

Nav zināms, vai vadmalas tirgotāji uzņēma savu kopportretu draudzīgāk nekā Banninga Koka strēlnieki «Nakts sardzi». Kāds oficiāls pasūtījums «Sindikū» laikā it kā liecinātu, ka Rembranta kurss vismaz neslīd uz leju, ja vien šim pasūtījumam nebūtu... žēlastības raksturs. Runa ir par gleznu jaunceltā pilsētas valdes nama izdaiļošanai. Un, lūk, pie Rembranta griezās pēc tam, kad viņa skolnieks *Govārts Flinks*, ar kuru vispirms bij slēgts līgums, nomira. Rembrants bij iecerējis grandioza stila vēsturisku motīvu no holandiešu senču — bataviešu sacelšanās pret romiešu varu vienača Klaudija

Civila vadībā, par ko ziņo Tacits. Gleznu strūpi noraidīja, un no tās palicis tikai lielisks fragments Stokholmas muzejā. Tās vietā namu «izdaiļoja» kāda pavisam neievērojama vēsturiskā glezna laikmeta gaumē, ja nemaldāties, Rembranta skolniekā Juriana Ovensa.

Ar šiem meistardarbiem nebūt nebeidzās Rembranta beigu tūres genialā aktivitāte. Neraugoties uz visām ārējām neveiksmēm, likstām, nepatīkšanām un spaidīgiem apstākļiem, meistara lielais daiļrades spēks ne par matu *nemazinājās*. Drīzāk otrādi, tas vēl nobrieda un tālāk veidojās *augstākā stadijā*. Mūsu laikos lielāko cieņu gūst taisni tie Rembranta darbi, kas radīti kopš katastrofas 50. gadu vidū līdz mūža beigām. Visiem šiem darbiem kopīgais ir ne vien viņu psiholoģisko novērojumu un analīzes dziļums, kas vedams sakarā ar autora lielāku pieredzi un dzīves gudrību, bet arī *jauni glezniecības paņēmieni*, jauns koloristisks skatījums, kas iezīmē Rembranta *vecuma stilu*. Tēlu apgarotība aizsniedz vēl nebijušu kāpinājumu. Kompozīcijā ķermenisks miers un vienkāršība izkārtojumā; rāma un svinīga forma, sintetiska, vispārināta, bez liekām detaļām; koloristikā brīžiem teiksmaina krāsainība, brīžiem vienuļīgs vai sārta akcentēts brūnums, kā, piem., Hendrikjes brīnišķīgajā portretā (1658. g., Berlinē) un Ļeņingradas *Ermitažas* gleznā «Hamans nežēlastībā» (1665.). Tāds ir šī vecuma stila vispārīgais aspekts. Piemetināsim vēl, ka forma gūst zināmu skarbumu. Maiģais un piemīlīgais it kā izzūd. Pasaules izjūtā pavīd pesimistiska nokrāsa. Monumentalais, nepārejošais, mūžam cilvēciskais top *kategorisks, stingrs un negrozāms*. Apdarē daudz kas pamests nevērībā, it kā paviršs un nenobeigts. Bet neaizmirsīsim paša Rembranta vārdus, ka darbs ir pabeigts tad, kad meistars tajā sasniedzis savus mērķus. Rembranta vecuma stils ir *varens un imponants*, tāpat kā Halsam un Ticianam, un tikpat nepopulars. Interesanti, ka visi šie lielmeistari, kuru māksla pamatos ir tik dažāda, savā vecuma stilā vienojas *apskaidrotā mierā un maksimālā izteiksmes un tehnikas vienkāršībā*, kas nevarēja cerēt uz plašās publikas simpatijām.

* * *

Ap «Sindikiem», tāpat kā ap sauli planetas, koncentrējas Rembranta vecuma stila darbi. Vēl pirms «Sindikiem» minēsim rāmi svinīgo «Jēkaba svētību» (1656. g., Kaselē), lielisko meistara

drauga un labvēļa, vēlākā Amsterdamas pilsētas galvas Jana Siksa portretu (1654.), kas savā momentanā uztverē, brašajā fakturā un pelēkajā tonalitātē ar sarkano ir ārkārtīgi «moderns» un atgādina labākos 19. gs. portretus *Kurbē* un *Manē* garā. Vēl populārāks ir kāda jaunekļa Breininga sēdportrets (1652. g., Kaselē) ar savu neizsakāmi labsirdīgo smaidu un interesanto pagriezīenu. No plikniem izceļas Batseba (1654. g., Luvrā), kurā redzam dūšīgo Hendrikji ar vēstuli rokā sērīgās pārdomās. Motīvs sakrīt ar viņas personīgām kļūmēm, jo glezna darināta taisni tai laikā, kad viņu tirdīja konsistorijas liekuļi.

Mūsu dienās sevišķi augstu tiek vērtēti daži pašu pēdējo gadu darbi. Tādi ir Tita un viņa sievas divportrets (1665. g., Amsterdamā), kuru senāk nez kādēļ sauca par «Ebreju līgavu», ģimenes portrets (1668.) Braunšveigā un monumentalā glezna «Pazudušais dēls» (1669.) Ļeņingradas *Ermitažā*. «Pazudušais dēls» laikam ir pats pēdējais Rembranta meistardarbs. Jau tai ziņā tas ievērojams. Bet šī glezna izceļas arī tīri mākslinieciski. Iedrošināsimies teikt, ka tā ir lieliskākais darbs, ko Rembrants paveicis kopš «Sindikiem». Tiesa, abi iepriekš minētie ir krāsu bagātāki, it īpaši Braunšveigas ģimenes portrets, maigāki, liriskāki un mājīgāki. Bērni Rembrantam nekad nav padevušies, un viņa darbā tiem nav lielākas nozīmes. Bet Braunšveigas gleznā visas trīs meitenes ir brīnišķīgas savā bērnu nodabā, tikpat brīnišķīgas kā jaunā māte savā ģimenes priekā. Arī no divportreta dveš pretim mīla un klusa laime. No visa tā nav ne vēsts Ermitažas gleznā. Tā ir drūma un dramatiska. Nevis laime un prieks ir vadmotīvs šai gleznā, bet gan bezgalīgas ciešanas un nožēla, no vienas puses, un piedevīga lēnprātība — no otras. Visam tam kontrastē blakus personu varizejiskais skatiens. Glezna darināta dziļi dvēseliskā skatījumā un savā apgarotībā pieskaitāma labākajam, ko Rembrants šai ziņā devis. Klusais dramatisms pilnīgi saskan ar vecuma stila stāju. Koloristika ar saviem brūni sārtajiem toniem nepārspējami labi pieskaņota psiholoģiskajam momentam. Ermitažā skatāmi vairāki raksturīgi darbi no šī pēdējā posma Rembranta daiļradē. Sevišķi atzīmējami daži portreti, no kuriem abi bārdainie veči (1654.) ir nepārspējami meistardarbi portreta nozarē. Tas pats sakāms par Rembranta drauga — dzejnieka *Dekera* portretu un par sēdošo vecenīti ar klēpī saliktām rokām, laikam Rembranta brāļa Adriana sievu, kuras sejā atplaiksnās garš, skumju pilns dzīves stāsts.



Rembrants — Hendrikjes Stofeles portrets
Berlīnes galerijā



Rembrants — Bridēja meitene
Londonas Nac. galerijā

Rembrants nomira 1669. g. 4. oktobrī Amsterdamā, neilgi pēc *Ermitažas* meistardarba nobeigšanas. Meistara pēdējie mūža gadi bij neapskaužamāki nekā jebkad. Daudzas pazīmes liek domāt, ka viņš šai laikā bijis *pilnīgi aizmirsts*. Neilgi pēc viņa nāves pat bij radusies pārliecība, ka Rembrants mūža beigās atstājis Amsterdamu un stājies Zviedrijas ķēniņa dienestā, «kur nožēlojamā kārtā miris ap 1670. g.». Tā vismaz raksta itālietis *Baldinuči* savā 1686. g. izdotajā grāmatā «uz autentisku datu pamata».

Protams, arī materialie apstākļi Rembrantam nevarēja būt spīdoši. Maksātspējīgs viņš palika līdz mūža beigām. Gādīgā



Rembrants — Jana Siksa portrets
Siksa mājā Amsterdamā

Hendrikje nomira jau 1662. gadā. Arī dēls Tijs nomira 1668. gadā. Rembrants bij palicis vientuļš — viens ar savu māksliniecisko ģeniju, kas to nepameta līdz kapa malai, viens ar savu mazgadīgo meitiņu Korneliju, kuru viņam atstāja nelaiķe Hendrikje.

Rembrants nomira gluži nabags. Bez mazā ietaupījuma, ko Hendrikje bij atstājusi Kornelijai Rembranta pārziņā, notars pēc



Rembrants — Pazudušā dēla atgriešanās
Ļeņingradas Ermitažā

meistara nāves konstatēja kā viņa paša atstāto «mantu»: viņa apģērbu, 8 kabatas lakatiņus, 10 benītes, 1 bībeli un gleznojamos piederumus.

Labi saprotami *Vosmāra* — pirmā Rembranta plašākā biografa mēģinājumi parādīt meistara beigu cēlienu rožainākā gaismā (*C. Vosmaer. Rembrandt, sa vie et ses oeuvres*). Vosmārs bij holandietis, un viņam ļoti nepatika, ka viņa senči — Holandes 17. gs. buržuazija — bij tik neglīti un nesaudzīgi apgājušies ar holandiešu tautas lielāko ģeniju. Bet šī buržuazija bij taču darījusi tikai to, ko buržuazija dara visur un visos laikos, un proti — nospiež trūkumā un badā visus, kas nonākuši konfliktā ar viņas gaumi un pamaņu. Tā gāja *Fr. Halsam, Jakobam van Reisdālam, Ārtam van der Nēram* u. c. Tā gāja arī Rembrantam.

Simbolisks ir kāds pašportrets, kas gleznots 1668. gadā, tātad neilgi pirms nāves, un atrodas Ķelnes muzejā. Kādas elkam vai cezarim līdzīgas statujas priekšā stāv pusfigurā pats meistars ar gleznotāja spieķi rokā, savādu benīti galvā, saknupis, pagriezis pret skatītāju seju ar grīnīgu smīnu. Par ko viņš smejas? Par savu skarbo likteni? Par ļaužu stulbumu un šaursirdību? — Nav zināms. Tikai portrets ir nepieredzēti sarkastisks un izaicinošs — vienreizīgs starp daudzajiem Rembranta pašportretiem.

3. Rembranta skola

Rodas jautājums, vai maz var runāt par Rembranta skolu. Rembrants ir tik personīgs meistars, viņa māksla ir tik individuala un savdabīga, ka tā lāgā nēgrib saistīties ar skolas jēdzienu. Un tomēr bij laiks, kad Amsterdamas meistaram bij liela ietekme uz vienu daļu holandiešu glezniecības. To vērojam pie *Adriana van Ostades*, pie *Pītera de Hocha*, pie *Jakoba van Reisdāla*, pat pie gaišā *Delftas Vermēra* un daudziem citiem, kuriem ar Rembranta darbnīcu nav bijis tiešu sakaru un kuri nav arī pieskaitāmi Amsterdamas meistara tuvākajam apdārzam.

Bet Rembrantam bij diezgan prāvs skaits *tiešu skolnieku*, kas dažādos laikos pie viņa personīgi mācījušies. Viņu skaitu rēķina uz 50. Jau Leidenas laikā viņam bijuši mācekļi. Šis laikmets nākamajam lielmeistaram cieši saistās ar *Jana Līvensa* (1607.—1674.) vārdu. Līvenss gan uzskatāms drīzāk par Rembranta līdzbiedru nekā

par viņa mācekli. Sastapušies viņi laikam *Jorisa van Skotena* darbnīcā, kur Līvenss mācījies kopā ar vēlāko portretistu un vēstures gleznotāju *Abrahamu van Tempelu* un kur arī Rembrants bieži spēris savu kāju. Sākotnē abu darbi puslīdz vienādi, bet ietekme neapšaubāmi nākusi no Rembranta. Vēlāk, kad Līvenss pārcēlās uz Antverpeni un pakļāvās jauniem flamu mākslas iespaidiem, viņš zaudēja lielu daļu no savas pirmatnējās īpatnības, kas sadarbībā ar Rembrantu bij daudzsološa. Līvenss top tipisks eklektiķis, un viņa darbi savā mākslinieciskajā vērtībā top arvien problematiskāki. Van Deika un Rembranta maisījumā rembrantiskais top arvien mazvērtīgāks. Beidzot ar Rembrantu Līvensam paliek kopīgs tikai tas, ka arī viņš, tāpat kā viņa jaunības draugs, nomirst kā kreditoru vajāts insolvents. Par šī meistara sniegumu var spriest arī no gleznas «Sv. Hieronims» *Rīgas* Valsts tēlotājas mākslas muzejā.

Pirmais īstais skolnieks Leidenā Rembrantam bij vēlāk tik populārais un iemīļotais sīkgleznotājs *Gerits Daus* (1613.— 1675.), kas Rembranta darbnīcā nostrādāja vairākus gadus. Leidenietis Gerits Daus bij turīga stikla gleznotāja dēls. No sākuma viņam bij paredzēts tēva amats. Tomēr vēlāk — 1628. gadā tēvs to nodeva mācībā pie jaunā Rembranta, lai no dēla iznāktu īsts gleznotājs. Mācības vedās, un, atstājis Rembranta darbnīcu, meistaram pārceļoties uz Amsterdamu (1632.), Daus ātri kļūst populārs. Kad 1641. gadā sapulcējušies Leidenas gleznotāji, lai svinētu gleznotāju patrona sv. Lukasa svētkus, *Filips Engelss*, vēlākais Persijas šacha galma gleznotājs, savā svētku runā atkārtoti norādījis klātesošiem uz toreiz 28 gadus veco Dauu kā uz visu gleznotāju paraugu.

Viņa pirmie darbi ir portreti, jo no šīs nozares varēja visvairāk cerēt uz peļņu. Starp tiem pazīstamākie ir Rembranta tēva un mātes portreti. Bet drīz vien Daus pāriet no ģimenes un žanru. Arī tas likās būt ienesīgs. Gleznieciski un tehniski savā žanra specialitatē Daus balstās uz Rembranta gaismēnas un koloristikas principiem. Pēc tematikas Daua pa lielākai daļai sīkās, bet rūpīgi apstrādātās glezniņas ir anekdotiski skati no tautas dzīves. Tās tuvi radnieciskas jau aplūkotajam nacionāli sīkpilsoniskajam un zemnieciskajam žanram, tikai rembrantiskā ārējā aspektā. Daus ir tipisks buržuazijas gleznotājs, kas savas glezniņas pielāgoja Holandes buržuazijas gaumei un patikai. Krietnu peļņu ierausušam un labi paēdušam buržujam bij ļoti pa prātam savā mājulībā noskatīties uz gleznām, kurās attēlotas zemo ļautiņu pamaņas un ņudzoņa, lai savā pašap-



Ferdinands Bols — Tezejs un Ariadna
Leņingradas Ermitažā

mierinātībā sajustu savu pārākumu. Daus to deva, un tādēļ viņš bij šās mantīgās šķiras ideāls. Mietpilsonim patika arī Dausa pedantiskais izpildījums. Tas patiešām ir «*nec plus ultra*». Jau akuratais Sandrarts apbrīvoja Dausa rūpību un ar to savienoto darba gausumu.

Gerits Daus kļuva par nācijas lepnumu, un tai laikā, kad viņa ģenialais skolotājs kāvās ar parādiem un trūkumu, viņu pašu varēja uzskatīt par laikmeta vislabāk samaksāto gleznotāju. Zviedrijas karaliene Kristīne, Anglijas karalis Kārlis II, Toskāņas lielhercogs, Austrijas lielhercogs Leopolds, Francijas Burbons Lui, tā sauktais «Lielais Kondē», — viņi visi lauzās, Dausam vēl dzīvam esot, lai par labu samaksu tiktu pie viņa gleznām.



Nikolass Māss — Lasītāja
Briseles muzejā

Jau gandrīz no paša sākuma pie Daua parādās īpatnība, kas viņam top tipiska: gleznas iekomponēšana logā vai arkades spraislī, ar ko rodas iekšējās telpas perspektiviskas padziļināšanas iluzija. Varbūt tas patapinājums no Rembranta, kuram šāds paņēmieni arī šad tad nāk priekšā. Gadās, ka Dauam šādu arkadu apakša izgreznota ar gleznotu bareljefu, kā, piem., gleznā «Putnu pārdotava» Londonas Nacionalajā galerijā. Līdzās tam Daus savas žanra grupas novietoja noslēpumaini apgaismotās telpās un tikai retumis klajā gaisā.

Šiem efektīgiem modes paņēmieniem sekoja arī viņa mācekļi, kuru Dauam netrūka. No izcilākiem minēsim *Gabrielu Metsu*, *Fransu van Mīrisu*, *Brekelenkamu*, *Pīteru van Slingelantu*, *Gotfrīdu Skalenu*, *Pīteru van den Bosu*, *Abrahamu de Papi*. Visi viņi vairāk vai mazāk iziet no Daua žanra. Tādējādi Dauu var uzskatīt par tā sauktās Leidenas žanristu skolas tēvu.

Dauam skaita pāri par 300 gleznām, kas nav maz, ja ņem vērā to lielo akurātību un pūliņus, kādus meistars pielicis katram darbam. Ļoti labi ar viņu var iepazīties Ļeņingradas *Ermitažā*, kur sakrāts lielāks daudzums viņa ievērojamāko darbu. Lai minam tikai veco sievu lasot — glezna, kas motivā, apgaismojumā, realistiskā skatījumā ļoti līdzīga Rembranta analogiskam sākotnes darbam; «Tinēju» un «Siļķu pārdevēju», kas zīmīgi atspoguļo Daua naturalistisko pieeju un centīgo sīkglezniecību. Jau no Ermitažas gleznām var spriest, ka Daus visvairāk baudāms, ja redz nedaudzas no viņa gleznām. Lielākā skaitā tas top vienmuļīgs un garlaicīgs, jo atsedzas viņa maniere un samākslotība.

No daudzajiem Amsterdamas laika Rembranta mācekļiem minēsim tikai ievērojamākos. Tādi bij *Ferdinands Bols*, *Govārts Flinks*, abi brāļi *Fabriciusi* — *Barents* un *Karels*, *Nikolass Māss*, abi brāļi *Koninki* — *Filips* un *Jakobs*, *Gerbrants van den Ekhauts*, *Jans Viktors*, *Samuels van Hogstrātens*, *Jakovs Bakers* un *Ārts de Gelders*. Gandrīz visi viņi savā laikā bij piesavinājuši ar lielākiem vai mazākiem panākumiem Rembranta kompozīcijas schemas, gleznošanas paņēmienus un gaismēnas metodi, lai gan pats meistars tos viņiem neuzspieda. Viņa attieksmes pret mācekļiem bij pavisam citādas nekā *Rubensam*. Antverpenes lielmeistars tos pakļāva stiprā mērā savai gribai. Viņš lika tiem strādāt pie saviem lieliskajiem pasākumiem, lika tiem izpildīt pēc saviem metiem kompozīcijas lielumā, paturēdams sev tikai galīgo apdari vai galveno figuru uzgleznojumu. Rembrants turpretim ļāva saviem mācekļiem patstāvīgi strādāt, katram pēc savas patikas, aprobežodamies ar pārlabojumiem, bet nekad nelikdams tiem strādāt pie saviem paša darbiem.

Tomēr gandrīz visi viņi vēlāk *novirzījās no Rembranta ceļa*. Nevienš no viņiem nespēja iedzīvoties Rembranta ģenialajā garā. Tie piesavināja tikai viņa mākslas ārišķīgo čaulu. Bet laiki mainījās, mākslā uznāca jaunas modes, un, lūk, senākie Rembranta mācekļi cits pakaļ citam atmeta šo čaulu kā vecmodīgu un jaunajai gaumei nepiemērotu.



Gerits Daus — Slimniece un ārsts
Leņingradas Ermitažā



Filips Koninks — Ainava
Berlīnes muzejā

Viens no spējīgākiem un oriģinālākiem Rembranta mācekļiem bij *Karels Fabriciuss* no Delftas. Pēc apmācības Rembranta darbnīcā Karels atgriezās 50. gadu sākumā savā dzimtajā pilsētā, kur 1654. gadā nelaimīgā kārtā aizgāja bojā pulvera noliktavas eksplozijā. Tikai nedaudzi viņa darbi palikuši, bet visi tie liecina, pēc vispārīgā atzinuma, ka no viņa būtu iznācis pirmklasīgs Holandes meistars, ja to nebūtu aizrāvusi pārāgrā nāve. Šķiet, ka rembrantiskā ietekme uz *Delftas Vermēru* un *Pīteru de Hochu* nākusi caur viņu.

Ļoti simpatisks meistars savā sākotnē bij *Nikolass Māss* (1632.—1693.) no Dordrechtas. Māss bij viens no talantīgākiem Rembranta skolniekiem, kas jau ap 1650. g. spēja ļoti veikli un sapratīgi atdarināt meistarū formā, krāsā un apgaismojumā. Viņš bij vienos gados ar *Delftas Vermēru* un, līdzīgi pēdējam, agri nobrieda. Labākie darbi nāk no perioda, kad meistaram bij tikai 18—25 gadi, t. i., ap gadsimta 50. gadu vidu. Tās ir maza formata žanra glezniņas, kurās bieži figurē klusas un rāmas vecenītes pie ratiņa vai lasot bībeli, vai maigi iesnaudušās savā krēslā. Arī bībeles motīvus Māss, tāpat kā viņa skolotājs, mīlēja pārcelt vienkāršu ļautiņu žanrā. Tomēr šādu glezniņu no sīkpilsoniskās ikdienības nav visai daudz, ne vairāk par 50. Pēc 1660. g. tās sastopamas retumis un vēlāk nemaz



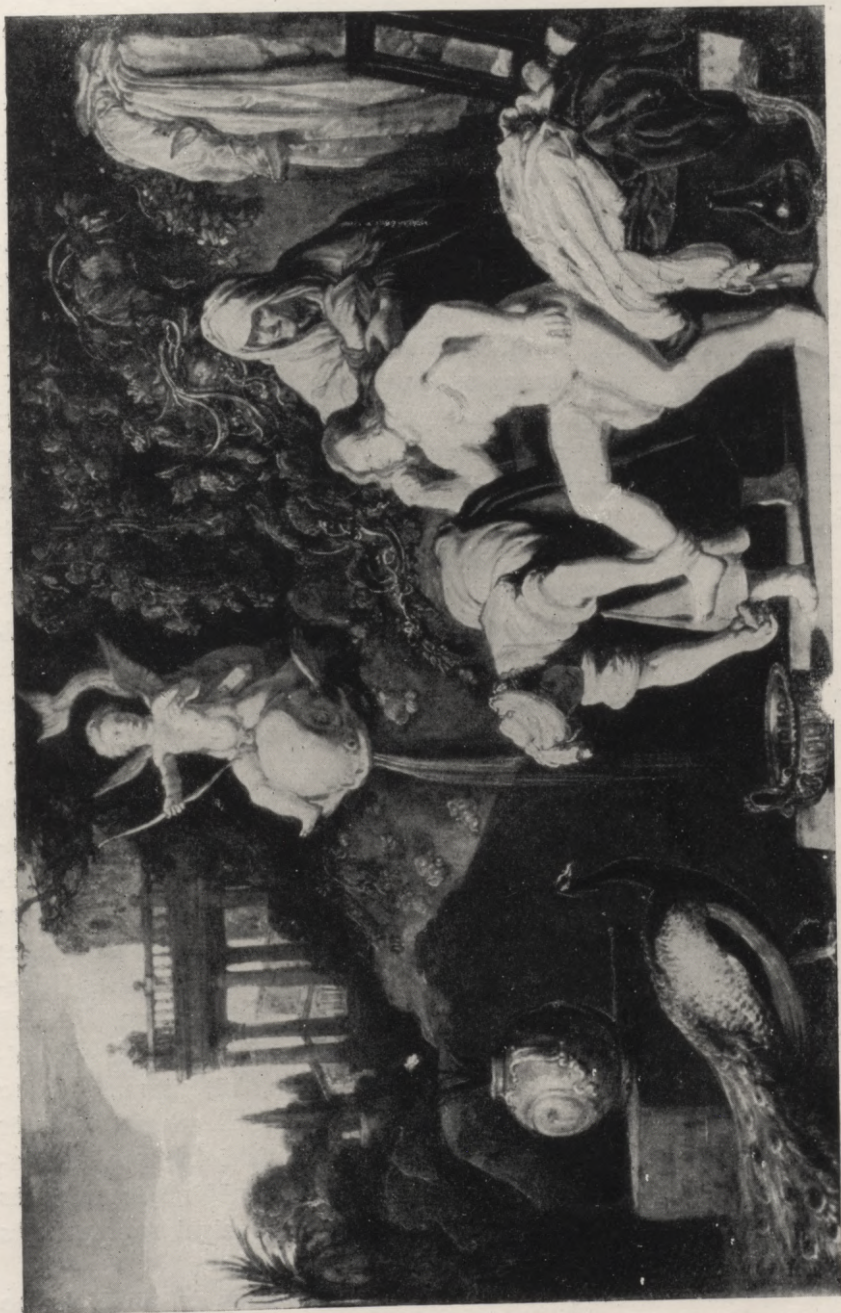
Ārts de Gelders — Ceļojošais muzikants
Leņingradas Ermitažā



Govārts Flinks — Virsavija
Leņingradas Ermitažā

vairs. Koloristiski tās ļoti pievilcīgas. Apgaismojums rembrantisks. Vismīļākā krāsa Māsam ir tumšsārtā, kurai tas rezervē vislabāko vietu savās gleznās. Reti kāds prot tā saskaņot tumšsārto ar pelēcīgo un melnīgo kā Māss savos sākotnes darbos. Vēlāk, pēc uzturēšanās Antverpenē un saskarē ar flamū lielo meistarū *Jordansu*, Māsa glezniecībā notiek lūzums, kas to attālina no holandiskās bāzes un vēlāk ievirza franču akademisma un manierisma ūdepos. Māss paliek sauss un garlaicīgs. Ar saviem samākslotiem, pēc modes darinātiem portretiem šis citkārt tik simpātiskais meistars top pliekani oficiāls.

Ferdinandu Bolu (1616.—1680.) mēdz uzskatīt par Rembranta ievērojamāko skolnieku. Dzimis Dordrechtā, viņš jau agrā jaunībā pārceļas uz Amsterdamu. Rembranta mācībā stājies ap 1640. gadu, Bols pazīstams kā spēcīgs gleznotājs, zīmētājs un ofortists. Dažos darbos viņš gandrīz aizsniedz meistara augstumus. Viņš gleznojis lielas kompozīcijas ar vēstures un bībeles motīviem. Taču labākais būs atzīmējams portretā. Kā dažs labs no Rembranta skolniekiem, tā arī Bols uz mūža beigām slidēja uz leju savā mākslā. Teicamākais, ko viņš radījis, ir līdz 1660. gadam. Pēc tam viņš pa daļai plašo pasūtījumu, pa daļai «modernizēšanās» dēļ kļūst paviršs un konvencionāls. It īpaši viņa mākslai šai laikā kaitēja tendenciozā dzišanās pēc «gaišās manieres», kas nāca kā pretstats rembrantiskajai gaismēnai un viņa paša senākajai glezniecībai. Tas saistījās ar franču «modi», kas izgāja uz ārišķīgu reprezentāciju un dekoratīvu uzposumu. Ar Bola glezniecību visās tās stadijās un paveidos var ļoti labi iepazīties Ļeņingradas *Ermitažā*, kur sakopota virkne viņa izcilu darbu. Pie tādas gleznas kā «Tezejs un Ariadna» jo gaiši parādās laikmeta tukšā iepūtība, kura nezināja nekā asprātīgāka kā vīram un sievietei (domā, ka tie ir kāds holandiešu admirālis ar savu cienīgo) likt sevi portretēt mitoloģisko dievu vai pusdievu veidā. Bet Ermitažā ir arī vairāki nopietni portreti, kuros Bols vēl tik līdzīgs Rembrantam, ka tie ilgu laiku gāja ar Rembranta vārdu. Vēlākos darbos Bolam no Rembranta nepalika gandrīz nekā. Ermitaža var uzrādīt arī otra lielākā Rembranta «renegata» — *Govārta Flinka* (1615.—1660.) vairākus darbus, kas iezīmē viņa attīstības gaitu. Flinks, kas bij viens no pirmajiem Rembranta skolniekiem Amsterdamā, bij arī viens no pirmajiem, kas atteicās no Rembranta gaismēnas un stājās tai pretim ar «gaišo manieri». Viņš gleznoja lielas vēsturiskas un mitoloģiskas kompozīcijas, reģentu grupas un



Piters Lastmans — Virsavijas tualete
Ļeņingradas Ermitažā

bij viens no iecienītākiem portretistiem, kas prata pielāgoties mantīgās publikas prasībām. Tad arī nav jābrīnās, ka Flinks pēc nāves atstāja lielāku mantu.

Gerbrants van den Ekhautes (1621.—1674.) bij viens no tiem ne-daudziem Rembranta mācekļiem, kas visilgāk palika uzticīgi meistara principi. Viņš arī pratis vispilnīgāk atdarināt Rembranta stilu visās attieksmēs. Ekhautes patapina no sava skolotāja ne vien motivus (visvairāk bībeliskus), bet arī viņa personāžu, viņa orientālos kostīmus, pozas un kompozīcijas paņēmienus. Vēl līdz šai dienai darbu nošķirošana starp Ekhautes un viņa lielo skolotāju lietpratējiem brīžiem sagādā prāvas grūtības. Ekhautes gleznoja galvenokārt portretus, bet arī vēsturiskas kompozīcijas, no sākuma tīkamā gaismēnā, vēlāk gaišāk un krāsaināk. Vairākas no šīm kompozīcijām, diezgan impozantos apmēros, pa lielākai daļai no vēlākā perioda, redzamas *Ermitāžā* — «Darija ģimene Aleksandra priekšā» (1662.), «Ķēniņa Jerobeama upuris» (1655.) u. c. Viens viņa darbs ir arī *Rīgas* muzejā. Tomēr viņa pievilcīgākie darbi ir nevis šie gaišos toņos ieturētie «lielgabali», bet gan mazāku apmēru gleznas ar gaismēnas variācijām. Par ļoti ražīgo, bet garlaicīgo, krāsās raibo un bieži vulgāro savos tipos *Janu Viktoru* Ermitāžā var spriest pēc gleznas «Scipiona atturība». Viņa ražība izpaudās pa lielākai daļai bībeles motivos, kuros tas, šķiet, bijis gandrīz tikpat liels specialists kā viņa skolotājs Rembrants.

Viens no interesantākiem Rembranta skolniekiem ir *Filips de Koninks* (1619.—1688.). Viņš pazīstams kā ainavists, pie kam ainavists, kas Holandes ainavu glezniecībā reprezentē īpatnēju, oriģinālu paveidu. Filips de Koninks kļuva slavens ar savām grandioza vēriena *panoramiskām ainavām*. It kā no kāda neliela pakalniņa paveras ārkārtīgi plašs un impozants skats uz tālo apkārtnes līdzenumu ar apdzīvotām vietām, upes ielejām un kanāliem, lieliskā apgaismojumā un toņu vērtību izjūtā. Lai gan šādas plašas varenības skati sastopami arī pie citiem ainavistiem, kā, piem., *Jakoba van Reisdāla*, *Harlēmas Jana Vermēra* un arī pie *Rembranta*, tomēr Filipam Koninkam tie ir vispusīgi un sistematiski izkopta specialitāte, kurā tas ir nepārspējams. Retumis viņš izmēģinājās arī citās glezniecības nozarēs. Un, lūk, *Ermitāžā* Koninks taisni reprezentēts ar viņam retu žanra gleznu — ar šuvējas motivu.

Arts de Gelders (1631.—1698.) no Dordrechtas ir pēdējais no Rembranta mācekļiem, kas pieslējās lielā meistara vecuma stilam

un uz tā pamata izkopa savu personīgu, ļoti spēcīgu un sulīgu koloristiku. Tematika pa daļai bibeliska, pa daļai portretiska. Starp citu, atzīmējams arī Krievijas cara Pētera I portrets Amsterdamas muzejā. *Ermitažā* meistarū sastopam skaistā pašportretā ar zīmējumu rokā un vēl kādā portretā.

Ārta de Geldera pirmais skolotājs, Rembranta skolnieks *Samuels van Hogstratens* (1627.—1678.) no Dordrechtas, mums tagad vairāk interesants ar savu grāmatu par glezniecību (1678.) nekā ar savām nedaudzajām gleznām. Grāmatā līdzās apgrūtinošām citatu bagāžām atrodamas ļoti interesantas piezīmes par viņa laikabiedriem gleznotājiem, starp citu, arī par *Rembrantu*.

Beidzot, *Jakobs Bakers* (1608.—1651.) no Frīzijas uzskatāms nevis par Rembranta mācekli, bet drīzāk par gatavu mākslinieku, kas zināmā stadijā nokļuvis izšķirīgā Rembranta ietekmē. Kad Bakers ieradās ap 1633. g. Amsterdamā, tātad ap to pašu laiku, kad uz turieni pārcēlās Rembrants, tas jau bij atzīts meistars. To liecina svarīgais bāriņu nama kundzeņu portreta pasūtījums tūliņ pēc meistara ierašanās Amsterdamā. Arī portreta izpildījums rāda veiklu meistara roku un amata prasmi, ko Bakers bij guvis, mācīdamies kopā ar *Govārtu Flinku* pie kāda *Levardenas* meistara *Lamberta Jakobsena*. Bet jau ap 30. gadu vidū Rembranta ietekme top arvien jūtāmāka. Parādās portreti jau pilnīgi Rembranta garā. Tas pats konstatējams pie bibeliska, mitoloģiska un alegoriska rakstura kompozīcijām. Un tomēr jāsaka, ka visur skan līdz arī akadēmiska nots, it īpaši brīvās kompozīcijās («Cimons un Efiģenija», Braunšveigā). Grupu portretā Bakera meistardarbs ir pārslodzītais, bet enerģiski sagrupētais «Kapteiņa de Grēfa kareivju pulciņš» Amsterdamas pilsetas namā. Bakers neapstrīdami ir talantīgs gleznotājs. Haubrakens slavē viņa kņāšību, atzīmēdams, ka Bakers uzgleznojis sievietes portretu vienā dienā. Pēdējā laikā izceļ Bakera oriģinālo un spēcīgo zīmētāja talantu.

VII. NOSLĒGUMS

Rembranta skolai nebij rītdienas. Visumā tā izbeidzās vēl pirms ģenialā meistara nāves, tāpat kā paša Rembranta mākslas prestižs. Bet līdz ar to faktiski izbeidzās lielā holandiešu glezniecība. Pēc Rembranta nāves, t. i., sākot ar 70. gadiem, *viss ātrā gaitā slidēja uz leju*. Vecie glezniecības milži pa lielākai daļai bij apmiruši. Kas vēl kādu laiku dzīvoja, tie vairs nespēja grozīt vispārējo panīkšanas procesu vai arī lielākā vai mazākā mērā paši pakļāvās šim procesam, kā *Piters de Hochs, Jans Stēns, Nikolass Māss, Ferdinands Bols* u. c.

Holandes realisma skola bij izteikusi visu, kas tai bij sakāms. Tā bij cieši saistīta ar *Holandes buržuazijas «vētru un dziņu»* periodu un izbeidzās līdz ar to. Laiki bij grozījušies. Ap 17. gs. vidu norisinājās lielas pārmaiņas *Holandes saimnieciskajā* strukturā, un sakarā ar tām pārgrupējās visas sabiedriskās attiecības. *Revolucionāro cīņu* laikā noteicošais vārds sabiedrībā bij rūpnieciskajai resp. amatnieciskajai vidējai buržuazijai, kura savā dzīves stājā, parašās un centienos bij darbīga, taupīga un kareivīga. Pēc *Minsteras miera* (1648.), kad cīņa par *Holandes patstāvību* noslēdzās ar jaunās buržuaziskās republikas pilnīgu uzvaru, darbīgās ražotājas buržuazijas vietā stājās *tirdznieciskā aristokrātija*, kas bij iedzīvojusies no milzīgi ienesīgajām tirdzniecības operācijām pasaules mērogā un no nesaudzīgās koloniju ekspluatācijas. *Tirdzniecības lielkapitals* ieņēma ražošanas kapitāla vietu socialās un politiskās dzīves veidošanā un izkārtošanā. *Baņķieri* kļuva par īstajiem zemes kungiem un uzspieda no viņiem atkarīgajai mākslai savu veikalnieciskā gara zīmogu.

Prasības, kādas bagātie naudinieki izvirzīja mākslai vispār un glezniecībai atsevišķi, veda pie ievērojamām pārgrozībām tiklab tematikā, kā arī estetikā un teknikā. Naudas aristokratija gribēja būt līdzīga dižkungu aristokratijai. Tādēļ portretu vajadzēja idealizēt un uzpost dekoratīvā baroka un alegorijas garā. Jau minējām F. Bola divportretu *Ermitažā*, kur kāds admirālis ar sievu figurē Tezeja un Ariadnas ādā resp. atributos. Tas nebija izņēmums. Kādā Londonas muzejā redzam *Salomona de Braja* vai ticamāk — viņa dēla *Jana de Braja* «Ģimenes portretu», kur viņš ar savu madamu uzstājas kā Antonijs un Kleopatra. Gadījās, ka vienportretus ietēra romiešu togās. Tomēr allaž novērojams, ka šādi masku balles portreti no pirmā pagrimšanas perioda vēl diezgan veikli un knasti gleznoti. Realistiskā ainava izrādījās par prastu — to vajadzēja izdarīt pēc Itālijas parauga vai patapināt varonīgu aspektu no itālisķā francuža *Kloda Lorēna*. Klusā daba? Nē, te vairs ar vienkāršiem podiem, pudelēm, kaļķiņiem un siera gabaliem nevarēja apmierināties. *Klusā daba*, ja no tās nevarēja tikt vaļā, bija sniedzama *koši, krāšņi un dekoratīvi*. Nepavisam jau vairs nebija ciešami *plebejiskie žanra motīvi* ar nejauko realisma smaku. Smalkais tonis prasīja dievu rotaļas, pastorāles, idiles. Tas viss bija sniedzams akurātā, nogludinātā, izsmalcinātā apdarē. Tāda bija Holandes jaunbagātņu mīļotā mīļotā gaume.

Un, lūk, šai virzienā attīstās jaunā mode un daiļrade 17. gs. beigu meistariem, kas, atgriezušies no Itālijas un Francijas un bruņojušies ar tur kanonizētiem un akademizētiem skaistuma paraugiem, sniedz acu baudījumu, kad Heines «*Superkargo Mynher van Koeck*», noguris, skaitot peļņu no gumijas, pipariem, zilonkaula un pārdojamiem nēģeriem, grib atpūsties.

Citkārt slavenajā Holandes glezniecībā iestājās jaunāko *Mīrisu, Nečeru, Leresu, Adrianu van der Verfu, Tervestenu, Hūtu* laikmets, kurā no lielās nacionalās holandiešu glezniecības maz kas palika pāri.

LITERATURA

Vispārīga rakstura darbi

- Karel van Mander. Le livre des peintres. Trad. Hymans. Paris, 1884.
Sandrart. Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- u. Malereikünste. Nürnberg, 1675.
Houbraken. Grootte Schooburgh der Nederlantsche Konstschilders. Amsterdam, 1718.—19, 3 sēj. vācu tulk. Wurzbach, Wien, 1880.
Bode. Studien zur Geschichte der hollaendischen Malerei. Braunschweig, 1883.
Bode. Die Meister der hollaendischen un vlaemischen Malerschulen, Leipzig, 1917.
H. Havard. L'art es les artistes hollandais, 4 vol., Paris, 1879—81.
Fromentin. Les maîtres d'autrefois. Paris, 1876.
Семенов. Этюды по истории нидерландской живописи. Петербург, 1885.
Fr. Winkler. Die altniederlaendische Malerei. Berlin, 1924.
Waagen. Handbuch der deutschen un niederlaendischen Malerschulen. Stuttgart. 1862.
Burger. Die Malerei in der Niederlanden. München. 1925.
Riegel. Abhandlungen und Forschungen zur niederlaendischen Kunstgeschichte. Berlin, 1882.
W. Burger. Musees de la Hollande. Paris, 1858—60.
Dohme, R. Kunst u. Künstler Deutschlands u. d. Niederlande. Bd. I, II, Leipzig, 1877—78.

Monografijas

- C. Neumann. Rembrandt, München, 1924.
W. Weisbach. Rembrandt, Berlin—Leipzig, 1926.
Fr. Dülberg. Frans Hals.
Moes. Frans Hals, Bruxelles, 1910.
Freise. Pieter Lastman, Leipzig, 1914.
R. Oldenbourg. Thomas de Keyser, Leipzig, 1911.
Vosmaer. Rembrandt, La Haye, 1877.

- Em. Michel. Rembrandt, Paris, 1893.
- Bode et Sedelmeyer. Rembrant, catalogue illustre de son oeuvres, 6 vol., Paris, 1897.
- Valentiner. Rembrandt und seine Umgebung, Strassbourg, 1905.
- Brediuss und H. de Groot. Die Urkunden über Rembrandt, Haag, 1906.
- Rosenberg. Rembrandt, Klassiker der Kunst, Stuttgart, 1904.
- A. Rosenberg. Adriaen und Isaak van Ostade, Leipzig, 1900.
- Fm. Michel. Gerard Terburg, Paris, 1887.
- A. Rosenberg. Terborch und Jan Steen, Leipzig, 1897.
- W. Martin. Gerard Dou, Klassiker der Kunst, Stuttgart, 1913.
- G. Vanzype. Vermeer de Delft, Bruxelles, 1911.
- Plietzsch. Vermeer van Delft, Leipzig, 1911.
- J. Rosenberg. Jacob van Ruysdael, Berlin, 1928.
- Fm. Michel. Jacob van Ruysdael, Paris, 1890.
- G. Riat. Ruysdael, Paris, 1905.
- Em. Michel. Hobbema es les paysagisters de son temps en Hollande, 1890.
- Em Michel. Paul Potter, Paris, 1907.
- W. Valentiner. Pieter de Hooch, Klassiker der Kunst, Berlin.
- W. Valentiner. Nicolaes Maes, Stuttgart, 1924.
- K. Bauch. Jacob Backer, Berlin.
- J. de Jongh. Die hollaendische Landschaftsmalerei, Berlin, 1905.
- В. М. Невежина, Рембрандт. Изогиз, 1935.
- В. Вольская, Франс Гальс. Москва, 1931.
- В. Конради, Франс Гальс. Москва, 1933.
- М. И. Щербачева. Натюрморт в голландской живописи. Ленинград. 1945.
- В. Н. Лазарев. Портрет в искусстве XVII века. Москва, 1937.



SATURS

Priekšvārdi	5
I. Holandiešu glezniecības raksturs un nozīme	7
II. Saimnieciskie un socialie priekšnoteikumi	22
III. Holandes glezniecības sākotne	34
IV. Franss Halss un viņa skola	60
V. Holandes nacionālā glezniecība	99
1. Portrets	100
2. Sadzīves glezna	108
3. Zemnieku žanrs	112
4. Sīkpilsoniskais žanrs	128
5. Iekšaines	141
6. Ainava	162
7. Klusā daba	210
VI. Rembrants	
1. Rembranta mākslas nozīme	226
2. Rembranta dzīve un darbi	238
3. Rembranta skola	269
VII. Noslēgums	282
Literatūra	284

K. ELIASS — HOLANDIESU
VECMEISTARI

R. Dzeņa vāks un titullapa

Redaktors M. Ivanovs. Māksl. redaktors A. Jēgers.
Techn. redaktors V. Siliņš. Korektore M. Ezergaile.

Nodota salikšanai 1957. g. 18. aprīlī. Parakstīta
iespiešanai 1957. g. 14. decembrī. Papīra formats
70×108/16. 19,5 iespiedl. 26,52 uzsk. iespiedl. 18 iz-
devn. l. Metiens 10 000 eks. JT 16657. Maksā 17,70 rbļ.

Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24.
Pasūt 9524-Mk3153. Iespiesta Izdevniecību, poligra-
fiskās rūpniecības un grāmatu tirdzniecības Galve-
nās pārvaldes Paraugtipografijā Rīgā, Puškina
ielā 12. Pasūt. 1007.

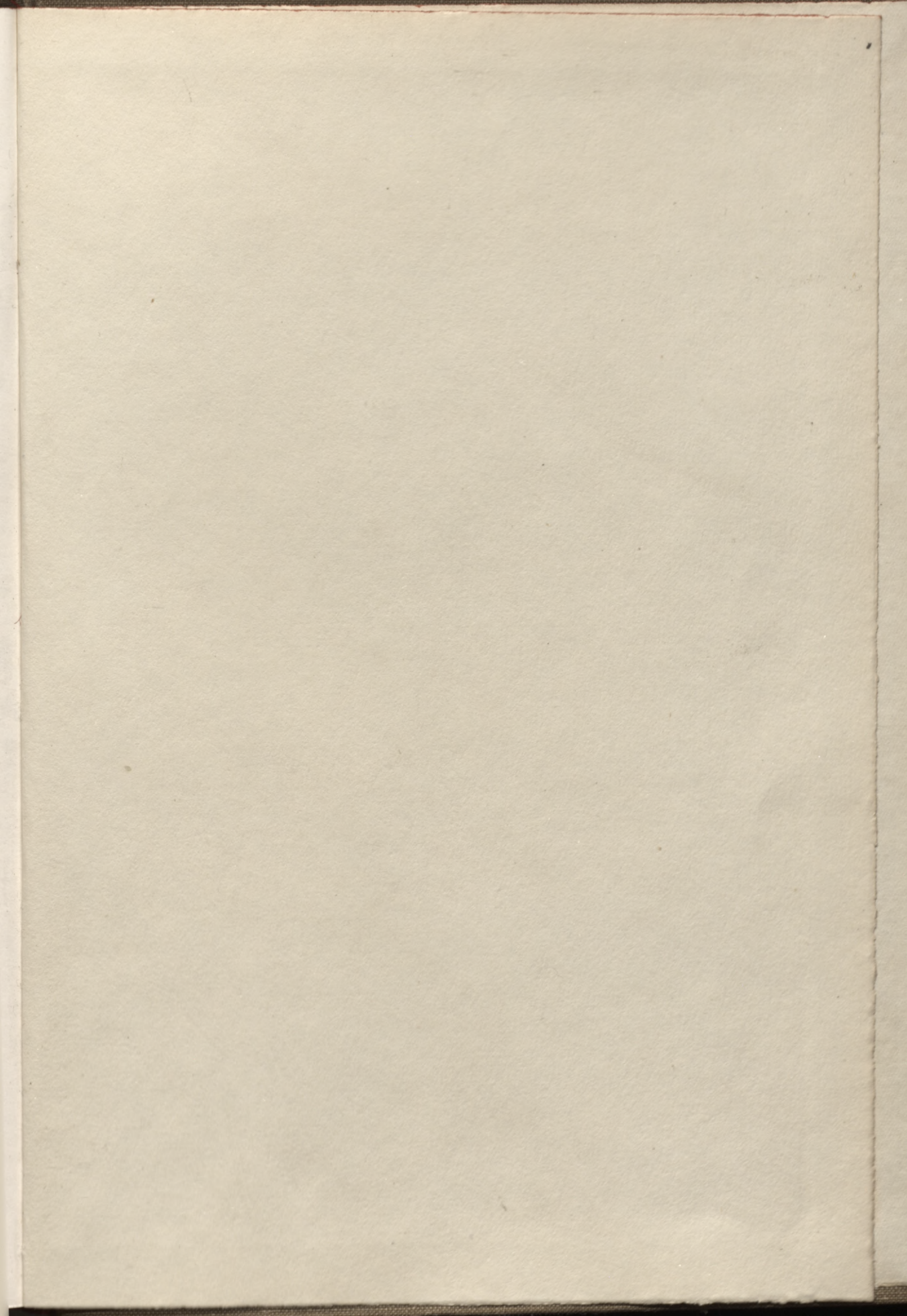
К. ЭЛИАС
СТАРЫЕ МАСТЕРА ГОЛЛАНДИИ

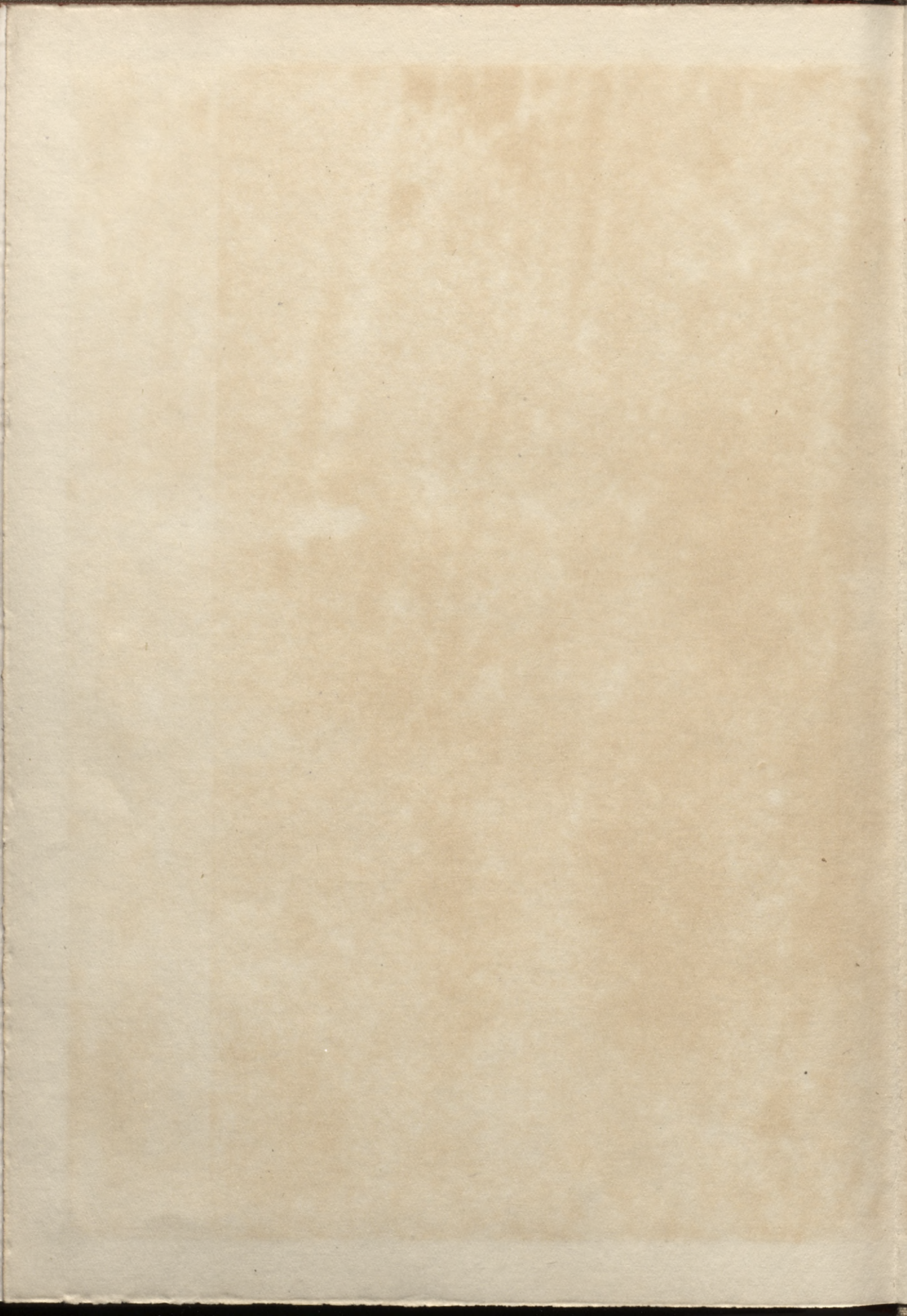
Очерки голландской живописи эпохи
расцвета

—
Латвийское государственное издательство

Обложка и титул Р. Дзениса

—
На латышском языке





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0305049847

