Latviešu tēlotāja māksla

Latviešu tēlotāja māksla

Latviešu tēlotāja māksla

«Liesma» 1983

Latviešu tēlotāja māksla

Sastādījusi S. Cielava

Rīga «Liesma» 1983

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

Mākslinieks A. Grīnbergs

Apvāka 1. pusē:
I. Dobrāja. Kartupeļu lasītājas.
Audekls, eļļa. 1980.

Apvāka 2. pusē:
J. Dimiters. Plakāts A. Čehova lugai
«Kaija». 1978.

L $\frac{80103-166}{M801(11)-83}$ 237.82.4903010000

Latviešu padomju māksla

Skaidrīte Cielava

PĀRDOMAS PAR LATVIEŠU MŪSDIENU TĒLOTĀJAS MĀKSLAS KRITIKAS STĀVOKLI

Mūsu zemē mākslas kritikas lomai visā mākslas kultūrā tiek veltīta liela vērība. It īpaši pēdējā laikā. Ir pagājuši desmit gadi kopš Padomju Savienības Komunistiskās partijas Centrālās Komitejas lēmuma «Par literatūras un mākslas kritiku», kas sniedza objektīvu mūsdienu mākslas kritikas stāvokļa analīzi, norādot, ka kritika ne vienmēr atbilst prasībām, kuras izvirza mākslas nozīmes pieaugums mūsu zemē. No jauna uzmanību kritikas attīstībai pievērsa PSKP CK lēmums «Par ideoloģiskā un politiskās audzināšanas darba tālāku uzlabošanu». Pēdējos gados mākslas kritikas stāvoklis vairākkārt tika apspriests kompetentās sanāksmēs, publicētas mākslas kritikas jautājumiem veltītas metodoloģiska rakstura apceres[1]. Sākot ar 1973. gadu, regulāri iznāk rakstu krājums «Советское искусствознание», kurā tiek ievietoti raksti arī par mākslas kritikas problēmām.

Mākslas un literatūras kritikas svarīgā loma padomju kultūras dzīvē akcentēta arī PSKP XXVI kongresā. «Dot profesionālu vērtējumu — tas ir literatūras kritiķu un mākslas zinātnieku ziņā,» teikts PSKP CK ģenerālsekretāra L. Brežņeva referātā.[2] Līdz ar partijas lielo uzticēšanos mākslas zinātnieku spriedumam mākslas procesa vērtējumā palielinās pašu mākslas zinātnieku atbildība, pieaug rūpes par savu teorētisko sagatavotību un metodoloģisko bruņojumu.

Kā zināms, mākslas kritikas pamatā ir divi savstarpēji saistīti momenti: kritiķa praktiskā darbība un šīs darbības teorētiskais līmenis. Kā rāda prakse, tēlotājas mākslas kritika mūsu republikā pēdējos gados ir samērā aktīva. Tā visumā aptver dzīvo mākslas procesu, izpaužoties lielākoties divējādās formās: mākslas izstāžu apskatos un apcerēs par atsevišķu mākslinieku personību un daiļrades gaitām.

Šāda praktiskā darbība nav maznozīmīga. Tā ļauj uztaustīt atsevišķas parādības, reģistrē tās. Līdz ar to krājas empīriskais materiāls, kas arī ir ļoti nepieciešams. Kad pārlapojam iepriekšējo gadu laikrakstu slejas, atrodam daudz šāda interesanta materiāla.

[1] *Щукина Т. С.* Теоретические проблемы художественной критики. М., 1979.
[2] *Brežņevs L.* PSKP CK pārskats Padomju Savienības Komunistiskās partijas XXVI kongresam un partijas kārtējie uzdevumi iekšpolitikā un ārpolitikā. R., 1981, 65. lpp.

Taču mākslas kritikas spēku un iedarbību vispirmām kārtām nosaka tās metodoloģiskā bāze un teorētiskais līmenis. Un tāpēc šodien PSKP XXVI kongresa gaismā šim aspektam būtu veltījama visnopietnākā vērība, it īpaši akcentējot uzmanību uz tādiem jautājumiem kā kritika un mākslas process, kritikas sprieduma būtība u. c.

Republikā ir izveidojušies stabili mākslas kritiķu kadri ar respektējamu pieredzi. Vairāki no viņiem publicē savus rakstus arī centrālajos mākslas žurnālos, tāpat Vissavienības nozīmes rakstu krājumos. Tas liecina, ka latviešu mākslas kritika iet kopsolī ar visu padomju mākslas zinātni. Taču blakus pozitīvajam iezīmējas arī simptomi, kuriem noteikti jāpievērš uzmanība.

Republikas laikrakstu lappusēs joprojām (arī pēdējos divos trijos gados) nereti parādījušies raksti, kuri bieži it kā pretendē uz mākslas procesa vai atsevišķa mākslinieka daiļrades «globālu» apceri, līdzīgu šādai: «Lai gan viņa (t. i., aplūkojamā mākslinieka — *S. C.*) sižeti ir disharmoniski, lai arī tajos valda haoss, kustība, deformācija, kaut kas salauzts, sakropļots, taču viss tiek harmonizēts, iegūst estētisku nokrāsu. Un, ja mēs, skatoties viņa darbos, atbrīvojamies no ikdienas domāšanas stereotipiem, tad iegūstam harmonisku mākslas modeli» («Literatūra un Māksla», 1980, 21. martā). Lasītājs var tikai minēt, kas gan tā par harmoniju, kas veidota no haosa un disharmonijas. Un kādi ir šie «domāšanas stereotipi», no kuriem atbrīvojoties skatītājs iegūst «harmonisku mākslas modeli»? Nav svarīgi, tiek apgalvots vienā otrā šāda tipa rakstā, kāds ir darbu atlases kritērijs, kā sauksim vai definēsim šos darbus — par dekorāciju metiem vai stājdarbiem («Literatūra un Māksla», 1980, 18. jūl.). Tātad pēc līdzīgiem kritērijiem vērtēsim kā dekorāciju skici, tā stājgleznu? Reizēm apzīmējumi (portrets — līdzība, portrets — maska, portrets — atspīdums), kas radušies, analizējot atsevišķus konkrētus darbus, tiek vispārināti un nepamatoti pacelti terminu pakāpē, kā tas noticis rakstā par portretu («Literatūra un Māksla», 1981, 14. aug.). Šādi un tamlīdzīgi raksti parādās laikrakstos kopš tā laika, kad dažas redakcijas sākušas iesaistīt mākslas jautājumu risināšanā profesionāli nesagatavotus mākslas vērtētājus. Tas tiek darīts ar nodomu padarīt tēlotājas mākslas kritiku interesantāku, saistošāku, ienest tajā svaigākas vēsmas. Savu pašreizējo attieksmi pret tēlotājas mākslas kritiku šad un tad liek manīt arī lasītājiem. Te parādās dialogs, kur kāds teātra kritiķis jautā savai kolēģei aptuveni šādi: «Sak, jau tu vari izlasīt jel vienu tēlotājas mākslas kritiku līdz galam? Es nē!» Te cienījams rakstnieks, atbildot uz laikraksta anketas jautājumiem, pasaka, ka laikraksta darbā viņu visvairāk neapmierinot tēlotājas mākslas kritika... Mākslas kritiķiem nav patīkami to lasīt. Protams, var jau izvirzīt savus pretargumentus (mums, piemēram, liekas, ka citu nozaru pārstāvji vēlas lasīt vienkāršotus tekstus ar mākslas darbu atvieglinātu analīzi, turklāt ar profesionālas terminoloģijas minimālu devu), bet var arī ieklausīties. Tomēr viens gan ir skaidrs — labiem nolūkiem iecerēta doma

par svaigu, profesionalitātes «nesamaitātu» spēku ieplūdināšanu laikrakstu slejās sevi nav attaisnojusi. Latviešu tēlotājas mākslas kritikas attīstība nevar notikt pa diletantisma plaukšanas ceļu. Tai jāsakopo un jāasina pašai savi profesionālie spēki.

Vispirms jau lielāka uzmanība būtu pievēršama tieši kritikas žanru jautājumam. Pagaidām pie mums izplatītākais žanrs ir izstādes recenzija, kurā dominē informācija gandrīz par visu, kas izstādīts, ar vietumis ieskicētiem īsiem, konstatējošiem vērtējumiem, kuri reizēm diemžēl izskan kā atzīmju likšana. Šādā veidā tiek rakstīts gan par lielām izstādēm, kas veltītas mūsu valsts dzīves svarīgiem notikumiem un rezumē zināmu noietu attīstības posmu, gan arī par Mākslas dienu un Rudens izstādēm, kur mākslinieki nāk ar vienas vasaras iespaidiem, pat ar eksperimentāla rakstura iecerēm. Mūsu recenzijas reti kad vēršas pie konkrēta adresāta (parastā lasītāja, mākslinieka), bet runā it kā vispār. Līdz ar to apcerējumos ienāk vienmuļība, vienveidība, kas, protams, var viest arī garlaicību. Vajadzētu padomāt, kā šo gludi iebraukto, pašauro «sliedi» padarīt plašāku, kā iemīt tai blakus jaunas takas. Varētu palikt arī šī pierastā informatīvā recenzija (arī tā savu reizi ir vajadzīga), bet kāpēc tai blakus nevarētu parādīties reportāža (piemēram, no izstādes atklāšanas — ar uzrunu fragmentiem, skatītāju un mākslas vērtētāju pirmajiem iespaidiem)? Kāpēc arī mākslas zinātnieki nevarētu izteikt savas domas dialoga, vēstules vai vēl kādā citā formā? Kāpēc jācenšas recenzijā uzskaitīt gandrīz visus izstādē redzētos darbus, piekarinot katram kādu epitetu. Recenzija «iet tukšgaitā», ja tā spēj «apcerēt» redzēto tikai šādi: «Patīkamu dzīvīgumu izstādei piešķir V. Grušina krāsu litogrāfija «Saulainā pilsēta», J. Elgurta sietspiede «Augļi», M. Dragūnes litogrāfija «Purva mala», A. Dembo oforts «Ostā», A. Ņikitina krāsu litogrāfija «Klusā daba ar Sevras trauku», kas saista ar augstu grafisko kultūru» («Literatūra un Māksla», 1980, 7. martā).

Recenzijas un apskati tiek noplicināti arī tajos gadījumos, kad tiek uzskaitīti fakti un parādības, bet netiek sniegts šo faktu teorētiski nopamatots vērtējums. Vēl ir pārāk daudz tādu mākslas dzīves apskatu, kuros autors izstāsta, ka mūsu gleznieciībā, piemēram, vērojamas tādas un tādas parādības, pastāv tādi un tādi stilistiskie strāvojumi; keramikā parādās tādas un tādas formas; sīki tiek aprakstīts: igauņiem — tā, lietuviešiem — tā. Parādības uzskaitītas pareizi. Bet nav pateikts, kā tad īsti tās jāvērtē, kāds tad ir kopīgais attīstības process un kurp tas ved. Nopietnas mākslas procesa analīzes mūsu recenzijās sastopamas diezgan reti.

Gan skatītāju, gan mākslinieku, gan kritiķu acu priekšā noris svarīgi procesi, bet to vērtējuma nereti pietrūkst. 1980. gada vasarā Rīgā atvēra tēlniecības kvadrinnāli. Izstāde fokusēja pašreizējās tēlniecības prakses aktuālas, pat sasāpējušas problēmas. Bija vajadzīga lietišķa, nopietna saruna, bet tā izpalika. Abas recenzentes, kas rakstīja par kvadrinnāli laikraksta «Literatūra un Māksla» 1980. gada 8. augusta

numurā, ar lielu formas izpratni aplūkoja visu redzēto, un tas arī bija viss. Tikai faktu konstatācija bez dziļāka vērtējuma. Viena no recenzentēm raksta nobeigumā gan piebilda: «Reizēm sakāpinātajā pārdzīvojumā šķietos saklausījusi mākslotas, pārforsētas notis, reizēm aiz miera jaužas vientulība.» Principiāla recenzija šādā gadījumā nekad neapmierinātos vienīgi ar problēmas biklu ieskicējumu, bet to risinātu, analizētu, palīdzētu izprast situāciju gan pašiem tēlniekiem, gan skatītājiem.

Otra recenzente, konstatējusi, ka tēlniecības materiāls tiek «apgāzts ar kājām gaisā» un «noliegtas visas līdz šim stabilas likušās apstrādes tradīcijas», secināja: «Atliek ar interesi gaidīt — ar ko tas viss beigsies?» Taču kālab gan pastāv mākslas kritika, ja tā negrib pildīt savas funkcijas, ja stāv malā? Un kas tas par kritiķi, kurš pasīvi «ar interesi» gaidīs, kas notiks?

Dažreiz pat atskan jautājošas balsis, vai mākslas kritikai šis vērtējums obligāti jādod. Vai ar to nav jānodarbojas mākslas vēsturei, kad starp mākslas darbu un tā vērtētāju radusies lielāka vai mazāka laika distance. Apspriedēs, kas veltītas padomju mākslas kritikas jautājumiem, tāpat publikācijās centrālajā presē par mākslas kritikas jautājumiem un plašākos apcerējumos šāda nostāja tiek noraidīta, pamatojot viedokli, ka mākslas vēsture un mākslas kritika atšķiras tikai ar to, ka viena vērtē tuvākās vai tālākās pagātnes mākslas procesus, bet otra — pašreizējo dzīvo mākslas procesu, kad laiks vēl nav teicis savu vārdu. Bet abām ir kopīgi metodoloģiskie un idejiskie principi, pati pieeja mākslas parādībām, tas ir, kopīgi kritēriji, argumentācija utt.

Mūsu republikas mākslas kritikā vērojama arī tendence visu it kā nogludināt, neskart pretrunas. Mums ir bijušas lielas, nozīmīgas izstādes, kas vērtējamas kā ceļa zīmes. Pēdējos gados vien — Padomju Latvijas 60. gadadienai, LKP 23. kongresam un PSKP 26. kongresam veltītās izstādes, tāpat mākslas skate, veltīta 40. gadadienai kopš padomju varas atjaunošanas Latvijā. Bet cik ir apcerējumu, kas mēģinātu, ņemot par pamatu minēto izstāžu materiālu, teorētiski apkopot noieto posmu? Kuros mākslas dzīves parādības būtu ne tikai nosauktas, bet konfrontētas ar mūsu dzīvi? Lūk, kā vienu no šīm izstādēm (tās portretu klāstu) raksturo nozīmīgākais mūsu republikas mākslas izdevums — žurnāls «Māksla» (1981, № 2): «Izstādē samērā daudz portretu (gan gleznoti, gan tēlnieciski veidoti). Taču diemžēl vienā daļā no tiem neatklājas portretēto cilvēku personība, jo traucē manierīgums un virspusējība, citos savukārt trūkst autora pārliecības par to, kas īsti gribēts pateikt par tēloto cilvēku, vēl citos — saloniska skaistuma pārmērības.» «Neatklājas portretēto cilvēku personība», «traucē manierīgums un virspusējība», «trūkst autora pārliecības» utt. Vai tad tās nav pietiekami svarīgas problēmas, kas būtu jāanalizē? Bet analīzes nav. Tikai konstatējums.

Nepietiekama profesionāla vērība tiek veltīta arī kritiskā sprieduma nopamatojumam. Dažreiz pat viena raksta ietvaros sadzīvo pilnīgi pretējas pieejas: ārkārtīgs biklums, pat it kā nespēja īsti novērtēt redzēto

parādību, un turpat blakus, par citiem darbiem runājot, vērtējums izteikts gandrīz vai bravūrīgi, bet bez jebkādas nopietnas argumentācijas. Tā, piemēram, laikraksta «Literatūra un Māksla» 1981. gada 28. augusta numurā, aplūkojot kādu kluso dabu, autore apgalvo, ka šis darbs radot «gandrīz vai apjukumu par drosmi dzīvnieka galvu gleznot tādu kā bizantiešu svēto» (t. i., uz zelta fona — *S. C.*). Bet kāpēc gan — apjukums, ja viss tik drosmīgi gleznots? Nekas būtisks tā arī netiek pateikts. Vērtējuma nav. Tikai virspusēja izrunāšanās vien iznāk, tāda pati kā par cita mākslinieka ainavām: «...Viņa pseidoreālistiskie melnbaltie jūras krasta gleznojumi spēj izraisīt vienīgi izbrīnu.» Kāpēc tieši izbrīnu? Ja jau mākslinieks tiešām noslīdējis pseidoreālisma pozīcijās, tad profesionālam mākslas zinātniekam, kas to saskatījis, gan būtu pienākums šādu parādību izanalizēt un arī argumentēt. It īpaši vēl tāpēc, ka šis mākslinieks saņēmis tik daudz Vissavienības un starptautiskas nozīmes prēmiju. Ja argumentācijas trūkst, profesionāla kritiķa vērtējums noslīd parastā skatītāja vērtējuma līmenī.

Tas būtībā nebija pat raksts, bet žurnāla «Māksla» (1980, № 1) nodaļā «Dienu ritumā» bija ievietots neliels pārskats par toreiz notikušo Baltijas republiku akvareļgleznieciības izstādi, taču tas saglabājies atmiņā kā spilgts subjektīvas neiecietības paraugs. Viss, kas autora konstruktīvi ievirzītajai, dizainiskajai mākslas uztverei šķitis svešāks un nepieņemams, te bija kļuvis «smagnējas vakardienas gaisotnes pilns», «salonisks», «akadēmisks», arī «guļamistabas miegainās noskaņas pilns». Gandrīz vai jāsauc pie morālas atbildības starprepubliku žūrijas komisija, kas tik mazvērtīgus darbus ļāvusi izstādīt.

Gan skatītājs, gan profesionāls kritiķis uztver mākslu un izsaka par to savu spriedumu, taču mērķi katrā gadījumā ir citi, cits ir arī prasību un interešu līmenis. Skatītājam raksturīgs uztveres tiešums, subjektīvisms, brīva, ne ar ko nesaistīta intuīcija, darbu vērtējumā parasti vērojams loģiskas motivācijas trūkums (patīk, nepatīk). Arī profesionālam kritiķim piemīt tiešums, arī viņā darbojas intuīcija (tā nav juceklīga, bet, kā teicis Dekarts, — skaidra, vērīga prāta nojausma). Taču reizē profesionālai kritikai vienmēr piemīt pierādījuma raksturs, motivācijas klātbūtne.

Pēdējā laikā padomju mākslas zinātnieki diezgan bieži raksta par kritiķa gaumi. Šajos rakstos stingri iezīmējas viena doma, proti, ka kritiķa gaume nav parastā skatītāja gaume, tā balstās uz noteiktiem estētiskiem uzskatiem, t. i., kritiķim jāstāv noteiktas estētiskās sistēmas pozīcijās, kas tad arī dod augsni pārdomām, apcerēm, argumentācijai, rezumējumiem. Bet ikviena estētiskā sistēma savukārt balstās uz attiecīgu filozofiju un līdz ar to — arī uz atbilstošu ideoloģiju. Ir labi jāzina tā estētiskā sistēma, kuras pozīcijās stāvi. Ja kritiķis orientējas arī citās sistēmās, tā ir erudīcija, ja viņš savus vērtējuma kritērijus aizgūst no vairākām sistēmām — rodas eklektika. Bet nav nekā sliktāka par mākslas kritiķi — eklektiķi. Ne mākslā, ne mākslas kritikā uz mūsu

pašreizējās zemeslodes nevar būt pasaules standarta, jo tās abas ir ideoloģijas sastāvdaļas.

Sociālā kontekstā mākslas kritika ir daļa no mehānisma, kas regulē attiecības starp mākslu un sabiedrību. Kad spriedums par mākslu no ikdienas apziņas līmeņa paceļas ideoloģijas līmenī, tikai tad tas kļūst par īstu zinātnisku mākslas kritiku.

Gribētos nedaudz pieskarties vēl kādam sasāpējušam jautājumam, kas gaida atrisinājumu. Pēdējos gados mūsu republikā strauji attīstījusies un uzplaukusi dekoratīvi lietišķā māksla, kuras procesu izpēte un vērtējums prasa atšķirīgu teorētisko sagatavotību nekā tēlotājas mākslas analīze. Taču mūsu dekoratīvi lietišķās mākslas dažādās nozares (it īpaši keramika un tekstilmāksla) attīstās tik strauji, ka mākslas zinātne republikā netiek šīm mākslas nozarēm līdzi ne kvantitatīvi, ne kvalitatīvi, vienkārši nespēj tās aptvert, jo dekoratīvi lietišķās mākslas procesu izpētei pievērsušies tikai nedaudzi mākslas zinātnieki. Turklāt vēl nav paguvuši nostabilizēties arī stingri metodoloģiskie dekoratīvi lietišķās mākslas vērtējuma principi.

Lietojot abās tik atšķirīgās mākslas nozarēs vienus un tos pašus kritiskā vērtējuma kritērijus, nereti tiek pieļauta tēlotājas mākslas un dekoratīvi lietišķās mākslas robežu šķietama saplūdināšana. Jo sevišķi tas bijis jūtams dažos rakstos un televīzijas pārraidēs par jaunāko dekoratīvo keramiku. Lasot šādas apceres un klausoties pārraides, dažbrīd tā vien šķiet, ka šī saplūšana ir jau notikusi un tagad atliek tikai pielikt punktu. Taču padomju mākslas zinātne stingri sargā stājmākslas pamatuzdevumus un nepieļauj (gan praksē, gan teorētiski) tās saplūšanu ar dekoratīvo un dekoratīvi lietišķo mākslu, jo šādam procesam var būt bēdīgas sekas — stājmākslas apsīkums, kā tas jau noticis kapitālistiskās pasaules mākslā. It īpaši «ciets rieksts» pie mums ir keramiķa P. Martinsona daiļrade, kas atrodas uz dekoratīvi lietišķās un stājmākslas robežas un evolucionē tieši pēdējās virzienā. Tā vēl gaida savu teorētiski pamatotu vērtējumu. Nepieciešams, lai republikas Mākslas akadēmija, gatavojot jaunos mākslas zinātnieku kadrus, īpaši domātu par teorētiski apbruņotu kritiķu audzināšanu, kuri specializētos tieši dekoratīvi lietišķās mākslas teorijā un būtu spējīgi pētīt un vērtēt šī mākslas veida pašreizējo attīstības procesu.

Atgriežoties pie tēlotājas mākslas, jāpiebilst, ka, vērtējot mākslas parādības, nereti vairāk pievēršamies jaunām, nebijušām formas kvalitātēm, mazāk pieskaramies glezniecības, grafikas vai tēlniecības darbā ietvertajām vērtībām — caur cik jūtīga mākslinieka sirdi izgājis mākslas darbs, līdz nonācis izstādē, un cik siržu tas savukārt spēj aizraut sev līdzi. Mūsu laikmets ir sarežģīts, un mākslā modelējas dažādu sabiedrības slāņu apziņas vaibsti un pasaules skatījums. Tāpēc izstādēs varam vērot gan mākslinieka dziļu interesi par sabiedriskajām norisēm un dzīves celtniecību, gan arī aizlauzta, bezpalīdzīga cilvēka komplicētu izjūtu modeli. Dažreiz mākslinieks mēģina atklāt pasaules sarežģī-

tību, īsti neizprotot, kas saista un apvieno šo pasauli. Taču daudzi jo daudzi mākslinieki joprojām izjūt prasību pēc dzīves pretrunu nesaskaldīta estētiskā skatījuma, apliecina cilvēku caur labo un skaisto, līdz ar to saglabājot harmonisku plastisko formu. Par visu to jādomā arī mākslas kritiķim. Viņam tāpat jāpazīst dzīve, jāizprot tās norises.

Marksistiskās mākslas kritikas metodoloģijas galvenais priekšnoteikums — lai vērtējuma pamatā būtu tēlotājas mākslas saturs un šī satura korelācija ar īstenības parādībām. Tāpēc marksistiskā metodoloģija arī prasa pieiet mākslai kā sociāli estētiskai parādībai, kuras izpētē obligāti jāņem vērā divi aspekti — pirmkārt, mākslas tēlainās valodas specifika, otrkārt, mākslas saites ar dzīvi. 1972. gadā PSRS Mākslinieku savienības valdes VIII plēnumā tika formulēti mākslas kritikas vērtējuma kritēriji: «Pirmais kritiķa profesionālās meistarības bauslis, pēc kura mēs vērtējam, vai viņš ir nobriedis kritiķis vai iesācējs, ir kritiķa prasme korelēt daiļrades parādības ar dzīves parādībām, prasme izmantot marksistiski ļeņiniskās estētikas zināšanas mākslas darbu analīzē. Pilnveidot savu meistarību nozīmē studēt dzīvi. Dziļa dzīves pazīšana tikpat svarīga kā māksliniekam, tā arī kritiķim.»[1] Šie kritēriji aktuāli arī šodien. Tādējādi jebkura glezniecisko struktūra vai tēlnieciska forma ir vienlaicīgi jākonfrontē ar dzīvi, respektīvi, ar idejisko koncepciju, kas ietverta mākslas darbā, jo nevar būtiski apcerēt nevienu formas struktūru, ja nav noskaidrotas tās saites ar ideju un tēmu.

Kritikas uzdevums taču ir ne tikai apcerēt formas vērtības, bet apliecināt arī ikviena mākslas darba sabiedrisko vērtību, saskatīt un atbalstīt perspektīvos virzienus mākslā, dot pretsparu nevēlamām parādībām.

Nobeigumā gribētos vēlreiz rezumēt, ka nepietiekama uzmanība mākslas kritikas metodoloģijas un teorijas jautājumiem, neprecīza un nekonsekventa to risināšana arvien negatīvi ietekmē pašu kritikas praksi. Nepilnīga mākslas darbu analīzes metodoloģija nedod iespēju vispusīgi izpētīt un novērtēt konkrēto mākslas parādību, atklāt tās lomu sabiedriskās dzīves procesā, bet ļauj tikai uzskaitīt faktus. Tas īpaši negatīvi ietekmē apceres, kuras pretendē uz augstu zinātnisku līmeni. Ar šādiem trūkumiem jāsaduras ik gadu, gatavojot materiālus arī krājuma «Latviešu tēlotāja māksla» kārtējam laidienam.

[1] Материалы VIII пленума Правления Союза художников СССР, посвященного художественной критике. М., 1972, с. 63. Citēts pēc T. Ščukinas grām.: Теоретические проблемы художественной критики, М., 1979, с. 90.

Ramona Umblija

IELU MĀKSLA UN MĀKSLA IELĀS
LATVIEŠU PLAKĀTS PĒC GAIĻA IEDZIEDĀŠANĀS

Man teica, ka tas — par gaili — izklausīšoties pārāk nenopietni. Bet mākslas kritikā, it īpaši plakātam veltītajā, nav vietas vieglprātībai. Saprotu, ka nepieciešams paskaidrojums.

Gailis kā mākslinieciskā sasnieguma vērtējuma mērs ir mūsu plakātistu un kritiķu iedibināts un ne reizi vien pilnā nopietnībā lietots, šī žanra problēmas pārskatot. Protams, ne bravūrīgais gailēns, kas, uz olas pakāpies, par savu ierašanos skaļi paziņoja pasaulei, ne arī mākslinieks Georgs Smelters, kurš šo tēlu radīja 1970. gadā Jauno mākslinieku izstādes reklāmplakātam, to paredzēt nevarēja. Visu izšķīra situācija.

1971. gadā rīkotā 3. republikas plakātu izstāde gan liecināja par jaunu plakātistu spēku rašanos (no 37 autoriem 22 bija jaunie) un darbu tematikas loka paplašināšanos, tomēr tā saņēma pamatotus pārmetumus: par atribūtikas un dažādu kompozicionālo shēmu nemitīgu variēšanu, par ilustratīvismu, par politiskā plakāta neizteiksmīgumu un citām nepilnībām, kas kopumā vēl joprojām dara šo mākslas veidu visai nevarīgu. Uz šī «fantāzijas inertības fona» spilgti izcēlās G. Smeltera darbs, tā trāpīgais, tēmai piemērotais tēls, idejas un formas vienība, mākslinieciskā atraisītība un vienkāršais, nemākslotais prieks. Šo kvalitāšu trūkums tā laika plakātos bija ļoti jūtams, tāpēc nepretenciozais G. Smeltera plakāts ieguva īpašu vērtību. «Šā plakāta mākslinieciskā vispārinājuma spēks un izteiksmība ir tik acīm redzama, ka tas kļuvis par savdabīgu etalonu, mērauklu, kuru lieto plakātisti, kad īsi un kodolīgi jānovērtē attiecīgā darba rezultāti. Kritērijs vienkāršs: ir vai nav sasniegts Smeltera «gaiļa» līmenis,» rakstīja Skaidrīte Riņķe.[1]

Kopš gailēna izšķilšanās ir apritējusi desmitgade. Šajā laikā radušies daudzi desmiti jaunu plakātu, kas pārstāvējuši plakāta žanru Latvijas, Baltijas republiku, Vissavienības un starptautiskajās izstādēs. Daudzi no tiem ir guvuši atzinību. Laimonis Šēnbergs par politisko plakātu sēriju saņēmis 1980. gada LPSR Valsts prēmiju. Sākotnēji viens no atpalikušākajiem un inertākajiem mākslas veidiem republikā pašreiz izvirzījies avangardā. Iemantojis popularitāti. Kļuvis par daudzu un dažādu rakstu, apcerējumu un pētījumu objektu. Izveidojusies jauna si-

[1] *Riņķe S.* Laikmeta raksturs mūsdienu plakātā. — Krāj.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1975, 98. lpp.

tuācija, tātad — arī jauni vērtējuma kritēriji. Kāds tagad ir etalons, ar kuru mērojam mūsu plakātu kvalitāti?

Septiņdesmito gadu sākumu (kad sevi pieteica G. Smeltera gailēns) var uzskatīt par mūsu plakāta mākslas aktīvās attīstības sākotni, jo, pirmkārt, tieši šajā laikā sākuši darboties, apliecinājuši savas spējas un prasmi vesels pulks autoru, dažādu paaudžu un mākslas veidu pārstāvju (grafiķi, interjeristi, gleznotāji, scenogrāfi, dizaineri), kuri atdzīvināja un bagātināja plakāta mākslinieciskō spēku; otrkārt (un tas ir ļoti būtiski), radās sabiedrības — pasūtītāju interese par plakātu. Dažādo mākslas blakusnozaru pārstāvji nāca katrs ar savu specifiku: vieni — ar kolorīta ekspresiju un glezniecīskuma akcentējumu, citi — ar līniju un laukumu izteiksmīgumu, zīmējuma izsmalcinātību, vēl citi — ar sulīgu emocionalitāti, atturīgu racionālismu vai ar tēlainu nosacītību. Plakāts ieguva elpu, atdzīvojās un ar lielu nokavi steidzās panākt pārējās mākslas (glezniecību, grafiku, tekstilmākslu). Centās daudz ko iegūt no tām un daudz arī ieguva. Tuvināšanās stājmākslai, tās tēlainības principu pārņemšana paplašināja plakāta iespējas. Šī tendence vispirms sāka attīstīties kultūras plakātos (galvenokārt — teātru izrādēm un mākslas izstādēm veltītajos darbos), kuri vairs neaprobežojās tikai ar savu tiešo funkciju — informāciju vai uzaicinājumu. Tie ieguva mākslinieciskū pašvērtību, atklāja autora attieksmi, kļuva par dekoratīviem akcentiem pilsētas mākslinieciskajā iekārtojumā. Plakāta vizuālā informācija kļuva emocionāli bagātāka. Plakāta un stājmākslas satiecē radās jauna tipa darbi, kurus nosacīti varētu dēvēt par interjera plakātiem. To tēlainības raksturs — nosacītība, simbolika, asociatīvisms, metaforiskums un vispārinājuma pakāpe, arī izteiksmes sarežģīšanās diktē citu uztveres režīmu. Garāmskrējienā vai garāmbraucienā tāda plakāta saturs un jēga neatklājas visā pilnībā. Tas prasa delikātu apiešanos. Plakātam tiek atvēlēta vieta arī sabiedriskajā interjerā, dzīvokļos.

Taču šajā intensīvajā aizgūšanas periodā plakāta mākslā parādījās arī vairākas nevēlamas tendences. Emocionāli iedarbīga un savdabīga tēla meklējumos mākslinieki nereti zaudēja saikni starp vizuālo formu un konkrēto saturu. Auga arī estētisma draudi. Vēlēšanās veidot skaistu, baudāmu plakātu ne tikai mudināja māksliniekus izvēlēties atbilstošas tēmas — mākslu, kultūru, reklāmu, modi, bet arī izsauca centienus jebkuru objektu vai parādību tēlot skaisti. Šādi elementārus loģikas likumus ignorējoši plakāti (par dabas aizsardzību, satiksmes un darba drošību u. c.) dezorientē skatītāju, aizstāj problēmu ar dekorāciju.

Līdzās emocionālās ievirzes pārstāvjiem savas pozīcijas plakātā pakāpeniski nostiprina racionālisma piekritēji, galvenokārt lietišķās grafikas meistari, kas plakātu uzskata par vienu no vizuālās informācijas un grafiskā dizaina formām. Lietišķība, dokumentalitāte un lakonisms atgūst savas pirmtiesības.

Ir guvumi, ir zaudējumi, taču jūtama ļoti liela darbotiesgriba, un tai tiek radīta īpaši labvēlīga augsne. Gunāra Kirkes vadībā organizētās

izstādes, kurām mākslinieki speciāli gatavo oriģinālplakātus, rosina meklēt jaunas un svaigas idejas. Tiek celta godā individualitāte. Iespēja pašapliecināties, salīdzināt savus spēkus ar kolēģu veikumu, gan arī tieši skart dzīves aktualitātes (tas citos mākslas veidos nereti grūtāk izdarāms) saista jaunos autorus, pat Mākslas akadēmijas studentus. (Arī pašreiz biedru vecuma ziņā plakātistu sekcija ir viena no jaunākajām Mākslinieku savienībā.)

Un vēl viena organizatoriskā darba joma, par kuras rašanos arī jāpateicas G. Kirkem: dažādu iestāžu un organizāciju — Iekšlietu ministrijas, Sarkanā Krusta biedrības, Ugunsdzēsības pārvaldes, Veselības aizsardzības ministrijas u. c. rīkotie plakātu konkursi, kuri saiknēja plakāta mākslu ar dzīvi, darīja to lietišķāku un aktuālāku. Šīs sadarbības rezultātā tika iegūti konkrēti pasūtītāji. Ar gandarījumu varējām konstatēt, ka mūsu mākslinieki šos uzdevumus veica godam, un daudzi no prēmēto autoru (V. Celms, J. Riņķis, G. Smelters, J. Borgs, L. Šēnbergs, J. Dimiters, O. Dinvietis u. c.) darbiem ar sekmēm tika eksponēti izstādēs.

Vispārējā entuziasma un aizrautības atmosfērā veidojās plakātistu sekcijas kolektīvs. Regulāri tika analizētas izstādes, ļoti nopietni un pamatīgi gatavota katra jauna biedra uzņemšana Mākslinieku savienībā, organizēti kopīgi braucieni uz izstādēm un sniegti starptautisko plakātu biennāļu atreferējumi. Radošs, lietišķs gars un augsta paškritika sekmēja tālāku plakāta mākslas attīstību.

Piekto republikas plakātu skati (1976), kuras darbus vienoja devīze «Par mieru un progresu», ar pilnām tiesībām varam uzskatīt par kvalitatīvi jauna posma ievadījumu.

Kādi bija sasniegumi?

Pirmkārt, neparasti plašais un interesantais sabiedriski politiskai tematikai veltīto darbu klāsts. Ikvienam mākslinieckam, kas vēlējās piedalīties šajā skatē, bija jāiesniedz viens šī žanra plakāts. Tā radās neparasti plaša kolekcija, kas lika pārvērtēt līdzšinējos uzskatus par žanra tematisko ierobežotību. Mākslinieki savos darbos pievērsa uzmanību daudzām aktuālām, globālām dzīves problēmām un notikumiem — Eiropas valstu apspriedei Helsinkos, kosmosa kuģu «Sojuz» un «Apollo» lidojumam, ANO trīsdesmitgadei, fašistiskās huntas apvērsumam Čīlē u. c.

Otrkārt, tēmu loka paplašināšanai līdzi nāca arī pārmaiņas plakāta tēlainības arsenālā. Kvalitatīvi jauna bija autoru pieeja uzdevumam: faktam vai situācijai rast vērtējumu, kas atklātu autora personisko pozīciju. Ne šabloni, ne shēmas te nederēja. Vispirms vajadzēja izprast tēmas būtību, izanalizēt to. Un tad saskaņā ar savu individuālo rokrakstu rast tai atbilstošu mākslinieciscko formu.

Kā vienu no izteiksmīgākajiem piemēriem varētu minēt Jāņa Borga triptihu «Čīle». Plakātu stūru nošķēlumi, telpiski salauzītie krāsu laukumi — karoga fragmenti, izteiksmes ekspresija rada dramatisma

A. Jansone. Gita. *Audekls, eļļa.* 1980.

I. Vecozols. Vidzemes darba zemnieki. *Audekls, eļļa.* 1978.

D. Paeglīte. Žanna. *Kartons, eļļa.* 1978.

B. Baumane. Čigāniete. *Audekls, eļļa.* 1979.

I. Zariņš. Gleznotāja H. Klēbaha portrets. *Audekls, eļļa.* 1978.

B. Delle. Pašportrets ar skolniekiem. *Audekls, eļļa.* 1979.

A. Nikitins. KPFSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Rimma Asfandjarova. *Audekls, eļļa.* 1979.

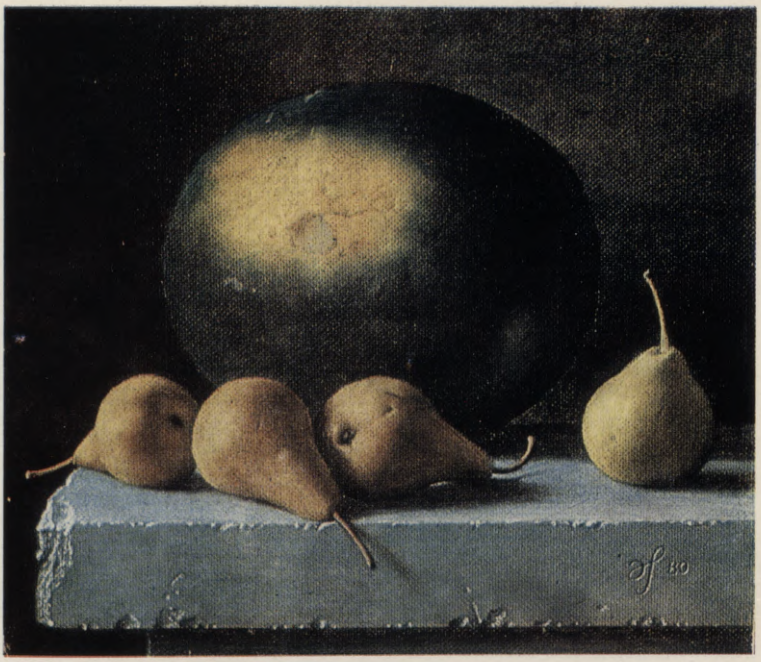
O. Zvejsalnieks. A. Kūkoja portrets. *Audekls, eļļa.* 1978.

J. Ģērmanis. Sestdienas vakars. *Audekls, eļļa.* 1980.

F. Kirke. Pašportrets ar otu. *Audekls, eļļa.* 1981.

U. Zemzaris. Dzejniece Olga Lisovska. *Audekls, ejļa.* 1980.

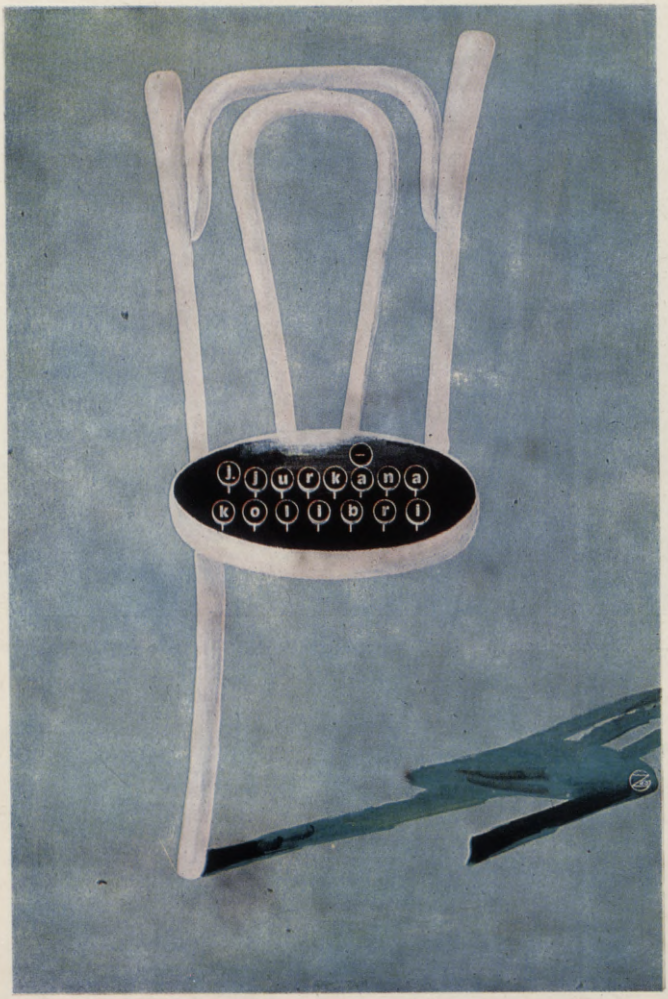
O. Zvejsalnieks. Pie baznīcas. 1905. gads. *Audekls, eļļa.* 1979.



J. Strupulis. Klusā daba ar bumbieriem. *Audekls, eļļa.* 1981.

I. Dobrāja. Kartupeļu lasītājas. *Audekls, eļļa.* 1980.

D. Riņķe. Ābolu konservu ceha pagalmā. *Audekls, eļļa.* 1981.



G. Zemgals. Plakāts J. Jurkāna lugas «Kolibri» izrādei. 1931.

un cīņas iespaidu. Šis darbs pierādīja, ka mūsu plakāts (turklāt — politiskais) spēj sasniegt spēcīgu emocionālu tēlainību.

Izteiksmes monumentalizēšanās bija vērojama vairāku autoru darbos (A. Karkovskis, J. Reinbergs, M. Galzons, J. Piete u. c.). To vidū izcēlās Alda Karkovska plakāts «Helsinki. 1975». Kara izpostītās pilsētas drupas — nesenās vēstures mantojums — ir pagātnes lappuse. Tā tiek aizšķirta. Seko nākamā — balta lappuse ar nelielu parakstu labajā stūrī «Helsinki. 1975». Plakāts vēršas pie visiem ar jautājumu: ko šajā lappusē iezīmēs mūsu laikmets?

Treškārt, šajā izstādē bija arī darbi, kas liecināja par starptautiskajā mērogā izplatītu, bet pie mums vēl jaunu tendenci saskaņā ar kuru plakāts tematiski vairs neiekļaujas nosacītajās žanru robežās, jo dzīves materiāls, ko tas aptver, ir plašāks un sarežģītāks. Laimoņa Šēnberga darbs «Cilvēka domu — progresam» arī nav iedalāms tikai sociāli politisko vai kultūras plakātu žanrā. Līdzās Leonardo da Vinči — cilvēces radošās domas simbolam, ko redzam ietērptu kosmonauta skafandrā, 20. gadsimta zīme ir mazā, skaistā, bet neaizsargātā zemeslode. Bez patosa un frāžainības pateikts daudz, taču vēl vairāk ir nepateiktā, kas liek pie šī plakāta apstāties, pārdomāt.

Vairākus žanrus un tematiskos lokus aptver arī G. Kirkes darinātā dekoratīvo plakātu sērija (kas katru gadu papildinās ar jauniem darbiem), veltīta PSRS un LPSR Kultūras dienām ārzemēs.

Ceturtkārt (nozīmes ziņā tas varbūt ir visbūtiskākais moments), skate liecināja, ka mums ir plakāta mākslinieki ar savu individuālu rokrakstu, pasaules skatījumu un interešu loku, ka ir izveidojušās personības. Sākot ar šo brīdi, varam runāt ne tikai par latviešu plakāta attīstību vispār, bet arī par to, kurp savā daiļradē iet mūsu redzamākie autori. Mākslinieki, kuri rada augstas un visaugstākās klases darbus, plakātisti, pēc kuriem zināmā mērā tiek vērtēta izstādes veiksme, kuriem radušies jau savi sekotāji, pašreiz mums ir trīs — Laimonis Šēnbergs, Juris Dimiters, Ilmārs Blumbergs. Šo trijotni varam uzskatīt par latviešu plakāta mākslas karognesēju, jo tā viskoncentrētākā veidā atspoguļo un reprezentē šī mākslas veida sasniegumus.

1980. gada Latvijas PSR Valsts prēmijas laureāts L. Šēnbergs pēc diploma ir mākslinieks interjerists, pēc interesēm jeb, kā mēdz teikt, aicinājuma — plakātists, pēc rakstura — mērķtiecīgs, neierasti prasīgs, atbildību jūtošs cilvēks. Mākslinieks pats deklarē, ka galvenais plakāta uzdevums — momentānas uztveres procesā «sniegt informāciju un reizē arī mākslu». Šī principa ietvaros tapuši viņa interesantākie darbi. Jāpiezīmē, ka L. Šēnberga māksliniecisklā rokraksta un uzskatu pamati jau bija izveidojušies, mācoties Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā. Etnogrāfijas, tautas mākslas, ornamentikas uzbūves iekšējo likumu izpratnes (tātad analīzes) akcentējums rosinājis analītisku, konstruktīvu pieeju vizuālajam materiālam un ietekmējis arī izteiksmes līdzekļu izvēli (krāsu,

līniju, ritmu, motīvu, kompozīciju). Pavērosim, kā šī daiļrades līnija attīstījusies gadu gaitā. 1971. gadā L. Šēnbergs darinājis plakātu «Latviešu tautas māksla. Cimdu izstāde», kur kompozīcijas pamatā ir stilizēts, eglīšu rakstā rotāts dūraiņa fragments. Krāsu un laukumu ritmika asociējas ar latviešu etnogrāfiskajiem motīviem, taču nav to kopija vai atdarinājums. Tad seko Dziesmu svētku simtgadei veltītais plakāts (1972) — sūnu zaļajā toņkārtā rezonējoša ozollapa. Kolorīts un motīvs — latvisks un tradicionāls, bet to atturīgais, no detaļām un ilustratīvisma attīrītais izteiksmes veids sasniedz jaunu vispārinājuma līmeni, radot asociatīvi plašu tēlu. Šajā plakātā jau izpaužas L. Šēnberga stila elegance — viena no raksturīgākajām mākslinieka rokraksta iezīmēm. 1980. gadā tika veidots plakāts izstādei «Grafiskās zīmes» — reāls mākonis un tā «atspīdums» grafiskajā ornamentikā. Dažādu krāsu kvadrāciņu kompozīcijā bija saskatāma līdzība gan ar elektronisko informācijas ierīču sniegto «attēlu», gan arī ar tautiskā ornamenta motīvu. Īpatnējais plakāta komponējums saistīja garāmgājēju uzmanību. Un laikam ne jau tikai vizuālo kvalitāšu dēļ. Šajā darbā izpaudās autora koncepcija: realitāti iespējams iekodēt grafiskā zīmē, un tad tā iegūst jaunu — simbola nozīmi. Mākslinieka daiļradē tā bija kvalitatīvi jauna pakāpe, kuru bija iespējams konstatēt jau 1975. gadā darinātajos plakātos «Cilvēka domu — progresam» un «Mākslas dienas».

Jauno kvalitāti apliecina arī labi pazīstamie plakāti «Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija — XX gadsimta galvenais notikums» (pāri zemeslodei izpleties sārtais skaitlis «1917») un «Mēs — par vispārēju un pilnīgu atbruņošanos» (šautenes stobrs tiek atritināts, tas pārtop tīrā papīra lapā. 1980. gada Starptautiskajā plakātu biennālē darbs izpelnījās divas prēmijas).

L. Šēnberga jaunāko darbu kolekcija, kuru varējām skatīt 7. republikas plakātu izstādē, šķita tāda kā «salasīta» — nebija jūtama rokraksta vienotība un autora individualitāte (plakāti miniatūrtekstiliju izstādei un 1980. gada tēlotājas mākslas Rudens izstādei, kā arī izdevniecībai «Liesma» veltītais reklāmas plakāts). Savukārt dekoratīvi krāšņi bija Pirmā Maija svētkiem veltītie plakāti ar spārnoto vienīnieku uz dzidri zila, zaļa un sarkana fona. Žēl, ka tieši šādā trejkrāsu komplektā to neredzējām svētku dienās pilsētā, kuru tas būtu pavasarīgi rotājis un atdzīvinājis. Bet plakātu izmantošanas iespēju dažādošana — tā jau ir cita tēma.

Jura Dimitera plakāti, šķiet, ir iekarojuši skatītāju visplašāko atzinību. Jāatzīstas, ka pirms katras jaunas tikšanās ar viņa darbiem nemainīgi rodas jautājums: ko nu atkal Juris Dimiters būs «nostrādājis»? Jo mākslinieks ir neaprēķināms un viņa interešu sfēras nav prognozējamas. Nopietnība un humors viņā ir tik cieši savijušies, ka reizēm šķiet — ja kādu no šīm īpašībām mēs saņemtu «tīrā» veidā no mākslinieka paša vai caur kādu viņa darbu, tas vairs nebūtu Juris Dimiters. Taču — kā jau minēts — viņš ir neaprēķināms . . .

Savu vārdu pieteicis kā gleznotājs un scenogrāfs, J. Dimiters pievērsās arī plakātam. 5. republikas plakātu izstādē kā zibens skaidrajās debesīs parādījās pieci viņa darbi (visi datēti ar 1975. gadu): plakāti H. Gulbja lugai «Cīrulīši», Meijo un M. Ennekena komēdijai «Mana sieva mele», I. Erkeņa lugai «Kaķu spēle», E. Vetemā lugai «Svētā Zuzanna jeb Meistaru skola» un plakāts Artūra Dimitera jubilejas vakaram. Tajos bija azartisks spēles prieks: atklāts teatrālisms līdzās realitātes dokumentējumam, izsmalcināts zīmējums līdzās glezniecīskumam, jūgendstila manierīgums līdzās reālistiskam vērojumam. Tik brīva izrīkošanās ar četrstūra plakni mazliet šokēja. Un arī intriģēja.

Šajos darbos atrodami aizsākumi visām J. Dimitera plakātus raksturojošām, nu jau daudzkārt konstatētām iezīmēm — kompozīcijas būvētas līdzīgi skatuves telpai, ar nosacītu dziļumu, ar vides aksesuāriem un personām, kas tajā darbojas; autora viedoklis atklājas caur paradoksiem un stilizācijām, ironiskām detaļām un sirreālu situāciju tēlojumiem. Par visu šo komponentu programmatisku lietojumu liecina nākamajā izstādē skatāmie darbi — to ir jau deviņi. Ar dažādu tematiku (Cīles notikumi, mūsdienu «civilizācijas augļi», teātra izrādēm veltītie plakāti u. c.) un dažādu stilistiku. Dažos no tiem kondensējas vērtības, kas izceļamas īpaši.

Vispirms — LPSR Iekšlietu ministrijas Ugunsdzēsības pārvaldes rīkotā konkursa darbi. Uz skatuves tumšā fona klasiskā baleta pozā sastindzis pāris. Šo ainu šķērso uzraksts «Vai tu gludekli izslēdzi?» Un otrs piemērs. Mūsu priekšā atkal dejotāju pāris, šoreiz gan — smokingā un garā vakartērpā ģērbies, fonā mežs, pār kuru redzama tikko jaušama ugunsgrēka atblāzma. Teksts atgādina: «Neatstājiet bērnus bez uzraudzības!» Šāds paņēmiens, kad tēls veidojas teksta un attēla konfrontācijā, mūsu plakāta mākslā ir jauns un, jāatzīst, veiksmīgi atrisināts. Tas lika pievērst saasinātu uzmanību mūsu plakāta mākslā iesīkstējušai un vēl nepārvarētai problēmai — tekstuālās daļas vizuālai inertībai. Līdz šim gandrīz vai katrs otrais darbs tika kombinēts pēc shēmas: attēls plus teksts, kuri bieži viens otru traucēja. Un kur nu vēl neizmantotās paša burta grafiskās un arī emocionālās vērtības! Vārdu sakot, šajos J. Dimitera plakātos atradām «slēptās rezerves», kas vēl tālāk attīstāmas un individuāli variējamas.

Izstādē redzējām arī mākslinieka darināto plakātu (tas nebija konkrētai teātra izrādei domāts) par Romeo un Džuljetas tēmu — divi pārogļojušies, liesmas karstumā sakusuši sērkociņi. Teiksmainā, gandrīz kā sērkociņa uzliesmojums īsā mīlas stāsta simbols? Interpretējumu iespējams «tulkot» dažādi, var pat ieplūdināt tajā mūsdienu emocionālo pieredzi. Taču šī plakāta nozīmība atklājas ne tikai tam piemītošajās «iekšējās» vērtībās, bet arī salīdzinājumā ar citu par šo pašu tēmu veidotu plakātu. I. Blumbergs, piemēram, vārdus «Romeo un Džuljeta» attēlojis kā sena kapakmens uzrakstu. Tādējādi tēls iegūst pārliecīgu, eposam līdzīgu skanējumu. Tieši šo abu tik atšķirīgo un arī radniecīgo

darbu līdzeksistence ļāvusi noskaidrot atziņu, pirmkārt, par smalkas psiholoģiskās niansētības iespējām plakāta mākslas emocionālajā un vizuālajā valodā un, otrkārt, par šī mākslas veida plašo izteiksmes amplitūdu no krāšņas dekorativitātes līdz filozofiskam vispārinājumam, no dokumentālas fotogrāfijas līdz izsmalcinātai gleznieciībai.

Nākamajos gados J. Dimiters turpina strādāt pie aizsāktās tematikas. Top vairāki ar teātri saistīti darbi. Piederība teātrim gan ir nosacīta, jo tajos atrodama tieša atsauksme uz dažādām mūsu dzīves parādībām. Piemēram, plakāts A. Čehova «Kaijai». Solīds sirms kungs ar ķīļbārdiņu, tērpies gaišā uzvalkā ar violetu kaklasaiti, tur rokā tasīti, vienu kāju pār otru pārlicis, sēž «ne uz kā»: atbalsta punkta nav. Patiešām, inteliģenti un pie kafijas tases spriest spējīgi izskatīties mākam, bet vai objektīvs pamats šādai apziņai vienmēr ir? (Plakāta sacerē izmantota fotogrāfija ar lugas galvenās lomas tēlotāju, kurš sēdēja uz reāla krēsla.) Un vēl: plakāts teātra kostīmu izstādei — bagātīgs renesanses laika sievietes tērps. Bieza, tumšspīdīgu matu kodaļa ar pērļu galvasrotu; krāšņu izšuvumu, krokojumu un dārglietu greznots dekoltēts tērps. Bet sejas nav. Nav cilvēka. Teiksiet — darbs taču veidots tērpu izstādei. Pareizi. Bet ne tikai. Gribot negribot rodas asociācijas ar realitāti: vai gan mazums situāciju, kad, šķiet, sarokojamies ar velveta uzvalku vai atsmaidām polārlapsai?

7. republikas plakātu izstādē J. Dimiters eksponēja septiņus darbus (to vidū četri dabas aizsardzības tematikai veltīti). Pārējo plakātu vidū tie izcēlās ar savu atraktīvo formu (ronītis, kurš sadeg svecē, gulbis, kas tiek sagriezts desas ripiņās, smaidošs vīrietis — supermens, kurš iet caur pilsētu, līdzīgu atkritumu izgāztuvei, u. c.). Šāda forma, protams, pievērš uzmanību, taču vairāk plakātiem, mazāk — pašām problēmām. Forma ir pārāk skaista, lai tās saturā uztvertu autora negatīvo attieksmi pret attēloto parādību. Visi mākslinieka darbi ir labā profesionālā līmenī. Bet, par J. Dimiteru runājot, ar šādu līmeni vien nepietiek. 1981. gada janvārī Maskavā notikušajā 6. Vissavienības plakātu izstādē un tai veltītajā konferencē augstu novērtēja mūsu republikas mākslinieku veikumu, kā vienu no interesantākajiem minot J. Dimitera darbu kolekciju. Cerēsim, ka tieši J. Dimitera individuālā snieguma ietvaros radīsies arvien jaunas mākslinieciskas vērtības.

Ilmārs Blumbergs ir fanātiķis. Viņa eksistences priekšnoteikums — māksla, nepārtraukta sevis ārdīšana, visa būtību meklējot. Ik reizi, mākslinieku satiekot, rodas nepatīkama niecības sajūta (par savu inertību, mazjaudīgu strādāšanu) un reizē tiek iegūts arī milzīgs dopings. Vārdu sakot, tikšanās ar I. Blumbergu ir notikums tāpat kā ikreizēja sastapšanās ar viņa mākslu. Tas ir talants, kuru grūti, pat nepareizi būtu analizēt no kāda atsevišķa žanra vai mākslas veida pozīcijām — kā scenogrāfu, stājgrafiķi, gleznotāju vai plakātistu. Jo vienā žanrā un veidā rastais var tikt turpināts, pārbaudīts vai apšaubīts blakusnovadā un pēc laika atkal var iestīdzēties kādā darbā. I. Blumberga daiļrades spēks

ir garīgumā un niansētībā, tas prasa kompleksu vērtējumu. Šajā rakstā ieskicētas tikai dažas pārdomas par vienu no viņa mākslas jomām — par plakātu. Vairumu plakātu mākslinieks darinājis izrādēm, kurām pats bijis arī scenogrāfs. Lai veidotu uzveduma skatuvisko iekārtojumu, I. Blumbergs «ieurbjas» literārajā materiālā, vispirms to diferencējot — iemiesojoties vai katrā tēlā, lai saprastu tā psiholoģisko un filozofisko uzdevumu lugā, un tad, sintezējot materiālu, atrod drāmas kopideju. Un šo ideju vizuālie attēli — zīmes ir viņa plakāti, kuru forma arvien ir lakoniska, dažkārt pat askētiska, tā neļaujas literāram pārstāstam. Piemēram, plakāts A. Čehova «Kaijai» (1976). Uz balta fona iezīmējas pret mums noliektas galvas un plecu siluets, kas pārveidojas tādā kā aizlauztā putna spārnā. Visas līnijas mīkstinātas, it kā caur drapēriju skatītas, un tieši šajā nepateiktībā jaušams dvēseles aizlauztības skaudrums.

Vai arī plakāts I. Selecka dokumentālajai filmai «Pasaules paplašināšana» (1980). Violeti melnā Visuma bezgalībā blīvējas mazas zvaigznītes, veidojot Latvijas teritorijas kontūras. Varbūt šīs zvaigznītes ir atsevišķi cilvēki — pasaules, kas kopumā veido mūsu tautu?

I. Blumberga daiļrades tiecību uz plašiem filozofiskiem vispārinājumiem, ļoti ciešu subjektīvā un objektīvā vienojumu, varētu nosaukt par centrtieci. Iepriekš minētajā kinoplakātā (zvaigznīšu sablīvēšanās) šī virzība uz centru ir kompozicionāls paņēmiens, bet arī kopumā I. Blumberga mākslu raksturo virsuzdevums — centra meklējums. Kodola — būtības meklējums. Un plakāti ir tikai ceļa zīmes, kuras informē par virzienu, attālumu, pieturu vai kādu situācijas maiņu mākslinieka ceļā uz mērķi.

L. Šēnberga lakonisms, konstruktīvā, dizainiski skaidrā grafiskā formas elegance aktuālas informācijas un sabiedriski politiskas tematikas atklāsmē, J. Dimitera artistiskums, emocionalitāte, darbu augstā gleznieciskā kultūra, I. Blumberga plakātu simbolika un filozofiskums, protams, neradās pilnīgi tukšā vietā. Arī pirms viņiem mūsu plakāts jau daudz ko bija ieguvis gan žanra specifikas ietvaros, gan ārpus tiem. Šī trijotne it kā individualizēja katru no minētajiem daiļrades principiem. Taču pats galvenais šo autoru sasniegums ir tas, ka viņu darbos formas jauninājumi kalpo dziļa, tēlaini bagāta satura atklāsmei. Tik bagāta emocionālā un psiholoģiskā piesātinātība mūsu plakāta mākslā ienāca ar minēto mākslinieku darbiem. Un reizē — arī jauni un ļoti augsti plakāta vērtēšanas kritēriji. Taču laikam ne visai korekti būtu šajā situācijā kā etalonus minēt rakstā aplūkotos šo autoru darbus. Jo, pirmkārt, mākslinieka daiļradei raksturīgās kopiezīmes un vērtības nevar atklāties vienā atsevišķā darbā un, otrkārt, nav jau svarīgi, nav pat vēlams līdzināties kāda autora rokrakstam. Būtiskākais ir tas, kādā veidā šo autoru sniegums ietekmē latviešu padomju plakāta mākslas attīstības procesu, kā tiek izmantotas un attīstītas tālāk jaunatklātās plakāta mākslas iespējas.

To, kas pašreiz notiek šajā mākslā, demonstrēja 1980. gadā organizētā 7. republikas plakātu izstāde, kurā līdzās jaunajiem darbiem tika eksponēti arī iepriekšējās desmitgades labākie paraugi. Tā bija ļoti interesanta un vērtīga skate, jo deva ieskatu gan mūsu reālajos sasniegumos, gan arī ļāva salīdzināt ar tiem jaunāko veikumu.

Izstādes retrospektīvo daļu pārlūkojot, radās gandarījuma sajūta — mums patiešām ir ar ko lepoties. Īpašs prieks bija par politisko plakātu. Eksponētie darbi liecināja, ka ilustratīvisms ir pārvarēts, ka iespējams pilnīgi atbrīvoties no tradicionālās simbolikas štampiem un viennozīmīga dekoratīvisma. Politiskais plakāts kopumā kļuvis monumentālāks, vērienīgāks gan idejas, gan formas ziņā, arī daudzveidīgāks. Līdzās L. Šēnberga, J. Borga, J. Dimitera, G. Smeltera un citu autoru jau pazīstamajiem darbiem interesantus pieteikumus šajā jomā devuši vairāki jauni mākslinieki. Te var minēt V. Avika darbu «Dezinformācija», A. Drāznieka plakātu «Ziemassvētku dāvana cilvēcei», V. Ivanova plakātus «Čīle» un «9. V 1945». Pirmo divu darbu sacerē (paradoksu lietojums, spēles elements) jūtams J. Dimitera plakātu iespaids, turpretī abu plakātu formā dominē grafiskums. V. Ivanovs veiksmīgi izmanto pagaidām vēl visai maz mūsu plakātos sastopamo fotogrāfiju.

I. Blumberga trijos desmitos skaitāmie plakāti, J. Dimitera darbu desmits un ducis G. Zemgala darināto kompozīciju veidoja spožu teātra plakātu parādi. Varējām vēlreiz pārskatīt daudzus interesantus izstādēm un koncertiem veltītus darbus, kuri jau atzīmēti un analizēti periodikā. Kultūrplakātu kolekcija atkārtoti pierādīja, ka izteiksmes un ideju meklējumos tieši šī nozare ir visdinamiskākā, ka šajā jomā gūtie atradumi nereti tiek izmantoti citu tematisko loku darbos.

Izstāde parādīja arī to, ka joprojām trūkst pasūtītāju reklāmplakātam (bet plakāts taču būtībā ir «izšķīlies» no reklāmas . . .). Šajā nozarē labākie ir G. Smeltera plakāti Rīgas Modeļu nama rīkotajām modes skatēm — ar akvareliski plūdinātiem, smalki tonētiem krāsu laukumiem un figūru siluetu izteiksmīgām aprisēm. Jāatzīmē, ka veiksmīgākie ir tie mākslinieka darbi, kuri veidoti poētiskā stilā («8. marts», «Bērnu grāmatu nedēļa»). Šie plakāti ir atraisīti, emocionāli piesātināti. Kā vienu no spožākajiem piemēriem var minēt plakātu Starptautiskajam bērnu aizsardzības gadam: mazulis ar krāsainu bumbu — zemeslodi rokās. Jaunākie darbi («Čīle. 1973», «Sabiedrība Tev, Tu . . .», «Gājēj! Un tu . . .?») liecina, ka mākslinieks pievēršas aktīvākai izteiksmei, ņemot palīgā grafiku un fotografiku (atcerēsimies, ka pirms gadiem G. Smelters veiksmīgi strādāja stājgrafikas laukā, veidoja ekspresīvus, «uzbrūkošas» formas darbus). Taču ar jaunajiem paņēmieniem veidotie plakāti vēl nav ieguvuši spilgtas individualitātes iezīmes, kādas, piemēram, varējām konstatēt Jauno mākslinieku izstādei veltītajā darbā ar mums jau pazīstamo gailēnu.

Desmitgades «zelta fonds» apliecināja, ka mūsu plakāts ietiecas visdažādākajās dzīves jomās (politiskajā, sociālajā, ekonomiskajā, kultūras

dzīvē, sadzīvē), mēģina pievērst uzmanību aktuālajām problēmām, aizvien vairāk iedarbojoties uz skatītāju tieši ar mākslas līdzekļu, mazāk — ar didaktikas un lozungu palīdzību. Rezultātā mūsu plakāta māksla ir sasniegusi augstu mākslinieciskо kultūru.

Uz šī fona ne tik optimistisks bija iespaids par visjaunāko plakātu kolekciju. Protams, bija izstādē interesanti darbi (galvenokārt — kultūras plakāti), patīkami arī tas, ka mūsu republikā sāk attīstīties kinoplakāts, ka ekspozīcijā atkal daudz jauno mākslinieku darbu, lai gan šoreiz tajos nejūtam iepriekšējo gadu azartu. Izstādei kopumā it kā trūka iekšēja sprieguma, vitalitātes, radās iespaids, ka daudzi darbi tapuši aiz pienākuma, nevis radītgribas. Savu un savu kolēģu atradumu reproducēšana liecināja par ideju zināmu apsīkumu (vesela rinda sabiedriski politisko plakātu — arī jauno mākslinieku darbi — bija veidoti 60. gados izplatītajā bezpersoniskā dekoratīvisma manierē). Lai negatīvo iezīmju simptomi nepāraugtu tendencēs, nepieciešama paškritiskāka attieksme pret padarīto. Nevajadzētu arī aizmirst pirms gadiem iedibināto metodi — radīt darbus tieši izstādei. Varētu gan izstādes ietvaros rīkot konkursu, gan tematisku skati, kurā tiktu eksponēti nevis tiražētie, bet oriģinālplakāti. Darbi, kas kalpotu kā «ideju ģeneratori», kā perspektīvo iespēju rādītāji, plakāti, kuri neļautu attīstīties sajūtai, ka esam jau Olimpā.

Andrejs Ģērmanis

PAR PORTRETU

Mākslas vēsturnieku vidū viena no lielākajām autoritātēm man ir Boriss Vipers. Ne tikai tāpēc, ka viņš daudzus gadus veltījis Latvijas un latviešu mākslas izpētei, bet galvenokārt erudīcijas, teorētiskās domas dziļuma un savu darbu lieliskās literārās formas dēļ. 1917. gadā krājumā «Moskovskij Merkurij» parādījās B. Vipera apcerējums «Līdzības problēma portretā», kurā viņš raksta: «Pasūtītājs grib redzēt sevi, redzēt uz audekla savas dvēseles daļiņu, to intīmo «es», kuru viņš varbūt nevienam nav atklājis; vai arī viņš gaida, ka zem mākslinieka maģiskās otas pieskāriena viņa mūžam blāvajās acīs iedegsies nepierastā liesma, viņa lūpas kļūs košākas, piere augstāka un dižciltīgāka; vai arī cer, ka šajā svešām rokām darinātajā portretā viņam izdosies ieraudzīt pašam vēl nezināmas raksturlīnijas; jeb viņš grib kopā ar sevi iemūžināt gleznā mīļo viesistabas stūrīti un savu grezno apģērbu. Bet mākslinieka nav daļas gar šīm intīmajām vēlmēm, kas uzliek važas viņa jau noskaidrotajam redzējumam. Viņš asāk ielūkojas galvas pagriezienā un apaļīgajos plecos un savā iztēlē atmet kleitas nevajadzīgās bārkstis vai uzbāzīgo kaklautu. Beidzot portrets gatavs: divas naidīgas gribas — tā, kas vēlas, un tā, kura rada, — salijušas vienā taustāmā jūtu kopā, bet caur to viņas kļuvušas vēl pretējākas, vēl vairāk attālinājušās viena no otras. Tāpēc ka pasūtītājs ieraudzījis to, ko visvazāk gaidījis, — portretā viņš sevi nepazīst, neatrod ne mazākās līdzības. Bet mākslinieks vēl noteiktāk nekā sākumā, vēl krasāk paziņo, ka viņš nemaz nav meklējis ārējo līdzību, ka viņam bijuši citi uzdevumi — nevis cilvēka kopija, nevis atdarināšana, bet glezniecisku pārradīšana.»[1] Tā ir tikai maza daļiņa no pretrunu kopas, ar ko jāsaduras sarežģītā portreta žanra mākslinieciem un tā vērtētājiem. B. Vipers portretisko līdzību uzskata par mānu jeb burvju triku, kuram mums jānotic. «Mēs esam spējīgi pieņemt gleznu, nejautājot par portretisko līdzību, bet mums jāatzīst — kamēr nebūsim noticējuši tās līdzībai, mēs to nesauksim par portretu.»[2]

Portreta žanram stājgleznieciībā jau gadsimtiem ilgi ir nozīmīga vieta. Tā nemazinās arī mūsdienās, kad dažkārt vērojama tendence saplūst

[1] *Виппер Б. Р.* Проблема сходства в портрете. — В кн.: Б. Р. Виппер. Статьи об искусстве. М., 1970, с. 342—343.

[2] Там же, с. 351.

žanru robežām, jo sava laika cilvēku — personību dokumentālu traktējumu nekas nevar aizstāt. Gleznotājs dokumentē cilvēku citādāk nekā fotoobjektīvs vai kinokamera. Viņš, laužot tēlu caur savas subjektīvās izjūtas prizmu, daudzas laikā un telpā vērotas portretējamā cilvēka īpašības summē vienā darbā. Glezniecībā un fotogrāfijā portretu šķir izteiksmes līdzekļu un mākslinieciskās domāšanas dažādība. Portrets ir grūts žanrs. Tā veidošanas process ir dialektiski sarežģīts. Kaut vai tādēļ vien, ka tas rodas, kā jau minēts, divu — mākslinieka un portretējamā — personību saskarsmē.

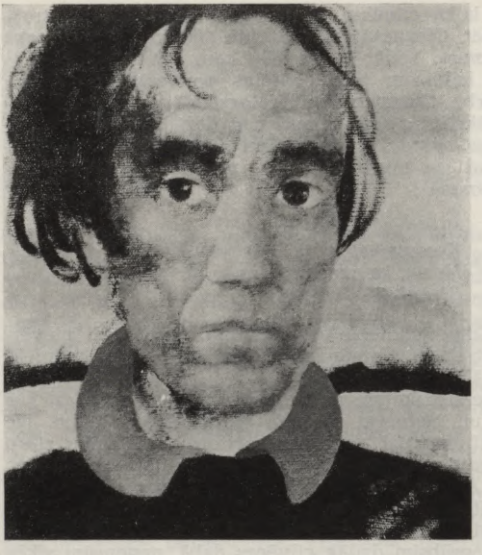
Kurš, pie portreta
Ķerdamies,
Nezin, ka uzņemas
Risku? —

kādā dzejolī saka Vija Gune (tēlniece Vija Mikāne, kura bieži pievērsusies skulpturālajam portretam). Tomēr ļoti daudzi latviešu mākslinieki neatsakās no neapšaubāmā «riska».

Latviešu glezniecībā reālistiskajam portretam ir senas tradīcijas, kas cieši saistītas ar krievu un padomju portreta glezniecības skolām. Ne velti L. Zingers savā pētījumā par padomju portreta glezniecību starp gadsimta sākuma nozīmīgajiem meistariem min J. Rozentālu, J. Valteru un J. Tilbergu.[1] Tas, ka Latvijā izdotajās grāmatās un rakstos šiem izcilajiem portretistiem veltīts daudz uzmanības, nebūtu jāatkārto. Toties gribas atcerēties cita latviešu klasiķa — mākslinieka un domātāja Teodora Ūdera vārdus: «[. .] grābsim dziļāk cilvēces dabā, neņemsim sīkās ikdienišķības tipus, šās viendienas mušas, par varoņiem, bet dosim tipus, kas tēlo latvju tautas sīksto, izturīgo gribu, dzīves spēju, dzīves prieku, viņas varonīgo darba spēju, viņas spēku un lepnumu, pat baudas prieku un viņas spēku apzinīgi mirt. Tādi cilvēki par velti nedzīvo, tādi ražo, tādi nav sekli, izmisuši dekadenti, tādus ir vērts citiem par pamācību tēlot, un tad tāda māksla izpilda bez baudas arī kulturālu darbu un nozīmi. Ņemsim, ar vārdu sakot, visu to no mūsu zemnieku tautiņas, ko cilvēce ir par labāko pie cilvēka atradusi, tēlosim, tad tā būs liela latviešu māksla, bet ne raibs maisījums no ārzemju tendencēm un lokālām sīkām formām, kā tas ir tagad.»[2] Vai tā nav vesela programma arī mākslinieiem portretistiem, kas ar dažām korektūrām derīga arī šodien? No portreta tiek prasīta gan sociālā, gan individuāli psiholoģiskā patiesība, detalizēts dokumentējums un vispārinājums, un — bez šaubām — meistarība.

Pēdējo gadu latviešu padomju portreta glezniecībā ir virkne meistarības paraugu. 1979. gada decembrī savā personālizstādē izcilus pasteļa

[1] *Зингеер Л. С.* Советская портретная живопись. М., 1978, с. 32, 260.
[2] *Zeile P.* Estētiskā doma Latvijā. R., 1976, 263. lpp.



J. Pauļuks. Pašportrets. *Audekls, eļļa.* 1968.

tehnikā darinātus portretus parādīja Felicita Pauļuka.[1] Portretiem māksliniece izvēlas cilvēkus, ar kuriem viņa attiecīgajā mirklī, bet dažkārt arī ilgstoši var atrasties «uz viena viļņa». Viņas darbos objektīvais apvienojas ar subjektīvo redzējumu, un īstā portretā tā arī jābūt. Felicitas Pauļukas modeļi ir gan zvejas vīri, gan gruzīnu sirmgalvji, gan jaunas meitenes. Mākslinieces uzmanību saista rakstnieku, aktieru un, protams, kolēģu mākslinieku sejas. Vairākkārt viņa portretējusi keramiķi Ritu Einbergu, perfekti atklājot ne vien ārējo līdzību, bet arī jaunrades gara degšanu. Felicitas Pauļukas izteiksmes līdzekļu arsenālā nereti ir raksturīgo īpašību uzsvērums, kas tuvojas hiperbolai. Taču tas netiek lietots pašmērķīgi, bet pakārtojas tēla būtībai. Tā Ritas Einbergas plato acu urbjošais skatiens, kas šķiet ietiecamies telpā šaipus gleznas plaknes, izsaka keramiķes aktīvi dinamisko dabu.

Par portretisko līdzību, kā redzējām, vienmēr var diskutēt. Galvenais, lai būtu radīts viengabalains mākslas tēls un lai skatītājs noticētu līdzī-

[1] Sk. rakstu: *Ģērmanis A.* Pamatprincips — cilvēcība. — Māksla, № 4, 1979, 7.— 9. lpp.

I. Lūse. Pašportrets ar bērniem. *Audekls, eļļa.* 1977.

bas brīnumam. Iespēju, kā to realizēt, ir ārkārtīgi daudz, jo gleznieciības pieredze ir aprobējusi Holbeina plastisko līniju, Rembranta psiholoģismu, Engra klasicistisko majestātiskumu, impresionisma optisko uzirdinājumu un 20. gadsimta mainīgos estētikas principus. Reālistiska portreta rakstura noteikšanā svarīga arī vieta, kurā tas ietilpst divu galējību — reprezentatīvā un intīmā portreta ietvaros. Vai cilvēks vērsts sevī vai uz ārpusi. Felicitas Pauļukas gleznotā Lilita Bērziņa «iziet ārā» — sev ierādītajā goda vietā latviešu teātrī. Tautas skatuves mākslinieces tēlā jūt atturīgumu un greznumu, pazemību un lepnumu. Felicita Pauļuka, specializējoties portreta gleznieciībā un nereti darinot pasūtījuma darbus, atradusi cilvēcīgi patiesu reprezentatīvā portreta formu. Tuvāks sadzīviskam traktējumam ir psiholoģiski trāpīgais mākslas zinātnieces Ausmas Balcerbules portrets.

Gleznojot modeli, katrs mākslinieks glezno arī sevi. Van Gogs, Vrubelis, Serovs, Tone, Padegs, Zemzaris, Tabaka, fiksējot daudz ko no sava laikmeta īpašībām, nevar noslēpt (kāpēc jāslēpj?) arī savu

B. Baumane. Baltā un melnā. *Audekls, eļļa.* 1979.

personību, savu raksturu. Zīmīga šai ziņā ir Maijas Tabakas māksla, un par piemēru var kalpot viens no viņas nesenajiem darbiem — Regīnas Razumas portrets. Pirmkārt mēs uzzinām, kas interesē mākslinieci. Tā ir no apģērba modes un stājas viedokļa moderna sieviete, kas pašapzinīgi izaicina uz sacensību. Taču autores traktējumā portretējamai personai ir arī kāda cita šķautne, kas izteikta galvenokārt ar gaišo gleznieciskо risinājumu, proti, skaistums kā dvēseles īpašība. Arī par skaistā traktējumu var būt domstarpības. Esmu pārliecināts, ka gleznā dominē

mākslinieces pašsaturs, ko nosacītā veidā var pielīdzināt pašportretam. Izteiksmes līdzekļi — tāpat kā populārajos Maijas Tabakas grupas portretos — lietoti mērķtiecīgi un pārliecinoši.

Minēto darbu pretmets ir Maijas Tabakas «Pašportrets», kas bija skatāms 7. republikas portretu izstādē 1981. gada vasarā un apliecināja autores rakstura un glezniecisk ās pieejas daudzšķautņainību. Zināma paši ronijas deva (māksliniece parāda sevi kā uz virves balansējošu melnu «pīķa dāmu») distancē šo darbu no naturālisma un piešķir portretam metaforisku jēgu.

Šajā sakarībā gribas skart jautājumu par mākslinieku pašportretiem, kas aktualizējās nesenā pagātnē, kad notika pašportretu un mākslinieku portretu izstāde. Savu «es» mākslinieks pazīst vislabāk — arī mainībā un daudzveidībā. Tas, kurš ticis pāri sevis idealizēšanas vēlmei, savu ārējo veidolu var padarīt par īstu patiesības meklējumu laboratoriju. Pašportretos bieži atklājas intimitāte, tie mēdz ierindoties starp mākslinieku lielākajām veiksmēm. Tas attiecas arī uz tiem māksliniekiem, kuri parasti strādā citos žanros. Zināmu paralēli, manuprāt, var vilkt ar rakstnieku autobiogrāfiskajiem sacerējumiem. Roberts Stārosts pašportretu (autobiogrāfiju) bija padarījis par savas mākslas pamattēmu, bet Ērika Gulbe, kas pārsvarā strādā pie ainavām un klusajām dabām, 1980. gadā uzgleznoja divus trīs neizskaistinātus, psiholoģiski padziļinātus pašportretus, un tie atklāja jaunas vērtīgas iezīmes mākslinieces daiļradē. Pašportretos «vienmēr pastāv iespēja neatklāt sevi. Var neieskatīties, bet tikai paskatīties. Var neuzgleznot. Var visu nepateikt. Var tikai pieskarties. Var pārspīlēt. Var gleznot to, kas ir, bet var gleznot to, kas gribētu būt. Var izmantot sevi eksperimentam, bet arī tikai formas, pieejas, paņēmiena demonstrējumam. Var parādīt savas glezniecības portretu. Var parādīt savu masku. Var atklāt savu masku. Maska var būt domāta sev vai ģimenei, vai sabiedrībai. Var «uzlaķēt», var nopulgot. Var atklāt cilvēku vizuāli vai strukturāli. Vienā plānā. Vai daudzslāņaini. Skaisto neglīti. Vai neglīto skaisti. Var pasniegt patiesības kripatu un patiesības kvintesenci.»[1] Ērikas Gulbes nelielajā, nepretenciozajā pašportretā parādās daudzi šeit minētie aspekti. Zīmējumā tas ir nedaudz vienkāršots, ar raksturīgo momentu uzsvērumu. Uz ārēju glītumu seja nepretendē, taču pārdomu brīdis un glezniecisk ā noskaņa to dara skaistu estētikas kategorijas «skaistais» izpratnē. Jo mākslinieces pārdzīvojums ir īsts, ticams, formā nejūt sadomātību vai rutīnu. Izteiksmīguma ziņā Ērikas Gulbes glezna nostājas līdzās Jāņa Pauļuka «Pašportretam» ar mazliet grūtsirdīgo domātāja skatienu, Birutas Baumanes darbiem un citām portretiskām veiksmēm.

Birutas Baumanes portretu gleznieciība latviešu mākslā ir īpašs nodalījums, ja tā var izteikties. Māksliniecisk ajā koncepcijā patstāvīgs,

[1] *Tidomane G.* Māksliniecisk ā atklājuma meklējumos. — Padomju Jaunatne, 1980, 2. febr.

neatkārtojams, cilvēciski pozitīvu (ne bravūrīgu) īpašību piepildīts. Biruta Baumane apskaužami prot organizēt audekla telpu, dažkārt arī ļoti lielu, piemēram, savas paaudzes mākslinieku grupas portretā. Birutas Baumanes gleznojums ir viegls, taču bez virspusīgas paviršības. Virsmas apdare ir rūpīga, bet reizē arī vērienīga, bez sīkmanīgas koķetēšanas ar precīzu nostrādājumu. Viņas portretos runā galvenais — cilvēka tēls, kas atklājas kolorītā, kompozīcijā, kustību un sejas vaibstu iekšējā dinamikā. Attēlojot aktierus lomās (to māksliniece daudzkārt darījusi), tāpat gleznojot portretus ar žanrisku ievirzi, īpaši svarīgi, lai «mirkļa apstādināšana» nebūtu pretrunā ar tēla vispārinājumu. Daudzos Birutas Baumanes portretos mirkli izjūtam dzīves vai vismaz kāda dzīves perioda garumā. Šķietami statiskos tēlos ir iekšēja dramaturģija. Lūk, pašportrets ar meitu — «Baltā un melnā». Divu cilvēku psiholoģiskā sakarība un pretnostatījums izteicas trauslā pārejā no melanholiska domīguma uz mierīgu apņēmību, kas parādās acu skatienos, laukumu un krāsu ritmikā. Gribas ticēt mākslinieces tēloto cilvēku gudrībai un mūža pieredzes svētīgumam, piemēram, Ēvalda Valtera portretā, kurš it kā aicina ne vien ieskatīties, bet arī ieklausīties sevī, vai vecajā kāršu licējā čigānietē («Čigāniete»). Dzīves gudrība ir katrā mākslinieces gleznotajā zvejas vīrā, strādniekā, cirka artistā — katram sava, bet viņas traktējumā pārliecinoša. Šķiet, nevar noliegt Birutas Baumanes sievišķīgo jūtību ceļā uz portretējamo cilvēku raksturiem un dvēselēm.

Grafologi gandrīz vienmēr nekļūdīgi nosaka rokraksta īpašnieka rakstura īpašības un dzimumu. Iedzimtības un sociālās vides pēdas ir katrā gleznā. Katrs mākslinieks (respektīvi, māksliniece) ir ne vien indivīds, bet arī kāda reāla vai nosacīta grupējuma pārstāvis. Skatāmies uz gleznotāju rokrakstiem un lielā mērā atklājam viņu darbu. Racionālais un glezniecisk inteliģentais Bruno Vasiļevskis ar matemātisku precizitāti klusos vārdos tiecas izteikt drošo un nemainīgo, ko viņš rod cilvēkā sev blakus. Viņa vīrieša «prātīgums» nes līdzi zināmu stingumu. Bet tāds jau viņš ir — šis autors; pretēji ir maigā glāstā vai nervozā uzlādētībā skanošie Irēnas Lūses un Birutas Delles audekli. Pašportretu un mākslinieku portretu izstādē uzmanību saistīja Birutas Delles glezna «Pašportrets ar skolniekiem». Kompozīcijā izmantots trijstūris, kura kreisajā sānmalā augošā pakāpenībā projicējas trīs sejas. Trijstūra augstākajā punktā beidzas logs, no kura kā no gaismas avota iegaismojas cilvēku sejas, akcentējot īpatnējo saspringtību izteiksmē. Birutas Delles portretos, jau sākot ar sešdesmitajos gados gleznoto M. Silmales portretu visā augumā, liela nozīme ir gaismēnu kontrastiem, glezniecisk ās apdares vienībai un pirmajā brīdī šķietami dīvainam, oriģinālam tēlu traktējumam. Mākslinieces gleznas pārliecina pamazām, bet, reiz nostiprinājušās uzmanīga skatītāja apziņā, to tik viegli neatstāj.

Portreta nozarē strādā vairāki vidējās un jaunākās paaudzes pastelisti. Pārsvarā viņi sliecas uz intīmā portreta pusi, piešķirot svarīgu lomu arī zīmējumam. Raksturīga šai ziņā ir Edvīna Kalnenieka māksla,

E. Gulbe. Pašportrets. *Audekls, eļļa.* 1980.

konkrēti — viņa «Pašportrets», kura fonā ir gadsimtu patīnas skarti veci priekšmeti. Izcelts kompozīcijas centrs ar mākslinieka koncentrēto sejas izteiksmi un apgaismoto plecu. Telpiskajā un glezniecisku kulturālajā darbā Edvīns Kalnenieks nav vairījies precīzi dokumentēt savas ārējās pazīmes. Bet tas nav noteicošais. Vērtīgākais un bagātinošākais ir garīga kontakta guvums, ko sniedz psiholoģiskā reālisma iespējas viņa labākajos portretos. Smalkas jūtu gammas savās pasteļgleznās («Sievietes portrets ar mandolīnu», «Marita») atklāj arī Indulis Landaus. Abi mākslinieki ir Latvijas PSR Mākslinieku savienības Jelgavas organizācijas biedri. No jelgavniekiem portreta žanru vēl kopj Lolita Zikmane, Silvija Meškone (kopš 1980. gada dzīvo Rīgā) un Guntis Ezernieks. Ievērojamu sabiedrisku un militāru darbinieku portretu galeriju izveidojuši Daugavpils gleznotāji. Liepājā pie portretiem strādā Andris Kļaviņš, Skaidrīte Elksnīte, Mārtiņš Zavickis.

B. Vasiļevskis. Daina. *Audekls, eļļa.* 1979.

7. republikas portretu izstādē uzmanību saistīja vairāku mākslinieku savdabīgi darbi. Dažādu grafikas tehniku pārvaldītājs Artūrs Ņikitins, periodiski pievēršoties eļļas tehnikai, izkopis ekspresīvu, faktūrām bagātu gleznieciību. Viņa triepienu režģi mazāk spēj radīt telpas ilūziju, toties veido artistisku fona zīmējumu subjektīvi, ne bez šarža iezīmēm traktētajam tēlam. Šāds attēlošanas veids labi saskan ar izvēlēto modeļu patiesi artistisko dabu, par ko liecina, piemēram, KPFSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces Rimmas Asfandjarovas portrets. Artūra Ņikitina gleznas ir interesantas profesionālā sniegumā, tās ir daudznozīmīgas un pieļauj rakstura atklāsmes dažādu traktējumu. Toties citu mākslinieku darbos galvenā tēlu īpašība ir viengabalainība. Vispirms tas sakāms par atturīgo, lakonisko Dainas Riņķes darbu «Mana māte»,

par zemnieciski silto Jura Ģērmaņa sirmgalves portretu «Sestdienas vakars» un Osvalda Zvejsalnieka «A. Kūkoja portretu».

Aplūkojot daudzveidīgo portretu klāstu latviešu gleznieciībā pēdējos gados, salīdzinot savā starpā Induļa Zariņa, Ritas Valneres, Baibas Vegeres, Ulda Zemzara, Andra Začesta, Jura Ģērmaņa, Miervalža Poļa, Intas Celmiņas un citu mākslinieku darbus, jāsecina, ka portreta žanra iespējas tiek jo plaši izmantotas. Taču attīstības gaitā katrs žanrs pilnveidojas, mainās, bagātinās ar blakusnozaru atradumiem. Portreta izcelsmes sākumi meklējami maskā. Tikai vēlāk gleznotāji un tēlnieki pamazām apguva seju, tad galvas apjomu, augumu, telpu un citus portreta komponentus. Un tomēr seja ir un paliek noteicošais komponents, lai mēs varētu runāt par portretu. Īstenībā cilvēku labi var raksturot arī pārējās ķermeņa daļas — viņa rokas, pleci, pat kāju potītes. Bet šīs daļas mēs tik labi nepazīstam, nesaistām ar konkrētas personības īpašībām. (Kā Jaungada tirdziņa foto atrakcijā, kur uz finiera uzzīmētam pasaku tēlam sejas vietā izgriezts caurums, lai katrs varētu iekļūt šī tēla lomā. Katrs arī iekļūst, jo seja ir galvenais.) Sejas suģestijas dēļ mēs kaila cilvēka atveidu parasti neuzskatām par portretu, jo šādā atveidā seja nepiesaista skatītāja uzmanību kā galvenais tēla komponents. Valentīna Serova «Īda Rubinšteina» varbūt ir viens no nedaudzajiem izņēmumiem, bet Maksa Klingera kailais Bēthovens tik tiešām ir pārpratums. Un tomēr viens no mākslinieciskās jaunrades priekšnoteikumiem ir jaunu likumu meklēšana mākslas patiesības vārdā. Felicita Pauļuka, piemēram, sievietes kailo ķermeni uzskata par organisku portreta turpinājumu jeb sejai līdzvērtīgu komponentu. Arī starp Birutas Baumanes darbiem ir simtprocentīgi portretiski akti. Žanra robežu paplašināšana vērojama arī grupas portretos, kuros ir daudz sadzīves un vēsturiskā žanra elementu (Imanta Vecozola «Vidzemes darba zemnieki», Maijas Tabakas «Rīts mežā», Skaidrītes Elksnītes «Pilsēta, kur piedzimst vējš» u. c.). Kādu laiku izstādēs bieži sastapāmies ar kompozicionāli izvērstiem darbiem. Laikā un telpā daudzslāņaini parādītie portretējamās personas biogrāfijas elementi prasīja no skatītāja tā saucamo asociatīvo domāšanu. Katrā ziņā tas ir viens no veidiem, kas ļauj paplašināt tēla raksturošanas iespējas. Te minami Maijas Tabakas, Dagmāras Staprēnas, Alda Kļaviņa un citu mākslinieku darbi.

Gleznieciības nebūtu, ja mākslinieki neiedziļinātos krāsas un plastisko likumību izpētē. Taču portretam vēl ir īpašs uzdevums — atklāt cilvēku. Tomēr dažkārt praksē portreta uzdevumi it kā vienādojas ar klusās dabas uzdevumiem. (Nāk prātā Sezanna aizrādījums pozējošam Volāram, ka «ābols arī nekustas».) Šādos gadījumos sejas var palikt «tukšas», un tādus darbus mēs varbūt sauksim par labām gleznām, bet ne par portretiem šī vārda precīzajā izpratnē.

«Tukšu» seju ir mazāk to portretistu darbos, kuri teicami pārvalda zīmējumu, interesējas par cilvēka psiholoģiju, «nenoņem masku», bet komponē novērojumos gūto priekšstatu kopumu. Ierobežotas šai ziņā ir

fotogrāfiju izmantošanas iespējas, lai gan fotoattēli var būt labs palīglīdzeklis, īpaši darbā pie vēsturisku personu attēlojuma. Bet fotoestētikas pārāk lielā tuvināšana glezniecibai draud nolikt pēdējo pakārtotā lomā, un šādos gadījumos gleznieciibu neglābs pat saturiskais sakars ar «retro» albumiem, jo fotoalbums paliek tikai fotoalbums. Par tādu sīku rezultātu portreta jomā ir kļuvis talantīgā gleznotāja Miervalža Poļa darbs «Emīls Dārziņš». Fotoattēla kultūrvēsturisko un dokumentālo nozīmi tas pārspēt nespēj, jo šai ziņā ir viltojums, bet par Emīlu Dārziņu kā cilvēku un komponistu pasaka visai maz. Vērtējot gleznu no utilitārā viedokļa, tā, protams, varētu ieņemt vietu kādā no komponistam veltītiem stūrīšiem. Savukārt šķietami dokumentālā manierē gleznotais Jānis Poruks patiesībā atklājas nevis kā dzejnieks, bet kā garīgas viduvējības maska. Teiktais nav jāuzņem kā precīza zīmējuma un izpildījuma noliegums, Miervalža Poļa talanta apšaubījums. Tas arī nenozīmē, ka citiem māksliniekiem nav bijis nekādu kļūmju. Miervalža Poļa un Līgas Purmales centienus uzskatu par vienu no gleznieciibas robežu paplašināšanas un jaunu likumu meklēšanas ceļiem.

Daļa mākslinieku iet lakonisma virzienā. Lakonisms, ja netiek upurēta izteiksmība, arī var būt mērķis. Grafikā pastāv pat vesela portretu siluetu nozare, kas līdzīga Tālo Austrumu tautas meistaru papīra griezumiem. (Šāda veida portretus, piemēram, izkopusi krievu māksliniece J. Krugļikova.) Rēzeknietis Osvalds Zvejsalnieks uzgleznoja sevi ar katliņu galvā, gandrīz nemaz neparādot seju un tomēr sasniedzot portretam nepieciešamo tēla raksturojumu. Raksturotāja dotības portretistam ir pilnīgi nepieciešamas. Tādas piemīt Uldim Zemzarim, kuram portrets jau ilgus gadus ir galvenā darbības joma. Gribas atzīmēt viņa pašportretus un režisora Pētera Pētersona portretu.

Dainai Riņķei, kura pārsvarā strādā pie tematiskām kompozīcijām, pašportretā sevis raksturošanai pietika ar tādu galvas pagriezienu, kad tikko redzama profila līnija. Bet, ja mākslinieks lakonismā aizgājis pārāk tālu, ja seja — portreta žanra priekšnoteikums — vispār ir upurēta, tad jārunā vai nu par citu žanru, vai par ūdeni, kas izliets ar visu bērnu.

Raksta nobeigumā gribu uzsvērt, ka portrets latviešu gleznieciibā ir dzīvotspējīgs žanrs. Portreta novadā produktīvi darbojas visu paaudžu mākslinieki. Mums ir nopietni, izcili gleznotāji, tādi kā Uldis Zemzaris, Maija Tabaka, Felicita Pauļuka, kuriem portrets ir pamatžanrs. Arī jauno mākslinieku daiļradē portrets ieņem stabilu vietu līdzās tematiskām kompozīcijām un dažādām starpžanru formām. Par to liecina Anitas Jansones, Daces Paeglītes, Frančeskas Kirkes, Ilzes Strekāvinas un citu jauno mākslinieku veiksmes 7. republikas portretu izstādē. To apliecina arī Mākslas akadēmijas studentu patstāvīgo darbu skates. Mākslinieki meklē arvien jaunas izteiksmes formas reālistiskā portreta tālākai attīstībai. Bet visi «par» un «pret» īpaši spilgti saskatāmi tieši regulāri rīkotajās portretu izstādēs.

Rasma Lāce

MĀKSLAS AKADĒMIJAS NOZĪME LATVIEŠU PADOMJU TĒLOTĀJAS MĀKSLAS ATTĪSTĪBĀ[1]

Katra upe atceras savu sākumu. Lai cik plata un dziļa savā plūdumā kļuvusi, upe vienmēr nesīs tā avota lāses, no kura cēlusies. Tie simti, kas atstājuši mūsu Mākslas akadēmiju ar gleznotāja, grafiķa, tēlnieka vai citas nozares mākslinieka diplomu, kopā veidodami mūsu mākslas spēcīgo straumi, vienmēr teiks, ka viņu sākums ir akadēmija. Un ne tikai tāpēc, ka akadēmija devusi viņiem profesionālās izglītības pamatus. Galvenais ir tas, ka akadēmija audzina personību — mākslinieku, kura skats uz dzīvi un mākslu ieguvis šajā mācību iestādē stingrus pamatus, augstus mērķus un ideālus.

Mākslas akadēmijas nozīme latviešu tēlotājas mākslas attīstībā vienmēr bijusi būtiska. Jau buržuāziskās Latvijas laikā akadēmijas principiālā nostāja par reālisma tradīcijām bija viens no svarīgākajiem faktoriem reālisma pamatu saglabāšanā šī posma latviešu mākslā. Akadēmija apvienoja sevī dažādu paaudžu māksliniekus, tuvināja savstarpēji pretējus uzskatus, ievirzot tos reālisma gultnē. Akadēmijas autoritāti vienmēr cēlis tas, ka šīs augstskolas mācību spēku rindās pastāvīgi ir bijuši mūsu mākslas labākie spēki, kas ar savu daiļradi nosacījuši latviešu tēlotājas mākslas virzību.

Šie faktori kā tradīcija palikuši nemainīgi arī padomju iekārtas apstākļos, kad pašas akadēmijas struktūra un tās audzināšanas mērķi ir ievērojami mainījušies.

No savas pastāvēšanas sešdesmit gadiem jau vairāk nekā pusi mūsu Mākslas akadēmija ir padomju mākslas mācību iestāde. Un tas nozīmē, ka tā darbojas saskaņā ar padomju mākslas radošajiem principiem, bez tām pretrunām, kas citās sabiedriskās iekārtās vienmēr ir pastāvējušas starp oficiālo mācību iestādi un mākslas dzīvi ārpus tās. Viena no pirmajām pamattēzēm, kas ierakstīta LPSR Valsts Mākslas akadēmijas statūtos, skan šādi: «Mākslas akadēmijas uzdevums ir sagatavot augsti kvalificētus speciālistus, kam ir dziļas zināšanas kā savā specialitātē, tā marksistiski ļeņiniskajā teorijā, kuri ir spējīgi orientēties jaunākajos zinātnes, kultūras un mākslas sasniegumos, veikt masu politisko un

[1] Raksts veidots pēc referāta, kas nolasīts LPSR T. Zaļkalna Valsts Mākslas akadēmijas teorētiskajā konferencē 1979. gada 26. aprīlī sakarā ar akadēmijas 60 gadu jubileju.

audzināšanas darbu, speciālistus, kuri stāv padomju patriotisma, tautu draudzības un proletāriskā internacionālisma pozīcijās.» Jauno speciālistu audzināšanas uzdevums nav atraujams no sociālistiskā reālisma daiļrades metodes apguves un kārtējiem aktuālajiem padomju mākslas uzdevumiem, ejot līdzi dzīvei un laikmetam.

Izveidot šādu mākslas augstskolu nebūt nav bijis vienkāršs uzdevums. Iepriekšējās akadēmijas labāko centienu stafeti mums ir nodevuši Latvijas PSR Tautas mākslinieki J. Tilbergs, Ģ. Eliass, J. Liepiņš, K. Miesnieks, K. Ubāns, kuru pēdās un kuriem cieši līdzās ir gājuši viņu audzēkņi. Ilgus gadus akadēmijas mācību spēku pamatsastāvā ir bijuši akadēmijas pamatlicēja un vadītāja V. Purvīša audzēkņi E. Kalniņš, Ā. Skride, N. Breikšs un A. Egle, akadēmijas grafikas meistardarbnīcas pirmā vadītāja R. Zariņa audzēkņi P. Upītis un A. Apinis, mūsu tēlniecības skolas pamatu veidotāji un pirmie redzamākie pārstāvji T. Zaļkalns un E. Melderis, Latvijas Mākslas akadēmijas tēlcības meistardarbnīcas pirmie absolventi K. Rončevska audzēkņi K. Jansons un K. Zemdega. Šodien šo darbu turpina mūsu mākslas zieda vidējā paaudze. Visu šo mācības spēku un akadēmijas vadītāju kopējās pūles, viņu radošā darba svars izveidoja akadēmiju par latviešu sociālistiskās mākslas vispārējās izaugsmes nozīmīgu posmu, kas cieši saistīts ar visu būtisko šajā attīstības procesā.

*

Lai gan akadēmijas reorganizācijas darbs, veidojot to par jaunu — demokrātisku mācību iestādi, sākās jau 1940. gadā pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā, praktiski tas tika īstenots tikai pēckara gados kopā ar jaunās dzīves un sociālistiskās kultūras celtniecību republikā. Sī saistība izpaudās divos plānos: audzināšanas darbā un radošajā darbā. Turklāt gados, kad norisa sarežģītais akadēmijas struktūras pārveidošanas darbs,[1] jaunu pedagoģisku metožu apguve un jauna pasniedzēju kolektīva radīšana un saliedēšana, kad sevis atdevi un ziedošanos kopas lietai prasīja arī cīņa ar pēckara saimnieciskās dzīves grūtībām un vēl daudz citu šodien aizmirstu problēmu risināšana, gandrīz lielāka nozīme bija tam, ko akadēmijas mācību spēki šajā laikā deva kā mākslinieki. Apgūstot jaunās audzināšanas metodes, pasniedzējiem vispirms bija jāpāraudzina pašiem sevi, un to viņi vislabāk varēja izdarīt radošā praksē. Mūsu Mākslas akadēmija, protams, negudroja pati savu «kalendāru». Tai nāca palīgā PSRS Mākslas akadēmija un tās institūtu pedagogi. Taču viena lieta ir apgūt kādu jaunu patiesību teorētiski, cita — pārbaudīt šo patiesību praktiskā darbībā. Tāpēc nav ne-

[1] Struktūras pārveidošana skāra visus akadēmijas dzīves posmus: tika ieviesta kursu sistēma ar noteiktu 6 gadu apmācības ilgumu, dibinātas katedras kā visu nozaru un metodiskā darba centri, paplašināta speciālā un vispārizglītojošā teorētiskā izglītība utt.

jaušība, ka akadēmijas zinātniskā padome pirmajos pēckara gados lielu uzmanību pievērsa arī pasniedzēju radošajam darbam.[1] Un jāpiebilst, ka akadēmijas darbinieku kolektīva radošais potenciāls šajā laikā bija ļoti liels: tika radītas daudzas vērtības, kas latviešu padomju mākslas vēsturē ieņem paliekošu vietu.

Īpašu ievērību pelna Oto Skulmes darbs. Vadot kā rektors Mākslas akadēmijas reorganizāciju, viņš šajā laikā turpina augt arī kā mākslinieks un kļūst par vienu no latviešu padomju tematiskās gleznieciības pamatlicējiem. Viņa monumentālā kompozīcija «Kauguriešu sacelšanās» (1945), tāpat pirmie darbi, veltīti V. I. Ļeņinam («V. I. Ļeņina uzstāšanās latviešu sociāldemokrātu IV kongresā Briselē 1914. gadā»; pirmais variants gleznots 1950. g.), ievada revolucionāri vēsturiskās tēmas attīstību latviešu padomju gleznieciībā. Dziļa vēstures faktu izpēte un romantiski emocionāla to atklāsme dinamikas pilnos tēlos, patiesa laikmeta izjūta, kas raksturo šos O. Skulmes darbus, kļuva par pirmajiem soļiem sociālistiskā reālisma apguvē latviešu gleznieciībā.

Līdz 1956. gadam pastāvēja arī monumentālās gleznieciības darbnīca O. Skulmes vadībā. Šīs darbnīcas audzēkņu atmiņās viņš palicis ar savu vienkāršību, sirsnību, spēju dalīties pieredzē. Taču pašas monumentālās gleznieciības nostādne šajā laikā nebija tāda, lai veicinātu šīs nozares attīstību, arī dzīvē tai bija grūti atrast pielietojumu. Tāpēc galvenais audzināšanas darbs bija cieši saistīts ar meistara daiļrades evolūciju, kurai audzēkņi varēja soli pa solim izsekot līdzi.

Laikmeta tēmas risinājumā pirmos nozīmīgos tematiskās gleznieciības paraugus šajā laikā sniedza arī Eduards Kalniņš — Mākslas akadēmijas pedagogs kopš 1945. gada. Kā īpaša vēsturiska robežzīme mūsu mākslā tiek vērtēta viņa glezna «Jaunās buras» (1945). Raksturīgi, ka šajos gados gandrīz visi bijušie V. Purvīša audzēkņi — akadēmijas pasniedzēji — pievērsās figurāli tematiskajām kompozīcijām, kaut gan agrāk deva priekšroku ainavai. Ārija Skrides sadzīviskajās kompozīcijās «Kulšana» (1946), «Kolhoznieki nodod labību valstij» (1948), «Fermas montāža» (1949) tradicionālās žanra tēmas pakāpeniski pārauga jaunā laikmeta vispārinātā dzīves tēlā. Tematiski aktuālā griezienā laikmeta dzīvi mākslinieciski dokumentēja arī Arvīds Egle («Rīgas ostas krastmalas atjaunošana», 1947; «Tilta celtniecība», 1949). Bet Nikolajs Breikšs savās pirmajās pēckara kompozīcijās — «Frontes varonis un medicīnas māsa» (1947) un «Meža darbos» (1950) lika ieskanēties heroiski romantiskām intonācijām.

Parasti mēs šo parādību vērtējam kā laikmeta vispārējo tendenču nosacītu, arī kā plašās ievirzes apliecinājumu, ko devusi Purvīša skola. Taču, liekas, būs pareizi, ja šo parādību saistīsim arī ar Mākslas akadēmijas darbu un uzdevumiem, jo tie Purvīša audzēkņi, kuri

[1] Radošais darbs līdzās metodiskajam un zinātniskajam arī turpmāk ieņem nozīmīgu vietu pedagogu darba plānā.

akadēmijā nestrādāja (Kārlis Melbārzdis, Valdis Kalnroze, Ansis Artums u. c.), palika uzticīgi ainavai.

Akadēmijas mācību spēku pievēršanās sižetiski tematiskām kompozīcijām bija cieši saistīta ar jaunām iezīmēm mācību darba saturā: tematiskā glezna akadēmijā kļuva par galveno apmācības mērķi un rezultāta izteicēju, tāpēc tā ieņem tik nozīmīgu vietu vispirms pašu papasniedzēju daiļradē.

Līdzīgas parādības bija vērojamas arī grafikā: Pēteris Upītis, darbojoties grafikas katedrā (viņš mācīja grafikas tehnikas un kompozīciju, vadīja grāmatu grafikas specialitāti, veica dekāna pienākumus), 40. gadu otrajā pusē radīja daudzas tematiskas kokdzeluma lapas un ciklus, ar pacilātības pilnu ekspresiju stāstot par dzīves jauncelsmi laukos, par zvejnieku darbu, par cīņu ar visu, kas traucē attīstības gaitu («Dzirnavu remonts», «Plosti», abas 1949. g., cikli «Latvijas zvejnieki», «Lauku darbi», abi 1947. g.; «Cīņa par augstu ražu», 1948; «Atjaunošanas darbi Latvijā», 1949—1950).

Grafikas katedras vadītājs Artūrs Apinis, kurš īsā laikā bija izveidojis šo katedru par vispusīgu audzināšanas un zinātniski metodiskā darba centru, savā daiļradē pievērsās aktuālai tematikai citā — vairāk ainaviskā aspektā. Viņa oforti «Kara ceļš», «Jelgavas atjaunošana» (abi 1949. g.) un citi darbi tāpat ieņēmuši paliekošu vietu latviešu padomju mākslā. Tai pašā laikā A. Apinis ir arī pirmo latviešu padomju pēckara gadu grāmatu mākslinieciskās apdares veidotājs.

Tēlniecības nodaļas pedagogi savā daiļradē šajos gados visvairāk domāja par jaunā cilvēka tēla radīšanu, tāpēc galveno uzmanību viņi pievērsa portretam. Sociāli nozīmīgus tēlus radīja Teodors Zaļkalns (Augusta Kirhenšteina portrets, 1947) un Emīls Melderis (darba pirmrindnieka A. Kaškura portrets, 1949). Kārļa Zemdegas filozofiski ievirzītā radošā doma šajā posmā arvien neatlaidīgāk pievērsās Raiņa tēlam («Gals un sākums», 1947); kāpināts radošas enerģijas atspulgs iemiesots viņa veidotajā Mikelandželo portretā (1948). Sakarā ar 1947. gadā izsludināto Raiņa pieminekļa konkursu Tautas dzejnieka tēls saistīja arī citu tēlnieku uzmanību. Šajā laikā Kārlis Jansons izveido Raiņa portretu un pieminekļa projektu. Akadēmijas pedagogi — tēlnieki piedalās arī citos pieminekļu projektu konkursos (Uzvaras pieminekļis, pieminekļi fašisma upuriem un Padomju Armijas karavīriem), bet K. Jansons Cēsīs pat īsteno nelielu memoriālu ansambli Padomju Armijas cīnītājiem — pilsētas atbrīvotājiem (1946—1947).

Mākslas akadēmijas pedagogi aktīvi iesaistās arī republikas Mākslinieku savienības izveidošanā. Kopš 1946. gada Leo Svemps, toreizējais gleznieciības katedras vadītājs, ir Mākslinieku savienības orgbiroja priekšsēdētājs, bet 1951. gadā notikušajā I LPSR Mākslinieku kongresā par Latvijas PSR Mākslinieku savienības valdes pirmo priekšsēdētāju kļūst Mākslas akadēmijas rektors O. Skulme. Šī tradīcija tiek turpināta,

un Mākslinieku savienības priekšgalā aizvien ir stāvējuši Mākslas akadēmijas vadošie pedagogi.

Tādā kārtā Mākslas akadēmijas pedagoģiskās, radošās un sabiedriskās darbības ciešā vienība veidoja pirmos latviešu padomju mākslas grodus, uz kuriem balstījās jaunāko paaudžu mākslinieki. Šajos grodos tika ievīts mažors, optimistisks dzīves skatījums, laikmeta dzīves aktīva uztvere, dziļa ieinteresētība cilvēka kā dzīves pārveidotāja māksliniecisckajā atveidošanā.

Par galveno apvienojošo priekšmetu akadēmijā kļuva kompozīcija, kuras pamatā tika likti sociālistiskā reālisma daiļrades metodes principi: saistība ar dzīvi un laikmetu, prasme uztvert tipisko un vadošās attīstības līnijas, mākslas darba sociāli aktīvās sūtības izpratne. Šie jautājumi, kā arī kompozīcija kā mācību priekšmets, kas buržuāziskās Latvijas akadēmijas mācību programmā vispār nefigurēja, bija viens no padomju mākslas augstskolas stūrakmeņiem.

Savā māksliniecisckajā interpretējumā šī perioda kompozīcijas kā gleznieciībā, tā grafikā sintezēja priekšpadomju latviešu reālistiskās mākslas labākās tendences: laika un telpas vienību, cilvēka un dabas saistību. Māksliniekiem pārorientējoties no agrāk priekšgalā ejošā ainavas žanra uz tematisku kompozīciju, par raksturīgu kļūst abu šo žanru apvienojums, kas parādās jau pedagogu iepriekš minētajos figurālajos darbos. Akadēmija turpina attīstīt tonālās gleznieciības principus, turklāt visai glezniecisckā šajā laikā ir arī grafika.

Jau 50. gadu sākumā šos principus atbalsta jauno mākslinieku — akadēmijas pirmo pēckara izlaidumu absolventu darbi. Plašu ievērību izpelnās gleznieciības nodaļas absolventa Jāņa Oša diplomdarbs «Latviešu zvejnieki» (1951), kurā realizēti tie laikmetiskā tēla heroizācijas principi, kas ieskanas jau viņa skolotāja E. Kalniņa «Jaunajās burās» un citu laikabiedru darbos un kļūst raksturīgi šī paša gadu desmita otrajā pusē. 50. gadu pirmajā pusē tieši akadēmijas diplomdarbi kļūst par nozīmīgu tematiskās gleznieciības attīstības faktoru, tie bieži redzami republikas un Vissavienības izstādēs, un pieminētais J. Oša darbs pat apceļojis pasauli un kļuvis par Tretjakova galerijas īpašumu.

*

Akadēmijas audzināšanas sistēmā liela uzmanība tiek pievērsta individuālajam darbam ar topošajiem māksliniekiem, viņu personības veidošanai. Sajā darbā atsevišķi mākslinieki pedagogi devuši īpaši lielu ieguldījumu.

Vairāk nekā 30 gadus gandrīz visu gleznieciības nodaļas diplomdarbu vadītājs ir bijis profesors Eduards Kalniņš. Tāpēc viņa devumu latviešu padomju gleznieciības skolas attīstībā ir grūti pārvērtēt. Šo devumu nevar formulēt tikai kā noteiktu gleznieciības sistēmu, jo E. Kalniņa auaudzēkņi ir ļoti dažādi. Taču E. Kalniņa radītās skolas principi

ietverami visai noteiktā jēdzienā, tādā kā patiesīgums, ar kuru meistars saprot laikmeta izjūtu un savas attieksmes klātbūtni visā, ko mākslinieks dara. Kā mantojumu E. Kalniņa audzēkņi saņēmuši arī viņa uzticību dabai, tāpat meistara labo neapmierinātību ar sevi, nepieciešamību, nebaidoties zaudēt iegūto, meklēt aizvien jauno, jo tas ir viens no attīstības priekšnoteikumiem.

Ar E. Kalniņa vārdu arī šodien tiek saistītas noteiktas latviešu gleznieciības skolas tradīcijas, ko pārstāv jaunie mākslinieki. 1978. gadā notikušās Padomju Savienības mākslas institūtu diplomdarbu izstādes vērtējumā par latviešu gleznieciību teikts sekojošais: «Latvijas gleznieciība vienmēr ir tiekusies uz heroisku tēlu monumentalizāciju. Šai tradīcijai savā pedagoģiskajā praksē seko arī Latvijas PSR Mākslas akadēmijas vadošie profesori I. Zariņš un E. Kalniņš. Un viņu audzēkņu darbi liecina, ka Latvijas jaunajiem mākslinieki visumā ir raksturīga saudzīga attieksme pret tradīcijām.»[1] Par latviešu gleznieciībai doto raksturojumu — «Latvijas gleznieciība vienmēr ir tiekusies uz heroisku tēlu monumentalizāciju» — var arī diskutēt, taču atziņai par tradīciju pārmantojamību ir jāpiekrīt. Un, protams, izšķirošā nozīme te ir Eduarda Kalniņa ieguldījumam, jo arī Indulis Zariņš ir viņa skolnieks.

Mākslas akadēmijas izveidošanā par skolu, kas šodien atrodas mūsu mākslas dzīves centrā, piedalījušās daudzas spilgtas personības. Taču to vidū nav daudz tādu, kuru darbība vieno gadu desmitus un laikmetus. Tāds mākslinieks bija profesors Konrāds Ubāns, kurš gandrīz visu savu radošo mūžu saistījis ar akadēmiju. 1980. gadā apritēja 55 gadi, kopš viņš strādā akadēmijā. No savas pieredzes augstumiem meistars par pasniedzēja darbu kautrīgi piebilda: «Tas ir tāds darbs, kas arī pašu skolotāju paceļ. Vārdu sakot, strādājot esmu daudz iemantojis no studentiem.» Šos vārdus varēja teikt tikai liela personība, pedagogs, kurš nekad nebeidza dzimt no jauna kā mākslinieks, un mākslinieks, kurš bija dzimis pedagogs. Jau pirmajos K. Ubāna darbības gados akadēmijā tika atzīmēts, ka audzēkņu darbos jūtama meistara vadība, ka viņš ar lielu rūpību uzstāda priekšmetu grupas, ka ļauj katrai individualitātei attīstīt savu īpatnējo pieeju gleznošanā. Veidot uzstādījumu, lai tas kļūtu par saistošu radošu uzdevumu, katra audzēkņa individuālo spēju un noslieču atbalstīšana — K. Ubāna pasniegšanas metodes raksturīgākās īpašības. Taču tiltu no meistara uz audzēkņu sirdīm aizvien ir veidojusi arī viņa gleznieciība — tonāli smalka, pilna noskaņu, atmosfēras un gaismas nianšu. Viņa attieksme pret dabu vienmēr kalpojusi studentiem par paraugu. Pats meistars teicis: «Daba man vienmēr devusi tik daudz, ka labi ja esmu spējis to visu saņemt.» Tomēr viņš nekad nav kopējis dabu. Līdzsvarotajā dabas tēlā arvien vērojams mākslinieka personības atspulgs. Pārkāpis savas dzīves 85 gadu sliek-

[1] На пороге творчества. — Искусство, 1978, № 10, с. 33.

sni, K. Ubāns pārsteidza visus kā atdzimis portretists. Šiem portretiem raksturīga iejūtīga personības atklāsme, harmonisks plastiskais un kolorītiskais risinājums.

Mūsu grafikā Mākslas akadēmija ienesusi tematisku, tehnisku un žanrisku daudzveidību. Buržuāziskajā Latvijā Mākslas akadēmija galvenokārt gatavoja ofortistus, toties padomju laikā tā ļauj audzēkņiem iepazīties ar visām grafikas pamattehnikām, attīsta nozaru daudzveidību, dod specializēšanās iespējas atbilstoši dzīves prasībām un audzēkņu interesēm. Grafikas nodaļai raksturīga daudzpusība, tādēļ mūsu republikā augstu līmeni sasniedzis ne tikai estamps un grāmatu māksla, bet arī plakāts un lietišķā grafika.

Tēlniecības nodaļas darbā ļoti nozīmīgs ir tas garīgais, var teikt — teorētiskais pamats, ko licis Teodors Zaļkalns. Viņa apcerējums «Tēlnieciski būtiskais», kurā izteiktas ne tikai subjektīvas domas, kā izsakās pats autors, bet arī dziļi būtiska plastiskās mākslas izpratne, jau vairākām latviešu padomju tēlnieku paaudzēm ir kļuvis par ceļamaizi. Tādi pasniedzēji kā T. Zaļkalns, K. Ubāns un citi šīs paaudzes meistari, kuriem, uzsākot darbu padomju augstskolā, bija jau liela radoša pieredze, kas iesniedzas gandrīz vai mūsu profesionālās mākslas aizsākumos, tuvināja studentus pagātnes mākslinieciskās kultūras izpratnei bieži vien labāk nekā lekcijas mākslas vēsturē. Viņi palīdzēja studentiem labāk izprast tās nepārejošās vērtības, kas ir nozīmīgas arī šodienas mākslai.

Šāda personība bija arī Emīls Melderis, kurš nostrādājis akadēmijā turpat četrus gadu desmitus (viņa darbība te sākusies jau 1940. gadā). Arī viņš kādu laiku ir bijis akadēmijas dekāns, un, pārzinot arī tēlniecības fakultātes lietas, ir daudz darījis šīs nozares vispārējo pamatu izveidošanā. Emīla Meldera pedagoģiskais darbs nav atdalāms no viņa daiļrades. Tēlnieks gājis cauri dažādiem attīstības lokiem, taču viņa darbus vienmēr raksturoja tēla uzbūves pamatformu skaidrība. Tieši šo skaidrību mākslinieks pratis ielikt arī jauno tēlnieku pūrā. Ar Pētera Stučkas pieminekli E. Melderis met tiltu no 50. gadiem uz 60. gadiem, kad sākās straujš latviešu monumentālās tēlniecības kāpums.

*

Uz tiem radošā un pedagoģiskā darba pamatiem, kurus izveidoja Mākslas akadēmijas pirmā pēckara pasniedzēju paaudze, augstskola turpina savu darbu, papildinoties aizvien jauniem spēkiem. Padomju Latvijas Mākslas akadēmijas pamatu veidotājiem bija jāpārvar daudz ārēja un arī iekšēja rakstura grūtību un pretrunu, kas bija saistītas ar sociālistiskā reālisma mākslas metodes apgūšanu. Bet arī šodien grūtību nav mazāk, jo dzīve izvirza mākslai aizvien jaunas prasības.

Mākslas akadēmijas profils ir kļuvis ievērojami daudzpusīgāks. Jaunas tendences vērojamas arī tradicionālo nozaru attīstībā. Akadēmijas

prorektors Indulis Zariņš kādā intervijā saka: «Pašreiz, zinātnes un tehnikas revolūcijas laikmetā, mūsdienu vispusībā arī mākslinieka jābūt vispusīgam. Mūsu princips — nākamajam mākslinieka sniegt iespējami plašāka profila zināšanas.»[1]

Šis paplašinātais profils ļauj dizaineram vai grafiķim izteikties arī kā gleznotājam, gleznotājam — pievērsties tēlniecībai u. tml. Protams, šādi gadījumi ir izņēmums, tie nebūt nenozīmē, ka akadēmijā tiek pamesta novārtā specializācijas padziļināta apguve, bet liecina par to, ka augstskola vispusīgi veicina tēlainās domāšanas attīstību un tādas radošās personības veidošanos, kura tālākā darbībā var izteikties dažādos mākslas veidos. Liela nozīme te ir tādai vispārējai disciplīnai kā zīmēšana, kuras pasniegšanu akadēmija uzskata par jebkuras nozares pamatu. Lielu pieredzi šajā darbā bija uzkrājis un savu metodi izstrādājis ilggadējais zīmēšanas katedras vadītājs Arvīds Egle, tāpat arī viņa darba turpinātājs tagadējais akadēmijas rektors Valdis Dišlers. Augstu līmeni akadēmijā sasniegusi plastiskās anatomijas pasniegšana. Anatomiju radoši mācīja šī kursa izveidotājs un ilggadējais vadītājs profesors Kārlis Jansons. Tagad šo darbu turpina viens no viņa audzēkņiem — A. Drīzulis.

Mākslinieciskā profila paplašināšanās ideja cieši saistīta ar nozīmīgām pārmaiņām Mākslas akadēmijas struktūrā. 60. gadu sākumā līdzās tradicionālajām tēlotājas mākslas nodaļām un vienīgajai lietišķās mākslas specialitātei — keramikai akadēmijas struktūra tika paplašināta un papildināta ar jaunām dekoratīvi lietišķās mākslas nozarēm. Laikā no 1961. gada līdz 1963. gadam tika atvērta Rūpnieciskās mākslas nodaļa, Interjera un iekārtas nodaļa un Audumu mākslinieciskās apdares nodaļa, bet bijusī Keramikas nodaļa pārdēvēta par Lietišķi dekoratīvās mākslas nodaļu un papildināta ar stikla mākslinieciskās apstrādes specialitāti. 1959. gadā akadēmijā tika aizsākta arī mākslas zinātnieku sagatavošana (līdz pat 1970. gadam gan tikai neklātienē). Līdz ar to Mākslas akadēmijas darbā lielāku nozīmi ieguva teorētiskās domas attīstība.

Divu atšķirīgu mākslas veidu — tēlotājas mākslas un lietišķās mākslas radošo sistēmu plaša saskare vienas mācību iestādes ietvaros, kas sākumā šķita visai riskanta un problemātiska, gala rezultātā deva ievērojamu visas republikas mākslas dzīves pacēlumu. Savstarpējā mijiedarbībā gan tēlotāja, gan lietišķā māksla guva nozīmīgus radošus impulsus. Akadēmijas darbā tas ienesa daudz jaunu parādību. Viena no tām bija dekorativitātes tendences pastiprināšanās stājmākslas darbos. Tieši šajā laikā sāka aktivizēties arī plakāta un lietišķās grafikas nozares, tēlniecībā pastiprinājās interese par dekoratīvo un monumentālo žanru. No otras puses, jauno lietišķo nozaru pamatu apguvē liela metodiska nozīme tika piešķirta dabas studēšanai; zīmēšanas un gleznieciības

[1] Mākslinieka tapšana. — Cīņa, 1977, 6. martā.

pasniegšanā uzsvars tika likts nevis uz nozares specifiku, bet gan uz nepieciešamību sasniegt profesionālu gatavību brīvā, reālistiskā dabas tēlojumā.

Saprotams, ka šajā mijiedarbībā ir svarīga ne tikai tiešā savstarpējā ietekme, kas reizēm var novest arī pie vienpusības, bet gan jaunu vērtīgu daiļrades impulsu rašanās, kuri drīz vien aptvēra visu mūsu mākslas dzīvi.

Šajā sarežģītajā, pretrunu pilnajā pārejas periodā liela nozīme bija Leo Svempa darbībai akadēmijas rektora postenī (1961—1974). Būdams viens no izcilākajiem latviešu gleznieciības meistariem, kura ainavas un klusās dabas iedibināja jaunas stilistiskas līnijas mūsu mākslas attīstībā, Leo Svemps jau 40. gados kļuva par vienu no autoritatīvākajiem akadēmijas pedagogiem. Viņa vadībā akadēmijā tika atjaunots arī pedagogu sastāvs.

60. un 70. gados Mākslas akadēmijā sāka strādāt jauni pasniedzēji — Edgars Iltners, Indulis Zariņš, Boriss Bērziņš, Vilis Ozols, Maigonis Osis, Zigurds Zuze, Gunārs Krollis, Dailis Rožkalns, Valdis Albergs, Alberts Terpilovskis, Aleksandrs Stankēvičs, Rita Valnere, Rūdolfs Heimrāts un daudzi citi, kuri, tāpat kā viņu vecākie kolēģi, ir latviešu padomju mākslas aktīvi virzītājspēki. Daudzi jo daudzi šīs paaudzes pārstāvji veicināja ne tikai latviešu mākslas, bet arī visas padomju mākslas attīstību, tādējādi veidojot starptautiskās progresīvās mākslas priekšpulku. Tai pašā laikā šie mākslinieki turpina savā daiļradē attīstīt tās vērtības, kuras tika iegūtas viņu *Alma mater*.

Viena no jaunajām iezīmēm akadēmijas pašreizējā dzīvē ir arī studentu radošās aktivitātes agra atraisīšanās. Regulāras kļuvušas studentu darbu izstādes, ārkārtīgi pieaugusi akadēmijas audzēkņu līdzdalība jauno mākslinieku izstādēs un citās mākslas skatēs. Protams, tas obligāti prasa atbilstošu profesionālu līmeni, kuru nosaka ne tikai mācību sistēmas attīstība. Audzēkņu profesionālo un garīgo izaugsmi veicina arī vairāki blakusapstākļi. Šķiet, ka viens no nozīmīgākajiem faktoriem ir tas, ka akadēmijas pedagogu sastāvs kļūst arvien jaunāks. Raksturīgi, ka jauno mākslinieku izstādēs piedalās ne tikai akadēmijas studenti, bet arī pasniedzēji. Šai pasniedzēju paaudzei vēl nav tās lielās daiļrades pieredzes, kāda bija viņu priekšgājējiem. Bet viņiem ir cita priekšrocība: veidojas tāda kā biedriska sadarbība starp vecākiem kolēģiem — pasniedzējiem un studentiem kā jaunākiem kolēģiem. Tas veicina radošās sacensības garu, norūda patstāvību. Un šajā aspektā akadēmija atklāj savu patiešām demokrātisko struktūru, kuras specifiku nosaka ne tikai mācību programma un administrācijas rīcība, bet lielā mērā arī studentu radošā un sabiedriskā aktivitāte un iniciatīva. Pirmajos pēckara gados šī iniciatīva vairāk izteicās sabiedriskajā darbā, turpretī šodien noteicošās ir radošās intereses, kuru pilnskanīgs saturs, protams, nav iedomājams bez aktīvas līdzdalības sabiedrības dzīvē. Šodienas studenti cenšas aptvert visas radošās dzīves sfēras.

Izejot dzīvē, jaunais mākslinieks drīz vien sāk saprast, ka viena no lielākajām daiļrades grūtībām — prasme «izlikt uz audekla» savu pasaules uzskatu. Tāpēc ir labi, ka jau šodien, aktīvi piedaloties izstādēs, šīs grūtības sāk apzināties arī tie, kuri vēl nav pametuši akadēmijas sienas.

Pēdējos gadu desmitos citādas kļuvušas arī Mākslas akadēmijas un Mākslinieku savienības attiecības. Jauno mākslinieku apvienība, kas darbojas Mākslinieku savienības ietvaros, ne tikai atvieglo jaunā speciālista pirmos patstāvīgos soļus, sniedzot tam morālu un materiālu atbalstu, bet arī turpina Mākslas akadēmijā iesākto audzināšanas darbu.

Mākslas akadēmijas darbība arvien ir cieši saistīta ar republikas mākslas dzīvi. Akadēmijas statūtu vispārējā daļā ir punkts, kurā sacīts, ka šīs mācību iestādes uzdevums — «pastāvīgi pilnveidot speciālistu sagatavošanu, ievērojot mūsdienu ražošanas, zinātnes, tehnikas un mākslas prasības un to attīstības perspektīvas». Tāpēc akadēmija vienmēr jūtīgi atsaucas sava laika prasībām, organizējot jaunas nozares, pārveidojot un dažādojot pamatnozaru specifiku. Kad dzīve izvirzīja prasību pēc monumentālās mākslas attīstības, akadēmijā 1972. gadā profesora I. Zariņa vadībā tika atjaunota monumentālās gleznieciības darbnīca, kas šobrīd jau devusi praktisku ieguldījumu arhitektūras un tēlotājas mākslas sintēzes jomā. Iespējams, ka būtu lietderīgi pārvērtēt arī citu mākslas veidu un žanru attīstības perspektīvas. Kādreiz daudzi gleznotāji absolvēja Mākslas akadēmiju kā ainavisti. Šodien gleznieciības specialitātē par diplomdarbu galveno, varētu teikt — gandrīz vai vienīgo veidu kļuvusi figurāli tematiskā glezna. Ir jāpiekrīt daudzu izcilu padomju mākslinieku domām, ka tieši tematiskā glezna vispilnīgāk ļauj mākslinieka atklāt savu pasaules uzskatu un turklāt tā ietver sevī gandrīz visu gleznieciības žanru elementus. Ir arī saprotams, ka ilgus gadus Mākslas akadēmijai nācās pielikt visas pūles, lai veicinātu figurālās tematiskās gleznieciības — stājgleznieciības pamata attīstību. Taču tas zināmā mērā noticis uz citu žanru rēķina. Un visvairāk no tā cietusi ainavu gleznieciība, jo mācību uzdevumos ietilpst gan klusā daba, gan portrets, neietilpst tikai ainava kā kompozīcija. Taču tas, ko neveicina un neattīsta akadēmija, nespēj attīstīties arī mūsu mākslā. Šodien ainavas žanram tā īstajā nozīmē uzticīgi palikuši galvenokārt vecāko paaudžu meistari. Bet latviešu gleznieciības tradīcijas, mūsdienu sabiedrības estētiskie uzskati un ētiskie principi prasa, lai mēs vairāk cienītu dabas tēlu arī mākslā. Un Mākslas akadēmijai ir jāapzinās sava atbildība šī procesa attīstībā.

Mākslas akadēmija saviem audzēkņiem dod daudz. Un arī audzēkņi, liekot latviešu padomju mākslas vārdam skanēt tālu ārpus republikas robežām, apliecina mūsu mākslas skolas augsto līmeni.

Zigurds Konstants

LATVIEŠU PADOMJU PORCELĀNA MĀKSLA

Latviešu padomju porcelāna mākslai rit jau ceturtais gadu desmits, bet līdz šim nav bijis neviena mēģinājuma apkopot un izvērtēt šajā jomā veikto. Tādēļ lietderīgi vispusīgā analīzē mēģināt atklāt galvenos cēloņus parādībām mūsu republikas porcelāna mākslas attīstības procesā salīdzinājumā ar visas lietišķās mākslas attīstības gaitu.[1]

Jāvērš lasītāju uzmanība uz to, ka mūsu dienās porcelānu no mākslas viedokļa iedala masveida (arī sērijveida) rūpnieciskajā porcelānā un mākslas porcelānā. Masveida sadzīves priekšmetu un trauku formu un dekoru izstrādāšana ir dizaina (mākslinieciskās konstruēšanas) uzdevums. Rūpnīcās tas labākajā variantā ir kvalificēts un regulēts process, sliktākajā — nekvalificēts, stihisks, neregulēts. Savukārt mākslas porcelāns ir viens no dekoratīvi lietišķās mākslas veidiem un atšķiras no sadzīves priekšmetiem, saimniecības traukiem ar dekoratīvi izteiktu formas plastiku un virsmas koloristisku vai faktūras risinājumu. Mākslas porcelānu mēdz iedalīt traukos (servīzes, vāzes u. c.), sīkplastikā un dekoratīvos veidojumos. Robežu starp rūpniecisko un mākslas porcelānu nosaka gan priekšmetu mākslinieciskā kvalitāte, gan tiražējuma apjoms.

Latviešu padomju porcelāna māksla neradās tukšā vietā, jo 19. gadsimtā Rīgā jau bija ļoti plaši izvērsta porcelāna ražošana.[2] Kā pirmā 1841. gadā bija nodibināta S. Kuzņecova porcelāna un fajansa fabrika, bet 1886. gadā tika atvērta otra — J. C. Jesena porcelāna fabrika.

Pēc pirmā pasaules kara līdz pat 1940. gadam porcelāna māksla Latvijā attīstījās četros savstarpēji saistītos virzienos: pirmkārt, masu patēriņa trauku ražošana, kuru formas un dekorus joprojām aizguva no pazīstamajām Rietumeiropas porcelāna fabrikām; otrkārt, suvenīru, dāvinājumu, unikālu priekšmetu un to nelielu sēriju rūpnieciska izlaide, dekoros un dažkārt arī formās veidojot un attīstot nacionālā stila iezīmes; treškārt, gatavu porcelāna izstrādājumu apgleznošana amatnieciska tipa darbnīcās; ceturtkārt, atsevišķu profesionālu mākslinieku un autodidaktu gleznojumi uz porcelāna.[3] Visiem šiem virzieniem bija raksturīga aizraušanās ar porcelāna ārēji dekoratīvo krāsainību.

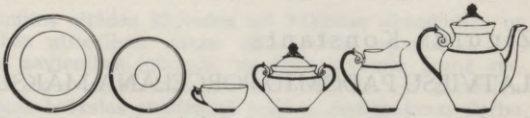
[1] Visas ziņas rakstā sniegtas uz 1980. gada 30. maiju.

[2] Sīkāk par porcelāna vēsturi Rīgā skatīt grāmatā: *Констант* З. Рижский фарфор. Р., 1975.

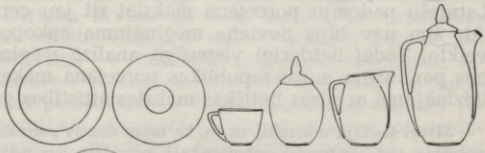
[3] Sīkāk par latviešu mākslas porcelāna sākotni un attīstību skatīt rakstā: *Констант З. А.* Возникновение латышского художественного фарфора. — Изв. АН Латв.ССР, 1979, № 7, с. 66—81.

Z.ULSTE
"LAIMA" ts
1954-1958 RPF

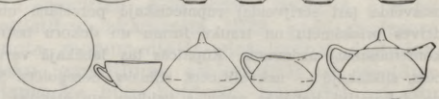
Z.ULSTE
"LAIMA" ks
1954-1958 RPF



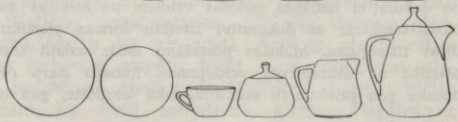
Z.ULSTE
"DAINA" ks
1956-1961 RPF



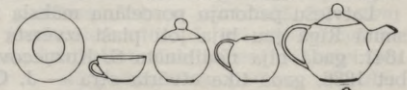
Z.ULSTE
"SAKTA" ts
1960-1962 RPF



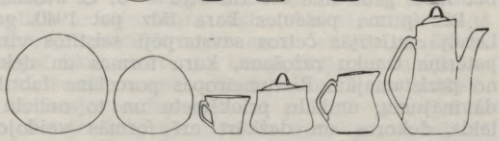
A.ZUMENTE
"AUSMA" ks
1960-1964 RPFF



T.POLUIKEVIČA
"MARIJKA" ts
1960-1968 RPFF



B.KĀRKLIŅA
"STELLA" ks
1962-1963 RPF



Rīgā ražotās porcelāna kafijas un tējas servīzes (silueti). Pie katras servīzes uzrādīts: autors, servīzes formas nosaukums (to parasti izvēlas autors); saīsinājumi: k—kafijas, t—tējas, s—servīze; rūpnīca un gadi, no kura līdz kuram servīze ražota (servīzes autorparauga ieviešana ražošanā parasti prasa 1—2 gadus, bet dažkārt pat 5—6 gadus).

Pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā porcelāna rūpniecībā vērojamas jaunas iezīmes. Mākslinieciskajā ziņā būtiskas pārmaiņas nenotika. Laiks bija par īsu. Sākās karš un vācu okupācijas gadi, kas porcelāna mākslas attīstību «iesaldēja» līdz Rīgas atbrīvošanai 1944. gadā. Tādēļ par latviešu padomju porcelāna mākslas sākotni būtībā jāuzskata pirmie pēckara gadi.

1944—1953

Pēckara gados porcelāna rūpniecībai[1] republikā bija vienlaicīgi jārisina daudz saimnieciska rakstura problēmu, galveno vērību veltot ražošanas tehnoloģijai, kadru komplektēšanai un gatavošanai. Šajā periodā produkcijas lielāko daļu sastādīja tehniskie izstrādājumi, mazāko — trauki. Par Rīgas porcelāna mākslinieciskio stilu vispār nevarēja būt runas, jo nevienā no fabrikām nebija ne vienotas mākslinieciskās vadības, ne stingras mākslinieciskās kontroles. Ražošanā izmantoja vecās pirmskara trauku formas — morāli novecojušas, bet tehnoloģiski pateicīgas un gadu gaitā pārbaudītas.[2] Turklāt pirmskara laika mantotā vecā ražošanas organizācija nebija paredzēta liela skaita servīžu tiražēšanai.

Labāks stāvoklis nebija arī dekorēšanas jomā. Porcelāna ražošanas tehnoloģijas īpatnības nepieļauj pārāk biežas formas maiņas, tādēļ vienīgais ceļš, lai dažādotu vienu un to pašu priekšmetu vai servīzi, izvairoties no piedāvājamā preču klāsta vienveidības, ir mainīt dekoru. Jau 20. un 30. gados par ļoti nozīmīgu masu produkcijas dekorēšanas veidu kļuva dekolēšana[3]. Šādu ceļu abas Rīgas rūpnīcas turpināja arī pēckara gados, piemēram, RPF pusi no produkcijas dekolēja.[4] Vienīgā darbnīca Padomju Savienībā, kas ražoja dekolus litogrāfiskā ceļā, atradās Duļovā pie tāda paša nosaukuma porcelāna rūpnīcas, bet pasūtīto dekolu vietā Rīgas rūpnīcas visbiežāk saņēma «neejošākos». Rezultātā bieži parādījās masu produkcija, par kuru varēja teikt — eklektiska, bezgaumīga. Trauku dekorēšanu variēja ar citiem apdares paņēmieniem — plato un šauro apvilkumu, svītriņu, krāsu klājumu ar aerogrāfu

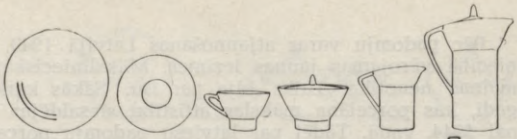
[1] Bijusī J. C. Jesena fabrika pēc kara tika pārdēvēta par Rīgas porcelāna fabriku (turpmāk — RPF), bet bijusī A/s «M. S. Kuzņecovs» fabrika — par Rīgas keramikas fabriku (turpmāk — RKF). Sākot ar 1946. gadu, RKF pārdēvēja par Rīgas porcelāna un fajansa fabriku (turpmāk RPFF). 1963. gadā RPF un RPFF apvienoja vienā uzņēmumā — Rīgas porcelāna un fajansa rūpnīcā (turpmāk — RPFR). Sākot ar 1968. gadu, RPFR specializējas tikai porcelāna izstrādājumu ražošanā un tika pārdēvēta par Rīgas porcelāna rūpnīcu (turpmāk — RPR).

[2] *Dombrovskis J.* Vairāk mākslinieciskas rosmes. — Cīņa, 1947, 25. dec.

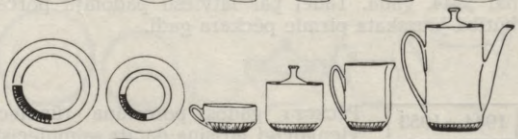
[3] Dekolēšana — porcelāna dekorēšanas masveida paņēmiens, kad daudzkrāsainu zīmējumu uznes uz izstrādājuma virsmas ar dekola palīdzību un pēc tam apdedzina. Dekols («novelkamā bildīte») — litogrāfijas tehnikā ar keramiskajām krāsām uz papīra tiražēts attēls. Zīdspiedes dekols — tiražēšana, veikta ar zīdspiedes metodi.

[4] *Гарбаренко В.* Рижский фарфор — Советская Латвия, 1952, 2 окт.

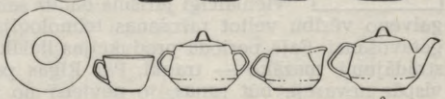
Z.ULSTE
"ALFA" ks
1963-1964 RPFR



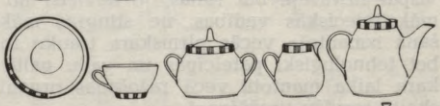
Z.ULSTE
"SAULĪTE" ks
1964-1970 RPFR



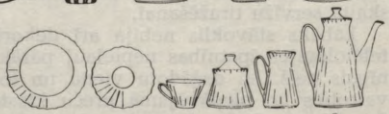
Ļ.AGADŽANJANS
"VIOLA" ts
1964-1967 RPFR



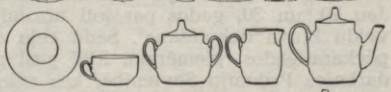
T POLUIKEVIČA
"REGĪNA" ts
1967-1970 RPFR



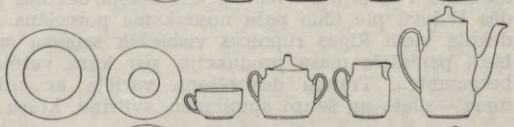
Z.ULSTE
"VITA" pks
1969- RPR



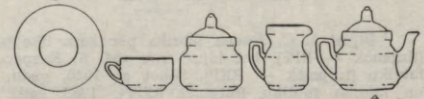
Ļ.AGADŽANJANS
"RĪGA" ts
1969-1972 RPR



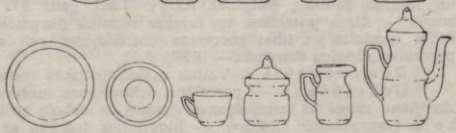
Ļ.AGADŽANJANS
"RĪGA" ks
1969-1972 RPR



Z.ULSTE
"AIJA-2" ts
1970-1975 RPR



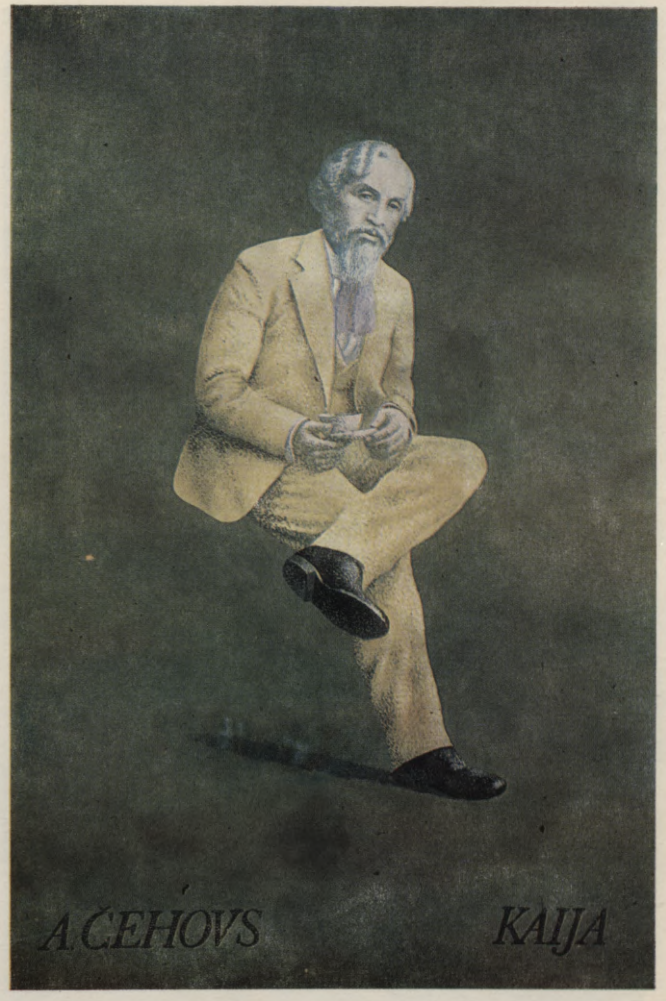
Z.ULSTE
"AIJA-2" ks
1970-1975 RPR



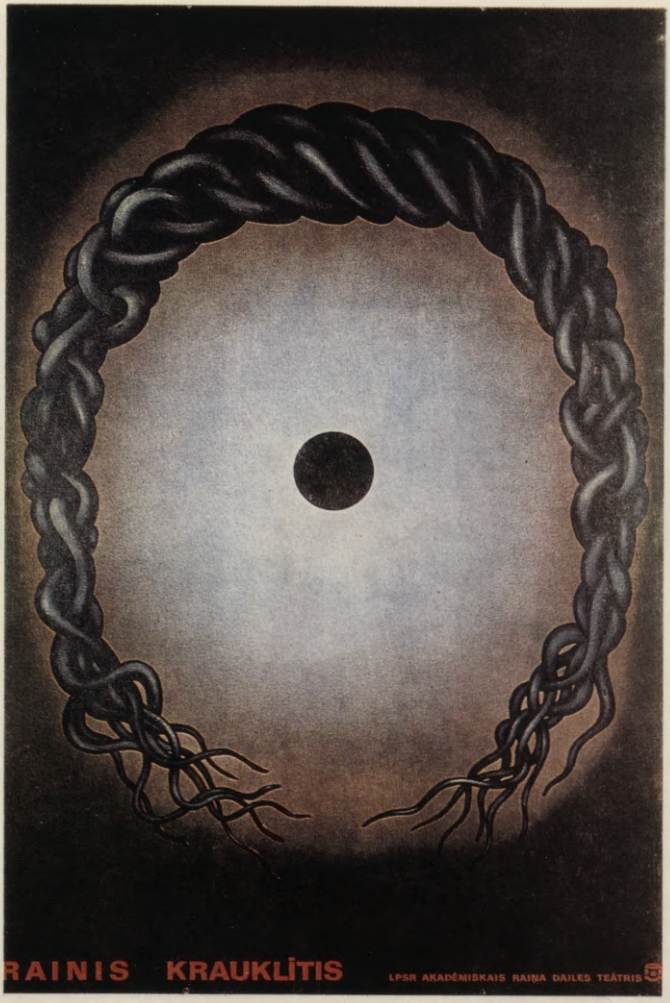
Rīgā ražotās porcelāna kafijas un tējas servīzes (silueti).
Saīsinājumi: k — kafijas; t — tējas; s — servīzes; p — plānsienu.

J. Riņķis. Tallinn-80. Plakāts Olimpiskajām spēlēm 1980. gadā Tallinā. 1980.

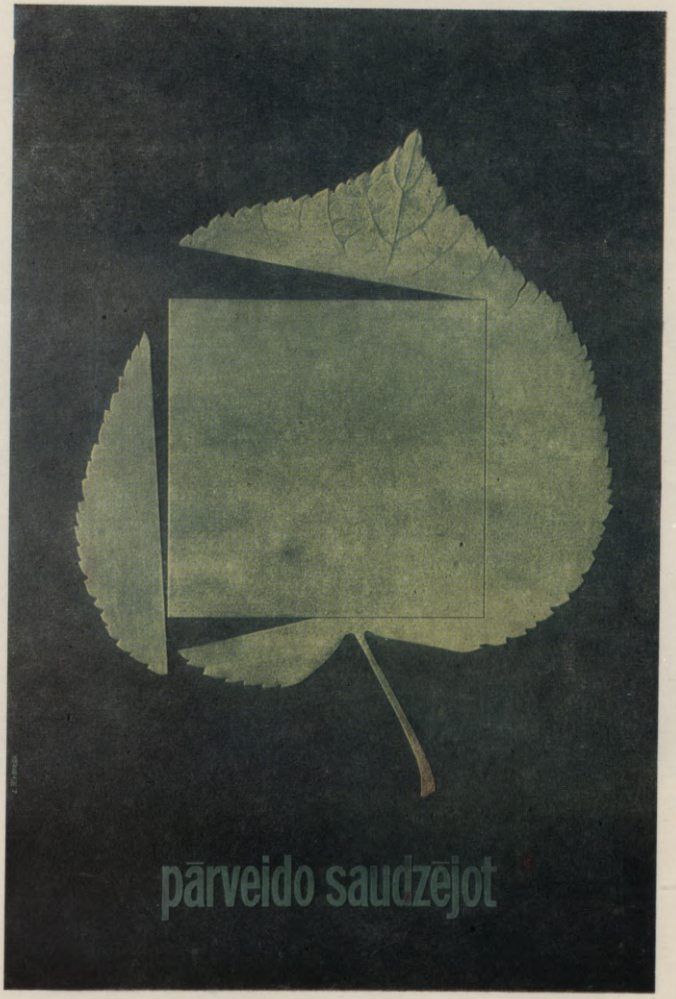
J. Dimiters. Quo vadis. Plakāts. 1981.



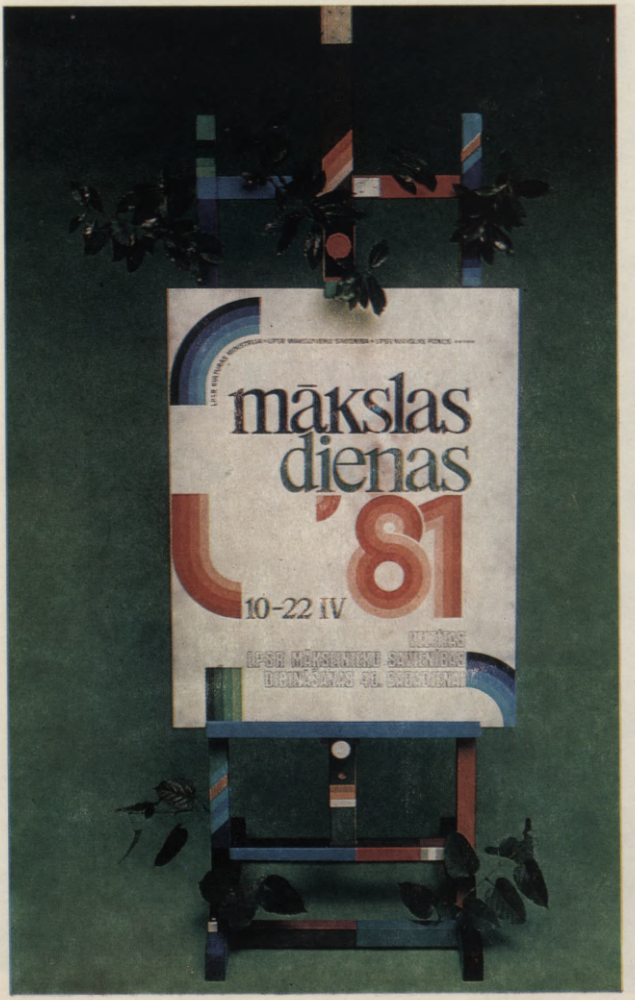
J. Dimiters. Plakāts A. Čehova lugai «Kaija». 1978.



I. Blumbergs. Plakāts J. Raiņa lugas «Krauklītis» izrādei. 1977.



L. Sēnbergs. Pārveido saudzējot. Plakāts. 1978.



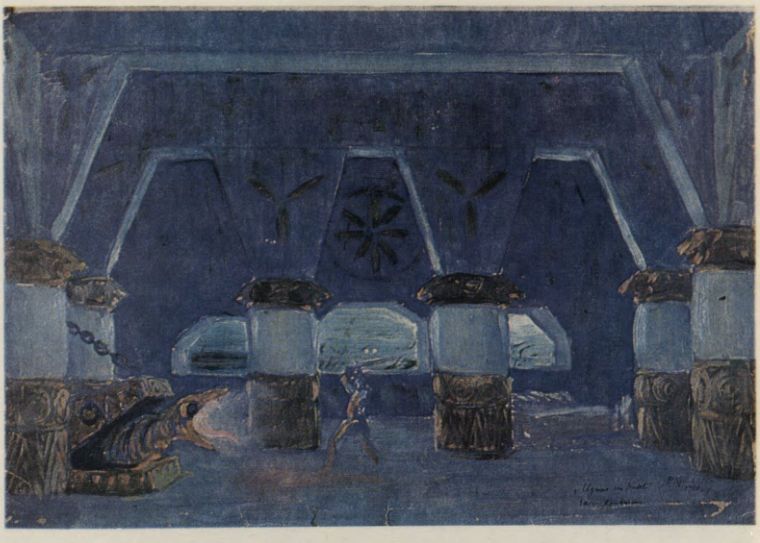
G. Kirke. Mākslas dienas-81. Plakāts. 1981.

M. Zaurs. Dekoratīvs šķīvis «Vecpilsēta». *Porcelāns.* 1962.

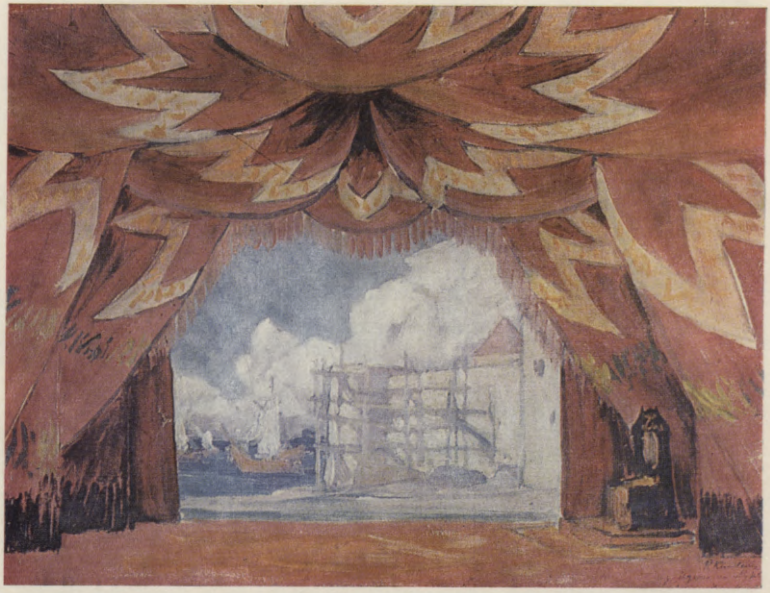
M. Genere. Dekoratīvs šķīvis «Trīs jaunas māsas sēž rožu dārzā». *Porcelāns.* 1969.

Z. Ulste. Vāze un dekoratīvs trauks. *Porceláns.* 1974.

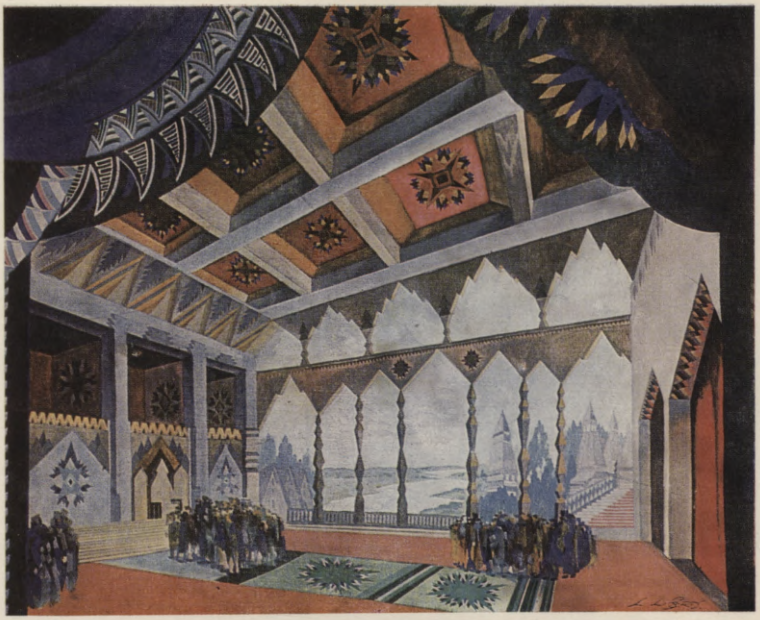
H. Melnbārde-Krisberga. Dekorativs panno «Liesmu krāsas kuģis» (pēc P. Plakida dziesmas «Sarkanā» motiviem). *Porceläns.* 1977.



P. Kundziņš. Dekorāciju mets J. Mediņa operai «Uguns un nakts» (Burtnieka pils). 1921.

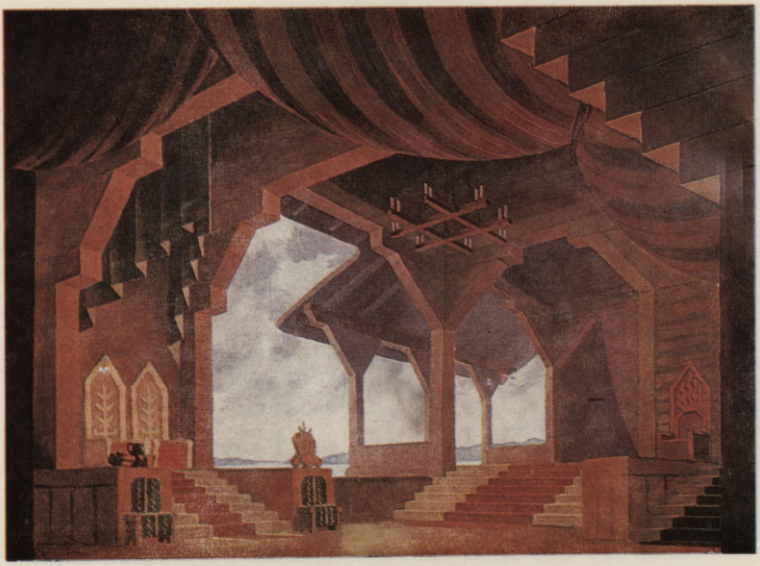


P. Kundziņš. Dekorāciju mets J. Mediņa operai «Uguns un nakts» (Spīdolas telts). 1921.

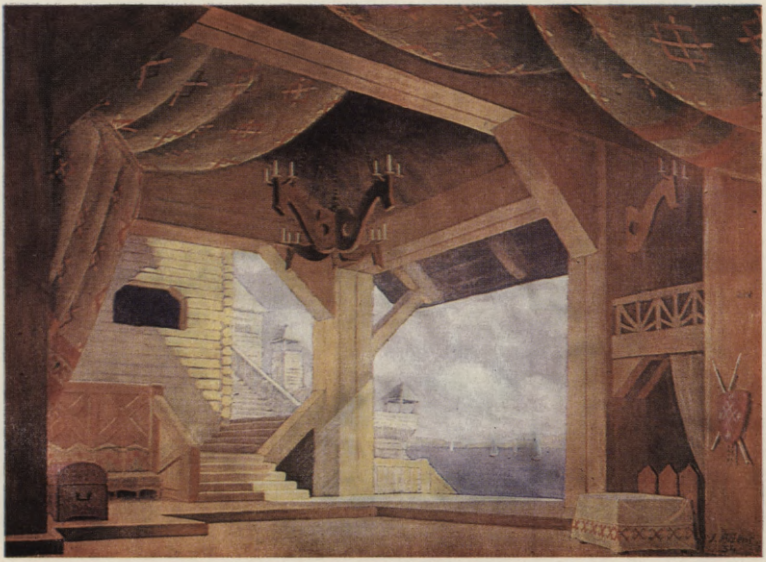


L. Liberts. Dekorāciju mets J. Mediņa operai «Uguns un nakts» (Lielvārdes pils). 1929.

J. Aižens. Dekorāciju mets J. Raiņa lugai «Uguns un nakts» (Spīdolas telts). 1934.



J. Aižens. Dekorāciju mets J. Raiņa lugai «Uguns un nakts» (Lielvārdes pils). 1934.



J. Aižens. Dekorāciju mets J. Raiņa lugai «Uguns un nakts» (Burtnieka pils). 1934.

un gumijas spiedodziņu,[1] kā arī otēšanu. Pēdējie divi paņēmieni kombinācijā ar pārējiem ļāva kaut nedaudz saglabāt produkcijas individuālo seju pārējo Padomju Savienības porcelāna rūpnīcu ražojumu vidū. Jāatzīmē, ka visos masu produkcijas apdares variantos vērā ņemama daļa piederēja mazražīgam un ne visai kvalitatīvam roku darbam. Šajā sakarībā profesors G. Kruglovs ne vienu reizi vien uzstājās presē ar aicinājumu attīstīt dekorēšanas mehāniskos līdzekļus, lai celtu masu patēriņam domāto trauku mākslinieciskо kvalitāti un pazeminātu pašizmaksu un līdz ar to arī cenu.[2]

Pēckara gados abās Rīgas rūpnīcās strādāja daudz praktiķu apgleznotāju (V. Kandijevs, I. Sočevanova, O. Neimane-Kateņova, T. Bukovska, J. Gegello, V. Fjodorova, M. Jurča u. c.), kuri savas darba gaitas bija aizsākuši pirms kara. Viņi izpildīja nepieciešamos darbus rūpniecisko ražojumu un lietišķās mākslas izstādēm, kā arī gatavoja suvenīrus un dāvanas. Sarežģītā situācija lietišķās mākslas jomā pēckara gados neļāva atraisīties minēto gleznotāju jau tā šaurajam radošajam potenciālam un daudzējādi pat veicināja mākslinieciskū nevarību ar dažādām eklektikas izpausmēm.

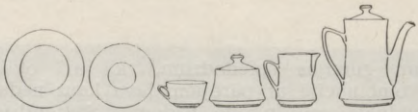
Šajā sakarībā lietderīgi nedaudz paraudzīties mūsu lietišķās mākslas nesenajā vēsturē. A. Čaka 1947. gadā rakstītajā reportāžā tā tverta visai nesaudzīgi: «[..] līdz šim nav jūtama vajadzīgā uzmanība lietišķajai mākslai. Nav īsta, uzņēmīga, vienota centra, kas iesakņotu lietišķo mākslu masās. [..] Pašlaik lietišķās mākslas piedāvājumi — ņemsim kaut vai galvaspilsētu Rīgu — visai aprobežoti, vienmuļi un dažās vietās vienkārši bēdīgi. [..] Visplašāk un vislabāk nostādīts PSRS Mākslas fonda republikāniskā ražošanas kombināta «Māksla» veikals. Tajā uzkavējāmies vairāk kā stundu un pa šo laiku ienāca tikai divi pircēji. Veikalā divas vitrīnas ar parastām keramikām — svečturiem, krūzēm, tasēm un koka izstrādājumiem, visāda veida dozītēm, kastēm, rokas spogulīšiem un raibiem šķīvjiem — parastā vidējā gaumē. [..] Tieši blakus nule pieminētajam mākslas veikalam virina savas durvis otrs ar visai garu nosaukumu — RPRTU veikals Nr. 116. Te atrodas daudzi tādi priekšmeti, kurus pircējiem pasniedz un pārdod zem lietišķās mākslas priekšmetu maskas. [..] Arī veikala pārdevēja itin labi saprot, ka viņa tirgojas ar brāķi, bet viņas vienīgā atbilde: — Ko lai daru? Nav jau manā veikalā mantas labas, bet kaut kā jātiek no tām vaļā. Daudzas nāk līdz vēl no okupācijas laika, citas piemeistaroja 1945. gadā. Cerēsim, ka uz priekšu tā nebūs.»[3]

[1] Dekorēšanas masveida paņēmieni: apvilkums — ar krāsu vai zeltu uz rotācijas formas priekšmeta malām un vidus uzvilktas dažāda platuma joslas; plataisapvilkums (лента) — 4—10 mm plats; šauraisapvilkums (отводка) — 1—3 mm plats un svītriņa (усик) — 1 mm plata. Aerogrāfs keramisko krāsu uzsmidzina ar sapiesta gaisa palīdzību, kad vienmērīgi jānoklāj lielākas virsmas daļas. Gumijas spiedodziņi ļauj uznest samērā nelielus, vienkrāsainus līniju zīmējumus.

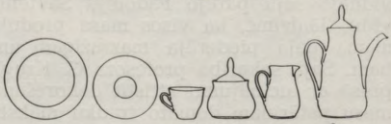
[2] *Kruglovs G.* Piezīmes par mākslas keramikas tālāko attīstību Padomju Latvijā. — Lit. un Māksla, 1950, 2. jūl., 5. lpp.

[3] *Čaks A.* Aizmirsta mākslas nozare. — Cīņa, 1947, 6. sept.

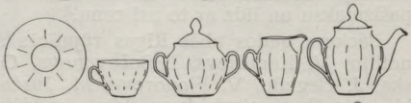
T.POLUIKEVIČA
"VASARA" ks
1970-1975 RPR



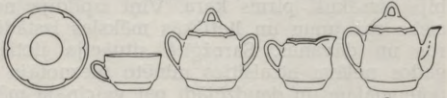
Ē.ELLERS
"MARIANNA" pks
1972- RPR



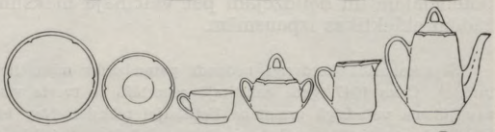
Ē.ELLERS
"SIGULDA" pts
1973- RPR



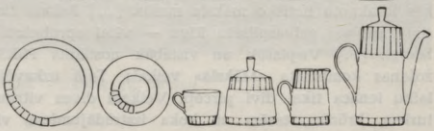
Z.ULSTE
"AIJA-1" ts
1975- RPR



Z.ULSTE
"AIJA-1" ks
1975- RPR

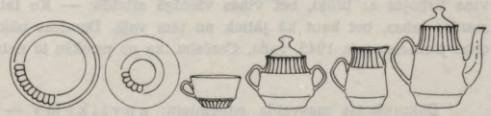


Ļ.AGADŽANJANS
"NELDA" pks
1976-1977 RPR

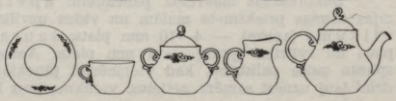


Z.ULSTE
"MĀRA" ts
1979- RPR

Z.ULSTE
"MĀRA" ks
1979- RPR



E.ELLERS
"LAIMDOTA" pts
1979- RPR



Rīgā ražotās porcelāna kafijas un tējas servīzes (silueti). Saīsinājumi: k — kafijas; t — tējas; s — servīze; p — plānsienu.

Objektīvo grūtību un problēmu vidū, kas bija vērojamas latviešu lietišķajā mākslā pirmajā pēckara desmitgadē, jāmin kara postījumu likvidācijas izsauktās saimnieciskās grūtības, kad iedzīvotāju vajadzības noteica lietišķās mākslas izstrādājumu izteiktu lietišķumu; pēckara paaudzes tieksmes pēc skaistuma nereti tika apmierinātas ar virspusējiem, lētā dekoratīvisma ietvaros risinātiem darinājumiem; profesionālo mākslinieku nelielais skaits un teorētiskās bāzes trūkums, kas lietišķās mākslas praksē kavēja latviešu padomju mākslas tradīciju iedibināšanos un attīstību.

40. gadu otrajā pusē un 50. gadu sākumā, runājot mākslas zinātnieces G. Ivanovas vārdiem: «Par raksturīgu parādību uzskatāma padomju tematikas un emblemātikas izmantošana rotājumā, cenšoties panākt aktuālas tematikas organisku sakausējumu ar tradicionālajiem tautas mākslas elementiem. [..] Bieži lietišķās mākslas izstrādājumos redzamas īpašības, kas bija raksturīgas arī šā perioda arhitektūrai, — izskaistināšana, nepamatota greznība, aiz kuras pazūd priekšmeta loģiskā forma un lietderīgi konstruktīvā izteiksme. [..] Bez apdomas plaši pielietotie barokālie vai klasicisma elementi, kā arī tautas mākslas ornamentikas stilizējumi noveda pie eklektikas viļņa latviešu lietišķajā mākslā.»[1]

Visas šīs tendences vērojamas arī Rīgas porcelāna rūpnīcu produkcijas māksliniecisk ajā apdarē. Jāatzīmē, ka līdz 1953. gadam gan masu patēriņam, gan izstādēm izmantoja rīcībā esošās pirmskara formas. Tajā pašā laikā dekoriem lietoja padomju tematiku un emblemātiku — bieži eklektiskā savienojumā ar etnogrāfiskajiem rakstiem. Trūkstot vietējām tradīcijām latviešu porcelāna ražošanā, masu produkcijas priekšmetu apdarē sāka lietot etnogrāfiskos ornamentus, aizgūstot tos no tekstilijām. Taču rezultātā radās mehāniska rotājumu pārnešana no viena materiāla otrā, arhaizēšana un materiāla specifikas neievērošana.[2]

40. gadu beigās tika sarīkotas arī pirmās lietišķās mākslas izstādes. 1947. gada 5. decembrī Vakareiropas mākslas muzejā[3] atklāja republikas lietišķās mākslas izstādi, kuru noorganizēja LPSR Ministru Padome. Šajā skatē piedalījās daiļamatnieki (tā laika leksikā visai izplatīts termins) no visas republikas, daiļamatniecības skolas, arteļi un fabrikas.[4] A. Čaks šo izstādi raksturoja ļoti trāpīgi: «Latvijas PSR lietišķā māksla, mūsuprāt, ir patiesībā daudz labāka, nekā tā redzama apskatāmajā izstādē. Vispirms to ļoti grūti vispār atzīmēt par lietišķās mākslas izstādi, jo blakus lielākā vai mazākā mērā lietišķās mākslas priekšmetiem un darinājumiem te izlikta arī parastā masu produkcija, kurai gan nav nekāda sakara ar lietišķo mākslu tās īstajā nozīmē.[5]

[1] *Ivanova G.* Jaunas iezīmes latviešu mūsdienu lietišķajā mākslā. — Krāj.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1968, 81.—93. lpp.
[2] *Šturme B.* Nacionālā specifika mūsdienu lietišķi dekoratīvajā mākslā. — Krāj.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1978, 29.—45. lpp.
[3] Sākot ar 1965. gadu — Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejs.
[4] *Vasks G.* Mūsu lietišķā māksla šodien. — Pad. Jaunatne, 1947, 13. dec.
[5] *Čaks A.* Iznīdēsim sastingumu. — Lit. un Māksla, 1947, 19. dec., 5. lpp.

1953—1962

Zināms pagrieziena moments porcelāna mākslā notika 1953. gadā, kad RPF noorganizēja mākslinieciesko laboratoriju. Par rūpnīcas galveno mākslinieci kļuva tikko LPSR Valsts Mākslas akadēmiju beigusī Z. Ulste[1]. Laboratorija papildinājās ar jaunajām speciālistēm, kas nāca no Rīgas lietišķās mākslas vidusskolas, gan no Mākslas akadēmijas (I. Dreiblate, B. Kārkliņa, R. Karkunova, L. Medniece, A. Mellupe, I. Priedkalne, I. Vanaga).[2]

Vienota mākslinieciskā vadība RPF un jauno speciālistu pieplūdums ar svaigām idejām un iecerēm radīja nepieciešamos priekšnoteikumus, kas deva iespēju plašā frontē risināt sasāpējušās problēmas, domāt par vienota, rūpnīcai raksturīga mākslinieciskā stila veidošanu. Tolaik valdošās mākslas tendences veicināja etnogrāfiski tautisko ornamentu visplašāko lietojumu ražošanā. Tika veikti pasākumi, lai rūpnīcas mākslinieki kļūtu par masu produkcijas priekšmetu dekorēšanas galvenajiem noteicējiem: tas attiecās gan uz zīmējumu kompozīciju, gan atsevišķām detaļām un krāsu gammu. Sākot ar 50. gadu vidu, cenšoties atbrīvoties no dekolēšanas, galveno vietu dekorēšanā pamazām sāka ieņemt gumijas spiedodziņi un aerogrāfs ar trafaretiem, kā arī visdažādākās to kombinācijas ar roku gleznojumu detaļām. Bez tam 50. un 60. gadu mijā gan RPF, gan arī RPFF diezgan aktīvi pievērsās zemglazūras dekoriem sāļu tehnikā[3] ne tikai unikālos darbos, bet arī masu patēriņa priekšmetu apdarē.

Daudz kautrīgāk jaunās mākslinieces ķērās pie jaunu formu radīšanas. 50. gadu vidū un beigās formu meklējumi galvenokārt bija virzīti nelielu vāzīšu, trauciņu, pelnutrauku un sīkplastikas veidošanā. Īsi

[1] Ulste Zina (dz. 1928. g. 25. I) — keramiķe. Beigusi Teodora Zaļkalna Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmiju (turpmāk — LMA) 1953, Latvijas PSR Mākslinieku savienības (turpmāk — MS) biedre (1956), no 1953. gada strādā RPR.

[2] Mākslinieku kadrus ar plaša profila keramiķa specialitāti gatavo LMA: līdz 1959. gadam — keramikas, bet no 1959. gada — lietišķi dekoratīvās mākslas katedra (vadītājs — prof. G. Kruglovs) un Rīgas lietišķās mākslas vidusskolas (turpmāk — RLMV; līdz 1953. gadam — Rīgas daiļamatniecības vidusskola) keramikas nodaļa.

Dreiblate Ilga (dz. 1933. 6. XI) — keramiķe. Beigusi RLMV (1953), strādā RPR (no 1953). Kārkliņa Beatrise (dz. 1933. 18. V) — keramiķe. Beigusi RLMV (1953), strādā RPR (no 1953). Karkunova Regīna (1929. 31. I — 1971. 4. VI) — keramiķe. Beigusi LMA (1954), strādāja RPR (1954—1971). Medniece Latvīte (dz. 1924. 8. XII) — keramiķe. Beigusi LMA (1955), MS biedre (1960), strādāja RPF (1955—1957). Mellupe Aina (dz. 1925. 1. IX) — keramiķe. Beigusi LMA (1955), MS biedre (1960), strādāja RPR (1955—1972). Priedkalne Ilona (dz. 1933. 31. VIII) — keramiķe. Beigusi RLMV (1953), strādā RPR (no 1953). Vanaga Ilga (dz. 1928. 13. IV) — keramiķe. Beigusi LMA (1955), MS biedre (1962), strādāja RPP (1955—1968).

[3] Rīgas porcelāna rūpnīcu mākslinieki, tiekoties 1954. gadā Mākslinieku jaunrades namā Dzintaros ar KPFSR porcelāna rūpnīcu māksliniekiem, iepazinās ar zemglazūras apgleznošanas tehniku, ko līdz tam laikam mūsu republikā neviens nelietoja. Šo panēmienu pamazām ieviesa ražošanā, izmantojot gan sīkplastikas apdarē, gan dekorējot vāzes un citus priekšmetus.

A. Kramarevs. Apakštasite. Rokas dekorējums spalvas tehnikā. Aģitācijas porcelāns. 1940.

sakot, tika radīti izstrādājumi, kurus kādreiz trāpīgi dēvēja par niekļiem (nebūt ne nievājošā nozīmē), bet tagad tos bieži ne visai precīzi apzīmē par suveniriem. Minētajā periodā šāds process bija likumsakarīgs. Pirmkārt, pircējus sāka interesēt ne tikai saimniecības trauki, jo radās dabiska tieksme izdaiļot savu mājokli. Tomēr prasības vēl bija pieticīgas — cilvēki vēlējās iegādāties kaut ko nelielu, kaut ko lētu. Otrkārt, tolaik ražošanas apjoms bija piemērots tieši nelielu priekšmetu izlaidei. Treškārt, pašu mākslinieku pieredze aprobežojās ar skolā gūtajām iemaņām un prasmi, kad viņi strādāja galvenokārt ar mālu un darināja nelielus studiju darbus.

50. gados īsu uzplaukumu piedzīvoja sīkplastika. Porcelāna sīkplastikai, kas domāta masveida ražošanai, tehnoloģija normē daudz prasību, jo formai jābūt ne tikai mākslinieciski izteiksmīgai, bet arī ļoti vienkāršai, bez izvirzītām detaļām. Rīgas porcelāna rūpnīcā sīkplastiku veidoja L. Medniece, A. Mellupe, I. Vanaga, P. Karkunova un Z. Ulste. Visa 50 gadu masu patēriņa produkcijas sīkplastika tika naturālistiski izkrāsota: detalizēti izzīmēja sejas pantus un apģērbu.

Vislielāko ieguldījumu porcelāna sīkplastikā nenoliedzami devusi tēlniece R. Pancehovska[1]. Rīgas mākslas porcelāna vēsturē viņa arī ir vienīgā rūpnīcā strādājusī māksliniece, kas nodarbojusies tikai ar sīkplastiku, visus spēkus veltot figurālā žanra izkopšanai. Tēlnieces daudzveidīgajos darbos dominēja meiteņu atveidojumi: «Aļonuška», «Pelnrušķīte», «Baiba» u. c. Liela to daļa tika tiražēta masu produkcijā. Tomēr pati māksliniece bija neapmierināta ar ražošanas rutīnu, jo visi sīkplastikas apstiprinātie varianti tapa nemitīgā cīņā ar rūpnīcas vadību, kas, pieņemot darbus ražošanai, galvenokārt prasīja vienkāršumu, devalvējot to mākslinieciskās vērtības. «Vai tādēļ vajadzēja nobeigt Mākslas akadēmijas tēlniecības darbnīcu?» jautāja māksliniece.[2] Zināmu gandarījumu R. Pancehovska guva, piedaloties dažādās mākslas izstādēs ar unikālām, speciāli šim nolūkam veidotām mazajām tēlniecības formām porcelānā. Ar panākumiem tika eksponēta sērija «Pasaules tautu dejas», kas iepriecināja ar plastisku vieglumu un lielisku materiāla izjūtu. Tādu formas un satura organisku vienotību ar materiāla plastiskumu un trauslumu, kāda raksturīga R. Pancehovskas labākajiem darbiem, vēl neviens latviešu porcelāna plastikā nav sasniedzis. Viņas veidoto graciozo, vijīgo figūru vieglumu izceļ kāju, roku un kakla uzsvērtais slaidums. Savus sākotnējos darbus māksliniece dekorēja tradicionāli — ar virsglazūras krāsām, bet vēlāk tikai ar zemglazūras sāļiem, kuru maigie toņi panāca vēlamo noskaņu.

Pēc R. Pancehovskas aiziešanas no RPFF rūpnīca iepirka modeļus masu patēriņa sīkplastikai no dažādiem mākslinieki: visvairāk ražošanai devusi L. Novožeņeca[3] («Tautas deja», «Slēpotājs», «Meitene ar bumbu» u. c.), bet 60. gados arī Volgogradas māksliniece N. Pavlovska[4] («Skolniece», «Meitene ar taureni», «Futbolists», «Skolnieks», «Meitene ar grāmatu», «Zēns ar kamaniņām»).

Īslaicīga aizraušanās ar porcelāna sīkplastikas ražošanu 50. gadu otrajā pusē un 60. gadu sākumā izskaidrojama galvenokārt ar iedzīvotāju prasību pēc lētiem dekoratīviem priekšmetiem. Rīgas porcelāna rūpnīcu vadības nevēlēšanās (daļēji arī nevarēšana) pacelties pāri masu patēriņa produkcijai nolēma šo mākslas porcelāna dīgli iznīcībai. Stāvokli labi raksturoja tēlnieks M. Zaurs: «Pašreiz praktizē nedaudzos paraugus izlaist 5000—6000 eksemplāru lielā tirāžā. Tas ne tikai pasliktina izpildījuma kvalitāti, bet ļoti daudzi arī nevēlas iegādāties mākslas izstrādājumu, kāds atrodas jau daudzās mājās. Manuprāt, lai sīkplastika

[1] Pancehovska Rimma (dz. 1928. 2. III) — tēlniece. Beigusi LMA (1953), MS biedre (1956), strādāja RPFF (1954—1956).

[2] *Lejietis E.* Rimma Pancehovska. — Pad. Jaunatne, 1957, 9. martā.

[3] Novožeņeca Leja (dz. 1921. 10. X) — tēlniece. Beigusi LMA (1950), MS biedre (1952).

[4] Pavlovska Nadežda (dz. 1925. 18. XII) — tēlniece. Mākslinieku savienības biedre.

O. Neimane-Kateņova. Dāvanu komplekts. Rokas dekorējums. *Porceläns.* 50. gadi.

paliktu īstas mākslas ietvaros, tai jādod tikai ap 50—60 autora atlējumu.»[1]

Pavērsienu porcelāna mākslā 50. gadu vidū un beigās veicināja ne tikai māksliniecisko laboratoriju dibināšana abās Rīgas rūpnīcās (1953), bet netieši arī PSKP CK un PSRS Ministru Padomes 1955. gada 4. novembra lēmums «Par pārmērību novēršanu projektēšanā un celtniecībā»[2], kas palīdzēja ar lietišķajai mākslai pakāpeniski atbrīvoties no pārmērībām rotājumā un sekmēja meklējumus priekšmeta formas, funkcijas, materiāla un apdares sabalsošanā. Tas savukārt aktualizēja padomju mākslā nobriedušo jautājumu par laikmetīga mākslas stila veidošanu atbilstoši pieaugošajām estētiskajām prasībām. Latvijas PSR Ministru Padome 1956. gadā savukārt izskatīja jautājumu par lietišķās mākslas attīstību un par plaša patēriņa māksliniecisko izstrādājumu ražošanas palielināšanu, kas paredzēja pastiprināt sakarus starp LMA, RLMV un rūpniecības uzņēmumiem.[3] Taču šis jautājums pat līdz šai dienai vēl nav atrisināts. Turklāt Latvijas PSR Ministru Padome uzlika par pienākumu visos uzņēmumos nodibināt māksliniecisko padomes un

[1] *Ergle D.* Tēlnieks un kolekcionārs Mārtiņš Zaurs. — Rīgas Balss, 1959, 16. janv., 5. lpp.
[2] Cīņa, 1955, 10. nov.
[3] Cīņa, 1956, 22. jūn.

mākslinieka posteni un «Vissavienības Tirdzniecības palātas Latvijas nodaļai saziņā ar attiecīgajām ministrijām, resoriem un Latvijas Padomju Mākslinieku savienību 1956. gadā izstrādāt tipveida nolikumus par mākslinieciskajām padomēm, māksliniekiem un mākslas laboratorijām»[1].

Līdz masu patēriņa porcelāna mākslinieciskajai apdarei un it īpaši — plastiskajiem risinājumiem jaunās vēsmas ceļu lauza lēni un ilgi. Pirmo lielo un nozīmīgāko darbu jaunu trauku formu meklējumos veica RPF galvenā māksliniece Z. Ulste, kura 1954. gadā izveidoja kafijas un tējas servīzes — abas vienā stilā, abas ar nosaukumu «Laima». Tā bija pirmā masu patēriņa oriģinālservīze Rīgas porcelāna vēsturē. Formu siluetā bija panākts porcelānam raksturīgais vieglums un graciozitāte. Tajā pašā laikā, šķiet, baidīdamās tikt pārprasta, radot «īsti latvisku» servīzi, autore nespēja pilnīgi atteikties no tolaik nesaudzīgi ekspluatētajiem keramikas atribūtiem — plastiskiem ornamentāliem rotājumiem. Par to liecina bagātīgi lietotās dekoratīvās zemciļņu detaļas: pīnīte un saulīte. Šīs servīzes ražošana bija tehnoloģiski sarežģīta, tomēr rūpnīca spēja to tiražēt vairākus gadus.

Z. Ulste šajos gados bija apbrīnojami ražīga — ar nelieliem pārtraukumiem viena pēc otras ražošanā tika ieviestas kafijas servīze «Daina» (1956), pusdienas servīze «Vārpa» (1959), tējas servīze «Sakta» (1960), kafijas servīze «Alfa» (1963). Pirmās trīs servīzes formas ziņā stilistiski sasaucas — visām ir vienkāršs, noapaļots siluets, visas bez jebkāda reljefa dekora. Servīze «Alfa», kas faktiski ievadīja jaunu ražošanas posmu rūpnīcā, būtiski atšķīrās no trim pārējām — noapaļotās formas šajā gadījumā nomainīja cilindriska ar konusveida paplašinātu augšdaļu. Šādu plastisko risinājumu daļēji diktēja jauna dekorēšanas paņēmiena — zīdspiedes dekola ieviešana. Visas iepriekš minētās tējas un kafijas servīzes bija tehnoloģiski piemērotas masveida ražošanai un bez grūtībām tiražējamas, bet diemžēl tām bija funkcionāli neattaisnota snīpīša konstrukcija. Funkcionālas kļūdas vērojamas arī B. Kārkliņas kafijas servīzes «Stella» (1962) risinājumā.

Masu patēriņa produkcijas mākslinieciesko līmeni mēģināja uzlabot arī RPFF. Tomēr, trūkstot kvalificētai mākslinieciskajai vadībai un administrācijas atbalstam, šis ceļš bija daudz ērkšķaināks nekā otrā rūpnīcā. Pieredzējušais praktiķis V. Kandijevs, kurš izpildīja galvenā mākslinieka funkcijas, nespēja ieviest nekā perspektīvi jauna un radīt priekšnoteikumus kopēja rūpnīcas mākslinieciskā stila izstrādāšanai.[2] Šajā periodā RPFF varēja pretstatīt RPF septiņām ražošanā ieviestajām servīzēm tikai vienu — A. Zumentes[3] izstrādāto kafijas servīzi (1960).

[1] Cīņa, 1956, 22. jūn., 1. lpp.

[2] Līdz 1953. gadam atsevišķu jaunu formu veidošana atradās ģipša modelētāju pārziņā. Tā, piemēram, RPFF A. Travņikovs izveidoja servīzes «Krievu», «Augstā», «Jūrmala», kuras tehnoloģiskā ziņā ražošanai bija izdevīgas. Tādēļ, trūkstot profesionālu mākslinieku izstrādātām oriģinālformām, šīs servīzes neilgu laiku ražoja.

[3] Zumente Anastasija (dz. 1928. 9. I) — keramiķe. Mācījusies LMA (1948—1953), strādāja RPFF (1959—1962).

R. Pancehovska. Princese Gundega. *Porcelāns.* 1957.

Ne velti presē publicētajā atklātajā vēstulē Rīgas pilsētas saimniecības preču tirdzniecības uzņēmuma vecākais prečzinis rakstīja: «Lieta tāda, ka Rīgas porcelāna un fajansa rūpnīca, ko vada b. Teliševs, jau daudzus gadus gandrīz nav mainījusi izstrādājumu sortimentu, nepētī un neinteresējas par iedzīvotāju vajadzībām. Tāpēc arī lielākā tiesa produkcijas, ko uzņēmums izgatavo, ir novecojusies formu ziņā, bezgaumīgās krāsās un zemā kvalitātē. [..] cik ilgi republikas Tautas saimniecības padomes vadība cietīs direktoru, kas negrib rēķināties ar patērētāju interesēm? Nav saprotams arī, kāpēc minētās rūpnīcas vadītājs nemācās no Rīgas porcelāna rūpnīcas. Šī uzņēmuma produkcija ir nevainojama un tādā sortimentā, kas apmierina pircēju prasības.»[1]

Šajā sakarībā jāatzīmē, ka rūpnieciskās produkcijas — arī porcelāna — mākslinieciskā līmeni parasti ļoti būtiski, kaut arī ne tieši,

[1] *Buhovs J.* Pircēji prasa vienu, bet b. Teliševs dod pavisam citu. (Vēstule redakcijai.] — Cīņa, 1961, 7. sept.

Z. Ulste. Dekoratīva vāze. Zemglazūras kobalta klājums, ciļņu josla neglazēta, zelta uzraksts. *Porcelāns.* 1957.

nosaka rūpnīcas vadība un it īpaši direktors. Šo momentu pat nepiemin, analizējot izstrādājumu māksliniecisko kvalitāti, bet vairāk vai mazāk slēptā veidā tas eksistē vienmēr. Arī attieksmju diapazons iespējams visplašākais, sākot ar pilnīgu māksliniecisku analfabētismu, vienaldzību, beidzot ar dziļu darba specifikas izpratni un ieinteresētību produkcijas māksliniecisk ās kvalitātes celšanā. Dažādu ierasto ražošanas kvantitatīvo rādītāju ietvaros rūpnīcu produkcijas māksliniecisko kvalitāti plānot un kontrolēt gandrīz nav iespējams bez direktora personiskās ieinteresētības šī jautājuma risināšanā. Līdz šim māksliniecisk ās aktivitātes un radošo veiksmju ziņā visraženākā bijusi RPF darbība laika posmā, kad to vadīja (1948. II—1960. X) direktors E. Skurstenis. Šajā periodā rūpnīcas mākslinieku kolektīvs tika papildināts ar profesionāli izglītotu jaunatni, mākslinieki no rūpnīcas «nebēga» projām, tika veicināta mākslinieku izstāžu darbība un radošie kontakti. Jau krietni vēlāk māksli-

nieks M. Zaurs «[..] ar prieku stāsta par tiem laikiem, kad fajansa un porcelāna fabrikas RPF direktors bijis b. Skurstenis. Ar īstu degsmi darbam piesaistīti visdažādākie mākslinieki. Tagad (t. i., 1965. g. — Z. *K.*) nav pienācīgas atsaucības.»[1]

Tieši 50. gados Vissavienības tēlnieku grupas, kas regulāri pulcējās PSRS Mākslas fonda jaunrades namā Dzintaros, sāka izmantot Rīgas porcelāna rūpnīcas kā bāzi savu radošo darbu realizācijai porcelānā. Arī pašmāju mākslinieki netika liegta iespēja strādāt rūpnīcā, lai īstenotu visdažādākās ieceres. Nepārtrauktais kontakts ar mākslinieki no visas Padomju Savienības savukārt radīja labvēlīgu augsni rūpnīcas mākslinieku radošajai aktivitātei un neļāva tiem iestigt rutīnā un pašizolācijā.

Kā jau minēts, ar ražošanu nesaistītos mākslinieki pārstāvēja galvenokārt tēlnieki. Mazo formu tēlniecībai porcelāns izrādījās ļoti piemērots materiāls — lētāks un pieejamāks nekā bronza, vieglāk apstrādājams nekā akmens un nelielā skaitā arī tiražējams. Porcelānā savus darbus realizējuši K. Akopjans, A. Briede, R. Bruzīte, L. Dzeguze, M. Furmans, L. Novožeņeca, R. Pancehovska, V. Pelše, E. Pole-Āboliņa, E. Švalbe-Matvejeva, L. Tomašickis, T. Zaļkalns, M. Zaurs. Tomēr paliekošu vietu latviešu mākslas porcelānā (izņemot R. Pancehovskas devumu) šie darbi neatstāja un pareizāk būtu tos aplūkot tēlniecības aspektā.

Tajā pašā laikā nevar neatzīmēt M. Zaura[2] ieguldījumu latviešu porcelāna apgleznošanas jomā laika posmā no 1956. gada līdz 1965. gadam. Ievērību pelna viņa dekoratīvie sienas šķīvji. Mākslinieks izstrādāja savdabīgu apgleznošanas tehniku: uz polihroma fona, ko noklāja ar aerogrāfa palīdzību, viņš atveidoja savus grafiskos zīmējumus, kuri visbiežāk bija ieturēti brūnos, sārtos, purpura, kā arī zaļos toņos. M. Zaura darbiem raksturīga ļoti plaša tematika: viņš radīja muzikāla, literāra vai komiska satura kompozīcijas, kurās gandrīz vienmēr ir arī satīras elementi.

50. gados porcelāna apgleznošanas jomā diezgan aktīvi darbojās arī B. Šēnberga[3]. Viņas dekoratīvajiem šķīvjiem, vāzēm, servīzēm pa lielākai daļai piemita zema tehniska kvalitāte, kas izskaidrojams ar to, ka māksliniece strādājot ārpus rūpnīcas, bija atrauta no pilnvērtīgas tehnoloģiskās bāzes.

Nenoliedzami aktīvs un jaunrades idejām bagāts šajā periodā bija LMA profesors keramiķis G. Kruglovs. Viņš pievērsās visiem iespējamiem keramikas materiāliem, arī fajansam un porcelānam. Tomēr viņa

[1] *Kalve A.* Pie rudens pārskata. — Pad. Jaunatne, 1965, 31. okt.

[2] Zaurs Mārtiņš (dz. 1915. 17. II) — tēlnieks. Beidzis LMA (1942), MS biedrs (1944). Realizējis porcelānā 7 skulptūras, dažas vāzes un apgleznojis ap 50 dekorativo sienas šķīvju.

[3] Šēnberga Beata (dz. 1912. 13. III) — keramiķe. Mācījusies LMA (1940—1947), MS biedre (1959).

M. Zaurs. Dekorativs šķīvis «Resni bija Rigas kungi». *Porceläns*. 1959.

atsevišķie porcelāna darbi laika ziņā parasti stipri apsteidza jaunās tendences mūsu republikas porcelāna mākslā, tādējādi nerodot tajā pienācīgu atbalsi, vai arī pēc sava rakstura bija tuvāki majolikai, mālam.

Rūpnīcās strādājošie mākslinieki iespēju robežās pievērsās vai nu izstāžu darbiem, vai arī unikāliem pasūtījumiem; parasti tās bija lielas vāzes. Jāatzīst gan, ka tieši šajā jomā visilgāk saglabājās pārblīvētības, barokālo un klasicistisko formu atdarināšanas un eklektikas tendences, jo jaunās stilistiskās iezīmes ar akcentēto lakonismu, funkcionalitāti un vienkāršību šķita nesavienojamas ar konkrētajiem pasūtījuma darbiem nepieciešamo svinīgumu, iespaidīgumu.

Savu apogeju šie pārspīlējumi sasniedza RPFF galvenā mākslinieka A. Baramidzes[1] vāzē, pret kuru ar argumentēti kritizējošu rakstu presē uzstājās mākslas zinātnieks

[1] Baramidze Abesaloms (dz. 1926. 2. IX) — keramiķis. Gruzijas PSR Nopelniem bagātais mākslinieks. Mākslinieku savienības biedrs, RPFF galvenais mākslinieks (1954—1958). Kļūdas rūpnīcas mākslinieku kolektīva vadīšanā un viņa pārsteidzīgo ideju neapdomīga realizācija kavēja RPFF produkcijas mākslinieciskās kvalitātes izaugsmi.

M. Ivanovs: «Vāzes rotājuma autori[1] izmantojuši visus iespējamos līdzekļus — glazūru, zeltījumu, augstcilni utt. Tas viss rada saraibinājumu un pārblīvētību formā un skaidras mērķtiecības trūkumu saturā. Formas pārblīvētība nelabvēlīgi iespaidojusi siluetu, jo vienkāršās klasiskās vāzes forma pagarināta ar tai nesaderīgu cilindru, ko noslēdz latviešu tautas tērpa sastāvdaļa — vainags. Nevar teikt, ka autori būtu sekmīgi atrisinājuši nacionālā ornamenta rotājumu. Tīri mehāniski pārņemot atsevišķus tautas mākslas elementus un tos visai neveiksmīgi stilizējot, autori nav pratuši panākt nacionālā rotājuma saskaņu ar klasicisma vai baroka rotājumu (pilnības ragiem, lauru un ozolu lapām u. c.). Pie visa tā autori vēl pievieno kukurūzas vālīšu stilizējumu, un tā iznākusi negaumīga eklektika ar nepārprotamu tieksmi uz pompozu greznību.»[2]

Vairākas lielas unikālas vāzes pašrocīgi darinājusi Z. Ulste, tikai ieceres mākslinieciskais līmenis un izpildījuma kvalitāte bija pretēja tikko minētajam gadījumam. No dekora pārblīvētības nebija brīvi arī Z. Ulstes sākotnējie unikālie darbi, bet tas bija atbilstoši sava laika lietišķās mākslas un pasūtītāja prasībām. Citādi visiem viņas darbiem raksturīga pārdomāta kompozīcija, līdzsvarotas proporcijas, formas un dekora pakļaušana ieceres pamatmotīvam un mērķim. Turklāt Z. Ulstes izpildījums vienmēr ir profesionāli perfekts un tehniski kvalitatīvs, kas īpaši svarīgi unikāliem lielformāta darbiem.

1953. gadā Z. Ulste darinājusi divas 70 cm augstas dekoratīvās vāzes, kuras tika eksponētas Vissavienības lauksaimniecības izstādē Maskavā.[3] Reizē šīs vāzes bija arī Z. Ulstes diplomdarbs, beidzot LMA. Pēc gada tapa vēl divas dekoratīvās vāzes — mūsu republikas veltes krievu un ukraiņu tautām 300. gadadienā kopš Ukrainas atkalapvienošanās ar Krieviju.[4]

Šajā gadījumā māksliniece izmantoja iepriekšējo vāžu pamatformu, mainot tikai dekorējumu un sīkdetaļas. Jāatzīmē, ka vāzes forma atstāj smagnēju iespaidu un siluetā atgādina majoliku, tikai detalizēti izstrādātie zemciļņa rotājumi apliecina porcelānu. 1956. gadā Z. Ulste saņēma pasūtījumu no Tarasa Ševčenko muzeja Kaņevā (Ukrainas PSR) izgatavot vāzi par godu dzejnieka 150 gadu jubilejai. Pie šī ļoti savlaicīgā pasūtījuma māksliniece strādāja nepilnus divus gadus. Šoreiz tapa pilnīgi jauna forma: siluets, salīdzinot ar iepriekšējām vāzēm, veidots slaidāks, graciozāks, palielinājušās no dekoriem brīvās virsmas. Vāzes korpuss klāts ar lielisku tumši zilu zemglazūras krāsojumu, uz kura pretējās pusēs izceļas divi ovāli neglazēti, balti zemciļņi — Ševčenko un Raiņa portreti. Vāzes augšdaļā un apakšdaļā vēl gan netrūkst sadrumstalotu zemciļņa dekoru, kas autorei šķitis nepieciešams, lai atspoguļotu vāzes ideju un attaisnotu nosaukumu — «Tautu draudzība».[5]

[1] A. Baramidze kopā ar modelētāju A. Travņikovu.
[2] *Ivanovs M.* Nelietderīgi izšķiests darbs un līdzekļi. — Cīņa, 1955, 19. aug.
[3] Vāze reproducēta žurnālā «Zvaigzne», 1954, № 7, 5.—6. lpp.
[4] Vāzes reproducētas laikrakstā «Cīņa», 1954, 20. maijā.
[5] Vāze reproducēta laikrakstā «Советская Латвия», 1964, 7. martā. Attēla oriģināls atrodas RPR muzejā.

Z. Ulste. Kafijas servīze «Saulīte». *Porceláns.* 60. gadi.

Porcelāna mākslinieku izstāžu darbība laika posmā no 1953. gada līdz 1963. gadam nosacīti dalāma divās daļās: 1) starptautiskās un vietējās rūpnieciskās produkcijas izstādes[1], 2) republikas un Vissavienības lietišķās mākslas izstādes. Pirmajās izstādēs piedalījās rūpnīcas, bet otrajās — pārsvarā atsevišķi mākslinieki. Jāatzīmē, ka 50. gados rūpnīcas vienmēr reprezentējās ar īpaši izstādēm gatavotiem uzlabotas kvalitātes izstrādājumiem, kurus apgleznoja kvalificēti mākslinieki. Tādēļ visu šo devumu ar pilnām tiesībām varam uzskatīt par mākslas porcelānu. Līdzīgi abas Rīgas rūpnīcas gatavojās arī 1957. gada Vispasaules izstādei Briselē.[2] Lai gan RPF ekspozīcija šajā izstādē tika apbalvota ar sudraba medaļu, taču personāli neviens mūsu porcelāna mākslinieks atzinību neizpelnījās.[3] 60. gadu beigās Padomju Savienība sāka regulāri eksportēt

[1] Rīgas porcelāna rūpnīcu produkcijas eksponāti dažādos gados (1957—1977) bijuši izstādīti ļoti daudzās starptautiskās izstādēs (Leipcigā, Briselē, Tokijā, Ņujorkā, Damaskā, Milānā, Vīnē, Oslo, Gēteborgā Sidnejā, Monreālā, Londonā, Dženovā, Zagrebā, Kopenhāgenā, Parīzē, Hanoverā u. c.).

[2] Galvenie eksponāti, ko nosūtīja uz Briseli, minēti rakstos: Eksponāti Briseles izstādei. — Cīņa, 1957, 19. okt. [RPF] un *Кротов Н. В.* В Брюссель — на выставку. — Советская Молодежь, 1957, 29 ноября [RPFF.]

[3] *Юрчак И. Я.* Советский фархор на Всемирной выставке в Брюсселе. — Фарфор-фаянс. Информационный бюллетень ГИКИ, 1959, № 1, с. 8—9.

porcelāna traukus, un līguma darījumi galvenokārt tika formēti, izvēloties pasūtāmo izstrādājumu sortimentu starptautiskajās izstādēs. Tad arī sāka sūtīt uz izstādēm tikai porcelāna rūpnīcu masveida produkciju pēc PSRS Vieglās rūpniecības ministrijas ieskatiem.

Porcelāna mākslinieku otra izstāžu darbības forma izpaudās republikas lietišķās mākslas ietvaros, kad 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā mūsu keramiķi pievērsās jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem.

«Visaktīvāk jaunrades darbs aizsākās [māla] keramikā. Pētot materiāla izteiksmes iespējas, mākslinieki no virpojuma pāriet uz brīvu rokas veidojumu, māla plasta veltnējumiem, locījumiem, krokojumiem.»[1] Šī tendence it kā summējās 1960. gadā Maskavā notikušajā Baltijas republiku mākslas izstādē, kuru vērtējot mākslas zinātnieks V. Kantors atzīmē: «Atšķirībā no iepriekšējiem gadiem, kad keramikā pats galvenais bija tās dekoratīvais noformējums, pašreiz gandrīz visi mākslinieki keramiķi arvien vairāk un vairāk uzmanības veltī savu darbu formai.»[2] Mākslas zinātniece I. Ņefedova šo domu papildina: «Tieši G. Kruglovs piecdesmito gadu beigās lauž ierastos uzskatus par [māla] keramikas simetrisko formu un noteiktu centrālo asi.»[3] G. Kruglova paša uzskati izkristalizējās aicinājumā: «Bez lietišķās mākslas izstrādājumiem mākslinieciem vairāk vērības jāveltī arī tīri dekoratīvajai mākslai.»[4]

50. gadu beigās un 60. gadu sākumā mūsu republikas lietišķās mākslas dzīvē minēto tendenču griezumā iezīmējās divi momenti: pirmkārt, māla keramikas[5] «renesanse» (daļēji — mode), un, otrkārt, tika likti pamati lietišķās mākslas teorētiskās bāzes pārvērtēšanai. Neiedziļinoties pirmā jautājuma niansēs, pamatiemesli tieši keramikas straujam uzplūdumam republikā jāmeklē tautas daiļamatniecības vēstures izauklētajā psiholoģiskajā augsnē; māla keramikas tehnoloģijas relatīvā pieejamībā (vienkāršībā); ļoti aktīvā G. Kruglova darbībā, gatavojot profesionālus māksliniekus keramiķus LMA. Jaunas talantīgas keramiķu paaudzes kvantitāte loģiski pārauga kvalitātē. Diemžēl porcelāna mākslā kvantitātes pietrūka, tādēļ arī lietišķās mākslas izstādēs «[..] nedaudzie [Rīgas porcelāna] priekšmeti, burtiski, slīkst keramikas [..] pārpilnībā»[6].

Otrs moments — lietišķās mākslas teorētiskās bāzes pārvērtēšana nav beigusies vēl šodien. Šajā jomā ļoti daudz neskaidrību un pretrunu, jo lietišķās mākslas sazarošanās, kas aizsākās 50. gadu beigās, vēl nav

[1] *Sturme B.* Nacionālā specifika mūsdienu lietišķi dekoratīvajā mākslā. — Krāj.: Latviešu tēlotāja māksla. R.: 1978, 29.—45. lpp.

[2] *Kantors V.* Nacionālās mākslas šodiena. — Māksla, 1960, № 4, 9.—12. lpp.

[3] *Ņefedova I.* Vai keramika ir keramika? — Lit. un Māksla, 1976, 11. sept., 8.—9. lpp.

[4] *Kruglovs G.* Lietišķā māksla. — Māksla, 1960, № 3, 12.—15. lpp.

[5] 60. un 70. gados mākslas kritikas un zinātnes jomā termins «keramika» tika sašaurināts, un ar to tagad parasti apzīmē māla un šamota izstrādājumus, bet ne porcelāna un fajansa darbus.

[6] *Воронов Н.* Декоративно-прикладное искусство Советской Прибалтики. — Искусство, 1961, № 4, с. 17—24.

pilnībā apzināta un izvērtēta. Šobrīd vairāk vai mazāk skaidri izkristalizējušies trīs šīs sazarošanās pamatvirzieni: 1) tautas māksla (arī tautas daiļamatniecība); 2) dekoratīvi lietišķā māksla; 3) dizains (arī mākslinieciskā konstruēšana, rūpnieciskā māksla). Tautas māksla kopj etnogrāfiskās tradīcijas, bet dekoratīvi lietišķā māksla šodien galvenokārt ir profesionālo mākslinieku darbalauks. Savukārt dizains ir stipri atkarīgs no tā, vai atbilstošos speciālistus gatavo inženiertehniskajās vai mākslas augstskolās. Mūsu republikas dizainam ir nenoliedzama mākslas dominante.

Visreljefāk minētās neskaidrības un pretrunas atspoguļojas terminoloģijā un izstāžu tematikā. Varbūt šī atkāpe nebūtu tik nepieciešama, aplūkojot porcelāna mākslu Latvijā, ja viss minētais, sākot ar 60. gadiem, nebūtu radījis grūtības un sarežģījumus porcelāna mākslinieku izstāžu darbībā.[1]

1963—1969

Ļoti nelielā koncentrētā laika posmā no 1963. gada līdz 1969. gadam porcelāna ražošanā Latvijā notika tik daudz būtisku pārmaiņu, kas tās atstāja sākumā it kā slēptu, bet dziļu un tālejošu iespaidu arī uz visu latviešu padomju porcelāna mākslu. 1963. gadā abas rūpnīcas tika apvienotas uzņēmumā — Rīgas porcelāna un fajansa rūpnīcā ar diviem iecirkņiem. Līdz ar to apvienojās arī rūpnīcu mākslinieciskā vadība, samazinājās sortiments, izzuda veselīgā konkurence un sacensība jaunrades jomā.

60. gados Padomju Savienībā valsts mērogā tika izveidota mākslinieciskās konstruēšanas organizācijas sistēma, kas ietvēra Vissavienības Tehniskās estētikas zinātniski pētniecisko institūtu, tā filiāles, specializētos nozaru mākslinieciskās konstruēšanas birojus. Visa šī kustība ienesa rūpnieciskās ražošanas sfērā jaunas vēsmas, bet neskāra porcelāna rūpniecību, kurai bija savas iesakņojušās tradīcijas. Rezultātā radās pirmie aizmetņi līdz šim brīdim pastāvošajām pretrunām starp rūpnīcas porcelāna māksliniekiem un dizainu.

Latvijas PSR Augstākā Padome 1965. gada 20. oktobrī nolēma likvidēt LPSR Tautas saimniecības padomi[2], jo šī rūpniecības un celtniecības pārvaldes forma savas iespējas bija izsmēlusi un sāka kavēt tehnisko progresu. Porcelāna rūpniecība pēc nozaru principa koncentrējās PSRS Vieglās rūpniecības ministrijas sistēmā. Līdz ar to plaša patēriņa porcelāna izstrādājumu mākslinieciskā kvalitāšu kontroles un regulētāja tiesības tika piešķirtas Vissavienības Vieglās rūpniecības sortimenta

[1] *Konstants Z.* Porcelāna mākslinieki rūpniecībā — Rīga-79. — Lit. un Māksla, 1979, 16. nov., 11. lpp.

[2] Pamatojoties uz PSRS Augstākās Padomes 1965. gada 2. oktobra likumu «Par rūpniecības vadīšanas orgānu sistēmas grozīšanu un dažu citu valsts pārvaldes orgānu pārveidošanu».

institūta mākslinieciskajai padomei. Zināmā mērā mainījās arī māksliniecisk vērtējuma kritēriji. Katrā ziņā tas bija laika posms, kad porcelāna rūpniecība, dizains un dekoratīvi lietišķā māksla mūsu republikā sāka savstarpēji atsvešināties.

Pārmaiņas pārvaldes organizācijā nodrošināja jaunās tehnikas un tehnoloģijas ātrāku ieviešanu, kas porcelāna rūpniecībā visas Padomju Savienības līmenī bija vairāk nekā aktuāls jautājums. Rīgā šīs pārmaiņas sakrita ar rūpnīcas pilnīgas rekonstrukcijas nobeiguma fāzi. Tādējādi, sākot ar 60. gadiem, RPFR iezīmējās ražošanas vispārēja mehanizācija. Līdz ar to visi līdzekļi, tehnika, organizatoriskā struktūra, materiālās stimulēšanas sistēma un izstrādājumu mākslinieciskā kvalitāte neizbēgami tika pakārtota ražošanas mehanizācijai un intensifikācijai.

Ražošanas mehanizācija, pusautomātu un plūsmas metožu ieviešana strauji vairoja tehniskos ierobežojumus, kas savukārt mazināja mākslinieciskās jaunrades iespējas masu produkcijas trauku veidošanā. Jaunas vēsmas skāra arī dekorēšanu. Jau 1958. gadā RPF sākās eksperimenti, piemērojot zīdspiedes metodi porcelāna dekorēšanai[1], bet vēlāk arī principiāli jauna — zīdspiedes dekola radīšanā. 1962. gadā darbs vainagojās sekmēm un RPF kā pirmā porcelāna rūpnīca Padomju Savienībā ieviesa ražošanā zīdspiedes dekolu.[2] Mainījās mākslinieku iepriekšējais darba stils: agrāko dekora paraugu vietā, kurus gatavoja uz porcelāna, vajadzēja dot zīmējumu projektus grafiskā veidā uz papīra. Zīdspiedes dekols nodrošināja mākslinieka ieceres pilnīgāku saglabāšanu, nekā tas bija iepriekš — roku darba gadījumā, kad dekora kvalitāte bija atkarīga no izpildītāja prasmes. Beidzot radās iespēja domāt par vienota, rūpnīcai raksturīga stila izveidošanu masu produkcijas dekorējumā. Tajā pašā laikā, sākot ar 1963. gadu, zīdspiedes dekolēšanas plaša ieviešanās ražošanā uzstādīja papildu prasības trauku virsmai — vispateicīgākās izrādījās gludās cilindriskās formas. Savukārt mehanizētajai ražošanai bija tehniski un ekonomiski izdevīgi ražot traukus pēc iespējas bez osiņām un vāciņus bez rokturīšiem. Tā 60. gados savu uzvaras gājienu porcelānā sāka vēlīnais tehnoloģiskais funkcionālisms, kas ar savu vienmuļību, vienveidību un bieži vien arī nepraktiskumu 60. gadu beigās jau bija apnicis gan lietotājiem, gan mākslinieiekiem.

60. gados rūpnīca regulāri atjaunoja masu produkcijas trauku formas. Kā parasti, visspilgtāk veiksmes un neveiksmes, kā arī vispārējās tendences atspoguļojās servīzēs. Savā porcelāna kafijas servīzē «Saulīte» Z. Ulste pirmā no mākslinieiekiem realizēja cilindriskās formas atbilstoši zīdspiedes dekolēšanas prasībām. Ļoti lakoniskais servīzes siluets ar plastiskajām, slaidajām osiņām arī no šodienas viedokļa uzskatāms par veiksmi.

[1] *Kalniņš E.* Porcelāna izstrādājumu dekorēšana ar caurspiešanas paņēmienu. — Padomju Latvijas tautas saimniecība, 1959, № 1, 34.—36. lpp.

[2] *Ulste Z.* Rīgas porcelāna fabrikas jaunumi. — Zinātne un Tehnika, 1962, № 3, 15. lpp.

Aktīvākie jaunu servīžu formu projektētāji minētajā periodā bija T. Poluikeviča, Ļ. Agadžanjans un V. de Būrs, kurš gan visus savus spēkus veltīja fajansa formu veidošanai. Jāatzīmē, ka ilgajā rūpnīcas pastāvēšanas vēsturē V. de Būra un Ļ. Agadžanjana personā bija radušies patiesi spējīgi mākslinieki, kuri strādāja fajansa jomā. Diemžēl sakarā ar rūpnīcas specializāciju fajansa ražošana, sākot ar 1968. gadu, tika pārtraukta.

Laika ziņā tas sakrita ar rūpnīcas mākslinieku pieaugušo neapmierinātību, ko izraisīja jaunrades iespēju ierobežojumi. No rūpnīcas aizgāja vesela rinda mākslinieku (V. de Būrs, I. Vanaga, nedaudz vēlāk — A. Mellupe), kā arī pieredzējušie praktiķi apgleznotāji (I. Sočevanova, V. Kandijevs, V. Fjodorova, O. Seļezņova).

Vislabāk šo situāciju, protams, spēj raksturot paši mākslinieki. V. de Būrs atceras: «Akadēmijas [mācību] laiks saglabājies atmiņā kā kaut kas romantisks un ļoti jauks jo sevišķi tāpēc, ka tam sekoja trīs gadi porcelāna un fajansa rūpnīcā. Bija daudz spēka, likās, «taisīšu revolūciju», jo visa trauku rūpniecība ir plaša patēriņa preces, kas prasās pēc daudz kā mākslinieciskāka, vērtīgāka un, nav noslēpums, arī gaumīgāka. Bet zaļie asniņi drīz tika aplauzti [..].»[1]

Līdzīgas domas izsaka arī mākslinieks E. Geners: «[..] iepazīšanos un piemērošanos savam darbam viņš [jaunais mākslinieks] sāk fabrikas galvenā mākslinieka vadībā. Bet — rodas īpatnēja situācija. Sākas kalpošana kādam laika gaitā izveidotam fabrikas štampam, apgalvojot, ka to prasa rūpnieciskā ražošana. Neizmanto radošu pieeju uzdevumu risināšanai, bet cenšas pakļaut ieceri jau bijušajam, ierastajam. Ir mākslinieki, kas ar šo prasību samierinās — dzīvo un strādā tālāk. Ir arī tādi, kam tas liekas nepieņemami, tie mēģina citādi, bet ar laiku aiziet. Tā ir Rīgas porcelāna rūpnīcā.»[2]

Rūpnīcas galvenais mākslinieks Ē. Ellers[3] savas darbības sākumā, saskatījis pretrunas starp ražošanas interesēm un produkcijas mākslinieciskajām kvalitātēm, rakstīja: «[..] [fabrikas] vadība cenšas palielināt izstrādājumu izlaidi. Bet tieši šī cenšanās bieži noved pie tā, ka [..] rūpes par izstrādājumu izskatu kļūst par otrķārīgu jautājumu. [..] lai jauns darbs gūtu tiesības uz dzīvi un nokļūtu pie patērētāja, to jāapstiprina daudzās ārpusrūpniecības konsultatīvajās sanāksmēs, dažāda profila komisiju sēdēs. Bet, ja jau šo komisiju profili ir dažādi, dažādi tiek vērtēti arī apstiprināmie izstrādājumi. Nereti kāda no komisijām noraida ar zīmogiem un parakstiem apstiprinātu iepriekšējās, dažkārt aplūkojamā jautājumā kompetentākas komisijas lēmumu. [..] Pienācis laiks vērst uzmanību arī uz cenrādi[4], dokumentu, kas vairs neatbilst šodienas prasībām. Novecojis cenrādī ir piedāvāto izstrādājumu sortiments (kopā ar pielikumiem — novecojušu formu zīmējumiem), novecojusi tajā arī atsevišķu priekšmetu sakopošana trauku komplektos un servīzēs, bet tas ierobežo mākslinieku fantāziju un

[1] *de Būrs V.* Tā bija jauka aprīļa diena... — Pad. Jaunatne, 1969, 20. apr., 6. lpp.
[2] *Geners E.* Pamatjautājums. — Pad. Jaunatne, 1974, 18. aug., 5. lpp.
[3] Ellers Ēriks (dz. 1924. 18. V) — keramiķis. Beidzis Rostovas mākslas skolu (1950) un LMA (1957). Strādā RPR (no 1960.).
[4] Pašlaik visās PSRS porcelāna rūpnīcās lieto KPFSR Valsts Plāna Cenu komitejas 1969. gadā apstiprināto cenrādi.

jaunradi. Cenrādī pārāk bieži tiek lietots bezprincipu «vai», kas dod iespēju attaisnot izstrādājumu sliktās dekoratīvās īpašības.»[1] Rūpnīcas galvenais inženieris S. Ruskulis savukārt izteica pretenzijas mākslinieciem: «Pie mums atnāk kadri no republikas Mākslas akadēmijas un Lietišķās mākslas vidusskolas. [..] man gribētos novēlēt, lai tās gatavotu ražošanas apstākļiem piemērotākus speciālistus. Slikti, ka šo mācību iestāžu absolventiem ir vājš priekšstats par mūsdienu ražošanas procesu. [..] Tādā kārtā augstāko mācību iestāžu programmas un skolu un vidējo speciālo mācību iestāžu plānus jāpārskata, ievērojot tehnisko progresu.»[2] Turpretī RLMV vadītāju domas ir diametrāli pretējas, uzskatot, ka «rūpnīcas vadība gan dod audzēkņiem iespēju apgūt porcelāna ražošanas tehniskos paņēmienus, bet vienaldzīgi izturas pret viņu radošajām ierosmēm»[3].

Visu šo kategorisko neiecietību varētu arī neiztirzāt, ja tā neturpinātos jau turpat 15 gadus līdz pat šim brīdim un tās atrisinājumu grūti samanīt, bet kopumā no tā cieš visa republikas porcelāna māksla.[4]

Visu iepriekš minēto iemeslu rezultātā 60. gados mākslas porcelāna devums republikā skaitliski ievērojami samazinājās un praktiski aprobežojās tikai ar dekoratīvi lietišķās mākslas izstāžu darbību. No rūpnīcas māksliniekiem tajās piedalījās Ļ. Agadžanjans un V. de Būrs ar fajansa, bet Z. Ulste, B. Kārkliņa, I. Dreiblate, A. Mellupe, T. Poluikeviča, I. Priedkalne, I. Vanaga, M. Pankoks ar porcelāna darbiem. Visi šī perioda darbi bija ar stingri izteiktu lietišķu raksturu: servīzes, trauku komplekti, vāzes, šķīvji apliecināja savu ģenealoģisko saikni ar porcelāna ražošanu un jaunrades meklējumu drosmē un dekoratīvismā atpalika no kopējām republikas keramikas mākslas tendenču izpausmēm. Kā zināmu izņēmumu šajā darbu klāstā jāatzīmē V. de Būra fajansā darināto kafijas servīzi «Lokomotīve» (1965), kas «balstīta uz trāpīgu un oriģinālu metaforu. Balto porcelāna [fajansa!] trauku forma asprātīgi pielīdzināta pirmās lokomotīves čuguna naivajai formai. Šis motīvs realizēts ar vislielāko taktu un izsmalcinātu asprātību, pārdomāts līdz sīkumiem [..]. Eleganta stilizācija un smalkais humors glābj šo darbu no šarža un pārspīlējuma pieskaņas, kas droši vien parādītos mazāk inteliģentam māksliniekam.»[5]

Keramikas straujais uzplaukums 60. gados radīja nepieciešamību 1964. gadā organizēt 1. republikas keramikas izstādi, kurā uzskatāmi izpaudās pastiprināta aizraušanās ar dekoratīvismu.[6] 2. republikas

[1] *Эллер Э.* Беды чайного сервиза. — Советская молодежь, 1964, 20 дек.
[2] *Рускулис С.* Художник и прейскурант. — Советская культура, 1970, 18 июля.
[3] *Paleja A.* Lietišķās mākslas meistaru kalve. — Māksla, 1968, № 3, 11.—14. lpp.
[4] Šis problēmas pēdējo gadu aspektus un pretrunas vislabāk izsekot rakstos: *Melbārzdis J.* Māksliniekс, ražošana, kvalitāte. — Cīņa, 1976, 1. sept. *Констант З.* Почему фарфор не в фаворе? — Советская Латвия, 1979, 11 февр.; *Лосев В.* О фарфоре, фанфарах и фаворе. — Советская Латвия, 1979, 7 авг.
[5] *Чекалов А.* Материал, тема, масштаб. — Декоративное искусство СССР, 1965, № 11, с. 3—8.
[6] *Kruglovs G.* Pirmā republikāniskā rosina strādāt. — Māksla, 1965, № 1, 3.—6. lpp.

keramikas izstāde 1966. gadā rādīja, ka šai tendencei nav gadījuma raksturs. Nedaudz vēlāk V. Šusts šajā sakarībā rakstīja: «Visuzskatāmāk šī krasā pāreja no utilitāri lietojamā uz dekoratīvo nolasāma keramikas jomā, kuras tradīcijas tik cieši saistītas ar lietojamiem priekšmetiem. Minētais process ir dabisks un likumsakarīgs. Sadzīvē lietojamo priekšmetu sfērā lietišķās mākslas kādreizējās funkcijas pilnā mērā pārņem jauna cilvēku mākslinieciskās darbības nozare — dizains. Līdz ar to lietišķā māksla (saglabāsim šo nosaukumu) vismaz tai jomā, kas tieši saskaras ar telpu un arhitektūru, iegūst pavisam citus uzdevumus.»[1]

Kā jau minēts, sakarā ar RPFR vadības nostāju 60. gados praktiski (ar dažiem izņēmumiem) tika liegta iespēja ar ražošanu nesaistītajiem mākslinieiekiem realizēt rūpnīcā savus darbus. Tomēr G. Kruglovs[2] 1965. gadā un M. Zaurs[3] 1965. un 1966. gadā sarīkoja savas personālizstādes, kurās bija daudz arī porcelāna izstrādājumu, lielāko tiesu agrāko gadu darbi.

1969—1979 Dekoratīvi lietišķās mākslas attīstība 60. gados nenoliedzami nosliecās dekoratīvisma virzienā, šī tendence nevarēja neatspoguļoties arī masu patēriņa priekšmetu, arī porcelāna ražošanā.

PSRS Mākslas akadēmijas prezidents N. Tomskis šajā sakarībā norādīja uz tālākajām attīstības perspektīvām: «Rūpnieciskās mākslas ražojumus var laist klajā ne tikai masu tirāžā, bet arī mazās sērijās. Dekoratīvās mākslas izstrādājumu utilitārais raksturs izpaužas galvenokārt tādējādi, ka tam ir īpaša nozīme kā mākslinieciski svarīgam ansambļa elementam, vienalga, vai tas būtu interjera vai apģērba detaļa. Dekoratīvās mākslas priekšmeti tiek radīti un kalpo cilvēkiem ne tikai estētiskam vērojumam, bet arī ikdienas lietošanai. Mēs cenšamies, lai viss labākais noteikti tiktu ieviests ražošanā un kļūtu par cilvēka sadzīves sastāvdaļu. Ir aplams uzskats, ka atdot mākslas priekšmetu paraugus rūpnieciskā ražošanā — tas nozīmē, ka noteikti tiek sašaurināts, vienkāršots tā mākslinieciski idejiskais saturs, ierobežota radošā fantāzija un līdz ar to netiek izmantotas visas mākslinieka radošās spējas. [. .] Esmu pārliecināts, ka, automātikai un mehanizācijai attīstoties rūpnieciskās mākslas uzņēmumos, notiks vēl lielāka to specializācija: blakus uzņēmumiem, kuri ražo masu produkciju, radīsies speciāli uzņēmumi vai cehi, kuri ražos lietišķi dekoratīvās mākslas labākos paraugus mazās un vidējās sērijās. [. .] porcelāna [. .] izstrādājumus darinot, sevišķi svarīgi, lai tehnoloģija palīdzētu radošo ieceru, kā arī estētisko uzdevumu risināšanai [. .].»[4]

[1] *Šusts V.* Rezumējums un pieteikums. — Māksla, 1969, № 3, 6.—9. lpp.

[2] 1965. gadā Rīgā notika G. Kruglova keramikas darbu personālizstāde, veltīta viņa 60 gadu jubilejai. Tajā bija eksponēti 26 porcelāna priekšmeti.

[3] 1965. gadā Rīgā notika M. Zaura personālizstāde, veltīta viņa 50 gadu jubilejai. Tajā bija izstādīti arī 28 porcelāna dekoratīvie sienas šķīvji (virsglazūras apgleznojumi). Dekoratīvie šķīvji bija eksponēti arī personālizstādēs, kuras M. Zaurs organizēja kopā ar grafiķi Z. Zuzi Rīgā (1965), Kuldīgā, Liepājā (1966).

[4] *Tomskis N.* Mākslinieks un ražošana. — Cīņa, 1970, 5, jūl.

Z. Ulste. Kafijas servīze «Vita». *Plānsienu porcelāns.* 70. gadi

Porcelāna ražošana Rīgā šajā laikā bija ieslīgusi galējā tehnicismā un izstrādājumu formu lakonisms sāka pats sevi izsmelt. Izeju no šī strupceļa RPR rada, organizējot atsevišķu iecirkni, kurā 1969. gadā apguva plānsienu porcelāna[1] izgatavošanu. Šajā iecirknī paredzēja ražot servīzes, kuru plastiskos risinājumus vairs neierobežoja galvenās tehnoloģiskās līnijas stingri reglamentētās prasības. Kā pirmo sāka ražot Z. Ulstes kafijas servīzi «Vita». Šoreiz konusveida forma ar detaļu izteiktu plastiskumu un virsmu tikko manāmu skaldnību pasvītroja kopējā silueta vieglumu un eleganci. Pēc dažiem gadiem plānsieniņu izstrādājumu klāstu papildināja Ē. Ellera projektētā kafijas servīze «Marianna» (1972) un tējas servīze «Sigulda» (1973). Pēdējai servīzei jau stipri sarežģītāks siluets — ar noapaļotajām formām un virsmas viļņojumu autors it kā centās apliecināt dekoratīvismu sērijveida ražojumos. Šī tendence sasaucās ar jaunajiem jēdzieniem «greznumpriekš-

[1] Par plānsienu porcelānu pieņemts saukt tādus izstrādājumus, kuru sieniņu (drumstalas) biezums nepārsniedz 2 mm. Parastā porcelāna izstrādājumu sieniņu biezums svārstās robežās no 2 līdz 4 mm.

meti», «greznumporcelāns»[1], kas mūsu zemes speciālo izdevumu leksikā ieviesās 70. gadu vidū. Sarežģītāki kļuva arī mūsu produkcijas servīžu silueti (Z. Ulstes kafijas servīzes «Aija-1», «Māra» u. c.) un daļēji greznāki — dekori (izmantoja vairāk zelta, sāka lietot dekorus ar lustru[2]).

Tāpat kā 60. gados, arī 70. gados mākslas porcelāns joprojām tika radīts tikai dekoratīvi lietišķās mākslas izstādēm, bet ne pārdošanai; tādēļ arī izstādes atspoguļo reālo mākslas porcelāna attīstības gaitu.

70. gadu vidū dekoratīvisms mūsu republikas mākslas keramikā bija apliecinājis savu dzīvotspēju un, šķiet, sasniedzis apogeju meklējumos un radošajos eksperimentos.[3] Mākslas zinātnieks H. Dubins šajā sakarībā raksta: «Neatkārtojamais un vienreizējais lietišķi dekoratīvajā mākslā dominē ne tikai pie mums vien. Arī ārzemju mākslinieku darbu izstādes ļauj secināt, ka šī tieksme uz unikālo ir viena no mūsdienu lietišķi dekoratīvās mākslas noteicošajām īpašībām. Liekas, mūsdienu sabiedrībā tieši unikalitāte ir lietišķi dekoratīvās mākslas eksistences pamats, vēsturiskā sūtība, estētiskā vērtība. [..] Ļoti nozīmīga ir arī tā līnija, kas lietišķi dekoratīvās mākslas objektā akcentē improvizācijas, rotaļas sākumu. [..] Šāda ievirze vairāku iemeslu dēļ kļūst arvien iecienītāka. No vienas puses, šī tendence iemieso pašā mākslas darbā zināmu dinamisku sākotni, kas pilnā mērā atbilst mūsdienu dzīves izjūtai. No otras puses, minētajiem darbiem piemīt arī ļoti vajadzīgā skatītāju estētiskās uztveres aktivizēšanas iespēja.»[4]

Kādu atbalsi vispārējās lietišķās mākslas attīstības tendences guva mākslas porcelānā? Katrā ziņā porcelānā jaunie izteiksmes līdzekļi iesakņojās inertāk, it īpaši tas attiecināms uz rūpnīcā strādājošo mākslinieku darbiem. Neraugoties uz dekoratīvisma pastiprināšanos viņu darbos, formās joprojām tika stingri saglabāta lietošanas funkcija, bet veidošanā tradicionāli izmantoja ģipša formas, kas pieļāva priekšmetu tiražēšanu (kaut arī ierobežotos apjomos). Līdz ar to vienādas formas izstrādājumu dažādošanas nepieciešamība lika galveno akcentu pievērst dekorējumam, kas vairāk izpaudās kolorītiskos meklējumos, mazāk — faktūras risinājumos.

[1] Greznumporcelāns (krievu valodā — высокохудожественный фарфор) — rūpnieciskās produkcijas daļa, kas atšķiras no masveida ražojumiem ar savu oriģinalitāti, greznību (ne sliktā nozīmē), mākslinieciskio un apdares kvalitāti, vienreizību (unikāli vai maztiražēti darbi). Pie greznumpriekšmetiem pieder ilgi lietojamie sadzīves priekšmeti: mēbeles, porcelāna servīzes, lustras, paklāji utt. Tuvāk ar šīm problēmām iepazīstina mākslas zinātņu kandidāta N. Voronova referāts: «К вопросу об эволюции понятия «высокохудожественная вещь». — Приложение к протоколу Художественно-технического совета Министерства легкой промышленности СССР по пересмотру новых образцов высокохудожественных изделий из фарфора [март 1977 г., г. Рига]. М., 1977, с. 1—26.

[2] Lustrs — īpašs dekorēšanas paņēmiens, kura rezultātā uz porcelāna priekšmeta virsmas veidojas ļoti plāna, caurspīdīga kāda metāla kārtiņa, kas laistās līdzīgi perlamutram visos varavīksnes toņos; nokrāsa atkarīga no izmantotā metāla.

[3] *Савицкая Я.* Искусство Советской Прибалтики в Москве. — Декоративное искусство СССР, 1974, № 1, с. 14—25.

[4] *Dubins H.* Par dažām likumsakarībām mūsdienu lietišķi dekoratīvajā mākslā. — Literatūra un Māksla, 1976, 21. febr., 12. lpp.

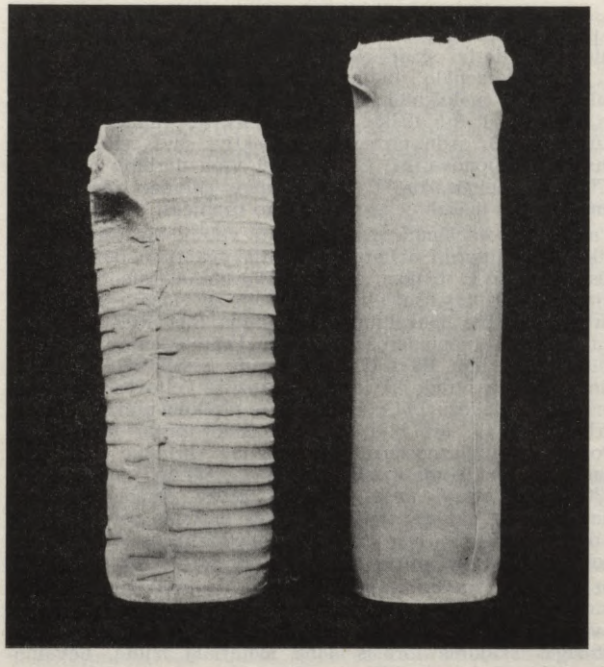
Salīdzinot ar iepriekšējo porcelāna mākslas attīstības periodu (1963—1969), pēdējā desmitgadē, sākot ar 1969. gadu, nedaudz palielinājās mākslinieku un darbu skaits dažādās izstādēs, kā arī tika organizēta vesela rinda personālo un grupu izstāžu.[1] Joprojām izstādēs regulāri piedalījās RPR mākslinieki I. Dreiblate, B. Kārkliņa, Z. Ulste, T. Poluikeviča, retāk — I. Priedkalne, M. Pankoks, S. Munde, V. Zaļeškeviča, A. Mūrniece. 70. gadu pirmajā pusē aktīvi sevi centās izteikt Ļ. Agadžanjans, V. Aksjonova, M. Genere, bet viņu darbība porcelāna jomā apsīka 70. gadu beigās, kad Ļ. Agadžanjans galveno vērību sāka pievērst mālam, bet abas mākslinieces aizgāja no rūpnīcas.

70. gados mākslas porcelānam pievērsās arī vairāki ar rūpnīcu nesaistīti keramiķi. Šādu interesi acīmredzot radīja materiālu dažādošanas tendences mūsu keramikā: blakus mālam sāka lietot šamotu, kamēr tas bija iespējams — arī fajansu, eksperimentēja ar glazūru sastāviem. Porcelāns joprojām saistīja mākslinieku uzmanību, bet RPR vārti vēl arvien palika slēgti «nepiederošajiem» mākslinieciem. Minimāla iespēja strādāt rūpnīcā bija tikai G. Kruglovam; savukārt P. Martinsons un R. Einberga savas radošās ieceres realizēja Poltavas porcelāna rūpnīcā. Ja neskaita nedaudzu LMA un RLMV audzēkņu prakses darbus vai diplomdarbus, tad tie arī bija visi plastiskie formu un faktūru meklējumi. Porcelāna apgleznošanai pievērsās M. Brutāne (uz gadījuma traukiem), H. Melnbārde-Krisberga un L. Bērziņš (uz apdares plāksnītēm), 70. gadu otrajā pusē sarīkojot savas personālizstādes.[2] Vairāk vai mazāk epizodiski dekoratīvi lietišķās mākslas vai arī jauno mākslinieku darbu izstādēs ar porcelānu piedalījušies E. Geners, S. Zāle, A. Beļcova, E. Priedkalns, A. Žūriņa, L. Safronova.

Raksturojot atsevišķu mākslinieku sniegumu un rokrakstu 70. gados, vispirms jāaplūko Z. Ulstes devums. Mērķtiecīgais darbs uzlicis savu zīmogu viņas daiļradei arī mākslas porcelāna jomā. Viņas autordarbiem raksturīgas skaidras formas, laba materiāla izjūta, nevainojams, pat pedantiski rūpīgs izpildījums. Parasti atturīgais dekors nekalpo pašmērķim, bet akcentē formu, un pat dažkārt grezna apdare tiek lietota tikai nepieciešamās noskaņas radīšanai. 1969. gadā savā pirmajā personālizstādē Z. Ulste pirmo reizi demonstrēja jauno porcelāna dekorēšanas un apgleznošanas metodi ar krāsainām glazūrām.

[1] 1969. gadā Rīgā Mākslas salonā notika Z. Ulstes pirmā personālizstāde kopā ar metālmākslinieku O. Ozolu. 1974. gadā Rīgā Dabas muzejā notika B. Kārkliņas, I. Dreiblates, M. Pankoka grupas izstāde. 1976. gadā Rīgā Zinību namā notika Z. Ulstes, I. Dreiblates, B. Kārkliņas, M. Pankoka grupas izstāde. Vēl Z. Ulste eksponēja savu porcelānu kopējās izstādēs ar metālmākslinieku O. Ozolu un gleznotāju B. Aidi Valmierā (1976), Cēsīs (1977), Kuldīgā (1978), Liepājā (1980).

[2] 1978. gadā G. Šķiltera memoriālajā muzejā Rīgā notika M. Brutānes porcelāna apgleznojumu izstāde. H. Melnbārdes-Krisbergas personālizstādes notika Rīgā (1972, 1974, 1979) un Valmierā (1975, 1978). L. Bērziņa personālizstāde «Termografikas» notika 1978. gadā Rīgā Mākslas salonā.



P. Martinsons. «Baltā māksla». *Biskvītporcelāns.* 1976.

Pie šīs metodes pilnveidošanas viņa bija strādājusi daudzus gadus. Māksliniece izstādīja sienas šķīvjus ar ziedu motīviem, vāzes un servīzes ar krāsainas un caurspīdīgas glazūras apdari, piešķirot virsmai reljefu raksturu, kas rodas, mainot glazētus laukumus ar neglazētiem vai ar glazūru uzliekot reljefa ornamentus uz neglazētas virsmas. Glazūru toņi dažādi — zilgani, brūni, zaļgani, violeti, melni. Laika posmā no 1969. gada līdz 1979. gadam Z. Ulste radījusi četras jaunas izstāžu servīžu formas («Rota», «Vija», «Pērle» un «Līga»), kurās, variējot dekoru un faktūru, panākta noskaņu dažādība. Šie mākslinieces darbi, kā parasti, pārliecina ar materiāla izpratni un profesionālo meistarību.

Z. Ulste. Dekorativa vāzīte. *Rozā porceläns*, 1977.

M. Genere[1], strādājot RPR, pievērsās galvenokārt virsglazūras apgleznojumiem. Izmantojot daiļradē R. Sutas «Baltara» perioda darbu stilistiskās iezīmes, viņa izstrādāja savu mākslinieciskoro rokrakstu, kam raksturīga koša krāsu gamma un ekspresīvs, uz vienu plakni reducēts zīmējums.

B. Kārkliņa veidojusi nelielas sīkplastikas, vāzītes, dekoratīvus traukus un atsevišķas servīzes, tomēr lielākie viņas sasniegumi saistās ar dekorēšanas jomu. Mākslinieces darbiem raksturīgs vieglums, lirisms, tomēr vispārliecinošākie šķiet viņas ornamentālie dekori. Par zināmu trūkumu var uzskatīt individuālā rokraksta un drosmīga novatorisma nepietiekamību. I. Dreiblate, tāpat kā B. Kārkliņa, daudz strādājusi pie vāžu un servīžu formām, bet galvenokārt pievērsusies dekorēšanai; līdzīgi ir arī trūkumi. Viņas daiļrades atšķirīgā iezīme ir atturīgs kolorīts un grafisks zīmējums. Vijīgo līniju un laukumu ritmi pārsvarā saglabā saikni ar trauku plastiskajām formām. Kā viena no mākslinieces daiļrades virsotnēm atzīmējama 1972. gadā speciāli izstādei darinātā kafijas servīze «Vecrīga» ar sarežģītu siluetu un bagātīgu

[1] Genere Māra (dz. 1943. 9. V) — keramiķe. Beigusi LMA (1968)), MS biedre (1973), strādāja RPR (1969—1973).

plastisko detaļu lietojumu, ko līdzsvaro atturīgs, brūnos toņos ieturēts dekors.

T. Poluikevičas[1] daiļrade ievirzījusies galvenokārt divās gultnēs: jaunu servīžu formu veidošana (izstādēm domātās kafijas servīzes «Zilā roze», 1973; «Vakars», 1979; tējas servīze «Ažūrā», 1974, u. c.) un zemglazūras apgleznojumi. Savdabīgi ornamentāli ir ģeometrisku rakstu un stilizētu ziedu ritmizētie zilie kobalta gleznojumi uz dekoratīvajiem šķīvjiem.

M. Pankoka[2] darbiem raksturīga formu skaidrība, vienkāršība un lielisks izpildījums, tomēr tie gandrīz nekad nespēj atbrīvoties no tautas podniecības iespaidiem formu siluetos.

Ļ. Agadžanjana[3] daiļradē darbs ar porcelānu ir bijis tikai pārejoša parādība, radošo eksperimentu virkne formu plastisko risinājumu meklējumos. Jāatzīst, ka Ļ. Agadžanjans bija visnovatoriskākais no rūpnīcā strādājošiem māksliniekiem un visvairāk tuvojās republikas māla keramikas kopīgām attīstības tendencēm. Tajā pašā laikā sava dienvidnieciskā temperamenta dēļ viņš bieži nonāca konfliktā ar darbu izpildījuma tehnisko kvalitāti. Arī V. Aksjonovai[4] darbs porcelāna jomā bija tikai pārejošs daiļrades etaps. Viņai tāpat nevar pārmest novatorisma trūkumu gan plastisko formu meklējumos, gan zemglazūras kobalta ekspresīvajos apgleznojumos.

No māksliniekiem, kuru darbība nebija saistīta ar RPR, jāpiemin vecākās paaudzes keramiķe M. Brutāne[5]. Pēc aiziešanas pensijā 60. gadu beigās māksliniece pievērsās trauku virsglazūras apgleznojumiem. Nepārvaldot porcelāna apgleznošanas tehniku, M. Brutāne strādāja visai primitīvi, improvizējot uz porcelāna, kā ar akvareļkrāsām uz papīra, Atsevišķiem darbiem krāsa pat viegli noberžama no trauka virsmas. Tajā pašā laikā M. Brutāne bija ļoti ražīga un viņas apgleznojumus labprāt pirka. Māksliniece it kā centās apmierināt lielo pieprasījumu pēc porcelāna autordarbiem.

Interesantus porcelāna darbu ciklus 1974., 1976. un 1980. gadā radījis keramiķis P. Martinsons[6]. Uz porcelānu mākslinieks sākumā ska-

[1] Poluikeviča Taisa (dz. 1937. 15. V) — keramiķe, mākslas zinātniece. Beigusi LMA (1969), strādā RPR (no 1957).

[2] Pankoks Miķelis (dz. 1919. 9. VII) — keramiķis. Mācījies Liepājas lietišķās mākslas vidusskolā (1934—1939). Tautas daiļamatniecības meistars (1960), strādā RPR (no 1947).

[3] Agadžanjans Ļevons (dz. 1940. 16. VI) — keramiķis. Beidzis Veras Muhinas Augstāko mākslas rūpniecības skolu Ļeņingradā (1961), MS biedrs (1972), strādā RPR (no 1961).

[4] Aksjonova Valentīna (dz. 1941. 26. II) — keramiķe. Beigusi Veras Muhinas Augstāko mākslas rūpniecības skolu Ļeņingradā (1969), MS biedre (1976), strādāja RPF (1969—1977).

[5] Brutāne Milda (1903. 2. II Rīgā — 1979. 23. III) — keramiķe. Mācījusies LMA (1923—1932), MS biedre (1962), strādāja RLMV (1942—1967).

[6] Martinsons Pēteris (dz. 1931. 28. I) — keramiķis, arhitekts. Beidzis LVU Inženierceltniecības fakultāti (1957), MS biedrs (1968).

tījies «caur māla prizmu», bet jau pirmajos jaunu formu meklējumos pa reizei uztaustījis porcelāna «īsto nervu», kurš šobrīd tiek stingri turēts rokās, kaut arī māls neļauj sevi aizmirst, jo arī pēdējos porcelāna veidojumos vērojama ne viena vien «atmiņa par mālu» — gribēta vai arī pārāk iemīlēta. Toties porcelāna darbu grafiskajos dekoros, zemglazūras un virsglazūras krāsu ritmos jūtama autora ilgstoša un rūpīga gatavošanās šādiem kompozīcijas risinājumiem. P. Martinsona veidojumi no tehniskā viedokļa nav viendabīgi: tradicionālo priekšmetu formu (piemēram, vāzīšu) precīzāka izpildījuma kvalitāte celtu arī šo darbu māksliniecisko līmeni.

H. Melnbārde-Krisberga[1] galvenokārt pievēršas virsglazūras gleznojumiem uz porcelāna apdares plāksnītēm. Lielāka formāta kompozīcijas tapušas uz panno, kas veidoti no šīm plāksnītēm. Mākslinieces labākajos darbos asociatīva pasaules uztvere organiski apvienota ar lirisku noskaņu gammu, bet krāsu palete un ritmi ir optimisma caurstrāvoti. Viņas ekspresīvajos darbos krāsu laukumi parasti mijas ar zīmējumiem spalvas tehnikā. «H. Melnbārde-Krisberga nekad nezīmē detalizētas kompozīcijas, ļoti daudz kas veidojas tieši darba procesā.»[2]

Savdabīgu pieeju porcelāna apdares plāksnīšu virsglazūras dekorējumiem meklējis mākslinieks L. Bērziņš[3], kurš līdz šim bijis pazīstams galvenokārt kā vitrāžists. Tie nav apgleznojumi šī jēdziena klasiskajā izpratnē, varbūt tādēļ autors radis savam darbu ciklam «eksotiskāku» nosaukumu — termografikas. Savdabīgo dekorēšanas tehniku, ko L. Bērziņš izmantojis un izkopis savos darbos, var nosacīti salīdzināt ar plūdinājuma tehniku akvareļgleznieciībā. Rezultātā viņš radījis veselu ciklu vienkrāsainu (melnus, dažkārt tumši zaļus) dekoru, kuru estētiskās vērtības meklējamas smalki niansētās, negaidītās un neatkārtojamās toņu pārejās. Attieksme pret šiem darbiem var būt ļoti dažāda, un grūti teikt, vai 1978. gadā tapušās termografikas ir epizodisks eksperiments mākslinieka biogrāfijā vai arī jauna virziena aizsākums porcelāna virsglazūras dekorēšanā.

Nevarētu teikt, ka porcelāna mākslinieku saime mūsu republikā šobrīd būtu visai kupla, bet spilgtie, savdabīgie rokraksti un interesantie daudzveidīgie meklējumi liecina par mūsu mākslinieku respektējamām radošām potencēm, kas labvēlīgākā augsnē varētu strauji uzplaukt.

Šai apjoma ziņā ierobežotajā apcerējumā nav iespējams pilnībā aptvert visu bagātīgo faktu materiālu, kas spētu daudzšķautņaināk izgaismot līdz šim mūsu mākslas literatūrā neizvērtēto nozari — latviešu padomju porcelāna mākslu. Rakstā aplūkotas šī mākslas veida galvenās attīstības tendences saistībā ar ražošanas sfēru un dekoratīvi lietišķo

[1] Melnbārde-Krisberga Helga (dz. 1944. 22. II) — keramiķe. Beigusi LMA (1971), MS biedre (1973).

[2] *Nodieva A.* ... tās idejas gaida rindu ... — Zvaigzne, 1975, № 23, 16. lpp.

[3] Bērziņš Ludvigs (Ludis) (dz. 1929. 30. I) — vitrāžists, scenogrāfs. Beidzis LMA (1958), MS biedrs (1962).

mākslu kopumā. Taču arī tas ļauj secināt, ka mūsu porcelāna mākslas eksistenci, līmeni un attīstības perspektīvas nosaka vienīgā tehniskā bāze republikā — Rīgas porcelāna rūpnīca. No RPR ražošanas programmas, ekonomiskajiem apsvērumiem, vadības nostājas, arī no tirdzniecības tīkla prasībām un mazākā mērā — no rūpnīcas māksliniecisk ās vadības atkarīga masu patēriņa produkcijas māksliniecisk ā kvalitāte. Dekoratīvi lietišķās mākslas jaunākās idejas un tendences porcelāna izstrādājumu plastiskajās formās un dekoros atspoguļojas stipri transformētā veidā, turklāt ar lielu novēlošanos. Daudz nozīmīgāku ietekmi, kaut arī diskrētā veidā, uz produkcijas māksliniecisko kvalitāti atstāj tehniski ekonomiskie faktori PSRS Vieglās rūpniecības ministrijas ietvaros. Arī mākslas porcelāns, lai gan formāli tas varētu eksistēt ārpus ražošanas sfēras, daudzējādā ziņā atkarīgs no tās. Rūpnīcas vadības labvēlības augsnē mākslas porcelāns ātri vien «sazaļo», bet pretējā gadījumā tikai nīkuļo. Tieši tādēļ latviešu padomju porcelāna mākslas attīstība jāvērtē ciešā saistībā ar ražošanas faktoriem, analizējot arī ražošanas nozīmi šī mākslas veida dažādu parādību un pretrunu izpausmēm. Arī porcelāna mākslas periodizācijā jāvadās vispirms pēc tehniski saimnieciskajām pārmaiņām porcelāna ražošanā, tikai pēc tam šo periodizāciju saskaņojot ar dekoratīvi lietišķās mākslas vispārējo attīstības gaitu.

Artūrs Lapiņš

PAMATU LIKŠANAS GADI

Kad pieminu 1940.—1941. gadu, tas man šķiet kā viena vienīga saspringta un neparasta darba pilna diena. Daudz ko mums toreiz nācās darīt pirmo reizi un padomu ne vienmēr bija kam prasīt. Kad tagad lasu vienu otru par tiem laikiem publicētu rakstu, tad tā vien šķiet, ka mums toreiz bijuši tikai svētki, sajūsma un dedzīgas runas, bet viss pārējais ritējis it kā pats no sevis. Protams, bija arī sajūsma un bija dedzīgas runas. Taču pirmām kārtām bija milzīgs, saspringts un grūts darbs.

Padomju varas atjaunošana Latvijā 1940. gadā bija ārkārtējs notikums mūsu tautas dzīvē, lielu politisku, sociālu un ekonomisku pārkārtojumu laiks, kas nesa sev līdzi arī dziļu kultūras revolūcijas procesu. Ne jau visi jaunās pārmaiņas uztvēra atplestām rokām. Norisa asa šķiru cīņa. Bet mēs ticējām savai uzvarai, ticējām, ka visi drīz iemīlēs jauno dzīvi, un tāpēc centāmies visu darīt no sirds, nežēlojot spēkus.

Es toreiz biju jauns komunists. Lai gan pagrīdes darbā piedalījos jau kopš 1929. gada, Komunistiskās partijas rindās tiku uzņemts tikai 1940. gada jūlijā. Un tūlīt man uzticēja vadīt Mākslas darbinieku arodbiedrības republikānisko komiteju. Augustā tiku iecelts arī par Drāmas teātra galveno mākslinieku. Blakus saviem tiešajiem mākslinieka pienākumiem biju vēl LKP CK partorgs, kura uzdevums — noorganizēt mūsu teātrī komunistu šūnu. Pirmie šūnas locekļi bija Zigrīda Grīsle, Olga Lejaskalne un Rihards Zandersons. Nu jau mēs bijām četri.

1940.—1941. gadā komunistu skaits republikas iestādēs vēl nebija liels, tāpēc katram komunistam nereti nācās veikt divus trīs un pat vairākus partijas uzdevumus reizē.

1941. gada februāra vidū LKP CK apstiprināja jaunās Mākslinieku savienības organizācijas komiteju, kuras sastāvā bija K. Bušs, M. Dembo, O. Jaunarājs, H. Līkums, E. Melderis, V. Piesis, R. Pinnis, A. Pupa, V. Purvītis, N. Puzirevskis, U. Skulme, V. Valdmanis, B. Vipers un arī es. Pirmajā sēdē notika organizācijas komitejas konstruēšanās. Par priekšsēdētāju kļuva H. Līkums. Priekšsēdētāja vietnieks bija K. Bušs, atbildīgais sekretārs — A. Pupa, tehniskā sekretāra pienākumus uzņēmās U. Skulme, bet kasiera — E. Melderis. Pārējie komitejas locekļi pildīja atsevišķus uzdevumus pēc vajadzības.

Vispirms organizācijas komitejai bija jāpārņem 1938. gadā nodibinātās Latvijas tēlotājas mākslas biedrības un tās daudzo sekciju

dokumenti un materiālās vērtības. Tajā pašā laikā vajadzēja nospraust topošās Mākslinieku savienības darbības principus un izstrādāt statūtus. Vienā no tuvākajām organizācijas komitejas sēdēm pieņēmām «Padomju Latvijas tēlotāju mākslinieku deklarāciju»[1], kurā svinīgi tika paziņots, ka republikas mākslinieki grib iekļauties aktīvā sociālistiskās celtniecības darbā un ar savu mākslu kalpot Komunistiskās partijas ideāliem, ka turpmāk viņi saistīs savas intereses ar visas padomju zemes interesēm, ka tēlotājas mākslas radošās izaugsmes galvenais priekšnoteikums ir nesaraujamas saites ar darba tautu. Tālāk deklarācija paziņoja, ka topošā Mākslinieku savienība sprauž mērķi — nostāties uz sociālistiskā reālisma ceļa, lai spētu radīt sava laikmeta cienīgus mākslas darbus. Deklarācijā bija arī teikts, ka Padomju Latvijas mākslinieki nevar stāvēt nomaļus no tautas ikdienas darba, ka viņiem aktīvi jāiesaistās sociālistiskās sabiedrības veidošanā, jāiet tautā, jāpropagandē māksla plašās tautas masās. Deklarācija vestīja par jaunās savienības biedru sabiedriski politisko zināšanu celšanu, par pieredzes apmaiņu starp brālīgo republiku māksliniekiem.

Ir aizritējuši 40 gadi, taču tolaik deklarācijā izvirzītie principi arī šodien nav novecojuši. Mākslas attīstība, bez šaubām, vērsusies plašumā un dziļumā, kļuvusi kvalitatīvāka.

Deklarācijā mēs paziņojām, ka durvis uz Mākslinieku savienību būs plaši atvērtas visiem godīgiem māksliniekiem un mākslas pētniekiem, kuri ar savu darbu un mākslu grib kalpot tautai. Uzņemšana notika stingri individuāli, pārdomāti.

Mākslinieku idejisko aktivizēšanos veicināja gatavošanās latviešu mākslas un literatūras dekādes izstādei, kas bija paredzēta 1941. gada rudenī Maskavā. Mākslas lietu pārvalde pēc iesniegtajām skicēm un žūrijas komisijas rekomendācijām slēdza ar māksliniekiem līgumus.

Sākumā Mākslinieku savienības organizācijas komitejai savu pastāvīgu telpu nebija. Tikai 1941. gada marta beigās tika izveidots īpašs Mākslinieku nams Vaļņu ielā 9 (tagad tur atrodas Mākslas darbinieku nams). Šeit izvietojās arī Mākslas darbinieku arodbiedrības republikāniskā komiteja un jaundibinātais Tēlotājas mākslas kooperatīvs. Plāni bija lieli. Bija paredzēts ierīkot mākslas salonu, atvērt plašu centrālo mākslas bibliotēku; sākām organizēt sistemātiskus politisko mācību seminārus un lekciju ciklus par mākslas teorijas jautājumiem.

Iesākto tēlotājas mākslas pārtapšanas procesu pārtrauca karš, iekāms mākslā bija nostiprinājušās jaunās kvalitātes. Pēc Lielā Tēvijas kara, kad atgriezāmies no evakuācijas, praktiski viss bija jāsāk no jauna — no tās vietas, kur palikām 1941. gadā. Tikai ar to atšķirību, ka mēs paši pa kara gadiem gan radošajā, gan organizatoriskajā pieredzē bijām kļuvuši bagātāki.

[1] Pēc K. Buša stāstījuma, deklarācijas pamatteksta praktiskajā izstrādāšanā, balstoties uz Vissavienības Mākslinieku savienības darba organizācijas pieredzi un paraugiem, daudz darījis B. Vīpers. — *Red.*

Republikas Mākslinieku savienības organizēšanas un veidošanas darbā esmu piedalījies ilgus gadus. No 1941. gada līdz 1951. gadam darbojos organizācijas komitejā, kādu laiku (1943—1946) biju tās atbildīgais sekretārs. Arī pēc 1951. gada — pēc LPSR I mākslinieku kongresa un republikas Mākslinieku savienības nodibināšanas biju valdes loceklis (līdz pat 50. gadu vidum), dažus gadus (1953—1956) — valdes priekšsēdētājs, bet 50. gadu otrajā pusē — mūsu Mākslinieku savienības partijas organizācijas sekretārs.

Organizācijas komitejas darbs 1944. gada rudenī atsākās jau pirmajās dienās pēc vācu okupantu padzīšanas un Padomju Latvijas valdības atgriešanās Rīgā. Tolaik organizācijas komitejas priekšsēdētāja pienākumus atkal uzņēmās H. Līkums, es biju atbildīgais sekretārs. Pulcējām kopā māksliniekus, braucām uz laukiem, meklējām, kur kurais, frontei pāri ejot, bija iemitinājies. Nodrošinājām visus ar pārtikas kartītēm, ar darba materiāliem. Novembra vidū jau varējām rīkot pirmo organizācijas komitejas sēdi, kurā sākām pārreģistrēt esošos vecos biedrus un uzņemt jaunos. 1945. gada janvārī notika organizācijas komitejas I plēnums, kurā apstiprinājām topošās Mākslinieku savienības jauno struktūru, izveidojot pirmās sekcijas (glezniecības, tēlniecības, grafikas un skatuves glezniecības).

Savā darbības periodā organizācijas komiteja un valde (neatkarīgi no tā, kurš kuro reizi bija priekšsēdētājs) visu laiku spraudusi divus galvenos uzdevumus: 1) mākslinieku idejiski teorētiskā sagatavošana un 2) darbaļaužu estētiskās kultūras veidošana (respektīvi, jaunās mākslas propaganda).

Atjaunotā padomju vara pavēra latviešu tēlotājai mākslai brīvu idejiskās attīstības ceļu. Komunisma idejas tagad varēja ne tikai neierobežoti izpausties mākslā, bet arī kļūt par mākslas veidotāju faktoru. Taču idejas pašas vien nespēj radīt mākslu. Mākslu rada dzīvi cilvēki grūta un sarežģīta garīga darba procesā, kurā svarīgi ne vien mākslinieka estētiskie un politiskie uzskati, bet viss pasaules uzskata komplekss. Mēs apzinājāmies, ka ir jāpanāk, lai māksla mainītu savu līdzšinējo sabiedrisko funkciju, proti, lai no dzīves vērotājas tā kļūtu par aktīvu dzīves pārveidotāju, cilvēku idejisko un estētisko audzinātāju.

Bet kā to panākt? Toreiz mums likās, ka vispareizāk būs, ja cīņu par jauno mākslu, par sociālistiskā reālisma metodi sāksim ar padomju tematikas apgūšanu, attīstību un padziļināšanu.

1947. gadā sarīkojām pirmo tematisko izstādi, kas bija veltīta Rīgas ostas atjaunošanas darbiem pēc kara. Izstāde parādīja, ka mākslinieku vidū briest jauni spēki. Laikmeta gars sāka iezīmēties gan darba ainu atspoguļojumā, gan portretā, gan arī pilsētas ainavā. To ietekmēja padomju dzīves straujais atjaunošanas un attīstības process. Tas palīdzēja māksliniekiem saņemt visus spēkus, lai panāktu lūzumu.

Lūzums latviešu padomju mākslā iezīmējās sākot ar 1946.—1948. gadu. Protams, ne jau viss ritēja tik gludi kā no šī mana stāstījuma

varētu likties. Šāds pāraugšanas process nav un nevar būt vienveidīgs. Kas vienam norit viegli, otram ir mokoši un grūti. Ļaunu jau nekad tīšuprāt nevienam negribējām, bet diemžēl gadījās arī kādam nodarīt pāri. Taču mēs nevarējām gaidīt, mums bija jāizlaužas no savas čaulas, un mēs izlauzāmies.

Kad 50. gadu sākumā mūsu tēlotāja māksla Vissavienības izstādēs jau droši nostājās blakus vecāko republiku mākslai kā līdzvērtīgs partneris, jutu patiesu gandarījumu. Tam, ka 50. gadu otrajā pusē latviešu tēlotāja māksla izvirzījās visas padomju mākslas pirmajās rindās, pamatos bija arī iepriekšējā desmitgadē veiktais grūtais un sistemātiskais darbs.

Mirdza Lendiņa

ORGANIZATORISKĀ DARBA PIEREDZE (1941—1981)

Pēc PSRS brālīgo republiku parauga un ar šo republiku pārstāvju tiešu līdzdalību jau 1940. gada rudenī Latvijas PSR sāka veidoties radošās savienības, kuras saskaņā ar Komunistiskās (boļševiku) partijas un padomju valdības politiku organizēja un koordinēja rakstnieku un mākslinieku radošo darbu sociālistiskās mākslas uzdevumu veikšanai. Kā pirmo 1940. gada 26. oktobrī nodibināja Latvijas Padomju Rakstnieku savienību.

Aktīvi strādāja arī mākslinieki. 1940. gada oktobrī pie jaunās Mākslas lietu pārvaldes tika nodibināta speciāla Tēlotājas mākslas nodaļa, ko vadīja gleznotājs R. Pinnis. Nodaļas lielākais un nozīmīgākais pasākums bija pirmās Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādes organizēšana. Izstādi atklāja 1941. gada 5. janvārī Rīgas pilsētas mākslas muzejā (tagad — LPSR Mākslas muzejs). Izstādes ekspozīciju veidoja 159 autoru 290 darbi[1], un tā aizņēma gandrīz visu muzeja augšstāvu. Izstādē pārsvarā bija klusās dabas un ainavas. Tomēr vairāku mākslinieku darbos atspoguļojās arī darba tēma. Tur bija R. Auniņa glezna «Darba gaitās», J. Jēgera «Ražas novākšana», A. Egles «Veļas mazgātāja», J. Liepiņa «Tīklu lāpītājas», K. Buša grafika «Meža darbos», L. Žurginas veidojums ģipsī «Par sociālistisko darbu» u. c.

1941. gada 15. februārī LK(b)P CK pieņēma lēmumu par Latvijas Padomju Mākslinieku savienības dibināšanu[2], bet 17. aprīlī šo lēmumu apstiprināja Latvijas PSR TKP.

Triju mēnešu laikā tika paveikti pirmie savienības organizēšanas darbi: izveidota organizācijas komiteja, sastādīta un publicēta «Padomju Latvijas tēlotāju mākslinieku deklarācija»[3], izstrādāti statūti un turpmākās darbības plāni. Tuvākais mākslinieku uzdevums bija gatavošanās latviešu mākslas dekādei Maskavā, kurai vajadzēja notikt gada nogalē. Daudzi mākslinieki — gleznotāji F. Rožděrzs, F. Varslavāns, tēlnieki T. Zaļkalns, E. Melderis, grafiķis N. Puzirevskis un citi noslē-

[1] *Žurguns A.* Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde. — Literatūras Avīze, 1941, 18. janv.
[2] *Žagars E.* Sociālistiskie pārveidojumi Latvijā 1940.—1941. gadā. R., 1975, 200. lpp.
[3] Padomju Latvijas tēlotāju mākslinieku deklarācija. — Darbs, 1941, 26. febr.

dza līgumus ar Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldi par darbu radīšanu dekādes izstādei.[1] Tika izvēlēta žūrijas komisija, kuras sastāvā bija LK(b)P CK pārstāvis, Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes pārstāvis, Mākslas akadēmijas mācību spēki un topošās Mākslinieku savienības biedri. Žūrijai iesniegtās skices liecināja, ka daļa mākslinieku pievērsās darbaļaužu revolucionārās cīņas vēstures notikumiem. Piemēram, gleznotājs A. Annuss pieteica darbu «Cīņa pie Aleksandra vārtiem 1899. gadā», N. Puzirevskis — kokgrebumu «Kaugurieši», J. Strazdiņš — gleznu «Strādnieki lasa jauno «Cīņas» numuru». Daži mākslinieki pievērsās arī pašiem jaunākajiem padomju varas veiktajiem pasākumiem republikā, piemēram, K. Eglītis strādāja pie gleznas «Zemes piešķiršana strādniekiem un zemniekiem».[2] 15. septembrī bija paredzēta priekšdekādes izstāde Rīgā, kas dotu iespēju novērtēt un atlasīt darbus sūtīšanai uz Maskavu.

Lai popularizētu jauno mākslu darbaļaužu masās, LPSR Mākslinieku savienības organizācijas komiteja gribēja rīkot ne tikai stacionāras, bet arī ceļojošas izstādes kā Rīgā, tā perifērijā. Maija pirmajās dienās atklāja izstādi Jelgavas Lauksaimniecības akadēmijā, kurā piedalījās 60 autori ar 100 darbiem.[3] Laikraksts «Cīņa» atzīmē: «Izstādē trīs reizes nedēļā savienības biedri sniedza apmeklētājiem paskaidrojumus par izstādītajiem darbiem.»[4] Tas bija jauns pasākums mākslas darbu popularizēšanā.

Maija beigās toreizējā Mākslinieku savienībā jau bija uzņemti 45 biedri.[5]

Paralēli Mākslinieku savienībai Latvijas PSR Mākslas lietu pārvalde izveidoja arī Latvijas PSR Tēlotājas mākslas kooperatīvu (pēc Vissavienības mākslinieku kooperatīva «Всекохудожник» parauga). Tika apstiprināta kooperatīva organizācijas komiteja, kuras sastāvā bija J. Aižens, B. Danenhiršs, O. Jaunarājs, E. Karitons, J. Liepiņš, A. Pupa, L. Svemps un V. Valdmanis. Organizācijas komitejas pirmā sēde notika 1941. gada 21. februārī.[6] Šajā sēdē tika formulēti arī kooperatīva mērķi un uzdevumi: apvienot atsevišķi darbojošos mākslinieku valsts pasūtījumu izpildīšanai, nodrošināt tos ar darbu, rūpēties par darbam nepieciešamo materiālu sagādi, sekot izpildīto darbu kvalitātei utt. Kooperatīva statūtus apstiprināja 27. marta sēdē. Bija paredzēts, ka kooperatīvam būs arī savs salons, kurā pārdos mākslinieku darbus.

[1] Latvijas PSR gleznotāji gatavojas dekādei. — Atpūta, 1941, № 26.
[2] Turpat.
[3] Tēlotāju mākslinieku savienības darbība. — Cīņa, 1941, 30. maijā.
[4] Turpat.
[5] Turpat.
[6] Latvijas PSR Centrālais Valsts Oktobra revolūcijas un sociālistiskās celtniecības arhīvs (turpmāk CVORA), 627. f., 1. apr., 42. l., 2. lpp.

1941. gada 15. aprīlī jaunierādītajās telpās Vaļņu ielā 9 notika Tēlotājas mākslas darbinieku reproduktīvi radošā kooperatīva (oficiālais nosaukums) dibināšanas sapulce, kurā piedalījās J. Aižens, R. Alders, K. Bušs, B. Danenhiršs, O. Jaunarājs, E. Karitons, J. Liepiņš un V. Valdmanis. Sapulce izskatīja mākslinieku pieteikumus (to bija 182)[1] un nolēma sasaukt biedru kopsapulci, kas notika 21. maijā. Kopsapulce ievēlēja pirmo kooperatīva valdi piecu cilvēku sastāvā (priekšsēdētājs — J. Aižens, priekšsēdētāja vietnieks — R. Alders).

Kooperatīva valde sāka strauji un enerģiski darboties: nepilna mēneša laikā noorganizēja tēlniecības, tirdzniecības reklāmas, mākslinieciskā noformējuma, mākslinieciskās koka apdares un keramikas darbnīcas, iekārtoja savu mākslas salonu Vaļņu ielā 9, palīdzēja Mākslinieku savienības organizācijas komitejai sarīkot izstādi Jelgavā[2]. Kooperatīva biedri piedalījās arī Rīgas dekoratīvajā noformēšanā 1. Maija svētkos.

Aizsākto darbu pārtrauca vācu fašistu iebrukums Padomju zemē. Okupētajā teritorijā radošo savienību darbs pārtrūka. Ar lielām grūtībām turpināja darboties vienīgi Tēlotājas mākslas kooperatīvs.

Sākoties Lielajam Tēvijas karam, daļa mākslinieku evakuējās uz citām padomju republikām. 1942. gada septembrī Ivanovā, kas bija kļuvusi par latviešu mākslinieku darbības centru, atjaunoja Latvijas Padomju Mākslinieku savienības organizācijas komiteju. Tajā darbojās 1941. gadā ievēlētais priekšsēdētājs H. Līkums un organizācijas komitejas biedri G. Kruglovs, A. Lapiņš, B. Danenhiršs, H. Danenhirša u. c. Šī nelielā grupa (aptuveni divpadsmit cilvēku) nodibināja sakarus ar PSRS Mākslinieku savienību un izvērsa aktīvu radošo darbību. Jau 1942. gada novembrī, kad Ivanovā atklāja Oktobra revolūcijas 25. gadadienai veltīto izstādi, tajā piedalījās arī latviešu mākslinieki. Savus darbus viņi eksponēja arī Vissavienības mēroga izstādē «Lielais Tēvijas karš», kas notika Valsts Tretjakova galerijā (no 1942. gada novembra līdz 1943. gada beigām) Maskavā. 1943. gada decembrī latviešu mākslinieki noorganizēja Ivanovā savu izstādi, kurā piedalījās 16 autori ar vairāk nekā 200 darbiem. 1944. gada jūlijā Maskavā notikušajā savienoto republiku un KPFSR autonomo republiku un apgabalu mākslinieku darbu izstādē latviešu mākslu pārstāvēja septiņi mākslinieki.

Tas liecināja, ka latviešu mākslinieku jaunrade neapsīka arī smagajos kara laika apstākļos. Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezidijs par izciliem nopelniem latviešu padomju mākslas veidošanā un sasniegumiem gleznieciībā F. Varslavānam (1943) un A. Lapiņam (1944) piešķīra Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukumu.

[1] *Alders R., Dzeguze L.* Viena mūža par maz. R., 1979, 46. lpp.
[2] Turpat, 46.—48. lpp.

1944. gada rudenī Latvijas PSR teritorijā kopā ar pirmajām operatīvajām grupām, republikas vadošajiem orgāniem un iestādēm no evakuācijas atgriezās arī mākslinieku grupa. Atbrīvotajā Latvijas PSR teritorijā bija palikuši apmēram 160 mākslinieki. Daļa mākslinieku kopā ar tūkstošiem citu Rīgas iedzīvotāju atradās Kurzemes «katlā», daļa, fašistu propagandas ietekmēti, bija atstājuši Latviju, daļa aizvesti ar varu uz Vāciju. Šo mākslinieku vidū bija ievērojami latviešu gleznotāji — V. Purvītis, J. Kuga, V. Tone, A. Annuss, tēlnieks B. Dzenis u. c.

Jau pirmajās dienās pēc atgriešanās Rīgā Latvijas Padomju mākslinieku savienības organizācijas komiteja izvērsa darbu mākslinieku vidū. 1944. gada 15. novembrī notika tās pirmā sēde, kurā pārreģistrēja esošos biedrus, kā arī uzņēma jaunus biedrus un biedru kandidātus (64 biedri un 10 kandidāti).[1] Biedru skaits nemitīgi auga, un darbs vērsās plašumā. 1945. gada 24. un 25. janvārī notika organizācijas komitejas I plēnums, kurā apsprieda padomju mākslinieku daiļrades virzību un konkrētos uzdevumus, kādi veicami Padomju Latvijas apstākļos. Darbu aizsāka vairākas sekcijas: stājgleznieciības (vad. K. Ubāns), skatuves gleznieciības (vad. O. Skulme), grafikas (vad. B. Danenhiršs), tēlniecības (vad. G. Kruglovs) un mākslas zinātnieku sekcija (bez vadītāja).[2]

Pēc Rīgas atbrīvošanas darbu aktivizēja arī Tēlotājas mākslas kooperatīvs. Tā biedri veica Esplanādes (tag. Komunāru laukums) dekoratīvo noformēšanu, kur 22. oktobrī par godu Rīgas atbrīvošanai notika mītiņš. Mākslinieki noformēja Rīgas ielas un laukumus Oktobra revolūcijas 27. gadadienas svinībām, piedalījās klubu, tautas namu un sarkano stūrīšu mākslinieciskajā iekārtošanā.

Lai nodrošinātu māksliniekus ar darbam nepieciešamajiem materiāliem, inventāru, darbnīcām, radošajiem komandējumiem, 1945. gada martā darbu uzsāka PSRS Mākslas fonda Latvijas nodaļa (nodibināta 1944. gada 30. decembrī). Līdz ar Mākslas fonda nodibināšanu, mainījās Tēlotājas mākslas kooperatīva darbības ietvari. Sakarā ar to kooperatīva valdes 1945. gada jūlija sēdē tika nolemts kooperatīvu iekļaut Latvijas PSR Mākslas fonda ražošanas kombinātā «Māksla», kas tika nodibināts 1945. gada 26. oktobrī un apvienoja visas līdz tam republikā pastāvošās daiļkrāsotāju, tekstiliju un citas lietišķās mākslas darbnīcas, arī Tēlotājas mākslas kooperatīvam piederošās.[3] Tādējādi republikā tika pārorganizēts lietišķās un tēlotājas mākslas ražošanas uzņēmumu darbs. (1947. gadā kombinātā strādāja 308 dažādu nozaru speciālisti; viņu vidū — 157 Mākslinieku sabiedrības biedri.) Mākslas fonda pakļautībā

[1] *Lendiņa M.* Latvijas Padomju Mākslinieku savienība (1944—1951). — LPSR ZA Vēstis, 1972, № 8, 133. lpp.
[2] Turpat.
[3] *Alders R., Dzeguze L.* Viena mūža par maz, 50. lpp.

darbojās četri saloni (trīs Rīgā, viens Liepājā), kuri sistemātiski rīkoja mākslinieku darbu izstādes un eksponātu pārdošanu.

Latvijas Padomju Mākslinieku savienības organizatoriskais darbs bija vērsts galvenokārt divos virzienos: mākslinieku idejiski teorētisko zināšanu un profesionālās meistarības pilnveidošana (šī problēma bija sevišķi aktuāla pirmajos pēckara gados) un darbaļaužu estētiskās kultūras veidošana, kas ietvēra plašu mākslas propagandu.

Lai veicinātu mākslinieku radošo darbu, dotu tiem iespēju strādāt ar modeļiem, tika atvērtas divas zīmēšanas un gleznošanas studijas (Kirova ielā 57 un Fr. Engelsa ielā 18/14), kā arī tēlniecības studija (Duntes ielā 50). Šīs studijas vadīja un konsultācijas sniedza ievērojami vecākās paaudzes meistari — gleznotāji U. Skulme, N. Breikšs, L. Svemps, grafiķis A. Apinis, tēlnieki K. Zemdega, E. Melderis, K. Jansons u. c.[1] Lai celtu gleznotāju, grafiķu, tēlnieku un citu nozaru pārstāvju idejiski mākslinieciskō līmeni, Mākslinieku savienības organizācijas komiteja rīkoja savu biedru darbu tā saucamās «slēgtās» izstādes, kurās iztirzāja un vērtēja darbus, piedaloties arī speciālistiem no Maskavas.

Organizācijas komiteja savu darbību beidza 1951. gadā, kad sanāca Latvijas Padomju Mākslinieku savienības (pēc 1958. gada — Latvijas PSR Mākslinieku savienība) I kongress. Par pirmo valdes priekšsēdētāju ievēlēja profesoru O. Skulmi.

Mākslinieku savienības organizācijas komiteja un vēlāk Mākslinieku savienības valde radīja biedriem iespēju apmeklēt marksisma-ļeņinisma vakara universitāti, organizēja lekciju ciklus PSKP vēsturē, politekonomijā, mākslas jautājumos. Bieži tika uzaicināti lektori, kuri informēja par starptautisko stāvokli. Katru gadu daļai mākslinieku piešķīra radošus komandējumus uz jaunceltnēm, organizēja ekskursijas uz citām brālīgajām republikām, deva iespēju piedalīties to savienību kongresos, izstādēs. Nozīmīgs Mākslinieku savienības darbs bija izstāžu rīkošana. To skaits gadu gaitā strauji pieauga. 1947. gadā Rīgā sarīkoja tikai 5 izstādes, 1957. gadā — 35, 60. gadu beigās izstāžu skaits divkāršojās, un 70. gadu beigās tika sarīkotas līdz 120 izstāžu gadā. Jāatzīmē, ka ar 50. gadu beigām sāka strauji palielināties izstāžu skaits arī rajonu pilsētās un laukos. 1957. gadā Rīgā notika 35 izstādes, rajonu centros — 24, laukos — 1.[2] Turpretim 70. gados šī disproporcija izzuda un rajonos rīkoto izstāžu skaits pat pārsniedza galvaspilsētas izstāžu skaitu. Tā, piemēram, 1976. gadā Rīgā bija sarīkotas 29 mākslas skates, bet rajonos — 33.[3] Šo procesu veicināja Mākslinieku savienības nodaļu dibināšana Liepājā (1959), Jelgavā (1970), Daugavpilī (1976), radošo grupu veidošanās Cēsīs, Valmierā, Madonā, Rēzeknē un citur, kā arī

[1] Latvijas PSR CVORA, 230. f., 1. apr., 381. l., 11.—12. lpp.
[2] Turpat.
[3] Aprēķināts pēc izdevuma «Latvijas PSR Mākslinieku savienības 9. kongresa informatīvie materiāli». R., 1977, 54.—55. lpp.

kopš 1959. gada sistemātiska Mākslinieku dienu (ar 1973. gadu — Mākslas dienu) rīkošana (1980. gada Mākslas dienu programmā bija iekļautas 150 izstādes).

Mainījās arī LPSR Mākslinieku savienības biedru skaitliskais sastāvs. No 40. gadu beigām līdz 50. gadu vidum biedru skaits saglabājās gandrīz nemainīgs — apmēram 200 cilvēku. Sākot ar 50. gadu vidu, savienībā strauji ieplūda jaunā paaudze. 1959. gadā uzņēma 60 jaunos mākslinieku (turpmākajos gados vidēji ap 20). Tas liecināja par jauno mākslinieku aktīvo radošo darbību un augsto profesionālo sagatavotību. 1980. gadā Mākslinieku savienībā bija 695 biedri (no tiem 41,5% sieviešu; 1959. gadā — 24% sieviešu).

Māksla aizvien dziļāk ienāk sabiedrības dzīvē. Pieaug sociālā pasūtījuma nozīme. Lai aptvertu mākslinieku veicamos uzdevumus, Mākslinieku savienības iekšējā struktūra arvien vairāk diferencējas.

Kopš 60. gadiem pamatsekciju ietvaros sāka darboties dažādas apakšsekcijas: akvarelistu, keramiķu, tekstilmākslinieku sekcija; tika dibinātas arī jaunas sekcijas: plakātistu, monumentāli dekoratīvās mākslas, dizaineru sekcija. Tā rezultātā 1980. gadā Mākslinieku savienības biedru dalījums pa sekcijām bija šāds: gleznotāju sekcijā — 175, tēlnieku — 85, grafiķu — 83, monumentāli dekoratīvās mākslas — 47, scenogrāfu — 38, plakātistu — 34, lietišķās mākslas — 173, mākslas zinātnieku — 35, dizaineru — 25 biedri.[1]

Mākslinieku savienības darbības diapazons arvien paplašinās. Veidojas jaunas komisijas, sektori, darbnīcas un kombināti, kas aizvien vairāk tuvina mākslinieku konkrētām tautas saimniecības nozarēm un sabiedrības sociālajām grupām.

Mākslinieku savienības biedri aktīvi darbojas dažādās mākslas padomēs un ekspertu komisijās, kuras apspriež jaunu rūpniecības produkcijas paraugu ieviešanu ražošanā, rūpējas par plaša patēriņa preču estētisko noformējumu, rūpniecības izstrādājumu kvalitāti, sabiedriskās vides noformējumu utt. Republikas rūpniecības uzņēmumos strādā 4% Mākslinieku savienības biedru. Lielu darbu Mākslinieku savienība veica un veic tautas garīgo vērtību uzkrāšanā, to novērtēšanā un saglabāšanā, tēlotājas mākslas un lietišķās mākslas pulciņu vadīšanā rūpnīcās, kultūras namos, muzejos, klubos, skolās. 10% Mākslinieku savienības biedru strādā teātros, muzejos, kinematogrāfijā, izdevniecībās, 15% veic pedagoģisko darbu vidējās un augstākās mācību iestādēs, 49% strādā tikai radoši vai pie līguma darbiem.[2]

40 darbības gados notikuši 9 Mākslinieku savienības kongresi: 1951., 1953., 1956., 1958., 1960., 1965., 1968., 1972. un 1977. gadā. Par Mākslinieku savienības organizācijas komitejas un valdes priekšsēdētājiem

[1] Latvijas PSR Mākslinieku savienības arhīva dati.
[2] Aprēķināts pēc Mākslinieku savienības arhīva materiāliem.

darbojušies: H. Līkums (1941—1942, 1944—1946), G. Kruglovs (1942—1944), L. Svemps (1946—1951, 1956—1960, 1965—1968), O. Skulme (1951—1953), A. Lapiņš (1953—1956), E. Kalniņš (1960—1965), E. Iltners (1968—1982).

Mākslinieku savienības organizatoriskā darba pieredze liecina, ka tā veikusi lielu darbu savu biedru radošās attīstības stimulēšanā, viņu iesaistīšanā republikas tautas saimniecības, kultūras celtniecības, ideoloģiskā darba jautājumu risināšanā, darbaļaužu estētiskās kultūras veidošanā.

1981. gada 10. oktobrī tēlniecei Lielā Tēvijas kara dalībniecei Lejai Novožeņecai apritēja 60 gadi. Šajās lappusēs māksliniece dalās atmiņās par bijušajām kara dienām. Atskatoties uz grūtajiem kara gadiem, māksliniece atceras skopos mirkļus, kad viņa kauju starplaikos varēja nodoties mākslai — zīmēšanai un veidošanai.

Leja Novožeņeca

BIJUŠĀS KARA DIENAS ATCEROTIES

Negaidīti — kā zibens spēriens saulainā dienā — sākās karš. Mēs, republikas Mākslas akadēmijas studenti komjaunieši, zinājām, kas mums darāms: tūdaļ jāstājas Dzimtenes aizsardzībā. Kopš 1941. gada 22. jūnija mēs visi dežurējām Mākslas akadēmijā, sargājām to no uzlidojumiem, no sabotāžām. Pēc republikas komjaunatnes CK rīkojuma uzņēmām komjauniešus, kuri atkāpās no Lietuvas. Diezgan nosodoši uztvērām viņu atkāpšanos. Mēs nezinājām, ka pēc dažām dienām mums pašiem būs jāatkāpjas.

Mēs atkāpāmies. Uz divām trim nedēļām — tā mums teica. Paņēmu no mājām veļas pāri, uzvilku sporta kostīmu un izskatījos drīzāk pēc sportistes nekā pēc Mākslas akadēmijas studentes. Velosipēds, ar kuru braucu uz Mākslas akadēmiju, palika piesliets pie akadēmijas ieejas kāpnītēm.

Piektdien, 1941. gada 27. jūnijā, uz akadēmiju atskrēja Ilgvars Petrovs. Viņš deva mums trīs minūtes laika pārdomām — ja gribam doties brīvprātīgi uz fronti, lai ejam viņam līdzi.

Es pazvanīju uz mājām un pateicu, ka eju uz fronti. Māsa man atbildēja: «Es arī...» — un telefona sakari pārtrūka.

Gandrīz visi komjaunieši no Mākslas akadēmijas aizgājām no Rīgas, lai atgrieztos nevis pēc divām trim nedēļām, bet pēc vairāk nekā trim gadiem, kad 1944. gada rudenī Rīgu atbrīvoja.

«Izbirām» pa dažādiem ceļiem — daļa atkāpās uz Igauniju un devās pa jūru uz Ļeņingradu, piedaloties kaujās. Daļa krita, daļa tika ievainoti un nogādāti uz mūsu zemes aizmugures hospitāļiem. Daļa ar ešeloniem aizbrauca caur Pleskavu uz Krievijas vidieni.

Ceļš bija grūts. Apšaudes, bombardēšana, cilvēku likteņu drausmīga pārbaude. Nelaime, ko nevar aprakstīt, uzvēlās visai padomju tautai.

Nokļuvām kur kurais. Mēs pazaudējām cits citu jau bombardēšanas laikā pie bijušās Latvijas un PSRS robežas. Kad atskatījos — biju viena. Tikai vēlāk, satiekoties ar saviem biedriem, uzzināju, kā viņiem bija veicies.

Es nokļuvu kūdras purvā kopā ar vairākām meitenēm un pieaugušām sievietēm no Latvijas (viņu vidū bija arī šodien pazīstamā Sociālistiskā Darba Varone Emīlija Siliņa). Augustā brīvprātīgie pierakstījās Latviešu strēlnieku divīzijā. Stāvēja gara rinda brīvprātīgo. Bet, kad

pienāca mūsu kārta, pateica, ka sievietes vairs neņemot. Ko darīt? Bijām izmisušas. Pēc dažām dienām pie mums atnāca kāds cilvēks no stacijas (tā atradās apmēram 12 km no purva) un sacīja, ka ešelons vēl neesot aizgājis, ka varam braukt uz divīziju. Mēs steidzīgi nokārtojām nepieciešamās formalitātes — un grupa meiteņu sākām ceļu uz staciju. Toreiz vēl soļot nepieradušas, ar nepiemērotiem apaviem: atkāpjoties no Rīgas, es, piemēram, biju kailām kājām un Pleskavā nopirku par savu stipendiju kaut kādas sporta čības. Soļojām ar dziesmām, bijām priecīgas, ka tomēr nokļūsim frontē. Kad tuvojāmies stacijai, aizsūtījām Šuru Parfilovu pa priekšu, viņa bija stipra meitene un nogura mazāk nekā mēs. Pulkstenis bija ap 19^{00}, kad nonācām stacijā. Šura mums paziņoja, ka, tikko viņa bija ieradusies stacijā, ešelons sācis kustēties. Visi mūsu pūliņi izrādījās veltīgi. Prieks saplaka. Es palīdu zem preču platformas un rūgti raudāju. Raudāju ilgi — kamēr satumsa. Citas meitenes grasījās braukt uz Ribinsku ar garāmejošiem vilcieniem. Mēs ar Emīliju Siliņu pārnakšņojām stacijā. Snaudām un domājām, ko darīt tālāk, līdz beidzot izdomājām. Es pieņēmu Emīlijas priekšlikumu: viņai kaut kur netālu kādā kolhozā dzīvo radiniece Elfrīda Bambīte. Iesim pie viņas, strādāsim kolhozā, vismaz ar maizi un kartupeļiem būsim nodrošinātas. Tā arī darījām. Pēc tam sākām rakstīt mūsu republikas pārstāvniecībai lūgumu drīzāk izpildīt doto solījumu — ļaut braukt uz fronti. Beidzot 1942. gada rudenī, kad atkal bijām vasaru nostrādājušas kūdras purvā, saņēmām atļauju doties uz jaunorganizējamo automātistu un snaiperu sieviešu rotu. Nesapratu, ko tas nozīmē, bet galvenais bija, ka būsim frontē. Emīlija Siliņa vasaras sākumā aizbrauca pie vīra un meitiņas. Viņas vīrs bija evakuējies no Rīgas kopā ar bērnu un vairāk nekā gadu meklējis sievu, bet Emīlija savukārt nezināja, ka kaut kur Krievijā dzīvo viņas vīrs ar divgadīgo meitu. Mēs, Šura Parfilova, Lilija Mūrniece, es un vēl divas meitenes, kuru uzvārdus neatceros, devāmies uz rezerves pulku. Man ārste negribēja dot izziņu, jo smagi slimoju ar reimatismu. Es tomēr aizgāju.

Jaroslavļā nokļuvām Latvijas pārstāvniecībā. Tieši tajā mirklī tur bija Vilis Lācis un vēl kāds no mūsu republikas valdības locekļiem. Vilis Lācis man jautāja, kas es esmu. Teicu, ka esmu Mākslas akadēmijas studente. Viņš vaicāja, vai negribu mācīties tālāk. Redzot manu apmulsumu (iespējams, ka es nomurmināju, ka mans ceļš ved uz fronti, nevis uz mācībām), viņš uzsita man uz pleca un teica: «Pareizi, atbrīvosim Rīgu, tad turpināsi mācības!»

Novembrī nokļuvām Gorohovecas nometnē. Lielajā zemnīcā sastapām daudzas meitenes, dažas no tām mēs jau pazinām, jo kopā strādājām kūdras purvā.

Mēs, jaunatnākušās, bijām ar gariem, skaistiem matiem, bet visām meitenēm no 10. rotas galvas bija noskūtas. Es ar nepacietību gaidīju, kad arī man noskūs matus, jo likās, ka meitenes ar skaudību skatās uz maniem garajiem matiem. Noskuva . . . un kļuva vieglāk.

Tā sākās manas gaitas rezerves pulkā.

Bija tikpat grūti, kā kūdras purvā un kolhozā. Man visur bija grūti, jo biju maza, sīka, nekad līdz šim smagu darbu nebiju strādājusi. Nezināju, piemēram, kādi izskatās rudzi. Nepratu tos atšķirt no kviešiem. Nekad nebiju rakusi zemi, kā to nācās darīt kūdras purvā. Pat meitenes, kuras bija stiprākas par mani, pārtraukuma brīžos sēdēja un raudāja, sevi mierinādamas — nekas nav mūžīgs. Es neatceros sevi raudam vai sūrojamies, ka man ir grūti. Bet bija tiešām grūti, ļoti grūti.

Apmācības. Izgājām visas apmācības, kā karavīram pienākas. Saskaņā ar reglamentu mums tika mācīts viss, neņemot vērā, ka esam sievietes. Turklāt visu darījām ar divkāršu centību, lai pierādītu, ka esam tikpat stipras kā vīrieši.

Gulēt zemnīcās bez segām, bez spilveniem, bez matračiem bija nepierasti. Matraču vietā mums bija no zariem sapīti tā dēvētie mati, spilvenu vietā — mantu maisiņi, segu vietā — šineļi. Reizi nedēļā gājām pirtī, kur katram izsniedza divus toverīšus ar siltu ūdeni. Ik rītu — jebkuros laika apstākļos — vingrojām un pēc tam mazgājāmies. Tad — brokastis, mācības utt. Nebija ne mirkļa brīva laika, ne mirkļa atelpas. Un šādā sasprindzinājumā man bija jāatrod laiks zīmēšanai.

1943. gada sākumā pie mums atbrauca republikas Mākslinieku savienības organizācijas komitejas pārstāvji B. Danenhiršs un G. Kruglovs. Priecājos, satiekot G. Kruglovu, jo viņš bija mans pedagogs Mākslas amatniecības skolā, bet viņa dzīvesbiedre Arta Pile — mana draudzene. Katra tikšanās ar tuviem, pazīstamiem cilvēkiem kara laikā bija laime. 1942. gadā Gorohovecā satiku arī Godkalni. Uzzināju, ka viņa atnākusi uz Mākslas akadēmiju pēc mūsu aiziešanas 27. jūnijā. Viņa paņēmusi manu velosipēdu un gribējusi mūs «panākt». Satiku arī Meieru Fūrmani, vēlāk — Annu Petrovu un Uldi Prēdeli. No viņiem uzzināju par citu biedru likteni. B. Danenhiršs un G. Kruglovs runāja ar mani, iespējams, arī ar Godkalni, Fūrmani, Joršu un citiem topošiem māksliniekiem, lūdza mūs neaizmirst, ka esam Mākslas akadēmijas studenti. Ieteica zīmēt visu, ko redzam, — zemnīcas, kara biedrus utt. Ar Šponbergu — mūsu pulka komandieri — viņi bija vienojušies par zīmēšanas pulciņa organizēšanu. Zīmēt gājām uz pulka klubu, cik reizes — neatceros. Tie man bija svētki. B. Danenhirša un G. Kruglova iedrošināta un uzmundrināta, centos izmantot katru iespēju, lai varētu zīmēt. Negāju uz dejām, kā to darīja citas meitenes, bet brīvo laiku izmantoju, zīmējot vai rakstot vēstules.

Februāra vidū mani izsauca 3. bataljona komandieris un es tiku nozīmēta A. Serdanta rīcībā. Bija pavēlēts izveidot no sniega (viņi zināja no anketas, ka esmu tēlniecības fakultātes I kursa studente) skulptūras, lai izdaiļotu bataljona novietni par godu Sarkanās Armijas 26. gadadienai.

Apskatījām teritoriju un nolēmām, kur novietot no sniega veidotu tanku, zvaigzni, karavīra tēlu. Sāku veidot karavīru. Man palīgā nāca

L. Novožeņeca. Frontes zīmējumi. 1944.

Anna Petrova. Viņa stūma klāt sniegu, bet es veidoju. Diena bija samērā silta, sniegs labi padevās veidošanai, bet pabeigt tēlu nepaguvām, jo iestājās tumsa. Nolēmām pabeigt no rīta. Taču laika apstākļi mainījās, noskaidrojās un piesala. Ko bija darīt — sniegs vairs nelipa. Tad Anna paņēma karavīra ķiveri, piepildīja to ar sniegu, ienesa tuvākajā zemnīcā, sildīja pie krāsniņas un kausēja. Es mērcēju atkusušajā ūdenī sniegu un turpināju veidot karavīru. Tajā dienā bija paraugmācības pulka mērogā. Vai nevarēja mani, ņemot vērā, ka strādāju pie tāda «mākslas darba», atbrīvot no mācībām? Neatbrīvoja. Man, tāpat kā visiem, bija jāpiedalās mācībās. Es biju sakarniece. Līdu pa sniegu, lai nodotu tālāk komandiera rīkojumu. Vakarā nogurušas, saņēmušas pulka vadības augstāko novērtējumu, nācām mājās. Meitenēm, kuras nenesa šautenes un nešāva, tās bija pēc šaušanas jātīra. Arī man tas bija jādara. Bet ar mani kaut kas bija noticis — neko neredzēju, acis apmiglojās, nespēju saskatīt aizslēgu. Mani pārņēma savāda nevarība. Izmērīju temperatūru — bija pāri par 38°. Izrādās, ka, veidojot karavīru, mērcējot sniegu ūdenī, lai padarītu to mīkstāku, biju saaukstējusies. Otrā dienā mani nogādāja stacionārā jeb izolatorā.

Zīmēju, būdama arī slima, bet pabeigt karavīru tā arī nepaguvu. Godkalne stāstīja, ka tas kusa pavasara saulē. Slimoju ilgi. Bija iestājusies organisma distrofija, kaut arī ēdienam kaloriju netrūka. Es vienkārši nepaguvu visu paredzētajā ātrumā apēst. Turklāt savu putras

devu mainīju pret zupu, jo to varēja ātri izstrēbt. Tā nu iznāca, ka nepieciešamās kalorijas manā organismā nenokļuva. Slimoju, šķiet, visu martu, arī daļu aprīļa mēneša. Sāpēja kājas, iespējams, lika sevi manīt reimatisms. Tuvojās Maija svētki. Mani lūdza mākslinieciski noformēt bataljona novietni. Kādā telpā, kas bija līdzīga klubam (bet tas nebija galvenais klubs) un atradās blakus mūsu zemnīcām, kopā ar Gindperu, Ļeņingradas Mākslas institūta studentu, zīmējām. Bija bērza koka šķilas, bija kaut kādas krāsas, bet nebija otu. Burtu zīmēšanai izmantojām no skaliem pašrocīgi darinātas lāpstiņas. Neatceros, ko īsti zīmējām, neaptvēru visa noformējuma kopainu. Varbūt biju tik vāja, ka visu darīju ar pēdējiem spēkiem. Bet, ka es kaut ko zīmēju un krāsoju, — to gan atceros. Apmeklēt mācības galīgi nebiju spējīga. Varbūt man speciāli atrada šāda veida nodarbošanos, lai es kaut cik atgūtu spēkus.

Tad sākās maijs — brīnišķīgais, plaukstošais maija mēnesis. Pēc tam pie mums atbrauca Jānis Vilhelms. Viņš mums mācīja snaipera mākslu. Tie bija vieni no brīnišķīgākajiem mirkļiem mūsu 10. rotā. Mācības notika naktī, gājām tālu uz mežu, sēdējām pie ugunskura. J. Vilhelms stāstīja kaujas piedzīvojumus, tad bija mācības, bet lielāko nakts daļu atkal sēdējām pie ugunskura. Toties nākamā diena bija no mācībām brīva, varējām vai nu gulēt, vai zīmēt un rakstīt vēstules.

Pienāca brīdis, kad sākās marša rotu komplektēšana. Nokomplektēja sieviešu rotu, bet manis sarakstā nebija. Vairākkārt gāju pie divīzijas vadības, lūdzos, lai arī mani ieskaita marša rotā. Lūgumi nelīdzēja: pēc ilgstošas slimības es esot stipri novājējusi, tāpēc neizturēšot kaujas apstākļus. Arī ārsti nedeva piekrišanu.

Sacēlu visus kājās, nomocīju ar savām asarām un pēdējā dienā uzzināju, ka arī man atļauj braukt uz fronti. Bija 1943. gada jūlijs.

Beidzot mēs devāmies uz fronti.

Esmu 43. gvardes divīzijas 123. strēlnieku pulka otrās automātistu rotas automātiste. Atsākās mācības, šoreiz jau tuvākas frontes apstākļiem.

Augusta sākumā saņēmām pavēli — sākt uzbrukumu Staraja Rusai, bet šis uzbrukums diemžēl nebija veiksmīgs, un mēs atnācām atpakaļ uz savu novietni, lai šeit «pārziemotu». Sākām celt ziemas mājiņas ap Omičkinas un citām nopostītajām sādžām (purvainā vietā zemnīcas rakt nebija iespējams). Mani izsauca uz pulka politdaļu un deva rīkojumu noformēt pulka «klubu». Sāku zīmēt armijas varoņu un karavadoņu portretus. Uz rāmīšiem uzvilka audeklu, un man ar melnu krāsu tie bija jāapglezno. Politdaļa sagādāja nepieciešamo materiālu, norādīja, kādus portretus zīmēt, kādus lozungus rakstīt. «Kluba» noformēšanu pabeigt nepaspējām, jo 1943. gada 4. oktobrī mēs pārcēlāmies uz citu frontes daļu. Atkal bija ceļš, sabombardēts, saārdīts, atkal ešelons un atkal liels, garš pārgājiens. Nu bijām kaut kur pie Veļikije Lukiem. Kamēr divīzija gatavojās uzbrukumam, atradās laiks zīmēšanai. Uzbru-

kums bija paredzēts decembra beigās, taču saņēmām pavēli doties atpakaļ uz vecajām zemnīcām.

Sagaidījām Jauno gadu. Man šķiet, ka šajā laikā es gulēju «medsanbatā» ar diagnozi «forma 8», tas ir, ar dizentēriju. Mani gribēja sūtīt uz hospitāli, bet es neparko nepiekritu, baidījos, ka pēc hospitāļa nokļūšu citā daļā, tāpēc kategoriski atteicos braukt uz hospitāli. Atnācu uz savu rotu atpakaļ, un 1944. gada janvāra vidū sākās uzbrukums pie Nasvas. Pēc tam bija gari pārgājieni.

Vasarā ceļš veda uz Latviju. Sapratām, ka mūsu divīziju taupa kaujām Latvijas teritorijā. Kādā skaistā vietā kaut kur ap Novorževu, šķiet, ka tas bija netālu no kāda ezera, pulka politdaļa nolēma ierīkot «klubu» brīvajā dabā.

Gatavojāmies svinēt Līgo svētkus. Pulka galvenā inženiera vadībā man bija jāpalīdz izdaiļot «klubu». Atceros šī «kluba» plānojumu: ieplaka mežā, nolīdzināts laukums, abās pusēs pacēlums, domāts galdiņu novietošanai (pēc kafejnīcas parauga), tad pacēlums skatuves vietā, skatuves abās pusēs nogāzē sagatavoti divi laukumi, kur man bija jāizveido Padomju Savienības ģerbonis un Padomju Latvijas ģerbonis. Pie ieejas «klubā» uzbērta zemes josla — uz tās bija «jāraksta» lozungs. Noformējumam izmantoja dabiskos materiālus — kokus, zarus, ģerboņiem — stikla šķembas, ķieģeļu drumslas, kuras atradām turpat netālu — māju gruvešos. Melnā zeme, grants, baltās smiltis — viss noderēja ģerboņu un lozungu izgatavošanai. Žēl, ka šo noformējumu nedabūjām pabeigt. Kad biju uzbērusi pēdējo baltās smilts sauju lozungam «Padomju Latvija mūžos lai dzīvo!», saņēmām pavēli doties tālāk. Devāmies ceļā. Ceļā uz Latvijas robežu.

Atceros, ka gan pirms kaujām, gan pēc tām visas meitenes atpūtās, lasīja grāmatas vai nodarbojās ar izšūšanu, bet mani sauca uz politdaļu — bija jāzīmē, jāraksta lozungi. Bez tam, cik spēju, lai arī kādi būtu apstākļi, zīmēju portretus.

Tās ir atsevišķas tālo dienu epizodes, kuras atceros. Bet galvenais arvien paliks atmiņā — mūsu cilvēku varonība Lielajā Tēvijas karā. Arī es no sirds pildīju savus karavīra pienākumus: biju automātiste un sanitāre, periodiski veicu arī politdaļas uzdevumus, darinot pulka novietnes māksliniecisko noformējumu valsts svētkos un citos gadījumos, kad bija nepieciešams atzīmēt svarīgus notikumus mūsu divīzijas dzīvē.

Uldis Zemzaris

SAVA FORMAS UN KRĀSU PĀRLIECĪBA

Kopš esmu sācis rakstīt, no manis gaida, lai par savu darbu, par saviem uzskatiem un dzīvi uzrakstu pats. «Pats kaļu, pats maļu, pats sālu gaļu...» Ja atcerēsieties Raiņa ironisko dzejoli «Pats», arī sapratīsiet, cik šāds uzdevums tomēr grūts. Autors gan savus pieredzējumus, nodomus un sapņojumus var izstāstīt detalizētāk un precīzāk nekā citi, bet pašam sevi izvērtēt diemžēl tikpat kā neiespējami. Šķietami sevi pazīstot un pārzinot, tomēr nespējam kaut nedaudz sevi neitrāli pavērot no malas. Un visiem mums parocīgāk atsegt pārestības, ko esam izcietuši no citiem, nepamanot tās, kuras izriet no paša.

Pamatodams šādu pašredzes aklumu, tomēr nevaru apgalvot, ka līdz šim es būtu bijis par sevi pārāk labās domās. Nereti stāstos un izteikumos aizrautīgā atklātībā esmu atsedzis sirds nemieru par sava talanta un iespēju nepilnībām, ko pēc tam nelabvēļi kāri uztvēruši. Es neticu panākumu un veiksmju nepārtrauktībai. Ja lasu kāda liela vīra dzīves stāstu ar paveiktā kuplu uzskaitījumu, tūdaļ klusībā cenšos uzminēt, no kā viņš savā mūžā atsacījies. Un gluži tāpat es neticu dabas dotumu plašumiem, absolūtai gēnu prioritātei. Raksturs, saprāts, darbs, kaismes mērķtiecība — lūk, komponenti, kas nenāktu par ļaunu daudziem talantīgajiem, iespēju un izredžu apveltītajiem. Un kur vēl tik nepieciešamā uzkrātu atziņu veidotā pārliecība, kas bieži vien tiek iegūta vēlu un tieši caur kļūdām.

Kam es ticu šobrīd? Vislabāk sākt ar to, kas rada rūpes pašreiz, un atskatīties nostaigātajos meklējumu ceļos, savu uzskatu veidošanās gaitā. Atskārst gan labojamās, gan nelabojamās kļūmes, likteņa žogu apkārt sapņu būvlaukumiem, mūža īsumu, dienu un stundu neatsveramo vērtību nevar citādi, kā meklējot savu īstenības daļu. Šobrīd tīkoju būt es pats un cenšos atbrīvoties no visa pieņemtā, aizgūtā, iestāstītā. Pamazām sajūtu, ka jaunrades — gleznošanas process man kļūst par dzīves apliecinātāju. Citādi droši vien arī nevar būt, jo, ieejot pusmūžā, mēs tur sastopam savas dzīves nopietnību — skaudru saprašanu, ka atlikušais dzīves posms būs vienīgi pašatklāsme.

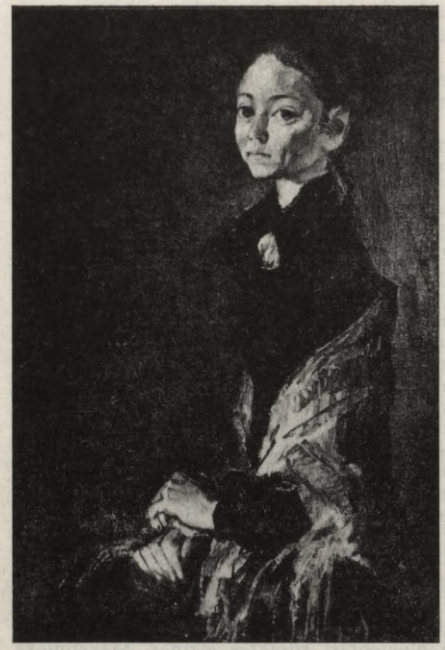
1980. gada rudenī, ciemojoties Rumānijā pie ievērojamā portretu glezniecības lielmeistara Kornēlija Babas, sarunā skāru domu, kādēļ viņam — ilggadējam profesoram nav tiešu sekotāju, nav pat viena tāda skolnieka, kurš būtu pārņēmis viņa mākslas kvalitātes. Meistars atbildēja,

ka pārņemt no otra var tikai ārējos aroda paņēmienus, bet dzīves patiesība un sava personiskā drāma, kas noved pie dziļas mākslas, nav atdarināmas, tās katram jāizdzīvo pašam. Tādēļ arī nav otra Rembranta, nav otra van Goga, daudzi pat negribēs par mākslu maksāt tādu likteņa cenu — katram mākslinieka savu kredo nākas apliecināt neviltotas dzīves īstenības variantā.

Esmu novērojis, ka mūsu mākslinieki un mākslas zinātnieki mīl daudz un skaisti runāt, cildināt autoru rokrakstu daudzveidību. Tomēr tajā pašā laikā savus prāta slēdzienus viņi izloba, būdami kādas īslaicīgas tendences vai modes varā. Reizēm kādu stilu vai veiksmīgu mākslinieku viņi uzskata par šodienīgas mākslas etalonu un publicē presē patapinātus dogmatus, lai noniecinātu patstāvīga ceļa gājējus. Bet sekot «ejošām» kvalitātēm var atļauties vienīgi jaunībā, kad mums visiem nācies apmānīt sevi ar spraigo pašizjūtu, ka spēsim satvert neaptveramo. Matiem sirmojot, steidzīgi jāsāk saprast un atgūt sevi, un tādēļ šī sevis atzīšana nebūtu kvalificējama kā radošās domas apsīkums. Šodien mums grūti saprast, kā varēja kādreiz noniecināt, pat nolemt aizmirstībai Baha mūziku, Rembranta pēdējā posma portretus, de Latūra gleznieciību, kas tikai tagad sāk triumfa gājienu. Impresionisti iesoļoja ar jaunu kolorīta doktrīnu, ar akadēmiskās manieres noliegšanu, tādēļ viņus ilgi nesaprata. Bet, kā tālais laikmets varēja noliegt Rembranta portretus, viņa atdošanos mākslai bez pārpalikuma, to šodien grūti izskaidrot.

Jēdziens «šodienīgais mākslā» stipri mainās, un reizēm šķiet, ka šī maiņa ir tikai aspektu spekulatīva rotaļa. «Mūsdienu zinātniski tehniskā revolūcija un māksla» — arī šī tēma daudziem tomēr var nebūt obligāta. Šo atziņu spēj argumentēt kaut vai Roberta Stārosta gleznieciība, viņa nelielie Grobiņā gleznotie pašportreti.

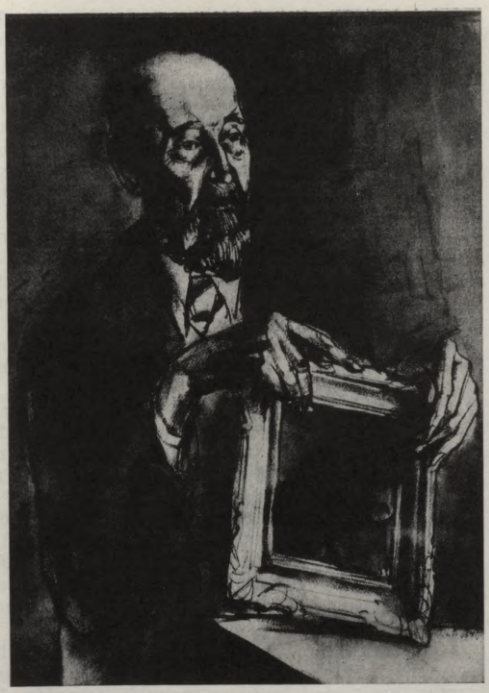
Kas tad esmu es pats? Kas īsti ir mans? Kur sevi meklēt? Es atskatos savā bērnībā, savos tuviniekos, savā tautā, dzimtajā vidē, dzirdu savu pirmo skolotāju kādreiz it kā elementāri izteiktās atziņas. Mākslinieks nāk no bērnības un atgriežas bērnībā — aptuveni tā ir izteikušies daudzi domātāji. Tagad atslēdzu it kā aizmirstu pūra lādi un ieskatos, kas tajā saglabājies. Saredzu tur jūras viļņus visās dienu noskaņās, nopietnus un mīļus cilvēkus ar labvēlības rūpēm sejās. Tie ir manas bērnības un jaunības cilvēki, kuri ārkārtīgi dziļi «iesēdušies» manī un manā rokā, kad es zīmēju. Un, kā jūs sapratīsiet, tie nav ne vācieši, ne franči, ne beļģi . . . Manā iztēlē tie vēl dzīvo tvirti, bet ne kubistiski vai sirreālistiski. Desmit skolas gados un divdesmit jaunā mākslinieka darbības gadu pūliņos esmu tiecies tos reizēm deformēt un pielauzt līdzi mainīgajām mākslas tendencēm, bet viss velti — mani iekšējie tēli atdzimst skaidri un saprotami, loģiski un estētiski, neprasot mākslīga pastiprinājuma. Tēlnieki par savu darbu stāsta, ka tēls rodas, akmenim atskaldot visu lieko. Arī man tagad gribas gaiņāt ar otu nost visu nepatieso un sadomāto, līdz ieraugu uz audekla savus tēlus gluži ikdienišķā ticamībā.



U. Zemzaris. Meitene ar lakatu. *Audekls, eļļa.* 1978.

Manu studiju laikā klasiskais reālisms bija obligāts, un tā laika žanra darbos tas izpaudās ar ilustratīvu noslieci. Varbūt tieši prasību kategorisms toreiz bija vainīgs, ka tik ļoti gribējās šo skolu noliegt, meklēt citus — svaigākus ceļus. Mana paaudze pēckara dzīves un darba patosa izteikšanai veidoja savu — ekspresīvāku krāsaszieda un formas valodu, tā dēvēto «skarbo stilu», kas izslēdza izskaistinātu fotogrāfisku naturālismu un literāriskas pliekanības. 1956. gadā Vispasaules studentu un jaunatnes festivālā Maskavā pirmo reizi ieraudzījām ārzemniekus gan pašus, gan viņu darbus, un mums par jaunu profesionalitātes barotni kļuva itāļu un franču jaunreālisti, Latīņamerikas mākslinieku seno inku mantojumā sakņotais ekspresionisms, Rietumzemju un japāņu abstrakcionisti. Kāds uzņēmīgs amerikāņu bezpriekšmetists (viņa uzvārdu

U. Zemzaris. Mākslinieks Pēteris Kļaviņš. *Ogle, sāpīja.* 1978.



esmu piemirsis, bet to tagad piemirsusi arī mākslas pasaule) tieši uz vietas demonstrēja tašisma gleznošanas seansus — bijām šokēti no viņa bezprāta krāsu tašķīšanas. Tomēr nosacītās formas un spilgtu krāsu dekoratīvisms pamazām iezagās arī mūsu darbos, tobrīd radot klusu prieku, ka arī mēs spējam mazliet sekot pasaules mākslas virzībai. Pēc akadēmijas beigšanas es centos pārtapt ekspresionistā, vēlāk — sešdesmitajos gados — sagleznoju arī vairākus bezpriekšmetisku gleznu ciklus, bet tā vienkāršā iemesla dēļ, ka šādas gleznas tolaik neizstādīja, turpināju gleznot arī portretus.

Tomēr drīz vien lielā ticēšana formās nesaistīto krāsu izteiksmības autonomijai un piedēvētai muzikalitātei sāka zust. Kā pirmais Rietumu pasaulē demisionēja tašisms, lai gan Džeksons Poloks bija sasniedzis

pasaules slavu. Pakāpeniski arī daudzi citi abstrakcionisti bija spiesti pārkvalificēties sirreālistos, jo pirmais lielais efekts, kuru izraisīja gleznu pilnīga nesaprotamība, bija pāri. Cik zīmīgi, ka abstrakcionistu princips — «glezna bez jebkādām tēlainības un priekšmetības pazīmēm» — beigu beigās tiek pārkāpts ar visbanālāko paņēmienu — ar literāri paskaidrojošām tematiskām detaļām. Tas ļāva amerikāņu naudīgajiem pilsoņiem šajās gleznās kaut ko tomēr saskatīt un neizslēdza iegādāšanās iespējas. Arī pie mums šāda tipa gleznas tagad iekļūst izstādēs, pretendējot uz «izteiksmes svaigumu» un «filozofiskumu».

Mani no bezpriekšmetisku krāsu etīdēm atvirzīja nepietiekamības sajūta, jo mākslas misija tomēr prasa uzrunāt un aizraut skatītājus. Mani abstraktie cikli, lai arī no gudriem speciālistiem apbrīnoti, tomēr visi palika pie manis, stāv sakrauti kaktā un pamazām kļūst neaktuāli arī man pašam. Tagad es vairāk ticu saviem portretiem; tos gleznodams, nevairos no vides un personāža konkrētības, nebaidos no dokumentalitātes, lai arī tā šobrīd nekotējas. Ja kāds sacītu — «*se n'est pas le grand art*», es par to tikai pasmaidītu. Pārāk nestabili ir pasaules mākslas kritēriji. Atceros, pirms gadiem divdesmit ārzemnieki mūs kritizēja par to, ka mākslā esam fotogrāfiski, ka saturā mums dominē politika. Pēc tam paši pārslimoja fotoreālismu un daudzās daiļrades nozarēs izplatījās politiskais virziens. Kādreiz mums pārmeta vecmodību sadzīvē un arī arhitektūrā, pretstatot to modernajam racionālismam, bet nesen restaurēja pabanālo jūgendstilu, tagad eksportē «retro». Krievu zābaciņi un aitādu kažoki caur Parīzi iekāpa lielajā modē. Klasiskais balets ar principu un skolas nemainību triumfē pasaulē. Šķiet, pārāk zemu mēs novērtējam savas klasiskā reālisma tradīcijas tēlotājā mākslā. Aplūkojot izstādes, mani tagad arvien mazāk pārsteidz dekoratīvie efekti, kas reizēm nu jau ir skaitliskā pārsvarā, bet skatam apstāties liek darbi ar īstu profesionālu meistarību.

Svešie iespaidi, ja tie nesakausējas ar tradīcijām, ar patiesu dzīves uztveri, defilē kā eklektisma variācijas — visnotaļ veiklas un interesantas, bet nedod kultūras monolīta iespaidu. Daži mūsu mākslas teorētiķi šādā aspektā pieminēja trīsdesmitos gadus, ieteicot tos kā izejas punktu latviešu gleznieciības tālākai attīstībai. Personiski es domāju, ka izejas platforma vienmēr bijusi un arī paliks mūsu tautas garamantas — senās dainas, audumi, ēku un lietu iezīmīgās formas. Jau pirmās latviešu profesionālo mākslinieku paaudzes gluži skaidri savos darbos atstājušas tautas raksturu un gara īpatnības. Trīsdesmitie gadi manā uztverē pamācoši ar to, ka aizgūtā impresionisma, ekspresionisma un kubisma ietekmes sāka gaist un mūsu tā laika izcilākie mākslinieki, izkopuši paši savas gluži reālistiskas paletes, guva gandarījumu dažās veiksmīgās izstādēs ārzemēs (Stokholmā, Parīzē, Maskavā). Triumfēja latviskais kolorīts, personību atraisītība un briedums, formu lapidaritāte, arī gluži liriska dabas izjūta. Drīz pēc tam, vēsturiski sekojot jaunam vērtību pārvērtēšanas laikam, šie paši mākslinieki mūsu Mākslas akadēmijas pe-

U. Zemzaris. Dite Finti. No Rumānijas zīmējumu cikla. *Ogle, sangina, tušas mazgājums.* 1979.

dagogu kārtā deva profesionālu ievirzi piecdesmito un sešdesmito gadu gleznotāju paaudzes uzskatu iedīgļiem.

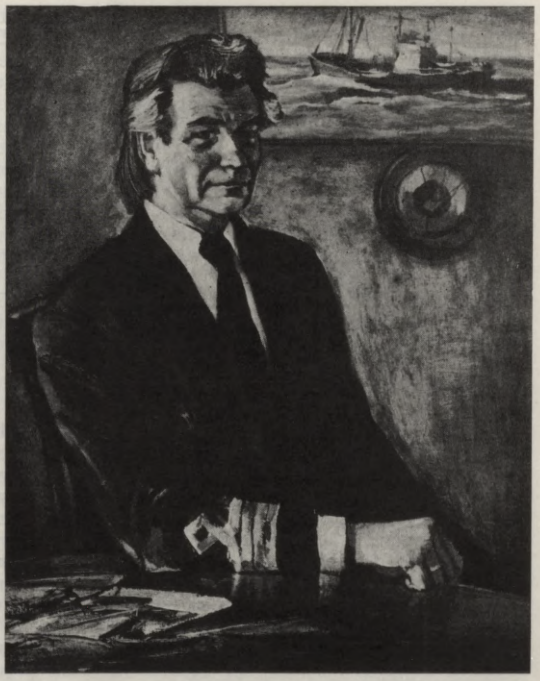
Mākslas kvalitāti un klasifikāciju neapšaubāmi nosaka forma un arī tas profesionālais līmenis, kas vispār ļauj mākslas vārdu lietot. Tomēr katram autoram ir bijis un ir savs iecienīts saturs, kas izteiksmes līdzekļu amplitūdu rosinājis. Mēs bieži sakām: Purvīša pavasara ūdeņi, van Goga saulespuķes, Ubāna Pārdaugavas ieliņas, Sezanna āboli, Jāņa Liepiņa zvejnieki, Svempa puķes, — un tā varētu turpināt bez gala. Pat nezinu, kā īsti tiek uzieta sava tēma: vai izkopjot formu, kas emocionāli papildina apgūtos izteiksmes līdzekļus, vai primārais ir dzīves vērojums, izprastās apkārtnes ieraksts mūsos, kurš glabājies kā senti-

ments zem erudīcijas rutīnas gluži kā pilsoniskas ētikas vai dialektikas atziņas, kas jaunrades gaitā iemiesojušās tēlos. Katrā ziņā saturs jāmīl vai jāiemīl, tam jākļūst pārliecinošam, pirms to savienojam ar mākslas pūliņiem.

Padomju laika jaunrades kardinālā novitāte mūsu republikā ir tematiskā māksla. Tolaik, pēc kara, Mākslas akadēmijā jaunos figurālistus sagatavoja Oto Skulme un Eduards Kalniņš, bet portreta mākslā viņus ievadīja Jānis Roberts Tilbergs. Mani studenta un jaunā mākslinieka gadi sakrita ar šo izvērstā tematisma periodu latviešu mākslā. Bet diemžēl manas iztēles spējas nebija tik plašas, lai es veiksmīgi spētu atdot audeklam nepārdzīvotu, pašu neizjustu saturu. Tas arī bija galvenais iemesls, kādēļ pievērsos portretu gleznieciībai. Cilvēki, kuri sarunās atklāja savas domas, savu dzīvi, man kļuva arī glezniecisku saprotami. Un jāatzīst — mana lielākā dzīves bagātība līdz šim bijuši sirdsbagāti cilvēki, iegūti draugi un iepazītas personības, kuras veidoja manas gleznieciības saturu. Portretu mākslai pakļāvu arī iemīlēšanos, savus bērnus, vecākus un tuviniekus, arī jaunībā skatītos jūrmalas iedzīvotājus. Logātā man pašam par izbrīnu iestājās mana vecāmāte. Šis portrets tad arī atnesa pirmos lielākos panākumus — gleznu paveicu pēc atmiņā saglabāta tēla. Es sāku meklēt sejas ar labestīgu acu skatienu, un man laimējās. Bet ne visi portreti izdodas veiksmīgi, ne visi...

Ir vajadzīga iekšējā uguns, ir vajadzīgs darba prieks, panākumu prieks... Ļoti bieži esmu neapmierināts ar sevi, ar to, kas paveikts jeb — pareizāk — kas nepaveikts. Mākslinieka savu vērtību un savas kļūdas visvieglāk ieraudzīt, kad glezna novietota izstādē. Īstā profesionālā ekspozīcijā mākslas darbi it kā nosvież darbnīcā lolotās ilūzijas, kļūst skaidrs tas, kas nebija aplēšams un paredzams, ieceri piepildot. Aktīvi piedalīdamies izstādēs, mēs pārbaudām savu radošo potenciālu, tiekam kritizēti, sagaidām skatītāju atsauksmes. Bet paši darbi ar visām pamanītajām nepilnībām vedina iet tālāk, rada nākamās cerības. Diemžēl jaunu kvalitāti nenosaka laba apņemšanās, jo iemaņas paliek un gleznas puslīdz gleznojas pašas. Mākslas jaunrade tieši ar to ir tik pievilcīga un aizraujoša, ka autoram jācīnās pašam ar sevi, ka norisinās mākslinieka un topošā darba saspēle. Ārpus krāsu un formu uzdevuma, ko profesionālis prot raiti pārvarēt, dzīve iestrāvo gleznā caur mākslinieka jūtu atblāzmām un piedalās darbā kā soģis, kurš var jauno ieceri izgaismot, bet var arī pazudināt.

Arī mākslas darba dziļums slēpjas gluži cilvēcīgās saistībās ar sižetu — pa lielākai daļai kā apbrīna, kā protests, kā pietāte. Savas «Ilzes» esmu gleznojis, mīlestības un sievišķības ideāla iedvesmots. Šķiet dīvaini, ka toreiz, kad man aktuāla vēl bija bezpriekšmetība un «atraistītās krāsas», es tomēr, necenzdamies radīt gleznieciscu brīnumu, steidzos tvert to, kas acij likās skaists un dārgs. Paļaujoties mīlestības emocionālajam spēkam un cilvēka plastiskajam skaistumam, radīju mākslas darbus, paliekošākus, kā izrādās, par gribētajiem. Tāpat arī, savus tuvi-



U. Zemzaris. Sociālistiskā Darba Varonis zvejnieku kolhoza «9. maijs» priekšsēdētājs kapteinis Gunārs Saltais. *Audekls, eļļa.* 1979.

niekus gleznojot un tiecoties pēc mirkļa dokumentalitātes, audeklā no jūtu klātbūtnes veidojās artistiska nopietnība. Prāta teorētiskai platformai nostājas pretī apstākļu loģiskie un emocionālie stāvokļi, un pats mākslas darbs dod autoram negaidītu rezultātu, kas patiesāks par ieceri.

Daudz pūliņu esmu veltījis, portretējot pazīstamas personības. Par veiksmīgākajām atklāsmēm uzskatu tos darbus, kas radušies ilgstošā draudzībā, labi pazīstot izvēlētā cilvēka īpatnības un raksturu. Tā atkārtoti esmu portretējis veco mākslinieku Artūru Bērnieku, rakstnieku

Zigmundu Skujiņu, neaizmirstamo Leo Kokli, dramaturgu Pēteri Pētersonu, savu profesoru Kārli Miesnieku, dzejnieku Imantu Ziedoni, prozaiķi Visvaldi Lāmu, gleznotāju Jāni Pauļuku un citus. Pēdējā laikā darināju dzejnieces Olgas Lisovskas, aktieru Elzas Radziņas un Kārļa Sebra portretus. Gleznoto un zīmēto portretu daudzums ir nepārskatāms, jo visu laiku esmu mērķtiecīgi strādājis šai žanrā, ticēdams portretu sabiedriskai un vēsturiskai lietderībai. Es apzināti veidoju savu laikabiedru portretu ciklu kā draudzības pierādījumu un kā pateicību cilvēkiem, kuri ar savu garīgo tuvību palīdzējuši man dzīvot un veidoties.

Lai radītu portretu, nākas lietot palīgzīmējumus. Tā, lūk, vispirms ar zīmējumu es «pierakstu» plastisko ideju, pēc tam iestudēju un pārbaudu tēla izteiksmību, kustības, portretisko līdzību. Arī komponējot uz audekla, es zīmēju ar ogli vai ar krāsā iemērktu otu, lai lineāro ieceri novestu līdz apmierinošai atbilstībai tēlam. Gleznojot vēl nostiprinu zīmējumu pagleznojumā. Manuprāt, portretā darba jēgu un saturu «iznes» tieši forma — zīmējums, kas garantē vajadzīgās samērības un līdzību un vēl veido konkrētās personības mīmiku, tās iekšējo pasauli. Kolorīts palīdz cilvēku raksturot, bet man šķiet, ka ar krāsu vien diemžēl nopietni kādu portretēt nav iespējams.

Es nevēlos apgalvot, ka mana pieeja gleznieciībai ir neapstrīdama, ka nebūtu vēl citu ceļu un iespēju krāsu mākslas labirintos. Vienīgi tāds ir mans ceļš, mani darba principi. Ka tuvojos gleznieciībai no zīmējuma puses, to nekad neesmu noliedzis, nedz arī par to bēdājies. Jau no bērnības zīmēšana bijusi mana aizraušanās, bez tam — zīmēšanu esmu mācījies pie labiem meistariem, sevišķi pie profesora Kārļa Miesnieka. Es nebūt nejūtos nabagāks par tiem, kuri zīmēt neprot, bet tādēļ uzskata sevi par koloristiem. Neprast zīmēt, pac mana prāta, nozīmē to pašu kā neprast rakstīt. Krāsu izjūtas mēraukla nav krāsu spilgtums vien.

Zīmēšanas prasmes noniecināšana gleznotāju sabiedrībā pie mums sākusies kopš divdesmitajiem gadiem, kad uz Rīgu tika atvestas modernisma tendences. Kādreiz pat līdz asumiem izvērtās cīņa starp «akadēmistiem» un «brīvo» mākslinieku grupējumu. Kad pēc kara iesāku mākslinieciesko izglītošanos, šīs kaislības bija it kā pierimušas, bija izveidojušies citi apstākļi, radušās citas aktuālas problēmas. Un tomēr vēl šodien pie mums ir jūtami iesakņojušies ieskati par zīmējumu kā traucēkli.

Var jau būt, ka gleznieciībā veiksmīgāk ienāk tādi talanti, kuriem primārais ir krāsu redzējums. Tomēr apzināta atteikšanās no zīmējuma man šķiet kā acu aizsiešana, profesionālās varēšanas atvietošana ar ierobežotu manieri. Bez zīmējuma nevar attīstīties figurālā māksla, nav iedomājama portretu gleznieciība.

«Tas, kurš nav dzimis kolorists, rada izkrāsojumus, nevis gleznieciību,» sacījis varenais Ežēns Delakruā. Dažādās mākslas vēstures mācību grāmatās rakstīts, ka viņš bijis kolorists iepretī Žanam Dominikam

Engram, kurš slavējams kā zīmētājs. Tomēr Luvrā, ar savām acīm ieraugot abu mākslinieku gleznas, biju pārsteigts, jo Delakruā ar lielu temperamentu lietojis tīrus un visai neizvēlīgus toņus, kamēr Engra kolorīts ir atturīgāks, bet izmeklēti niansēts. Priekšstats par to, kāda īsti ir laba gleznieciba, kādas ir kolorīta vērtības, acīmredzot periodiski mainās. Krāsu lietojums katram gleznotājam ir savs, tas saistīts gan ar viņa dabas dotumiem, gan estētiskajiem un sabiedriskajiem uzskatiem. Kolorīta lietojumā var tiekties pēc materialitātes, vieliskuma, ar krāsām var attēlot gaismu, gaisu, telpisku ainu, var censties gleznot ar tīru pigmentu un sasniegt dabas košumu, spožumu, krāsas var kārtot arī plaknē, lietot gan gammas un saskanību, gan disharmoniju, panākt toņu pilnziedu vai tīši ierobežot savu paleti līdz minimumam. Ir liela starpība, kā pie mums ar krāsām darbojas Valdis Kalnroze, Rūdolfs Pinnis, Līvija Endzelīna, Daiņa Riņķe, Indulis Zariņš, Boriss Bērziņš, Miervaldis Polis, Biruta Baumane vai Maija Tabaka. Un tā katrs gleznotājs savos darbos krāsu pakļauj savam raksturam un dotībām, savai mākslinieciskai pārliecībai. Salīdzināt mākslinieku savā starpā un pasacīt, kurš no tiem lielāks kolorists un kurš ne, tas šķiet profāni un tendenciozi, tas neliecina par nopietnu mākslas iespēju izpratni.

Kad es ciemojos Rumānijā, Bukarestē un Brašovā, vairāki vidējās un jaunākās paaudzes mākslinieki man par brīnumu sarunās pulgoja savu pasaulslaveno gleznotāju Kornēliju Babu — viņa māksla esot vecmodīga, Baba neesot kolorists, pat ne gleznotājs, tikai zīmētājs. Par vadošo rumāņu gleznotāju viņi uzskatīja Aleksandru Čukurenku, kas pārstāvot Parīzes skolu. Svešā vidē vēroju šos — jau citkārt tik pazīstamos pūliņus noniecināt savu nacionālo kultūru: cik šī tendence ir līdzīga visās Austrumeiropas zemēs, un cik viegli mode var sašūpot prātus!

Kad dzīvs vēl bija akadēmiķis Pāvels Korins, mani, iepazīstoties ar izcilo portretistu, redzot viņa pēdējo lielo izstādi Maskavā Mākslas akadēmijas zālēs, pārliecināja atturīgi brūnos, pelēkos un melnos toņos gleznotais portretu — studiju cikls iecerētajai gleznai «Aizejošā Krievzeme». Pāvela Korina gleznieciibu biju ievērojis jau agrāk, manu uzmanību saistīja īpatni asais formas traktējums. Pieminētais cikls mani īpaši saistīja gan ar izvēlēto tipu dramatismu, gan ar krāsu atturību, kas bija tik piemērota spēcīgai reālistiskai formai. Šķiet, ka gleznotāja reālista paletei jābūt mākslinieciski un psiholoģiski pakļautai formas tvirtumam un īstumam. Pēc krāsām vien mēs jutīsim, kad reālisms pārtop romantismā, kad — gluži pretēji — tas ieslīd naturālismā.

Es tagad jautāju sev un jautāju arī jums — kādēļ gan tik bieži tiek noniecināts klasiskais reālisms? Iespējams, ka tam par iemeslu ir mērku devalvācijas izraisītā amatnieciskā rutīna, zināmā pašmērķība, pasūtījuma darbu pasīvā vienaldzība. Arī manas simpātijas nav «akadēmistu» pusē, es nepiekrītu dogmatismam mākslas līdzekļu lietošanā, bet es ticu, ka aktīva reālistiska forma slēpj sevī visbagātākās mākslinieciskās iespējas un nebūt nav akadēmiska. Liekas, ka vārdu «akadēmisks» attiecībā

U. Zemzaris. PSRS Tautas skatuves mākslinieks Kārlis Sebris. *Audekls, eļļa.* 1980.

uz reālistisko mākslu lietojam nepareizi, jo arī akadēmisms mainās, mīl metaforas. Jau sen ir akademizēts impresionisms, lai gan kādreiz pret to akadēmijas cīnījās. Tagad tiek akademizēts ekspresionisms, kubisms, pat abstrakcionisms — ārzemēs to māca koledžās. Pie mums kļūdaini domā,

ka akadēmisms ir nemainīgs, tāds, kādu to savā laikā pārstāvēja profesors Tilbergs, bet tas nebūt tā nav. Mūsdienās tiek akademizēts viss, kas pārstāj būt riskants, kas kļūst izdevīgs un lietojams. Šobrīd tieši reālisms nav akadēmisks, lai arī cik paradoksāli tas skan. Asa, skaidra forma var izrādīties ļoti šodienīga, kā to jau pierādījis Rokvels Kents, Renāto Gutūzo, Andrē Fužerons un citi mūsu gadsimta reālisti.

Zināmā mērā jāpievienojas tiem uzskatiem, ka impresionisms, lai arī tas daudz laba devis gleznieciības attīstībai, tomēr ir pārtraucis amata tradīcijas, pamazām vedis un arī novedis pie priekšmetības pilnīgas noliegšanas gleznieciībā. Iluzorisms, infantilisms, bezprincipu pašdarbība ir šīs virzības galējās izpausmes. Bet tagad, pasaulei atgriežoties pie jaunās priekšmetības, pat pie «super-» un «hiper-» reālisma, jākonstatē, ka zīmēšanas profesionālā tredīcija ir iedragāta. Normāls un nesašķobīts priekšmetības attēls tik vērtīgā izpildījumā, kādu to atstājuši pirmsimpresionisma reālisti, nav vēl pa spēkam jaunajai pēcabstrakcionisma tēlotājai kultūrai. Lūk, ko par Rietumu mākslas šīsdienas situāciju sacījis populārais sirreālists Salvadors Dali: «Viņš ir ģēnijs (runa ir par Pablo Pikaso — *U. Z.*), bet viņš ir ārdītājs, anarhists. Viņš strādā kropļojošā stilā, karikaturizē un saārda skaisto. Man pats svarīgākais ir klasiskais skaistums, ko pārstāvējis Goija, Rafaels, Velaskess. Viņi ir mani klasiskie ideāli, kas prasa mākslā precīzu tehnikas disciplīnu. Bet šīsdienas mākslinieki nespēj aizsniegt šo tehniku, tā ir viņu lielākā traģēdija. Pašreizējie labākie abstrakcionisti beidz savu dzīvi pašnāvībā, jo viņi nepārvalda profesijas klasisko bāzi. Tagad atkal figūra atgriežas mākslā, bet lielākajam vairumam mākslinieku tā nav aizsniedzama tādēļ vien, ka tie nepārvalda zīmējumu. Viņi spiesti aizrauties ar negleznieciskām idejām, tādām kā «poparts», kas krāmējas ar pašiem utilitārākajiem priekšmetiem, sastādot komiskas butaforijas.» (Šis citāts vispār būtu lieks, ja daļa mākslinieku vairāk ticētu paši sev, nevis ārzemniekiem.)

Atgriešanās pie reālisma mākslas pasaulē notikusi vairākkārt. Vārds «jaunreālisms» lietots mākslas vēsturē atkārtoti un dažādās zemēs. Nesen fotogrāfija bija tā, kas Rietumu mākslā atkal iezīmēja tiekšanos reālistiski reģistrēt tēlotāju domu. Neatzītie mākslinieki tur ar fotomontāžām pelna iztiku, skatlogus iekārtodami un tirdzniecību reklamēdami. Fotoaparāta lēcas redzējums ir viniem tuvs. nesalīdzināmi tuvāks par klasiskām zīmējuma tradīcijām. Rietumos šodien nav pat kvalificētu zīmēšanas pasniedzēju.

Pie mums daļa mākslinieku domā, ka meklējumi un progress mākslā izpaužas novirzēs no reālistiskā pasaules skatījuma. It kā gara spriegums saistās tikai ar rūpēm apiet vai ar kaut ko citu aizstāt zīmēšanas prasmi, ar formu un krāszieda pārveidošanu, ar dabiskās un estētiskās redzes ainas sagrozīšanu. Tā varētu būt mākslinieciska nesagatavotība, bailes no salkanības, neizkoptas jūtas, kas liek bēgt no skaidrības un ķerties pie pārdabiskā, pie rēbusiem.

Arī reālismā pastāv novatorisms — tas iezīmējas ar katras jaunas un spilgtas personības ienākšanu mākslas dzīvē, ar neviltotu talanta savdabību un arī sava izjusta satura pieteikumu. Novatorisms, kas rodas tikai kā stilistiski jauna mode, ir īslaicīgs sezonas efekts.

Pēc gadu skaita esmu pusmūžā, un jaunie pamatoti var sacīt: «Tā parasti runā visi vecīši, it kā paši nekad nebūtu bijuši jauni.» Protams, arī es biju dedzīgāks, sabiedriskāks, uzņēmīgāks, izslāpis pēc riska un protesta, esmu arī «šāvis pār strīpu», un man to piedeva, jo es biju jauns. Pēc akadēmijas beigšanas centos pārvarēt iegūtu akadēmiskās formas rutīnu, pat ar pārspīlētu spēku sviedu sevi pretišķībās, centos pārveidot savas dotības, apgūt visu pasauli. Lai gan protu labi zīmēt un pārvaldīt formu, mani vilināja bezpriekšmetiskā glezniecība, absolūtā kolorīta dominante audeklā. Biju gatavs sekot katram jaunākam vārdam mākslas dzīvē, un visu, ko šeit sacīju par naivitāti, varu attiecināt uz savu jaunību. Es šķiedu laiku eksperimentos, bet tagad jūtu, ka man vairs nav laika. Protestam jaunībā pietiek ar vārdu «nē», ar zaļoksnēju ietiepšanos bez īpašas loģiskas motivācijas, bet pusmūža gados jābūt arī savam «jā». Jābūt skaidrībai, kas īsti tu esi, kam tici, kāda ir tā pasaule, kuru aizstāvi, atzīsti par savu.

Bet ja nu visi absurda un nenormālību tēlojumi mākslas darbos ir sevis viltojumi, kas dzimuši pilsoniskās bailēs atpalikt no modes, ja šo tēlojumu pamatā ir pārspīlēta tiekšanās pēc oriģinalitātes? Negribētais provinciālisms diemžēl visbiežāk slēpjas nespējā paļauties uz sevi, tiecībā ģērbties otra drēbēs, dziedāt svešu eksotisku dziesmu, darboties pēc citu parauga. Ir jāmainās, nevis sevi noliedzot, bet padziļinot un atzīstot pašam sevi. Es saprotu tagad, ka mans ceļš ir reālisms, mana tēma ir dzīve, ko dzīvo tauta. Es nezinu nekā spēcīgāka un iespaidīgāka par to, un tam arī pieder manas simpātijas.

Latviešu mākslas vēsture

Silvija Rozentāle

RĪGAS JŪGENDSTILA ARHITEKTŪRAS PLASTISKAIS ROTĀJUMS

Jūgendstila arhitektūru raksturo no iepriekšējiem posmiem atšķirīga māksliniecisk ās izteiksmes veida meklējumi. Neapmierinātība ar eklektisma arhitektūras formām izraisīja mēģinājumus rast pareizas attiecības starp skaisto un derīgo. Tika izmantotas jauno celtniecības materiālu un konstrukciju piedāvātās iespējas, jaunas māksliniecisk as īpašības tika atklātas arī veco celtniecības materiālu lietojumā. Arhitekts vairs nenodarbojās ar celtnes «tektonikas viltošanu»[1]: projektējot ēku no iekšienes, tika izmantots savā ziņā neparasts, bet funkcionāli pamatots plānojums, ēkas apjomu asimetrisks kārtojums vai asimetrisks logu un durvju izvietojums. Šajās iezīmēs saskatāmie racionālisma iedīgļi bija cieši saistīti ar izteiksmīga arhitektoniskā tēla izveidi, kurā atspoguļojās prasība pēc lietderīgā un skaistā apvienojuma, ko noteica jūgendstila pamatidejas, kuras sakņojās 19. gadsimta romantismā.[2] Šo pamatideju vidū bija utopiska doma par īstenības pārveidošanu ar mākslas palīdzību. Tā vadīja jūgendstila centienus sakausēt vienotā veselumā dzīvi un mākslu, pakļaujoties visu aptverošai skaistuma idejai, kas noteica jūgendstila galvenās stilistiskās īpašības un pamatoja arhitektūras tiekšanos pēc izteiksmīga arhitektoniskā tēla ar akcentētu celtnes estētisko jēgu. Šajā procesā svarīga nozīme bija dekoram, visbiežāk ornamentālam. Tā lietojums un motīvi jūgendstilā atšķīrās no iepriekšējo stilu arhitektūras dekora. Ornaments piederēja pie tiem mākslas fenomeniem, kas 19. un 20. gadsimtu mijā pārdzīvoja savu uzplaukumu. Tas koncentrētā veidā iemiesoja jūgendstila formālās pazīmes un saiknē ar citiem mākslas veidiem ieguva lielu patstāvīgu nozīmi.

Ornamenta daudzveidīgo lietojumu noteica jūgendstila meklējumi mākslu sintēzes jomā, kas saistījās ar dažādu mākslas veidu un žanru saplūšanu, robežu izlīdzināšanos starp mākslām, kuru vidū par augstāko tika uzskatīta mūzika. Arī ornamentu uzbūves principu pamatu veidoja it kā muzikāla iekšējā struktūra.

[1] *Сарабьянов Д. В.* К определению стиля модерн. — В кн.: Советское искусствознание-78, № 2. М., 1979, с. 223.

[2] *Борисова Е. А.* Некоторые вопросы изучения русской архитектуры второй половины XIX — начала XX века. — В кн.: Из истории русского исскусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978, с. 43.

Fasādes rotājums ēkai Audēju ielā 7/9. Arh. A. Ašenkampfs. 1899.

Jūgendstilā dekors nekad nebija tikai rotājošs elements, tas vienmēr ietvēra sevī arī dziļāku simbolisku saturu, ko noteica zināma saikne ar 19. un 20. gadsimtu mijā izplatīto simbolismu. Ornamentālo motīvu lokā iekļautais plašais simbolu diapazons veido specifisku jūgendstila ikonogrāfiju, kurā var saskatīt saiknes ar šajā laikposmā Vācijā un Francijā izplatītajām Bergsona, Nīčes, Dilteja, Zimmela filozofiskajām koncepcijām.[1]

Ornamentālo motīvu loka paplašinājums, tā veidošanā iesaistot visdažādākos floras un faunas elementus, pievēršanās organiskajai pasaulei un tās slavinājums bija saistīts ar straujo bioloģijas un psiholoģijas attīstību un izpaudās jūgendstila «bioloģiskajā» romantismā[2] kas nomai-

[1] *Сарабьянов Д. В.* К определению стиля..., с. 211.
[2] R. Šmuclera termins. Sk. *Schmutzler R.* Art Nouveau. New York, 1962.

Fasādes rotājums ēkai Audēju ēlā 7/9. Arh. A. Ašenkampfs. 1899.

nīja historicismam (eklektismam) raksturīgo «vēsturisko» romantismu. Tajā izpaudās jūgendstila jaunā, no vēsturiskajiem mākslas stiliem atšķirīgā attieksme pret dabu, kas zināmā mērā tika mantota no prerafaelītu teorētiķiem Dž. Reskina un it sevišķi V. Morisa, kurš dabā saskatīja neizsīkstošu iedvesmas avotu.

Ūdens, dzīvības attīstības pamats uz zemes, jūgenstilā tika lietots kā organiskās dzīves zīme, kā dzīves mainības un attīstības simbols. Tāpēc sevišķu popularitāti jūgendstilā ieguva tie augi un dzīvnieki, kam eksistences vide ir ūdens. Uz organisko dzīvi un tās procesu mainību un kustību norādīja arī citi elementi: it kā vējā salīkuši augi, vēja pūsmas, uguns liesmas atveidi.

Jūgendstila florālajā dekorā atspoguļojās ne tik daudz interese par dabas ārējo krāšņumu, cik par tās iekšējo struktūru — uz to norādīja ar spēcīgu un elegantu liekumu akcentētais zieda kāts un lapas, kas nereti pat aizēnoja pašu ziedu.

Pumpurs tika lietots daudz biežāk nekā zieds: tas simbolizēja nākotni, ziedēšanas un augšanas solījumu. Šajā simbolā tika ietverta arī doma par jaunās mākslas un jaunā stila attīstību nākotnē.[1]

[1] *Madsen Tschudi S.* Art Nouveau..., p. 33.

Ornamentālajā dekorā populāri bija daudzi floras un faunas «pārstāvji», kas pēc savām dabiskajām īpašībām bija atbilstoši jūgendstila formas koncepcijai un simbolizēja jaunā stila raksturīgās iezīmes. Tā, piemēram, pāvs bija skaistuma, lepnības un iedomības simbols, ūdensroze — dziļa noslēpuma simbols, bet narcises zieds saistījās ar antīko mītu par skaisto jaunekli Narcisu. Gulbis, tāpat kā lilija, jūgendstilā bija skaistuma simbols, skaistuma ideāla iemiesojums. Popularitāti tas iemantoja, pateicoties mūzikai — R. Vāgnera operai «Loengrīns» un P. Čaikovska baletam «Gulbju ezers».[1] Lilijas zieds jau kopš viduslaikiem bija šķīstības, skaidrības un nevainības simbols, mākslā tas jo plaši tika attēlots populārajā bībeles tēmā «Marijas pasludināšana». Jūgendstilā lilijas zieds ienāca no prerafaelītu gleznieciības (Dante Gabriels Roseti).

Viens no visbiežāk izmantotiem ikonogrāfiskiem motīviem ar dziļu un daudzveidīgu simbolisku nozīmi bija koks.[2] Tas tika traktēts gan kā paradīzes koks — dzīves koks, gan kā auglības un dzīvības simbols. Koks varēja nozīmēt arī pavēni, kurā patverties jaunajai mākslai.

Cilvēka attēlojums līdzās kokam simbolizēja cilvēka un dabas dziļas vienotības ideju. Jūgendstilā jo plaši tika lietots antropomorfs dekors. Visbiežāk tas saistījās ar sievietes atveidojumu: attēlota starp augiem un ziediem, tā simbolizēja jau minēto cilvēka un dabas ciešo vienotību. Šādos attēlojumos nereti tika izmantots noteikts sievietes tips — it kā melanholiskā kontemplācijā ieslīgusi, puspievērtām acīm, jutekliskām lūpām un gariem, atrisušiem matiem. Šāda veida tēls bija aizgūts no prerafaelītu mākslas.[3] Melanholiskais sievietes tips tika attēlots visā jūgendstila pastāvēšanas laikā. Līdzās tam izplatījās tā dēvētais dēmoniskais sievietes tips (Obrijs Bīrdslijs, Edvards Munks). Šāds traktējums bija saistīts ar Nīčes filozofijas ietekmi — sieviete kā skaists, bet plēsonīgs viltības un ļaunuma iemiesojums.[4] Nereti sievietes attēlojumā tika akcentēts erotiskais un jutekliskais moments.

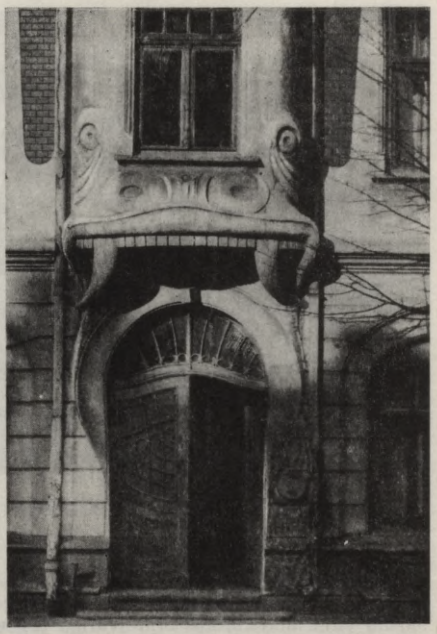
Tieša saikne ar simbolismu bija arī daudzveidīgajiem jūgendstila motīviem, kas atveidoja fantastiskas būtnes — kentaurus, nāras, satīrus, sirēnas un citus, kuri personificēja pārvērtības ideju, noslēpumainas pasaules vilinājumu. Banālā interpretācijā tie saistījās arī ar baudkāres personifikāciju. Visbiežāk hibrīdi tika apvienoti ar dabas motīviem, lai atklātu organiskās dzīves metamorfozes ideju.

Jūgendstila ikonogrāfijas izpratnei svarīgi ir faktori, kas ietekmēja jūgendstilu tā veidošanās gaitā.

Jaunā stila pirmsākumi saistīti ar Angliju[5] — no Viljama Bleika

[1] *Schmutzler R.* Art Nouveau . . ., p. 261.
[2] Madsen Tschudi S. Art Nouveau . . ., pp. 35—36.
[3] История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. М., 1969, кн. 1, с. 233.
[4] *Madsen Tschudi S.* Art Nouveau . . ., pp. 24, 37.
[5] Turpat, 55.—74. lpp.

Portāla veidojums ēkai Tallinas ielā 23. Arh. K. Pēkšēns. 1901.



(1757—1828), «Prerafaelītu brālības» (dibināta 1848. g.), Viljama Morisa uzsāktās «Mākslu un amatu» kustības (19. gs. 60. gados) līdz agrīnajam angļu jūgendstilam (19. gs. pēd. cet.), kurā galvenā nozīme bija prerafaelītu otrajai paaudzei (Valteram Kreinam, Obrijam Bīrdslijam, Arturam Makmardo u. c.). No prerafaelītiem jūgendstils mantoja izteiksmīgas un izsmalcinātas līnijas izjūtu, tendenci uz simbolismu. Ap 1880. gadu jūgendstila centrs pārvietojās uz Briseli, bet jau pēc dažiem gadiem šis stils izplatījās visā Eiropā. Par nozīmīgiem stila attīstības centriem kļuva Parīze, Nansī, Minhene, Darmštate, Glazgova, Barselona, Vīne. Ar šīm pilsētām saistīti atšķirīgi jūgendstila varianti.

Pazīstami četri galvenie jūgendstila formu varianti: abstraktais un strukturāli simboliskais; florālais; lineārais (divu dimensiju); konstruk-

Maskarons ēkai K. Marksa ielā 10/12. Arh. H. Šēls, F. Šefels. 1902.

tīvais un ģeometriskais.[1] To veidošanā liela nozīme bija ne tikai vietējām tradīcijām. No historicisma tika mantota interese par gotikas mākslu un viduslaikiem, kas bija svarīga jūgendstila arhitektūrā un izpaudās arī ornamentālā dekora jomā — atsevišķu ikonogrāfisko motīvu veidā.[2]

Ne mazāk būtisks faktors bija spēcīgā Austrumu — it īpaši japāņu mākslas ietekme, kura, sākot ar pagājušā gadsimta otro pusi, izplatījās Eiropas kultūrā. Jūgendstilā tā ienesa asimetriskas kompozīcijas principu, kas simbolizēja dzīvību un kustību; nedekorētu plakņu estētisko kvalitāšu iesaistīšanu lietišķās mākslas priekšmetu, ēku fasāžu un interjeru dekoratīvajā noformējumā[3]; akcentētu vertikālismu; tieksmi ornamentālo motīvu atlasē pievērsties eksotiskām un izsmalcinātām formām; interesi par izteiksmīgu līniju.

[1] *Madsen Tschudi S.* Art Nouveau . . ., p. 17.

[2] No historicisma ienāca arī neobaroka (kompozīcijas dinamika, zināms attēlojuma manierīgums un teatralitāte, kā arī baroka ornamenta motīvi) un neorokoko ietekmes (piemēram, florālo motīvu veidojumu elegance un naturālisms).

[3] *«Amor vacui»* (mīlēt tukšumu) princips, kas nomainīja eklektismam raksturīgo *«horor vacui»* (briesmīgais tukšums) principu.

Fasādes rotājums ēkai Smilšu ielā 2. Arh. K. Pēkšēns. 1902.

Jūgendstila ikonogrāfijas izpratnē svarīga ir pazīstamā jūgendstila mākslinieka un teorētiķa Henrija van de Veldes «dinamogrāfiskā teorija», kurā koncentrēti formulēta doma par līnijas nozīmi jūgendstila mākslā. Viņš uzskatīja, ka līnija — tas ir spēks, kas darbojas līdzīgi dabas stihiskajiem spēkiem. Līnijai ir jāizsaka materiāla un arhitektoniskās kompozīcijas iekšējā imanentā enerģija, līnijai ir jābūt organiskai un izteiksmīgai, tai ir jābūt ornamenta konstruktīvajam elementam, organiski jāapvieno ornaments ar rotājamo formu. Iekšējo enerģiju var izteikt arī arhitektonisko apjomu plastika.[1]

Jūgendstils varēja uzsvērt arī virsmas iekšējo fizikālo spēku. Tika uzskatīts, piemēram, ka nierveida virsma, kuras forma pēc sava rakstura ir organiska, visskaidrāk parāda, kā darbojas fizikālie spēki. Nierveida forma atspoguļo pretspēku mijiedarbību, vienai struktūrai ieaugot otrā (piemēram, loga stiklotai virsmai iekļaujoties ēkas sienā). Gredzena aplis savukārt tika uzskatīts par neredzamo spēku savstarpējās cīņas nosacītu, bet vizuāli uzskatāmu robežlīniju, kura atspoguļo relatīvo līdzsvaru, kas jebkurā brīdī var tikt izjaukts gredzena iekšpusē esošo spēku

[1] История европейского искусствознания..., с. 239.

Fasādes rotājums ēkai Smilšu ielā 2. Arh. K. Pēkšēns. 1902.

mijiedarbības rezultātā. Gredzens vienlaicīgi ir potenciālās un kinētiskās enerģijas simbols.

19. gadsimta pēdējā gadu desmita beigas iezīmēja jūgendstila attīstības kulmināciju Rietumeiropā. Plašā izstāžu darbība un daudzie periodiskie izdevumi sekmēja jūgendstila ātru izplatīšanos visā Eiropā un daļēji ASV. Šajā laikā jūgendstils ienāca arī Rīgā, kur tā izpausmes arhitektūrā bija visai pretrunīgas. Sākuma posmā (1899—1905) tas savijās ar 19. gadsimta arhitektūrai raksturīgajām iezīmēm, veidojot virzienu, kuram piemīt dekoratīvi formāla tendence.[1] Ap 1905. gadu sāka dominēt otrs virziens, kas pastāvēja līdz 1914. gadam. Šim virzienam

[1] *Krastiņš J.* Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. — R., 1980, 36. lpp.

raksturīga racionāli lietišķa tendence[1]: tajā izpaudās dziļāka jūgendstila principu izpratne arhitektonisko formu veidojumā.[2]

Formāli dekoratīvajai tendencei Rīgas jūgendstila arhitektūrā raksturīga motīvu ikonogrāfiskā daudzveidība, centieni ar plastiskā rotājuma palīdzību padarīt celtni it kā par organiskās dzīves sastāvdaļu. Naturālistiski vai stilizēti veidotie ikonogrāfiskie motīvi visbiežāk bija plastiski akcentēti. Dekors tiecās aptvert visu celtnes fasādi, tas tika izvietots arī tradicionāli nozīmīgās celtnes daļās.

Ikonogrāfisko motīvu lietojums bija veiksmīgāks to ēku fasādēs, kur motīvu atlase tika pakļauta noteikta emocionāla efekta radīšanai. Kā piemēru varētu minēt namu Audēju ielā 7/9 (1899. g., arhit. A. Ašenkampfs), kas tradicionāli tiek uzskatīts par pirmo jūgendstila ēku Rīgā.[3] Celtnes arhitektoniskajā veidojumā vēl saskatāmas vēsturisko stilu ietekmes, bet jūgendstilam atbilstošu raksturu ēkas tēls iegūst galvenokārt ar ornamentālā dekora palīdzību. Tajā attēlota savdabīga organiska pasaule — īrisi, ziedoši koki, pienenes, vilkavāles ar garām, izstīdzējušām lapām, maskaroni, kas atgādina ūdens garus un nāras.

Ēku vidū, kurās jūgendstila ikonogrāfisko motīvu daudzveidība rada vienotu emocionālu noskaņu, var minēt vairākas arhitektu K. Pēkšēna, H. Šēla un F. Šefela celtnes.

Ēkā Šķūņu ielā 12/14 (1902. g., arhit. H. Šēls, F. Šefels) florālais dekors — kastaņkoka ziedi, vārpas, narcises un magones apvienojumā ar maskaroniem, kuri pauž skumju noskaņu, rada zināmu noslēpumainības izjūtu.

Plastiskais dekors ēkām Smilšu ielā 8 un K. Marksa ielā 10/12 (abas 1902. g., arhit. H. Šēls, F. Šefels) atspoguļo jūgendstilam raksturīgo metamorfozes ideju. Dekoru veido figūras un maskaroni, kuros saskatāms melanholiskais sievietes tips, naturalizēti un stilizēti florāli motīvi un koki. Visdažādāko maskaronu formas pakļautas sarežģītām pārvērtībām: konsoles pakāpeniski pārauŋ florālās formās un noslēdzas ar maskaroniem, kuri raugās viens otrā, paužot nostalģisku noskaņu (Smilšu ielā 8); koks pārveidojas maskaronā, bet tas savukārt — putnā (K. Marksa ielā 10/12). Dekoratīvās formas dinamiski līdzsvarojas, tiek uzsvērta to mainība un pārveidošanās spēja. Piemēram, K. Marksa ielā

[1] *Krastiņš J.* Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. — R., 1980, 36. lpp.

[2] Ar 1905. gadu Rīgas arhitektūrā izplatās vēl trešais jūgendstila novirziens — nacionālais romantisms. Rīgas arhitektūrā ar to saistīta spilgta un savdabīga lappuse. Nacionālā romantisma arhitektūra, pievēršoties tautas celtniecības tradīcijām, dekorā izmantoja galvenokārt lineāri stilizētus etnogrāfiskos motīvus, veidojot specifisku ikonogrāfisku sistēmu, kurā plastiskajam rotājumam ir minimāla nozīme. Tādēļ nacionālā romantisma arhitektūras dekors šeit netiek aplūkots.

[3] Rīgas pilsētas IK Celtniecības un arhitektūras nodaļas arhīvs (turpmāk — CANA), 1. 3/120. Liekas zīmīgi, ka ēka piederējusi grāmatu izdevējam Aleksandram Grosetam, firmas «F. Deutsch. Riga. Lithographische Kunstanstalt und Buchdruckerei» īpašniekam (CANA — norād. lieta), kurš piedalījās jaunā stila popularizēšanā, izdodot virkni jūgendstila paraugu grāmatu, piemēram, «Zierat und Buch-Schmuck der Graphischen Kunst und Verlags Anstalten Alexander Grosset in Riga», Jubilaeums-Edition, 1883—1908.

Fasādes rotājums ēkai Smilšu ielā 2. Arh. K. Pēkšēns. 1902.

10/12 «ekspresīvajam» maskaronam uz galvas ir gliemežnīca, bet bārda pāraug pureņu ziedos; citam maskaronam bārda un mati atgādina stilizētu ūdens strūklu, bet no galvas katrā pusē izaug pa jūras nezvēram un trejdeksnim (jūras dieva Poseidona atribūts).

Arhitekta K. Pēkšēna ēkās organiskās dzīves metamorfozes ideja atspoguļota atturīgāk, ikonogrāfiskos motīvus pakļaujot zināmam formu statiskumam.

Ēkā Smilšu ielā 2 (1902. g., arhit. K. Pēkšēns) nelielo erkeru ar centrā atveidoto pāvu balsta trīs koki, kuru lapotnes apvienojas, bet saknes veido sarežģītu līniju ritmu. Abu malējo koku stumbri pāraug vīrieša un sievietes figūrās, kuras pauž nostalģisku noskaņu. Florālajiem elementiem un maskaroniem virs logiem piemīt atturīga daudzveidība. Ēkas augšdaļā divos nelielos reljefos, kuri izvietoti starp citām dekoratīvām formām, attēlotas zivis un ūdensaugi.

Arī ēkā Tallinas ielā 23 (1901. g., arhit. K. Pēkšēns, E. Laube) izmantots florāls un zoomorfs dekors, tomēr šeit vērojama cita pieeja rotājumam — tiecoties pēc organiskākā ornamenta apvienojuma ar celtni, arhitekti, veidojot erkera noslēgumu, pārvērš ēkas portālu fantastiska nezvēra atvērtā rīklē.

Balkona rotājumi ēkai Pētersalas ielā 5. Arh. K. Pēkšēns. 1902.

Jūgendstila ikonogrāfisko motīvu dažādība atklājas vēl divos K. Pēkšēna celtajos namos, kuru portālu dekorēšanai izmantoti pūķi. To formas viegli pakļāvās visdažādāko veidu vijumiem un bija atbilstošas jūgendstila dekora koncepcijai, bet ikonogrāfiskā nozīme atspoguļoja saikni ar viduslaikiem.[1]

Ēkā L. Paegles ielā 8 (1903. g., arhit. K. Pēkšēns) virs portāla novietoto abu pūķu apjomīgās, plastiski izteiksmīgās formas labi iesaistās ēkas fasādē un sasaucas ar vijīgo, viduslaikiem raksturīgo pīto ornamentu joslu, kas turpinās frīzē starp pirmo un otro stāvu.

Savdabīgs risinājums ir panākts ēkā Pētersalas ielā 5 (1902. g., arhit. K. Pēkšēns): virs nama durvīm viens virs otra atrodas divi balkoni, kam sānos izvietoti ciļņi. Vienā no tiem attēlots «vējš», otrā — pūķis.

Rīgas jūgendstila arhitektūras plastiskā rotājuma bagātība, dekora izpildījuma atšķirīgā meistarības pakāpe rada interesi par rotājuma

[1] Pūķa simboliskā nozīme saistīta ar mantas glabāšanu. Šis simbols nāk no vācu viduslaiku leģendām, kuras to bija aizguvušas no senajiem ģermāņiem. Tajā pašā laikā pūķis varēja simbolizēt arī negaisa dēmonu: attēlots nama dekorā, tas it kā norādīja uz ēku kā uz vietu, kur cilvēks var paglābties no negaisa. — Lexikon der Kunst. Leipzig, 1968, Bd. 1. S. 563.

Portāla rotājums ēkai L. Paegles ielā 8. Arh. K. Pēkšēns. 1903.

konkrētiem autoriem. Diemžēl ziņas par tēlniecības firmām un mākslinieiem, kuri izpildīja ēku rotājumus, ir visai nabadzīgas, tādēļ darbu atribūcija ir apgrūtināta. Rīgas pilsētas IK Celtniecības un arhitektūras nodaļas arhīva ēku lietās ir minēti arhitektu vārdi, bet dekora izpildītāji nav norādīti. Vienīgais zināmais precīzo norāžu avots, kurā var atrast ziņas par dažu tēlniecības firmu atsevišķiem darbiem, ir A. Berkholca raksts «Moderne Rigasche Neubauten», publicēts krājumā «Rigascher Almanach» no 1903. gada līdz 1906. gadam.

Fasādes dekoratīvo noformējumu iepriekš minētajai ēkai Tallinas ielā 23 veikusi tēlniecības firma «Lotze & Stoll».[1] Pamatojoties uz atsevišķu dekoratīvo formu un florālo motīvu izpildījuma un stilizācijas līdzību, pieļaujams, ka arī ēkām Smilšu ielā 2 un Strēlnieku ielā 6 (1902. g., arhit. K. Pēkšēns) dekoru veidojusi tā pati firma.

Tēlniecības firma «Lotze & Stoll», kas nodibināta ne agrāk par 1902. gadu[2], veica ēku un iekštelpu dekoratīvo noformējumu. 1909. gada izstādē Rostovā pie Donas tā saņēmusi divas zelta medaļas. 1911. gadā

[1] *Berkholz A.* Moderne Rigasche Neubauten. — Rigascher Almanach. 1903—1906. — R., 1903—1906.
[2] Rigasches Adressbuch. 1902—1914 [sludinājumi].

firmai piederēja jau divas darbnīcas. Tas ļauj domāt par firmas darbības paplašināšanu. Iespējams, ka tā izpildījusi arī cita rakstura tēlniecības darbus. Firmā «Lotze & Stoll» strādāja mums zināmie tēlnieki Vilhelms Štols un M. Loce, kurš veidojis iekštelpu dekoratīvo noformējumu ēkai Smilšu ielā 8.[1]

Arī jau minēto ēku Smilšu ielā 8 un K. Marksa ielā 10/12 dekora izpildītāji ir zināmi — šeit strādājusi tēlniecības firma «Otto & Wassil»[2], kurai raksturīgs dekoratīvo elementu izsmalcināts izpildījums. Tas liek domāt, ka ar šīs firmas veikumu saistāms fasādes dekoratīvais noformējums ēkai L. Laicēna ielā 45 (ap 1903. g., arhit. nav zināms).

Tēlniecības firma «Otto & Wassil» tika nodibināta 1900. gadā. 1901. gadā tajā strādāja tēlnieki Sigismunds Otto un Osvalds Vasils un deviņi strādnieki, veicot pasūtījumus par 18 000 rubļiem gadā.[3] Ir zināms, ka S. Otto apmeklējis Krakovas Mākslas skolu un mācījies arī Vīnē, O. Vasils mācījies Berlīnē.[4] Abi tēlnieki ieradušies Rīgā ne agrāk par 1898. gadu.[5] 1901. gadā tiem jau piederējusi liela darbnīca.

Firma «Otto & Wassil» veikusi celtņu dekoratīvo noformējumu (arī ēkai Teātra ielā 9, kurai atlantus uz jumta darinājis tēlnieks Augusts Folcs)[6] un veidojusi arī dekoratīvas alegoriskas kompozīcijas dažādos materiālos — cementā, ģipsī, bronzā, granītā, marmorā. Rīgas rūpniecības un amatniecības jubilejas izstādē 1901. gadā «Otto & Wassil» saņēma 1. godalgu par skulpturālu strūklakas grupu. Šajā izstādē firma demonstrēja arī pasūtījuma darbus Varšavai.[7]

S. Otto no firmas aiziet 1903. gadā. Ar nosaukumu «Wassil & Co» tā pastāvējusi, ilgākais, līdz 1905. gadam.[8]

Ēkas Jaunielā 25/29 (1903. g., arhit. V. Bokslafs) plastiskajā dekorā virs nama ieejas izmantots apjomīgs maskarons. Arī zelmini un vīto kolonniņu kapitelos ietvertie, no stilizētām augu lapām veidotie maskaroni labi harmonē ar ēkas arhitektoniku.

Tieši šajā laikā (1902—1905) arhitekts V. Bokslafs, strādājot pie Komercskolas (tagadējās LPSR Valsts Mākslas akadēmijas) ēkas celtniecības, sadarbojās ar A. Folcu. Visticamāk, ka arī ēkai Jaunielā 25/29 dekoru veidojis A. Folcs.[9] Augusts Francis Lēberehts Folcs dzimis 1851.

[1] *Berkholz A.* Moderne Rigasche . . ., 1904, S. 161.

[2] Turpat, S. 159, 160.

[3] Rīgas rūpniecības un amatniecības jubilejas izstāde 1901. gadā. — R., 1901, 231. lpp.

[4] Das Bildhauer-Atelier von S. Otto und O. Wassil. — Duna Zeitung, 1901, № 103; Rigasche Rundschau, 1901, № 103.

[5] Rigasches Adressbuch. 1898/99—1906.

[6] *Berkholz A.* Moderne Rigasche . . ., 1905, S. 139.

[7] *Scherwinsky M.* Rigaer Jubilaeums-Ausstellung 1901. In Bild und Wort. — R., 1902, S. 174.

[8] Rigasches Adressbuch. 1898/99—1906.

[9] Tēlnieka Augusta Folca 50 gadu jubileja Rīgā. — Nedēļa, 1925, № 51/52.

Atsevišķu dekora elementu veidojumā saskatāma līdzība ar rotājumiem ēkai, kas atrodas Tallinā, Harju ielā 9 (arhit. Ž. Rozenbaums), kuras dekora autors ir A. Folcs (pēc igauņu mākslas zinātnieka L. Gensa datiem).

Fasādes rotājums ēkai Smilšu ielā 1/3. Arh. N. Proskurņins 1906.

gadā Magdeburgā kurpniekmeistara ģimenē. Sākotnēji mācījies pie vietējā tēlnieka V. Habsa, pēc tam pie A. Volfa Berlīnes Mākslas akadēmijā.[1] Rīgā A. Folcs ieradies 1875. gadā. Viņa darbnīca ilgus gadus atradās Nikolaja (tagadējā Gorkija) ielā 31.[2]

A. Folca tēlniecības un akmeņapstrādes firma bija lielākā Rīgā. Tā tika dibināta jau 1876. gadā.[3] 1901. gadā firmā darbojās 35 strādnieki (pasūtījumi veikti par 25 000 rubļiem gadā).[4] A. Folcs saņēmis vairākas medaļas izstādēs Rīgā 1883. gadā un 1901. gadā. Firma veica namu fa-

[1] Deutschbaltisches Biographisches Lexikon 1710—1960. Koln-Wien, 1970, S. 839.
[2] To šim nolūkam 1899. gadā projektējis arhit. V. Neimanis (CANA, l. 19/74).
[3] Mākslas vēsture. 3. sēj. Prof. V. Purvīša redakcijā. — R., 1. sēj., 408. lpp.
[4] Rīgas rūpniecības un amatniecības jubilejas izstāde. — R., 1901.

Fasādes rotājums ēkai Smilšu ielā 1/3. Arh. N. Proskurņins. 1906.

sāžu un iekštelpu dekoratīvo noformējumu. Parasti tieši A. Folcam tika uzticēti atbildīgākie un reprezentablākie darbi šajā jomā.[1] A. Folca firma izpildījusi arī cita rakstura tēlniecības darbus — kapu pieminekļus[2], portretus profilā, dekoratīvas stājskulptūras[3]. A. Folcs strādājis par pedagogu E. Jungas-Štillingas mākslas skolā. Viņa skolnieku vidū

[1] To vidū rotājumi bij. Pfaba namam (tagad. Latvijas Padomju rakstnieku savienības ēka), Pilsētas mākslas muzejam (tagad. LPSR Mākslas muzeja ēka), bij. Vācu teātrim (tagad. LPSR Operas un baleta teātris) u. c.

[2] Pēc vēsturnieka R. Šīranta datiem, bij. Lielajiem kapiem vien A. Folca firma izgatavojusi 13 kapa pieminekļus — galvenokārt vietējās vācu buržuāzijas pārstāvjiem.

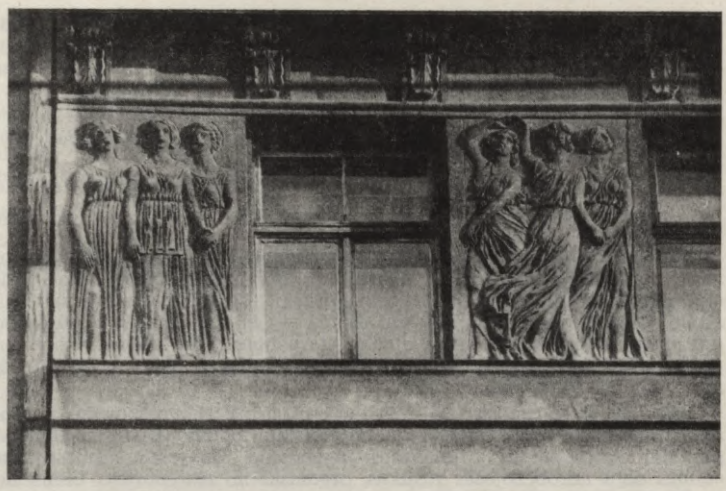
[3] Nimfas strūklaka Operas un baleta teātra laukumā, Bruņinieka strūklaka (figūra atrodas Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejā), Bruņinieka Rolanda strūklaka (figūra atrodas Arhitektūras muzejā — bij. Pētera baznīcā) u. c.

Fasādes rotājums ēkai Smilšu ielā 1/3. Arh. N. Proskurņins. 1906.

jāmin tēlnieks Rihards Maurs (strādāja A. Folca darbnīcā no 1903. gada līdz 1907. gadam). A. Folcs veica ēku dekoratīvo noformējumu arī ārpus Rīgas atsevišķās lauku muižās. Viņa darbībai bija svarīga nozīme arī Tallinā.[1] A. Folcs miris 1926. gadā un apglabāts Rīgā Lielajos kapos.

Jau ap 1904. gadu Rīgas jugendstilā dekoratīvi formālā ievirze pārdzīvo krīzi, kuru izraisīja mēģinājumi pastiprināt celtnes izteiksmību, pārmērīgi lietojot plastisko rotājumu. Raksturīgi šādi dekorētu celtņu piemēri ir ēkas Fr. Gaiļa ielā 13 (1904. g., arhit. M. Eizenšteins), Revolūcijas ielā 43 (1905. g., arhit. J. Alksnis) u. c. Celtnes virsmas pārblīvēšana ar daudzveidīgām dekoratīvām formām, it kā tīša vairīšanās no tukšiem laukumiem norāda uz historicismam raksturīgā «*horor vacui*» atgriešanos. Dekoratīvo elementu lietojumā parādās zināms mehāniskums, bet atsevišķu maskaronu traktējumā krasi pastiprinās naturālisms.

[1] *Куускемаа Ю.* Скульптура на фасадах Таллина. — Искусство и быт, 1980, № 1.



Fasādes rotājums ēkai Ļeņina ielā 84. Arh. N. Jakovļevs, B. Bīlenšteins. 1912—1914.

Ap 1905. gadu Rīgas jūgendstila arhitektūrā sāka dominēt racionāli lietišķais virziens. Tas iezīmēja pārmaiņas arī plastiskā rotājuma ikonogrāfijā: dekors — zīme tiecās pārvērsties tikai rotājošā elementā. Šo procesu sekmēja simbolisma nozīmes pakāpeniska vājināšanās Eiropā. Ornamentālais dekors vairs netiecās aptvert visu fasādes virsmu, bet koncentrējās ēku zelmiņos, portālos, gar logu apmalēm. Vairākumā ēku tas vairs netika spēcīgi plastiski akcentēts, bet tika saplūdināts ar sienas plakni. Naturāli veidoto ornamentālo dekoru aizstāja stilizētais dekors. Pakāpeniski par vienu no iecienītākajiem ēku rotājumiem kļuva iegrebtais ornaments, kam raksturīgs lineārs ritms, reizēm viegls plastisks modelējums.[1] Šāds risinājums sniegts, piemēram, ēkā J. Kupalas ielā 4 (1909. g., arhit. K. Pēkšēns), kur atveidotajā sievietes sejā var saskatīt līdzību ar «melanholisko» sejas tipu.

Šī jūgendstila virziena ēku plastiskajos rotājumos nereti atspoguļojās saikne ar klasisko mākslu, pret kuru jūgendstils sākumā aktīvi cīnījās. Ēku plastisko rotājumu jau ap 1905.—1906. gadu ietekmēja

[1] Domājams, ka iegrebtā ornamenta izplatību sekmēja nacionālais romantisms, kas šajā laikā izplatījās Rīgas arhitektūrā.

neoklasicisms.[1] Ikonogrāfisko motīvu atlasē jūtama klasicizējošās tendences pastiprināšanās — ēku dekoram tika izmantoti festoni, bukraniona motīvs, kaducejs (tirdzniecības aizgādņa Hermeja atribūts), pilnības rags (Tīhes — laimes dieves atribūts), putti.

Šajā laikā ēku dekorā popularitāti iegūst dažādas alegoriskas un sižetiskas kompozīcijas un ciļņi, kuros nereti izmantoti tradicionāli, jau klasiskajā mākslā aprobēti ikonogrāfiski motīvi.

Bieži ciļņu ikonogrāfija saistīta ar ēkas īpašnieka profesijas, sociālo vai estētisko ideālu atspoguļojumu. Sabiedrisko ēku dekors nereti tiecās atklāt šo celtņu funkciju.

Jaunās iezīmes uzskatāmi izpaudās arhitekta A. Reinberga savrupmājā A. Upīša ielā 3 (1905. g., arhit. A. Reinbergs). Neliela kompozīcija zem balkona (virs kura iegrebtā ornamentā atveidotas rozes) it kā attēlo ēkas īpašnieku darbā un atpūtā — ar šīm tēmām saistīti abu pusfigūru atribūti un kolonnu atveidi starp tām. Sānu fasādē virs viena no logiem grafiskās nošu līnijas ar notīm zīmīgi norāda uz ēkas īpašnieka estētiskajiem ideāliem.

Savukārt ēkas Smilšu ielā 1/3 (1906. g., arhit. N. Proskurņins) dekoram izmantotie daudzveidīgie ikonogrāfiskie motīvi uzskatāmi liecina par simboliskā satura vājināšanos jūgendstilā. Dekors koncentrēts uz celtnes daļu norobežojošās rustikas, organiski no tās izaugot. Vienu no apakšstāva logiem ietver brīvi traktētais groteskais zoomorfais dekors. Tā augšdaļā atveidots rūķis, kurš pats sevi izkaļ no sienas plaknes. Portāla kolonnas kapiteli apjož sižetiska aina, kurā attēlotas medības, bet stūrī atveidota dekoratīva apaļskulptūra — alegorisks Cerības tēls (ar tās atribūtu — enkuru), kura nozīme šajā gadījumā saistāma ar ēkas funkciju — nams tika celts kā apdrošināšanas sabiedrības «Rossija» kantoru, veikalu un arī dzīvojamā ēka.[2]

Ar ēkas funkcijas alegorisku atspoguļojumu saistīts arī plastiskais dekors kādreizējai Ziemeļu bankas ēkai Smilšu ielā 3 (1910. g., arhit. A. Medlingers, H. Zeiberlihs). Virs ēkas portāla atstatu novietoti divi figurāli ciļņi. Viens no tiem norāda uz banku kā maizes devēju, otrs atspoguļo iestādes starptautiskos sakarus. Figūras izkārtotas pa divām un iekomponētas iepriekš paredzētos taisnstūra laukumos, kuri ierobežo

[1] Neoklasicisma izpausmes Rīgas celtņu arhitektoniskā pilnībā parādījās ap 1910. gadu. Sk. *Krastiņš J.* Jūgendstils . . ., 155. lpp.

[2] Skulptūras pamatnē iegravēts autora vārds «F. Vlassak». Ferdinands Vlasaks, pēc tautības ungārs, ieradies Rīgā ne agrāk par 1906. gadu. 1907. gada sludinājumos lasāms, ka viņa firma veic ēku dekoratīvā noformējuma darbus. Minētās skulptūras attēls atkārtoti tika pievienots sludinājumiem. Iespējams, ka arī pārējais ēkas noformējums ir F. Vlasaka darbs.

Ir zināms, ka pie F. Vlasaka no 1907. gada līdz 1914. gadam strādāja tēlnieks R. Maurs. — Rigasches Adressbuch. 1906—1914; Latviešu konversācijas vārdnīca, 13. sēj., 26134. sl. — R., 1936.

figūru kustību plaknē; izteiksmīgais plastiskais risinājums liek domāt, ka ciļņi veidoti A. Folca darbnīcā.[1]

To ēku vidū, kuru dekora ikonogrāfija saistāma ar nama īpašnieka uzskatu atspoguļojumu, vairākas izceļas ar izteiksmīgu plastisku risinājumu. Piemēram, ēkā, Suvorova ielā 18 (1909. g., arhit. J. Alksnis) ietverti ciļņi, kuros atveidoti Atlants, Hērakls un Prometejs. Šie varoņi, būdami humānisma ideju paudēji antīkajā mitoloģijā, šajā gadījumā, iespējams, saistīti ar zināmu sociālu ideālu atspoguļojumu.

Cita ievirze raksturo ciļņus ēkā Miera ielā 54 (1909. g., arhit. R. Donbergs).[2] Centrālā kompozīcija atveido divas kailfigūras abpus koka, domājams, Ādamu un Ievu, bet abu vienādo ciļņu ikonogrāfijā saskatāma patriarhāli reliģisku uzskatu izpausme. Ēku dekorā izmantotie ciļņi ir dažādi gan satura, gan izpildījuma meistarības ziņā. Savdabīgāko ciļņu vidū vēl ir kompozīcijas, kas saistītas ar dažādu mākslu alegorisku atveidojumu. Īpatnēja saikne ar jūgendstilu saskatāma mākslu alegorijā, kas ietverta ēkas fasādē Ļeņina ielā 84 (1912.—1914. g., arhit. N. Jakovļevs, B. Bīlenšteins). Frīzveida kompozīcijā starp augšstāva logiem grupās pa divām un trijām izkārtotas sieviešu figūras hitoniem līdzīgos tērpos — dažādu mākslu mūzas, kas šajā gadījumā atveido tās mākslas, kuru sfērā jūgendstils realizēja ideju par mākslu sintēzi: Deju, Mūziku, Dziesmu, Teātra mākslu, Dzeju un Arhitektūru, ar kuru saistāmas Tēlniecība un Gleznieciba.

Rīgas jūgendstila arhitektūras plastiskajā rotājumā savdabīgi atspoguļojas 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma arhitektūrai raksturīgais pretrunīgums. Šī iemesla dēļ plastiskā rotājuma analīze daudzos gadījumos ir problemātiska. Rotājuma ikonogrāfijas noskaidrošana ir tikai viena no pakāpēm jūgendstila kompleksajā izvērtējumā, bez kuras nav domājami tālāki pētījumi ne dekora tēlnieciskās specifikas jomā, ne arī analizējot jūgendstila deklarētās mākslu sintēzes realizāciju.

[1] A. Folcs izmantojis analogu kompozīcijas principu ciļņos Tallinas Vācu teātrim (sk. Jährbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. R., 1910, S. 64). Ciļņi Smilšu ielā 3 ir apjomīgāk modelēti, tos raksturo zināma smagnējība figūru risinājumā un vienveidība seju modelējumā. Tas liek domāt, ka pats A. Folcs šo ciļņu veidošanā nav piedalījies. Pamatojoties uz zināmu stilistisku sakritību ar dažu ēku rotājumiem Tallinā, kuri attiecināmi uz 20. gadiem un kuru autors ir tēlnieks Oskars Goldbergs (skat. Kunst ja Kodu, 1980, № 1), pieļaujams, ka šie ciļņi saistīti ar Oskaru Goldbergu, kurš no 1907. gada līdz 1913. gadam dzīvoja A. Folca namā. Iespējams, ka viņus saistīja radniecības saites. Viņa darbi vairākkārt reproducēti krājumā «Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen». O. Goldbergam Tallinā 20. gados piederēja liela akmeņapstrādes firma, kurā veikti arī ēku dekoratīvā noformējuma darbi. Skat. Rigasches Adressbuch. 1906—1914.

[2] CANA, 1. 26/90.

Dzidra Blūma

«UGUNS UN NAKTS» SKATUVES IETĒRPA NEREALIZĒTIE VARIANTI

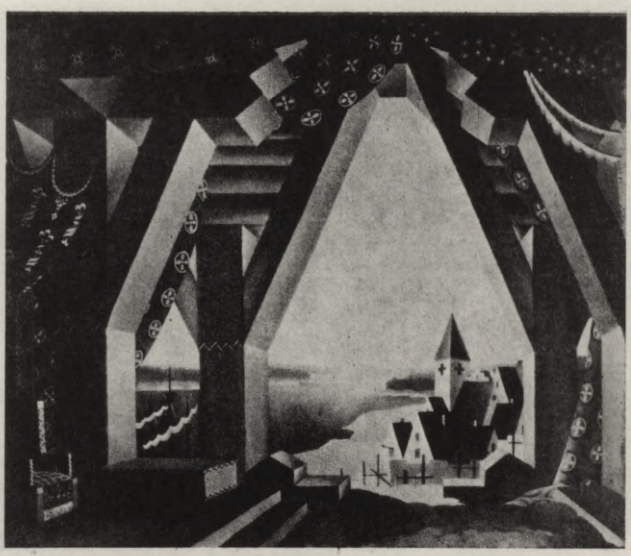
Pētot Raiņa lugas «Uguns un nakts» realizētos uzvedumus, atklājās daudz skiču par šo tēmu, kas nav radušas iemiesojumu uz profesionālo teātru skatuvēm, bet tomēr pieder pie mūsu kultūras mantojuma.[1] Gribējās, lai šie materiāli nepaliktu ieguluši muzeju krātuvēs vai personiskajos arhīvos, bet rastu atbalsi arī plašākā interesentu lokā.

Laikā no 1911. gada — «Uguns un nakts» pirmuzveduma Jaunajā Rīgas teātrī Jāņa Kugas skatuves ietērpā — līdz mūsdienām luga piedzīvojusi visdažādākos režisoru un skatuves gleznotāju interpretējumus atkarībā no attiecīgā laikmetā valdošām mākslas strāvām. Ne mazāk interesantas ir nerealizētās ieceres, kas pa lielākai daļai tapušas dažādu mākslinieku darbnīcās bez kontakta ar noteiktu režisoru.

Izrādās, ka pirmā iecere, kas palikusi nerealizēta, pieder mākslinieka Voldemāram Zeltiņam. Aspazija savās atmiņās raksta: «Kad lielais darbs bija pabeigts, Bisenieks piesolīja 500 rubļus «Uguns un nakts» dekorāciju un kostīmu izgatavošanai. Mākslinieks Zeltiņš izfantazēja lugas skatuvisko ietērpu. Bet tas notika 1905. gada revolūcijas laikā — mums bija jābēg.» Tas arī ir viss, kas mums zināms par šo ieceri.

Pirmā pasaules kara laikā evakuācijas apstākļos Pēterburgā mākslinieks Jānis Muncis gatavoja skices Raiņa lugām «Uguns un nakts» un «Zelta zirgs», kopā ar E. Smiļģi sapņodami par vēl nedibināto Dailes teātri. Savas ieceres J. Muncis realizēja 1921. gadā Dailes teātra uzvedumā. Tajā pašā gadā tika iecerēts jaunās J. Mediņa operas «Uguns un nakts» pirmuzvedums Nacionālajā operā. Lai Raiņa idejas ietērptu mākslinieciskās dekorācijās, avīzē parādās ziņojums: «Latvijas Nacionālā opera izsludina konkursu dekorāciju skicēm priekš Jāņa Mediņa operas «Uguns un nakts». Skices iesūtāmas Operas birojam līdz 15. dec. š. g. Par labākām skicēm tiek piešķirtas prēmijas: 1. — 12000 rubļi, 2. — 5000 rubļi. Ar pirmo prēmiju apbalvotās skices paliks Operas īpašums. Otro prēmiju var dalīt starp pārējiem labākiem projektiem.

[1] Par realizētiem uzvedumiem skat. D. Blūmas rakstu ««Uguns un nakts» skatuves ietērpa evolūcija». — Krāj.: Raiņa gadagrāmata — 1982. R., 1981.



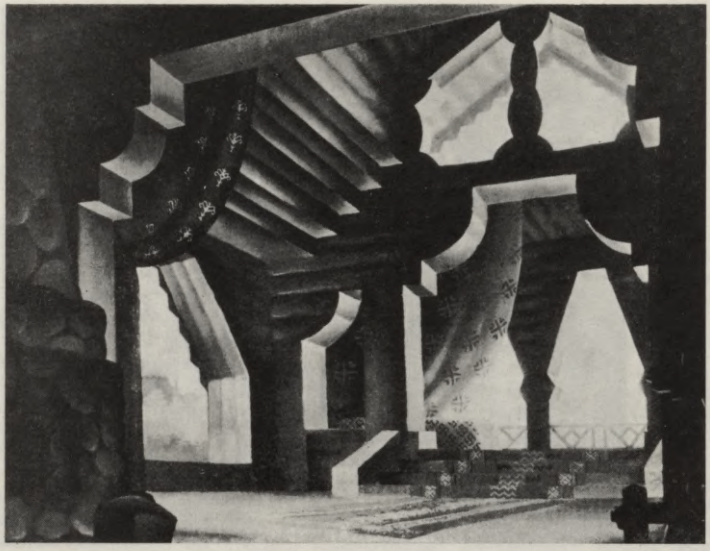
K. Freimanis. Dekorāciju mets J. Raiņa lugai «Uguns un nakts» (Spīdolas telts). 1929.

Prēmijas piesprież Operas kolēģija, pieaicinot kā ekspertus mākslinieku gleznotājus no dažādiem virzieniem.»[1]

Tā paša gada beigās cita avīze raksta par konkursa rezultātiem: «Latvijas Nacionālās operas direkcija paziņo, ka dekorāciju konkursam J. Mediņa operai «Uguns un nakts» pavisam iesniegti 4 dekorāciju projekti. Nacionālās operas kolēģija saskaņā ar ekspertu komisijas vienbalsīgu lēmumu neatrod nevienu no iesniegtajiem projektiem par minētai operai piemērotu. Iesniegtie projekti saņemami atpakaļ birojā ik dienas no plkst. 12 līdz 1.»[2] Tātad visi projekti noraidīti!

Direkcija uztic dekorāciju izgatavošanu mākslinieka Oto Skulmem. Bet kas tad bija noraidīto projektu autori? Viens no viņiem ir noteikti

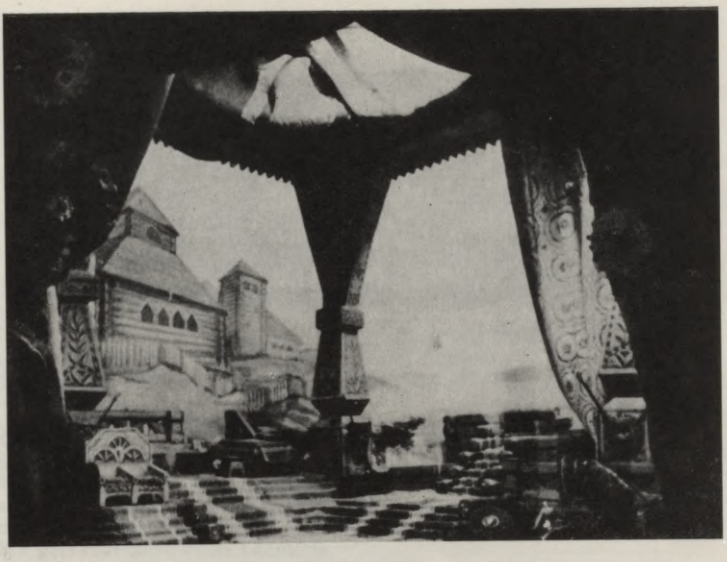
[1] Latvijas Vēstnesis, 1920, 11. nov.
[2] Latvijas Sargs, 1920, 24. dec.



K. Freimanis. Dekorāciju mets J. Raiņa lugai «Uguns un nakts» (Aizkraukles pils). 1929.

zināms — tas ir mākslinieks Pēteris Kundziņš, bijušās Latviešu Operas pirmais skatuves gleznotājs. Visas piecas viņa konkursa skices saglabājušās labā stāvoklī un atrodas J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā. Jādomā, ka konkursā būs piedalījies arī J. Kuga, jo viņam Raiņa dramaturģija bija ļoti tuva un līdz tam visi Raiņa lugu pirmuzvedumi bija uzvesti J. Kugas dekorācijās. Bez tam J. Kuga šajā laikā strādāja par mākslinieku Nacionālajā operā. Arī muzikologe V. Briede-Bulavinova sakarā ar operas uzvedumu raksta: «Par scenogrāfu savai operai Jānis Mediņš sākumā bija vēlējies Jāni Kugu — Jaunā teātra inscenējuma ietērpēju, taču teātra vadība izvēlējās jauno mākslinieku Oto Skulmi.»[1] Trešā projekta autors varētu būt Eduards Vītols — arī Latvijas Nacionālās operas mākslinieks. Kā ceturtais būtu minams Eduards Brencēns, kurš skatuves gleznieciībai Rīgas teātros pievērsās epizodiski, bet J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā ir viena

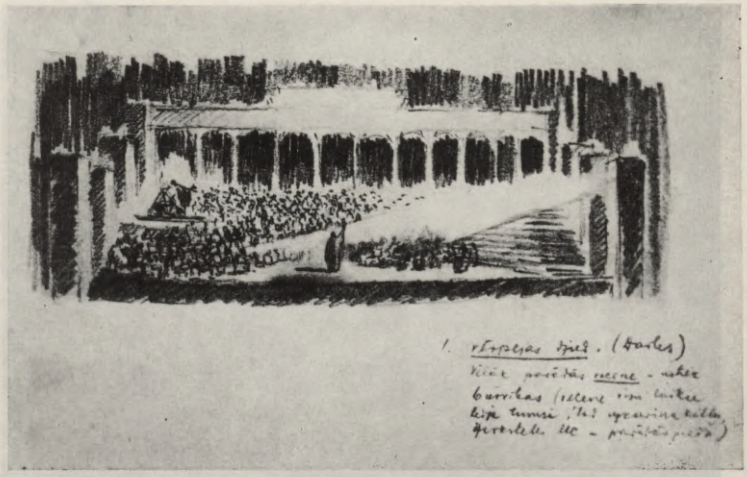
[1] *Briede-Bulavinova V.* Latviešu opera. R., 1975, 132. lpp.



J. Kuga. Skatuves ietērpa makets J. Mediņa operai «Uguns un nakts». 1941.

E. Brencēna skice lugai «Uguns un nakts», kas varētu būt saglabājusies no šī konkursa.

Visi minētie autori ir vienas — Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas absolventi, tādēļ interesanti salīdzināt noraidītos variantus ar realizēto. E. Brencēns skolu beidza 1911. gadā, P. Kundziņš — 1912. gadā, O. Skulme — 1914. gadā. Šīs skolas absolvents bija arī J. Kuga. Uz latviešu mākslinieki em spēcīgu ietekmi atstāja skatuves telpas veidošanas tradīcijas, kādas iedibināja krievu skolas pārstāvji 19. un 20. gadsimtu mijā, — no vēsturisko stilu tiešas atdarināšanas, kas balstījās uz arheoloģijas pētījumu sasniegumiem, līdz grupējuma «Mir iskusstva» stilizācijai un simbolismam. Lielāko iespaidu uz latviešu mākslinieku daiļradi atstāja V. Vasņecovs, N. Rērihs, A. Golovins, K. Korovins un Ļ. Baksts. V. Vasņecova aizraušanās ar arheoloģijas atradumu tiešu atdarināšanu un tautas ornamenta lietojumu dekorācijās sevišķi jūtama J. Kugas daiļradē. No «Mir iskusstva» grupējuma mūsu mākslinieki centās pārņemt tā labākās tradīcijas — visa uzveduma stilistisko vie-

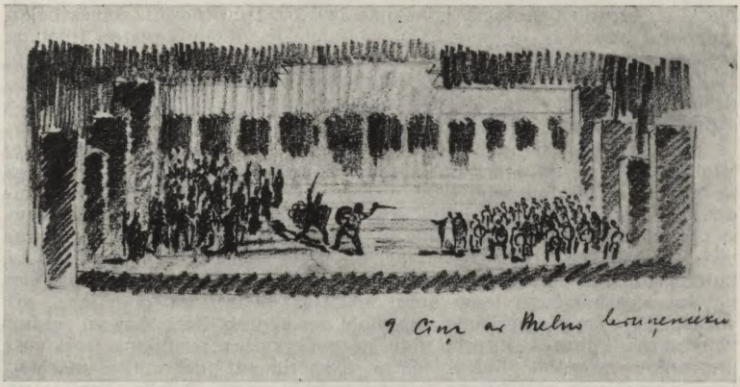


Ģ. Vilks. Dekorāciju skice uzvedumam «Jaunais Lāčplēsis» (1. aina). 1945.

notību, izkoptu kolorītu kā dekorācijās, tā kostīmos, tieksmi pēc monumentalitātes klasikas uzvedumos. Pagātnes stilus šī grupējuma mākslinieki nekopēja, bet stilizēja, atklājot attiecīgā laikmeta kvintesenci. «Mir iskusstva» mākslinieki bieži bija ne tikai skatuves gleznotāji, bet arī režijas līdzautori. (Latviešu mākslā par tādiem kļuva L. Liberts un J. Muncis.)

Aplūkojot P. Kundziņa dekorāciju skices, uzmanību saista liela atturība un lakonisms telpas organizēšanā, kas ar kulišu palīdzību dalīta plānos. Aizkraukles pilī nav plašuma, tā ir telpa ar zemiem griestiem, sienas veido baļķu guļbūve. Sijas balstās uz masīvām kolonnām. Istabā nav mēbeļu, nav nekādu greznumlietu, kā tas lasāms lugas autora remarkās. Telpas kreisajā sienā trīs mazi, zemi lodziņi, pa labi — masīva krāsns līdz griestiem, to grezno divas čūsku galvas. Blakus krāsnij — skatuves priekšplānā — stelles. Krāsns priekšā bluķis ar cirvi. Brūni zaļos toņos gleznotā zemā telpa maz atbilst tradicionāliem priekšstatiem par pili.

Burtnieka pils ieturēta tumši zilos toņos, tā ir mazliet greznāka — ar rotājumiem masīvajās kolonnās un griestu sijās. Aizmugures sienā trijos lūkveida logos redzams prospekts, kas attēlo ezera dzelmi ar



Ģ. Vilks. Dekorāciju skice uzvedumam «Jaunais Lāčplēsis» (9. aina). 1945.

ūdensaugiem. Telpā nav nekādu mēbeļu, ieroču, tīstokļu (saskaņā ar Raiņa tekstu). Skatuves priekšplānā pa kreisi interesanti veidota ar ķēdes palīdzību atverama lāde (kamīns?), tās atvērumā redzama milzīga pūķa galva, ar kuru cīnās Lāčplēsis.

Stipri eksotisku iespaidu atstāj Spīdolas telts Daugavas krastā. Sarkani dzeltenos toņos ornamentētais ovālais telts «kupols» līkst pār visu skatuves telpu, kuras aizmugurē uz prospekta gleznota Daugava ar kuģiem. Labajā pusē Daugavas malā attēlotas sastatnēs iekļautas celtnes. Uz sarkano drapēriju fona drūmi izdalās Spīdolas melnais tronis.

Zili zaļos toņos gleznotā Nāves sala maz atbilst Raiņa vēlmēm. Rainis Nāves salu bija iecerējis kā tukšu, purvainu ainavu ar zemiem kociņiem, kur augstākais koks ir ābele. Bet skicē visu otro plānu sedz lieli koki ar līkstošiem zariem. Šo koku vidū pazūd zelta ābele, kas ir stipri zema un nobīdīta skatuves labajā malā. Cauri kokiem redzama rozā krāsā vizuļojošā jūras strēle, kas stipri izdalās uz ainavas fona.

Lielvārdes pils līdzīga Aizkraukles pilij — zema baļķu guļbūve, aizmugures sienā šaurs taisnstūra atvērums, caur kuru redzama Daugava ar pils sargtorni krastā. Dekorācijas brūni zaļajā koptonī akcentus veido Lāčplēša un Laimdotas troņa krēsli sarkanā un Spīdolas krēsls melnā krāsā.

1911. gada «Uguns un nakts» pirmiestudējuma skatuves gleznotājam J. Kugam bija jāuzklausa pārmetumi par dekorāciju pārmērīgo greznumu, pat raibumu, sevišķi ornamenta lietojuma ziņā. Toties P. Kundziņa skicēs varbūt saskatāma pretēja rakstura galējība. Lako-

nisms un atturība, protams, ir vēlama īpašība, taču tumšās, zemās baļķu guļbūves telpas ir diezgan tālu no Raiņa iecerētām bagātīgi rotātām, plašām pils telpām ar lieveņiem un vērienīgo skatu uz Daugavu. E. Brencēna skice ir līdzīga P. Kundziņa iecerēm — tā arī rāda zemu, drūmu telpu, kas vairāk līdzinās zemnieku istabai. Domāju, ka tieši šis apstāklis ir skiču noraidīšanas iemesls.

Jaunus ceļus skatuves gleznieciībā meklē J. Muncis un O. Skulme. Viņi atsakās no dekorācijas kā fona, no pārāk spilgtas krāsu paletes un pievēršas trsīdimensiju skatuves uzbūvei. Skatuves grīda tiek veidota vairākos līmeņos, krāsaini apgleznotās dekorācijas nomaina skatuves izgaismojums ar krāsu prožektoriem. Interesi izraisa viena no retajām E. Meldera recenzijām par skatuves gleznieciību. Uzsvēris, ka publika neprot novērtēt jauninājumu, viņš tālāk raksta: «Pieminēsim tik, ka neaizmirstamu lomu mūsu teātrī ir spēlējis un, domājams, arī vēl spēlēs Kuga, ienesdams viņā daļu no kādreiz lielās krievu «Мир искусства» kultūras, turpretī tālu neapmierinošus rezultātus ir devuši pretrunīgie tagadējā Dailes teātra eksperimenti (dekoratīvā mākslā), kuru pirmcēlonis pāri krievu teātrim meklējams pie Ādolfa Appijas un Parīzes krievu baleta uzvedumos Pikaso inscenējumā ar Erika Gatī mūziku. Otis Skulme, savulaik spēcīgākais Marijas teātra dekoratora Lambiņa skolēns, pie mums pazīstams ar īpatnēji spēcīgi uzbūvētām dekorācijām. «Uguns un nakts» dekorācijas vaiņago O. Skulmes skatuves arhitektoniskās uzbūves un krāsu kontrastu izmantošanas lielo darbu. Ja, runājot par «Viestura» dekorācijām, bija dzirdamas nepamatotas ierunas par etnogrāfisko materiālu smelšanos (līdzīgi Kugam) no krievu slaveniem dekoratoriem, tad šoreiz jāsaka, ka «Uguns un nakts» inscenējumā pilnīgi patstāvīgi parādās mūsu senču būvniecība.»[1] Tātad E. Melderis nepieņem J. Munča meklējumus skatuves ietērpa jomā.

Tolaik J. Muncis tikko bija atgriezies no Petrogradas, kur pabeidza V. Meierholda vadītos skatuves uzvedumu meistarības kursus. Šajos kursos galvenā uzmanība tika veltīta iluzorās un reālās telpas apvienošanas problēmai, galvenokārt iztiekot bez glezniecīskiem paņēmieniem, vienkāršojot, ģeometrizējot skatuves telpu ar arhitektoniskām izbūvēm — praktikabļiem. Šo paņēmienu pamatā bija angļu mākslinieka un režisora G. Krēga un šveiciešu mākslinieka Ā. Appijas skatuves reforma, kas kļuva populāra 20. gadsimta sākumā. Tika uzskatīts, ka skatuves gleznotājam jārada vide, kura režisē mizanscēnu plastiku, nosaka aktieru darbības ritmu un raksturu. Savu spilgtāko izpausmi šī reforma gūst 60. un 70. gadu pasaules scenogrāfijā, bet 20. gados latviešu mākslinieki cenšas tai tuvoties, izmantojot tā laika skatuves tehnikas iespējas.

O. Skulme konsultējās ar lugas «Uguns un nakts» autoru Raini personiski, jo dzejnieks nesen bija atgriezies no trimdas. Rainis ieteica at-

[1] *Melderis E.* «Uguns un nakts» dekorācijas. — Latvijas Sargs, 1921, 31. maijā.

turēties no tautiskiem ornamentiem un konkrētas vides akcentējuma, sevišķi Nāves salas ainā un Rīgas celšanas skatā. Tātad jāceļ pilsēta vispār, darbība un «ārējais paskats jāatrisina atbilstoši tagadējām noskaņām un uzskatiem»[1]. Aizkraukles, Burtnieka un Lielvārdes pils arhitektūrā nav etnogrāfisko elementu uzsvēruma. Tās ir fantastiskas telpas ar akcentētu augšuptieci, lauztām, šķautņainām līnijām, kuru izpildījuma maniere sasaucas ar kubisma un ekspresionisma tendencēm. Sevišķi iespaidīga ir Nāves salas aina ar majestātisko ābeli centrā. Koka lapotnes atvērumā parādās Spīdola. Ābeli no abām pusēm iekļauj augstas, masīvas, šķautņainas klintis, tālumā redzama jūra. Šī aina zināmā mērā sasaucas ar J. Munča skici Dailes teātra 1921. gada uzvedumam: arī tajā ir augstas klintis ar ābeli skatuves centrā. Taču J. Munča realizētajā variantā parādās latviska ainava ar maziem pauguriņiem un slaidiem bērziem, kuru vidū mazā ābele izskatās stipri butaforiska.

Ludolfs Liberts vistiešāk pārņēma grupējuma «Mir iskusstva» mākslinieku skatuves telpas veidošanas paņēmienus: ne velti viņa 1927. gadā Parīzē sarīkotās personālizstādes recenzētāji nosauc L. Libertu par latviešu Bakstu. Tāpat kā Ļ. Baksta scenogrāfijā L. Liberta darbos jūtama tieksme uz eksotiku, krāsu spožumu, fantastisku ornamentu. Skatuves portāla iekļaušana bagātīgā drapējumā pārmantota no A. Golovina. O. Skulme tāpat bieži lieto šo paņēmienu. Arī skatuves ietērpa estetizācijā no latviešu māksliniekiem vistālāk gāja L. Liberts. Grupējuma «Mir iskusstva» mākslinieki pasaules slavu iemantoja, darinot skatuves ietērpu krievu baleta uzvedumiem (S. Djagiļeva antreprīze) Parīzē, tādēļ arī viņu skatuves telpas veidošanas principi bija vislabāk atbilstoši L. Liberta operu un baleta uzvedumiem, kuriem viņš bieži bija arī režisors.

Pagaidām nav izdevies noskaidrot, kādēļ Nacionālās operas mākslinieks L. Liberts 1929. gadā sacerējis vairākas skices «Ugunij un naktij» (skices atrodamas Z. Ligera un J. Siliņa monogrāfijās par L. Libertu, tāpat arī J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā). Iespējams, ka Raiņa nāves gadā bija paredzēts operu atjaunot, jo 1927. gadā komponists J. Mediņš veidoja operas trešo instrumentāciju, kuru realizēja uz skatuves tikai 1965. gadā. Bet, 1929./30. gada operas sezonu ievadot, kādā no laikrakstiem parādās informācija, ka Nacionālā opera nākamā sezonā sola daudz interesantu pārsteigumu: jaunu galveno diriģentu, jaunus režisorus, jaunas operas, un pat vecu operu pārstudējumus (pasvītrojums mans — *D. B.*).

Maz ticams, ka ļoti noslogotais Operas teātra mākslinieks L. Liberts būtu darinājis skices operai, kura nav paredzēta repertuārā. Jo vai gan citādi būtu tik daudz variantu vienai pašai Lielvārdes pils ainai. Šajās skicēs L. Liberts meklējis skatuves telpas dinamiskās struktūras atbilstību

[1] *Skulme O.* Vispateicīgākais skatītājs. — Krāj.: Tikšanās ar Raini. R., 1965, 163.—165. lpp.

Ģ. Vilks. Dekorāciju skice J. Raiņa lugai «Uguns un nakts». 2. variants. 1966.

dramaturģijas tēliem. Vienam no variantiem pamatā ir simetriska kompozīcija: abās skatuves malās uz paaugstinājuma novietoti troņa krēsli, vidū starp diviem fantastiski grieztiem stabiem atrodas pakāpieni, kuri ved uz lieveni, aiz tā tālumā plešas Daugavas līčloči ar pils nocietinājuma torņiem upes krastā. Citā variantā redzams dekorācijas fragments ar kāpnēm, kas ved uz lieveni.

Vairāki varianti ir lielajai Lielvārdes pils zālei ar asimetrisku kompozīciju, darbības centrs te atrodas skatuves kreisajā pusē, kur atrodas konstruktīvs pacēlums. Vienā skicē uz tā ir tikai troņa krēsli, citā variantā uz paaugstinājuma izvietoti troņa krēsli un gari galdi viesu uzņemšanai. Pirmajā variantā telpas uzbūvē izmantots perspektīvā portāla princips, otrā variantā skatuves portālu ieskauj drapērijas; sienu un grīdas segas rotājumā izmantots ornaments. Optiski plašajā telpā nesaderīgs ir stilu sajaukums — gotiskais smailloka arku motīvs sienās ir

pretrunā ar barokāli kesonētiem griestiem. Aizmugures prospektā gleznota Daugava, kuras krastmalā plašas kāpnes ved uz sargtorņiem. Mūsu rīcībā nav ziņu, ka šīs skices būtu realizētas.

Raiņa darbi bijuši tuvi arī J. Kugas vadītās Dekoratīvās glezniecības meistardarbnīcas (Mākslas akadēmijā) audzēkņiem Kārlim Freimanim un Jānim Aiženam. K. Freimanis, vēl būdams ģimnāzists, piedalījās pašdarbības izrādēs kā dekorators. 1929. gadā Talsu apriņķa gleznotāju darbu 1. izstādē K. Freimanis eksponēja dekorāciju studijas, to vidū arī «Skatu uz jauncelto Rīgu» (lugas «Uguns un nakts» 3. cēliens). Spīdolas telti mākslinieks veidojis no arhitektoniskiem elementiem — spēcīgiem stabiem, sijām. Ka tā ir telts, liecina vienīgi drapēriju kulises aiz Spīdolas troņa krēsla. Skatuves trešajā plānā redzams prospekts ar Daugavas tāli un Rīgas celtnēm. Ornaments lietots ļoti atturīgi. Talsu apriņķa gleznotāju 3. darbu izstādē 1931. gadā K. Freimanis eksponē dekorāciju skices «Uguns un nakts» visiem pieciem cēlieniem. K. Freimaņa skicēm raksturīgs lakonisms un atturība, liela uzmanība veltīta telpiskuma problēmai, aktieru spēles laukumu variēšanai. Vairāk fantāzijai autors ļāvies Nāves salas ainā: visu skatuves labo pusi sev pakļauj pār pakalniem līkstošu kuģu masti, tālumā redzama jūra. Skatuves kreisajā pusē kalnu ielokā uz mazāka pakalna atrodas zelta ābele ar aku pakājē. Spēles laukums te vairāk ierobežots. Vēlreiz šai pašai lugai K. Freimanis pievērsies 1943. gadā, kad arī veidojis studijas visiem cēlieniem. Visas šīs skices saglabājušās un bija izstādītas mākslinieka personālizstādē Rīgā 1979. gadā (iepriekšējo izstāžu skices saglabājušās tikai fotoattēlos). Pirmajā cēlienā Aizkraukļa pilij intimitāti un noslēpumainību piešķir brūnā tonī izgaismotā telpa. Pūra lādes un aužamās stelles novietotas skatuves malās. Uzmanību saista liela krāsns kreisajā pusē ar skatuves grīdas padziļinājumu tās priekšā. Nogrimušajā Burtnieka pilī valda noslēpumaina krēsla, plašo pils telpu izgaismo divas lāpas pils verandas malās. Caur logiem redzami tumši zili Daugavas ūdeņi. Skatuves grīda veidota vairākos līmeņos. Vienā variantā Gaismas pils paceļas starp eglēm, saules apmirdzēta; otrajā variantā Gaismas pils varenais siluets iznirst no tumši zaļas puskrēslas.

Divi varianti ir arī Spīdolas teltij. Kompozīcija abiem ir līdzīga: arhaiskas koka celtnes atvērumā redzama Daugava ar kuģu mastiem un Rīgas celtņu siluetiem. Kreisajā skatuves pusē uz paaugstinājuma — Spīdolas krēsls, virs tā milzu brieža galva ar ragiem. Drapērijas lietotas minimāli. Atšķirības ir detaļās: vienā variantā tumši sarkanai drapērijai pretstatīts blāvi pelēkais pilsētas bruģis telts priekšā, kas rada iespaidu, ka Spīdolas mītne ir pagaidu celtne; otrajā variantā Spīdolas mītne parādīta kā interjers, aiz kura, aizmugures aizkaru atverot, paveras skats uz Rīgas pils aizsargmūriem.

Salīdzinot Nāves salas ainu ar 1931. gadā darināto variantu, redzam, ka tagad galvenais akcents ir zelta ābele, kura skatuves otrajā plānā majestātiski paceļas pāri visai ainavai. Ābele zeltaini mirgo, fantastisku

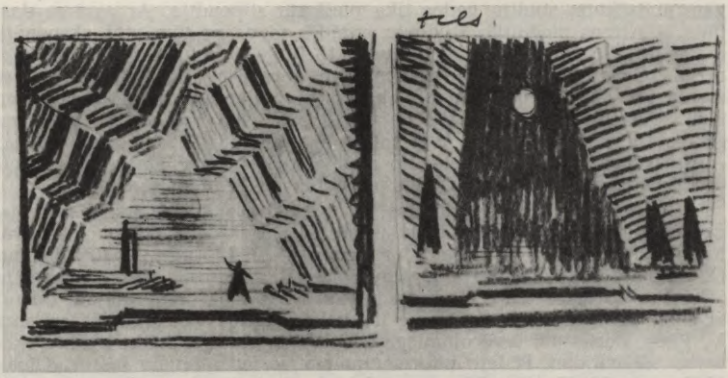
klints šķautņu iekļauta, priekšplānā krēslainā pustumsā grimst salauztu kuģu masti. No Lielvārdes pils dekorācijas saglabājusies fragmenta skice, kas rāda pils lieveņa uzbūvi ar grieztām koka margām, ar žuburotu koku fonā, tālumā redzama saules apmirdzēta Daugava. Kolorīts brūni pelēks. Atsevišķas skices «Ugunij un naktij» K. Freimanis vēl gatavojis 1945. un 1960. gadā, galvenokārt attēlodams Lielvārdes pili. Galveno uzmanību mākslinieks veltījis aktieru izkārtojumam uz skatuves un iespaidīgai fināla cīņas ainai.

Raiņa personība suģestējusi topošo mākslinieku Jāni Aiženu jau kopš jaunības dienām. Mākslinieka dzimtajā pusē Sēlpilī 1922. gadā dibinātā Raiņa kluba atklāšanas svētki tika paredzēti 1922. gada 15. oktobrī, piedaloties Rainim. Šajā svētku dienā J. Aižens vēlas būt kopā ar mīļu cilvēku, tādēļ vēstulē savai nākamai dzīvesbiedrei Martai Nomalei viņš raksta, ka uz šo sarīkojumu noteikti jāiet, jo: «Tādu svētku taču otru nebūs!» Jūtīgi mākslinieks pārdzīvo Raiņa pāragro nāvi 1929. gadā. Mīļotā dzejnieka bēru dienā J. Aižens raksta dzīvesbiedrei M. Nomalei: «Šodien skumja diena. Skumja par tālo noskaņu dziedātāja pēdējo rudeni, pēdējo gaitu... Un šis rudens, šīs skumjas saka: cik ātri aiziet vasara, dzīve, apstājas darbs, ilgas. Sākums un gals... Tāda ir dzīve. [..] Un tad iešu uz lielā aizgājēja izvadīšanu.»[1] Pēc trīspadsmit gadiem vēlā rudens dienā pāragri pārtrūka arī Jāņa Aižena dzīves pavediens.

Zinot J. Aižena lielo pietāti pret Raiņa darbiem, saprotama mākslinieka tēmas izvēle savam diplomdarbam, 1934. gadā beidzot Latvijas Mākslas akadēmijas Dekoratīvās gleznieciības meistardarbnīcu. J. Aižens gatavo sešas dekorāciju skices «Ugunij un naktij», kā arī četras kostīmu skices un uzveduma plakāta zīmējumu.[2] Šajā laikā J. Aižens jau bija ieguvis dekorāciju gatavošanas praksi Nacionālajā operā, kur viņš, tāpat kā lielākā daļa studentu, strādāja par dekoratora palīgu. Praktiskā pieredze jūtama diplomdarba skicēs: par to liecina pārdomāta visu ainu kompozīcija, kas pakļauta aktieru spēles situāciju ērtam izkārtojumam, izsvarotas krāsu attiecības gan dekorācijās, gan galveno varoņu tērpos. Pirmā cēliena noskaņa ir episki stāstoša, skatuves telpa apdzīvota, koka arhitektūra ieturēta brūni dzeltenos toņos. Telpas labajā pusē kāpnes ved uz izeju, tām blakus sienas nišā gulta, labajā telpas stūrī liela krāsns. Stelles un soli rada darba atmosfēru. Aizmugures sienā plašs logs, caur kuru redzama Daugava.

Burtnieka pilij gatavotas divas skices. Pirmajā skicē attēlota nogrimusī pils ar lieveņa atvērumā redzamo ūdeni un zaļajiem augiem, otrajā skicē Gaismas pils lieveņa atvērumā atklājas skats uz Daugavu un buru laivām. Burtnieka pils kompozīcijai dinamiku piešķir skatuves telpas centrā leņķī lauztais pils lievenis, kāpnes un margas dažādos līmeņos. Zilajā pamattonī dzelteni zaļos krāsu kontrastus veido prožektoru gais-

[1] Citētās vēstules atrodas M. Nomales personiskajā arhīvā.
[2] Visas skices glabājas pie M. Nomales.



Ģ. Vilks. Dekorāciju skices J. Raiņa lugai «Uguns un nakts». 2. variants. 1966.

mas strēles. Šo pašu skatuves telpas lauzumu leņķī (trīsstūra kompozīciju) mākslinieks izmanto arī pēdējā cēlienā — Lielvārdes pilī. Te valda svinīga noskaņa. Abās telpas malās pa diagonāli kārtotu pakāpienu augšējā posmā novietoti troņa krēsli: pa kreisi — gaiši dzeltenie Laimdotai un Lāčplēsim, pa labi — Spīdolas sarkanais krēsls ar liesmu mēlēm tā atzveltnē. Lāčplēša un Melnā bruņinieka dramatiskā cīņa risināsies plašā lieveņa nojumē, caur kuru paveras zila debess.

Sarkanās liesmu mēles — smagās drapēriju krokas pārliekušās pār Spīdolas goda troni Daugavas malā. Uz četriem kāršu stabiem saslietā Spīdolas telts atstāj mākslinieciskas pabeigtības iespaidu. Tā reizē ir pagaidu mītne un tanī pašā laikā grezna valdnieces rezidence. Šo iespaidu pastiprina gan izklātās grīdsegas un salmu spīdzenes griestos, gan greznā sveču lustra. Ar šo greznību kontrastē skatuves malā saveltās mucas. Aizmugures prospektā uzsvars vairs nav likts uz jaunceļamo Rīgu, bet gan uz lielajiem kuģiem, kuri aizvedīs Latvijas ļaudis svešumā.

Nāves salas ainā galvenos akcentus veido spilgti izgaismotā zelta ābele ar aku, tām pretstatīta tumši zilā kolorītā tonētā Daugava ar salūzušu kuģu mastiem.

Pats mākslinieks par savu ieceri raksta: «Darbā centos attēlot senlatviešu pils arhitektūru, mazāk vadoties no arheoloģiskiem materiāliem, bet vairāk no šīs drāmas konstruktīvās uzbūves, no drāmas autora izteiksmes spēka un no šīs teiksmas heroisma.»[1] Mākslinieka kā spējī-

[1] Iesniegums rakstīts sakarā ar izdevumu «Latvijas Mākslas akadēmijas 20 gadi». R., 1941. Iesniegums atrodas M. Nomales arhīvā.

gam audzēknim studiju gados tika piešķirta stipendija. Ar saviem darbiem J. Aižens piedalījās studentu izstādēs, vienā no tām viņš eksponēja arī paša konstruēto grozāmo skatuvi. 1930. gadā divus mēnešus mākslinieks pavada Padomju Savienībā, kur iepazīstas ar kultūras dzīves sasniegumiem. Taču, beidzot akadēmiju, talantīgajam māksliniekam viņa politiskās pārliecības dēļ neizdodas kļūt par profesionālu skatuves gleznotāju noteiktā teātrī. Jau minētajā iesniegumā J. Aižens raksta: «Negribēdams par katru cenu un neizlietodams visus līdzekļus, neesmu varējis realizēt savus dekorāciju projektus uz lielajām skatuvēm.»

«Uguns un nakts» iestudējums uz operteātra skatuves tika paredzēts, gatavojoties 1941. gadā plānotajai latviešu mākslas dekādei Maskavā. Radošajā brigādē bija iekļauti arī mākslinieki J. Kuga, P. Rožlapa un O. Skulme. Pēc dekorāciju izgatavošanas R. Blaumaņa «Skroderdienām Silmačos» Drāmas teātrī J. Kuga uzsāka darbu pie dekorācijām operai «Uguns un nakts», kuru Operas un baleta teātrī sāka iestudēt režisors V. Pūce. Darbs jau ievērojami pavirzījās uz priekšu, notika pirmie skatuves mēģinājumi. Pēdējo informāciju par šo iestudējumu lasām «Cīņā» 1941. gada 22. jūnijā: «Pēc pirmo dekādes iestudējumu pabeigšanas galveno vērību tagad Operas un baleta teātrī pievērš «Ugunij un naktij» un Drāmas teātrī «Ceļa cirtējiem». Notiek «Uguns un nakts» pirmā cēliena skatuves mēģinājumi līdz ar solistiem, kori un baletu; piedalās arī orķestris. No 20. jūnija mēģinājumi notiek jau ar dekorācijām. Pēc pirmā cēliena dekorāciju pabeigšanas darbnīcās izstrādās otro. Gatavo grupu kostīmus.» Darbu pie iestudējuma pārtrauca vācu fašistu iebrukums Padomju zemē. Sākās Lielais Tēvijas karš. Cīņa ar Melno bruņinieku tagad bija jāizcīna reālajā kaujas laukā.

No šīs J. Kugas ieceres J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā saglabājies «Uguns un nakts» maketa fotouzņēmums, kā arī visu cēlienu krāsainas skices. Vieglo būvi veido trīs kopā savienoti balsta stabi, pār kuriem krīt smagas drapērijas. Tā varētu būt Spīdolas telts, no kurienes paveras plašs skats uz Daugavu. Lielvārdes pilij šī konstrukcija šķiet par vieglu. Telpas izkārtojuma kompozīcija zināmā mērā sasaucas ar J. Aižena Lielvārdes pils kompozīciju. Pārējo cēlienu skices kompozīcijā līdzīgas J. Kugas 1911. gada skicēm Jaunajā Rīgas teātrī.

O. Skulme otro reizi «Ugunij un naktij» pievērsās 1944. gadā, kad E. Smiļģis iecerēja to iestudēt Dailes teātrī. Māksliniece Alma Ābele (Spīdola) atceras, ka lugas mēģinājumi sākušies bez galda perioda. O. Skulme esot teicis, ka šoreiz dekorācijās netikšot atveidota noteikta telpa, būšot tikai podestūras, kāpnes, zvērādām klāta grīda. Pakārtajās tauvās varēšot šūpoties, telpa būšot līdzīga pirmatnējai alai. Kad aktieri jau bija iejutušies tēlos, mēģinājumi bija jāpārtrauc — okupācijas varas iestādes aizliedza iestudēt Raiņa lugu.

O. Skulmes biogrāfijā «Uguns un nakts» iestudējumi kļuva par etapa izrādēm — 1921. gada iestudējums Nacionālajā operā padarīja O. Skulmi par populāru skatuves gleznotāju. Savukārt 1947. gada šīs lugas iestu-

dējums Dailes teātrī ir O. Skulmes — skatuves gleznotāja gaitu noslēgums. Par šī uzveduma dekoratīvo ietērpu O. Skulmem tika piešķirta PSRS Valsts prēmija. Dailes teātra tradīcijas skatuves glezniecībā tālāk kopa Ģ. Vilks.

Mākslinieks Ģirts Vilks saka, ka viņa skatuves glezniecība ir J. Munča un O. Skulmes mākslas sintēze. Ģ. Vilks mācījies no abiem, apgūto saliedējis un pēc tam veidojis savu individuālu stilu. Visā savā radošo gadu gaitā Ģ. Vilks saskāries ar «Uguns un nakts» tēmu gan kā skatuves mākslinieks, gan kā grāmatu ilustrators. Tikko bija apklususi kara duna, kad «Uguns un nakts» varoņi atkal turpināja savu dzīvi tautā.

1945. gada Dziesmu dienas programmas ievadam M. Rudzītis veido prologu «Jaunais Lāčplēsis», par pamatu izmantojot A. Upīša, V. Lāča, Raiņa un F. Rokpeļņa literāro darbu montāžu. Prologu iestudē E. Smiļģis un V. Baļuna, uzvedumā piedalās Operas un baleta teātra un Dailes teātra aktieri, kā arī LPSR Valsts filharmonijas un Radiokomitejas kori. Diriģē J. Ozoliņš. Presē par šo grandiozo uzvedumu saglabājušās tikai dažas informācijas, kas liecina, ka Padomju Latvijas 5. gadadienas svinībām Esplanādes laukumā top grandioza būve: 85 m gara estrāde, kuras vidus daļā būs 300 m^2 liels skatuves laukums dejām un orķestrim. Būvi vada arhitekts profesors A. Birzenieks.[1] Šo lielo būvi Prologa uzvedumam Dziesmu dienā, kas notika 1945. gada 5. augustā, vajadzēja sagatavot Ģ. Vilkam. Šī uzveduma liecinieces ir Ģ. Vilka rūpīgi gatavotās skices, kuras nodotas muzejam.[2] No trīspadsmit ainām saglabājušās skices deviņām ainām. Ģ. Vilks vienmēr uzsver, ka Dailes teātris ir ansambļa teātris. Tādēļ arī, strādājot pie minētā iestudējuma, mākslinieks daudz domā par vizuālo efektu. Raksturīga ir Ģ. Vilka atzīme uz estrādes pārbūves plāna uzveduma vajadzībām: «Drēbju un villaiņu rakstus no estrādes vajadzētu likvidēt — viņi neatbilst arhitektūras greznojumam un padara arhitektūru raibu, sasmalcinātu, it sevišķi vēl tad, kad estrāde piepildās krāsainiem tautas tērpiem.» Lielā dejas laukuma aizpildīšanai tiek būvētas divas daudzpakāpju konstrukcijas, kuras variējot veidojas dažādi spēles laukumi lielajās masu ainās. «Uguns un nakts» varoņi darbojas uzveduma pirmajās deviņās ainās. 1. aina rāda vērpējas, kas vērpj dziesmas pavadījumā, tad seko ugunskura aizdegšana, skati ar vecenes burvestību. Nākamās ainas rāda Lāčplēša un Spīdolas tikšanos, burvju dzēriena pasniegšanu, kuru izdzēris Lāčplēsis redz Laimdotas parādību. Šī aina veidota, prasmīgi izmantojot transparentus: Laimdotas tēls iznirst no tumsas skatuves centra augstākajā posmā, tad seko meiteņu plīvuru deja, līdz Laimdotas tēls atkal grimst tumsā, un Lāčplēsis dodas viņu meklēt. 8. un 9. aina rāda Lāčplēša tikšanos ar Melno bruņinieku un abu cīņu. Šajās ainās mākslinieks daudz strādājis

[1] *Dinere C.* Esplanāde svētkos. — Cīņa, 1945, 13. jūl.

[2] J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs, E. Smiļģa fonds, № 239280, 239281.

pie tā, lai optiski pārliecinoši izkārtotu pretējo nometņu cīņas ainas. Tālāk risinās 1905. gada, 1919. gada un 1940. gada notikumi. 13. aina ir Apoteoze ar uzvaras karogiem, kurus izgaismo spēcīgi prožektori. Aplūkojot visas skices ainu secībā, iespējams pilnīgi restaurēt uzveduma kopnoskaņu. Kūpīgais mākslinieka darbs atstājis mākslas vēsturei svarīgu liecību.

Nākamā saskare ar Raiņa varoņiem Ģ. Vilkam ir 1947. gadā, kad viņš izpilda materiālā O. Skulmes skices «Ugunij un naktij» Dailes teātra uzvedumam. Patstāvīgi pie «Uguns un nakts» skatuviskā ietērpa Ģ. Vilks strādā 1965. gadā sadarbībā ar režisoru P. Pētersonu. Šis Dailes teātra uzvedums piedzīvoja neveiksmi, par kuru režisors vēlāk teica: ««Uguni un nakti», piemēram, es teātrī iestudēju tādā parāda apziņā. Noteiktas sistēmas man toreiz vēl nebija. Gribējās Raiņa filozofiskās attieksmes noreducēt līdz psiholoģiskajām — skatuviskās vienkāršības vārdā. Liekas, ka izrāde neizdevās arī dekoratīvi . . .»[1] Vadoties pēc režisora ieceres uzsvērt psiholoģiskās attiecības, skatuves ietērps tika pakārtots šim mērķim: visos cēlienos skatuves atvērumu aizņēma stilizēts ozols, tādējādi pārnesot aktieru darbību skatuves pirmā plāna dažādos līmeņos. Mēbeļu nebija, darbība norisa ozola zaru ietvertajos laukumos. Inscenētāji bija atteikušies arī no vizuāli krāsainiem efektiem, visas ainas veidojot uz gaismas un tumsas pretstatiem. Skatītāji un kritika izrādi nepieņēma. Izvērtējot izrādes neveiksmes, inscenētāji nolēma uzvedumu pārstudēt, darinot arī pilnīgi jaunu skatuves ietērpu. Bija iecerēts visu skatuves laukumu pilnīgi atbrīvot aktieru darbībai. Aplūkojot daudzās Ģ. Vilka 1966.—1967. gada darba skices, redzam, kā skatuves laukums pakāpeniski atbrīvojas no sarežģītām izbūvēm, līdz atsevišķus akcentus veido tikai dažādie skatuves grīdas lauzumi un aizmugures prospektu izgaismojums caur tillu. Katrai ainai bija paredzēta sava valdošā krāsa. Arī jaunajā risinājumā nebija nekādu ikdienas sadzīves elementu, viss tika virzīts uz simbolu attiecībām, simbolu cīņu. Lāčplēsis cīnās ne tikai ar Melno bruņinieku, bet arī pats ar sevi. Vizuāli tas attēlots skicē, kurā Lāčplēsis spogulī redz savu attēlu ar paceltu zobenu rokā. Pēdējā ainā redzam vientuļo Lāčplēsi cīņā ar Melno bruņinieku, apkārt biedējošs tukšums, šo ainu no abām pusēm ietver tikai apdegušu ēku konstrukcijas. Šajās skicēs jūtama tā nosacītības viļņa tuvošanās, kas atkal uznesa uz skatuves simboliku, metaforu — tik raksturīgu septiņdesmitajiem gadiem, kas rezultātā noveda līdz «tukšās telpas» koncepcijai. Dažādu iemeslu dēļ jaunais «Uguns un nakts» uzveduma variants palika tikai iecerēs.

[1] *Freinberga S.* Pētera Pētersona darbs režijā. — Karogs, 1973, № 5, 136. lpp.

Hronika

Daiga Freimane

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKA PAR 1979. UN 1980. GADU[1]

GODA NOSAUKUMI

LPSR Tautas mākslinieks

1979

1. Gunāram Krollim, grafiķim (9.07.1979.).

LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

1979

1. Tālivaldim Gaumigam, tēlniekam (25.04.1979.).
2. Vladimiram Kozinam, gleznotājam, profesoram (25.04.1979.).
3. Izabellai Krollei, keramiķei (9.07.1979.).
4. Uģim Mežavilkam, grafiķim (31.08.1979.).
5. Laimdotam Mūrniekam, gleznotājam (8.02.1979.).
6. Jūlijam Viļumainim, gleznotājam (28.04.1979.).
7. Editei Vīgnerei, tekstilniecei (5.02.1979.).

1980

1. Staņislavam Kreicam, gleznotājam (2.01.1980.).
2. Inārai Ņefedovai, mākslas zinātniecei (26.03.1980.).
3. Zigurdam Zuzem, grafiķim (22.08.1980.).

VALDĪBAS APBALVOJUMI

LPSR Augstākās Padomes Prezidija Goda raksti

1979

1. Teodora Zaļkalna Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijai (25.04.1979.).
2. Eduardam Kalniņam, gleznotājam, profesoram (24.10.1979.).
3. Valdim Kalnrozem, gleznotājam (16.01.1979.).
4. Gunāram Mitrēvicam, māksliniekam (25.04.1979.).
5. Sarmītei Ozoliņai, keramiķei (25.04.1979.).
6. Pēterim Upītim, grafiķim, profesoram (26.09.1979.).
7. Indulim Zariņam, gleznotājam (15.06.1979.).
8. Konrādam Ubānam, gleznotājam, profesoram (5.01.1979.).
9. Ģirtam Vilkam, gleznotājam (5.01.1979.).

1980

1. Borisam Bērziņam, gleznotājam (4.10.1980.).
2. Ļevam Bukovskim, tēlniekam (10.06.1980.).

[1] Turpinājums mākslas dzīves hronikas pārskatam, kas ievietots 1981. gadā izdotajā krājumā «Latviešu tēlotāja māksla».

3. Artūram Lapiņam, mākslinieka m (7.07.1980.).
4. Imantam Lukažam, tēlniekam (29.04.1980.).
5. Georgam Kruglovam, keramiķim, profesoram (27.10.1980.).
6. Ernai Rubenei, mākslinieciei (8.08.1980.).

PSRS Valsts prēmija

1980

Indulim Zariņam par gleznām «1945. gada pavasaris», «Es karā aiziedams (Par padomju varu)», «Pļaujas dziesma», «PSRS Tautas mākslinieka Teodora Zaļkalna portrets».

LPSR Valsts prēmija

1980

1. Valdim Kalnrozem par gleznām «Mazpilsēta rudenī», «Trīs brāļi», «Upes ainava rudenī», «Vecrīga», «Ziedu laiks», «Peonijas», «Novakare jūrmalā», «Rozes ar citronu», «Jūra zvejniekciemā» un «Vakara stundā».
2. Laimonim Šēnbergam par 1978. un 1979. gada politiskajiem plakātiem.

CITI APBALVOJUMI

Vissavienības Ļeņina komjaunatnes prēmija

1979

Jānim Anmanim par gleznām «Celtnieki», «Dziesma rītausmā» un «Inguri HES celtnieki».

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

1980

Maijai Tabakai par jaunatnes tematikai veltītām gleznām.

Latvijas PSR Mākslinieku savienības medaļas un diplomi par izcilu jaunrades sniegumu

1979

1. Verai Vidukai par gobelēniem «Zemgale», «Bārta», «Piebalga» un «Manai pilsētai».
2. Ansim Artumam par gleznām, kas tika eksponētas personālizstādē Rīgā 1978. gadā LPSR AMM.
3. Gunāram Krollim par ofortu ciklu «Vasaras pieskāriens».
4. Laimonim Šēnbergam par plakātiem «Edīte Vīgnere», «Pārveido saudzējot», «Mēs — par pilnīgu un vispārēju atbruņošanos» un «Esiet savstarpēji pieklājīgi!».

1980

1. Lolitai Zikmanei par ofortiem «Lapa», «Rīts», «Galds» un litogrāfiju «Miglainais rīts».
2. Lilijai Līcei par skulptūru granītā «Kad sarkanā gaisma ausa».
3. Jūlijam Viļumainim par gleznām «Kad pļavas zied» un «Zvejnieka klētī».

PSRS Mākslas akadēmija par 1978. un 1979. gada darbiem ar sudraba medaļu apbalvoja I. Melderi, diplomus saņēma R. Muzis un I. Krolle.

APBALVOJUMI IZSTĀDĒS

1979

Baltijas republiku jauno mākslinieku 1. tēlotājas mākslas izstādē Viļņā L. Franckēviča saņēma Lietuvas PSR MS prēmiju, I. Celmiņa — žurnāla «Kulturos Barai» prēmiju; medaļas piešķirtas V. Mercai, D. Vīgnerei-Ivanovai, O. Feldbergam, diplomi — I. Siliņai, G. Suhanovam, J. Strupulim (27.06.1979.).

Baltijas republiku 5. akvareļu izstādē Rīgā diplomus no LPSR MS saņēma B. Bērziņš, M. Ose, L. Dīnere (5.11.1979.).

Baltijas republiku 2. grāmatzīmju biennālē Viļņā par laureāti kļuva J. Antimonova, diplomus saņēma I. Helmuts, J. Petraškevics un P. Upītis (10.12.1979.).

1980

Madonas starpkolhozu uzņēmuma «Ārona» 1979. gada 1. prēmiju saņēma E. Grūbe par gleznu «Maize», 2. prēmiju — G. Krollis par darbu «Maizes smarža», 3. prēmiju — R. Blumberga par tekstiliju «Kartupeļu lasītājas» (16.01.1980.).

Baltijas republiku jauno mākslinieku dekoratīvi lietišķās mākslas izstādē Rīgā. LPSR MS prēmiju saņēma I. Jakobi, LĻKJS CK Goda rakstus — A. Mētra un V. Kucins, izstādes medaļas — P. Sīdars, I. Skujiņa, M. Muižniece, diplomus — M. Krasta, I. Klīdzējs, A. Liskupa, V. Podkalne, Aiva Žūriņa un Anna Žūriņa (26.09.1980.).

Baltijas republiku 5. grafikas triennālē Tallinā galveno prēmiju saņēma M. Muižule par darbiem «Rudens spēles», «Olimpiskais motīvs», «Vēsturiskais motīvs», «Rītaputns». Diplomus saņēma B. Ancāne, I. Blumbergs, A. Dembo, I. Krepics, A. Ņikitins. Viļņas pilsētas izpildkomitejas prēmija — J. Petraškevicam par darbu «Vētru diena», Tallinas izpildkomitejas prēmija — J. Liepiņam par darbu «Viesulis» (23.09.1980.).

APBALVOJUMI ĀRZEMJU IZSTĀDĒS

Starptautiskajam bērna gadam veltītajā medaļu konkursā Parīzē 1979. gadā laureāta nosaukumu ieguva V. Veisa par divpusīgu medaļu: averss — «Mana smilšu pilsēta», reverss — «Ceļojums uz Rīgu».

Starptautiskajā keramikas izstādē Faencā (Itālija) 1980. gadā prēmiju saņēma P. Martinsons par darbu «Laikabiedra piezīmes».

6. starptautiskajā stājgrafikas triennālē «Intergrafika-80» Austrumberlīnes televīzijas centrā (VDR) 1980. gadā prēmiju saņēma L. Zikmane par darbu «Ābolu smarža» no cikla «Rudens Latvijā».

8. starptautiskajā plakātu biennālē Varšavā (PTR) 1980. gadā speciālo prēmiju piešķīra L. Šēnbergam par darbu «Mēs — par vispārēju un pilnīgu atbruņošanos».

LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBU VISPĀRĒJĀS UN GRUPU IZSTĀDES

1979

Rīgā

3. stājgrafikas darbu izstāde «Zinātne un zinātniskā fantastika» 26.12.1978.—21.01.1979. RZN.

Grafikas darbu izstāde «Ar liesmu sirdī» no 9.01. Rīgas Kinonamā; 13.02.—5.03. Veselības aizsardzības ministrijas kursu bāzē.

Tēlotājas mākslas izstāde, veltīta 60. gadadienai, kopš Latvijā nodibināta padomju vara, 10.01.—25.02. LPSR MM (130 darbi).

Grafikas darbu izstāde, veltīta 60. gadadienai kopš padomju varas nodibināšanas Latvijā, 10.01.—6.02. MN.

3. mazo formu tēlniecības izstāde 25.01.—25.02. LPSR AMM (44 autoru 70 darbi).

LPSR MF 1978. gadā iepirkto grafikas darbu izstāde no 6.02. RZN.

1978. gadā jauniegūto mākslas darbu izstāde 27.02.—25.03. LPSR MM (79 darbi no MM fondiem).

Jauno mākslinieku dekoratīvi lietišķās mākslas izstāde 5.03.—2.04. LPSR AMM (78 autoru 232 darbi).

Republikas akvareļu izstāde 7.03.—2.04. LPSR AMM (47 autoru 133 darbi).

3. miniatūrgrafikas darbu izstāde līdz 8.04. RZN (44 autoru 320 darbi).

Tēlniecības darbu izstāde no cikla «Jaunatnei par mākslu» 28.03.—27.04. LPSR MM (38 darbi no MM fondiem).

Mākslas dienas 12.04.—22.04.

Mākslas dienu glezniecības darbu izstāde 12.04.—13.05. LPSR MM (69 darbi).

Mākslas dienu dekoratīvi lietišķās mākslas darbu izstāde 12.04.—14.05. LPSR AMM (53 autoru 102 darbi).

Mākslas dienu grafikas un tēlniecības darbu izstāde 12.04.—3.05. MN.

Mākslas darbu izstāde no 12.04. VEF Kultūras un tehnikas pilī.

Mākslas darbu izstāde no 12.04. Rīgas elektrospuldžu rūpnīcā.

2. jauno mākslinieku akvareļu izstāde no 13.04. Centrālajā poligrāfiķu klubā.

LPSR MF keramikas studijas «Logs» darbu izstāde no 12.04. Maskavas ielā 225.

Dizaina izstāde no 12.12. Sadzīves pakalpojumu nama skatlogos.

Jauno mākslinieku apvienības jaunuzņemto biedru darbu izstāde no 12.12. P. Stučkas LVU mazajā aulā.

Grāmatu grafikas izstāde no 12.04. Centrālās grāmatnīcas skatlogos.

Plakātu izstāde no 12.04. Komunāru laukumā.

Skulptūru izstāde no 12.04. Rīgas 3. internātskolas parkā.

Grafikas darbu izstāde no 12.04. Rīgas vagonu rūpnīcas klubā.

Kino un teātra mākslinieku darbu izstāde no 12.04. Jaunatnes teātrī.

Jauno mākslinieku tēlotājas mākslas darbu konkursa izstāde 21.04.—29.05. RACVM.

T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijas 60 gadu jubilejas izstāde no 27.04. Mākslas akadēmijā.

Piemiņas izstāde latviešu sarkanajiem strēlniekiem mākslinieki em 4.05.—27.05. LPSR MM (47 darbi).

LPSR mākslinieku Lielā Tēvijas kara dalībnieku 11. darbu izstāde 8.05.—3.06. MN (80 darbi).

Rīgas lietišķās mākslas vidusskolas audzēkņu darbu izstāde 17.05.—1.06. LPSR MM (438 darbi).

Bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 30.05.—3.06. LPSR MM (87 darbi).

Starptautiskajam bērnu gadam veltīta grafikas darbu un akvareļu izstāde 1.06.—24.06. RZN (15 autori).

6. dārza keramikas izstāde no 7.06. Doma dārzā.

Izstāde «Klusā daba latviešu 20. gs. 20.—30. gadu glezniecībā» 8.06.—1.07. LPSR MM (29 darbi no MM fondiem).

Starptautiskajam bērnu gadam veltīta tēlniecības un grafikas darbu izstāde no 13.06. MN.

2. miniatūrtekstiliju izstāde 22.06.—22.07. LPSR AMM (206 darbi).

LPSR mākslinieku 1979. gada grāmatzīmju izstāde 26.06.—15.07. RZN.

Darbnīcas «Baltars» porcelāna izstāde 6.07.—19.08. LPSR MM (91 darbs).

Izstāde «Darba cilvēka tēls mākslā» 12.07.—12.08. LPSR MM (71 darbs).

Republikas 3. medaļu izstāde LPSR AMM 2.08.—2.09. (310 darbi).

LPSR MF gleznu kolekcija, kas 1978. gadā bija eksponēta Austrijā, līdz 9.09. MN.

Izstāde «Mūzika un tēlotāja māksla» 23.08.—23.09. LPSR MM (45 darbi).

Mākslas izstāde «Rudens-79» 5.10.—11.11. LPSR MM (167 darbi).

Izstāde «Latviešu padomju lietišķā māksla 20. gs. 50. gados» 22.11.1979.—6.01.1980. LPSR MM (122 darbi no MM fondiem).

9. republikas stājgrafikas darbu izstāde 23.11.1979.—4.01.1980. MN.

Izstāde «Ekslibri Pēterim Upītim» līdz 26.11. MS; no 29.11. Izglītības darbinieku kultūras namā, (98 autoru 196 darbi, no LPSR 69 autoru 151 darbs).

Alūksnē

Izstāde «Mūsu teātra mākslinieki» 2.03.—14.03. Alūksnes muzejā (15 autoru 24 darbi).
Grafikas darbu un skulptūru izstāde «Padomju varai Latvijā — 60» 21.06.—11.07. Alūksnes muzejā (15 autoru 28 darbi no ID).
Izstāde «Koks latviešu skulptūrā» 3.07.—11.08. Alūksnes muzejā (15 autoru 15 darbi).
Bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 16.09.—12.10. Alūksnes muzejā (14 autoru 66 darbi no ID).
Izstāde «Grafikas veidi un tehnikas» 19.11.—12.12. Alūksnes muzejā (19 autoru 25 darbi no ID).
Gobelēnu izstāde 13.12.1979.—11.01.1980. Alūksnes muzejā (14 autoru 14 darbi no ID).

Bauskā

Skulptūru izstāde 14.10.—1.12. Bauskas muzejā (12 autoru 16 darbi no MF).
LPSR teātra plakāti 20.11.1979.—1.02.1980. Bauskas autoostā (25 darbi).

Cēsīs

Cēsu mākslinieku darbu izstāde 12.04.—13.05. Cēsu muzejā (24 autoru 54 darbi).
Ziemeļnieku tehnikā darināto tekstiliju izstāde 28.08.—26.09. Cēsu muzejā (12 autoru 14 darbi no ID).

Daugavpilī un rajonā

Tēlotājas mākslas izstāde, veltīta 60. gadadienai kopš padomju varas nodibināšanas Latvijā, līdz 22.01. Daugavpils muzejā.
Daugavpils mākslinieku 8. darbu izstāde no 12.04. Daugavpils muzejā.
Izstāde «Veltījums zvejniekiem» no 12.04. Viļānu selekcijas zinātniskās pētniecības stacijā.
Daugavpils muzeja fondu darbu izstāde no 12.04. Bebrenes sovhoztehnikumā.
Izstāde «Grafikas veidi un tehnikas» no 13.04. Višķu sovhoztehnikumā.
LPSR MF darbu izstāde no 12.04. 37. lauku profesionāli tehniskajā skolā Daugavpilī.
Miniatūrtekstiliju izstāde no 20.04. Daugavpils Pedagoģiskajā institūtā.

Jelgavā

Izstāde «Padomju varai Latvijā — 60» 9.01.—4.02. Jelgavas muzejā (10 autoru 41 darbs no Jelgavas muzeja fondiem).
Jelgavas mākslinieku darbu pavasara izstāde 11.04.—9.05. Jelgavas muzejā (14 autoru 56 darbi).
Portretu un pašportretu izstāde no 12.04. Jelgavas mūzikas vidusskolā.
Akvareļu izstāde no 12.04. Centrālajā kultūras namā Jelgavā.
Jelgavas arhitektu un mākslinieku darbu izstāde «Pilsēta perspektīvā skatījumā» 18.05.—10.06. Jelgavas muzejā.
Izstāde «Lielā Tēvijas kara tēma tēlotājā mākslā» 13.07.—3.08. (9 autoru 28 darbi no ID).
Izstāde «Plēners-79» 5.09.—30.09. Jelgavas muzejā (15 autoru 72 darbi).
Jelgavas mākslinieku darbu rudens izstāde 21.11.—16.12. Jelgavas muzejā (17 autoru 98 darbi).

Jēkabpilī

Izstāde «Mūsu mākslinieku portreti» 2.03—20.03. Jēkabpils muzejā (22 autoru 26 darbi no ID).
Jauno mākslinieku grafikas darbu izstāde 18.05.—18.06. Jēkabpils muzejā (14 autoru 26 darbi no ID).
Izstāde «Padomju varai Latvijā — 60» 17.10.—12.11. Jēkabpils muzejā (14 autoru 28 darbi no ID).

Izstāde «Mūsu gobelēnu meistari» 14.11—13.12. Jēkabpils muzejā (12 autoru 12 darbi no ID).

Jūrmalā

Tematiska izstāde «Ziedi» 27.02.—27.03. Jūrmalas muzejā (8 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem).

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde 15.04.—14.05. Jūrmalas muzeja filiālē (40 autoru 87 darbi).

Izstāde «Sports mākslā» 2.05.—22.05. Jūrmalas Izstāžu zālē (65 autoru 93 darbi).

Jūrmalas muzeja mākslas fondu darbu izstāde 18.05.—3.06. Jūrmalas muzeja filiālē (40 autoru 87 darbi).

Starptautiskajam bērnu gadam veltīta mākslas darbu izstāde 1.06.—25.06. Jūrmalas Izstāžu zālē (28 autoru 31 darbs).

Jūrmalas mākslinieku grupas darbu izstāde 6.07.—30.07. Jūrmalas muzejā (31 darbs).

Tekstiliju izstāde 18.09.—16.10. Jūrmalas muzejā (5 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem).

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde «Rudens-79» 19.10.—18.11. Jūrmalas muzeja filiālē (30 autoru 47 darbi).

Jūrmalas mākslinieku grupas darbu izstāde 12.12.1979.—15.01.1980. Jūrmalas muzejā (66 darbi).

Kuldīgā

Kuldīgas novada mākslinieku darbu izstāde 12.04.—22.04. Kuldīgas muzejā (15 autoru 22 darbi no Kuldīgas muzeja fondiem).

Liepājā un rajonā

Izstāde «Plēners-78» 1.01.—22.02. Liepājas muzejā (11 autoru 61 darbs).

Liepājas mākslinieku darbu izstāde 12.03.—2.05. Liepājas muzejā (29 autoru 51 darbs).

Izstāde «Gobelēns un keramika» no 12.04. Kazdangas sovhoztehnikumā.

Liepājas mākslinieku gleznu izstāde 12.04.—22.04. pilsētas centrālās grāmatnīcas skatlogos.

Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde no 20.04. p. s. «Nīca» klubā.

Liepājas mākslinieku dekorativi lietišķās mākslas darbu izstāde 21.06.—15.07. Liepājas muzejā (12 autoru 64 darbi).

Republikas jauno grafiķu darbu izstāde 21.06.—7.08. Liepājas muzejā (11 autoru 45 darbi no ID).

Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde 9.10.—4.11. Liepājas muzejā (28 darbi).

Liepājas muzeja fondu gleznu izstāde 1.11.—23.11. Liepājas muzejā (19 autoru 36 darbi).

Liepājas muzeja fonda gleznu izstāde 21.12.—31.12. Liepājas muzejā (16 autoru 19 darbi).

Ludzā

Izstāde «Padomju Armijai — 60» 14.12.1978.—22.01.1979. Ludzas muzejā (18 autoru 19 darbi no ID).

Izstāde «Padomju varai Latvijā — 60» 27.02.—20.03. Ludzas muzejā (15 autoru 30 darbi no ID).

Izstāde «Gleznieciības veidi un žanri» 31.07.—1.09. Ludzas muzejā (25 autoru 25 darbi no ID).

Madonā

Madonas mākslinieku grupas 3. darbu izstāde līdz 4.02. Madonas muzejā.

Talsu mākslinieku darbu izstāde maijā Madonas muzejā.

Rēzeknē

Daugavpils mākslinieku darbu izstāde 17.07.—5.08. Rēzeknes muzejā (40 darbi).
Rēzeknes mākslinieku darbu izstāde 20.11.—24.12. Rēzeknes muzejā (34 darbi).
Gleznu izstāde 27.12.1979.—10.01.1980. Rēzeknes muzejā (23 darbi no Rēzeknes muzeja fondiem).

Rūjienā

Rūjienas novada mākslinieku darbu izstāde no 28.10. Rūjienas muzejā.
Gleznu izstāde «Klusā daba» līdz 22.11. Rūjienas muzejā.
Akvareļu izstāde «Darba ritmi» no 20.12. Rūjienas muzejā.

Saldū

Izstāde «Mūsu mākslinieku portreti» 10.01.—8.02. Saldus muzejā (25 darbi no ID).
Izstāde «Mūsu gobelēnu meistari» 8.05.—22.05. Saldus muzejā (11 darbi no ID).
Izstāde «Koks latviešu padomju tēlniecībā» 16.08.—14.09. Saldus muzejā (15 darbi no ID).
Izstāde «Bērnu grāmatu ilustrācijas» 6.06.—1.08. Saldus muzejā (68 darbi no ID).
Izstāde «Mūsu teātra mākslinieki» 26.06.—9.07. Saldus muzejā (24 darbi no ID).
Izstāde «Jauno mākslinieku grafika» 15.10.—9.11. Saldus muzejā (26 darbi no ID).

Stučkas rajonā

Tekstiliju izstāde 10.03.—27.03. Stučkas muzejā (23 autoru 26 darbi no ID).
Bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 18.10.—5.11. Stučkas muzejā (14 autoru 66 darbi no ID).
Teātra plakātu un dekorāciju metu izstāde «Aicinājums uz izrādi» 8.11.—28.11. Stučkas muzejā (17 autoru 42 darbi no ID).

Talsos

Madonas mākslinieku darbu izstāde 7.02.—28.02. Talsu muzejā (9 autoru 52 darbi).

Tukumā

Tukumnieku tēlotājas mākslas darbu 19. izstāde 12.04.—6.05. Tukuma muzejā.
Jauno mākslinieku grupas darbu izstāde no 12.05. Tukuma muzejā.
Tukuma muzeja gleznieciības fondu izstāde līdz 7.10. Tukuma muzejā.

Valmierā

Bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 6.06.—1.07. Valmieras muzejā (68 darbi no ID).
Izstāde «Cilnis un medaļas latviešu padomju tēlniecībā» 4.07.—4.08. Valmieras muzejā (26 darbi no ID).
Valmieras mākslinieku 2. plakātu, interjera un lietišķās grafikas izstāde 11.08.—16.09. Valmieras muzejā (11 autoru 50 darbi).
Valmieras mākslinieku tēlotājas mākslas darbu izstāde 22.09.—21.10. (24 darbi).
Valmieras muzeja gleznu fondu izstāde 15.10.—15.11. Valmieras muzeja filiālē (26 darbi).
Izstāde «Klusā daba» 1.12.—31.12. Valmieras muzejā (25 darbi no ID).

Ventspilī

Bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 11.04.—11.05. Ventspils Jūras muzejā (13 autoru 68 darbi no ID).
Grafikas darbu izstāde 16.05.—25.06. Ventspils Jūras muzejā (10 darbi no MF).
Izstāde «Cilnis un medaļas latviešu padomju tēlniecībā» 12.09.—7.10. Ventspils Jūras muzejā (26 darbi no ID).

1980

Rīgā

Republikas dekoratīvi lietišķās mākslas izstāde 18.12.1979.—10.03.1980. LPSR Tautas saimniecības sasniegumu izstādes telpās Mežaparkā.

2. izstāde «Literārie tēli stājgrafikā» 26.12.1979.—13.01.1980. RZN.

Izstāde «Žanri gleznieciībā» no cikla «Jaunatnei par mākslu» 11.01.—6.03. LPSR MM (26 darbi no MM fondiem).

Mākslinieku portretu un pašportretu izstāde 17.01.—10.02. LPSR MM (142 darbi).

Ķīpsalas keramiķu darbu izstāde 15.02.—16.03. LPSR AMM (257 darbi).

Izstāde «Klusā daba un ainava grafikā» 15.02.—9.04. MN (42 autoru 90 darbi).

LPSR MF akvareļu izstāde no 24.02. RZN.

6. republikas karikatūristu darbu izstāde 12.03.—2.04. MN.

Mākslas dienas 11.04.—21.04.

V. I. Ļeņina 110. dzimšanas dienai veltīta Mākslas dienu izstāde 11.04.—11.05. LPSR MM (193 darbi).

Mākslas dienu grafikas izstāde 11.04.—4.05. MN.

Mākslas dienu izstāde no 11.04. VEF Kultūras un tehnikas pilī.

MF darbu izstāde no 11.04. Rīgas vagonu rūpnīcā, Rīgas porcelāna rūpnīcā, ražošanas apvienībā «Radiotehnika», Rīgas autoelektroaparātu rūpnīcā.

MF keramikas studijas «Logs» darbu izstāde no 11.04. Rīgas mākslas keramikas fabrikā.

Jauno mākslinieku grupas ādas plastikas darbu izstāde no 11.04. Rīgas elektrospuldžu rūpnīcā.

V. I. Ļeņina tēmai veltīto grāmatzīmju izstāde no 11.04. grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Grafiķu grupas darbu izstāde no 11.04. RZN.

Scenogrāfu darbu izstāde 11.04.—15.05. Teātra muzejā.

Izstāde «Grāmatzīmes medicīnas darbiniekiem» no 11.04. P. Stradiņa Medicīnas muzejā.

Dizaina un lietišķās grafikas izstāde 14.04.—18.04. zinātniskas aparātu būves speciālajā konstruktoru birojā.

Mākslinieku Lielā Tēvijas kara veterānu darbu izstāde 8.05.—1.06. MN.

LPSR MM 1979. gadā jauniegūto mākslas darbu izstāde 16.05.—23.06. LPSR MM (76 darbi).

Izstāde «Grafiskās zīmes» līdz 26.06. RZN.

Izstāde «Sports mākslā» 11.07.—8.08. Mākslas salonā.

Izstāde «Mēs ceļam komunismu», veltīta 40. gadadienai kopš padomju varas atjaunošanas Latvijā, 9.07.—17.08. Izstāžu zālē «Latvija» (159 darbi).

Retrospektīva tēlotājas mākslas izstāde «Mēs ceļam komunismu», veltīta 40. gadadienai kopš padomju varas atjaunošanas Latvijā, 9.07.—3.08. LPSR MM (54 darbi no MM fondiem).

Republikas tēlotājas mākslas izstādes «Mēs ceļam komunismu» grafikas darbu izstāde 9.07.—27.07. MN.

Izstāde «Klusā daba latviešu 20.—30. gadu gleznieciībā» jūlijā J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.

13. jauno mākslinieku darbu izstāde 8.08.—1.09. LPSR MM (159 darbi).

13. jauno mākslinieku dekoratīvi lietišķās mākslas darbu izstāde 8.08.—7.09. LPSR AMM (227 darbi).

7. republikas plakātu izstāde 27.08.—28.09. Izstāžu zālē «Latvija» (251 darbs).

Izstāde «Akvarelis un pastelis» no cikla «Jaunatnei par mākslu» 17.09.—12.10. LPSR MM (32 darbi).

Tēlotājas mākslas izstāde, veltīta LPSR MM 75 gadu jubilejai, 17.10.—9.11. LPSR MM (93 darbi no MM fondiem).

Izstāde «Mākslas darbu restaurācija» 17.10.—23.11. LPSR MM (20 darbi).

Padomju Latvijas mākslinieku grupas darbu izstāde 29.10.—23.11. Izstāžu zālē «Latvija» (10 autoru 130 darbi).

Grafikas darbu izstāde «Zinātne un zinātniskā fantastika» oktobrī RZN.

Padomju Latvijas dekorativi lietišķās mākslas darbu izstāde 21.11.—14.12. LPSR MM (161 darbs no MM un ID fondiem).

LPSR mākslinieku 1980. gada grāmatzīmju izstāde 25.11.—14.12. RZN.

MS Jelgavas organizācijas 10 gadu jubilejas izstāde 4.12.—31.12. LPSR AMM (224 darbi).

Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Rudens-80» 3.12.1980.—7.01.1981. Izstāžu zālē «Latvija» (220 autoru 299 darbi).

4. miniatūrgrafikas darbu izstāde no 16.12. RZN.

Daugavpils novada mākslinieku darbu izstāde 15.11.1980.—4.01.1981. G. Šķiltera muzejā (40 darbi).

Alūksnē

Izstāde «Koks dekorativi lietišķajā mākslā» 18.07.—11.08. Alūksnes muzejā (15 autoru 65 darbi no ID).

Izstāde «Jauno mākslinieku gleznas» 15.09.—3.10. Alūksnes muzejā (19 autoru 25 darbi no ID).

Bauskā

Latgales keramikas izstāde 16.02.—1.04. Bauskas muzejā (28 autoru 144 darbi).

LPSR VMA 1979. gada tekstilmākslas un keramikas nodaļas diplomdarbu izstāde 11.04.—20.05. Bauskas muzejā (8 autoru 12 darbi).

Politisko plakātu izstāde 1.06.—18.08. Bauskas autoostā (16 autoru 18 darbi no MF).

Jauno mākslinieku grupas darbu izstāde 19.11.—30.12. Bauskas muzejā (7 autoru 64 darbi).

Cēsīs

Vidzemes novada mākslinieku darbu izstāde 1.04.—11.05. Cēsu muzejā (66 autoru 115 darbi).

Valmieras mākslinieku plakātu izstāde 11.04.—11.05. Cēsu uzņēmumā «Autoserviss» (6 autoru 13 darbi).

Politiskā un kultūras plakāta izstāde 18.07. Cēsu pilsētas ielās un pagalmos (24 autoru 115 darbi).

Cēsu novada 20. mākslas izstāde 2.11.—10.12. Cēsu muzejā (73 autoru 150 darbi).

Daugavpilī

Izstāde «Koks un tekstilija dekoratīvajā mākslā» 4.10.—26.10. Daugavpils muzejā.

Jelgavas mākslinieku darbu izstāde janvārī Daugavpils muzejā.

Jelgavā

Jelgavas muzeja mākslas fondu darbu izstāde 18.10.—6.11. Jelgavas muzejā (17 autoru 56 darbi).

Jēkabpilī

Izstāde «Aicinājums uz izrādi» 23.01.—8.02. Jēkabpils muzejā (4 autoru 20 darbi no ID).

Izstāde «Koks dekoratīvajā mākslā» 21.05.—16.06. Jēkabpils muzejā (14 autoru 64 darbi no ID).

Gleznu izstāde, veltīta padomju varas atjaunošanas Latvijā 40. gadadienai, 1.07.—14.07. Jēkabpils muzejā (27 autoru 29 darbi no ID).

Jūrmalā

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde 11.04.—4.05. Jūrmalas muzeja filiālē (38 autoru 67 darbi).

Jūrmalas muzeja mākslas fondu darbu izstāde 10.06.—8.07. Jūrmalas muzejā (9 darbi).

Republikas dekoratīvi lietišķās mākslas darbu izstāde 20.06.—3.08. Jūrmalas Izstāžu zālē (146 autoru 461 darbs).

Jūrmalas muzeja mākslas fonda gleznu izstāde 2.08.—24.08. Jūrmalas muzeja filiālē (26 autoru 42 darbi).

LPSR MF mākslas keramikas fabrikas izstrādājumu izstāde 7.08.—7.09. Jūrmalas Izstāžu zālē (27 autoru 301 darbs).

5. republikas grāmatu grafikas izstāde 20.08.—7.09. Jūrmalas Izstāžu zālē (42 autoru 219 darbi).

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde 2.10.—31.10. Jūrmalas Izstāžu zālē (45 autoru 105 darbi).

Latviešu padomju grafikas darbu izstāde 3.10.—4.11. Jūrmalas muzejā (15 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem).

Kuldīgā

Kuldīgas mākslinieku darbu izstāde 11.04.—4.05. Kuldīgas muzeja filiālē (5 autoru 25 darbi).

Kuldīgas novada mākslinieku darbu izstāde 14.06.—6.07. Kuldīgas muzejā (16 autoru 50 darbi).

Liepājā

Liepājas muzeja fondu gleznu izstāde 5.03.—3.04. Liepājas muzejā (25 autoru 35 darbi).

Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde 13.04.—4.05. Liepājas muzeja filiālē (8 autoru 63 darbi).

Liepājas mākslinieku darbu izstāde 9.04.—4.05. Liepājas muzejā (28 autoru 63 darbi).

Liepājas jauno mākslinieku grafikas darbu izstāde 22.05.—8.06. Liepājas muzejā (7 autoru 31 darbs).

Daugavpils mākslinieku darbu izstāde 29.05.—15.06. Liepājas muzejā (29 autoru 176 darbi).

Liepājas muzeja fondu gleznu izstāde 20.07.—31.09. Liepājas muzejā (20 autoru 25 darbi).

Izstāde «Plenērs. Nīca-80» 21.08.—7.09. Liepājas muzejā (23 autoru 56 darbi).

Ludzā

Ludzas muzeja mākslas fondu izstāde 21.08.—9.09. Ludzas muzejā (9 autoru 17 gleznas).

Madonā un rajonā

Madonas mākslinieku grupas 4. darbu izstāde 19.01.—17.02. Madonas muzejā (8 autoru 36 darbi).

Republikas Mākslas dienu izstādes daļa 12.04.—10.05. p. s. «Barkava» klubā (32 autoru 35 darbi).

Mākslinieku portretu un pašportretu izstāde 5.07.—3.08. Madonas muzejā (20 autoru 20 darbi).

Cēsu novada mākslinieku 20. darbu izstāde 17.12.1980.—21.01.1981. Madonas muzejā (26 autoru 44 darbi).

Rēzeknē

Daugavpils mākslinieku 9. darbu izstāde 17.07.—18.08. Rēzeknes muzejā (50 darbi).

Rūjienā

Izstāde «Cilnis un medaļa latviešu padomju tēlniecībā» līdz 20.05. Rūjienas muzejā.
Rūjienas novada mākslinieku 5. darbu izstāde 1.11.—28.12. Rūjienas muzejā.

Saldū

Izstāde «Padomju varai Latvijā — 60» 15.12.1979.—13.01.1980. Saldus muzejā (22 darbi no ID).
Izstāde «Cilnis un medaļa latviešu padomju tēlniecībā» 18.01.—15.02. Saldus muzejā (26 darbi no ID).
Izstāde «Grafikas veidi un tehnikas» 21.02.—16.03. Saldus muzejā (25 darbi no ID).
Izstāde «Ļeņina tēls padomju tēlotājā mākslā» 17.03.—24.03. Saldus muzejā (18 darbi no ID).
Izstāde «Dekoratīvās tekstilijas» 25.03.—13.04. Saldus muzejā (12 darbi no ID).
Izstāde «Darba ritmi» 6.08.—4.09. Saldus muzejā (13 darbi no ID).
Izstāde «Gleznieciības veidi un žanri» 5.09.—4.10. Saldus muzejā (20 darbi no ID).

Stučkas rajonā

Izstāde «Gleznieciības veidi un žanri» 23.01.—18.02. Stučkas muzejā (22 autoru 22 darbi no ID).
Izstāde «Strēlnieku dziesma» 18.03.—9.04. Stučkas muzejā (9 autoru 23 darbi no ID).
Latgales mākslinieku darbu izstāde 12.04.—3.05. Stučkas muzejā (21 autora 74 darbi).
Izstāde «Ātrums un drosme» 12.06.—14.07. Stučkas muzejā (17 autoru 17 darbi no ID).
Izstāde «Klusā daba gleznieciībā» 9.08.—8.09. Stučkas muzejā (18 autoru 18 darbi no ID).
Dekoratīvo tekstiliju izstāde 23.12.1980.—19.01.1981. Stučkas muzejā (12 autoru 12 darbi no ID).

Talsos

Izstāde «Strēlnieku dziesma» 1.07.—17.07. Talsu muzejā (10 autoru 24 darbi no ID).
Bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 18.07.—10.08. Talsu muzejā (14 autoru 63 darbi no ID).
Talsu novada mākslinieku darbu izstāde 22.10.—13.11. Talsu muzejā (21 autora 51 darbs).

Tukumā

Tukumnieku tēlotājas mākslas 20. darbu izstāde no 11.04. Tukuma muzejā.

Valmierā

Izstāde «Latgales keramika» 6.03.—6.04. Valmieras muzejā (39 autoru 160 darbi).
Plakātu izstāde «Aicinājums uz izrādi» 27.03.—17.04. Valmieras drāmas teātrī (20 darbi no ID).
Plakātu izstāde «Uzvaras 35 gadi» 20.04.—10.05. Valmieras rajona kultūras namā. (24 darbi).
Vidzemes mākslinieku keramiķu darbu izstāde 15.06.—13.07. Valmieras muzeja filiālē (103 darbi).
Izstāde «Draugu zemes, draugu sejas» 17.07.—12.08. Valmieras muzeja filiālē (25 darbi no ID).
Izstāde «Koks dekoratīvajā mākslā» 15.08.—7.09. Valmieras muzejā (65 darbi no ID).

Dekorativo tekstiliju izstāde 16.08.—7.09. Valmieras muzeja filiālē (8 autoru 12 darbi).

Izstāde «Ātrums un drosme» 13.09.—12.10. Valmieras muzeja filiālē (19 gleznas un tēlniecības darbi no ID).

Ventspilī

Izstāde «Bērna un mātes tēma gleznieciībā» no MF 4.03.—1.05. Ventspils Jūras muzejā.

Gleznu izstāde, veltīta Zvejnieku dienai, 10.07.—28.08. Ventspils Jūras muzejā (10 autoru 13 darbi no ID).

Dekoratīvo tekstiliju izstāde 16.07.—29.07. Ventspils Vēstures muzejā (12 darbi no ID).

Izstāde «Koks dekoratīvajā mākslā» 12.11.—30.11. Ventspils Vēstures muzejā (15 autoru 65 darbi no ID).

Grafikas izstāde «Draugu zemes, draugu sejas» 3.12.—31.12. Ventspils Jūras muzejā (5 autoru 13 darbi no ID).

Izstāde «Jauno mākslinieku gleznas» 3.12.1980.—4.01.1981. Ventspils Vēstures muzejā (18 autoru 25 darbi no ID).

LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU PERSONĀLĀS UN GRUPU IZSTĀDES

1979

Izstāde «Ādamam Alksnim — 115» 28.08.—11.11. LPSR MM (32 darbi no MM fondiem).

Anmaņa J. darbu izstāde 12.09.—12.10. LPSR AMM (296 darbi).

Artuma A. personālizstāde 10.02.—11.03. Tukuma muzejā; Jūrmalas Izstāžu zālē 5.09.—8.10. (42 darbi).

Artuma A. gleznu izstāde 20.01.—14.02. Alūksnes muzejā (16 darbi no ID); 15.02.—4.03. Cēsu muzejā (21 darbs no ID); 13.03.—5.04. Valmieras muzeja filiālē (16 darbi no ID); 13.04.—10.05. Saldus muzejā (21 darbs no ID); 2.06.—24.06. Kuldīgas muzejā (16 darbi no ID); 27.06.—1.08. Ventspils Jūras muzejā (21 darbs no ID); 11.08.—10.09. Jēkabpils muzejā (21 darbs no ID).

Ābelītes O., Junkera A., Plēpja J. grafikas darbu izstāde 28.03.—8.04. LPSR MM (182 darbi).

Ārgaļa M. darbu izstāde 11.02.—8.04. Cēsu muzejā (54 darbi).

Bēma R. personālizstāde 14.03.—4.05. LPSR AMM (66 darbi).

Bērziņš L. (sk. — Strauts G. un Strauta I.)

Blumbergu R. un L. darbu izstāde 29.01.—5.03. Ventspils Vēstures muzejā (14 tekstilijas un 24 skulptūras); 31.05.—17.06. Liepājas muzejā (46 darbi).

Birznieka A., Plāciņa J., Zviedrāna A. darbu izstāde «Koks mākslā» 12.04.—2.05. Liepājas muzejā (22 darbi).

Blunava H. darbu izstāde no 12.04. z. k. «Banga» Rojā; akvareļu izstāde «Klusā daba» 18.09.—7.10. RZN.

Breģis O. (sk. — Franckēviča L.)

Brektes I. akvareļu izstāde no 8.04. z. k. «9. Maijs».

Brencēns K. (sk. — Štrāls A.)

Bromulta A., Cīruļa K., Grīvas G., Korņecka M., Mūrnieka L., Nalogina A. darbu izstāde no 12.04. Dzeržinska kultūras namā.

Bubiera L. scenogrāfijas darbu izstāde 7.07.—7.08. Valmieras muzeja filiālē (36 darbi).

Buša V. gleznu izstāde 6.06.—25.06. Jūrmalas muzeja filiālē (41 darbs).

Ceipes I. bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde līdz 11.11. Tukuma muzejā; 23.11.—23.12. Talsu muzejā (30 darbi).

Celma V., Krūmiņa A., Riņķa A. darbu izstāde «Forma, krāsa, dinamika» līdz 31.01. RACVM.

Cihovskas S. keramikas darbu izstāde 11.04.—25.05. G. Šķiltera muzejā (73 darbi).

Cirulis K. (sk. — Bromults A.)

Ciruļa K. grafikas darbu izstāde 8.02.—7.03. Jelgavas muzejā (55 darbi); 27.03.—10.04. Jūrmalas muzejā (56 darbi); no 12.04. Mērsragā z. k. «1. Maijs».

Čerņavska P., Rancāna A., Undas J. darbu izstāde februārī Daugavpils muzejā; 13.04.—30.04. Ludzas muzejā (15 koka izstrādājumi, 86 keramikas darbi un 8 akvareļi).

Dāles K. zīmējumu izstāde jūnijā grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Dāles K. grafikas darbu izstāde no 1.06. G. Šķiltera muzejā; 8.08.—3.09. Kuldīgas muzejā; 3.10.—11.11. Alūksnes muzejā; 16.11.—15.12. Saldus muzejā (44 darbi no ID).

Diņģeļa S. gleznu izstāde 12.04.—2.05. Liepājas muzeja filiālē (56 darbi).

Dreimanes M. keramikas darbu izstāde līdz 2.12. G. Šķiltera muzejā.

Droņa A. gleznu izstāde 22.12.1979.—20.01.1980. Cēsu muzejā.

Dzenis B. (sk. — Štrāls A.)

Einbergas R. keramikas darbu izstāde 30.05.—29.06. LPSR AMM (189 darbi).

Eltermanes A. pasteļu un tekstilēju izstāde «Manas vasaras» 1.08.—19.08. Liepājas muzejā (33 darbi); 20.11.—9.12. RZN.

Franckēvičas L., Veisas V., Breģa O. skulptūru izstāde līdz 28.10. RZN.

Gabaliņš R. (sk. — Rubeze S.)

Gintera R. akvareļu izstāde 10.02.—4.03. Kuldīgas muzejā (20 darbi); no 13.04. z. k. «Sarkanā bāka» klubā Ventspilī.

Glušenkova V., Strupuļa J., Šteinboka E., Žebeļa A. darbu izstāde februārī LPSR Kinoamatieru biedrības klubā.

Goževicas S. un Lētiņas K. grafikas darbu izstāde no 10.04. grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Grasis T. (sk. — Strauts G.)

Grīva G. (sk. — Bromults A.)

Grūbes E. gleznu izstāde līdz 17.06. Doles Vēstures muzejā.

Ģelzes-Ozoliņas I. un Spridzāna P. darbu izstāde 12.03.—13.05. Ventspils vēstures muzejā (40 darbi).

Ģērmaņa A. darbu izstāde 17.07.—5.08. RZN.

Ivane M. (sk. — Strauta I.)

Jekševicas B. darbu izstāde 5.03.—8.04. grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Junkers A. (sk. — Ābelīte O.)

Kalniņa E. gleznu izstāde no 12.04. Madonas muzejā.

Kalnrozes V. gleznu izstāde 16.08.—30.09. LPSR MM (60 darbi).

Korņeckis M. (sk. — Bromults A.)

Kreica S. gleznu izstāde «Jūras dziesma» 1.07.—30.07. Jūrmalas Izstāžu zālē (37 darbi).

Kroļļu I. un G. un Menteles N. darbu izstāde 12.04. Pamatu ciema klubā.

Krutoja G. atklātņu izstāde 1.08.—31.08. Jūrmalas muzejā (72 darbi).

Krūmiņas A. akvareļu izstāde 17.02.—4.03. grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Krūmiņš A. (sk. — Celms V.)

Kugras Kr. koktēlniecības darbu izstāde līdz 8.04. G. Šķiltera muzejā.

Kupča L. darbu izstāde 16.01.—18.02. Valmieras muzeja filiālē (23 darbi no ID); 17.03.—12.04. Alūksnes muzejā; 13.06.—12.07. Ventspils Vēstures muzejā (47 darbi no ID).

Lētiņa K. (sk. — Goževica S.)

Linkaites M. keramikas izstāde līdz 27.05. G. Šķiltera muzejā.

Lībietes I., Pugačovas O., Vīgneres-Ivanovas D., Poikāna I. grafikas darbu izstāde 11.12.—23.12. RZN.

Luteres A. darbu izstāde 12.04.—22.04. Valmieras muzejā (12 darbi).

Melnāra Ā. gleznu izstāde 2.03.—25.03. LPSR MM (62 darbi); līdz 15.07. Tukuma muzejā; 18.07.—29.07. Liepājas muzejā (46 darbi).

Melnbārdes-Krisbergas H. darbu izstāde 8.01.—29.01. Arhitektu namā; no 13.04. z. k. «Zvejnieks» Skultē; 5.05.—27.05. Kuldīgas muzejā (30 darbi).

Meļķa E. gleznu piemiņas izstāde decembrī Tukuma muzejā.
Mentele N. (sk. — Kroļļi I. un G.)
Mētras A. keramikas darbu un Sidara P. tekstiliju izstāde 7.04.—29.04. Kuldīgas muzejā (32 darbi).
Mežavilka U. darbu izstāde no 13.04. z. k. «Brīvais vilnis» Salacgrīvā.
Mucenieces Z. gleznu izstāde līdz 14.09. MN; 28.11.—23.12. Stučkas muzejā (34 darbi).
Mūrnieks L. (sk. — Bromults A.)
Mūrnieka L. darbu izstāde no 18.04. z. k. «Carnikava» skolā.
Nalogins A. (sk. — Bromults A.)
Opmanes R. grafikas darbu izstāde 24.10.—25.11. Cēsu muzejā (43 darbi).
Oša M. grafikas darbu izstāde 10.03.—1.04. Kuldīgas muzejā (41 darbs.)
Osīša A. gleznu izstāde 21.12.1978.—30.01.1979. Jēkabpils muzejā (47 darbi).
Ozoliņa A. (sk. — Roze A.)
Ozoliņas A. darbu izstāde līdz 8.04. Madonas muzejā.
Ozoliņu K. un M. keramikas un grafikas darbu izstāde 13.04.—13.05. Bauskas muzejā (89 darbi).
Ozoliņa V. grafikas darbu izstāde 28.04.—30.05. RZN.
Pankoka M. kokgriezumu izstāde 12.10.—25.12. Liepājas muzejā (25 darbi no Liepājas muzeja fondiem).
Pauļukas F. personālizstāde 13.12.—13.01. LPSR AMM (166 darbi).
Plāciņš J. (sk. — Birznieks A.)
Plēpis J. (sk. — Ābelīte O.)
Poikāns I. (sk. — Lībiete I.)
Prēdeļa U. darbu izstāde no 14.04. z. k. «Padomju zvejnieks» Engurē.
Pugačova O. (sk. — Lībiete I.)
Ramuss M. (sk. — Zariņš A.)
Rancāns A. (sk. — Čerņavskis P.)
Rankas I. pastāvīgā tēlniecības darbu izstāde Rīgā Bieriņu parkā.
Reimane Z. (sk. — Rikmane M.)
Reihmanes M. pasteļu izstāde līdz 14.06. RZN.
Riņķis A. (sk. — Celms V.)
Rikmanes M. grafikas darbu un Reimanes Z. keramikas darbu izstāde 12.04.—30.04. Jaunpils lopkopības izmēģinājumu stacijā.
Rozenberga E. miniatūrtekstiliju izstāde decembrī grāmatnīcā «Mākslas grāmata».
Rozes A. keramikas izstāde 21.02.—12.03. Valmieras muzejā (60 darbi no ID); 14.04.—8.04. Cēsu muzejā (60 darbi no ID); 18.04.—9.05. Alūksnes muzejā (59 darbi no ID); 19.06.—17.07. Jēkabpils muzejā (59 darbi no ID).
Rozes A. keramikas darbu un Ozoliņa A. grafikas darbu izstāde 18.05.—12.06. Stučkas muzejā (83 darbi no ID).
Rožkalna D. grafikas darbu izstāde 20.02.—25.03. Valmieras muzejā (44 darbi no ID); no 12.04. Valkas muzejā; 18.05.—17.06. Cēsu muzejā (44 darbi no ID); 13.07.—5.08. Kuldīgas muzejā (44 darbi no ID); 8.08.—9.09. Talsu muzejā (37 darbi no ID); 21.09.—12.10. Stučkas muzejā (44 darbi no ID).
Rubezes S. un R. Gabaliņa dekoratīvi lietišķās mākslas darbu izstāde 10.07.—29.07. Liepājas muzejā (28 darbi).
Saukas K. grafikas darbu un gleznu izstāde 16.09.—7.10. Liepājas muzejā (56 darbi).
Sidars P. (sk. — Mētra A.)
Siliņa H. gleznu izstāde līdz 25.11. Madonas muzejā.
Slaidiņa J. plakātu izstāde 17.04. z. k. «Boļševiks» Pāvilostā.
Skulmes Dž. un Zariņa I. gleznu izstāde 22.03.—22.04. Jēkabpils muzejā (23 darbi no ID); 13.09.—11.10. Saldus muzejā (11 darbi no ID).
Skulmes O. gleznu izstāde aprīlī J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.
Spalviņa J. darbu izstāde 30.10.—18.11. RZN.
Spridzāns P. (sk. — Ģelze-Ozoliņa I.)
Spriņģa J. akvareļu izstāde 22.10.—18.11. MN.

Sūniņa Ž. gleznu izstāde 17.10.—18.11. Talsu muzejā (43 darbi); 29.11.1979.—4.01. 1980. Ventspils Vēstures muzejā (40 darbi).

Strauta G., Bērziņa L., Graša T. vitrāžu izstāde 28.03.—25.05. LPSR AMM (39 darbi).

Strautas I., Ivanes M., Ūdres V., Bērziņa L. vitrāžu izstāde 12.04.—13.05. Cēsu muzejā (15 darbi).

Strupulis J. (sk. — Glušenkovs V.)

Šelkovoja G. darbu izstāde 10.04.—15.05. Jūrmalas muzejā (10 darbi).

Šķiltera G. akvareļu, tēlniecības un grafikas darbu izstāde 15.06.—1.10. G. Šķiltera muzejā (101 darbs no muzeja fondiem).

Šrenka H., Štrauhas H. akvareļu un 19. gs. beigu posma grafikas darbu izstāde 16.10.—27.11. Jūrmalas muzejā (12 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem).

Šteinboks E. (sk. — Glušenkovs V.)

Štrauha H. (sk. — Šrenks H.)

Štrāla A. simtgadei veltīta izstāde 12.06.—26.06. Stučkas muzejā (35 darbi no MM un Stučkas muzeja fondiem).

Štrāla A., Brencēna K., Zeltiņa V. gleznu un Dzeņa B. skulptūru izstāde 16.11.—9.12. LPSR MM (55 darbi no MM fondiem).

Toropinas V. gleznu izstāde līdz 29.05. grāmatnīcā «Mākslas grāmata»; 30.05.—17.07. Jēkabpils muzejā (21 darbs).

Toropina J. gleznu izstāde līdz 1.12. LPSR Kinoamatieru biedrībā.

Ūdre V. (sk. — Strauta I.)

Unda J. (sk. — Čerņavskis P.)

Undas J. akvareļu izstāde 12.04.—30.04. Rēzeknes muzejā (16 darbi); septembrī Madonas muzejā.

Upīša P. grafikas darbu izstāde 8.04.—23.05. Valmieras muzeja filiālē (87 kokdzelumi, 132 grāmatzīmes); 14.12.1979.—13.01.1980. LPSR MM (530 darbi).

Urbāna I. rotaslietu izstāde 20.03.—12.04. Bauskas muzejā (47 darbi); 7.09.—10.10. Liepājas muzejā (28 darbi).

Ušpeļa A. keramikas darbu izstāde 1.03.—8.04. G. Šķiltera muzejā (203 darbi).

Uztiča V. gleznu izstāde 9.11.—1.12. Liepājas muzejā (48 darbi).

Vasiļjevs I. (sk. — Zeile Ģ.)

Veinbahas A. skulptūru izstāde 29.01.—28.02. Saldus muzejā (22 darbi).

Veisa V. (sk. — Franckēviča L.)

Vilka Ģ. darbu izstāde līdz 16.02. grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Vīgnere-Ivanova D. (sk. — Lībiete I).

Vītoliņa M. grafikas darbu izstāde 15.05.—29.05. Jūrmalas muzejā (11 darbi).

Zariņas A. un Ramusa M. grafikas darbu un gleznu izstāde 4.09.—30.09. Liepājas muzejā (51 darbs).

Zariņš I. (sk. — Skulme Dž.)

Zariņa I. darbu izstāde 8.06.—8.07. LPSR MM (73 darbi).

Zeiles Ģ. un Vasiļjeva I. darbu izstāde 7.08.—26.08. RZN.

Zeiles V. tēlniecības darbu izstāde LPSR AMM 26.12.—31.12. (158 darbi).

Zeltiņš V. (sk. — Štrāls A.)

Zemzara U. darbu izstāde no 14.04. z. k. «Uzvara» Lielupē.

Zuzes Z. grafikas darbu izstāde 3.07.—3.08. LPSR AMM (425 darbi).

Zvejsalnieka O. gleznu izstāde 12.05.—10.06. Rēzeknes muzejā (35 darbi); līdz 20.07. Daugavpils muzejā.

Zviedra A. darbu izstāde no 14.04. z. k. «Selga» Lapmežciemā.

Zviedrāns A. (sk. — Birznieks A.)

Zvirbuļa J. gleznu izstāde 21.03.—8.04. Liepājas muzejā (33 darbi).

Žebelis A. (sk. — Glušenkovs V.)

Žilvinskas J. gleznu izstāde 30.07.—3.09. Jūrmalas muzeja filiālē (71 darbs).

1980

Aide B. (sk. — Ulste Z.)

Andersona E. gleznu un grafikas darbu izstāde 12.04.—11.05. kolhozā «Gaujiena» (8 darbi).

Anmaņa J. gleznu izstāde 12.04.—10.05. mežu pētīšanas stacijā «Kalsnava» (12 darbi).

Antons Z. (sk. — Ozoliņa K.)

Artuma A. gleznu izstāde janvārī Rūjienas muzejā.

Artuma A., Kreica S., Zemzara U. gleznu izstāde 16.01.—6.02. Jūrmalas muzejā (9 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem).

Aueres S. darbu izstāde līdz 30.11. RZN.

Austriņas I. gobelēnu izstāde no 11.04. LPSR Dabas muzejā.

Austriņas I. un Muzes A. tekstiliju izstāde 17.07.—10.08. Valmieras muzejā (18 darbi no ID); 15.10.—16.11. Stučkas muzejā; 12.12.1980.—4.01.1981. Daugavpils muzejā.

Baltgaiļa K. darbu izstāde 1.02.—9.03. Jelgavas muzejā (29 darbi).

Barkāna G. gobelēnu, Ieviņa A. un Kluča A. serigrāfiju izstāde līdz 27.06. Arhitektu namā; 6.08.—12.09. Doles Vēstures muzejā.

Baumas Dz. akvareļu izstāde 12.05.—3.06. Arhitektu namā.

Bebres I. darbu izstāde līdz 28.09. RZN.

Bēma R. akvareļu izstāde 23.05.—29.05. Jūrmalas Izstāžu zālē (35 darbi); 20.06—31.07. Jelgavas muzejā (45 darbi); 19.08.—1.10. Bauskas muzejā (60 darbi).

Bitānes B., Grīnbergas D., Slaidiņa J. darbu izstāde 10.12.—31.12. Liepājas muzejā (93 darbi).

Blumberga I. scenogrāfijas darbu izstāde 3.06.—21.09. LPSR Teātra muzejā.

Blunava H. akvareļu izstāde 12.04.—11.05. p. s. «Viesiena» (30 darbi); 15.04.—15.05. Saldus muzejā (36 darbi).

Bobinska H. darbu izstāde 6.02.—20.03. Jūrmalas muzejā (12 darbi no Jūrmalas muzeja fondiem).

Bogustovas R. tekstiliju un Reinberga J. plakātu izstāde no 11.04. z. k. «Sarkanā bāka» Ventspilī.

Brektes J. personālizstāde 14.10.—23.11. LPSR AMM (151 darbs).

Briedis J. (sk. — Otto I.)

Brieža J., Liepiņa J., Ores J. darbu izstāde 12.04.—12.05. Valmieras muzejā (22 darbi).

Buša V. gleznu izstāde no 11.04. mežu pētīšanas stacijā «Kalsnava»; 2.12.1980.—6.01.1981. Jūrmalas muzejā (13 darbi).

Būmanes L. un Siliņa H. gleznu izstāde 10.07.—27.07. Liepājas muzejā (44 darbi no ID); 16.09.—9.10. Stučkas muzejā (15 darbi no ID); 5.12.—28.12. Talsu muzejā (14 darbi no ID).

Ceipes I. bērnu grāmatu ilustrāciju izstāde 11.01.—24.02. G. Šķiltera muzejā (68 darbi); 1.03.—6.04. Madonas muzejā (74 darbi); 16.10.—15.11. Bauskas muzejā (85 darbi); 26.11.—20.12. Liepājas muzeja filiālē (85 darbi).

Ciruļa K. grafikas darbu izstāde 11.01.—27.01. Liepājas muzejā (53 darbi).

Danes K. skulptūru izstāde līdz 1.06. RZN.

Daukšes V. gleznu izstāde līdz 23.11. RZN.

Dāles K. grafikas darbu izstāde 5.03.—5.04. Ventspils Vēstures muzejā (44 darbi no ID); 15.07.—14.08. Jēkabpils muzejā.

Dembo A. (sk. — Ozoliņa A.)

Detlava E. keramikas darbu izstāde 21.11.—21.12. LPSR AMM (182 darbi).

Detlava E., Ķiģeļa A., Zīles A. keramikas darbu izstāde līdz 5.08. Rūjienas muzejā; 13.08.—4.09. Talsu muzejā; 19.09.—10.10. Ventspils Jūras muzejā; 5.11.—4.12. Saldus muzejā (78 darbi no ID).

Dragūnes M. grafikas darbu izstāde 12.03.—9.04. Jēkabpils muzejā (31 darbs no ID); 11.12.1980.—4.01.1981. Saldus muzejā.

Dreiblates I. un Kārkliņas B. darbu izstāde «Dabas tēma porcelānā» līdz 17.07. LPSR Dabas muzejā.

Dreimane M. (sk. — Spriņģis J.)

Droņa A. personālizstāde 1.02.—29.02. Valmieras muzejā (53 darbi).

Eglīša K. darbu izstāde 29.01.—17.02. Talsu muzejā (83 darbi); 5.03.—6.04. Kuldīgas muzejā (82 darbi); 18.05.—18.06. Saldus muzejā (25 darbi).

Eglītis V. (sk. — Siliņš J.)

Elksnītes S. gleznu izstāde 30.07.—27.08. MN; 9.09.—21.09. Talsu muzejā (42 darbi); 11.10.—2.11. Kuldīgas muzejā (41 darbs); 19.11.—7.12. Liepājas muzejā (37 darbi).

Goževicas S., Upītes K. grafikas darbu un Zibeņa M. metālkalumu izstāde 18.03.—6.04. RZN.

Grīnberga D. (sk. — Bitāne B.)

Gulbes E. gleznu izstāde 6.12.1980.—3.01.1981. Tukuma muzejā.

Ģērmaņa A. darbu izstāde 12.04.—30.04. Valmieras rajona Ļeņina kolhoza klubā (10 gleznas, 15 grafikas darbu); 14.06.—15.08. Priekuļu selekcijas un izmēģinājumu stacija (13 darbi).

Hehta G., Iltneres I., Krastiņas S., Mitrēvica J., Muižnieka G., Zariņas A. gleznu izstāde decembrī Kinoamatieru biedrībā.

Helmuta I. grafikas izstāde 18.07.—14.08. Stučkas muzejā (43 darbi no ID); 16.08.—12.09. Alūksnes muzejā (23 darbi).

Izstāde «K. Hūnam — 150» no 4.12. J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.

Ieviņš A. (sk. — Barkāns G.)

Iltnere I. (sk. — Hehts G.)

Indriksones Dz. darbu izstāde no 11.04. G. Šķiltera muzejā.

Irbes V. pasteļu izstāde līdz 31.01. J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.

Jankava U. un Klīdzēja J. tekstiliju un keramikas izstāde 16.05.—16.06. Doles Vēstures muzejā.

Jansones A. darbu izstāde 11.04.—15.05. Valmieras muzeja filiālē (25 gleznas, 11 grafikas darbu, 20 grāmatzīmes); 18.06.—3.08. Cēsu muzejā (45 darbi); 21.10.—16.11. Madonas muzejā (31 darbs).

Jurķelis E. (sk. — Sūniņš K.)

Kalašņikova A. grāmatzīmju izstāde 8.07.—31.07. Jūrmalas muzejā (84 darbi).

Kalnenieks E. (sk. — Pauļuka F.)

Kalniņa E. darbu izstāde «Ceļojuma piezīmes» no 11.04. zinātniskās pētniecības saimniecības «Krimulda» klubā.

Kalniņa L. piemiņas izstāde augustā Siguldas muzejā (30 darbi).

LPSR Valsts prēmijas kandidātu gleznotāja V. Kalnrozes un plakātista L. Šēnberga darbu izstāde 19.05.—23.06. LPSR MM (18 darbi).

Kalns I. darbu izstāde 7.05.—8.06. Jūrmalas muzeja filiālē (83 darbi).

Kalvāna V. gleznu izstāde 1.11.—30.12. Rēzeknes muzejā (55 darbi).

Kažociņas M. gleznu izstāde 11.04.—16.05. p. s. «Cesvaine» (13 darbi).

Kārkliņa B. (sk. — Dreiblate I.)

Klīdzējs J. (sk. — Jankavs U.)

Klucis A. (sk. — Barkāns G.)

Kokles L. gleznu un zīmējumu izstāde 16.03.—31.06. Alūksnes muzejā (19 darbi no Alūksnes muzeja fondiem).

Krastiņa S. (sk. — Hehts G.)

Kreics S. (sk. — Artums A.)

Kroļļa G. darbu izstāde no 11.04. Rīgas Kinonamā; 15.05.—6.06. Valmieras muzejā.

Kroļļu I. un G., Menteles N. darbu izstāde 12.04.—1.05. Pamatu ciema kultūras namā.

Krutoja G. atklātņu izstāde 1.08.—2.09. Jūrmalas muzejā (81 darbs).

Ķiģelis A. (sk. — Detlavs E.)

Landaus I. (sk. — Pauļuka F.)

Lapiņas D., Poikāna I. un Vizuļa V. gleznu izstāde 11.04.—1.06. J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.

Liepiņš J. (sk. — Briedis J.)

Liepiņa J. grafikas darbu izstāde 12.08.—21.09. RZN.

Līces A. ādas plastikas darbu izstāde 29.10.—16.11. Liepājas muzeja filiālē (43 darbi).

Luteres A. gleznu izstāde no 11.04. Preiļu raj. kolhoza «Uzvara» klubā.

Masļakova S. gleznu izstāde 11.09.—30.09. Jūrmalas Izstāžu zālē (90 darbi).

Martinsones I., Vanaga A., Preisa L. darbu izstāde 13.12.1980.—11.01.1981. Cēsu muzejā.

Martinsona P. darbu izstāde «Zīmējumu galerija» 22.08.—21.09. Cēsu muzejā.
Mentele N. (sk. — Kroļļi I. un G.)
Mikānes V. mazo formu tēlniecības un Mikāna V. dekoratīvā koka darbu izstāde 7.03.—6.04. Valmieras muzeja filiālē (70 darbi).
Mitrēvics J. (sk. — Hehts G.)
Muižnieks G. (sk. — Hehts G.)
Muižules M. grafikas darbu un akvareļu izstāde 19.09.—12.10. MN.
Muze A. (sk. — Austriņa I.)
Novoženecas L. tēlniecības darbu izstāde 17.04.—12.05. Siguldas kultūras namā.
Opmanes R. grafikas darbu izstāde no 11.04. z. k. «Uzvara» Lielupē.
Ore J. (sk. — Briedis J.)
Otto I., Vītola A., Brieža J. kokdzelumu izstāde no 11.04. kinoteātra «Spartaks» foajē.
Ozoliņas A. un Dembo A. grafikas darbu izstāde no 11.04. z. k. «Selga» Lapmežciemā.
Ozoliņas I. keramikas darbu izstāde 12.04.—20.04. Valmieras muzejā (17 darbi).
Ozoliņas K., Ozoliņa M. un Antona Z. keramikas, grafikas darbu un akvareļu izstāde no 12.04. z. k. «Banga» Rojā.
Ozoliņa V. grafikas darbu izstāde 12.04.—10.05. Jaunkalsnavā (20 darbi).
Ozols O. (sk. — Ulste Ž.)
Paulukas F., Valneres R., Vegeres B., Kalnenieka E., Landaua I., Zariņa I. pasteļu izstāde 11.04.—11.05. Jelgavas muzejā (40 darbi).
Petraškevica N. akvareļu izstāde 29.12.1979.—3.02.1980. Bauskas muzejā (53 darbi); 7.01.—21.01. Ventspils Vēstures muzejā (28 darbi).
Podobedova R. darbu izstāde 11.09.—10.10. Jūrmalas Izstāžu zālē (130 darbi).
Poikāns I. (sk. — Lapiņa D.)
Preiss L. (sk. — Martinsone I.)
Prēdeļa U. darbu izstāde no 11.04. z. k. «9. Maijs» Mangaļos.
Pumpura A. batikas izstāde līdz 6.07. RZN.
Rankas I. pastāvīgā tēlniecības darbu izstāde Rīgā Bieriņu parkā.
Reinbergs J. (sk. — Bogustova R.)
Rikmanes M. darbu izstāde 11.04.—10.05. Madonas kultūras namā (27 darbi).
Riņķe D. (sk. — Skulme Dž.)
Rozenberga E. tekstiliju izstāde 12.04.—10.05. Ērgļu kultūras namā (21 darbs); 29.10.—16.11. Liepājas muzejā (16 darbi).
Rozentāla J. zīmējumu izstāde februārī J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.
Rožkalna D. darbu izstāde 5.02.—5.03. Valmieras muzeja filiālē (75 grafikas darbi, 100 grāmatzīmes); no 11.04. Burtnieku kultūras namā un Mazsalacas vidusskolā; 19.06.—6.07. Liepājas muzejā (44 darbi no ID).
Rožlapas D. darbu izstāde «Pilsētas un pilis» 4.11.—2.12. Jūrmalas muzejā (20 darbi).
Rubenes E. darbu izstāde 3.08.—12.09. Cēsu muzejā (13 tekstiliju ansambļi).
Siliņš H. (sk. — Būmane L.)
Siliņa H. gleznu izstāde 5.04.—11.05. Alūksnes starpkolhozu celtniecības organizācijā (12 darbi); no 11.04. z. k. «1. Maijs» Mērsragā.
Siliņa J. un Eglīša V. gleznu izstāde līdz 5.10. Tukuma muzejā.
Siliņas N. darbu izstāde no 11.04. Ogres raj. kolhoza «Uzvara» klubā.
Skulmes Dž. un Riņķes D. gleznu izstāde no 11.04. Bauskas raj. p. s. «PSRS 50. gadadiena».
Skulmes Dž. gleznu izstāde 12.04.—12.05. Madonas muzejā (20 darbi); akvareļu izstāde jūlijā grāmatnīcā «Mākslas grāmata».
Skulmes O. 90. dzimšanas dienai veltīta gleznu izstāde 29.08.—20.09. Jēkabpils muzejā (10 darbi).
Skulmes U. pasteļu izstāde (no LPSR MM fondiem) līdz 20.05. Rūjienas muzejā.
Slaidiņš J. (sk. — Bitāne B.)
Spridzāna P. gleznu izstāde 10.04.—10.05. Ventspils Jūras muzejā; 15.12.—31.12. Liepājas muzeja filiālē (14 darbi).
Spriņģa J. gleznu izstāde 27.12.1979.—27.01.1980. Talsu muzejā (33 darbi); akvareļu izstāde 3.03.—4.04. Talsu muzejā (37 darbi).

Spriņģa J. akvareļu un Dreimanes M. keramikas darbu izstāde 19.01.—17.02. Kuldīgas muzejā (54 akvareļi un 53 keramikas darbi).

Sudmaļa J. gleznu izstāde 18.05.—8.06. Liepājas muzejā (68 darbi).

Sūniņa K. un Jurķeļa E. akvareļu izstāde 10.03.—5.05. Alūksnes muzejā; līdz 28.10. Rūjienas muzejā; 25.11.—22.12. Stučkas muzejā (27 darbi no ID).

Sūniņa Ž. gleznu izstāde līdz 17.02. Tukuma muzejā; 19.07.—17.08. Kuldīgas muzejā (20 darbi).

Šēnbergs L. (sk. — Kalnroze V.)

Šēnberga L. darbu izstāde 12.06.—29.06. Cēsu muzejā (21 darbs).

Šulca A. darbu izstāde 12.10.—31.10. Jūrmalas Izstāžu zālē (53 darbi).

Tabakas M. darbu izstāde 16.01.—10.02. RZN (5 gleznas); līdz 30.03. Daugavpils muzejā.

Tālbergas Z. darbu izstāde 28.11.—22.12. LPSR MM (37 darbi).

Tilberga J. 100. dzimšanas dienai veltīta izstāde 14.03.—6.04. LPSR MM (61 darbs).

Tiltiņa V. un RLMV koktēlniecības nodaļas absolventu darbu izstāde «Koka plastika» 9.01.—3.02. MN.

Toropina J. gleznu izstāde no 5.04. Doles Vēstures muzejā.

Ubāna K. personālizstāde 5.09.—6.10. LPSR MM (126 darbi).

Ulstes Z., Aides B., Ozola O. darbu izstāde 8.10.—26.10. Liepājas muzejā (217 darbi).

Upīte K. (sk. — Goževica S.)

Valdmaņa V. 75. dzimšanas dienai veltīta darbu izstāde 7.03.—29.03. LPSR MM (49 darbi).

Valnere R. (sk. — Pauļuka F.)

Valneres R. gleznu izstāde līdz 6.04. grāmatnīcā «Mākslas grāmata»; no 11.04. Jūrmalas mūzikas skolā.

Vanags A. (sk. — Martinsone I.)

Vegere B. (sk. — Pauļuka F.)

Veisbārdes M. darbu izstāde 11.04. p. s. «Vestiena».

Villeruša V. darbu izstāde no 11.04. z. k. «Carnikava».

Vizulis V. (sk. — Lapiņa D.)

Vīgneres-Ivanovas D. grafikas darbu izstāde no 11.04. Degumnieku kultūras namā.

Vītols A. (sk. — Otto I.)

Zariņa A. (sk. — Hehts G.)

Zariņš I. (sk. — Pauļuka F.)

Zemzaris U. (sk. — Artums A.)

Zemzara U. darbu izstāde 11.04.—5.05. LPSR Kinoamatieru biedrības klubā.

Zeiles Ģ. darbu izstāde no 11.04. z. k. «Brīvais vilnis» Salacgrīvā.

Zibens M. (sk. — Goževica S.)

Zile A. (sk. — Detlavs E.)

Zitares M. darbu izstāde 11.04. Jēkabpils raj. «Lauktehnikas» klubā.

Zvejsalnieka O. gleznu izstāde 2.08.—1.09. Jelgavas muzejā (48 darbi); 9.09.—6.10. Ludzas muzejā (27 darbi).

Zviedra A. darbu izstāde no 12.04. z. k. «Padomju zvejnieks» Engurē.

Zvirbuļa J. darbu izstāde 5.04.—25.04. Centrālajā poligrāfiķu klubā.

Žūriņas A. keramikas darbu izstāde 11.04.—4.05. Jēkabpils muzejā (77 darbi).

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI

Arhitektu nams — LPSR Arhitektu savienības telpas
ID — LPSR mākslas muzeju un izstāžu apvienotās direkcijas Izstāžu daļa.
LPSR — Latvijas Padomju Sociālistiskā Republika
LPSR AMM — Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejs
LPSR MM — Latvijas PSR Mākslas muzejs
MF — Mākslas fonds
MS — Mākslinieku savienība
p. s. — padomju saimniecība

PSRS — Padomju Sociālistisko Republiku Savienība
RZN — Republikas Zinību nams
RACVM — Rīgas Arhitektūras un celtniecības vēstures muzejs, arhitektūras piemineklis Pētera baznīca
sk. — skatīt
z. k. — zvejnieku kolhozs
Alūksnes (Bauskas, Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) muzejs — Alūksnes (Bauskas, Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) Novadpētniecības un mākslas muzejs
Cēsu (Jelgavas, Liepājas, Saldus) muzejs — Cēsu (Jelgavas, Liepājas, Saldus) Vēstures un mākslas muzejs
Ludzas (Siguldas, Rēzeknes, Valmieras, Valkas) muzejs — Ludzas (Siguldas, Rēzeknes, Valmieras, Valkas) Novadpētniecības muzejs
Jūrmalas muzejs — Jūrmalas Vēstures un mākslas muzejs
J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejs — J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja filiāle — J. Rozentāla un R. Blaumaņa memoriālais dzīvoklis muzejs.
Rūjienas muzejs — Ā. Alkšņa sabiedriskais muzejs Rūjienā
Tukuma muzejs — Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzejs
Ventspils Jūras muzejs — Ventspils Jūras zvejniecības brīvdabas muzejs

SATURS

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLA

Cielava Skaidrīte. Pārdomas par latviešu mūsdienu tēlotājas mākslas kritikas stāvokli 7
Umblija Ramona. Ielu māksla un māksla ielās. Latviešu plakāts pēc gaiļa iedziedāšanās 14
Ģērmanis Andrejs. Par portretu 24
Lāce Rasma. Mākslas akadēmijas nozīme latviešu padomju tēlotājas mākslas attīstībā 35
Konstants Zigurds. Latviešu padomju porcelāna māksla 45
Lapiņš Artūrs. Pamatu likšanas gadi 77
Lendiņa Mirdza. Organizatoriskā darba pieredze 81
Novožeņeca Leja. Bijušās kara dienas atceroties 88
Zemzaris Uldis. Sava formas un krāsu pārliecība 94

LATVIEŠU MĀKSLAS VĒSTURE

Rozentāle Silvija. Rīgas jūgendstila arhitektūras plastiskais rotājums 109
Blūma Dzidra. «Uguns un nakts» skatuves ietērpa nerealizētie varianti 128

HRONIKA

Freimane Daiga. Mākslas dzīves hronika par 1979. un 1980. gadu . . 145

СОДЕРЖАНИЕ

ЛАТЫШСКОЕ СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Циелава Скайдрите. Размышления о современной латышской художественной критике 7
Умблия Рамона. Искусство на улицах. Латышский советский плакат сегодня 14
Германис Андрейс. Об искусстве портрета 24
Лаце Расма. Значение Академии художеств в развитии латышского советского искусства 35
Константин Зигурд. Латышский советский художественный фарфор . 45
Лапиньш Артурс. Годы заложения основ 77
Лендыня Мирдза. Опыт организационной работы 81
Новоженец Лея. Вспоминая дни войны 88
Земзарис Улдис. Свое понимание формы и цвета 94

ИСТОРИЯ ЛАТЫШСКОГО ИСКУССТВА

Розентале Силвия. Пластический декор архитектуры стиля модерн в Риге 109
Блума Дзидра. Нереализованные варианты сценического оформления пьесы Я. Райниса «Огонь и ночь» 128

ХРОНИКА

Фреймане Дайга. Хроника художественной жизни за 1979—1980 год 145

ЛАТЫШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Рига «Лиесма» 1983

На латышском языке

Составитель С. Циелава

Художник А. Гринберг

ИБ № 3604

LATVIESU TĒLOTĀJA MĀKSLA

Redaktore K. Bērziņa. Mākslinieciskais redaktors A. Lamsters. Tehniskā redaktore L. Engere. Korektore M. Ņikitina.

Nodota salikšanai 12.05.82. Parakstīta iespiešanai 21.02.83. JT 00557. Formāts 70×90/16. Dobspiedes papīrs № 1. Baltikas garnitūra. Augstspiedums. 14,62 uzsk. iespiedl.; 23,04 uzsk. kr. nov.; 13,72 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 784-3. Cena 1 rbl. 80 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 166/31248/M-1474. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas tipogrāfijā «Cīņa», 226011 Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40.

Latviešu tēlotāja māksla: [Rakstu krāj.] / Sast. S. Cielava. — R.: Liesma, 1983 — 166 lpp., il., 16 lp. il.

La 802

Krājumā ievietoti raksti, veltīti latviešu padomju dažādu tēlotājas un lietišķās mākslas nozaru aktuālajām attīstības problēmām, kā arī latviešu mākslas vēstures jautājumiem.

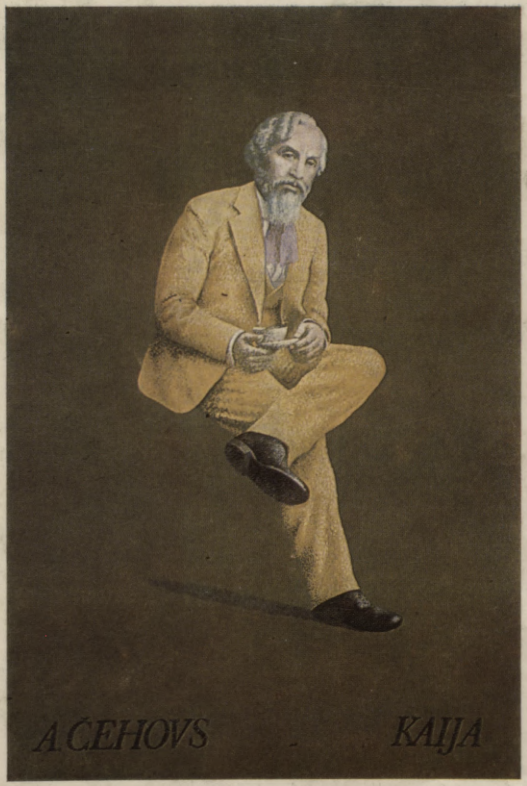
L $\frac{80103-166}{M801(11)-83}$ 237.82.4903010000 85.103(2L)

[0.03]

Grūnberg A.

II

1,80



Latviešu tēlotāja māksla