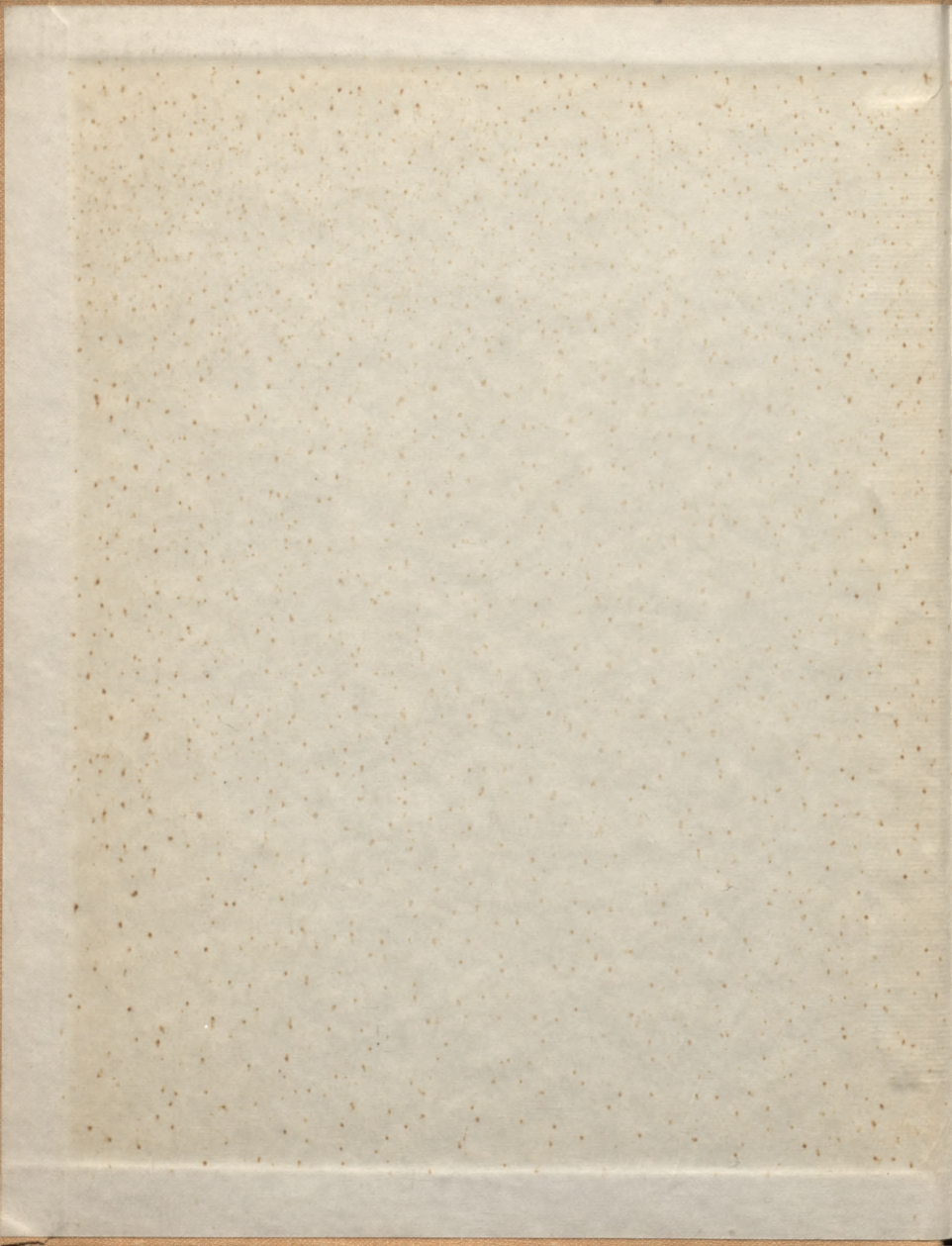
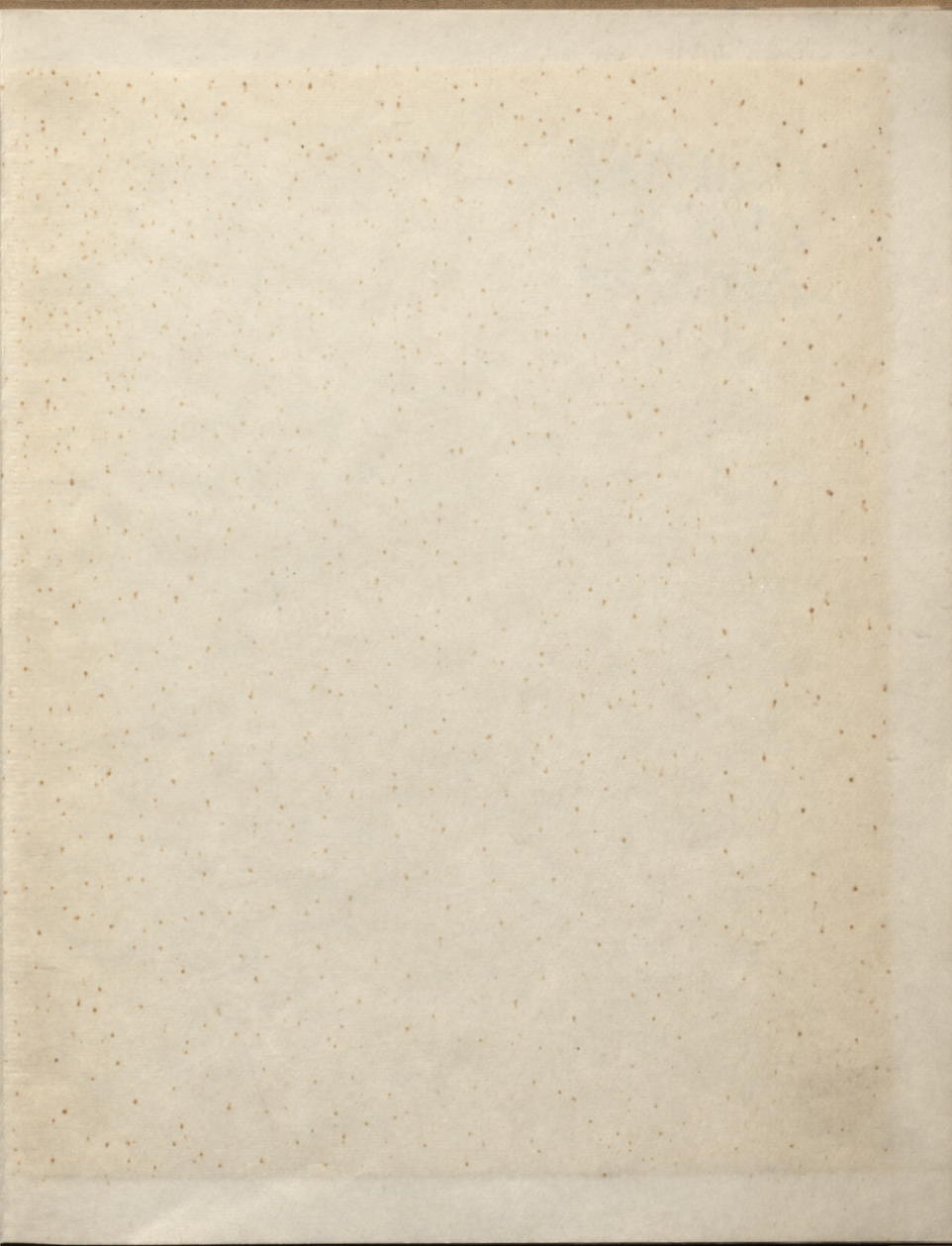
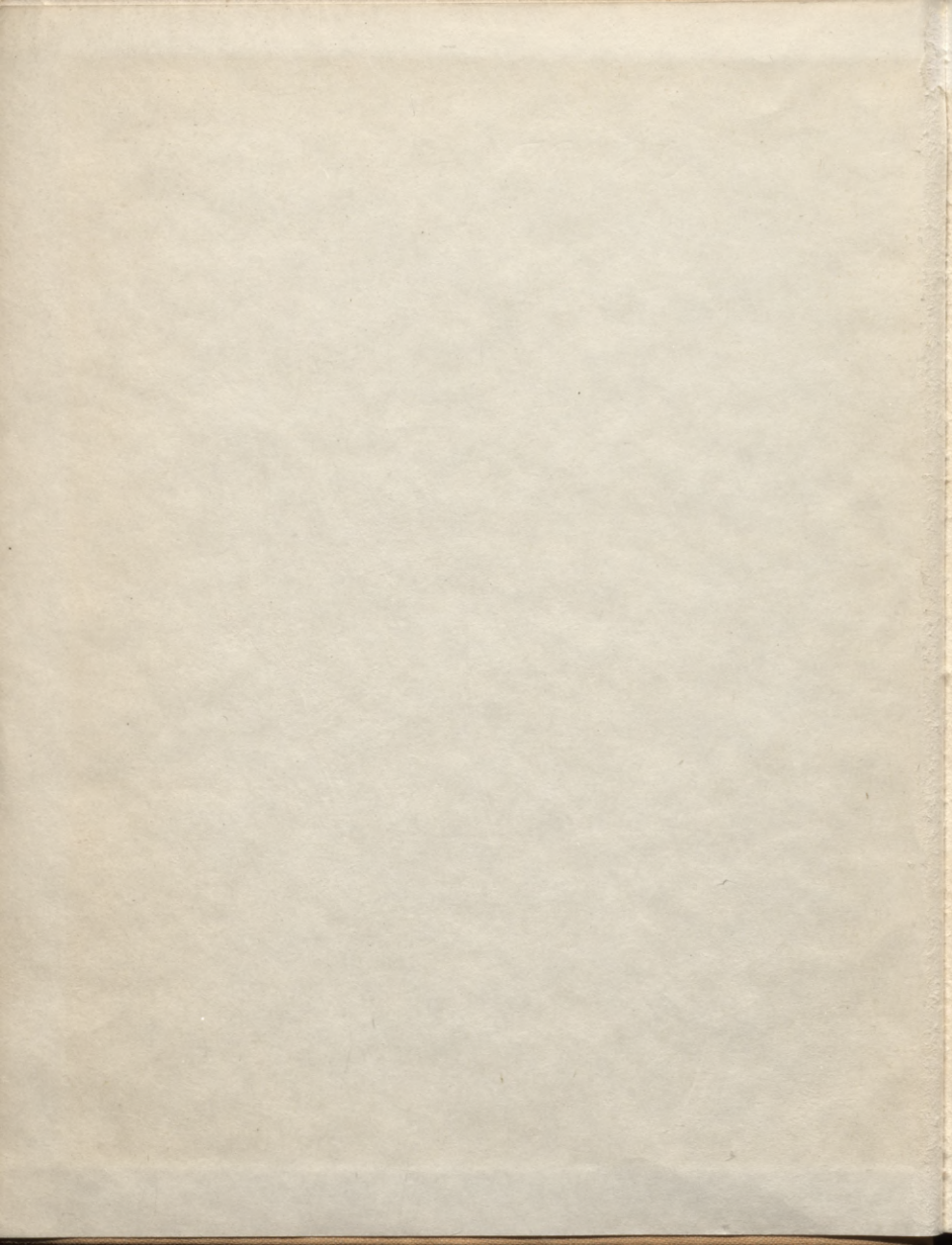


L 77-4
17

LĀVIEŠU
TĒLOTĀJA
MĀKSĻA







LATVIEŠU
TĒLOTĀJA
MAKSĻA

IZDEVNĪCĪBA "ZEMĒLAIS ARĪHĪVVEĢIS"

Latvian & Co.

MAKSĪTA
PĀRMAKŠĪTA
PĀRMAKŠĪTA

IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGĀ 1977

L77-4
17

L
7

LATVIEŠU TĒLOTĀJA MAKSĻA

Sastādījusi S. Cielava



7L2
La 802

Vija Lāce, PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

~~77~~ 14.670; pe
0304008432

PIRMA
TĒLOTĀJA
MAKSĪA

Redkolēģija: R. Lāce, R. Bēms, V. Dišlers,
M. Ivanovs
Mākslinieks K. Goldmanis

© «Liesma», 1977

80101—405
L M801(11)—77 359—76

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSĻA

INTERNACIONĀLA UN NATIONĀLA
DIALEKTIKA SAUKTĀS PĀ VĒNS
NO LATVIEŠU TĒLOTĀJAS MĀKSĻAS
ATTIŠĪBAS PĀKĀRĪEM

Latvian is one of the most interesting dialects in the world. It is a very old language, and it has many peculiarities. The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting.

The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting. The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting. The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting.

The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting. The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting.

The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting. The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting.

The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting. The dialects of Latvia are very different from each other. There are many dialects in Latvia, and they are all very interesting.

1

FATMESA
PADOMU
AKSIA

INTERNACIONĀLĀ UN NACIONĀLĀ DIALEKTISKĀ SAISTĪBA KĀ VIENS NO LATVIEŠU TĒLOTĀJAS MĀKSLAS ATTĪSTĪBAS FAKTORIEM

Jautājums par nacionālā un internacionālā vienību mākslā ir viena no svarīgākajām un tajā pašā laikā sarežģītākajām padomju mākslas zinātnes problēmām. It īpaši aktuālu nozīmi tas iegūst laikposmā, kad mūsu sabiedrībā notiek pāreja no sociālisma uz komunismu.

Nacionālajam jautājumam gan pirms Lielās Oktobra revolūcijas, gan arī pēc tam savos teorētiskajos darbos, rakstos, vēstulēs un runās daudz uzmanības veltījis V. I. Ļeņins, uzskatīdams, ka, ignorējot nacionālo jautājumu, nav iespējams uzcelt sociālismu. V. I. Ļeņina izstrādātie principi par nāciju līdztiesību, sadarbību un savstarpējo cieņu ir likti mūsu sociālistiskās valsts un sabiedrības uzbūves pamatā. Līdz ar to šim jautājumam redzamu vietu savos lēmumos un praktiskajā darbībā ierāda arī mūsu Komunistiskā partija, kas rūpējas par padomju sociālistisko nāciju internacionālās kopības tālāko attīstību, par ikvienas nācijas ekonomiskās dzīves un garīgo spēku uzplaukumu. PSKP XXIV kongresā CK pārskata referātā bija teikts: «Viens no lielākajiem sociālisma iekarojumiem ir Ļeņinskās nacionālās politikas — tautu līdztiesības un draudzības politikas praktiska realizēšana, ko veic partija.» Un tālāk: «Partija arī turpmāk nostiprinās Padomju Sociālistisko Republiku Savienību, konsekventi realizējot Ļeņinisko kursu uz sociālistisko nāciju uzplaukumu un to pakāpenisku tuvināšanos. Partija arī turpmāk audzinās visus darbaļaudis sociālistiskā internacionālisma garā, neiecietībā pret nacionālisma un šovinisma, nacionālās ierobežotības un uzpūtības izpausmēm jebkurās to formās, dziļā cieņā pret visām nācijām un tautībām.»¹

Jautājums par nacionālā un internacionālā vienību aužas cauri visiem padomju sabiedriskās dzīves slāņiem un nozarēm. Taču jo sevišķu nozīmi tas iegūst padomju tautas garīgās darbības sfērās, to skaitā arī tēlotājā mākslā.

Padomju māksla ir internacionāla. To vieno komunistiskais idejiskums, sociālistiskā reālisma metode, marksistiskais pasaules uzskats. Taču tajā pašā laikā padomju māksla ir arī nacionāla, jo ikvienu sociālistiskā nācija komunisma celtniecības uzdevumus risina konkrētos apstākļos atkarībā no savas vēstures, tradīcijām un garīgās struktūras.

¹ Brežņevs L. PSKP Centrālās Komitejas pārskata referāts Padomju Savienības Komunistiskās partijas 24. kongresam. R., 1971, 87. lpp.

Katrā atsevišķā padomju mākslas attīstības posmā Komunistiskā partija nacionālā un internacionālā vienības jautājumam piegājusi dialektiski. Padomju varas pirmajos gados atsevišķo nacionālo mākslas skolu līmenis bija visai nevienmērīgs. Bieži vien šo skolu pat nebija. Tā, piemēram, pat 1939. gadā, kad Maskavā notika Azerbaidžānas literatūras un mākslas dekāde, šī republika vēl nespēja sarīkot tēlotājas mākslas izstādi. Šādos apstākļos par atsevišķu mākslas skolu internacionālo bagātināšanos vārda īstajā nozīmē nevarēja runāt, jo savstarpēji bagātināties var tikai vienlīdz spēcīgas mākslas skolas, pretējā gadījumā notiek pakļaušana. Tādēļ padomju varas pirmajos gadu desmitos partija izvirzīja uzdevumu attīstīt visās republikās mākslas skolas, kas būtu nacionālas pēc formas un sociālistiskas pēc satura. Krievu nacionālā mākslas skola ar savām demokrātiskajām, reālistiskajām tradīcijām, ar savu augsto idejiskumu un profesionālo meistarību te kalpoja par paraugu un mērauklu.

Pēdējos trīsdesmit gados daudzās republikās radušās spēcīgas vietējās mākslas skolas. Šādos apstākļos pirmajā vietā izvirzās jautājums par šo mākslas skolu savstarpējo bagātināšanos, par to internacionālo vienību.

Taču šā nozīmīgā procesa izpratnē reizēm vērojamas arī nopietnas kļūdas: dažkārt tiek uzskatīts, ka padomju mākslā nacionālais jau atmirst vai arī tiek nivelēts, ka nacionālās mākslas skolas izzūd. Šādu uzskatu paudēji ir aizmirsuši, ka zinātniskais komunisms par nāciju saplūšanu runā kā par ilgstošu procesu, kas noslēgsies tikai pēc komunisma uzvaras visā pasaulē. Tādēļ padomju mākslas internacionālā vienība nekādā gadījumā nav identificējama ar nacionālo kultūru nonivelēšanu. Tā ir jauna vēsturiska parādība, kas kļūst jo pilnīgāka, jo vairāk ietver sevī visu mūsu nacionālo kultūru savdabību. Pārliciecinot tas redzams Vissavienības mēroga izstādēs, kur spilgti atspoguļojas visu nacionālo mākslas skolu radošā aktivitāte, profesionālā līmeņa izlīdzināšanās, pieaugot mākslinieciskumam un savdabīgam pasaules skatījumam. Gan 1968. gadā Vissavienības mākslinieku III kongresā, gan arī 1973. gadā — IV kongresā jautājums par nacionālo mākslas skolu uzplaukumu kļuva par vienu no kardinālākajiem.

Tādējādi pašreizējais vēstures periods izvirza nacionālā un internacionālā vienības problēmu jaunā dialektiskā aspektā, tā kļūst par vienu no visaktuālākajiem mūsdienu padomju daudz nacionālās mākslas attīstības jautājumiem. Par nacionālā un internacionālā vienības aktualitāti mākslā liecina tas, ka pēdējos gados šim jautājumam veltītas vairākas Vissavienības un starprepubliku mēroga zinātniski teorētiskas konferences, raksti centrālajos preses izdevumos un atsevišķos krājumos.

Runājot par nacionālā un internacionālā vienības problēmu latviešu tēlotājā mākslā, gribētos pieskarties diviem jautājumiem: pirmkārt, par latviešu mākslas internacionālajām saknēm, otrkārt, par nacionālā kategorijas vēsturisko nosacītību.

LATVIEŠU TĒLOTĀJAS MĀKSLAS INTERNACIONĀLĀS SAKNES

Latviešu tēlotājas mākslas nacionālā skola izveidojās XIX gadsimta 90. gadu vidū, un tai, bez šaubām, ir savas tradīcijas un savs nacionālais raksturs. Taču šai skolai aizvien pieminušas divas savstarpēji saistītas īpašības: pirmkārt, tā nekad nav nacionālo momentu absolutizējusi, un, otrkārt, tai aizvien piemītis meklētājs gars. Pirmā no šīm īpašībām pasargāja latviešu mākslu no sastinguma, no arhaizācijas un shematisma, otra — nostiprināja tās internacionālos sakarus.

Liela nozīme latviešu tēlotājas mākslas attīstībā ir tās sakariem gan ar krievu, gan arī ar Rietumeiropas mākslas skolām. Šos sakarus, kā zināms, nosacīja gan vēstures likteņu kopība, gan arī Latvijas ģeogrāfiskais stāvoklis.

Pazīstamais krievu un padomju mākslas zinātnieks B. Vipers, runādams par latviešu māksliniekiem XIX gadsimta beigās, raksta, ka šie meistari (J. Rozentāls, V. Purvītis — R. L.) lieliski prata savienot krievu mākslas tradīcijas ar Rietumeiropas mākslā izvirzītajām problēmām, ka «šo meistaruru māksla ir harmoniska un internacionāla»¹.

Šeit izvirzās jautājums par ietekmi kā vienu no būtiskākajiem momentiem mākslas internacionālajā struktūrā. Latviešu tēlotājā mākslā šis moments arvien bijis aktuāls. Un ne tikai tajā laikā, kad tika likti latviešu mākslas profesionālie pamati, kurus tā aizguva no krievu mākslas skolas. Šī parādība it īpaši vērojama latviešu mākslas attīstības lūzuma momentos. Atcerēsimies, uz cik plašām mākslas sfērām savā mākslā un teorētiskajos atzinumos balstījās V. Matvejs. Tajā ietilpst gan senkrievu ikonu un itāliešu primitīvu glezniecība, gan franču postimpresionisms un kubisms, gan vācu ekspresionisms. 20. gadu sākumā «Rīgas mākslinieku grupa» izvirzīja lozungu radīt jaunas nacionālas struktūras mākslu, bet šī struktūra tika veidota no ietekmēm, kas bija nekritiski aizgūtas no franču postimpresionisma un kubisma. Nevar nepieminēt, ka latviešu glezniecības attīstībā zināma loma ir arī beļģu mākslas skolai (Ģ. Eliass u. c.).

Kas attiecas uz mūsdienu mākslu, tad strauji pieaugošie sakari starptautām (kā Padomju Savienības ietvaros, tā arī aiz tās robežām), milzīgie informācijas plūdi vairāk nekā jebkad veicina māksliniecisku ideju, virzienu, paņēmieni utt. (no renesanses līdz mūsdienām) izplatīšanos un savstarpējo ietekmēšanos. Šeit gribētos piebilst, ka citu skolu, citu laikmetu un meistaruru pieredzes aktīva izmantošana nav nosodāma parādība. Kā norāda G. Nedošivins, «nekad un neviena nacionāla mākslas kultūra neko nav zaudējusi no savas savdabības, uzņemot sevī citu tautu progresīvās mākslas tradīcijas»². Teikto var pilnīgi attiecināt arī uz latviešu mākslu. Protams, šajā gadījumā runa ir nevis par atdarināšanu, ārējās formas

¹ Vipers B. Latvju māksla. R., 1927, 7. lpp.

² Негошвин Г. Роль национальных традиций в развитии социалистического искусства — «Искусство», 1971, № 2, с. 9.

aizgūšanu, bet gan par iespaidu dziļu, radošu pārstrādāšanu, pakļaušanu savai iecerei. Pagājušā gadsimta beigās tā bija krievu XIX gadsimta otrās puses glezniecībā smeltā dziļā interese par tautas dzīvi, par dzimtās zemes skaistumu (J. Rozentāls, V. Purvītis), mūsu gadsimta pirmajos gadu desmitos — postimpresionisma mākslas izteiksmes līdzekļu stingrā struktūra, kas latviešu jaunajai mākslai bija nepieciešama, lai īstenotu savu sabiedrisko programmu (J. Grosvalds, J. Kazaks u. c.). Mūsdienu posmā jaunu iespaidu uzņemšana vairāk saistās ar iespējām plašāk risināt vispārfilozofiskas problēmas. Protams, internacionālais moments latviešu mākslā nav reducējams tikai uz ietekmju sfērām vien.

✓ Otrs tikpat svarīgs faktors latviešu tēlotājas mākslas internacionālajā struktūrā ir mākslinieka, arī vesela mākslinieku kolektīva progresīvā pasaules skatījuma atspoguļojums. Latviešu māksliniekiem nekad — ne pagātnē, ne arī šodien — nav piemītusi sabiedrisko un māksliniecisko uzskatu nacionāla šaurība. Savā laikā T. Ūders rakstīja: «... Mans pasaules uzskats nav ne ar kādu nacionālo ideālu mērojams... Sevi uzskatu par īstu latvieti, bet mani garīgi centieni būs tikai vispārcilvēciski.»¹ Vēlāk viņš savu domu precizē: «Ar tādu nacionālismu (te domāta nacionālā šaurība — R. L.) mēs varam no vecām kultūras tautām tikai līdzjūtīgu smaidu iemantot.»² Un to saka mākslinieks, kurš savā daiļradē, tāpat sabiedriskā un teorētiskā darbībā sprauda sev mērķi izkopt savdabīgu nacionālo mākslu.

Spilgtu un konkrētu izpausmi mūsu mākslinieku internacionālie uzskati guva 1917., 1918. un 1919. gadu revolucionārajā mākslā. Proletāriskā internacionālisma idejas caustrāvo vairāku mākslinieku (J. Liepiņa, E. Kāļa) daiļradi arī 20.—30. gados buržuāziskās Latvijas laikā.

«Jo augstāka kādas tautas kultūra, jo plašāks tās vispārcilvēciskais pamats,»³ saka J. Zingere savā rakstā «Padomju mākslas internacionālā vienība». Domāju, ka šī tēze runā par labu latviešu mākslai un it īpaši — latviešu padomju mākslai, jo šeit vispārcilvēciskās problēmas iegūst arvien būtiskāku nozīmi un komunisma internacionālais ideāls kļūst par vienu no mākslas virzošajiem spēkiem. Tas, protams, nenozīmē, ka latviešu padomju māksla par savu galveno uzdevumu uzskata starptautiskās dzīves parādību atspoguļošanu (atbrīvošanas cīņu ainas kapitālisma pasaulē un tamlīdzīgi), kaut gan mēs, tāpat kā visa padomju māksla, pievēršamies arī šai tematikai. Noteiktās nacionālās formās, piesātinot savus tēlus ar dziļu idejisku saturu, latviešu padomju māksla slavina mierīgu darbu, padomju cilvēka personības uzplaukumi, ticību nākotnei, tādējādi risinot arī globāla mēroga problēmas, rada daudzām pasaules zemēm nākotnes dzīves modeli.

¹ T. Ūdera vēstule K. Leimanei 1898. g. 16. sept.

² T. Ūdera vēstule Štiglica mākslas skolas audzēkņiem. — «Latvijas Vēstnesis», 1920, № 54.

³ Зингер Е. Интернациональное единство советского искусства. — В кн.: Строительство коммунизма в СССР и задачи изобразительного искусства. Вып. 2. М., 1962, с. 45.

V. I. Ļeņins sevišķi augstu vērtēja internacionālisma centienus mazajās tautās, kuras pagātnē bija izcietušas nacionālo apspiestību. Līdz ar to arī latviešu mākslas internacionālisms ir augsti vērtējama īpašība.

Runājot par internacionālo, jāpieskaras vēl vienam tā aspektam. Patiesi internacionālu nozīmi māksla iegūst tad, kad tā, būdama savas tautas dzīves paudēja nacionālā formā, dod zināmu ieguldījumu visas cilvēces kultūras attīstībā. Latvieši nav liela tauta, un latviešu mākslai vienai pašai pasaules arēnā acīmredzot nav iespējams radīt kādu jaunu virzienu vai kvalitāti. Bet latviešu māksla ir liela un spēcīga kā visas padomju mākslas internacionālās vienības organiska sastāvdaļa. Sociālistiskais reālisms mūsdienās aktīvi ietekmē pasaules mākslu, pārveido tās struktūru, maina spēku samēru par labu progresīvajiem virzieniem. Šajā sakarībā rodas jautājums: vai latviešu padomju māksla ir spējusi sniegt nozīmīgu ieguldījumu visas sociālistiskā reālisma mākslas attīstībā? Uz šo jautājumu varam atbildēt apstiprinoši. It īpaši lieli nopelni ir mūsu stājglezniecībai 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā. Visai raksturīgs ir vērtējums, ko tai viens no pirmajiem devis mākslas zinātnu doktors no Maskavas V. Poļevojs: «Pirms dažiem gadiem, tajā pašā periodā, kad īpašu neapmierinātību izraisīja mūsu mākslā izplatītā tieksme pēc sīkām tēmiņām, grupa jauno latviešu mākslinieku (I. Zariņš, E. Iltners u. c.) nāca ar tematiskām gleznām, kas bija veltītas aktuālām tēmām, atspoguļojot dzīvi tās skarbi heroiskajā veidolā. Šīs gleznas, kurām piemita atklāts, ļoti enerģiski izteikti emocionāls efekts, atstāja lielu māksliniecisku iespaidu. Vēl vairāk, tās noticeja priekšstatu par mūsdienu latviešu padomju glezniecības nacionālo raksturu. Šī nacionālā skola izvirzīja padomju mākslā svarīgas un būtiskas problēmas.»¹ Šādam vērtējumam vēlāk ne vienu reizi vien pievienojās arī citi padomju mākslas zinātnieki. Tādējādi mēs varam runāt par to, ka latviešu padomju stājglezniecības labākie sniegumi 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā bija svarīgas ceļa zīmes visā sociālistiskā reālisma attīstībā.

Pēdējos gados spēcīgi uzplaukst latviešu monumentālā tēlniecība. Tas dod pamatu cerēt, ka arī šī mākslas nozare atstās savas nozīmīgas pēdas visā padomju monumentālās mākslas attīstībā. Mēs, protams, pazīstam un atzinīgi vērtējam Aizkaukāza republiku monumentālās mākslas augsto profesionālo kultūru. Tomēr šķiet, ka latviešu monumentālā tēlniecība patlaban ir tuvāka idejiski piesātināta heroiska tēla risinājumam, turpretī Aizkaukāza republiku skulptūra ir lieliska savā dekoratīvitātē. Latviešu monumentālajā tēlniecībā it kā turpinās un gūst lielākus mērogus tā tēlainā līnija, kas apmēram pirms gadiem desmit valdīja mūsu stājglezniecībā. Par to liecina ne vien Ļeņina prēmiju ieguvušais Salaspils memoriālais ansamblis, bet arī daudzi no pēdējos desmit gados uzceltiem pieminekļiem (V. Alberga granītā cirstais piemineklis latviešu sarkanajiem strēlniekiem

¹ Полевой В. Современное содержание и национальная традиция. — В кн.: Искусство и жизнь. Л., 1963, с. 81.

Rīgā, R. Kalniņas-Grīnbergas bronzā lietais piemineklis fašisma upuriem Ančupānos un citi).

Uz plaša profesionāla un mākslinieciski internacionāla pamata patlaban attīstās latviešu padomju gobelēns (R. Heimrāts un viņa skola). Mūsu mākslinieki šo pamatu pārņem ne tikai kā stafeti, kura jānes tālāk, bet bagātina gobelēna mākslu ar mūsu nacionālajām tradīcijām, rada jaunus unikālus paraugus. Kā rādīja 1974. gadā Rīgā notikusī starptautiskā gobelēnu izstāde un simpozījs, tad latviešu gobelēna meistari gūst autoritāti arī starptautiskā mērogā.

Tādējādi visā latviešu padomju mākslas attīstības gaitā vērojami plaši sakari ar citu tautu mākslu. Latviešu mākslas meistariem piemīt progresīvi sabiedriskie un mākslinieciskie uzskati, interese par visas cilvēces likteņiem. Tas viss pārliecinoši runā par latviešu mākslas internacionālo raksturu. Un, ja mēs domājam par internacionālo principa tālāku attīstību mūsu mākslā, tad vispirms jārūpējas par minēto īpašību uzturēšanu un nostiprināšanu.

NACIONĀLĀ KATEGORIJA VĒSTURISKĀ NOSACĪTĪBA MĀKSLĀ

Internacionālais mākslā eksistē tikai nacionālajā un var izpausties tikai ar nacionāli starpniecību. Tādēļ svarīgi konstatēt, kas ir nacionālais mākslā. Šī kategorija bieži vien tiek izskaidrota kļūdaini. Viena no visvairāk izplatītajām kļūdām ir nacionālā principa metafiziska izpratne. Tā, piemēram, 20. un 30. gados buržuāziskajā Latvijā vairāki autori (J. Siliņš, J. Dombrovskis u. c.) par nacionālo iezīmju paudēju mākslā uzskatīja galvenokārt kolorītu: latviešu glezniecībā kopš tās sākumiem visur tika meklētas sārta, mēļu un zilu toņu saskaņas. Pastāvēja arī uzskats, ka latviešiem sveša plastiskuma izjūta, ka viņu garīgā pasaule galvenokārt izpaužas ornamentikā. Balstoties uz tautas etnogrāfijas un folkloras materiāliem, kā arī uz seno latviešu cilšu reliģiju un mitoloģiju, savu arhaisku nacionālā kategorijas izpratni mākslā izstrādāja E. Brastiņš. Šie uzskati vēl šodien ir tuvi vecāko paaudžu latviešu māksliniekiem emigrantiem, kuri saskata «latvju glezniecības skolas iezīmes» gluži formālās parādībās. Taču mākslas prakse jau sen ir apgāzusi visas šīs teorijas.

Latviešu tēlotājā mākslā arvien redzamu vietu ieņēmusi darba tēma. Darba tēlojums ļāvis māksliniekiem ielūkoties tautas dvēselē, parādīt tautas sociālo stāvokli un tās attieksmi pret svarīgākajiem dzīves jautājumiem. Ja mēs no šāda viedokļa salīdzināsim divas gleznas — K. Miesnieka 1929. gadā gleznoto «Dienišķo maizi» un E. Iltnera «Zemes saimniekus» (1960), vai tad varēsim jautāt, kurš no šiem darbiem nacionālāks, kurā vairāk patiesības — vai K. Miesnieka gleznā, kur zemnieki izturas pret darba augļiem gandrīz vai ar reliģisku bijību, vai E. Iltnera kompozīcijā, kur cilvēki soļo pāri zemei platā, drošā solī? Istenībā mēs pat nemēģinām

izvirzīt šādu jautājumu. Jo E. Iltnera atveidotiem tēliem piemīt tas pats iekšējais spēks un nopietnā attieksme pret darbu, kādu mēs vērojam K. Miesnieka gleznā. Taču E. Iltnera radītos tēlus bagātina jauna — droša un pārliecinoša attieksme pret dzīvi. Mūsdienu darba darītāju muguras ir iztaisnojušās, un, ja viņi ir kaut ko «zaudējuši», tad vienīgi padevību tā saucamajam «liktenim», kas pagātnē kā jauns bieds arvien nospieda darba cilvēka dvēseli. E. Iltnera zemnieku tēliem piemīt jauns vēriens, tie ir cilvēki, kas tic nākotnei. Bet šie tēli vienlaikus ir arī savas tautas un šava laikmeta dzīves atspoguļojums, tāpat kā zemnieki K. Miesnieka gleznā.

Sodien pamazām aiziet pagātnē tulznainas rokas, saliekta muguras. Cilvēks kļūst tehnikas valdnieks, viņa radošie spēki arvien vairāk atbrīvojas, pieaug viņa intelekta loma darba procesā, paplašinās interešu un tieksmju loks. Tas viss izvirza nacionālā kategorijas traktējumam jaunus uzdevumus.

Pēdējā gadu desmitā padomju mākslā ir pastiprinājušās dekoratīvā tendences. Tā ir tik vispārēja parādība, ka, šķiet, to grūti saistīt ar nacionālo iezīmju izpausmi mākslā. Taču tā ir visai daudzšķautņaina parādība. Daļēji to izraisa monumentāli dekoratīvās, dekoratīvās un lietišķi dekoratīvās mākslas aktīvā un straujā attīstība šajā posmā, ko veicinājusi mūsdienu padomju cilvēka estētiskās vajadzības, apkārtējās vides estētiskās organizācijas nepieciešamība.

Šie dekoratīvās mākslas dažādie veidi attīstās nacionālās mākslas augsnē, radoši izmantojot galvenokārt tautas lietišķās mākslas tradīcijas. Dekoratīvā māksla saistīta arī ar mūsdienu arhitektūras attīstību, ar ansambļa izveides prasībām, jo savu māksliniecisko pilnību dekoratīvā māksla gūst tieši ansambļa ietvaros. Tas viss piešķir mūsdienu dekoratīvajai mākslai savdabīgu stilistisku asumu un pat zināmu iekšēju pretrunīgumu. Tajā it kā apvienojas arhaizācijas un novatorisma tendences, ko izraisa mākslu sintēzes princips. Dekoratīvajā mākslā šī parādība ir organiska un likumsakarīga, toties stājmākslas un dekoratīvās mākslas formu sarežģītās savstarpējās attiekmēs parādās arī negatīvi momenti. Stājmākslā šīs negatīvās iezīmes izpaužas tādējādi, ka tā nereti sāk pakļauties tai «ornamentāli dekoratīvajai ekstāzei», kuru daļa latviešu buržuāzisko mākslas zinātnieku uzskatīja par tipiski nacionālu latviešu tēlotājas mākslas īpašību. Jāpiebilst, ka šīs iezīmes it īpaši raksturīgas pēdējo gadu latviešu grafikai. Un jāatzīst, ka šīs parādības vērtējumā mēs joprojām esam neprincipiāli. Stājdarba dekoratīvatīti, bet brīžiem pat atklātu stilizāciju mēs nereti uzskatām kā nacionālā stila izpausmi. Šajā ziņā grēko gan tie padomju mākslas zinātnieki, kuri raksta par latviešu mākslu, gan mēs paši, kad vērtējam citu republiku un zemju mākslu. Lietuviešu padomju mākslā, piemēram, šis nacionālais stils tiek identificēts ar tautas kokslniecību, turkmēņu padomju glezniecībā savukārt tiek meklētas atspājas no paklāju aušanas mākslas, bet gruzīnu mūsdienu mākslā — no viduslaiku metālkalumiem. Latviešu gleznotājas Dž. Skulmes darbos nacionālās iezīmes daudz saskata tautas tērpu atveidojumā, spilgtajās krāsās un motīvu folkloriskajā

raksturā. Tam visam, protams, ir zināma saskare ar nacionālajām tautas mākslas tradīcijām, kuras saglabājas, māksliniekiem apgūstot pagātnes estētiskās vērtības arī ar mūsdienu lietišķās un dekoratīvās mākslas palīdzību. Taču uzskatīt šīs iezīmes par galvenajām nacionālā stila paudējām nozīmē nostāties uz metafizikas pozīcijām, izprast nacionālās īpašības dogmatiski, reducēt tās uz mākslas darba ārējiem paņēmieniem.

Nacionālais strāvo cauri visiem mākslas darba slāņiem — gan formai, gan arī saturam. Dž. Skulmes darbos nacionālais mūsdienu izpratnē nav tikai spilgtie kurzemnieču tautas tērpi, bet arī lepnie un brīvie, brīžiem traģiskie tēli, dzīves parādību atveidojuma monumentalitāte. Atspoguļojot sava laika emocionālo saturu, šie tēli kā viengabalaina parādība nacionālajā ietver arī internacionālo.

Nacionālās jūtas ir viena no vārīgākajām stīgām cilvēka psihē. Ar to spekulē buržuāziskie ideologi savos uzbrukumos socialistiskā reālisma principiem. Šie uzbrukumi iet divos virzienos. Pirmkārt, balstoties uz kosmopolītiskā modernisma praksi un konverģences teoriju, tiek apgalvots, ka mūsdienās nacionālās īpatnības nav svarīgas, ka šodien cilvēces kultūra ir vienota. Francūz mākslas kritiķis P. Restani, piemēram, raksta: «Mēs piedalāmies universālās un individuālistiskās kultūras radīšanā, kuras priekšā nacionālā tradīcija ir vienīgi mirstoša folklorā.»¹ Ž. K. Lamberti savukārt pauž šādu uzskatu: «Būtu kļūda uzlūkot mūsdienu mākslu citādi kā zināmu vienību. Nacionālajām atšķirībām ir tikai anekdotiska vērtība.»²

Otrkārt, buržuāziskajā mākslas teorijā ir izplatīts apgalvojums, ka sociālisms iznīcina nacionālo mākslu, tās specifiku. Šāda apgalvojuma pamatā ir tendence arhaizēt ne tikai mākslas praksi, bet arī spriedumus par to. Līdzīgi uzskati sevišķi raksturīgi latviešu emigrācijas pretpadomju spēkiem.

Marksistiski ļeņiniskā estētika noraida kā nacionālo nihilismu, tā arī nacionālā kategorijas vienpusīgu izpratni, kad par svarīgāko tiek uzskatīts tikai tas, kas šķir vienu tautu no citām. Padomju daudznāciju mākslas apstākļos ļoti svarīgi ir saglabāt nacionālā un internacionālā principa dziļu vienību, kas saista tautas, nevis tās šķir. Rakstā «Internacionālais nacionālajā» V. Sečins raksta: «Nedrīkst izlaist no redzes loka to kopīgo, kas piemīt daudzām nācijām un bieži vien ir būtiskāks nekā tas, ar ko tautas atšķiras cita no citas.»³ Šo pašu domu uzsver arī J. Zingere: «Iespēja, pareizāk sakot — nepieciešamība bagātināt, padziļināt mūsu priekšstatus par mākslas attīstības kopīgajiem ceļiem piešķir jēgu arī nacionālās specifikas studēšanai.»⁴

¹ No 7. starptautiskā mākslas kritiķu kongresa (Varšavā) materiāliem. Citēts pēc J. Zingeres raksta «Интернациональное единство советского искусства». — В сб.: Строительство коммунизма в СССР и задачи изобразительного искусства. Вып. 3. М., 1962, с. 42.

² Турат.

³ Сечин В. Интернациональное в национальном. — В сб.: Ленин и искусство. М., «Наука», 1969, с. 383.

⁴ Зингер Е. Интернациональное единство советского искусства. — В сб.: Строительство коммунизма в СССР и задачи изобразительного искусства. Вып. 3. М., 1962, с. 35—36.

Nacionālais un internacionālais mākslā ir cieši un nesaraujami saistīti. Taču internacionālā principa izpausmes aktivitāte ir tieši atkarīga no nacionālās mākslas profesionālā līmeņa. Mūsdienu latviešu mākslas skola ieņem redzamu vietu padomju mākslā, tā sasniegusi augstu profesionālo līmeni, aktīvi meklē jaunus ceļus mākslas tēla veidošanā un izteiksmes līdzekļu pilnveidošanā. Laika gaitā aizvien jauni latviešu mākslas veidi aktivizējas novatorisku meklējumu virzienā un rada vērtības, kuras respektē arī citas mākslas skolas. Ja nesena pagātnē šādas vērtības sniegusi latviešu glezniecība, ja šodien ievērojamu nozīmi ir ieguvīs mūsu gobelēns, tad varbūt tālu nav tas laiks, kad jaunus apvāršņus atklās latviešu tēlniecība. Zināms stagnācijas laiks tās attīstībā ir beidzies, sākušas atdzīvoties mūsu tēlniecības mazās un lielās formas. Nevar noliegt, ka šo procesu veicinājusi starprepubliku tēlniecības izstāde un simpozījs Rīgā 1972. gadā, kā arī mazo formu tēlniecības starptautiskā izstāde Budapeštā 1973. gadā (šo skati apmeklējuši daudzi mūsu tēlnieki). Uz šīs bāzes rodas jauni, oriģināli mākslas darbi, kuru pamatā ir mūsu dzīves radīto ierosmju, mākslas tradīciju, materiāla izjūtas un citu faktoru sakausējums nacionālās un individuālās daiļrades specifikas ietvaros. Šajā procesā vērojamas arī zināmas pretrunas (piemēram, jau minētā dekoratīvisma noslieces), taču šie jauno formu, materiālu un izteiksmes līdzekļu meklējumi reālistiskās mākslas gultnē visnotaļ jāatbalsta, jo tas ir ceļš, kas nodrošina nemitīgu nacionālās mākslas attīstību ciešā saistībā ar internacionālo. Nacionālā un internacionālā vienotība ir svarīgs faktors gan mākslā, gan visā mūsu dzīvē, jo, kā atzīmēts PSKP CK pārskata referātā XXV kongresam, «nostiprināt darbaļaužu, vispirms jaunās paaudzes apziņā padomju patriotisma un sociālistiskā internacionālisma idejas, lepnumu par Padomju zemi, par mūsu Dzimteni, gatavību stāties sociālisma iekarojumu sardzē ir un paliek viens no svarīgākajiem partijas uzdevumiem»¹.

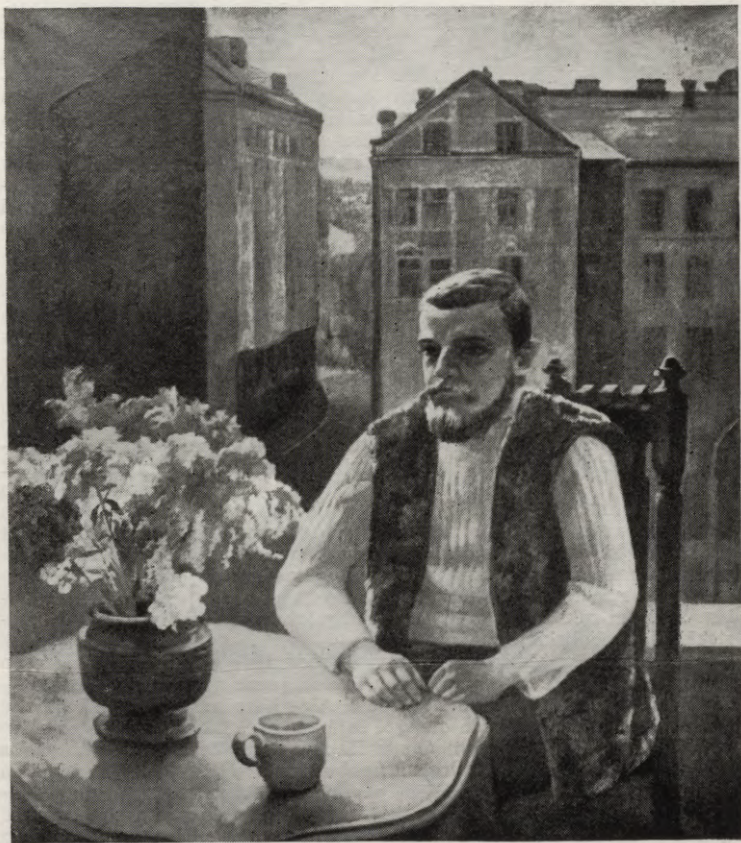
¹ Brežņevs L. PSKP Centrālās Komitejas pārskats un partijas kārtējie uzdevumi iekšpolitikā un ārpolitikā. Referāts PSKP XXV kongresam. R., 1976, 85. lpp.

AUGŠANAS PROCESS VAI PAŠMĒRĶĪBA?

Šo rakstu rosinājušas vairākas 1975. gada rudens izstādes: Edvarda Grūbes personālizstāde, četru mākslinieku — Guntas Liepiņas (Grīvas), Maijas Tabakas, Leonīda Mauriņa un Bruno Vasiļevska darbu skate, kā arī izstāde «Rudens-75». Taču, analizējot izstādēs gūtos iespaidus, nācās secināt, ka te nevar būt runa tikai par vienu vai otra mākslinieka devumu konkrētajā brīdī. Šīs skates, īpaši personālizstādes, gan rezumēja autoru darbu zināmā laikposmā, taču reizē tās uzvārdīja visu to problēmu kompleksu, kuru jau turpat desmit gadus nemitīgi izvirza mūsu glezniecības, daļēji arī grafikas attīstība. Šo problēmu lokā galvenais ir jautājums par latviešu šodienas glezniecības it kā pretrunīgo tendenču izcelsmi, par tās eventuālo attīstību turpmāk. Guntas Liepiņas mazliet stihiskais «Kā es gribu, tā es varu», Bruno Vasiļevska sterilā, mierīgā, it kā atsvešinātā pasaule, Maijas Tabakas stāstošās, teatralizētiem uzvedumiem līdzīgās kompozīcijas, Leonīda Mauriņa dekoratīvā glezniecība, pievilcīga savā drosmīgajā krāsu skaistumā, Edvarda Grūbes latviešu vecmeistaru gaumē reabilitētā krāsa kā glezniecības pamats, Edgara Iltnera problemātiskie jaunas izteiksmes meklējumi, jaunās mākslinieces Rūtas Šteinertes labšķanīgi tradicionālā glezniecība — tas viss lika atskatīties latviešu padomju glezniecības vēl neilgajā vēsturē, lai mēģinātu izprast šo nepieredzētas aktivitātes, formu dažādības un — neslēpsim — zināmas satura vienveidības laiku mūsu glezniecībā.

Vai visu šo parādību pamatā ir subjektīva rakstura nejausības vai objektīvs process? Kas ir šīs dažādības, meklējumu, veiksmju un neveiksmju vienojošā ass?

Latviešu padomju glezniecības trīsdesmit gadu vēsturi pārlūkojot, jāsecina, ka tie attīstības procesa momenti, kas kādreiz piesaistīja skatītāju uzmanību ar savu problemātiskumu, tie darbi, kas izpelnījās kritikas atturīgu vai pat noraidošu vērtējumu savas neierastības dēļ, laika gaitā nereti izrādījušies par robežzīmēm, no kurām sākusies kvalitatīvi jaunu, nozīmīgu vērtību radīšana mūsu glezniecībā. Viens šāds pavērsiens aizsākas piecdesmito gadu vidū. Toreiz mūsu mākslā ienāca jauna gleznotāju audze — pirmā, kuras uzskatu un talanta veidošanās bija noritējusi jau padomju dzīves īstenībā, padomju mākslas tradīcijas un uzdevumus apgūstot. Boriss Bērziņš, Edgars Iltners, Indulis Zariņš, Rīta Valnere — lūk, daži no viņiem, kuru darbi republikas jauno mākslinieku darbu pirmajā



N. Darkeviča. Monologs. 1975

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
77- 14.670

izstādē 1956. gadā tika uzņemti ne tikai atzinīgi vien. Šajās gleznās nebija vairs notikumu vai cilvēku detalizēta attēlojuma, sīzeta dominantes, kas lielākoties piemita iepriekšējā gadu desmitā radītiem darbiem. Latviešu glezniecība, pirmajā pēckara gadu desmitā apguvusi jaunus žanus un nostiprinājusi interesi par sava laika daudzpusīgajām izpausmēm, par darba procesu un darba cilvēku, nu bija nonākusi krustcelēs. Turpināt detalizēta stāstījuma attēlojumu — kaut arī mūsu glezniecībai raksturīgajā pilnskanīgajā krāsainībā un augstajā profesionālajā līmenī — perspektīvā tomēr nozīmētu māksliniecisko individualitāšu nivelēšanos, attālināšanos no mākslas tēlainības. Galu galā tas novestu zināmā strupceļā, turklāt tieši tajā brīdī, kad jau tika apgūta figurālo tematisko kompozīciju māka, jo divdesmito un trīsdesmito gadu latviešu glezniecībā, kā zināms, dominēja ainava, portrets, klusā daba.

Tā nu piecdesmito gadu vidū jaunā gleznotāju paaudze drosmīgi aizsāk jaunu, savu īstenības tēlainas apceres ceļu. Viņu darbā uzmanību saista ne vairs stāstījums, apraksts, detalizācija, bet vispārinājums, sintēze, kas veido jaunās iezīmes, ko mākslā ienesa Iltnera — Zariņa — Valneres paaudze. Atsevišķā konkrētā darbībā, vai nu tā būtu dzintara meklēšana liedaga smiltīs, zvejas vīru sagaidīšana, jaunu spāru uzcelsana, vai rūpnīcas korpusa montāža, mākslinieki cenšas atklāt tās iezīmes, to kopīgo, tipisko, vispārinošo, kas raksturo mūsu dzīves un tās cēlāju izaugsmi. Zanriska tēlojuma vietu latviešu glezniecībā aizvien noteiktāk ieņem patiesi mākslinieciska tēlainība. Atbilstoši jaunajam saturam veidojas forma. Mūdienu latviešu glezniecība iegūst jaunus kolorīta un kompozīcijas kvalitātes, jo to vairs nesaista nosacītā nepieciešamība tēlot visu tieši «kā dzīvē». Un sākotnēji ar zināmu piesardzību uzņemta debiantu daiļrade drīz vien liek pamatus visā padomju glezniecībā piecdesmito gadu nogalē un sešdesmitajos gados tik populārajam «skarbjam stilam», kuram raksturīga īstenības atspoguļošana lielās dimensijās, alegoriskā, pat simboliskā formā.

Otrs būtiska pavērsiena laiks latviešu padomju glezniecībā ir sešdesmito gadu vidus. Un atkal šo pavērsienu ievada jauna gleznotāju paaudze — šoreiz Edvarda Grūbes, Gunta Strupuļa, Alda Kļaviņa un citu mākslinieku personā. Ar nedaudzu gadu atstarpi šajā paaudzē iekļaujas arī Maija Tabaka, Lija un Arvids Būmaņi, Gunta Liepiņa, Jānis Zemītis, Inta un Kārlis Dobrāji, Pēteris Postažs, Andrejs Rozenbergs un vēl citi — tie, kuri šodien balansē uz «jaunās» un «vidējās» paaudzes sliekšņa vai ir to jau pārkāpuši. Ar viņiem tad arī aizsākas tie sarežģītie, brīžiem pretrunīgie procesi glezniecībā, kurus tā īsti atšķetināt vēl nav ņēmiem neviens teorētiķis, uz to nepretendē arī šo rindu autore. Taču ir skaidrs, ka nevar ikvienu jaunu būtisku izmaiņu mākslā saistīt vienīgi ar jaunas, kaut arī ļoti savdabīgas un talantiem bagātas paaudzes parādīšanos. Mākslas attīstību nosaka arī objektīvas likumības, un viena no tām ir mūsu dzīves nemītīgais progress visās tās jomās. Pēckara gadu grūtības, atjaunojot karā izpostīto, nomaiņīja jauncelsmes patoss, kas izpausmi guvis «skarbā stila» darbos. Sešdes-



J. Zemītis. Baletdejojājas Ausmas Dragones portrets. 1975

mitajos gados līdzās īstēni monumentālajam ekonomiskas celtniecības darbam dzīve arvien noteiktāk izvirza daudzus jaunus uzdevumus, kurus varētu apvienot zem lozunga «Vairāk uzmanības cilvēkam!». Ne tikai darba uzvaru varonim, bet ikdienas ierindniekam, viņa vajadzībām, vēlmēm, izjūtām, viņa mikropasaulei, kas ir visai būtiska mūsu sabiedrības dzīves sastāvdaļa. Līdz ar to paralēli tēlainam vispārīnājumam mākslā aktuāls kļūst uzdevums iedziļināties arī šajā mikrovidē, konkrēta cilvēka psiholoģijā. Nemazinot sintezējošās ievirzes nozīmību glezniecībā, sevišķi svarīga tagad kļūst cilvēka un viņa individuālās pasaules analīze. Vispirms

šis process (vēl sešdesmito gadu pirmajā pusē) aizsākās mūsu literatūrā, it īpaši dzejā. Tēlotājā mākslā to aktivizēja iepriekš pieminētā jaunā paaudze — tā, kuras apzinīgās dzīves pieredze atšķirībā no «skarbā stila» paaudzes bija uzkrājusies vienīgi pēckara gados un kurai pat Lielais Tēvijas karš lielākoties saistās ar visai nekonkrētām bērnības atmiņām. Šie divi faktori: objektīvais — dzīves procesi un subjektīvais — relatīvi vienpusīga, laika ziņā ierobežota dzīves pieredze, kura ne vienmēr tiek pietiekami bagātināta ar visu jauno, ko sniedz mūsu ikdiena, — tad arī galvenokārt noteikuši latviešu glezniecības attīstības pretrunīgumu pēdējos desmit gados. Jauno mākslinieku darbos redzam gan «skarbā stila» atbalsis, gan estetizējošu izsmalcinātību, gan aktīva mūsu laikabiedra — domātāja, dzīves cēlāja tēlu, gan atsvēšināta rezignētāja portretu. Izstādēs sastopam «vienkāršas» ainavas un klusās dabas, un arī tādas — ar zemtekstiem un asociācijām, isti dziļas domas vai pseidofilozofijas piesātinātas. Attiecīgi paplašinās izteiksmes līdzekļu diapazons, kurā līdzās tradicionāli reālistiskam gleznošanas veidam pastāv arī uzsvērti nosacītā maniere. Ar praksē pārbaudītiem figurālas tematiskas gleznas kompozīcijas principiem sadzīvo decentralizēta vai simultānkompozīcija. Latviešu glezniecībai raksturīgo, pat savā koškrāsainībā vienmēr smalko, eleganto kolorītu cenšas izspiest dekoratīvs, nereti asi disonējošs krāsu lietojums. Pēdējo gadu izstādēs varējām redzēt gan ļoti izjustus, tēlainus īstenības interpretējumus, gan samākslotas pozas un kāda paņēmiena pašvērtības demonstrējumus. Ko no tā visa laiks atsijās kā nejaušu parādību? Par ko varēsim runāt kā par jaunu robežzīmi mūsu glezniecības vēsturē, raksturīgu tieši septiņdesmito gadu vidum?

Vispirms, protams, lietderīgi pavērot, kā evolucionējusi iepriekšējā perioda «skarbā stila» glezniecība. Izrādās, ka tās recidīvi atsevišķu mākslinieku darbos saglabājušies vēl līdz pašam pēdējam laikam. Raksturīga šai ziņā, piemēram, ir N. Klāves daiļrade, vispārīguma tendenci redzam K. Dobrāja, R. Muža, I. Ziemeles gleznās. Taču šo darbu saturs pamazām mainījies. N. Klāves glezniecībā vēl sastopam piecdesmito gadu varoni — strādnieku, zvejāsviru, māksliniekam tuva arī paša līdzī dzīvotā kara tēma. Nākošās paaudzes mākslinieku darbu saturs kļūst intīmāks. Tēli, gan dažbrīd vēl lielās dimensijās vispārināti, tomēr pamazām atkal iegūst lielāku konkrētību, to interpretējumā līdzās «zemes saimnieku» monumentalitātei parādās romantiskas noskaņas, arī kritisks vērtējums. (Raksturīgs piemērs — R. Muža gleznas «Jūnijs» un «Motosportists».) Dažreiz tendence izteikties «skarbā stila» valodā jau nonāk acīm redzamā pretrunā ar darba pamatdomu, kā to redzējām dažos I. Ziemeles darbos. Ja «Vecais laivu sargs Romis» vēl zināmā mērā ir monumentalizēts, vispārināts vecās paaudzes zvejnieka tēls, tad «Jaunajās mātēs» ar hiperbolizēti izacentētajiem figūru apjomiem autore panāk pilnīgi pretēju efektu — šis sievietes mēs uzveram nevis kā mātes simbolu, bet drīzāk kā nelaimīgas, vientuļīgas, uz kaut kāda pasaules lielceļa pamestas būtnes. Taču ikvienam radošam cilvēkam ir tiesības izvēlēties formu darba satura izteikšanai, viņam



E. Iltners. Latvijas lauki. 1975

ir tiesības arī kļūdīties. I. Ziemeles agrākie darbi, piemēram, viena no triptiha «Dziesma» daļām — «Tēvi» pieder pie labākajiem mūsu septiņdesmito gadu glezniecības sasniegumiem, jo šajā gleznā konkrētais un vispārīgais apvienojas izteiksmīgā, pārliecinošā mākslas tēlā.

Taču visdaiļrunīgāk par būtisko pavērsienu mūsdienu latviešu glezniecībā stāsta pašu «skarbā stila» pārstāvju daiļrades evolūcija. 60. un 70. gadu mijā Edgara Iltnera darbos aizvien spēcīgāk ieskanas tā romantiskā stīga, kas bija jaušama jau «Dzintara meklētājos». Viņš glezno kompozīcijas «Rudzi zied», «Grieze griež», kurās «Jaungada nakts», «Stipro roku» un «Vienas laivas vīru» varoņu vietā stājusies jaunā paaudze ar savām ilgām, sapniem, domām par nākotni. Mākslinieks liek mums nojaust, ka šī paaudze dos nākamos savas zemes saimniekus. Paralēli jaunības romantisma cauraustai liriskai ievirzei E. Iltnera darbos ienāk arī pretēja rakstura tēma — skarbā ciņas tēma. Kompozīcijās «Nemirstība» un «Priekšvakarā» atkal sastopamies ar sintezētiem tēliem, tikai jaunā izteiksmē. Tagad dominē ne vairs pašu varoņu tēlojums, bet krāsas (sevišķi «Priekšvakarā») un kompozīcijas īpaša ekspresija, kas precīzi izsaka darba pamatdomu, liek gleznu nosaukumos ietvertos jēdzienus uztvert kā simbolus.

Induļa Zariņa iepriekšēja perioda darbos vispārinājumu vienmēr pavadījis sadzīves konkrētības minimums, kas allaž stingri piesaistījis viņa varoņus noteiktam laikam («Pie mums jau spāres», strēlniekiem veltītie triptihi, glezna «Ceļi iztaisojas»), turklāt krāsu izjūta vienmēr bijusi mākslinieka talanta stiprā puse. Tādēļ likumsakarīga šķiet I. Zariņa pastiprinātā pievēršanās septiņdesmito gadu sākumā klusajai dabai, arī portretam. Klusajās dabās mākslinieks galvenokārt rāda mums priekšmetu pasaules krāsu skaistumu, toties portretos viņš meklē iespējas dziļi un vispusīgi atklāt konkrētas personības būtību (L. Freimanes portrets). Intīmākas, ik kā varoņu iekšējā pasaulē vērstas, kļūst arī I. Zariņa figurālās kompozīcijas par vēsturiskām tēmām («Dzimtene»). Šo intimitāti, nereti ar romantisku pieskaņu un krāsu ekspresiju kā izteiksmes galveno elementu, saskatām arī 60. gadu otrās puses debitantu — A. Rozenberga («Džutas sievas», «Atvadišanās») un P. Postaža («Sargi», «Goda vārti») darbos. Raksturīgi, ka vairāku jauno mākslinieku kompozīcijās sadzīves konkrētība un līdz ar to zināma vēsturiska «lietišķība» un objektivitāte izzūd pilnīgi, dodama vietu autoru ļoti subjektīvam priekšstatam par attēlojamo. Piemēram, abas pieminētās P. Postaža gleznas skatot, strēlnieku varonīgās un bezgala grūtās cīņu gaitas mums atainojas vai vienīgi gaišas romantikas un uzvaras patosa apvītas. Romantizēts skatījums raksturīgs arī citiem autoriem. Tāda izteikti subjektīva impresija var pārliecināt vienā divos darbos. Bet drīz jau kļūst neinteresanti vērot šo kopumā vienveidīgo «izjūtu glezniecību» ar pretenziju uz tēlainu vispārinājumu. Vēl jo neinteresantāk kļūst tajos gadījumos, ja līdzās parādās darbi par analogiskām tēmām, kuros tomēr rodām jaunu emocionālu informāciju, kas balstās uz autora objektīvi pamatota jiem priekšstatiem par attiecīgo laiku un cilvēkiem. Tāds, piemēram, ir E. Grūbes latviešu sarkanajiem strēlniekiem veltītais triptihs, kas stāsta ne tikai par revolucionāro cīņu romantiku, bet arī par grūtībām, nogurumu, smeldzi. Šis darbs (tapis 1971.—1975. gadā) mākslinieka personālizstādē piesaistīja uzmanību tieši ar savu plašo emocionālo diapazonu. Lai gan triptiham raksturīga lakoniska, koncentrēta, maksimāli nosacītu formu valoda, tas tomēr liek mums iztēlēt vēl un vēlreiz atgriezties tajos bargajos gados, aiz vispārinājuma jaust vēstures konkrētību.

Tādēļ lielākā emocionālā ekspresija, pilnīgāk izmantotā krāsas tēlainā nosacītība ir tie objektīvie faktori, kas «skarbo stilu» organiski sasaista ar jaunākā laikposma latviešu glezniecību, kura tik strauji bagātinās ar jauniem autoriem, jaunu saturu un formu. Tomēr stilu pāreja, pēctecība (un daļēji arī pretenzijas, ko izraisa dažas tendences pēdējo gadu glezniecībā) nebūtu pamatota bez tiem diviem darbiem, kurus 1967.—1971. gadā uzgleznoja Aleksandrs Stankēvičs. Šie darbi ir «1967. gads» un «Durvis». Glezna «1967. gads», formāli ņemot, ir sava veida klusās dabas un industriālas ainavas apvienojums. To var nosaukt par gleznu-simbolu. Jaunākās paaudzes māksliniekiem šis darbs var atgādināt, cik daudz spēj pateikt tāda «klusā daba», ja autoru vada zināšanas, īstenības objektīvo procesu izpratne, mākslinieciskā mērķa skaidrība. Būtībā līdzīga nozīme mūsu

glezniecības vēsturē ir arī otrai iepriekš minētai A. Stankēviča gleznai — «Durvis», lai gan šis darbs iezīmē vēl arī pavērsieni uz sava veida «jauno lietišķību», uz īstenības iluzoro attēlojumu, kas pēdējos gados guvis īpašu popularitāti tieši jaunās paaudzes mākslinieku glezniecībā. Te gan jāiebilst, ka tikai retos gadījumos šie mākslinieki spēj sasniegt tādu domas spriegumu un vispārinājuma spēku, kāds piemīt A. Stankēviča gleznai.

Tiktāl par darbiem, kas veido loģisku pāreju uz jaunākā laika posma glezniecību, kurai raksturīgas daudzas vēl nebijušas specifiskas iezīmes. Šis periods aptver apmēram pēdējos desmit «sarežģītos» gadus. Par pašām vispārīgākajām šo iezīmju rašanās objektiņajām un subjektīvajām likumsakarībām jau runājām. Lai mūsu glezniecība atkal — būtiski jaunā kvalitātē — varētu pāriet uz vispārinājumiem, sintēzi, jābūt uzkrātam bagātīgam un vispusīgam analīzes materiālam. Tāpat īstenības interpretēšanas princips iebildumus neizraisa. Neapmierina šā principa realizācija daļā darbu, pareizāk sakot — novirzes no principa. Visbūtiskākā šādas novirzes izpausme ir māneklīga dziļdomība, pseidofilozofēšana, kas aizstāj patiesu iedziļināšanos dzīves procesos. Tematiski mūsu glezniecība šodien ir pietiekami bagāta un pārstāv visus žanus. Tas apstākļi, ka šobrīd dominē portrets un klusā daba, bet figurālās kompozīcijas paliek galvenokārt sadzīves žanra ietvaros, varētu būt izskaidrojams ar mākslinieku vēlēšanos dziļāk ielūkoties dzīves parādībās, izteikt savu vērtējumu. Bet nu jau vairākus gadus izstādēs uzmanību pievērš šā vērtējuma aizvien pieaugošā reducēšana uz vienkāršu fakta konstatāciju, kas pasniegta kā autora liriska «variācija par tēmu». Spilgtākie glezniecības paraugi, kuriem piemīt skaidri izteikta attieksme pret attēlojamo, tikai vēl krasāk izceļ vairumam darbu raksturīgo dzīves interpretējuma vienveidību, kas lielā mērā nonivelē arī saturu. Tā, piemēram, gan portreti, gan žanra gleznas dažkārt kļūst par sava veida klusajām dabām.

Tāpat tematikas dažādība pati par sevi vēl nenosaka kopējo glezniecības raksturu. Bet kur meklējami interpretācijas vienveidības cēloņi? Atļaujtos apgalvot, ka plašu un reizē konkrētu zināšanu trūkums, vēstures objektīvo procesu un šodienas dzīves daudzšķautņaino izpausmju nepietiekami dziļa izpratne ir par iemeslu šim sakāpinātajam «jaunā romantisma vilnim», jo aiz dziļdomīga romantikas plūvura vismaz uz laiku var noslēpt savas domāšanas nevarību. Diemžēl tādējādi tiek diskreditēta romantiskā ievirze vispār, lai gan tā devusi ne mazumu patiesi labu darbu.

Tieši šādā kontekstā jārunā par zināmu gleznieciskās formas estētizēšanu un pseidonovatorismu, kas tāpat samānāms dažā labā izstādē. Ja gleznas saturs ir atrauts no reāla, konkrēta impulsa, ja tas ir sadomāts, mākslīgi konstruēts un izraudzīts varbūt vienīgi tādēļ, lai pārbaudītu kādu «teoriju», dabiski, ka šādā gadījumā par primāro kļūst forma, nevis mākslas pamatu pamats — pati dzīves īstenība. Visvairāk tas izpaužas daļā figurālo darbu, kuru autori cenšas runāt par aktuālām šodienas tēmām. Pretēji «jaunromantiķiem» viņi akcentē intelektuālo saceres momentu, bet formas meklējumos pārāk cieši atskatās 20. gadsimta modernās mākslas senākajos

vai jaunākajos novirzienos. Par to jau runāts presē, recenzējot atsevišķas izstādes un darbus, tādēļ šoreiz gribētos uzmanību koncentrēt uz tādiem satūra un formas jautājumiem, kuri, pagaidām vēl būdami problemātiski, vedina domāt par jaunu ceļu (arī strupceļul) iespējamību glezniecībā, par tās attiecībām ar citiem mākslas veidiem. Šo domu īpaši saasināja jau pieminētās 1975. gada rudens izstādes.

Par vienu no iespējām padziļināti atklāt objektīvo realitāti daļa mākslinieku uzskata precīzu, «fotogrāfisku» īstenības attēlojumu. Tas nav vairs aprakstošais, akadēmiskais reālais, kāds nereti bija sastopams mūsu tēlotāajā mākslā pirmajā pēckara gadu desmitā, kad latviešu glezniecība apguva jaunus žanrus, ar dziļu ieinteresētību un rūpību preparējot dažādu dzīves parādību sīkākās izpausmes. Tagad šī «jaunā lietišķība» kļuvusi racionālāka, attēlojamo priekšmetu atlase pārdomātāka, mērķtiecīgāka. Redzot tādas iluzori uzgleznotās klusās dabas, kādas, piemēram, darina B. Vasiļevskis, mēs nevilšus esam spiesti sev jautāt: kādēļ jāglezno tieši tā? Un kādu loģisku apsvērumu dēļ B. Vasiļevskis (vai jebkurš cits autors) izvēlējies tieši šos priekšmetus un tieši tādā sakārtojumā? Atbildes izrādās apbrīnojami dažādas. Līvija Endzelīna ik priekšmetā, šķiet, ieliek domu par lietu relatīvi pastāvīgo, mūžīgo vērtību un reizē — par lietu kā dzīves procesa sastāvdaļu. Guntis Strupulis «vienkārši» liek priecāties par šo pat gluži necīlo priekšmetu skaistumu. Bruno Vasiļevska attēlotā lietu pasaule pirmajā brīdī izraisa mazliet nomācošu atsvešinātības iespaidu. Tomēr aiz šīs atsvešinātības jūtama gleznu «liriskā varoņa» saikne ar pasauli. Paša mākslinieka vārdiem runājot, viņš cenšas «izzināt priekšmetu un dabas būtību, objektīvo patiesību».

Priekšmetu iluzorā forma kā «objektīvās patiesības» iemiesojums iecienīta arī tematiskajās figurālajās kompozīcijās un portretos. Maija Tabaka un Gunta Liepiņa, Vladimirs Smola un Jānis Osis, Līga Purmale un Miervaldis Polis... Šo uzskaiti varētu turpināt. Taču iluzorisms, kas klusajā dabā (labākajos paraugos, protams) ļauj akcentēt gleznas virsuzdevumu, sīzētiskā kompozīcijā nereti kļūst par klupšanas akmeni. Vispirms sākas sīzeta «stāstīšana», jo kādai kompozicionālai nosacītībai gan var pakļaut šos «īstos» priekšmetus un figūras. Iespējas visai ierobežotas (ja nu vienīgi pilnīgi alogisks, sirreālistisks priekšmetu apvienojums). Mākslinieks attēlo uz audekla tādu kā teātra izrādi. Viņš apstādina kādu īstenības mirkli, fiksē gleznā «izrādes» mizanscēnu, bet pats sev laupa tēlaina vispārinājuma iespēju. Dažos gadījumos zūd mākslas darba autora attieksme pret attēlojamo parādību, zūd vērtējošs skatījums uz dzīvi. Tiesa, šādi darbi var ieintriģēt ar pašu stāstījuma manieri, ar satūra aktualitāti, taču tos drīzāk gribas pielīdzināt lielformāta plakātiem vai ilustrācijām (J. Oša glezna «Sauciens», V. Smolas darbi). Turklāt iluzorā priekšmetiskā forma, kā pierādījusi prakse, neizbēgami rada konfliktu ar glezniecības primāro līdzekli — krāsu. Kādam tai jābūt — tikpat iluzori «dabiskai» vai arī dekoratīvi nosacītai? Pirmajā gadījumā būs «bilde kā dzīvē», otrajā — acīm redzama disonanse pašā darba kopformā. Aizraušānās ar stāstījumu pat



M. Tabaka. Sievietes. 1974

ļoti nopietni iecerētos, nozīmīgos darbos atbīda otrā plānā glezniecību. Par to varējām pārliecināties, salīdzinot Maijas Tabakas agrīno, kolorītiski interesanto darbu «Džokeri» ar viņas jaunākajiem gleznojumiem — «Kāzām Rundālē», «Nostāstiem», bet it īpaši ar «Notikumu». M. Tabaka, šķiet, nemaz netiecas pēc precīzi atveidoto priekšmetu tikpat precīzas, «dabiskas» krāsainības. Viņas darbiem parasti raksturīgs kāds vienojošs koptonis. Gan «Nostāstos», gan «Kāzās Rundālē» ir tiešām apbrīnas vērtas, meistarīgi uzgleznotas vietas, taču kopumā krāsa, varbūt pat pretēji mākslinieces gribai, kļūst aizvien «fotogrāfiskāka». Tā, piemēram, darbā «Notikums» krāsai jau vairs nav būtiskas nozīmes gleznas tēlainajā sistēmā, tā sairusi, saraibinājusies atbilstoši figūru un detaļu daudzumam. Bet līdz ar to filozofiski iecerētais darbs pārvērties par tādu, kurā ar

zināmu interesi izpētām daudzās detaļās, pat nopriecājamies par veikli uzgleznotām formām, bet domas nozīmīgums aiz visa tā ir zudis.

Pretēja pieceja bija vērojama Edgara Iltnera lielformāta figurālajā kompozīcijā «Latvijas lauki» izstādē «Rudens-75». Lauksaimniecības agregāti, rosīgi cilvēki ap tiem atveidoti precīzās īstenības formās. Gleznā dominē krāsa — dzīvespriecīga zilā un dzeltenā harmonija. Panākta arī mierīga, liksma noskaņa, ko izraisa tieši krāsa. Gleznā vērigāk ielūkojoties, jūtam zināmu disonansi starp šo nosacīto kolorītu un precīzi attēlotajām detaļām. Glezna demonstrē jaunus izteiksmes līdzekļu meklējumus un lieku reizi apliecina, ka risināt nopietnu figurālu darbu ar nozīmīgu saturu slodzi šādā dualistiskā formā nezin vai būs iespējams.

Zināmu galējību šā virziena ietvaros pārstāv jaunie mākslinieki Līga Purmale un Miervaldis Polis, kuri jau vairākus gadus glezno, konsekventi izmantojot par informatīvo izejmateriālu krāsainos diapozitīvus. Var apbrīnot pūles un nenoliedzamo profesionālo māku, ar kādu šīs fotogrāfijas tiek ar krāsām uz audekla palielinātas. Taču mākslinieciskais rezultāts ir minimāls, jo zudusi mākslas darba radišanai, tā eksistencei nepieciešamā fakta un detaļu atlase. Varbūt šī atlase izdarīta, jau fotografējot? Tomēr nē — gan portretos, gan zaļajās un dzeltenīgajās liepu lapās ar rasas pilieniem nojaušama tikai tieša dabas parādību fiksācija. Tomēr nebūtu taisnīgi noliegt, ka viņu darbi atstāj lielu iespaidu, it īpaši to varētu teikt par M. Poļa jaunāko gleznojumu sēriju «Sala». Šiem darbiem piemīt patiesi cienījama konsekvence — to autors nekoķetē ar glezniecību, bet pilnīgi atklāti cenšas sasniegt fotogrāfiskās tiešamības ilūziju. Interesants moments šajā M. Poļa darbu sērijā ir klātbūtnes efekts, divu laikmetu konfrontācija; uz senās civilizācijas pieminekļu fona mākslinieks attēlo mūsdienu meiteni un jaunekli. Tātad šādā veidā mākslinieks arī mani, tevi, mūs visus var nostatīt aci pret aci ar jebkuru cilvēku, notikumu un tamlīdzīgi. Ja paanalizēsīm mūsu izjūtas šāda darba uztveršanas procesā, novērosim apmēram tādu secību: pārsteigums («Vai tā tiešām ir glezna?»), interese («Kā tas panākts?»), apbrīna («Kāda teicama profesionāla meistarība izvirzītā uzdevuma ietvaros!»). Tiktāl mūsu attieksme pret darbu ir visai labvēlīga. Taču nākamajā uztveršanas fāzē — vairāk vai mazāk apzinātā darba novērtēšanā — neparastības izraisītā labvēlība izgaist un rodas jautājums: vai gan glezna atstās atmiņā dziļākas pēdas par šo pirmo pārsteiguma momentu? Vai gan zinošāks skatītājs nesāks arī atcerēties, ka šāds paņēmieni mūsdienu pasaules mākslā labi sen jau ir populārs, tātad nav principiāli jauns.

Līgas Purmales jaunākajās gleznās, kas darinātas pēc dabas, respektīvi, pēc fotogrāfiju motīviem, jūtama mākslinieces vēlēšanās, saglabājot šīs dzīvās dabas formas, bagātināt noskaņu ar nosacītāku krāsainību. Koloristiskās variācijas šos daudzkārt palielinātu lapu un lapotņu gleznojumus zināmā mērā tuvina dekoratīvajai mākslai.

Konkrētā un nosacītā, realitātes un mākslinieka uzskatu konfrontācija šajos «dokumentālās lietišķības» ievirzes darbos tātad paliek diskutējama,

jo šo attiecību īsto mēru pagaidām devuši gandrīz vai vienīgi klusās dabas, retāk — portreta mākslinieki.

Superreālisma tendence mūsu šodienas glezniecībā, kā redzējām, saasina uzmanību uz ļoti būtisko, gadsimtos aprobežoto glezniecības izteiksmes elementu — krāsu, kuru arī vēl šodien uzskatām par šīs mākslas pamatu. Gadsimtos aprobežoto? Jā. Un arī ikvienā laikmetā atšķirīgi lietoto. Tādēļ rodas jautājums: vai šodien varam objektīvi pelt vai slavēt attiecīgo krāsas lietojuma veidu mūsu glezniecībā — tonālo, dekoratīvo, «fotogrāfisko»? Esam parādūši atsaukties uz latviešu glezniecības labajām tradīcijām, uz to harmonisko krāsu skanējumu, kāds, sākot ar divdesmitajiem gadiem, raksturīgs vecmeistaru (V. Tones, K. Ubāna, L. Svempa, J. Liepiņa, O. un U. Skulmes u. c.) darbiem, kuros dabas vērojums meistarīgi apvienots ar glezniecisko nosacītību. No šīm pozīcijām, protams, grūti akceptēt citu krāsu koncepciju. Taču jāņem vērā, ka šo gleznieciskās izteiksmes dažādību radījis tāds neapstrīdams objektīvs un pozitīvs faktors kā mākslas centieni iet kopsolī ar laikmetu. Mūsu laika daudzpusību vienkārši vairs nav iespējams ietvert kādā vienā izteiksmes formā, kolorīta formulā. Jo sarežģītāka kļūst cilvēka domāšana, daudzveidīgākas viņa saiknes ar laiku un sabiedrību, jo variablākas un arī nosacītākas formas nepieciešamas visa šā uzskatu un attiecību kompleksa tēlainai apgūšanai. Tādat krāsu koncepcijas princips netiek apšaubīts, iebildumus izraisa tā realizēšana konkrētajos darbos. Vispirms tajos, kur «krāsu ekspresijas» vārdā parādās pseido-temperamentīga šķiešanās ar krāsu. Būtībā šādam paņēmienam nav nekā kopīga ar darba satura atklāsmi, un arī pats saturs visbiežāk šķiet izvēlēts vienīgi kā iegansts gleznošanai. Tādas ir dažu vidējās un jaunās paaudzes mākslinieku klusās dabas, arī figurālās kompozīcijas par sadzīves tēmām. Tie ir gadījumi, kas pamatoti liek kritizēt autoru attieksmi pret dzīves iepazīšanu un lielā mērā diskreditē analītisko pieeju īstenības apgūšanai.

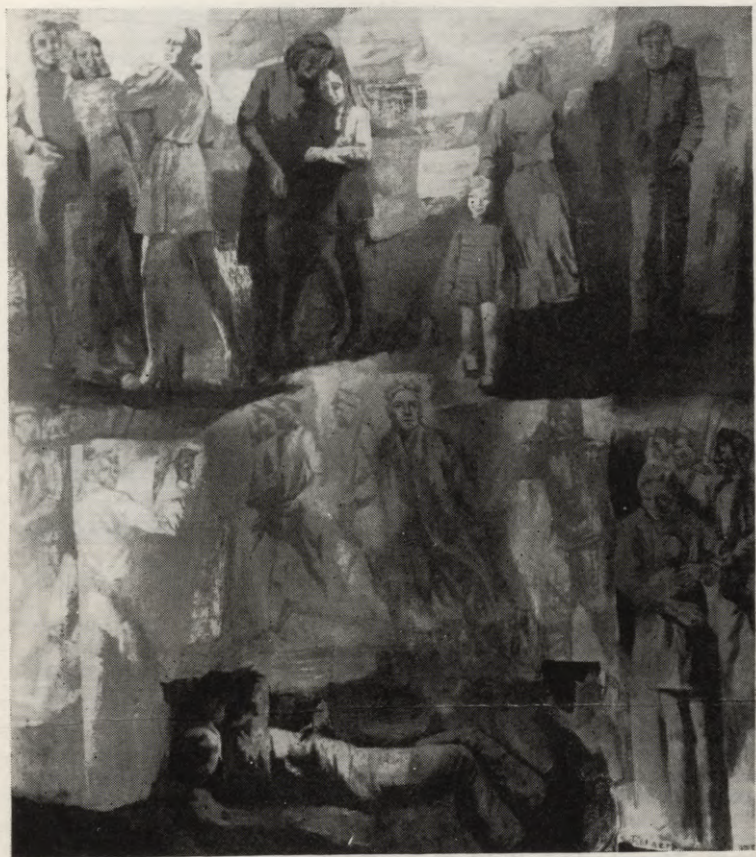
Pēdējā gadu desmitā aizvien audzis dekoratīvās ievirzes īpatsvars. Lietojot krāsu nosacīti, dekoratīvi to paspilgtinot, iespējams panākt noteiktus vizuālus un emocionālus efektus. Krāsas dekoratīvitate atbilst tām nosacītajām, vispārīgākajām vai stilizētākajām formām, bez kādām mūsdienu glezniecība nav iedomājama. Un mums ir pat izcili šāda dekoratīvisma paraugi. Atmiņā palicis viens no labākajiem šīs ievirzes darbiem — Māras Zītares «Raibaļa», darināta 60. gadu beigās. Gleznā uzsverta plakne, figūras veidotas lielos krāsu laukumos, it kā aplikatīvi, priekšmetiskā un krāsu nosacītība šeit maksimāla. Rezultātā panākts ļoti tēlainis vienkāršas ikdienas dzīves norises vispārīnājums. Tikpat veiksmīgas ir Jāņa Zemiša gleznas «Pirmā sapulce» un «Negaisis pāri», jo formu stilizācija, krāsu nosacītība šeit nav pašmērķis. Savu darbu ļoti ekspresīvo krāsainību saturām atbilstoši veido Džemma Skulme, vai nu tās būtu etnogrāfiski krāšņās tautu meitas (kuru attēlojumā būtībā gandrīz nav konkrētu etnogrāfisku iezīmju), vai variācijas par Velaskēza tēmu. Šo veiksmju uzskaitījumu varētu turpināt, taču acu priekšā nostājas rudens izstādēs redzētie darbi — Guntas Liepiņas fovistiskās vīzijas, kas kontrastē ar Edvarda Grūbes vec-

meistarisko pietāti pret krāsu, tātad zināmā mērā divi krāsu izpratnes pretpoli.

Guntu Liepiņu pazīstam kā ļoti veiksmīgu, gleznieciski interesantu darbu autori («Sapulce», «Pilngadības svētki» u. c.). Personālizstādes kataloga ievadā viņa saka: «Uzskatu, ka būtībā nav nekādu ierobežojumu glezniecības veidam.» — un šo tēzi arī uzskatāmi realizē. Kādēļ mākslinieciski spēcīgāks tomēr likās viņas iepriekšējā perioda darbs — sievietes akts? Tādēļ, ka tajā bija jūtama ne tikai profesionālā meistarība, gleznieciska nosvērtība, bet arī saturs un formas pilniskanīga vienība. Šīs mākslinieces glezniecības īpašības šoreiz īpaši izcēlās uz jaunāko darbu fona. Izņemot «Zanes portretu» istu konsekvenci, mērķa skaidrību nejutām ne klusajās dabās, ne arī I. Ziedoņa un it īpaši V. Artmanes portretos. No krāsas lietojuma viedokļa vislielākos iebildumus izraisīja tieši fovistiskās kompozīcijas, kurām raksturīga formu nekonsekvence. Ar šķietami nevērtīgu, pat pavisām pagleznojumu disonēja drīzāk haotiskie, nevis apzināti komponētie krāsu uzlējumi, un ar tiem savukārt kontrastēja konkrēti iezīmētās detaļas (sejas). Pie saturs nonākam tikai ar formu starpniecību, taču tagad vēltīgi mēģināt atsaukt atmiņā izstādē redzēto darbu nosaukumus. Cīrks, deja, dzimšanas diena — būtībā nosaukumi te pat nav svarīgi, jo gleznojuma forma saturu pilnīgi nonivelē.

Lai gan Edvarda Grūbes gleznas izstādēs skatītas bieži, viņa personālizstāde kopumā deva nepārprotamu atbildi uz vairākiem glezniecības attīstības procesa izvirzītiem jautājumiem. E. Grūbe reabilitē krāsu kā glezniecības galveno izteiksmes līdzekli. Pirmajā brīdī šķiet, ka mākslinieks konsekvēti ievēro mūsu vecmeistaru glezniecības tradīcijas. Taču tradīciju klātbūtni patiesībā var saskatīt vienīgi pietātē pret krāsas izteiksmīgumu, jo krāsa māksliniekam nav pašmērķis, bet līdzeklis savu domu izteikšanai. Reizē E. Grūbe apliecina analītiskās, aperīgās ievirzes nozīmību un nepieciešamību glezniecībā. Formāli viņam varētu pārnest tēmu ierobežotību. Tomēr, ja ielūkojamies viņa daiļradē dziļāk, redzam, ka tās ir patiesi nozīmīgas, mūžīgas tēmas: māte, bērns, maize, logs uz pasauli, citiem vārdiem runājot, tās ir dzīvības tēmas, izvērstas gandrīz simboliskā vispārinājumā. Vieliskais, gandrīz reliģiozais maizes klaiņš E. Grūbes gleznās ir viens no šiem dzīvības apliecinājumiem, kas silto, brūno toņu niansējumā saglabā arī savu tīri priekšmetisko konkrētību. Mātes un bērna tēma mākslā patiesi ir mūžīga. Mākslinieks to interpretē uzsvērti intīmi, dažbrīd ar sadzīvīsku pieskaņu, radot ļoti tālainu dzīvības nemītīgās atjaunotnes, turpinājuma simbolu. E. Grūbes kompozīcijas ir ārkārtīgi vienkāršas, bez aprakstošām detaļām. Izteiksmīgumu, spēcīgo emocionālo skanējumu mākslinieks panāk galvenokārt ar kolorītu.

Krāsa piešķir īpatnēju izteiksmi arī gleznām par atvērtā loga tēmu. Cilvēks varbūt ir viens šajā brīdī, viens šajā telpā, bet atvērtais logs un zaļie plašumi aiz tā tomēr neļauj viņam noslēgties vientulībā, bezcerībā. Princīpā nenoliedzot nosacītas krāsas lietojumu reālistiskas formas darbā (tas attiecas arī uz jau iepriekš minēto strēlniekiem vēltīto triptihu),



R. Valnere. Tēva piemiņai. 1975

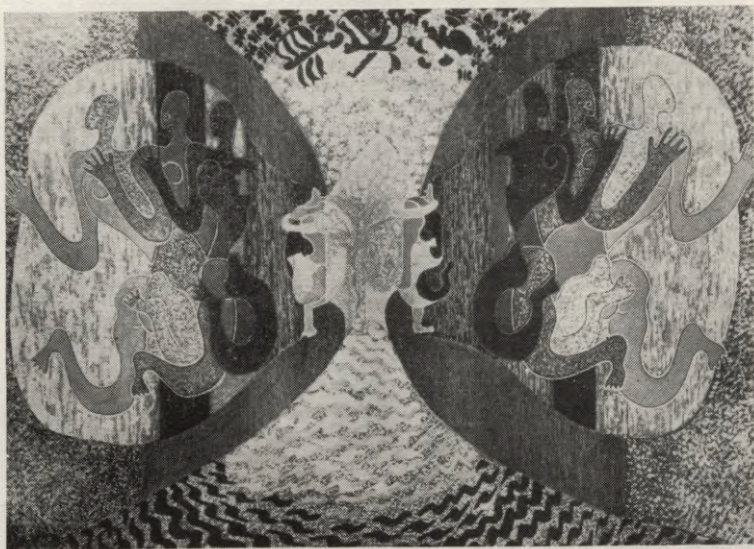
E. Grūbe ar savu kopumā tradicionālo krāsas koncepciju radījis ļoti šodienīgus glezniecības paraugus.

Mūsdienās glezniecība intensīvi tiecas pārvarēt savu ierobežotību plaknē. Telpa un it īpaši laiks ir tās kategorijas, kas daļai mākslinieku likušas pārvērtēt līdz šim pazīstamās šo dimensiju attēlojuma iespējas. Tā, piemēram, diptihi un triptihi, arī gleznu cikli par kādu tēmu vai sižetu, kas secīgi fiksē atsevišķus notikuma mirkļus, laikam pieder jau pagātnei ne tikai savas šķietami novecojušās formas dēļ. Mākslinieku uzmanību vairāk saista laika un telpas jēdzienu filozofiskā izpratne, laiks kā domas, pārdzīvojuma, atmiņas lidojums, nevis attēlotā personāža «mehāniska» kustība. Sešdesmito gadu beigās interesantu mēģinājumu attēlot notikumu kā kustību laikā un telpā parādīja Aldis Kļaviņš gleznā «Kareivji». Desmitajā jauno mākslinieku izstādē A. Izāks demonstrēja savu pašportretu «autobiogrāfiju». Tomēr visiecienītākais paņēmieni pašlaik ir simultānkompozīcija un līdz ar to — laika un telpas sablīvējums gleznas plaknē, domas asociatīvi lielloči, sarežģīta tēlu sistēma, kas prasa ārkārtīgi precīzu vizuālo iemiesojumu un nepārprotamu autora attieksmi pret attēlojamo.

Te atkal jāatgriežas pie Maijas Tabakas gleznām, kas daļēji ir šādu simultānkompozīciju paraugi, turklāt ar nepārprotamu tendenci uz filozofiskiem vispārinājumiem. Māksliniece ar pašportretiem vienmēr arī uzsver savu klātbūtni attēlotajā notikumā, savu attieksmi pret gleznas varoņiem. Tomēr filozofiskā dziļuma viņas darbos nereti pietrūkst. Te ir telpa tradicionālajā izpratnē, laika ritums tāpat tradicionāli fiksēts jau pieminētajā stāstošajā, aprakstošajā formā, par ko liecina, piemēram, glezna «Nostāti», kas, šķiet, visvairāk pretendē uz laika un darbības asociatīvu koncentrējumu. Gleznā «Sievietes», kur nav pretenzijas uz darbības izvērsumu laikā, māksliniece radījusi kompozicionāli veiksmīgu mūsdienu sievietes «kolektīvo portretu».

Arī Jura Zvirbuļa liela izmēra glezna — veltījums Emīla Dārziņa piemiņai izstādē «Rudens-75» faktiski ir atsevišķu nelielu kompozīciju sakārtojums, jo katra no tām ir pilnīgi patstāvīga, un «caurviju darbība» gleznā nozūd aiz atsevišķo tās daļu — «saskaitāmo» summas. Bez tam acīm redzamā pretenzija uz asociatīvu, padziļinātu tēlainību te ir pilnīgi nepamatota, jo pati par sevi katra šīs simultānkompozīcijas daļa tomēr ir ilustrācija. Tieši nespēja veidot principiāli jauna veida kompozīcijas paraugu pagaidām ir šāda rakstura darbu nepārvarētais sliekšnis. Protams, ne bez izņēmuma. Veiksmīgi simultānkompozīcijas principu attīsta Rita Valnere. Viņas gleznās kompozīcijas sastāvdaļas vienmēr saistītas nevis mehāniski, bet asociatīvi, atbilstoši darba pamatdomai. Par to liecina, piemēram, glezna «Tēva piemiņai» (1975). Tieši šajā laikā — telpas — kustības risinājuma aspektā visai daudzsoļoši sevi ir pieteicis arī Romualds Geikins.

Vērojot dekoratīvās tendences pastiprināšanos mūsu glezniecībā, tās sasniedzumus un neveiksmes, tāpat ik uz soļa jūtot, cik mākslas praksē nestabilas kļuvušas robežas starp atsevišķiem veidiem un žanriem, dabiski, rodas jautājums par stājglezniecības un dekoratīvās glezniecības attiecību



L. Mauriņš. Dekoratīva kompozīcija. 1975

perspektīvām, kuras savukārt akcentēja Leonīda Mauriņa darbi viņa personalizstādē.

L. Mauriņa gleznu ekspozīcija saistīja uzmanību vispirms ar savu mažoro krāsainību un kopējo tonizējošo noskaņu. No jauno mākslinieku izstādēm atceramies viņa figurālos darbus, kuros mākslinieks ļoti brīvā kompozīcijā, akcentējot krāsas izteiksmīgumu, bet neatsakoties arī no glezniecībai svešiem materiāliem faktūrā, būtībā aizsāka to ceļu, kas tagad viņa daiļradē šķiet sasniedzis zināmu robežu, aiz kuras jāsākas jaunam, varbūt gluži atšķirīgam etapam. L. Mauriņa kompozīcijas — dekori liecina par to, ka arī izteikti dekoratīvs krāsas lietojums var būt emocionāli ļoti niansēts. Protams, mākslinieka uzdevumu zināmā mērā atviegļina tas, ka šiem viņa darbiem salīdzinājumā ar stājglezniecību nav īpašas saturslozdes, tātad krāsas var komponēt visai brīvi, ievērojot vienīgi to saskaņu dekoratīvā laukuma ietvaros (priekšmetisko formu stilizētie pārveidojumi L. Mauriņa darbos uzlūkojami galvenokārt par tīri ornamentāliem motī-

viem). Tomēr, nebūdami tēlotājas mākslas darbi, L. Mauriņa dekori ir ieguvuši kādu stājdarbjiem raksturīgu īpašību: savas neparasti bagātas, interesantas virsmas apdares dēļ tie aplūkojami tiešā kontaktā, ilgstoši. Vai būtu jārunā par L. Mauriņa darbiem kā par jaunu tēlotājas un dekoratīvās mākslas hibrīdu? Nē, tā nav tēlotāja māksla. Ar savu augsto profesionālo meistarību šo darbu autors vienīgi pārliecinoši pierāda domu, ka tīri dekoratīviem gleznojumiem var būt vieta ne tikai sabiedriskajā interjerā un ka tie var būt risināti ne tikai monumentālās formās (principā visi šie dekori ir skices monumentāliem dekoratīviem gleznojumiem, kurus mākslinieks veicis sabiedriskajās telpās). Šādam dekoram neapšaubāmi var būt pozitīva tonizējoša nozīme, jo tas spēj kalpot cilvēkam kā garīgās atslodzes elements. Tāpēc šāda veida glezniecība ir nopietnāk vērtējama un stimulējama, nekā to esam darijuši līdz šim. Svarīgi arī tas, ka izpildījuma ziņā šīs kompozīcijas ir patiesi perfektas. Mākslinieks nerotaļājas ar krāsām un faktūrām, neakcentē glezniecībai svešu materiālu pielietošanu kā zināmu pašmērķi, kas nereti noved pie antiestētiskiem priekšmetu un materiālu sakopojumiem, sava veida poparta. Skaistais kā estētiska kategorija, kā norma — tāds ir L. Mauriņa darbu vadmotīvs.

Kā atbildēsīm uz jautājumu: ir vai nav septiņdesmito gadu vidū vērojams jauns pagrieziens mūsu glezniecībā? Domāju, ka šāds pagrieziens iezīmējies jau visai reljefi. Lai gan ne vienmēr vēl redzam absolūti pozitīvus rezultātus, tomēr tieši 1975. gada rudens izstāžu sniegums konfrontācijā ar nozīmīgākajiem darbiem, kas raksturo latviešu padomju glezniecības attīstības galvenos etapus, liecina par jaunu kvalitāšu rašanos šajā mākslas nozarē, par jauniem izteiksmes līdzekļu meklējumiem un tematikas loka plašināšanos.



Dž. Skulme. Dialogs. 1975



U. Zemzaris. Rakstnieka Zigmunda Skujiņa portrets. 1975



F. Pauļuks. Sievietes portrets. 1975



K. Ubāns. Virieša portrets



A. Meldere. Suvējas. 1974



M. Tabaka. 1945. gads Rigā. 1975



A. Lutere. Putnu ceļš. 1975



E. Grube. Māte un bērns. 1975

PATSTĀVĪBA, SAVRUPINĀJUMS, KOPTĒLS

PAR DAŽĀM IEVIRZĒM LATVIEŠU PADOMJU MONUMENTĀLAJĀ TĒLNIECĪBĀ UN ARHITEKTŪRĀ

Latviešu padomju stājtēlniecībā jaunu māksliniecisko kvalitāšu nostiprināšanos mēdz attiecināt uz sešdesmitajiem gadiem. Pārļūkojot monumentālās mākslas attīstību, arī it viegli varam saskatīt divas pakāpes, kuru šķirtne būtu meklējama ap to pašu laiku. Pirmais posms ietver aptuveni piecpadsmit gadus. Zināmu pieklusumu šā posma sākumā — pēckara gados atsvēra perioda noslēgumā it rosīgi realizēti pieminekļi, kuru skaits kopumā sniedzas turpat divos desmitos. No tiem varētu minēt pieminekli 11 Valmieras komjauniešiem (tēlnieks J. Zariņš, 1949), pieminekli J. Fabriciusam Ventspīlī (tēlnieks J. Zariņš, arhitekte V. Ramāne, 1954), pieminekli 1905. gada revolūcijas cīnītājiem Jelgavā (tēlniece E. Leimane, 1955) un Rīgā, Ziepniekkalnā (tēlniece E. Ūpeniece, 1956), pieminekli revolucionāriem Matisa kapos (tēlnieks L. Bukovskis, arhitekti A. Birznieks un O. Zakamennijs), pieminekli 1905. gada 13. janvāra upuriem (tēlnieks A. Terpilovskis, arhitekts K. Plūksne, 1960) un citus. Šie pieminekļi — cilpi, portreti, vienfigūru un vairākfigūru kompozīcijas — galvenokārt vēltīti 1905. gada revolūcijas cīnītājiem un Lielā Tēvijas kara varoņiem.

Nākamai fāzei monumentālās tēlniecības un arhitektūras attīstībā raksturīgs kāpinājums, kas iezīmējās sešdesmitajos gados. Bet šāda dalījuma pamatā galvenokārt ir kvantitatīva uzskaitē. Protams, atbilstoši konkursu un pieminekļu skaita pieaugumam skaidrāk sāk iezīmēties un reljefāk izceļas arī k v a l i t a t ī v i jaunas vērtības.

Taču monumentālās mākslas specifiska iezīme ir laika distance starp autora ieceri un tās īstenojumu. Nereti konkursa metu no apstiprinātā projekta šķir vairāki gadi sasprindzināta darba, un savukārt arī piemekļa realizācija prasa laiku. Ja atceramies šo apstākli, tad diez vai ir nepieciešamība precizēt hronoloģisku šķirtni starp abām attīstības fāzēm, kādas pastāv mūsu republikas monumentālajā tēlniecībā. Drīzāk otrādi — tuvāka un dziļāka ielūkošanās aizvadīto trīsdesmit gadu devumā palīdz nostiprināt pārliecību par attīstības kontinuitāti. Tēla monumentalizācija — idejiskā satura un tam atbilstošas lapidāras formas meklējumi, emocionālās iedarbības un plastiskās izteiksmības kāpināšanas iespēju meklējumi, tēlnieciskās formas un materiāla specifikas izpratnes veidošanās un nostiprināšanās — tie ir jautājumi, kuru risinājums intensīvi nodarbinājis mūsu tēlniekus no pirmajiem pēckara gadiem līdz pat mūsu dienām. Tikai katrā no

minētajām attīstības fāzēm uzmanības centrā bijis cits konkrēts uzdevums vai arī citi pamatproblēmu aspekti.

1967. gadā tika atklāts fašisma upuru piemiņai veltīts ansamblis Salaspilī. Pieminekļa autori — tēlnieki L. Bukovskis, J. Zariņš, O. Skarainis un arhitekti G. Asaris, O. Ostenbergs, I. Strautmanis, O. Zakamennijs saņēmuši augstāko atzinību — Ļeņina prēmiju. Ar šā monumentālā ansambļa īstenojumu noslēdzies vairāku gadu darbs, kas bija iesācies ar projektu konkursu. Salaspils memoriāls ir ne vien ievērojamākais monuments republikā, tam ir arī ļoti nozīmīga vieta mūsu monumentālās mākslas attīstībā. Tas ir objekts, kurā rezumējās iepriekšējo posmu sasniegumi un reizē pārliecinoši atklājas jaunas kvalitātes. Salaspils memoriālu pamatoti varam uzskatīt par šķirtni, kas apliecina attīstības likumsakarīgo virzību, palīdz saskatīt un izvērtēt attiecības starp tradicionālo sākotni un novatorisma elementiem. Šķiet, ka tieši Salaspils monumenta vispusīga un dziļa analīze, kādu pagaidām vēl esam parādā, palīdzētu noskaidrot un precizēt vairākus svarīgākus jautājumus latviešu padomju monumentālās mākslas attīstībā. Šoreiz īsumā gribētos pakavēties tikai pie divām raksturīgām mūsu monumentālās tēlniecības attīstības ievirzēm, kas tagad jau it viegli saskatāmas arī citos objektos, piemēram, pieminekļi Lielajā Tēvijas karā kritušajiem Padomju Armijas karavīriem Gulbenē (tēlnieces G. Grundberga, I. Zandberga, arhitekts G. Barkāns, 1967); latviešu sarkano strēlnieku piemiņas ansamblī Rīgā (autori — PSRS Valsts prēmijas laureāti tēlnieks V. Albergs, arhitekti Dz. Driba un G. Lūsis-Grīnbergs). Te varētu minēt vēl citus darbus. Pirmkārt, tās ir pilnīgi jaunas attiecības starp arhitektūru un tēlniecību. Otrkārt, interesanti pasekot izmaiņām tematiskās kompozīcijas — figurālas skulptūru grupas interpretācijā. Ievirzes, kas vērojamas jau agrāk realizētajos objektos, piemēram, Salaspils memoriāla skulptūru grupā, ieguvušas lielāku noteiktību, zināmu konceptuālu skaidrību, tādēļ šķiet, ka tās varētu uzskatīt par attīstības tendencēm.

Arhitekta un mākslinieka sadarbība mākslas darba tapšanā ir sarežģīts un saspringts jaunrades process. Tā rezultātus — veiksmi vai neveiksmi — ietekmē vairāku objektīvu apstākļu komplekss. Gribētos atzīmēt kaut vai vienu no tiem: šis process atspoguļo katras mākslas nozares attīstības dinamismu. Vienā nozarē dominējošās koncepcijas saskarsme ar otras nozares vadošajiem principiem var būt auglīgs pamats abu mākslas veidu kopīgās izteiksmes meklējumiem. Taču šī saskarsme var izvirzīt arī grūti atrisināmas problēmas.

Pamatā tam, ka mūsu monumentālistu panākumi tālu pārskanējuši republikas robežas, ir arhitektu un tēlnieku mērķtiecīga un veiksmīga sadarbība. Šīs sadarbības tradīcijas iedibinātas jau pirmspadomju posmā. Tomēr pirmie pēckara gadu konkursi par pieminekļu un piemiņas ansambļu metiem liecināja, ka tēlnieku un arhitektu domāšanā ir diezgan lielas



Piemineklis 1905. gada revolūcijas cīnītājiem Rīgā. Tēlnieks V. Albergs, arhitekti L. Kraukle, G. Lūsis-Grinbergs. 1974

atšķirības. Arhitekta līdzdalība bieži vien aprobežojās ar tīri formālu pieminekļa «piesaisti» konkrētajai vietai (atcerēsīmieš neveiksmes arī pašā pieminekļa vietas izvēlē). Mēģinājumi kompleksi risināt skulptūru un tās iesaistījumu vidē bija tradicionāli šī jēdziena negatīvā izpratnē, nereti tie pat liecināja par autoru nevarību (vairāki metri konkursā par pieminekli 1905. gada parkā, Salaspils ansambļa metri pirmajā konkursā u. c.). Tēlniekiem trūka dziļākas izpratnes par skulptūras apjoma un telpiskās vides attiecībām, arhitektiem — vērīenīguma momenta iecerei atbilstošas emocionāli aktīvas telpiskās vides organizēšanā. Tikai ar laiku nostiprinājās darbā gūtās atziņas, veidojās zināma pieredze. Pamazām notika arhitektu un tēlnieku tuvināšanās, kopīgā darbā izveidojās autoru kolektīvi ar radniecīgām estētiskām koncepcijām. Kā jau minēts, Salaspils ansamblis šai ziņā ir garāka posma sasniegumu rezumējums. Taču tieši salīdzinājumā ar iepriekš sasniegto atklājas Salaspils ansambļa jaunās estētiskās kvalitātes. To apliecina tiklab arhitektūras un tēlniecības kopējā izteiksme, tā arī katra no abām mākslas nozarēm atsevišķi.

Lai atklātu Salaspils memoriāla un arhitektūras un tēlniecības attiecību jaunās kvalitātes, estētiskās slodzes raksturu un savstarpējo sadalījumu, salīdzināsim šo ansambli ar pirmspadomju posma ievērojamāko monumetu — Brāļu kapiem Rīgā (tēlnieks K. Zāle, arhitekts A. Birzenieks).

Brāļu kapos arhitektūras un tēlniecības kopējā izteiksme realizējas koncepcijā, ko mēdz apzīmēt par mākslu sintēzi tās klasiskajā izpratnē. Šādā traktējumā priekšstatu par celtnes uzdevumu, par arhitektūras idejisko saturu līdz cilvēka apziņai palīdz aizvadīt tēlotājas mākslas — tēlniecība un glezniecība, kas kāpina arhitektūras formu izteiksmīgumu un emocionālās iedarbības spēku.

Brāļu kapu ansambli raksturo arhitektūras un skulptūras tieša, fiziska saistība.

Brāļu kapu skulptūra būtībā ir augsts cilnis, arī Mātes tēls un heraldiskās grupas tā pakājē pilnībā nezaudē saistījumu ar arhitektūru, izsakoties precīzāk — skulptūra nav šķirama no sienas plaknes. Turklāt jāatzīmē vēl viena raksturīga īpatnība — arhitektūra ir subordinēta, tai ir savs stingri noteikts uzdevums — veidot atbilstošu vidi, nodrošināt optimālas iespējas skulptūras eksponēšanai. Skulptūra ir galvenā ansambļa idejiskās un emocionālās slodzes nesēja, taču tās uzdevums realizējas ar arhitektūras palīdzību. Šāds princips pilnā mērā atbilst jau minētajām klasiskajām mākslu sintēzes tradīcijām.

Pirmais latviešu padomju monumentālās mākslas nozīmīgākais sasniegums ir piemiņas ansamblis kritušajiem revolucionāriem Matīsa kapos (tēlnieks Ļ. Bukovskis, arhitekti A. Birzenieks un O. Zakamennijs). Kā jau savā laikā atzīmējusi kritika, šis monuments atspoguļo saturu un formas jaunās kvalitātes, kas veidojušās jaunajos apstākļos — sociālistiskajā sabiedrībā. Pirmām kārtām tā ir heroiska, dzīvi apliecināša pamatnoskapa. Tā ir iezīme, kas turpmākajos gados paliks raksturīga latviešu monumentālajai mākslai.

Revolucionāro cīnītāju piemiņas ansamblis Matīsa kapos pamatos risināts līdzīgā koncepcijā kā Brāļu kapi. Taču šī ansambļa salīdzinājums ar Brāļu kapiem palīdz saskatīt ne vien kopīgo, bet arī atšķirīgo.

Matīsa kapu pieminekļa pamatelements ir granīta siena ar augstu cilni tās centrālajā daļā.

Revolūcijas cīnītāji pie savas dzīves pēdējās robežas, aiz viņiem slejas akmens siena... Tēlnieks parādījis tikai sešas figūras, bet personāžu raksturojums, tēlu emocionālās izteiksmes gradāciju skala raisa priekšstatu par avangardu, aiz kura stāv cīnītāju tūkstoši, nesagraujama siena.

Asociāciju ķēde tādējādi padziļina un vērš plašumā ansambļa pamatēmū, arhitektūras izteiksmīgums kāpina skulptūras tēlainību un otrādi — skulptūra ir tā, kas piešķir arhitektūras formai simbolisku jēgu.

Matīsa kapu ansamblī arhitektūra nav viurs tikai fons skulptūrai, kā tas ir Brāļu kapos, kaut arī saglabā šo funkciju. Arhitektūra kļuvusi par emocionāli aktīvu ansambļa komponentu. Tas ir jauns pavērsiens tēlniecības un arhitektūras kopīgās izteiksmes mēklējumos. Ar šo pieminekli mūsu republikas monumentālajā mākslā aizsākas līnija, kas tālāku un pilnīgāku izvērsumu gūst Salaspils memoriālā.

Salaspils memoriāla autori iet jaunus ceļus gan salīdzinājumā ar Brāļu kapiem, gan arī ar citiem tradicionālajā koncepcijā veidotajiem memoriālajiem ansambļiem (Leņingradas aizstāvju un blokādes upuru piemiņas ansamblis Piskarevas kapsētā, monuments Būhenvalde u. c.).

Arī Salaspils ansamblī arhitektūrai nav vienīgi telpas organizētājas loma. Ieejas siena ar savu formu plastisko izteiksmi, ar akmens masas draudošo pārkari izraisa asociāciju plūsmu, kas sublimējas priekšstatā par simbolisku dzīvības un nāves robežu. Simboliska slodze ir arī ansambļa telpiskās kompozīcijas galvenajai artērijai — loka ceļam. Tātad pamatā arhitektūra saglabā funkcionālu nozīmi un neko nezaudē no savas specifiskās kvalitātes. Toties arhitektūras iedarbības skala ievērojami paplašinājusies, arhitektūra kļuvusi par patstāvīgu, pilnīgi suverēnu ansambļa komponentu.

Arhitektūra ieguvusi patstāvīgu funkciju, bet skulptūra savukārt atbrīvojusies no tieša saistījuma ar arhitektūras formām. Bez postamentiem, brīvi kārtotās Salaspils skulptūras varētu iedomāties arī tieši viršu laukā. Vidē ar minimālu telpiskās organizācijas pakāpi tēlniecības darbu emocionālās iedarbības spēks un raksturs jūtami nemainītos.

Starp Salaspils ansambļa galvenajiem kompozīcijas elementiem — arhitektūru un tēlniecību vairs nav tieša fiziska saistījuma. Idejiski un emocionāla vienotā, kompleksā tēlā tās saliedē vienīgi kopīgās domas izpausme. Brīvība un nebrīvība, dzīvība un nāve, vakardiena un šodiena, cilvēcība un zemiskums — nepārtrauktā secībā, gandrīz nežēlīgi apmeklētājs tiek virzīts caur dažādām pārdzīvojumu pakāpēm. Uz brīdi viņš apstājas kompozīcijas mezgla punktos, kuru uzdevums ir raisīt atkal jaunas asociācijas vai piešķirt to plūsmai citu vērsumu.

Īpaši nav jāpierāda, ka pieminekļa emocionālās iedarbības spēks lielā

mērā atkarīgs no tā, kā savā starpā sasaistīti, saliedēti un cits citam pakārtoti atsevišķie ansambļa kompozīcijas elementi. No šī saistījuma izauz mērķtiecība, ar kādu apmeklētājam tiek atklāta ansambļa pamatideja, turklāt iespējami dažādos aspektos, pārdzīvojuma niansēs un gradācijās. Salaspils ansambļa kompozīcija ir nenoliedzams jaunrades panākums, un tieši arhitektūras un tēlniecības kopīgās izteiksmes meklējumos iezīmējas novatorisms.

Arhitektūras un skulptūras patstāvība, žanra specifikas pilnīga saglabāšanās kompleksā ar vienotu, kopēju idejisko un estētisko izteiksmi — tā ir līnija, kas turpinās latviešu sarkano strēlnieku memoriālā. Tāpat kā Salaspilī, arī latviešu sarkano strēlnieku memoriālā skulptūru grupa ir savrupa, starp to un arhitektūru nav sintēzes attiecību šī jēdziena klasiskajā izpratnē. Ansambļa komponentu saistījums ir pastarpināts, koptēls veidojas secīgi, uztveres procesā. Metāla rusti ēkas sienu apdarē, galvenās ieejas režģojums ar durkļu smaīļu ritmisko aso rakstu, kalto akmeņu bruģis — tie visi ir ļoti aktīvi kompozīcijas elementi ar lielu psiholoģiskās iedarbības spēku; asociatīvi tie palīdz padziļināt ansambļa pamatideju — latviešu strēlnieku cīņas sparū un mērķa apziņu. Kā celtne, tā monuments ir pilnīgi suverēni mākslinieciskajā izteiksmē, taču pauz vienu un to pašu domu katrs savai specifikai atbilstošā intonācijā.

Sintēze vai katra mākslas veida autonomija — tā nav dilemma. Monumentālās mākslas prakse apliecinājusi, ka nozīmīgs rezultāts — emocionāli iedarbīgs mākslas tēls augstā estētiskā kvalitātē — nav atkarīgs no izvēlētas koncepcijas. Gribētos pat apgalvot, ka veiksmi ne ikreiz garantē prasme iekļauties izvēlētas koncepcijas ietvaros. Tā iespējama, arī tiecieties pāri šiem ietvariem.

Monumentālās tēlniecības attīstība saistīta ar pārējām mākslas nozarēm. Aplūkojamā laikā posmā stājmāksla pārdzīvo divas atšķirīgas pamatievirzes. Piecdesmito gadu sliecību uz vērienīgu un tēmas atspoguļojumā, uz tēla monumentalizāciju, kas visspilgtāk izpaužas glezniecībā (tā dēvētais skarbaists), nomainīja vēl pašlaik jūtāmā mākslinieku tieksme mūsdienu tematikai meklēt psiholoģiski padziļinātu, intīmi emocionālu atklāsmi. Minētajās stājmākslas nozarēs pēdējos gados aizvien biežāk un nopietnāk izvirzās jautājumi, kas saistās ar tā saucamo asociatīvo tēlu jeb tēla asociatīvās slodzes kāpinājumu. Vai šī visai aktuālā problēma, kas skar mūsdienīgās izteiksmes meklējumus, izpaužas arī monumentālajā tēlniecībā?

Pirmajos pēckara gados tapušajos pieminekļos — figurālajās kompozīcijās — raksturīgs sižeta akcentējums. Turklāt šīs kompozīcijas nereti risinātas kā aktīvas darbības apstādināts mirklis, cenšoties tēla izteiksmi un emocionālo iedarbību panākt tieši ar kustības dramatiskā dinamisma akcentēšanu. Tādā koncepcijā risināts A. Terpilovska piemineklis 13. jan-

vāra upuriem Komjaunatnes krastmalā, piemineklis Liepājas aizstāvjiem (tēlnieks E. Zvirbulis, arhitekts J. Līcītis, 1960) un citi šā perioda darbi.

Vienlaikus jau pirmajā latviešu padomju monumentālās tēlniecības attīstības fāzē (līdz sešdesmito gadu vidum) sastopami arī risinājumi, kuros sīzetai pakārtota nozīme (piemineklis fašisma terora upuriem Mežciemā, Daugavpilī, tēlnieks H. Sprincis, arhitekts J. Ābelīte, 1960; un citi darbi).

Šādā sakarā interesi modina Salaspils memoriālā ansambļa tēlniecība. Skulptūru grupas «Solidaritāte» un «Sarkanā fronte» vēl saglabā sīzētiskumu, kas realizējas darbībā. Taču atšķirībā no iepriekšējā posma darbiem kustība šeit ir ārēji apvaldīta, dinamismu tēlam piešķir iekšējs sasprindzinājums. Toties vienfigūru kompozīcijās «Pazemotā» un «Nesalauztais» tēla iekšējās aktivitātes izpausme konkrētā darbībā vairs nav tik nozīmīga, tā reducēta līdz minimumam. Tēla pilnvērtīgu un daudzpusīgu atklāsmi, tā emocionālās kapacitātes palielināšanos mākslinieki cenšas panākt ar citiem izteiksmes līdzekļiem. Viens no ceļiem varētu būt padziļināta un niansēta psiholoģijas atklāsmē, taču šāda ievirze vairāk atbilst stājmākslas nekā monumentālās mākslas specifikai.

Salaspils ansambļa tēlnieki (un ne tikai viņi vien) izvēlējušies citu koncepciju, kuru pašlaik mēdz uzskatīt par mūsdienu latviešu monumentālās tēlniecības skolas raksturīgu iezīmi.

Lai mākslas darbs saistītu, lai tas izraisītu dziļu un daudzveidīgu, noskaņās izvērstu pārdzīvojumu, nepietiek tikai ar sīzetu. Taču nereti tieši sīzets piesaista skatītāja uzmanību un tālākajā uztveres procesā paver ceļu uz mākslas darba pilnīgāku izpratni. Ja sīzets vairs nav galvenais, tad mākslas darbā emocionālajam lādiņam jābūt tik spēcīgam un asociāciju lokam tik plašam, lai tas skatītāja apziņā raisītu dziļu pārdzīvojumu.

Tāds tēla traktējums prasa no mākslinieka talantīgumu un lielu profesionālu meistarību.

Gribētos pievērst uzmanību vēl vienai Salaspils ansambļa skulptūru raksturīgai īpatnībai. To vislabāk saskatīsim, ja salīdzināsim Salaspils tēlniecību ar vācu tēlnieka F. Krēmera skulptūru grupu Būhenvaldes memoriālā, kuru nereti mēdz minēt kā Salaspils prototipu. F. Krēmera darbā skaidri saskatāma tā pati pamatiecere — atklāt cilvēka nesalauzamību, viņa aktivitāti un cīņas gribu visnecilvēciskākajos apstākļos. Arī tēlu idejiski emocionālā slodze ir tā pati. Taču mākslinieciskā koncepcija un tai atbilstošais plastiskais risinājums ir pavisam cits. Līdz ar to atšķirīgs ir šo abu monumentālās tēlniecības darbu uztveres process un raksturs.

Būhenvaldes grupu skatītājs uztver tieši, kā konkrētu notikumu, zināmā mērā juzdamies pat kā šī notikuma dalībnieks. Vispārīnājumi — priekšstats par fašisma vardarbību un zvēriskumu, atziņa par cīņas nepieciešamību, gandarījums par uzvaru skatītāja apziņā veidojas no konkrēti izjustā un pārdzīvotā.

Tie nav cilvēki konkrētā darbībā, ko ierauga Salaspils ansambļa apmeklētājs. Salaspils skulptūrai raksturīgs liels vispārīnājums, pacilāta heroiska noskaņa, izpausmēs apvaldīts, bet dziļš pārdzīvojums, ko pastiprina pārējie

ansamblja komponenti — arhitektūras formas, metronoma skaņa, ainavas elementi.

Skulptūru grupas centrālais tēls ir «Protests». Gribētos pievērst uzmanību šim nosaukumam, jo tas atklāj Salaspils skulptūru būtību — tie ir ļoti vispārināti tēli ar sliekšmi uz alegorisku, pat simbolisku izteiksmi. Tas ir Protests, Solidaritāte, Nesalaužamība.

Mākslas tēlu uztveres process Salaspilī ir pretējs nekā Būhenvaldē; traģiski heroiskā noskaņa, pārdzīvojuma spēks apmeklētāja iztēli v ed i n a a t p a k a l uz konkrēto notikumu, kuru tad detalizēti raksturo dokumentālie fakti, ko sniedz muzeja ekspozīcija.

Skatītājs atsevišķās figūras uztver noteiktā secībā, un viņa pārdzīvojums arī raisās secīgi. Pirmo apmeklētājs sastop «Pazemoto». Sievietes ķermeņa kustība ir sasprindzināta, sejas izteiksmē pazemojumu un sāpes «pārskan» apsūdzība, naid, kaut arī šīs jūtas vēl pilnībā nav atraisītas, tās ir tikai apjaušamas. Nākamā ir skulptūru grupa «Māte un bērni». Paze-motās stihiskais naid mātes tēlā pāraudzis apzinātā darbībā — tas kļuvis aktīvs. Ar savu augumu aizsedzot bērnus, Salaspils Māte slejas pretī nežēlībai un necilvēcībai. Biedriskuma apziņu, pārliecību par savu garīgo spēku pauž centrālie tēli («Solidaritāte», «Sarkanā fronte», «Protests»). Skulptūru grupu noslēdz «Nesalaužtais».

Katrā no tēliem ietverts noteikts idejiskā satura aspekts, noskaņu kompleks; visa grupa kopumā emocionāli iedarbīgi pauž galveno ideju — apsūdzību un protestu.

Skulptūru grupu izkārtojums ir pārsteidzoši skaidrs. Emocionālās iedarbības skalu, noskaņu gradācijas nosaka atsevišķo skulptūru secība un ce-zūras starp tām. Skatītāja apziņā šiem intervāliem ir liela nozīme — tos aizpilda iepriekš izraisīto asociāciju slāņojumi, kas sagatavo nākamā tēla uztveri. Tātad skulptūru grupas koptēls top skatītāja apziņā sarežģītā daudzslāņainā uztveres procesā, intelektuālas un emocionālas aktivitātes atmosfērā.

Bet tā jau ir tēla asociatīvās slodzes problēma, kas mūsdienīgas izteiksmes meklējumos ir tik aktuāla citos mākslas veidos.

Principā tāda pati radoša pieeja raksturo skulptūru grupu, kas veltīta Lielajā Tēvijas karā kritušajiem padomju kareivjiem un atrodas Brāļu kapos Gulbenē (tēlnieces G. Grundberga un I. Zandberga, arhitekts G. Barkāns). Trīs alegoriskas figūras — karavīrs un divas sievietes — iecerētas kā patstāvīgi, izteiksmē un kompozīcijā noslēgti tēli, kuru asociatīvais savstarpējais saistījums gūst pilnīgu izvērsumu skatītāja apziņā pieminekļa uztveres procesā.

Attiecībā uz tematiskas figurālas skulptūru grupas interpretāciju gribētos vismaz pieminēt vēl kādu ievirzi. Tāpat kā iepriekš aplūkotai tendencei, tai piemīt tāda pati attieksme pret sietu, respektīvi, pret tēla iekšējās aktivitātes kāpinājumu. Taču pēc savas mākslinieciskās koncepcijas šī ievirze ir krasi atšķirīga. Tā ir līnija, kuras aizsākumā varētu nosaukt jau minēto pieminekli fašisma upuriem Daugavpilī, Lielajā Tēvijas



Piemineklis latviešu sarkanajiem strēlniekiem Rīgā. Tēlnieks
V. Albergs, 1972



Piemineklis latviešu sarkanajiem strēlniekiem. Fragments. Tēlnieks V. Albergs. 1972

karā kritušo padomju kareivju pieminekli Dobeles Brāļu kapos (tēlnieki V. Albergs, I. Bukovskis, A. Terpilovskis, 1954) u. c. Konsekventāka plastiskā izteiksme šīs ievirzes ietvaros vērojama Z. Zvāras skulptūru grupā «Audriņi», kuras iecere radusies konkursa gaitā, un tēlnieces A. Veinbahas piemeklī fašisma upuriem Audriņos. Šī pati koncepcija monumentāli vienkāršā un skaidrā tēlnieciskā izteiksmē īstenota latviešu sarkano strēlnieku piemeklī (tēlnieks PSRS Valsts prēmijas laureāts V. Albergs). Latviešu sarkano strēlnieku memoriāla skulptūru grupa ir trīsfigūru kompozīcija, kurā autors atteicies no visa stāstošā, žanriski raksturojošā; tēla idejiskā un emocionālā slodze ietverta vispārinātā, stingrā un lakoniskā plastiskā veidolā. Pirmajā skatījumā grupa šķiet statiska, tai ir vienkāršs, skaidri nolasāms apveids. Bet tēla dinamismam, ja tā varētu sacīt, ir potenciāls raksturs. Tas atklājas skulptūru grupas detalizētā «lasījumā», padziļinās asociatīvā saistībā ar pārējiem ansambļa komponentiem. Arī muzeja ekspozīcija šajā kontekstā iegūst īpašu kāpinātu emocionālu slodzi, pār-aug citā kvalitātē — informācija kļūst par pārdzīvojumu, iesaistās mākslas tēla struktūrā.

Tādat memoriālo ansambļu risinājumā nepārprotami iezīmējas kompleksā saistīto elementu — arhitektūras un skulptūras sliekšme uz patstāvību; šādai savrupinājuma tendencei tuvu radniecīga ir tematiskas figurālas skulptūru grupas diferencēšanās, lai savstarpēji it kā atsvešināto tēlu asociatīvā saplūsmē skatītāja uztverē kāpinātu kopīgās emocionālās izteiksmes iedarbīgumu. Un turpat līdzās vērojama gluži pretēja tendence — centieni tematiskā kompozīcijā figūras saliedēt kompakta monolitā grupā.

Koncepciju, stilistisko ieviržu un mākslinieku individuālo rokrakstu daudzveidība — tas ir viens no padomju mākslas vitalitātes pamatiem. Gan sasniegtās, jau skaidri formulētās estētiskās kvalitātes, gan tās, kas vēl tikai veidojas un sāk iezīmēties, apliecina latviešu padomju monumentālās mākslas dzīvīgumu un tālākas attīstības potences.

MĀKSLAS TĒLA VEIDOŠANA PADOMJU GOBELĒNĀ

Līdzīgi leknam eksotiskam stādam gobelēns pēdējos 10—15 gados laidis veselīgas saknes padomju mākslā un sakuplojis tik krāšņi, ka ieņēmis vienu no vadošajām vietām pārējo monumentāli dekoratīvās mākslas nozaru vidū. Divas plašas Vissavienības izstādes — «Padomju gobelēns I» (1971. gadā Maskavā) un «Padomju gobelēns II» (1974. gada rudenī Rīgā), tāpat arī Starptautiskā gobelēna simpozija atskaites izstāde Valsts Aizrobežu mākslas muzejā Rīgā 1974. gadā liecina par to, ka šī padomju dekoratīvās mākslas nozare sasniegusi māksliniecisko briedumu. To apstiprina arī padomju gobelēna augstais novērtējums ārzemju skatēs — ASV, Japānā, Rietumvācijā, Čehoslovākijā, Zviedrijā un citur. Pamatoti izvirzās jautājums, kādēļ padomju gobelēns iekarojis tik lielu popularitāti. Būtisku atbildi uz to sniedza iepriekš minētā Starptautiskā gobelēna simpozija dalībniece — bulgāru tekstilmāksliniece un mākslas teorētiķe Pavlina Mitreva. Viņa atzina, ka padomju gobelēns saista ar augsto profesionālo līmeni un mākslas tēla daudzveidību, kas izriet no padomju tautu nacionālo tradīciju dažādības un atsevišķo mākslinieku personības spilgtuma. Vairāk par visu P. Mitrevai saviļņoja radošā spēka apliecinājums, optimistiskā kopnoskaņa, kas valdīja «Padomju gobelēns II» ekspozīcijā. Šis īpašības viņa pamatoti saistīja ar mūsu mākslinieku filozofisko attieksmi pret pasauli un sabiedrisko stāju, kas izslēdz bezproblēmu gobelēna kompozīciju risināšanas iespēju. P. Mitrevai taisnība, jo pat visnosacītākajās dekoratīvā tēla interpretācijās gobelēnā atklājas mūsu sabiedrības cilvēka veselīgā pasaules uztvere, kas cieši sakņojas šodienas dzīvē un tās problēmās.

Kādi tad īsti ir bijuši dzīves izvirzītie uzdevumi un apstākļi, kas iedvesmojuši padomju tekstilmākslinieku fantāziju vērīenīgu monumentāla rakstura darbu radīšanai?

Būtiskākais daiļrades stimulētājs bija un ir tekstilmākslinieku patiesais radošais entuziasms, griba kļūt par jaunus, estētiski tikamas un garīgi rosinošas darba un atpūtas vides veidotājiem. Šādu iespēju izvirma straujā sociālisma celtniecības tempi visā padomju zemē. Bet, lai gobelēns tiešām iekarotu pastāvīgu vietu sabiedriskajā interjerā, tam vispirms vajadzēja iekarot vadošo vietu izstāžu zālē kā unikālam dekoratīvās mākslas paraugam. Bija jāaplicina gobelēna kompozīciju mākslinieciskais vēriens un bagātās tēlainības iespējas. Aptuveni desmit gadu laikā — no 60. gadu

sākuma līdz 70. gadu sākumam — izstāžu apmeklētāji un arhitekti tik tiešām pārliecinājās par gobelēna lielām dekoratīvām iespējām, ja tas telpā pareizi izvietots un apgaismots. Izrādījās, ka šāda monumentāla rakstura tekstilija var izdevīgi organizēt arī izstādes ekspozīcijas telpu. Arhitekti apjauta siltā mājīguma atmosfēru, ko audums rada interjerā, un sāka apzināties, ka varētu likt lietā arī gobelēna spēju izolēt skanu.

Gobelēna attīstības pirmais etaps bija saistīts ar cīņu par vadošo vietu izstāžu zālēs citu lietišķi dekoratīvās mākslas nozaru vidū. Šis etaps noslēdzās ar spožu uzvaru kā republikas, tā arī Vissavienības kāstēs, piemēram, kaut vai Baltijas republiku tēlotājas un lietišķās mākslas izstādē Maskavas Centrālajā izstāžu zālē 1973. gadā, kur Padomju Latvijas un Padomju Igaunijas dekoratīvie audumi kļuva par vienu no izstādes galveniem emocionālajiem akcentiem.

Pirmajā padomju gobelēna evolūcijas posmā tika izstrādāti dažādi mūsdienu gobelēna veidi: 1) gobelēns — sienas sega vai dekoratīvs panno tradicionālajā četrstūra formātā, austs gludajā, klasiskā gobelēna tehnikā; 2) reljefais gobelēns ar tradicionālo četrstūra vai arī neregulāru siluetu, visbiežāk austs jauktā tehnikā, telpā izmantojams gan kā sienas sega, gan arī kā kulse; 3) telpiskais gobelēns — dekoratīva plastika, darināta no tekstiliju materiāliem un tekstiliju tehnikā; šādam gobelēnam ir telpiskās vides organizētāja funkcija. Neatļaidīgas radošas eksperimentēšanas rezultātā šie trīs padomju gobelēna pamattipi nepārtraukti pilnveidojas, variējas, reizēm pat sakrustojas un apvienojas viena darba kompozicionālā iecerē, kā tas, piemēram, ir Edītes Vīgneres triju gobelēnu ansamblī «Ceļojumu piezīmes», kas tika eksponēts izstādē «Padomju gobelēns II». Tam līdzīgu radošu meklējumu mērķis ir izveidot ideālo gobelēna un telpas sintēzi modernajā vai arī rekonstruētajā senlaicīgajā interjerā, nemazinot gobelēna māksliniecisko vērtību.

Pēc izstādes «Padomju gobelēns I» (Maskavā) aizsākās jauns posms šīs nozares attīstībā, ko raksturo pastāvīga adresāta meklējumi dzīvē — jaunajos klubos, skolās, slimnīcās, kinoteātros, viesnīcās, restorānos, kafejnīcās. Šis etaps gobelēna mākslas attīstībā vēl ne tuvu nav noslēdzies. Tekstilmākslinieka un arhitekta vai interjerista radošās sadarbības galamērķis — radīt gobelēna un pārējo interjera iekārtas detaļu, kā arī pašas telpas arhitektoniskā ansambļa ideālu stilistisko vienību. Šādas ideālās harmonijas sasniegšana pagaidām vēl ir nākotnes problēma, tās optimāls atrisinājums saistīts ar dažādiem materiālas, ekonomiskas un organizatoriskas dabas priekšnosacījumiem. Būtisks noteikums veiksmīgai tekstilmākslinieka un arhitekta sadarbībai ir paša mākslas audēja spēja risināt atbildīgus uzdevumus mūsdienu arhitektūras vidē, bet to nevar panākt bez attiecīgi ievirzītas mākslinieciskās domāšanas un profesionālās izglītības. Minētie apstākļi — profesionālās izglītības metodika atsevišķos padomju gobelēna centros, tautas un profesionālās mākslas tradīcijas katrā republikā, konkrētā vide un mūsdienu dzīves materiāls, kas rosina mākslinieku iztēli,

arī plašā informācija par visu jauno gobelēna mākslā globālā mērogā un visbeidzot — tekstilijas un telpas sintēzes risināšanas prakse, kas katrā padomju republikā ir atšķirīga, veido pamatu dekoratīvā tēla mākslinieciskās koncepcijas dažādībai, kas raksturīga lielākajiem padomju gobelēna attīstības centriem (Baltijas republikas, KPFSR, Ukraina, Moldāvija, Aizkaukāza republikas). Lai gan nacionālām gobelēna skolām un arī atsevišķiem māksliniekiem piemīt spilgtas atšķirības, «Padomju gobelēns II» ekspozīcijā un starptautiskā gobelēna simpozija atskaites izstādē varējām saskatīt divus galvenos dekoratīvā tēla risinājuma principus. Pirmajam principam raksturīgs dekoratīvi pārveidots, tomēr vairāk vai mazāk tiešs redzamās pasaules atveids. Otrā principa pārstāvji atspoguļo šo pasauli netieši, ar poētiskas metaforas starpniecību.

Mūsu dzīves, dabas un savas tautas vēstures tiešais atspoguļojums padomju gobelēnā visbiežāk saistīts ar sīzētisku mākslas tēla interpretāciju. Turklāt dekoratīvās nosacītības pakāpe un dabisko formu stilizācijas veids katras republikas gobelēnos un pat katra autora darbos ir savādāks. Tas ir atkarīgs no attiecīgās profesionālās mākslas skolas īpatnībām un tās vai citas padomju tautas nacionālās savdabības, kā arī katra autora radošās individualitātes.

Moldāvu tautas mākslā nav savu vēsturisko gobelēna tradīciju, toties populāri ir dažāda veida izšuvumi un aplikatīvi dekoratīvie audumi. Iespējams, ka tādēļ M. Rečiles sīzētiskais gobelēns «Miera sardzē» (izstādē «Padomju gobelēns II») atgādināja bērna rokas darinātas krāsainas aplikācijas. Cilvēku figūras un sadzīves priekšmeti šajā dekoratīvajā kompozīcijā novienkāršoti līdz ornamentālai zīmei. Kaut arī darbs ir visai impozants un saista uzmanību ar tautas primitīviem rādnieciem panaivo ekspresiju, diez vai ir vērts šādu izteikti aplikatīva rakstura kompozīciju bez īpašas mākslinieciskās nepieciešamības «pārcelt» darbietilpīgajā gobelēna tehnikā. Otrs tā paša autora gobelēns — «Tautas motīvs» jau pilnā mērā atbilst klasiskā gobelēna mākslinieciskā risinājuma principiem, kaut arī šķiet līdzīgs iepriekšējam darbam ar dekoratīvā tēla sirsniņi vienkāršo pasniegumu. Mākslinieks šeit attēlojis trīs moldāvu tautu meitas svētdienīgi uzpostā zemieku istabā. Dekoratīvās stilizācijas pakāpe mērenāka nekā kompozīcijā «Miera sardzē». Par «Tautas motīva» piederību moldāvu gobelēna nacionālai skolai nepārprotami liecina neparasti maigais, gaišais balti sārtais kolorīts, kas raksturīgs arī šīs tautas eļļas krāsu glezniecībai. Moldāvu gobelēna ekspozīcijas kopējā iezīme ir dekoratīvā tēla vienkāršība, māksliniekiem piemītošā tiešā pasaules uztvere ar tai atbilstošo spontāno dzīvotprieka izpausmi. Šo nelielo sienas segu mākslinieciskā valoda ir tikpat nepretencioza kā tehniskais izpildījums.

Pretēji moldāvu kamerstila audumiem ukraiņu daudzfigūru gobelēnu kompozīcijas atstāj iespaidu ar savu episki monumentālo vērienu. Sīzētus ukraiņu tekstilmākslinieki visbiežāk smēļas savas tautas vēsturē. Labprāt viņi attēlo arī svinīgi uzpostas ukraiņu tautumeitas ornamentalizētā un diezgan statiskā figūru grupējumā. Sīzētisko gobelēnu par vēstures tēmu

izstādē «Padomju gobelēns II» šoreiz gan pārstāvēja tikai viens darbs — V. Romansčana «Kazaki». Drastiski piepaceltos dekoratīvos tēlus mākslinieks interpretējis diezgan naturāli, ukraiņiski pilnasinīgā krāsu gammā, veidojot sarkano, zaļo un zilo krāsu laukumu asus kontrastus. Kā tradicionāls un visai pieticīgs sižetiskā gobelēna paraugs, šis darbs, protams, nesniedza pilnīgu priekšstatu par ukraiņu tekstilmākslas radošajām potencēm. Atceroties ukraiņu grandioza izmēra sienas segas Visavienības skatē «Padomju gobelēns I», varam piebilst, ka šo darbu reizēm pārāk detalizētais un pat naturālistiskais zīmējums ir zināmā pretrunā ar gobelēna monumentālo raksturu un dekoratīvā tēla specifiku. Bet, no otras puses, tieši heroiski episkais izteiksmes spēks ir ukraiņu gobelēna nacionālās savdabības izteicējs. Šis spēks tiešām pārliecina skatītāju tajos gadījumos, kad tēla risinājumā ir ievērots nepieciešamais nosacītības mērs. Varētu vēlēties, lai, cieņdami un turpinādami vēsturiskā gobelēna tradīcijas, ukraiņu tekstilmākslinieki neaprobežotos tikai ar šo tradīciju saglabāšanu, bet meklētu arī jaunus dekoratīvos motīvus un svaigus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, kas būtu ciešāk saistīti ar šodienas dzīves problēmām un mūsdienu mākslas stilistiku.

Salīdzinājumā ar ukraiņu tekstilmākslas paraugiem krievu gobelēni tēla risinājuma ziņā bija daudzveidīgāki. Mākslinieciskā koncepciju amplitūda KPFSR nodalē «Padomju gobelēns II» ekspozīcijā bija plaša: sākot ar pašiem tradicionālākiem sižetisko motīvu risinājumiem, tādiem kā V. Platonovas tipiski krieviskais sieviešu muzikālā trio atainojums «Melodija» un vieglos pasteltoņos ieturētais I. Rahimovas liriskais dabas tēls «Mežs», un beidzot ar izteikti mūsdienu mākslinieciskā tēla koncepciju tādos darbos kā Ļeņingradas tekstilmākslinieces N. Jeremejevas «Lietainais pilskalns» vai tās pašas autorens gobelēns «Strūklakas». Divi pēdējie darbi, tāpat kā vairāki citi gobelēni, kas bija redzami simpozija atskaites izstādē (piemēram, J. Gračova «Jaunā Maskava», B. Mígala «Robeža» u. c.), liecina par to, ka KPFSR jaunie tekstilmākslinieki pārvalda ne tikai tiešā, aprakstošā, bet arī asociatīvā dekoratīvā tēla risinājuma paņēmienus. Atsevišķos gadījumos viņi pat nebaidās atkāpties no tradicionālā gobelēna formāta un austā sienas panno funkcijas. Kā piemēru varētu minēt N. Jeremejevas gobelēnus «Vējš» un «Lietainais pilskalns». Nav izslēgts, ka krievu tekstilmākslinieku eksperimentus šajā virzienā rosinājuši Baltijas republiku audēji, kuriem ir lielāka pieredze gobelēna asociatīvā tēla risināšanā, arī reljefā un telpiskā gobelēna veidošanā. Krievu nacionālās gobelēna skolas īpatnība, kas atklājas arī šādos asociatīvā rakstura darbos, ir dekoratīvā tēla liela konkrētība. Uzskatāms piemērs — abu jauno krievu mākslinieku — maskavieša G. Gračova un Ļeņingradieša B. Mígala gobelēni simpozija atskaites izstādē. G. Gračova klasiskā gobelēna tehnikā austā kompozīcija «Jaunā Maskava» ar dinamiskās slīpnēs kārtotiem taisnstūriem, kas atgādina mūsdienu arhitektūras blokus, sniedz spilgtu vizuālo un emocionālo priekšstatu par mūsdienu Maskavas jauno siluetu un straujo dzīves tempu. Neraugoties uz nepretenciozi risināto gludo auduma



B. Migals, Robeža

virsmu, kas veidota uz balto, sarkano un melno laukumu kontrastiem, šī reti dinamiskā kompozīcija radīja telpiskā dziļuma ilūziju.

Ļeņingradieša B. Migala liriskajam gobelēnam «Robeža» raksturīga pavisam cita emocionālā kopnoskaņa — mierīga, gaiša, iekšējās harmonijas caurausta izjūta, ko mūsdienu pilsētniekam sniedz dabas tuvums. Šo cilvēka tieksmi pēc nervu atslodzes dabas klusumā B. Migals atsedz



E. Vīgnere. Planētas pulss. Gobelēns





R. Bogustova. Mūzika. Gobelēns

◀ M. Zvirbule. Prologs. Gobelēns

◀ M. Zvirbule. Prologs. Gobelēna fragments



G. Kandareli. Pēc ūdens. Gobelēns



J. Gračovs. Jaunā Maskava.
Gobelēns

izteismīgā gobelēna kompozīcijā, kur kompaktu pelēkbrūnu koku stumbru grupā kontrastē ar balto sniegotu zemi. Šī tēlainā detaļa palīdz māksliniekiem izacentēt pilsētas un dabas robežlīniju. N. Jeremejevas sižetiskais gobelēns «Lietainais pilskalns» izstādē «Padomju gobelēns II» atšķirās no vairākiem citiem krievu tekstilmākslinieku darbiem par pilsētas tēmu gan ar savu neregulāro formātu, gan atturīgo brūno kolorītu. Atbilstoši dekoratīvās mākslas specifikai autore atklāj mākslas tēla saturu — pašas silto attieksmi pret savas tautas senajām kultūras vērtībām, pret lielisku senkrievu koka arhitektūru, ko māksliniece attēlo savā gobelēnā pasakas teiksmainajā intonācijā. Tēla emocionālo kopskaņu palīdz uztvert arī materiāls — raupjie līnu diegi un paša auduma azūrais tīkveida raksts. Gobelēnā «Strūklakas» mākslas tēla veidošanai N. Jeremejeva izmantojusi divus tēlā kulisveidīgi izkārtus audumus: pie sienas — gobelēns ar reālistiski interpretētu senās Pēterburgas arhitektūras motīvu, bet priekšplānā otrs — caurspīdīgs dekoratīvs audums. Mākslas tēla saturs šajā gadījumā uztverams divējādi: fona gobelēns attēlo vecās Pēterburgas celtnes, bet caurspīdīgai tekstilijai ir metaforiska nozīme — tā asociējas ar Pēterburgas strūklaku izrasināto miglu, kas kā viegls plīvurs apņēms šīs «ziemeļu Parīzes» senlaicīgās ēkas. N. Jeremejeva drosmīgi mēģina sakautēt sižetiski aprakstošos un asociatīvos dekoratīvā tēla elementus, un mēs varam apsveikt mākslinieci ar veiksmīgu rezultātu. Pirmie, kas padomju tekstilmākslas ietvaros pārkāpa klasiskā gobelēna tradicionālo, kanonisko četrstūra formātu un sāka sacerēt telpiskās tekstilijas, bija latviešu mākslas audēji. Arī N. Jeremejevas darbs savā ziņā ir novatorisks un varētu pozitīvi ietekmēt radošās pieredzes apmaiņu starp padomju republiku tekstilmāksliniekiem. Sociālistiskās mākslas internacionālīzēšanās procesa īpatnību nosaka tas, ka vienas padomju tautas daiļrades atradumi bagātina citu tautu radošo iztēli un mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus, nemazinot mākslas tēla īpatnējo nacionāli savdabīgo raksturu.

Uzticīgi sižetiskajam klasiskajam gobelēnam un pagaidām tikai šim vienam mūsdienu gobelēna veidam ir Aizkaukāza republiku tekstilmākslinieki. Šo republiku gobelēna tradīcijas ir apmēram tikai desmit gadus vecas, un tomēr Aizkaukāza mākslinieku sniegums izstādē «Padomju gobelēns II» liecina jau par zināmiem sasniegumiem. Īpaši veiksmīgs šajā ziņā ir Gruzijas mākslas audēju devums. Gobelēna attīstība Aizkaukāza republikās cieši saistīta ar tautā iecienīto dekoratīvo audumu tehniku — kilimu, kas radniecīga gobelēnam. Aizkaukāza republiku tekstilmākslinieku galvenais iedvesmas avots ir senās monumentāli dekoratīvās glezniecības tradīcijas, tādēļ mākslas tēla traktējumā un stilizācijas paņēmienos starp tekstilmākslu un glezniecību var vilkt zināmas paralēles.

Kopumā inerts monumentālās glezniecības pārfrazējums gobelēnā, neizmantojot pašas auduma tehnikas un materiāla specifikas priekšrocības, bija vērojams azerbaidžāņu tekstilmākslinieku darbos. Iespējams, tas notika tāpēc, ka šajā republikā gobelēna meta autors un tā izpildītājs ir divas dažādas personas. Līdz ar to pats aušanas process zaudē savu radošo

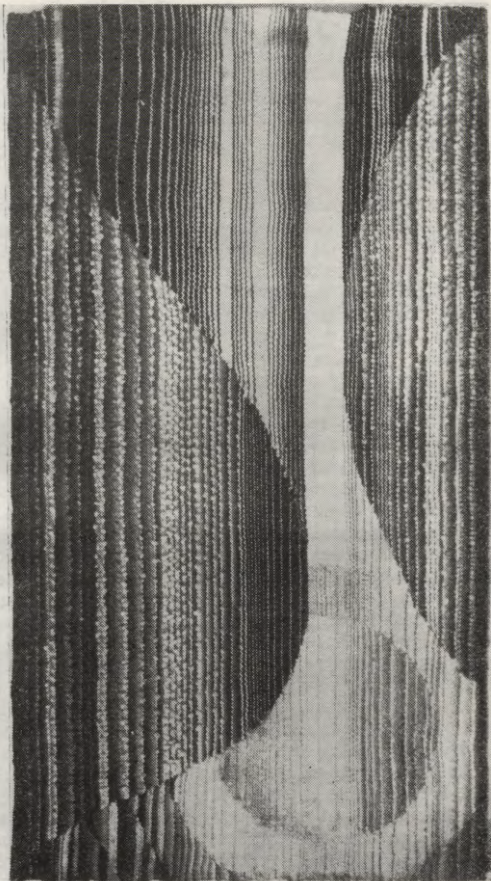
jēgu, jo tiek izslēgta jebkura atkāpe no zīmētā meta un gobelēna virsma neiegūst tās vienreizējās gleznieciskās un faktūras nianšes, kas palaikam piemīt tiem darbiem, kurus izauduši paši kompozīcijas autori.

Savas daudzfigūru audumu kompozīcijas azerbaidžāņu mākslinieki parasti kārtu frīzveida joslās. To saturs bieži vien saistīts ar tautas svētku tēmu. Individuāli atšķirīga kompozīcijas uzbūve un ritmizācija raksturīga jaunā azerbaidžāņu mākslinieka A. Jusubova gobelēnam «Trio». Tradicionālā tēma šajā darbā bija parādīta mūsdienīgi spriegā ritmā, kaut arī figurālā grupa izkārtota pēc klasiskā trīsstūra kompozīcijas principa. Šīs tautas dienvidnieciski straujo temperamentu izceļ ekspressīvais muzikantu kustību attēlojums.

Zinot armēņu glezniecības radošās potences, šīs republikas sniegums izstādē «Padomju gobelēns II» sagādāja vilšanos. Darbu nebija daudz: viens dzeltenā gammā izausts tīri dekoratīvs gobelēns (K. Egiazarjana «Džangjulumā»), kontrastējošos sarkani melnos krāsu laukumos risināta neliela sienas sega ar augu motīvu (N. Astrajana «Saule») un vēl viens mazformāta gobelēns senās armēņu miniatūrglezniecības blāvajos toņos (A. Azatjana «Citadele»). Liekas, ka tas par maz, lai sāktu nopietnu sarunu par mākslas tēla risinājumu armēņu gobelēnā. Turklāt šie daži darbi pat nesniedza vajadzīgo priekšstatu par armēņu glezniecībai raksturīgo krāstonu izjūtu, kam pamatā paaudžu paaudzēs koptās mākslas tradīcijas.

Profesionāli stabilākā Aizkaukāza republiku vidū bija Padomju Gruzijas gobelēna nodaļa. Gruzijas tekstilmākslinieku lielo sīzētisko kompozīciju mākslas tēla koncepcija daudzveidīgāka nekā kaimiņtautu mākslinieku darbos. Līdztekus nedaudz plakātiski risinātām tematiskām kompozīcijām, tādām kā T. Cikvadzes un A. Čerņišova gobelēns «Nesaraujāmā savienība», Padomju Gruzijas gobelēnu ekspozīcijā varēja redzēt paskarbi lirisko G. Kandareli tautas dzīves tēlojumu «Pēc ūdens» un intensīvās dekoratīvās krāsās atveidoto cilvēka un dabas harmoniju T. Nucubidzes un A. Kutateladzes kompozīcijā «Dabā». Šo tematiski radniecīgo gobelēnu tēli interpretēti atšķirīgā noskaņā un stilistiskā pieejā, atbilstoši katra mākslinieka rokkrastam. G. Kandareli žanriskajā kompozīcijā «Pēc ūdens» redzam gruzīnu zemniekus un nastām apkrauto ēzēlīti aizsloļojam pa kalna taku savās dienas gaitās. Savdabīgs cildenums piešķir šai šķietami intīmai ainai monumentālu skanējumu. Daļēji to varbūt nosaka darba izmērs, bet ne tikai. Meistarīgs ir viegli stilizēto cilvēku un dzīvnieku figūru zīmējums un krāsu toņu gradācijām bagātais brūnais auduma koptonis. Šī tipiski gruziniskā gobelēna saturu vārdos varētu izteikt apmēram šādi: liels ir vienkāršais cilvēks no tautas, kurš dara savu darbu saskaņā ar paša dzīves skatījumu un apkārt esošās dabas likumībām. Un skatītāju savaldzina tieši šīs mākslas darba emocionālais zemteksts.

Gobelēns «Dabā» turpretim iedarbojas uz skatītāju ar dekoratīviem, intensīviem, savstarpēji saskanīgiem krāsu laukumiem, izraisīdams dziļa miera, cilvēka un dabas harmonijas izjūtu. Atbilstoši mākslas tēla raksturam dekoratīvās nosacītības pakāpe krietni augstāka nekā iepriekšējā



J. Balčikonis. Mēnesnīcas sonāte

darbā: kā figurālie, tā augu motīvi pakļauti ornamentālai dabisko formu stilizācijai.

Dekoratīvi krāšņākā izstādē «Padomju gobelēns II» bija Baltijas republiku gobelēnu ekspozīcija. Skatītājus pārsteidza krāsu, formu, faktūru, gobelēna veidu un daiļrades rokrastu daudzveidība, savas tautas nacionālās savdabības izpausme laikmetīgā, individuāli spilgtā formā.

Lietuviešu mākslinieki, šķiet, apzināti izcēluši vienu mūsdienu gobelēna funkciju telpā — tā spēju radīt emocionāli iedarbīgu vidi. Šie gobelēni darināti tradicionālajā tehnikā un formātā. Novietoti interjerā, tie atgādina dekoratīvus sienas panno. Lietuviešu gobelēnu mākslas tēla risinājuma raksturīgākā iezīme arī šoreiz bija tieša un būtiskā saikne ar tautas mākslu un folkloru. Tā izpaudās tēla struktūras vienkāršībā, dziļā emocionalitātē, pārsvarā liriskā kopnoskaņā un zināmā arhaizācijas tieksmē. Atbilstoši tēla raksturam, mākslas valoda ir nepretencioza, lakoniska, bet ļoti izteiksmīga. Lietuviešu gobelēna mākslinieciskās koncepcijas nacionālā savdabība izstādē «Padomju gobelēns II» bija viegli uztverama, kaut arī atklājās mazliet viendabīgā, liriski apcerīgā intonācijā un kolorīta risinājumā (vieglās gaišu toņu saskaņās bez spēcīgākiem dekoratīviem un emocionāliem kontrastiem). Arī dekoratīvo audumu sižeti ir tradicionāli: mākslinieki atspoguļo savas tautas folkloras motīvus un dzimtās zemes dabu. Tomēr autoru rokrasti ir individuāli atšķirīgi. Piemēra pēc varam salīdzināt četrus lietuviešu gobelēnus ar tautas folkloras motīviem. D. Kvetkavičutes melni baltais gobelēns ar statiskām jauniešu figurām, risinātām tautas primitīvo zīmējumu garā, ir izteikti grafisks. Z. Mickonienes kompozīcijā ar tautu meitas motīvu galvenais emocionālais jaunības skaidrības un sapņainības raksturotājs galvenokārt ir kolorīts — pārļainais, dzeltenī pelēkais auduma koptonis. Trauslo līniju rakstā ieskicētais figurālais motīvs piešķir tēlam sižetisku konkrētību. R. Jasudītes darbā «Jātnieki» zīmējumam mākslas tēla atklāsmē ir tikpat mazsvarīga loma kā Kloda Monē Parīzes katedrāļu gleznojumos. Gobelēna niansētās glezneciskās krāsoņu pārejas rada teiksmainu vīziju: miglas vēlos tik tikko nojaušami gaistošie jātnieku silueti. Ceturrtā autore — Z. Kolpokavaite-Vogeliene pasakas sižetu par zemūdens valstību savukārt interpretējusi mūsdienīgāk — spilgtākās gaiši zilās un sārtās krāsās, izvairoties no arhaizācijas figūru zīmējumā. Tomēr arī šā gobelēna mākslas tēls sasaucās ar tautas mākslu un folkloru gan sižeta izvēlē, gan arī darba romantiskajā kopnoskaņā. Vienīgā atkāpe no šīs poētiskās intonācijas par labu spriegākai, mūsdienīgākai un arī dramatiskākai mākslas tēla koncepcijai lietuviešu nodalā bija vērojama M. Švažienes darbā «Vecā un jaunā Viļņa». Kompozicionāli un arī ar kolorītu izcelta gobelēna centrālā — sarkanā daļa, kas uztverama kā mūsdienu Viļņas spraiģās dzīves simbols. Šī daļa sasaista divas dažādās vēstures lappuses — jaunās un vecās pilsētas attēlojumus. Otrs izteiksmīgs asociatīvā mākslas tēla risinājuma paraugs lietuviešu ekspozīcijā bija J. Balčikoņa melnbaltā, sidraba diegu cauraustā kompozīcija «Mēnesnīcas sonāte». Skaidrs, skanīgs dekoratīvais tēls veidots

iespējami vienkārši. Tā ir Bēthovena mūzikas grafiska metafora, kas pauž gaišas romantiskas noskaņas. Tradicionālajā gobelēna formātā un tehnikā interpretēti arī asociatīvie dabas tēli, piemēram, G. Žilinskaites gobelēnā «Ziedēšanā» un M. Biržītes darbā «Ziema». Nojaušma par attiecīgo gadalaiku šajos gobelēnos atklāta, izmantojot kāda dabas elementa — sniega pārslas, zieda vai lapas zīmējumu, krāsu un formu. M. Levitānes-Babjenskienes «Jūras motīvs» saistīja uzmanību ar savu īpatnējo siluetu, plastisko virsmas fakturējumu un izteiksmīgo kolorītu. Te jāpiebilst, ka tas bija vienīgais neregulāra formāta reljefais gobelēns lietuviešu ekspozīcijā.

Igaunijas PSR gobelēnu ansamblis izstādē «Padomju gobelēns II» bija skaitliski paskops. Tādēļ igauņu mākslinieku darināto dekoratīvo audumu īpatnības un augstais mākslinieciskais līmenis neatklājās tik pilnīgi kā, piemēram, Baltijas republiku tēlotājas un dekoratīvās mākslas izstādē Maskavā 1973. gadā. Sižetisko gobelēnu pārstāvēja E. Remetsas «Jūlija nakts» — ziemeļnieciski atturīgs, lirisks dabas tēls ar divām izteiksmīgām bērnu figūrām un ziedošu koku uz ziemeļu nakts gaišā debess fona. Zīmīgi, ka šī poētiskā noskaņa izteikta intensīvās, dekoratīvi piesātinātās krāsās. Asociatīvu tēlu valodā māksliniece mums stāsta, ka arī šajā skarbahā zemē bērni, tāpat kā koki, aug pret sauli, lai gan tie parādīti klusā nakts stundā, ieklausāmies sevī un vijoles skaņās. Šī atturīgā, sevī slēptā emocionalitāte ir igauņu gobelēna nacionālā īpatnība. Viens no interesantākajiem dabas tēliem igauņu ekspozīcijā bija M. Tombergas gobelēns «Dzimtā ainava». Autore izvēlējusies dekoratīvās mākslas nosacītajam raksturam atbilstošu skata punktu — no putna lidojuma — un parāda Igaunijas ainavu neparastā aspektā. Nosacīto zemes reljefu — dažādi izlocītās viļņainās un stūrainās, zaļās, zilās un dzeltenās auduma joslas — rotā bagātīgi variēti ornamenti — rūtiņi, strīpas, zīgzagi, kas ne tikai dekoratīvi saistoši raksturo Igaunijas dabu, bet sauc atmiņā arī šīs tautas etnogrāfisko audumu rakstus. Klasiskā gobelēna gludo virsmu papildina izteiksmīga tamborējuma faktūra. Dzimtās dabas iespaidi ir pamatā arī M. Menni asociatīvajam dabas tēlam «Jūra». Taču viļņveida kompozīcijas risinājums un gobelēna formāts nav visai oriģināli. Līdzīgi darbi ir jau redzēti mūsu republikas izstādēs. Toties abu pazīstamo igauņu mākslas audēju — L. Ermas un E. Hanzenas darbi izcēlās tieši ar tām kvalitātēm, kas raksturo igauņu gobelēna nacionāli savdabīgo seju — izteikti mūsdienīgo māksliniecisko koncepciju, precīzu lineāro zīmējumu un dekoratīvi efektīgu, spilgtu kolorītu. L. Ermas asociatīvais gobelēna tēls «Uguns» bija kā oranža ugunspuķe, kuras krāsu liesmojumu dekoratīvi papildināja ieausta zelta diega dzirkstīgie pavedieni un pūkainā virsmas faktūra. Ar japānisku smalkumu bija veidots profesionāli nevainojamais E. Hanzenas gobelēns-glezna «Lauskas». Šis īpatnējais darbs bija uztverams pakāpeniski — laika secībā, jo katrs ierāmētais četrdaļīgās auduma kompozīcijas kvadrāts dekoratīvo motīvu parādīja citā attīstības fāzē. Šāds mākslinieciskā risinājuma paņēmieni dekoratīvajā mākslā ir ļoti sens. Ar to sastopamies ēģiptiešu freskās,



M. Tomberga. Dzimtenes ainava



E. Rozenbergs. Jātņieki

krievu ikonās un citur. Taču gobelēna asociatīvā tēla interpretācijā tas izmantots samērā reti.

Spilgtākais sižetiskā gobelēna paraugs latviešu gobelēnu ekspozīcijā bija jaunā tekstilmākslinieka Egila Rozenberga monumentālais darbs «Jātņieki». Tas saistīja skatītāju uzmanību galvenokārt ar kompozīcijas dinamisko ritmizāciju. Figurālie elementi un nosacītais fons tika pakļauti kopējam konstruktīvam ritmam, izraisot pārliecinošu asociāciju ar jātņiekiem, kuri aulekšo caur mežu. Ātruma ilūziju šajā kompozīcijā izraisa zirgu kāju attēlojuma veids — tās parādītas cits citam sekojošos nepabeigtas kustības stāvokļos. (Starp citu, ar šādu kustības atspoguļošanu telpā un laikā sastapāmiem arī nupat analizētajā igauņu mākslinieces E. Hanzenes kompozīcijā «Lauskas».) Asociāciju ar strauji garām slīdošiem koku stumbriem un lapotni, neparādot pašus kokus, E. Rozenberga gobelēnā izraisa dažāda lieluma un samēra asimetriski kārtotie zaļie, brūnie un dzeltenīgi

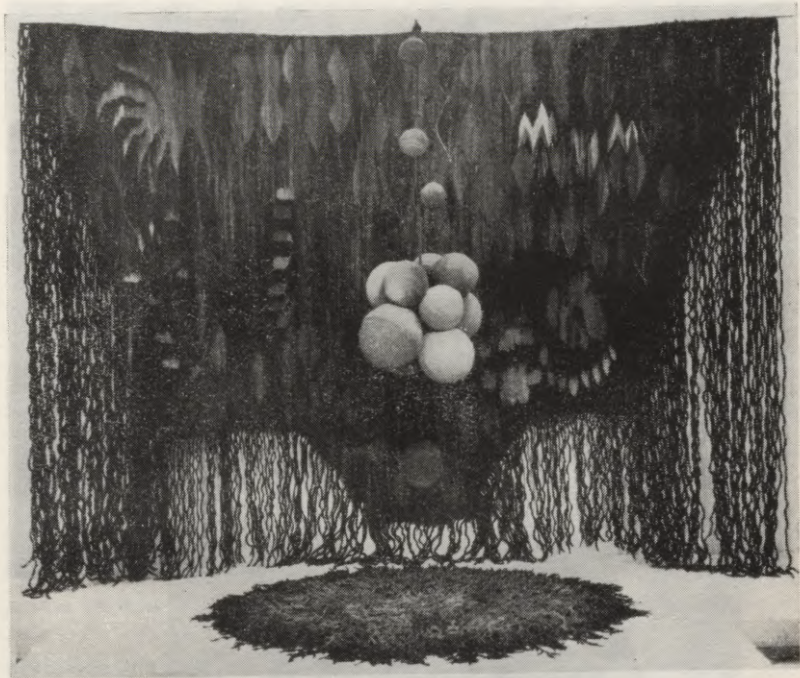
oranžie, gludi noaustie virsmas laukumi. Kaut arī šāda veida darbi liek domāt, ka klasiskais sižetiskais gobelēns mūsu republikā savas radošās potences vēl nebūt nav izsmēlīs, reljefo un telpisko gobelēnu noteicošais īpatnsvars izstādē «Padomju gobelēns II» liecina par to, ka latviešu tekstilmāksliniekus pašreiz vairāk saista jaunu formu meklējumi. Un tieši šie eksperimentālie gobelēna veidi dod iespēju izmantot dažādus — grafiskus, gleznieciskus un tēlnieciskus izteiksmes līdzekļus. Šī nosliece uz eksperimentālajiem mūsdienu gobelēna žanriem izskaidrojama arī ar šāda rakstura darbu daudzpusīgākām izmantošanas iespējām sabiedriskajā interjerā. Latviešu tekstilmāksliniekus pastiprināti nodarbina gobelēna un telpas sintēzes problēmas. Par to liecina arī tāds fakts, ka viena no drosmīgākajām jaunu ceļu meklētājām mūsu tekstilmākslinieču vidū — Edīte Vignere gobelēna simpozija atskaites izstādē pirmā parādīja kinētisku telpisku gobelēnu — «Pilsētas pulss». Šā darba kompozīcijas ārēja čaula atgādina senās Rīgas lukturi, bet mehāniski iekustināmais, ap savu asi rotējošais kodols — sfēriskā forma — asociējas ar mūsdienu Rīgas strauji pulsējošo «sirdi», divdesmitā gadsimta pilsētas dzīves ritmu. Gobelēna kinētiskajā kodolā ievietots gaismas ķermeņis. Tik neparasta, metaforiska gobelēna tēla iecere varēja rasties māksliniecei, skaidri iztēlojoties vidi, kurā šāds romantiska rakstura darbs ar savu mainīgo gaismēnu spēli iederdētos. Šāda vide varētu būt restorāna bārs, intīmas kafējnīcas interjers, bet varbūt arī kādas sabiedriskas telpas vestibils. Spēja domāt interjeristu kategorijās ir viena no būtiskākajām latviešu tekstilmākslinieku priekšrocībām, kurā lielā mērā stimulē radošo ieceru daudzveidību. Ne tikai Edīte Vignere, bet arī daudzi citi latviešu tekstilmākslinieki ir paspējuši to apliecināt, realizējot gobelēnus Rīgas un perifērijas centru jauniem sabiedriskiem interjeriem. Minēsim dažus piemērus. E. Vignere darinājusī gobelēnus viesnīcas «Daugava» bāram, R. Heimrāts — kafējnīcai «Ļeņingrada» (Rīgā). R. Bogustovas gobelēni rotā Bērzes padomju saimniecības administratīvās ēkas interjeru, bet I. Jakobi, I. Grodeles un A. Šarovs tekstilijas — restorānu «Sēnīte». D. Motte un A. Muze darinājušas gobelēnus Līvānu biokīmiskās rūpnīcas direktora kabinetam, D. Zvejnieces un L. Braunas kopīgais darbs rotā laulību reģistrācijas telpu Jelgavas dzimtsarakstu birojā. A. Baumanes un K. Rubeņa dekoratīvie audumi atrodas restorānā «Jūras pērle» Bulduros. Šo sarakstu varētu vēl turpināt.

Asociatīvais, metaforiskais mākslas tēla risinājums latviešu gobelēnos, ko varējām redzēt izstādē «Padomju gobelēns II», bija vadošais. Šo gobelēnu mākslas tēlu saturs visbiežāk saistījās ar dzimtenes un citzemju dabas vai arī mūzikas iespajdiem. Atsevišķos darbos bija skarti arī plašāki filozofiski vispārīnājumi, piemēram, L. Policjas kompozīcijā «Planēta» un M. Zvirbules gobelēnā «Prologs». L. Policja sava gobelēna asociatīvo saturu atklāj klasiskā auduma tehnikā, taču tas nav tradicionāls sižetisks vēstījums. Darba saturs atklājas pakāpeniski, skatītājam atšifrējot atsevišķo kompozīcijas elementu asociatīvo nozīmi. Šie elementi L. Policjas kompozīcijā ir rokās sadevušās simboliskas vīrieša un sievietes figūras,

kas ir kā gaiši zili upju ūdeņi, kuri veldzē zaļojošo zemi. Bet visam pāri paceļas dzeltenā saules ripa. Mākslas tēla filozofiskais zemteksts saistīts ar domu, ka vienīgi dzīli cilvēciska saprašanās un savstarpēja mīlestība var nodrošināt harmonisku eksistenci uz mūsu planētas. Kaut arī šis darbs risināts ar mūsdienīgiem stilistiskiem paņēmieniem, tajā neapšaubāmi izteicas no latviešu tautas mākslas pārmantotā stingrā kompozīcijas uzbūve un jūtīgas auduma virsmas tonālās modulācijas. M. Zvirbules monumentālā kuliseveida gobelēna «Prologs» dekoratīvā tēla sarežģītajā struktūrā gludi noaustā fona sienas sega organiski apvienojas ar reljefo kompozīcijas centrālo daļu, kas veidota no plastiskās krokās krītošiem auduma gabaliem. Gobelēna asais spektra krāsu kolorīts — gaiši zilo, balto, violeto, sarkano, dzelteni un melno toņu kontrasti un saskaņas, kā arī krāsu spēka koncentrēšana ovālajā centra izcīlnī rada emocionālu nojausmu par lidojumu, zemes smaguma pārvarēšanu. Šo asociāciju palīdz akcentēt arī gobelēna neregulārais krāterveida siluets. Asociatīvā gobelēnā ietvertā mākslas tēla augstā dekoratīvās nosacītības pakāpe pieļauj arī citus interpretācijas variantus. Tie ir atkarīgi no skatītāja uztveres aktivitātes, jo māksliniece šajā gadījumā neuzspiež savu tēla tulkojumu kā vienīgo, bet tikai ierosina skatītāja iztēli. Zināmu analogiju mākslas tēla struktūrā un kuliseveida kompozīcijas kārtojumā ar M. Zvirbules darbu varam saskatīt Ņeņingradietes N. Jeremejevas gobelēna kompozīcijā «Vejš». Tikai atbilstoši krievu mākslinieku radošās domas īpatnībai N. Jeremejevas gobelēna tēls ir daudz tiešāks, konkrētāks, bet līdz ar to arī viennozīmīgāks nekā latviešu autores darbs.

Bagātīgajā dzimtās un svešzemju dabas asociatīvo tēlu klāstā latviešu gobelēna nodalā viens no dekoratīvi krāšņākajiem bija E. Vīgneres tekstiliju ansamblis «Ceļojuma piezīmes». Šo triju tekstiliju grupu veido plastiska silueta gludi noausta sienas sega ar eksotiskajiem Kubas augu valsts motīviem, telpisks gobelēns, kas līdzīgs milzu apelsīnu ķekaram un labi izceļas uz tabaklapu brūnā fona, un visbeidzot — tamborētais zaļais grīdas paklājs, kas ar savu bagāto bārkstaino faktūru līdzīgs apaļam jūras sūklim un ir tēlaina jūras metafora. Šajā gleznieciski sulīgajā un telpiski labi izsvartotajā asociatīvajā gobelēna tēlā sintezēts raksturīgākais, ko māksliniece saskatījusi Kubā — eksotiskajā zemē, ko apņēm dienvidjūras ūdeņi ar savu bagāto floru un faunu.

Dekoratīvi izteiksmīgas dzimtās dabas metaforas tika ietvertas arī A. Baumanes brūnos toņos noaustajā kompozīcijā «Stāvie krasti» un R. Rubeņa arhitektoniski skaidrajā skulpturālajā tekstilijā «Tumsa» risinātā violetajā krāsu gammā. Abi šie darbi pārstāv telpiskā gobelēna žanru un noausti jauktā tehnikā ar bagātīgu virsmas bārkstojumu. A. Muzes balti pelēkais reljefais audums «Sila dores» liecina par to, ka arī pats tehniskais paņēmieni var līdzdarboties gobelēna mākslas tēla satura atklāsmē. Kompozīcijā veiksmīgi iesaistītie tamborētie izcīlni izraisa tēlainu asociāciju ar gobelēna nosaukumā ietverto augu valsts motīvu. Pievilcīgs ar saulaino dzelteni kolorītu un īpatnējo reljefo auduma virsmas krokojumu bija

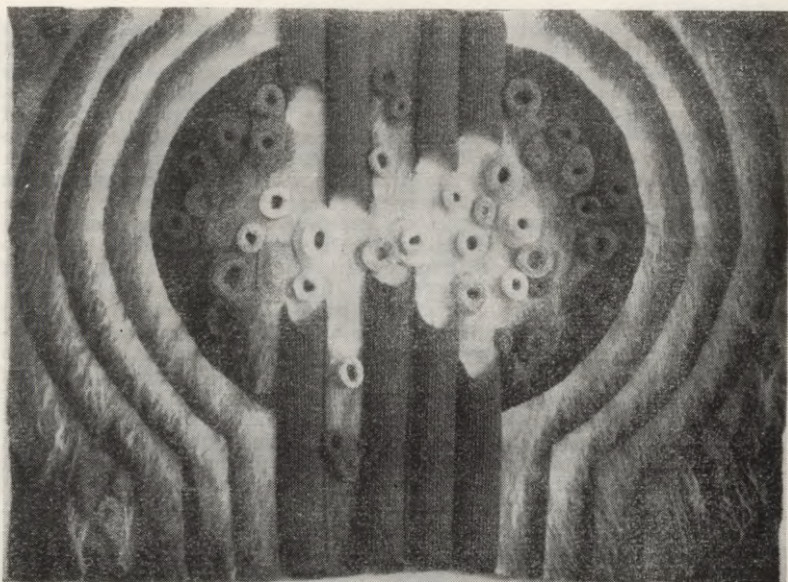


E. Vīgnere. Ceļojuma piezīmes

arī tīri dekoratīvais I. Blumates audums «Kompozīcija» un V. Vidukas pelēkais un ķiršu sarkanais reljefie kvadrātveida gobelēni — «Diptihs-74» ar mīkstu, meža sūnu atgādināšu virsmas faktūru. Asociatīvā dabas tēla risinājuma daudzveidību latviešu gobelēnā vēlreiz apliecināja I. Austrīņa darbā «Pāri druvām» un R. Blumbergas lina mezglojumu tehnikā darinātā dekoratīvā kompozīcijā «Senatne». I. Austrīņas kompozīcijā «Pāri druvām» rudens metafora ir ornamentāls pasaku putns ar rudzu vārpām spalvu vietā. Gobelēns darināts briedošā labības lauka viegli dzeltenīgos toņos. R. Blumbergas gobelēna «Senatne» mākslas tēlu atklāj ne tikai figurālais tautu meitas motīvs, bet arī dabiskais auduma materiāls — dažādu toņu



N. Jeremejeva. Vės



A. Muze. Sila dores

nekrāsotie lina diegi, saucot atmiņā skaistos etnogrāfiskos lina audumus, ar kuriem lepojas mūsu tautas māksla. Dekoratīvā dabas tēlā savas vizuālās un emocionālās impresijas, kas tika iegūtas Bulgārijas kalnos saulrieta stundā, sintezējis kompozīcijā «Mākoņi virs kalniem» mūsu gobelēna mākslas pamatlicējs Rūdolfs Heimrāts. Pūkainā gobelēna virsma un gaisīgi pelēkais kolorīts izraisa asociāciju ar lielu mākoņi, kas savilcies virs kalniem. Arī G. Barkāna gobelēna «Veltījums Venēcijai» kompozīcijas pamatā ir svešzemju ceļojuma iespaidi, saistīti ar ievērojamu Rietumeiropas kultūras centru — Venēciju. Asociatīvo nojausmu par šīs pilsētas senajām kultūras tradīcijām izraisa nosacītās cilvēku figūriņas un uzraksti, bet kolorīts savukārt sasaucās ar brūni pelēkajiem Venēcijas kanālu ūdeņiem.

Ar pāris spilgtiem tēliem latviešu gobelēnu nodajā iezīmējas mūzikas tēma. Z. Loginas un A. Atāres melni baltajā gobelēnā «Himna dzīvēbai» mūzikas tēma atklājas tīri dekoratīvā, nosacītā veidā — stingri būvētā kompozīcijā, kuras centru akcentē smagu zelta bārkstu ielaidums.

Salīdzinājumā ar lietuvieša J. Balčikoņa liriski trauslo Bēthovena mūzikas interpretāciju darbā «Mēnesnīcas sonāte» latviešu mākslinieču darinātā mūzikas metafora varētu asociēties ar svinīgi nosvērto Baha mūziku. Gluži citāda rakstura asociācijas varenās ērģelmūzikas skaņas izraisījušas R. Bogustovas iztēlē. Līdz ar mūziku uz mākslinieci emocionāli iedarbojusies arī apkārtējā vide — Doma koncertzāles viduslaicīgā arhitektūra un ērģeļu stabuļu plastiskās formas. Tas viss sintezējies mākslas darbā — telpiska gobelēna kompozīcijā «Mūzika», kas sastāv no cilindriskas formas gobelēnu ansambļa. Tas ietver sevī daudznozīmīgu asociāciju kompleksu: cilindriskie gobelēnu stāvi atgādina ērģeļu stabules, to sarkanbrūnie konusveida noslēgumi sasaucas ar gotiskās arhitektūras smailajām formām, bet apaļo diegu bumbu piekaru noteiktās formas palīdz raksturot ērģeļu mūzikas skaidro, smagnējo ritmu.

Latviešu tekstilmākslinieku ieguldījums šajā izstādē saistīts ar jaunu izteiksmes paņēmieni atklājumiem, īpaši ar asociatīvā mākslas tēla risinājumiem tādos mūsdienīgos tekstilmākslas veidos kā telpiskais un reljefais gobelēns. Tieši neatkārtojot realitāti, šāds mākslas tēls sniedz apkārtējās pasaules iespaidu sintēzi, kurā iekļaujas arī paša mākslinieka filozofiskā attieksme pret ār pasauli. Šī attieksme, atbilstoši mūsu sociālistiskās sabiedrības cilvēka pasaules uzskatam, ir dzīvi apliecināšana un humanisma ideālu caurausta. Nacionāli savdabīgais, ko latviešu tekstilmākslinieki mantojuši no tautas un profesionālās mākslas pūra, ir spēcīgi attīstītā ritma un krāsu izjūta, prasme veidot monumentālas klasiski skaidras kompozīcijas. Mūsu tautas keramikai raksturīgā plastikas izjūta gūst jaunu izpausmes veidu reljefo un telpisko gobelēnu plastiskajās struktūrās. Latviešu tekstilmāksliniekiem piemīt vēl viena vērtīga īpašība — laba telpiskā ansambļa izjūta, prasme iztēlē samērot gobelēna proporcijas ar attiecīgo telpisko vidi un atrast tam īsto vietu interjerā.

Mūsdienīgu latviešu gobelēna attīstību lielā mērā veicinājusi arī pareizi ievirzītā profesionālā izglītība Valsts Mākslas akadēmijas tekstilmākslas nodaļā. Jaunos mākslas audējus māca radoši pārkausēt ne tikai visu vērtīgo, ko sniedz tiešie dzīves iespaidi, tautas māksla un padomju dekoratīvās mākslas pieredze kopumā, bet arī to, kas vērtīgs un jauns gobelēna mākslā ārpus mūsu valsts robežām. Tādēļ latviešu tekstilmākslinieki spēj savas tautas nacionālo savdabību atklāt izteikti mūsdienīgā formā.

Izstādes «Padomju gobelēns II» un Padomju Savienībā pirmā Starptautiskā gobelēna simpozija sarīkošana mūsu republikā nav nejauša parādība. Tā liecina par latviešu tekstilmākslinieku lielo prestižu un par šīs padomju dekoratīvās mākslas nozares augsto profesionālo līmeni arī starptautiskā mērogā. Kā redzējam, analizējot izstādes «Padomju gobelēns II» darbus, dažādu padomju tautu nacionālās savdabības izpausme mākslas tēla risinājumā ir galvenais faktors, kas līdz šim noteicis un arī turpmāk garantē padomju gobelēna daudzveidību. Spriežot pēc speciālistu kopējā atziņuma, padomju gobelēns ir sasniedzis savu māksliniecisko briedumu, bet mūsu tekstilmākslas attīstības ceļš vēl nebūt nav noslēdzies. Ir noslēgusies



Z. Logina, A. Atäre. Himna dzivíbai

tikai padomju gobelēna pirmā attīstības fāze, apliecinot gobelēna kā unikāla izstāžu darba māksliniecisko vērtību. Pašreiz ir aizsācies gobelēna attīstības otrais posms, kuram raksturīga tekstilmākslas aktīva iesaistišana mūsdienu arhitektūras vidē sabiedriskajā interjerā, mākslas audējiem praktiski sadarbojoties ar arhitektiem un interjeristiem. Šajā sadarbībā vēl turpinās pilnveidoties un attīstīties visi mūsdienu padomju gobelēna žanri un nav izslēgts — varbūt veidosies arī jauni. Spēcīgākais padomju gobelēna attīstības stimulētājs ir padomju mākslinieku savstarpējā radošā sadarbība, tās uzskatāms piemērs bija arī mūsu republikā sarīkotais Starptautiskais gobelēna simpozījs. Vērojot, kā strādā mūsu ievērojamāko gobelēna attīstības centru mākslinieki un arī to republiku pārstāvji, kur šī mākslas nozare ir vēl tikai iedīglī (piemēram, Vidusāzijā), rodas pārlicība, ka, pārbraukuši mājās, viņi mēģinās atklāt savas tautas nacionālo savdabību pavisam jaunā, neparastā, mūsdienīgā gobelēna formā, tādējādi apliecinot, ka arī šajā monumentāli dekoratīvās mākslas nozarē ir aizsācies zināms sociālistiskās kultūras internacionalizācijas process. Šī internacionalizācijas procesa loma, tāpat kā spēcīgas radošās personības nozīme, padomju gobelēna tālākajā attīstības fāzē pieaugs, līdzās nacionālās savdabības faktoram kļūstot par būtisku padomju gobelēna mākslinieciskās daudzveidības priekšnosacījumu.

MARTS KITAJEVS

M. KITAJEVA IEGULDĪJUMS LATVIJAS PSR VALSTS
JAUNATNES TEĀTRA UZVEDUMU SCENOGRĀFIJĀ

Ar ordeni Goda Zīme apbalvotais Leņina komjaunatnes Latvijas PSR Valsts jaunatnes teātris ir kļuvis populārs ne tikai mūsu republikā, bet ir ierindojies vienā no redzamākajām vietām Vissavienības bērnu un jaunatnes teātru vidū. Taču panākumi nenāk paši no sevis. Tie prasījuši no teātra kolektīva nemitīgas pūles, neatlaidīga darba sūrumu. Jaunatnes teātris pieder pie tiem mūsu padomju teātru kolektīviem, kuru radošā biogrāfija aizsākās un attīstījās padomju dzīves apstākļos. Teātri nodibināja 1940. gadā pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā. Tā repertuārs piemērots dažāda vecuma bērniem un jaunatnei.

Jau no pašiem pirmajiem pastāvēšanas gadiem teātris izvirzīja noteiktu darbības platformu — parādīt jaunajiem skatītājiem mūsdienu jauno cilvēku, kas cīnās par augstiem cilvēces ideāliem, par komunistisko sabiedrību. Jaunatnes teātris būtībā ietver trīs teātrus — vismazākajiem bērniem, pusaudžiem un jauniešiem.

Vispirms jau teātra repertuārs ir tematiski diferencēts, daudzveidīgs un pakļauts dažāda vecuma bērnu un jauniešu īpatnībām. Uz skatuves ir pavērts ceļš kā labākajiem padomju dramaturģijas darbiem, tā arī klasikai un pasaku lūgām. Ar repertuāru, kas aizvien aug un pilnveidojas, teātris ir ieguvis savu individuālo seju. Jaunatnes teātri bieži tiek uzvestas pazīstamo dramaturgu — M. Svetlova, A. Arbuzova, V. Rozova, S. Mihalkova, G. Priedes un citu lugas.

Risinot sabiedriski nozīmīgus jautājumus, mērķtiecīgi izceļot lugas ideju, teātris ir pratis aizraut aktierus un skatītājus. Nav nejaušība, ka tieši šis teātris ir kļuvis par jaunās paaudzes teātri, par spilgtas teatrālas formas teātri.

Režijas mākslai Jaunatnes teātri ir savdabīgāki uzdevumi nekā citos teātros. Par vienu no galvenajiem teātra uzdevumiem režisori uzskata, lai izrādes laikā rastos ciešs kontakts ar skatītāju. Un patiesām — aktieru un skatītāju savstarpējais kontakts šajā teātrī ir daudz ciešāks nekā jebkurā citā teātrī. Jaunatnes teātra izrādes rosina skatītāju radošu domu, fantāziju. Teātris runā ar skatītāju par visaktuālākajām dzīves problēmām un jautājumiem. Jaunatnes teātra uzvedumiem piemīt domu skaidrība un sabiedriskais skanējums, filozofiska nopietnība, arī poētiskums, teatralitāte, humors, spilgtums, aizrautība. Teātrim raksturīgas arī sintētiskas izrādes, kurās dialoga māksla apvienojas ar dziesmu, deju, mūziku, pantomīmu.

Šobrīd Jaunatnes teātrim ir ievērojama loma kopējā padomju teātru darbības procesā. Uzvedumu augstvērtīgā mākslinieciskā interpretējuma ziņā tam ir visai nozīmīgi sasniegumi. Lai gan uzvedumi ir domāti noteiktam skatītāju kontingentam — jaunajai paaudzei, taču tie sniedz patiesu estētisku prieku arī pieaugušajiem. Tanī pašā laikā nedrīkstam aizmirst, ka Jaunatnes teātra izrādes, tāpat kā citu teātru uzvedumi, ietilpst teātra mākslas kopējos ietvaros. Padomju teātra māksla atrodas nemitīgā attīstībā un pilnveidojas radošu meklējumu nemierā. Jaunatnes teātris ir kļuvis par sava veida teātrālo izteiksmes līdzekļu meklējumu, radošu eksperimentu laboratoriju. Meklējumu trauksmi diktē arī mūsu laikmeta straujie ritmi, pašas dzīves parādības izvirza aizvien lielākas prasības nemitīgi pilnveidoties. Reizē ar to arī teātra mākslā dzīves īstenības estētiskā apgūšana iet ne tikai plašumā, bet arī dziļumā. Jaunatnes teātra kolektīvs uzmanīgi ieklausās dzīvē, salīdzina savu gaitu ar dzīves prasībām, reizēm arī kļūdās, bet nekad nenovirzās no savas darbības principialitātes pozīcijām. Tāpēc nav nejaušība, ka šobrīd teātris ir ne tikai izveidojis, bet arī apliecinājis savu seju, specifiku, tam ir sveša rutīna un atkārtotības, un tas attīstās nepārtrauktā radošā atmosfērā.

Balstoties uz daudzveidīgiem paņēmieniem izrāžu tēlainā risinājumā, teātris savu uzvedumu idejisko saturu atklāj ar izrāžu estētiskās formas palīdzību. Tāpēc īpaši nozīmīga loma Jaunatnes teātrī ir māksliniekam scenogrāfam.

Mūsu teātros sākas uzvedumu klasisko principu atjaunošanās process; teātra izrāde iegūst sintētisku raksturu, kura pamatu pamats ir visu komponentu savstarpēja saskaņotība. Uzveduma tapšanas procesā scenogrāfs ir ne tikai režisora gribas izpildītājs, bet līdztiesīgs izrādes veidotājs, izrādes līdzautors.

Lugas interpretācijā māksliniekam paveras plašas iespējas literārā darba idejas tēlainā atklāsmē. Veidojas jauni uzvedumu noformējuma paņēmieni, tiek iesaistīta jauna tehnika, dažādojas mākslinieka daiļrades metodes. Līdz ar to ir izveidojies arī jauns mākslinieka tips — brīvs no rutīnas domājošs cilvēks, kuram teātra dekorācija ir ne tikai svarīgs faktors izrādes izteiksmes līdzekļu kompleksā, bet mākslas darbs.

Vēl nesenā pagātnē teātra mākslinieks uzvedumu risinājumā lielākoties balstījās uz tēlotāju mākslu un tai raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem. Šādas dekorācijas pamatā galvenokārt ir iluzoriskuma princips. Darbības vieta šādā izrādē veidota vai nu iluzori gleznieciskā, vai reāli sadzīviskā plānā.

Paralēli tam teātra vēsturē ir apgūti un attīstīti tālāk arī specifiskie scenogrāfijas izteiksmes līdzekļi — telpa, laiks, kustība, gaisma, kas eksistē tikai izrādes norises laikā, tāpat kā teātra uzvedums kopumā. Minēto izteiksmes līdzekļu vispusīgu, tēlainu iesaistīšanu teātra uzvedumos noteic tradicionālās dekorāciju mākslas iespēju daudzpusīgāka izpratne. Tāpēc teātra dekorāciju mākslas apzīmējums šodien ir ieguvis daudz ietilpīgāku terminu — scenogrāfija.

Mūsdienās scenogrāfijas mākslā ļoti sarežģītā savs:arpējās mijiedarbības procesā līdzās aktierim darbojas ritms, faktūra, gaisma, kustība, telpa. Palaikam dekorācija uz skatītāju iedarbojas ne tikai vizuāli, bet tīri fizioloģiski, kad reizē ar izrādi skatuviskais veidojums skan vai nu viegli, dzidri, vai arī smagi, nospiedoši, dramatiski.

Scenogrāfijas izteiksmes līdzekļu pilnveidošanas procesā kopā ar citiem teātriem iesaistījis arī Jaunatnes teātris, kas ir kļuvis par sava veida atklājumu katalizatoru radošo meklējumu laukā.

Tieši Jaunatnes teātra scenogrāfa — Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Marta Kitajeva daiļrade, kas aizsākās 1954. gadā, ir ierakstījusi spilgtu lappusi ne tikai Jaunatnes teātra dzīvē, bet ierindojusies arī redzamākā parādību lokā padomju teātra dekorāciju mākslā. Mākslinieka daiļrades raksturu nosaka tēlainās, emocionālās domāšanas īpatsvars, kurai sveša atkārtotāšanās. Scenogrāfa izteiksmes līdzekļu klāsts mērķtiecīgi pakļaujas dziļi personiskai attieksmei pret dramaturģiskā materiāla atklāsmi. Katrai izrādei M. Kitajevs atrod savu vienreizējo stilistisko risinājumu un ar plastisku skatuvisko tēlu nopamato lugas psiholoģisko saturu, izceļ lugas visbūtiskāko jēgu.

Izsvarojot M. Kitajeva diezgan bagāto devumu scenogrāfijas laukā — viņš darinājis skatuviskos ietērpus vairāk nekā 70 uzvedumiem, — jāatzīmē, ka mākslinieka nopelni neaprobežojas tikai ar izrāžu skatuviskā veidojuma kvantitatīvo pusi. Galvenais ir tas, ka mākslinieks Jaunatnes teātrim dāvāja savas dzīves labākos gadus un nodeva latviešu teātra vēstures mantojumam paliekošas vērtības. M. Kitajeva plašajā daiļrades diapazonā saskatīsim poētiskus, psiholoģiskus, intelektuālus un arī cita rakstura uzvedumu risinājumus, kuru vidū ierindojas kā krievu un Rietumeiropas klasika, tā arī mūsdienu dramaturgu darbi.

M. Kitajeva dekorācijas, skatuves iekārtojumi neeksistē paši par sevi, tie sakūst veselā vienībā ar lugu un bieži vien atklājas lugas darbībā, tās pakāpenībā un attīstībā, palīdz akcentēt attiecīgās ainas specifiku.

Vairākos M. Kitajeva skatuves iekārtojumos sastopami metaforiskās dekorācijas principi. Tāda veida izrādes iezīmējušas spilgtu lappusi Jaunatnes teātra vēsturē un ir iegājušas šī teātra uzvedumu zelta fondā.

Metaforiskā dekorācija piedāvā skatītājam izrādes vispārinātu tēlu. Mākslinieks cenšas atklāt lugas idejas virszedevumu ar plastiskas metaforas palīdzību. Tāda veida dekorācija — metafora var būt risināta ar visdažādākiem scenogrāfijas izteiksmes līdzekļiem — telpu, krāsu, līniju, faktūru un tamlīdzīgi.

Mākslinieciskās domāšanas metaforiskais veids ir saistīts ar teātra mākslas aktivizācijas centieniem, kas it īpaši uzplauka pirmajos gados pēc Oktobra revolūcijas. Režisorus un māksliniekus spārnoja dzīves pārveidošanas ideju patoss; viņi radīja episki vispārinātus mākslas tēlus, kas iemiesoja sevī visbūtiskāko, nozīmīgāko topošajā padomju dzīves īstenībā.

Metaforiskā un poētiskā simbolika caurauž V. Majakovska, V. Meierholda, S. Eizenšteina, J. Vahtangova mākslu.



M. Kitajevs. Dekorācija uzvedumam «Annas Frankas dienasgrāmata». 1960

Metaforiskās dekorācijas principi padomju scenogrāfu daiļradē ir ieguvuši visai plašu atsaucību.

Skatuviskā vidē M. Kitajevs meklē vispārinātu elementu, kura uzdevums ir atklāt izrādes galveno tēmu. Šo scenogrāfijas principu ietvaros M. Kitajeva daiļrades īpatnību nosaka prasme veidot emocionāli piesātinātu telpisku vidi. Viņu var dēvēt par telpas dzejnieku. Scenogrāfa prasmīgā roka skatuves vidi padara par dzīvu izrādes organismu. Tā nav tikai vieta, kur darbojas aktieri, tā nav telpa sadzīviskā izpratnē, bet gan psiholoģiski pulsējoša vide, caurstrāvota ar laikmeta izjūtu, uzveduma ideju. Šāda rakstura dekorācijas veidošanā scenogrāfs bieži vien iesaista materiāla faktūras īpašības kā sava veida izrādes gleznieciski emocionālu sastāvdaļu.

Metaforiskās dekorācijas princips izmantots, piemēram, F. Gudriča un A. Hakketa lugas «Annas Frankas dienasgrāmata» uzvedumā (1960. g., rež. P. Homskis). M. Kitajeva atveidotā Annas Frankas māja bija līdzīga mājai-cietumam, «normālās» istabas pārvērtās par istabām-krātiņiem, kurās fašistu okupētajā Holandē bija jāslēpjas ebreju meitenei. Scenogrāfa radītā vide pauda emocionāli satraukto noskaņu. Šādā pasaulē nevar dzīvot, bet

tikai eksistēt, tā ir baismīga starpstacija, patvērumš pirms došanās nāvē. Skatuves telpas šaurība, nomācošā puskrēsla atklāja scenogrāfa prasmi iedziļināties lugas varoņu darbības apstākļos, viņu psiholoģijā.

Sarla de Kostera «Tila Pūcesspieģeļa» inscenējumā (1966. g., rež. P. Homskis) skatuves telpas veidojumā izmantota koka, virvju, vara faktūra.

Flandrija — cietums. Ar skatuves ietēru teātris uzreiz uzskatāmi parādīja, kāda bija šī zeme 16. gadsimtā, kad te valdīja Filips II, hercogs Alba un inkvizīcija.

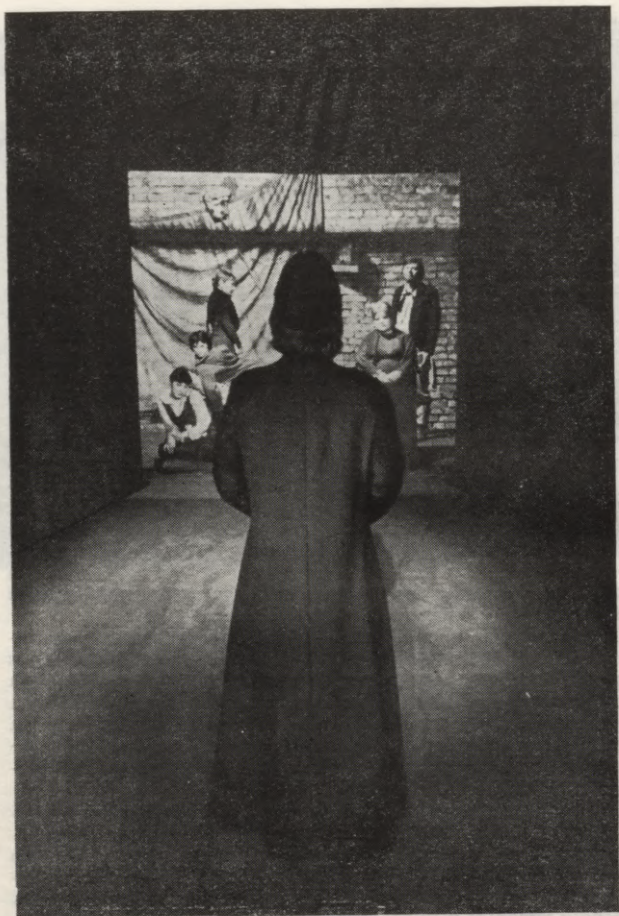
Skatuves vienotā uzbūve lugas darbības gaitā transformējas un skatītāju iztēlē pārvērtās gan par Dammes pilsētu, gan krodziņu, cietumu un tribunāla sēžu zāli. Dažbrīd šķita, ka visa skatuves telpa pieblīvēta ar ešafoziem. Dažāda garuma, augstuma un platuma tie valda uz skatuves. No augšas šūpojoties nokarājas karātavu cilpas. Virves svinēja uzvaru uz skatuves. Tās apspēlēja aktieri, šūpojoties, lidojot tajās. Visa skatuves telpa likās viegla un kustīga. Šajā cilvēku rotālā ar karātavām atklājās izrādes tēlainā jēga. «Tila Pūcesspieģeļa» varoņi ir cīnītāji, viņi iemieso tautas ciešanas un arī cīņas garu. Izrāde asociatīvi aizved skatītāju 16. gadsimta Flandrijas tautas brīvības cīņu laikmetā.

Skarba, postoša kara atmosfēra bija attēlota B. Brehta lugas «Kurāžas māte un viņas bērni» (1968. g., rež. A. Šapiro) uzveduma dekorācijā. Tās pamatā — pusaplī veidots ceļš, pa kuru Kurāžas māte ar savu kulbu izstaigā smagās dzīves takas. Skatuves kulises un prospektu sedz apdeguši, nokvēpuši audekla gabali. Uzveduma ekspresiju kāpina skatuves telpas augšdaļā novietotie soļojošo zaldātu zābaku, kara ratu un lielgabalu veidojumi. Šī dekorācijas daļa ir materiāla, konkrēta, un tanī pašā laikā tas ir metaforisks kara tēls. Rodas iespaids, ka karotāju rindas nepārtraukti iet pāri cilvēku likteņiem, sabradā sīkās ilūzijas, iznīcina dzīvi.

Drāmas finālā butaforiskie veidojumi — teatrāli nosacītās karotāju rindas nolaižas uz skatuves un dodas savā tālākajā postošajā ceļā, aizraudamas līdzī Kurāžas māti. Tādējādi uzveduma dekoratīvajā ietērpā paustā ideja nostājas ciešā kontaktā ne tikai ar aktieri, bet arī ar skatītāju zāli un liek skatītājam izdarīt noteiktus secinājumus. Līdz ar to spēcīgāk izskan Brehta — cīnītāja un publicista drāmas intonācija. Tanī pašā laikā šī epizode ir ļoti tēlaina un kalpo par sava veida emocionālu noslēgumu uzveduma izskaņā.

M. Kitajevs vairās no štampa un atkārhošanās. Ja arī dažu izrāžu dekoratīvajos veidojumos var sastapt radniecīgus elementus, tomēr kompozīcijas paņēmieni varianti arvien ir jauni. M. Kitajevs visai bieži lieto arhitektoniski telpiskās dekorācijas veidu. Šāda rakstura dekorācijās scenogrāfs operē ar skatuves telpu kā tādu. Tieši arhitektoniski telpiskās dekorācijas dod iespēju izmantot visu skatuves dziļumu, un skatuves telpa līdz ar to kļūst par vienu no izrādes plastiskā tēla komponentiem.

Arhitektoniski telpiskā dekorācija ir saistīta ar pasaules scenogrāfijas tradīcijām. Padomju teātrī šāda veida dekorāciju pamatus iedibināja



M. Kitajevs. Dekorācija uzvedumam «Brālis Aļoša». 1973



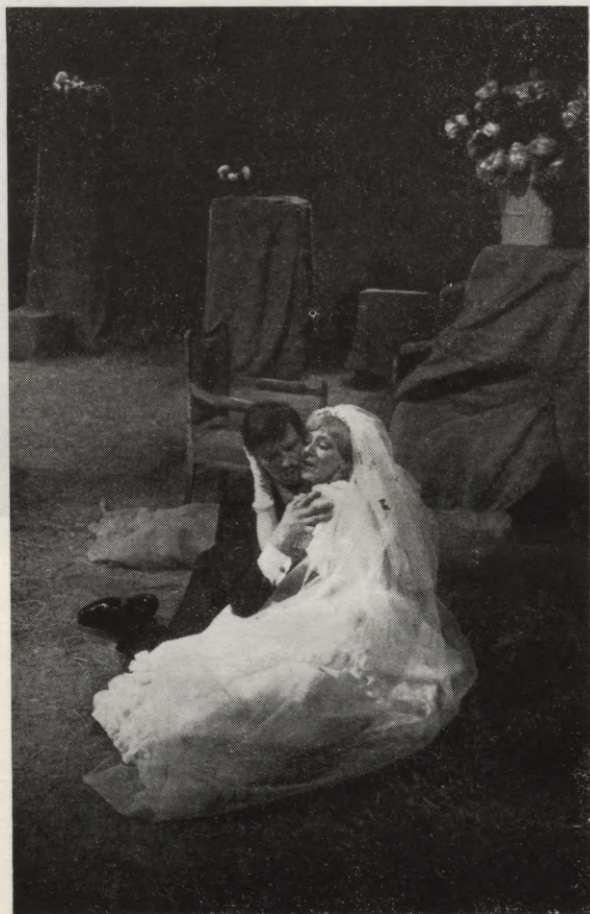
M. Kitajevs. Dekorācija uzvedumam «Brālis Aļoša». 1973

20. gados I. Rabinovičs par klasisku kļuvušajā Aristofāna lugas «Lisistrata» uzvedumā (Maskavas Dailis teātra muzikālā studija).

Pēdējo gadu uzvedumu spilgtākie šāda tipa dekorācijas paraugi Jau-natnes teātrī saistīti ar A. Arbužova lugas «Pilsēta rītausmā» (1970. g., rež. A. Šapiro), V. Rozova lugas «Brālis Aļoša» (1973. g., rež. A. Šapiro) un citiem uzvedumiem.

Lugas «Pilsēta rītausmā» dekorācijā skatuves telpa ir viens no galvena-jiem izrādes komponentiem. M. Kitajevs izveidoja daudzpakāpju podestūru no horizontālām koka platformām un vertikāliem dzelzs stieņiem. Šī uzbūve paceļas no grīdas līdz pašiem griestiem. Šajā dekorācijā izrādes koptēls atklājās darbības gaitā, laika secībā. Sastatņu platformas izmantoja lugas epizožu darbības vietu maiņai. Arhitektoniskā uzbūve attiecīgajā ainā kalpo aktieriem par Amūras krasta nogāzi, baraku telpām, kur dzīvo jaunās Komsomoļskas pilsētas celtnieki. Šī konstrukcija veido gan celtņu sastatņu mežu, gan harmonisku fonu vai vienkāršu vidi, kurā notiek aktieru darbība.

Ļoti savdabīgu telpas koncepciju M. Kitajevs attīsta V. Rozova lugas «Brālis Aļoša» (darbs uzrakstīts pēc F. Dostojevskas romāna «Brāļi



M. Kitajevs. Skats no uzveduma «Ivanovs». 1975

Karamazovi» motīviem) iestudējuma scenogrāfijā. Skatuves telpa atgādina iespaidīga izmēra fotokameras «interjeru», kārbu ar atvērumu skatuves dziļumā. Izrādes sākumā un finālā skatuves prospektu veido V. Perova gleznotā Dostojevskā portreta palielināts fotokopijas fragments. Mizanscēnās šo atvērumu izmanto darbības vietas konkretizācijai. Tā, piemēram, pilsētas ārskata ainu iezīmē namu ķieģeļu siena; te parādās arī Sņegirevu nožēlojamais mājojklis.

Lugas darbības gaitā skatuves telpa gaismas iespaidā neparasti dematerializējas un asociējas gan ar ielu, gan pagalmu, pa kuru iet Aļoša, Sņegirevs, stumjratīņos brauc Liza un darbojas citi lugas varoņi. Atbilstoši lugas darbības apstākļiem un varoņu psiholoģijai, šī neparastā, it kā no sadzīves izrautā telpa kļūst draudoši smaga, nospiedoši smacējoša, tā ir autora domas tēlainais ekvivalents, izrādes idejiskais centrs. Tas viss piešķir uzvedumam milzīgu emocionālas iedarbības spēku.

Skatuves telpu uztveram ne tikai kā fizikālu parādību, tai ir daudz plašāka nozīme. Šī telpa asociējas gan ar cariskās Krievijas smacējošo atmosfēru, gan arī ar garīgi ievainotā un sakropļotā, taču cilvēciskās attieksmes cienīgā mazā cilvēka likteņiem.

Arī A. Čehova lugas «Ivanovs» uzvedumā (1975. g., rež. A. Šapiro) M. Kitajevs attīsta tādu skatuves telpas koncepciju, kas atklāj traģisku laikmeta tēlu. Skatuves telpa ar vienīgo logu un durvīm dziļumā pārsteidz ar savu nospiedošo atmosfēru. Te norisinās cilvēku traģiskās dzīves lappuses, atklājas drūma beizeja, morālās degradācijas process.

Lugas darbības gaitā, konkretizējot darbības vidi, scenogrāfs minimāli maina sadzīves priekšmetu raksturu. Pelēkās, putekļiem noklātās sienas, pa grīdu izmētātā pērnā kūla, zirnekļu timeklīm līdzīgais melnais marles auts griestu vietā ir ne tikai nemājīguma, bet arī draudošas iznīcības personificējums. Materiāla faktūras tēlainais īpatsvars pieaug no ainas uz ainu. M. Kitajevs ietērpj raupjos pārklājos mīkstās mēbeles Ļebedevu namā, līdz ar to tās skatītājam atklājas deformētā veidā — zaudē ierasto veidolu un dveš atbaidošu stingumu. Starp šīm it kā mirušajām lietām kā griezīgs kontrasts uz īsu laiku parādās atsevišķi priekšmeti, piemēram, ziedi — gaišās dzīves simbols, kuri šajā atmosfērā tāpat ir lemti bojāejai.

Vides un priekšmetu tēlainajā faktūras risinājumā M. Kitajevs šajā inscenējumā paplašina skatuviskā ietērpja filozofiski asociatīvos ietvarus un plastiskā izrādes tēlā atklāj Čehova lugas varoņu psiholoģiju, gara dzīvi visā tās pretrunīgumā un traģiskumā.

Šis raksts nebūt nepretendē uz Marta Kitajeva — Jaunatnes teātra galvenā mākslinieka vispusīgu daiļrades analīzi. Autore centusies galvenokārt iepazīstināt lasītājus ar izcilā mākslas meistara novatoriskiem meklējumiem, svarīgākajām jaunrades šķautnēm un raksturīgākajiem skatuves ietērpja izveides paņēmieniem, kas ierakstīja spilgtu lappusi latviešu padomju scenogrāfijas vēsturē.

KONRĀDS UBĀNS — PORTRETISTS

Latvijas PSR Tautas mākslinieks Konrāds Ubāns visu mūžu bijis krājējs. Gan tiešā, gan pārnestā nozīmē. Viņa māja Ventspils ielā — pagaidām vēl isti «ubāniskā» Pārdaugavas nostūrī — ir ista muzejs. Porcelāns, ikonas, skulptūras, vecas grāmatas, stila mēbeles... Un gleznas — studiju biedru, darba biedru darinātas — vesela kolekcija, kas ataino latviešu glezniecības vēsturi. Šeit savākts arī paša meistara bagātais darbu klāsts, kurā sakrāts dabā un cilvēkos saskatītais skaistums. Kas vēl slēpjas šī savdabīgā muzeja dzīlēs? To isti vairs nezināja pateikt arī krājējs pats. Jo māja jau sen bija kļuvusi par šauru, un «Ubāna ceturtdienās» viesiem tik vien pietika vietas, lai aizsprauktos no ārdurvīm līdz otrai istabai, kur viņi ieslīdēja divānos abpus lielā galda, ap kuru senlaicīgās lustras gaismā uz jums domīgi norauģās maigas marmora meitenes un ikonu noslēpumainie tēli, bet ārpusē pie loga vējā šad tad piekļauvē no sēkļiņas izaugusi un vēlāk mākslinieka A. Spertāla uzpotētā ābele — patiesībā arī tāda jau muzejiska lieta.

Kopš jaunības dienām profesors bijis noskaņots uz celtniecību, lai pēc paša gaumes izveidotu māju un darbnīcu. Taču nekad tā isti ar šā pasākuma realizēšanu nav veicies. Aizsāktu darbnīcu — darbu krātuvi Daugavmalā neļāva pabeigt karš. Tā nu visu laiku meistars ir dzīvojis šajā pašā — turpat piecdesmit gadus nokalpojušā mājā Ventspils ielā. Tomēr profesors jau vairākus gadus loloja domu uzcelt darbnīcu turpat blakus. Nu tā beidzot ir gatava, un Ubānu mājas ierastā, pat omulīgā «pārapsdzīvotība» daļēji likvidēta. Bet galvenais — dienas gaismu pēc ilgiem gadiem atkal ieraudzījuši darbi, par kuriem mākslinieks allaž zinājis teikt, ka «tepat tiem kaut kur vajag būt!...», bet kurus neviens, arī autors pats nebija skatījis jau gadu desmitiem.

Tā nu arī radās nepieciešamība kaut mazliet pastāstīt par to, kas bija sakrājies profesora bagātību krātuves pašās dzīlēs un kļuvis autorei pieejams jau pēc tam, kad par Tautas mākslinieku bija uzrakstīta grāmata.

Vispārsteidzošākais atradums bija daudzie portreti¹, to skaitā arī tādi, kas pašam meistaram jau piemirsušies. Līdzās Ubānam — visu atzītam ainavistam suverēni nostājas «jaunais», samērā maz pazīstamais Ubāns — portretists. Šis ģimietnes papildina stāstu par to, kā veidojusies mākslinieka meistarība. Tās stāsta arī par cilvēkiem, no kuriem daudzū jau vairs nav

¹ Visi rakstā minēto gleznu attēli publicēti pirmo reizi.

mūsu vidū. Portretu klāstu pārskatot, mākslinieka atmiņā atdzivojas sen aizmirsti notikumi... Interesanti, kad īsti uzgleznots pats pirmais portrets?

... Ubāna ceļš uz «dzīvo ģimetni» iesākās ar ģipša galvu zīmēšanu Rīgas pilsētas mākslas skolā. Kad topošajam māksliniekam liekas, ka darbs paveikts labi, skolēnu zīmējumus apskata Purvītis. «Nebūs par sliktu, ja vēl kādu galvu uzzīmēsīti,» izlemj meistars, un Ubāns pagaidām tā arī paliek pie saviem ģipšiem. Vēlāk pie Rozentāla audzēkņi zīmē jau dzīvu modeli. Rozentāls reizēm mēdz būt diezgan ass. «Vairāk jākonstruē!» viņš īsi nosaka, aplūkojot Ubāna pūliņus. Bet ko tad īsti nozīmē «konstruēt» portretu? Audzēknis Ubāns cenšas ļoti. Bet semestra beigās — tikai 4. kategorija un brīdinājums, ka, tā gleznojot, viņš var tikt izslēgts no skolas. Te nu bija «konstruēšana»! Vēlāk — ap 1913. gadu portretus glezno arī pie Tillberga. Skolā prasības noteiktas un loģiskas — vispirms jāiemācās zīmēt, tad varēs arī gleznot. Un jāglezno tas, ko redz un kā redz, pamatojoties uz dabas formām. Bet vai tad kādreiz skolēni bijuši pilnīgi vienīgi prātis ar skolotājiem, kaut arī ļoti cientiemi? Mākslinieku biedrības «Kunstverein» bibliotēkā skolas audzēkņiem pieejama speciālā literatūra, žurnāli. 1912. gadā Ubāns iepazīstas arī ar Ermitāžas kolekcijām. Izrādās, ka citur glezno arī savādāk. Francijā, piemēram, bijuši ne tikai impresionisti, bet arī Sezanns. Un mājās brīvajos priekšos top gleznieciskas improvizācijas, kuras skolā, protams, labāk nemaz nerādīt. Arī «Pašportrets» ir tāda improvizācija. Tas gleznots 1913. vai 1914. gadā un ir senākais no mākslinieka pašportretiem. (Līdz šim izstādēs redzēti vienīgi daži Ubāna 1915. gada pašportreti.) Liekas, tas uzgleznots vienā elpas vilcienā, plašiem pastoziem triepieniem klājot krāsu un tikpat brīvi, vispārināti veidojot formu. Lidzīgā manierē gleznots arī Eidukēviča portrets (1915).

Taisnību sakot, Rīgas pilsētas mākslas skolas audzēkņiem — Ubānam, Tonem, Sutam, Drēviņam, Johansonam šis Eidukēvičs, kā viņi to vienkārši sauc, — lietuviešu mākslinieka E. Eidukēviča jaunākais brālis ir jau mazliet apnicis. Bet jaunais cilvēks bez noteiktas nodarbošanās un ar zināmu pretenziju gan uz eleganci, gan uz mākslas saprašanu tik ļoti tīko apgrozīties mākslinieku sabiedrībā, tik ļoti cenšas būt «savējais», ka sirdsapziņa neļauj viņu dažreiz vienkārši aizraidīt. Nu, lai tad vismaz sēž mierīgi un pozē! Galu galā algot modeli patstāvīgajiem darbiem — tādiem, kurus ne vienmēr var rādīt mākslas skolā, jo tie brīvi improvizēti, pušiem tolaik nemaz nebija pa kabatai. Tā kādā seansā, kad draugi sapulcējušies pie Grosvalda, tapis šis sparīgi un brīvi gleznotais portrets. Un pēc tam akvarēlēs zīmējums — mets lielākai kompozīcijai. To Ubāns arī sācis gleznot. Šā darba fragments redzams 20. gados darinātās A. Austrīņa ģimetnes fonā, taču pats darbs 1944. gadā gājis bojā.

Tomēr Ubāna ekskursi ārpus Mākslas skolas prasību ietvariem gan portreta, gan ainavas un kļusās dabas žanrā aizvien no jauna mudina viņu atgriezties pie stingri reālistiskas formas kā ietilpīgākās mākslinieka vērojumu un izjūtu izteicējas. Tāds ir arī 1917. gadā zīmētais V. Kalnbēdas portrets. Bet varbūt šoreiz pietātes pilno attieksmi pret reālistisko formu

nosacījais pats modelis? Ar Kalnbēcu Ubāns iepazīstas jau 1912. gadā, kad tiek iekārtota Mākslas veicināšanas biedrības izstāde. Meitene ir mākslas mīlotāja, un vēlāk viņu bieži redz jauno mākslinieku pulciņā «Zaļā puķē». Dažreiz viņa kopā ar tiem viesojas Ubānu mājā. Draudzība nepārtrūkst arī tajā laikā, kad Ubāns un viņa biedri mācās Penzā. 1916. gadā, atgriezušies Rīgā, jaunie mākslinieki uzvelk karavīra formas tērpus — iestājas latviešu strēlnieku pulkā. Tomēr šad tad viņi dabū arī «brīvsoli» un var paviesoties mājās. Vienā tādā reizē mātes mājās Ubāns uzzīmē simpātisko, mākslai joprojām uzticīgo Kalnbēcu.

Vienu V. Kalnbēcas portretu mākslinieks arī uzgleznojis. Taču tas viņu neapmierina, tādēļ tiek aizsākts otrs, kas paliek nepabeigts. «Nevarēju tik skaisti uzgleznot, kā būtu gribējies,» atceras mākslinieks. Bez tam Rīgai tuvojas vācu karaspēks un Ubānam jādodas frontes ceļos. V. Kalnbēcas portreta skicē jaušama tā apcerīgā, liriskā, mazliet romantiskā noskaņa, kas vēlāk kļūs par mākslinieka daiļrades emocionālo atslēgu.

1917. gadā Ubāns vienīgo reizi izmēģināja roku sev neparastajā tematiskās figurālas glezniecības žanrā. Uz to viņu mudina kara un bēgļu gaitās vērotais, zināmā mērā arī J. Grosvalda un J. Kazaka priekšzīme. Pretēji saviem gleznošanas principiem Ubāns šoreiz gleznu «sacer», lai gan tās pamatā ir skices — zīmējumi, kas darināti, vērojot kara radīto postu, latviešu bēgļu dzīvi gan Rīgā, gan Penzā. Māksliniekam rodas vēlēšanās izteikt savu spriedumu par redzēto. Šo vēlēšanos īpaši kāpina paša vērojumi frontē «Ziemassvētku kaujās» (2. komandanta rota, kurā dien Ubāns, pārvēd uz Rīgu ievainots un kritušos karavīrus), neaizmirstamie iespaidi, piedaloties kritušo karavīru apbedīšanas ceremonijās Brāļu kapos. «Esmu taisījis skicītes, šo to atzīmēju, uzmetu kā domu,» atceras mākslinieks. Šie uzmetumi tad arī rosinājuši darbu pie tematiskas gleznas.

Kompozīcija, kuru pats autors neuzskata par pabeigtu, veidota lielās vispārinātās formās un gleznata stipri dekoratīvi, zilo un sarkano toņu kontrastējošos pretstatos. Kompozīcijas centrā attēlota jauna sieviete — «bēgļu madonna» ar bērniem uz skopi iezīmēta, ļoti vispārināta ainavas fona. Toreiz apstākļi neļāva darbu pabeigt, un mākslinieks nav pie tā vairs atgriezies, jo viņa daiļrade turpmāk attīstījās pavisam citā virzienā. Šodien šī glezna mums šķiet interesanta un vērtīga kā maza savdabīga novirze Ubāna mākslas kopumā tik vienmērīgajā plūdomā.

Divdesmito gadu vidū Ubāns jau ir nobriedis meistars, kuram savs vārds sakāms latviešu ainavu glezniecībā. Bet tieši šajā laikā viņš ļoti aktīvi pievērsies arī portreta žanram. Pārsteigums meistaram pašam bija no jauna «atklātais» pašportrets, kas līdz ar daudziem citiem darbiem bija glabājies Ubānu mājas dārgumu krātuves nepieejamos dziļumos. Tas tapis divdesmito gadu otrajā pusē, laikā, kad mākslinieks glezno krāsās atturīgās, mazliet elēģiskās ainavas. Arī šī laika portretiem pārsvarā raksturīga atturīga pelēkbrūna krāsu gamma (O. Saldava, K. Jēkabsona u. c. portreti), kas nomaina 20. gadu sākuma glezniecībai piemītošo krāsainību («Sievietes portrets», «Guļošā», L. Kuršinskas portrets). Tādēļ



K. Ubāns. Portreta skice. 1917

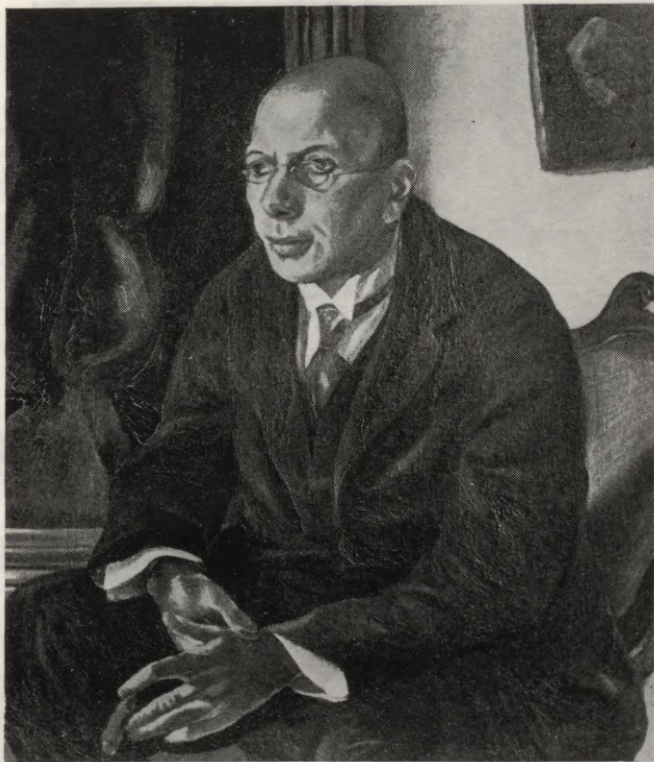


K. Ubāns. Amiragovas portrets. 1928



K. Ubāns. Pašportrets, 20. gadi

Latvian Art Museum, Riga



K. Ubāns. A. Austrīņa portrets. 20. gadi



K. Ubāns. E. Romanes portrets. 40. gadi



K. Ubāns. L. Ubānes portrets, 50. gadu sākums

jaunatrastajā pašportretā pat salīdzinājumā ar jau pazīstamo 20. gadu vidū darināto pašportretu pārsteidz tieši temperamentīgais, vērienīgais gleznojuma veids, kas sauc atmiņā jau pieminētās 1914.—1915. gada ģimenes, kā arī spēcīgākie sarkanās un dzeltenās krāsas akcenti.

Divdesmitie gadi ir laiks, kad mākslinieks iegūst daudz maz stabilu materiālu pamatu (darbs Pilsētas mākslas muzejā, no 1925. gada — Mākslas akadēmijā). Tagad Ubāns var atļauties noīrēt pats savu dzīvokli, un tas nu kļūst par iemīļotu sanāksšanas vietu māksliniekiem un literātiem. Tas nav nekāds «salons», nē, Ubāna draugi un paziņas — J. Sproģis, A. Austrīņš, J. Sudrabkalns, K. Skalbe, K. Krūza, tāpat jaunie gleznotāji vismīļāk pulcējas lielajā virtuvē. Neviena nav īpaši lūgts un neviena arī netiek īpaši apkalpots. Pašiem jāvēra tēja un jāgatavo sviestmaizes, un tad jau arī raisās sarunas par to, kas tuvāks sirdij. Visbiežāk par mākslu, par literatūru. Skalbe un Sudrabkalns ir atturīgāki, bet Kārlis Krūza vienmēr labprāt lasa savas jaunās dzejas. Šajos gados tad arī gleznoti vai skicēti draugu portreti. Tagad meistars saka: «Zēl, ka tik maz ģimētņu darināju. Vienādi taisījos strādāt vairāk, bet kaut kā neiznāca.» Tādēļ tikai nelielā zīmējumā saglabāties to laiku Sudrabkalna — Olivereto, mazliet skumja sapņotāja attēls. Vairs tikai atmiņa glabā Kārli Skalbi, «liekas, tā bija pilnīgi cita pasaule, ko viņš sevi nesa, kurā reizēm aizgāja pavisam, mēs netikām līdzī nēmti». Bet divreiz šajos gados gleznots Antons Austrīņš. Ubāna dzīvoklī vienā istabā bija iekārtota mākslinieka darbnīca, te tad arī tapuši daudzi portreti. A. Austrīņa ģimēne apliecina toreiz kopumā jau izveidojušos Ubāna portreta glezniecības principus. Vienkārša kompozīcija, dabiska poza un atturīgs kolorīts palīdz izcelt paša modeļa savdabību, atklāt viņa garīgo pasauli. Labi pazīstamos cilvēkos Ubānu — portretistu parasti interesē tieši raksturs, intelekts. Mazāk nozīmes meistars piešķir modeļu ārienei, «gleznieciskam efektīgumam». Bet dažreiz mākslinieka uzmanību piesaista arī vienkārši «interesanta seja», lai gan cilvēks nav personiski tuvi pazīstams. Tā notiek 1928. gada vasarā, kad pie Ubāniem Koknesē sabrauc viesi — tēlnieks Burkards Dzenis ar meitām, Teodors Zaļkalns un citi. Viņu vidū arī Zaļkalna paņina Amiragova ar meitu. Tajās nedaudzajās dienās, kuras ciemiņi pavada Koknesē, Ubāns darina Amiragovas meitas portretu. Lai gan sākumā mākslinieku acimredzot saistījusi tieši modeļa pievilcīgā, mazliet «kaukāziskā» āriene, darba procesā atklājās jaunās sievietes bagātā garīgā pasaule, rakstura pievilcība, kas rada atspoguļojumu arī portretā. Līdzās A. Austrīņa portretam šī ģimēne pieder pie raksturīgajiem šā žanra paraugiem Ubāna 20. gadu otrās puses portretu glezniecībā.

Trīsdesmitajos gados mākslinieks aizrautīgi iedziļinās ainavu glezniecībā, mazāk uzmanības veltījot pārējiem žanriem. Ar jaunu enerģiju Ubāns pievēršas portretam četrdesmitajos gados. 40. gadu sākumā gleznota plaši pazīstamā Veras Singajevskas ģimēne, kuru profesors uzskata par savu labāko darbu šajā žanrā. Mākslinieciski pilnskanīgi tomēr ir arī daudzi no tiem portretiem, kas skatītājam līdz šim nebija pieejami. Tās lielākoties

ir neliela izmēra ģimētnes, gleznotas samērā ātri — vienā vai divos seansos. Šo darbu vidū jāatzīmē «Sievietes portrets» (1942), kas tajā pašā laikā gleznots arī lielākā kompozīcijā. Darbs raksturīgs Ubāna šā laika glezniecībai ar savu mierīgo, pat elēģisko noskaņu, kurā tomēr jaušams zināms dramatisms. Mierīgais otas raksts apjomīgi modelē formu, vēso pelēki zilo krāsu gammu izceļ plīvura viegli zaļganais ietonējums. Mierīga, apvaldītas ekspresijas pilna pasaule.

Daudzus savus portretus meistars gleznojis «vienkārši, lai vingrinātos». Tie visbiežāk ir Mākslas akadēmijas modeļi, un īpašus gleznieciskus uzdevumus mākslinieks sev šajos darbos neizvirza. Bet reizēm it kā nejauši uzgleznotais darbs ietver sevī nopietnas gleznieciskas vērtības. Un te tad nu jājautā par iedvesmas nozīmi gleznas tapšanā. Profesoram Ubānam par to savi noteikti ieskati: «Iedvesmai ir savi priekšnoteikumi, kurus radīt var vienīgi mākslinieks pats. Māksliniekam jābūt labā formā. Vispirms jānoskaņo sevi konkrētam darbam. Jāsagatavo visi materiāli, lai tie būtu pa rokai. Iedvesma nāk tad, ja ātri rodas kontakts ar modeli, ja ir laiks strādāt, cik grib, ja ir apziņa, ka nekur nav jāsteidzas ne modelim, ne gleznotājam pašam.» Tātad būtībā iedvesma jeb labā forma — tas ir mērķtiecīgi organizēts darba process. Tomēr dažreiz šī «forma» rodas arī tīri impulsīvi, bez lielas iepriekšējas gatavošanās. Tā notiek, piemēram, 1946. gadā, kad profesors vada studentu vasaras praksi Āraišos. Kādā liecinātā pēcpusdienā, kad «loti gribējās gleznot», top studentes Ērikas Romanes portrets — viena no tām Ubāna ģimētnēm, kuras, šķiet, tapušas vienā elpas vilcienā — tik brīvi, viegli, nepiespiesti tās gleznotas. Ē. Romanes ģimētnē atklājas gan modeļa savdabīgā pievilcība, gan autora smalkā krāsu izjūta: niansētie krāstoņi un gaismas efekti gleznoti gandrīz dzeltenbrūnā gammā, kuras siltais starojums piešķir gleznai īpašu poētiskumu.

Taču visuzticīgākais modelis profesoram Ubānam jau kopš četrdesmito gadu vidus ir mākslinieka dzīvesbiedre Lidija Pālepa-Ubāne. Skatot viņas ģimētnes hronoloģiskā secībā, redzam rakstura evolūciju, kurā dramatiski kāpinājumi mijas ar mierīgu pārdomu vai rezignācijas brīžiem.

Reproducējamais portrets — viens no pirmajiem šajā ciklā — gleznots ap 1947. gadu. Tāpat kā citās Ubāna 40.—50. gadu ģimētnēs, te saskatāma zināma kopība ar viņa tā laika ainavu glezniecības koncepciju, kad šķietami mierīgo, līdzsvaroto, noskaņā pat lirisko ainavu caurauž kāda slēpta dramatiskā noskaņa, kas visbiežāk atspoguļojas ekspresīvajos otas vilcienos, kolorītā, gaismēnu kontrastos. Portretos šo noskaņu dažkārt pastiprina tikko jaušams ķermeņa pagrieziens, raksturīgs roku žests, kas ļauj aiz modeļa mierīgā apcerīguma nojaust sasprindzinātu prātu un jūtu dzīvi. Tieši no šī viedokļa arī šķiet interesants gleznieciski nevainojamais un raksturojuma ziņā izteismīgais mākslinieka dzīvesbiedres portrets.

Seit aplūkoti tikai daži darbi no tās laikabiedru portretu galerijas, kuru savas daiļrades sešdesmit gados radījis Konrāds Ubāns. Vienkop skatīti, tie sniedz pilnīgi jaunu priekšstatu par viņa vispusīgi nozīmīgo ieguldījumu latviešu portreta glezniecībā.

LATVIŠU
MĀKSĻAS
VĒSTURE

Nina Lapidusa

GUSTAVS KLUCIS

Pēdējā laikā padomju tēlotājas mākslas pētnieku darbos arvien biežāk tiek minēts talantīgā mākslinieka Gustava Kluča (1895—1944) vārds. Pēc izstādēm, kas 1958. un 1970. gadā notika Rīgā un 1961. gadā Maskavā, parādījās mākslas zinātnieku nopietni mēģinājumi izvērtēt mākslinieka daiļradi no vēsturiskā un mākslinieciskā viedokļa. Raksti par G. Kluci tika publicēti žurnālos «Декоративное искусство СССР», «Искусство», «Техническая эстетика»¹. Taču jau agrāk — 30. gados — G. Kluča vārds ne vienu reizi vien tika minēts padomju un aizrobežu preses slejās.

Gustavs Klucis ir pazīstams kā fotomontāžas politiskā plakāta radītājs, kā agitācijas dizaina pionieris un pirmo padomju izstāžu mākslinieciskais iekārtotājs. Viņš bija viens no tiem māksliniekiem, kura idejas spēcīgi ietekmēja mākslas attīstību un ierindoja pašu autoru revolucionārās mākslas pārstāvju vidū.

Revolūcijas laikmets, kam bija milzīga ietekme uz miljoniem cilvēku apziņu, kļuva par to labvēlīgo augsni, kurā uzzēla G. Kluča spilgtais, savdabīgais talants. To gadu notikumi ieņēma galveno vietu mākslinieka biogrāfijā. 1926. gadā savā autobiogrāfijā viņš raksta: «Esmu dzimis 1895. gadā Baltijā latviešu strādnieku ģimenē. Deviņu gadu vecumā zaudēju tēvu. Pēc gada tika arestēts un izsūtīts katorgā mans vecākais brālis — viens no 1905. gada revolūcijas aktīviem vadītājiem Latvijā. Trūkums spieda mani jau kopš deviņu gadu vecuma strādāt laukos par algādzi; ziemā mācījos. Jau no bērnu dienām mana mīļākā nodarbošanās bija zīmēšana — darbs ar krāsām. 1910. gadā iestājos Valmieras skolotāju seminārā.»²

No 1913. līdz 1915. gadam G. Klucis mācās Rīgas pilsētas mākslas skolā

¹ Марц Д. Густав Клуцис. — «Техническая эстетика», 1968, № 1. с. 28—30.

Эглит А. Рожденные революцией. — «Искусство», 1969, № 9, с. 42—44.

Огинская Л. Густав Клуцис — художник ленинской темы. — «Декоративное искусство СССР», 1970, № 4, с. 36—41.

Огинская Л. Художник-агитатор. — «Декоративное искусство СССР», 1970, № 5, с. 34—37.

Лapidusa Н. Каталог выставки произведений Густава Клуциса, посвященной 75-летию со дня рождения художника. Рига, 1970.

Лapidusa N. Pa jaunrades ceļu. — «Karogs», 1975, № 1, 180.—181. lpp.

² Центральный Государственный архив литературы и искусства СССР. Дело № 69, ф. 681, оп. № 1, ед. хр. 1118.



pie ievērojamā ainavista V. Purviša, bet no 1915. līdz 1917. gadam Petrogradas Mākslas veicināšanas biedrības skolā.

Revolucionārie notikumi atveda G. Kluci leģendāro latviešu sarkano strēlnieku rindās, kuri piedalījās Ziemas pils ieņemšanā, bet pēc tam apstāvēja jaunās padomju republikas valdību vispirms Petrogradā, vēlāk — kopš 1918. gada marta — Maskavā.

1918. gada jūlijā G. Klucis piedalās eseru dumpja apspiešanā Maskavā. Šajā laikā atraisās arī mākslinieka talants. Pēc Kremļa komandanta S. Maļkova pasūtījuma viņš izgatavo panno «Uzbrukums. Latviešu sarkanie strēlnieki 1918. gadā», kas greznoja Lielā teātra fasādi, kad šai namā notika V Padomju kongress. Pirmo reizi padomju tēlotājā mākslā G. Klucis rada darbu ar jaunu savdabīgu kompozīcijas risinājumu, kur līdzās grafiskajam attēlojumam izmantoti arī fotogrāfijas elementi. (Panno skice atrodas Latvijas PSR Valsts mākslas muzejā.) Pēc mākslinieka domām, fotoattēlam kā

dokumentāli precīzam un labi izprotamam materiālam ir spilgtāka ietekme uz masu apziņu nekā zīmējumam. Šis panno bija tā darba sākums, kas padarīja G. Kluča vārdu pazīstamu visā pasaulē. Uz dokumentālās fotogrāfijas un lozunga vienotības pamata mākslinieks vēlāk rada savdabīgu mākslas darba formu, jaunu tēlotājas mākslas veidu — fotomontāžu.

Jau kopš jaunās Padomju valsts pastāvēšanas pirmajām dienām padomju valdība pievērsa nopietnu uzmanību mākslas attīstībai, kura bija viens no svarīgākajiem masu audzināšanas līdzekļiem. Partijas aicinājumam atsaucās visi progresīvie mākslas darbinieki. To vidū bija arī mākslinieki — sarkanie latviešu strēlnieki — 1918. gada pavasarī nodibinātās strēlnieku mākslas studijas dalībnieki. Viņi gleznoja stādarbus, darināja plakātus, zīmēja lozungus. G. Klucis daudz zīmē, dekoratīvi noformē agitviltienus, izmēģina spēkus glezniecībā un teātra dekorācijā mākslā. Viņš veido dekorācijas V. Polenova teātra izglītības nama izrādēm. Šajā laikā G. Klucis mācās I. Maškova un V. Meškova mākslas studijās.

Pirmajā latviešu sarkano strēlnieku darbu (gleznu, grafiku, akvareļu) izstādē, kas 1918. gadā tika sarīkota Kremli, G. Klucis izstādīja gleznas, kurās bija atveidojis savus biedrus strēlniekus, kā arī zīmējumus un akvareļus, veltītus V. I. Leņinam.

Līdz mūsu dienām saglabājusies glezna «Kremļa dārzā», kas liecina par mākslinieka izcilo talantu. Ar šo gleznu saistās viens no svarīgākajiem brīžiem G. Kluča mūžā — viņa tikšanās ar revolūcijas vadoni, kura tēls kļūva par cildenu tēmu mākslinieka daiļradē.

Daudzos šā laika zīmējumos un gleznā «Sarkanais cilvēks» izpaužas G. Kluča meklējumi formu, līniju, konstrukciju, telpiskās vides, krāsu risinājuma jomā. Vēlāk viņš raksta: «Šie darbi, kaut arī darināti no dabas, bija izpildīti kubiskos apjomos, ar asiem leņķiem, plaknēs, kuras savstarpēji krustojās. To dariju, kā man toreiz likās, formas skaidrības labad. Šajos darbos es galvenokārt meklēju jaunas formas un metodes mākslā.»¹

Viens no kubisma manierē veidotajiem zīmējumiem, kurā attēlots V. I. Leņins latviešu sarkano strēlnieku vidū, tika iespiests žurnālā «Strēlnieks» 1919. gada 4./5. numurā.

Pēc izstādes Kremli G. Kluci kopā ar V. Andersonu un K. Veidemani nosūta mācīties Valsts Brīvās mākslas darbnīcās, no kurām vēlāk izveidojās Maskavas Augstākās mākslinieciski tehniskās darbnīcas, kam bija liela nozīme monumentālās mākslas, padomju dizaina un lietišķās grafikas attīstībā. Skolas radošā atmosfēra, kas noliedz akadēmiskās tradīcijas mākslā, spēcīgi ietekmēja G. Kluča talanta izaugsmi. 1921. gadā Klucim piešķir mākslinieka — gleznotāja nosaukumu, pēc tam sākas viņa pastāvīgās daiļrades ceļš, turpinās kompozīcijas un glezniecisko formu meklējumi, kas atbilstu jaunajām proletāriskās kultūras prasībām.

Kubisma eksperimentus G. Kluča daiļradē nomaina jauni meklējumi

¹ No mākslinieka arhīva. Arhīvs glabājas pie G. Kluča dzīvesbiedres V. Kulaginas Maskavā.



G. Klucis, Plakāts

kompozīcijas laukā. Šo savu daiļrades periodu mākslinieks nosauc par «analītisko periodu». Viņš pētī glezniecības izteiksmes līdzekļus, faktūru, apjomu, proporciju, ritmu, dinamiku, krāsu kontrastus, priekšmetiskās vides vizuālās uztveres likumsakarības un neskaitāmajos eksperimentos atklāj jaunas, lakoniskas mākslinieciskās iedarbības formas. Vēlāk viņš raksta: «Sākās jaunas, spēcīgas revolucionāras formas meklējumi. Tajā laikā es biju pārliecināts, ka revolūcija prasa no mākslas pilnīgi jaunas, vēl nebijušas formas.»¹

Krāsu jaunās tonālās attiecības, plakņu un apjomu telpiskās konstrukcijas, no dažāda materiāla veidoti reljefi bija pamats novatoriskai telpas noformējuma metodei. Šis konstrukcijas tika izmantotas pilsētu svētku

¹ Rokraksts atrodas pie V. Kulaginas.

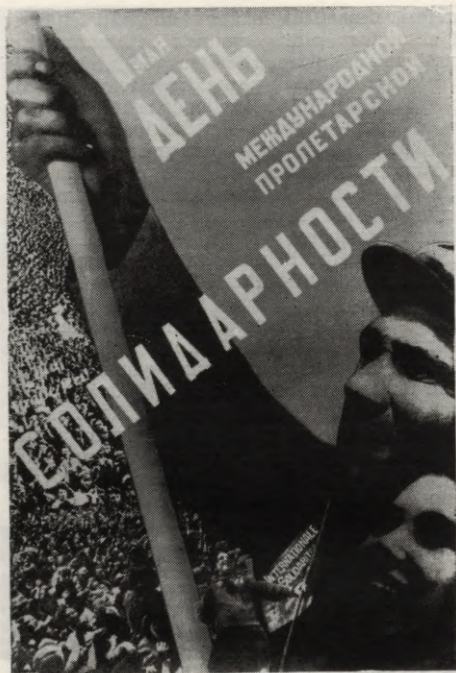
apdarē, kurā ietilpa radiooratori, dinamiski lozungi, kinofotostendi ar ekrāniem, uz kuriem, ilustrējot oratora runu, demonstrēja kinohroniku. Informatīvi stendi bija iekārtoti uz rotējošiem riteņiem, pie kuriem bija piestiprināti vertikāli stendi ar fotogrāfijām un paskaidrojošiem tekstiem, ko skatītāji varēja secīgi aplūkot. Mākslinieks šīm konstrukcijām devis nosaukumus: «Svētku tribīne», «Ekrāns — tribīne — radiokiosks», «Radioorators». Pirmoreiz šie projekti, kas tika izveidoti sakarā ar Lielās Oktobra revolūcijas 5. gadadienas svinībām un Kominternes IV kongresu, bija publicēti 1922. gadā žurnālā «Левф» («Kreisā Fronte»), bet pēc tam tajā pašā gadā eksponēti padomju izstādē Briselē. Paviljona iekštelpās atradās G. Kluča veidotās īpatnējās vitrīnas grāmatām un porcelānam. 1970. gadā šie telpiskie projekti, realizēti konkrētā risinājumā, tika eksponēti Polijā Oktobra 50. gadadienai veltītajā izstādē «Лейна laikmeta māksla».

1919. gadā G. Klucis izveido vairākus variantus vienam no saviem nozīmīgākajiem darbiem — «Dinamiskā pilsēta» jeb «Nākotnes pilsēta». Uz koka pamatnes viņš «būvē» glezniecisku kompozīciju, kuras galvenais uzdevums ir glezniecisko plakņu un formu pretnostatījums telpā, dažādu faktūru apvienojums, mērogu un krāsu akcentējums. Pēc tam mākslinieks šo pašu kompozīciju pārnes uz papīra, blakus gleznieciskām plaknēm pielietodams kolāžu, ar kuras palīdzību izceļ krāsu kontrastus, dinamiku un ritmus, kompozīcijas sastāvdaļu dažādos mērogus. Šā darba pēdējā variantā mākslinieks iekļauj kompozīcijā fotogrāfijas elementus — strādnieku figūras un daudzstāvu ēku siluetus. Rezultātā ir izveidots attēls, kas rada konkrētu priekšstatu par pilsētas celtniecību. «Šo darbu,» rakstīja G. Klucis, «var uzskatīt par fotomontāžas sākumu Padomju Savienībā. Fotogrāfija šeit izmantota kā faktūras materiāls, kas kontrastē ar citām faktūrām (ar glancētu, matētu, nelīdzenu, caurspīdīgu faktūru, ar emaljas vai papīra faktūru utt.). Šis darbs izveidots 1919. gadā, manas mākslas analītiskajā periodā, un tas liecina, ka pati par sevi abstraktā konstrukcija iegūst celtniecības konkrēto raksturu, ko rada tajā iemontēto ēku un strādnieku fotoattēli. Šis paņēmiens noteica fotomontāžas tālāko attīstību Padomju Savienībā.»¹

Šis konkrētais piemērs ļauj mums ielūkoties fotomontāžas pamatlicējā G. Kluča daiļrades laboratorijā.

G. Kluča ilgstošie, neatlaidīgie meklējumi fotomontāžas laukā nebija pašmērķis, bet gan viens no viņa daiļrades posmiem ceļā uz māksliniecisko briedumu. Darbā «Dinamiskā pilsēta» atrastās jaunās kompozicionālās formas G. Klucis radoši izmantoja vēlāk politiskā aģitācijas plakātā. Mākslinieks uzskatīja, ka ir jāatsakās no vecās plakāta kompozīcijas sistēmas. Tas nozīmē, ka plakāta lapā jāveido tāda kompozīcija, kas izceltu galveno ideju ar mērogu un krāsu, pamatojoties uz trīsdimensiju dokumentālās

¹ No G. Kluča 20. gados sastādītā rakstu krājuma. Rokraksta atsevišķas lappuses glabājas Latvijas PSR Valsts mākslas muzejā.



G. Klucis. Plakāts

fotogrāfijas un perspektīvas plakana risinājuma apvienojumu. Tas bija novatorisms plakāta mākslā.

Savos agrīnajos plakātos «Visas zemes elektrifikācija» (1920) un «Vecā pasaule un pasaule no jauna celta» (1920) līdzās grafiskam zīmējumam, glezniecības elementiem un kolāžai mākslinieks izmanto V. I. Leņina dokumentālos fotoattēlus. Tie vēl ir pirmie mēģinājumi radīt plakātu pēc jauniem principiem, tāpēc arī kompozīcijas elementi ir shematiski, sadrumstaloti, savstarpēji nesaistīti. Pakāpeniski, no plakāta uz plakātu, krājas mākslinieka pieredze un prasme. Viņš atbrīvojas no nevajadzīgās sadrumstalotības un rada spilgtas, viengabalainas kompozīcijas, atbilstošas laikmeta prasībām. G. Klucis veido tematiski aktuālus plakātus, kuri kļūst par revolucionāro ideju propagandas un agitācijas iedarbīgu līdzekli.



1924. gads ir V. I. Ļeņinam veltītais gads G. Kluča daiļradē. Par tematu «Ļeņins un ģeņinieši» viņš rada veselu plakātu sēriju, kurā ietilpst desmit darbi: «Biedrs Ļeņins — vadonis un dižākais masu organizators», «Pavērsiet ieročus pret savu buržuāziju!», «Ļeņins uz cilvēces attīstības divu laikmetu robežas», «Ļeņins — marksisma ideju īstenotājs», «Pie vispasaules Oktobra», «Visas pasaules apspiestās tautas — zem Kominternes karoga cīnieties pret imperiālismu!», «Ļeņins un bērni», «Ļeņins un internacionālisms», «Viena vietā celsies miljoni», «Ļeņina aicinājums».

Šie nelielā formātā darbi — fotoattēlu un lozungu montāžas — 1924. gadā tika iespiesti V. I. Ļeņinam veltītajā krājumā «Молодая гвардия». Sava augstā idejiskā un mākslinieciskā līmeņa dēļ tie kļuva par tā laika plakāta mākslas izcilākajiem paraugiem.

Mākslinieka centieni atklāt vadoņa lomu cilvēces vēsturē raduši izpausmi šādos plakātos: «Kommunisms — tā ir padomju vara plus visas zemes elektrifikācija» (1928), «Nepa Krievija kļūs par sociālistisku Krieviju» (1929). G. Klucis veido kompozīciju tā, lai ar mēroga attiecībām un krāsām izceltu pašu galveno, pilnīgi pakļaujot pamatiecerei atsevišķus formas elementus. Mākslinieks prasmiīgi izmanto pamatkrāsas — zilo, sarkano un zaļo, kas viņa plakātos iegūst simbolisku nozīmi.

G. Kluci īpaši nodarbināja krāsu problēma. Jau gleznā «Sarkanais cilvēks», kurai raksturīga sarkanīgi brūna krāsu gamma, viņš centās panākt katra toņa maksimālu intensitāti. Vēlāk, kad G. Klucis strādāja par pasnie dzēju Valsts augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās, kur mācīja krāsu attiecību pamatus, viņš turpināja eksperimentus ar krāsu kompozīcijām.

Emocionālu izteiksmīgumu krāsas iegūst viņa plakātu sērijā «Cīņa par piecgadi». No plakātiem «Vairāk metāla, ogļu, naftas, mašīnu» (1929), «Transporta attīstība — viens no galvenajiem piecgades izpildes uzdevumiem» (1929), «Forsēsim piecgades trešā gada izpildi!» (1930), «PSRS — pasaules proletariāta triecienbrigāde» (1931) norauģās jaunās dzīves cēlāji — strādnieki, ogļračī, kolhozieki, komjaunieši, lidotāji. Mākslinieks pats fotografējis, zīmējis skices un gleznojis portretus šiem darbiem. Meklēdam tēlu prototipus saviem plakātiem, viņš daudz braukāja pa mūsu zemi un savāca plašu faktu materiālu.

1933. gadā G. Klucis aizsāk jaunu plakātu sēriju. Šajā sērijā ietilpst tādi plakāti kā «Lai dzīvo vispasaules Oktobris!», «Jaunatne, lidmašīnas!», «Katru dienu, katru stundu mūsu aviācija gatava aizsargāt dzimteni». Šajā sērijā ļoti spēcīgi atainots nozīmīgs, spilgts periods mūsu valsts dzīvē — grandiozā celtniecība, pirmie lidojumi stratosfērā, «Čeļuskina» epopeja. Tautas komisariāta uzdevumā mākslinieks devās radošos komandējumos uz Baku, Astrahaņu, Donbasu, Dņepropetrovsku, kur viņš vāca materiālus saviem plakātiem. Bez jau nosauktajiem plakātiem mākslinieks rada vēl arī citus darbus: «Dosim miljoniem kvalificētu kadru!», «Uzcelsim melnās metalurģijas sahtas — Kuzņeckstroju!». Šie plakāti iemantoja popularitāti un lielā mērā kļuva par politiskā agitācijas plakāta izcilākajiem paraugiem.

Šajos gados radītie darbi prasīja no mākslinieka milzīgu radošu degsmi, ideju un ieceru precīzu iemiesojumu mākslas tēlos, spēku un enerģijas kolosālu atdevi. Vēstulē dzīvesbiedrei Maskavas māksliniecei Valentīnai Kulaginai viņš raksta: «Patlaban ir visspringtākais un karstākais darba laiks. Nekā neredzu — ne saules, ne dienas, ne arī, kā nākas, nakts. Ļoti daudz darba — 16 momentu, katrs sastāv no nelielas montāžas, astoņām diagrammām, uzrakstiem, kopējas montāžas, shematiskas kartes. Tas viss prasa milzum daudz laika... Strādāju dienu un naktī tik drausmīgā sasprindzinājumā kā nelabā apšēsts. Pirmoreiz, liekas, esmu sasniedzis to reproducēšanas ideālu, kas visu laiku bija mans lolotais sapnis un kas vienmēr lika man apbrīnot speciālās fotogrammas. Pirmoreiz es



panācu to, ka nofotografētā darba attēls bija kontrastaināks nekā pats oriģināls...»¹

G. Klucis lieliski bija apguvis fotografēšanas tehniku. 1931. gadā Komunistiskās akadēmijas Mākslas un valodu institūtā G. Klucis nolasīja referātu «Fotomontāža kā agitācijas meistarības jauna problēma», kurā viņš loģiski pamatoja fotomontāžas principus. Šā referāta pamattēzes apliecina mākslinieka domas skaidrību un precizitāti, lielo erudīciju un sava darba prasmi. G. Klucis uzskatīja, ka fotomontāža izmantojama ne tikai plakātā, bet arī dažādās mākslas, zinātnes un tehnikas nozarēs. Mūsu dienās fotomontāžu, kas ļauj satuvināt laikā un telpā dažādas īstenības parādības, lieto visdažādākajās cilvēka darbības sfērās.

¹ No mākslinieka arhiva. Atrodas pie V. Kulaginas.



G. Klucis. Grāmatas vāks

Pēc saviem projektiem G. Klucis ir noformējis daudzas izstādes. 1927. gadā viņš darināja vitrāžas Vissavienības poligrāfijas izstādes paviljonam Maskavā — «Leņinam — Oktobra organizatoram un vadonim» un «Desmit gadus mēs mācāmies, ceļam, uzvaram». 1933. gadā kopā ar mākslinieku grupu G. Klucis noformē Sverdlova laukumu 1. Maija svētkos. Viņš izveido četrus daudzplānu pannos, kuros attēlotas tautas masu revolūcionārās cīņas vēsturiskās epizodes — no Parīzes komūnas līdz Oktobra sociālistiskajai revolūcijai. Gigantiskās, 25 metrus augstās fotomontāžas konstrukcijas radīja ārkārtīgi spēcīgu iespaidu ar savu monumentalitāti, tēlu vispārinājumu, ar tematikas, kompozīcijas un krāsu vienotību. Uztveres pastiprināšanai plaši izmantoja arī apgaismojuma efektus.

Pēc saviem metiem mākslinieks 1937. gadā Parīzes starptautiskajā izstādē iekārtoja padomju preses paviljonu.

Risinādams iekšējo un ārējo telpas noformējumu kā vienotu arhitektonisko kompleksu, mākslinieks pirmām kārtām centies tēlaini atklāt sociā-

listisko dzīves veidu. Visus viņa darbus caurauž politiska mērķtiecība, cīņa par jauno dzīvi, par nākotni, šīs cīņas patoss.

Fotomontāžas iespējas G. Klucis izmanto arī poligrāfijas nozarē. Kopā ar citiem māksliniekiem viņš piedalās jauna veida grāmatu grafikas radīšanā. Kopš 1927. gada mākslinieks ir cieši saistīts ar Valsts Tēlotājas mākslas izdevniecību (ИЗОГИЗ), kas tajā laikā ir lielākā mūsu zemē. Viņš darbojas arī žurnālos «Молодая гвардия», «Мир», «Смена», «Кинофронт», centrālajos laikrakstos «Правда», «Известия», ilustrē grāmatas, veido grāmatu apdares, radīdams pilnīgi jaunu «masu grāmatas» noformējuma veidu.

G. Klucis pirmais ilustrē V. Majakovska poēmu «V. I. Leņins» — 1925. gadā viņš darina astoņas ilustrācijas, kas atklāj poēmas tēlu pasauli.

Daudzplānu kompozīciju, formu ritmiskumu un krāsainību mākslinieks izmanto arī atklātņu sērijā, kas veltīta 1928. gada Vissavienības spartakiādei. Kā atzīmēja laikraksts «Комсомольская правда», šajos darbos pilgti attēlots «padomju fiziskās kultūras spēks un skaistums». Pats G. Klucis rakstīja, ka «fotomontāža radīja revolucionārās atklātnes jaunu veidu».¹

Atlasot faktisko materiālu un veidojot fotomontāžas kompozīcijas, G. Klucis panāca šajās atklātnēs lielu izteiksmību sportistu tēlu traktējumā.

Mākslinieks bija cieši saistīts ar latviešu kultūrizglītības biedrību «Prometejs», kas darbojās Maskavā. Bieži viņš zīmēja ilustrācijas laikrakstam «Komunāru Cīņa». 1935. gadā šās biedrības mākslinieku biroja uzdevumā devās uz latviešu pirmrindas kolhozu, kas atradās Azovas — Melnās jūras auglīgo zemju rajonā. Savās gleznās, akvareļos un zīmējumos viņš attēloja latviešu kolhozniekus darbā un atpūtā. Kolhoza pirmrindnieku portreti («Lauku brigādes priekšsēdētāja P. Priedīša portrets», «Rasmus Silīņas portrets» u. c.) bija eksponēti G. Kluča 75. dzimšanas dienas atcerei veltītajā izstādē Latvijas PSR Valsts mākslas muzejā. Šeit bija eksponēti arī citi mākslinieka darbi, kas visā pilnībā atklāja viņa daiļrades daudzpusīgo raksturu.

Visu savu dzīvi mākslinieks ir veltījis radošajam darbam, kas bija nepieciešams cilvēkiem, atbilda laikmeta prasībām un kalpoja revolūcijas ideāliem.

¹ No krājuma, ko G. Klucis gatavoja izdošanai 20. gados. Manuskripta atsevišķas lapuses glabājas pie V. Kulaginā.

ATMIŅAS PAR REVOLUCIONĀRO MĀKSLINIEKU DARBĪBU

Mūsu gadsimta divdesmito gadu beigās Latvijā strauji auga kreiso arod biedrību ietekme darbaļaužu vidū. 1928. gada jūlija sākumā Rīgas Arod biedrību centrālbirojs un tam pakļautās kreisās arodbiedrības sarīkoja darba svētkus Saules dārzā. Svētku laikā krāšņi lozungi, panorāmas, plakāti un diagrammas veidoja Saules dārza dekoratīvo ietēpju. To bija darinājuši Rīgas Tautas augstskolas zīmēšanas un gleznošanas studijas audzēkņi — progresīvi noskaņotie jaunie mākslinieki.

Svētkos piedalījās ap 10 000 strādnieku un kalpotāju, bija atbraukuši darba cilvēki pat no lauku apvidiem. Svētki izvērtās par varenu darbaļaužu spēka demonstrāciju.

Strādnieku šķiras spēka pieaugums biedēja buržuāziskās Latvijas valdošās aprindās. Buržuāzijas varas iestādes nekavējoties sāka rīkoties. Pirmais solis bija kreiso arodbiedrību slēgšana.

Es toreiz strādāju E. Miškinska mākslas mēbeļu fabrikā par mašīnstrādnieku un biju kreiso kokstrādnieku arodbiedrības biedrs. 1928. gadā kādā no augusta vakariem piedalījos aģitkolektīva pašdarbības mēģinājumā. Pēkšņi telpā iebruka bars policistu un politpārvaldes špiku. Visus izčamdīja, pārmeklēja arī telpas nolūkā atrast kādus pierādījumus komunistiskai darbībai. Mājās atlaida agrā rīta stundā, bet telpas aizzīmogoja. Līdzīgi notika arī citu kreiso arodbiedrību slēgšana. 22. augustā, kad Rīgas Apgabaltiesai vajadzēja izlemt arodbiedrību likteni, kreisie arodnieki, izpildot Latvijas Komunistiskās partijas lēmumu, izsludināja protesta streiku. Streikvoja arī mūsu fabrikas strādnieki.

Mana izpeļņa fabrikā bija ļoti zema, tādēļ 1929. gada agrā pavasarī pametu darbu Rīgā un salīgu par laukstrādnieku pie budža. Rudenī atkal atgriezos Rīgā, jo gribēju sākt mācīties mākslas skolā. Zīmēt man patika no mazotnes, jau kopš tā laika, kad skolotājs Kārlis Purviņš bērnu patversmē Rīgā mācīja mums rīkoties ar zīmuli, otu un krāsām.

Sākās 1929./30. mācību gads, un es iestājos Rīgas Tautas augstskolas (RTA) zīmēšanas un gleznošanas studijā. Tajā pašā laikā te sāka mācīties Augusts Pupa, kurš pēc karadienesta strādāja par krāsotāju. Ar A. Pupu drīz sadraudzējāmies.

1929. gada ziemas sākumā man palaimējās dabūt darbu finieru fabrikā «Prima», kas atradās Buru ielā, iepretim Lucavsalai. Darbā sadraudzējos ar kādu jauniešu, no kura dažreiz saņēmu nelegālus uzsaukumus un brošū-

K. Bušs, Organizēsimies. No krājuma «Laikmeta seja»



ras. Pēc izlasišanas tos parasti nodevu citiem strādniekiem. Pamazām iekļāvos nelegālā darbībā un mani uzņēma komjaunatnes šūniņā. Fabrikā man neiznāca strādāt ilgi, jo kapitālistiskajā pasaulē sākusies ekonomiskā krīze skāra arī mūsu fabriku un 1931. gadā kļuva bezdarbnieks. Komjaunatnes darbā pārgāju tuvāk dzīves vietai — uz Rīgas IV rajonu. Rajona komjaunatnes komiteja organizēja jaunu šūniņu, kurā sāka darboties arī mākslinieks Augusts Pupa. Tā 1931. gadā sākās arī mūsu kopīgās cīņas gaitas. A. Pupu drīz ievēlējām par šūniņas vadītāju (rajonā mūsu šūniņu iesauca par «mākslinieku šūniņu»). Sākās kārtējais ierindas biedru darbs: regulāras tikšanās, uzdevumu un informācijas saņemšana, slepenās sapulces, nelegālās literatūras izplatīšana, lozungu rakstīšana, plakātu izlīmēšana

strādnieku rajonos utt. Bez tam man un A. Pupam nereti bija vēl speciāli uzdevumi, saistīti ar zīmējumu un plakātu gatavošanu, kā arī to pavairošanu. Nelegālais darbs prasīja lielu piesardzību un uzmanību, katrs pasākums vispirms bija labi jāpārdomā un jāapsver.

Toreiz man piederēja neliela kantora jeb grāmatstāvēju spiede, ko lie-toju kokgrebumu un linogriezumu nospiedumu iegūšanai. Ar šo spiedi varēja pavairot arī linolejā grieztus plakātus, zīmējumus un tekstus. Taču, dzīvojot gultas vietā, spiedi izmantot nelegālajam darbam varēju ļoti ierobežoti, turklāt ar lielu risku. Lielāku metienu izgatavošana, protams, prasīja smagu fizisku darbu. Atceros, ka reiz pie manis atnāca studiju biedrs S. Haskins, kurš toreiz darbojās citā rajonā un citā šūniņā un gribēja nospiegt nelielus plakātiņus Sarkanās palīdzības vajadzībām. Viņš tā pārpūlējās, ka saslima un bija spiests darbu pārtraukt.

Tajā laikā A. Pupa irēja gultas vietu Ieroču ielā, bet es — Baznīcas ielā (tagad E. Veidenbauma iela). Šādos apstākļos nebija iespējams mājās strādāt vai satikties ar biedriem. Vajadzēja rast drošākus apstākļus. Atsevišķu istabu vai dzīvokli sameklēt varēja, bet īres maksa mūsu tukšajām kabatām bija par lielu. Meklējām iespējami lētāku mitekli.

1932. gada vidū kopā ar Augustu Pupu noīrējām divas nelielas istabiņas Rīgā, Dzirnau ielā 7 dz. 7. Tās mums izīrēja pazīstamās skatuves mākslinieces Elvīras Brambergas māte.

Patumšās istabiņas atradās tieši virs vārtu telpas, tāpēc griesti bija neparasti zemi un atstāja nomācošu iespaidu. Tomēr šeit mēs iekārtojāmies daudz ērtāk, neviens mūsu gaitām nesekoja, un mūsu revolucionārā darbība guva plašāku vērienu.

Mūsu eksistences pamats bija gadījuma darbi. Dabūt Rīgā pastāvīgu darbu bez «cienījamu» pilsoņu rekomendācijām vai turīgu «onkuļu» atbalsta bija gandrīz neiespējama lieta, turklāt vēl saimnieciskās krīzes apstākļos. Var teikt, ka laime uzsmaidīja, ja izdevās sameklēt kādu gadījuma darbu. Bet šādam dzīves veidam bija arī sava pozitīvā puse — atlika vairāk laika mācībām gleznošanas studijā, kur nodarbības notika dienā.

Bezdarba dēļ dažreiz palikām īres maksu parādā par vairākiem mēnešiem. Mūsu dzīvokļa saimniece bija laipna un izpalīdzīga un daudz neļau-nojās, ja īres maksu nācās krietni pagaidīt, toties mēs jutāmies neērti. Reizēm, gatavojoties vētkiem, viņa neaizmīrsa arī mūs. Gadījās, ka, vēlu vakarā pārnākot mājās no studijas, atradām uz galda šķīvīti, no kura pre-tim smaidīja svaigi, smaržīgi pirādziņi vai citas pasceptas maizītes, un krūzi baltas kafijas. Šāda laipnība mūs krietni sasildīja, prāts kļuva lik-smāks, un tādās reizēs varējām strādāt cauru nakti, un to mēs bieži darī-jām, it īpaši tad, kad vajadzēja izpildīt kādu partijas uzdevumu vai gata-voties izstādei.

Mākslinieku šūniņas sastāvs uz laiku paplašinājās. Tajā sāka darboties RTA mākslas studijas audzēkņi Arveds Segliņš un Voldemārs Siliņš. Savā

K. Bušs. Ielu cīņa. No krājuma
«Laikmeta seja»



nelegālajā darbībā stingri ievērojām principu — studijā nekādus agitācijas materiālus neizplatīt un no atklātas propagandas atturēties, lai nenodotu sevi un nekompromitētu visu studiju, bet, ievērojot vajadzīgo piesardzību, veikt individuālu pārliecināšanas darbu.

1932. gadā nolēmām vairāk izmantot arī legālās darbības iespējas un sagatavot izdošanai jauno mākslinieku grafikas darbu krājumu «Laikmeta seja», kurā apkopoti 48 linogriezumi. Grafikās skartas laikmeta problēmas un risinātas aktuālas tēmas: cīņa pret bezdarbu un badu, pret kapitālismu un imperiālismu, pret karu, fašismu un reliģiju. Šo grafikas darbu krājumu apņēmās izdot progresīvā komandītsabiedrība «Avanti», kas izdeva

nedējas žurnālu «Informators». Lai iegūtu līdzekļus kaut daļējai izdevumu segšanai, izdevniecība nolēma zināmu skaitu eksemplāru izdot greznākā noformējumā uz iepriekšēju parakstīšanos. Grāmatai «Laikmeta seja» ievadu uzrakstīja saeimas strādnieku un zemnieku frakcijas deputāts Ēmils Sudmalis, bet grāmatā tas konspirācijas nolūkā tika ievietots ar gleznotāja Jāņa Liepiņa parakstu. Varas iestādes pamatoti uzskatīja, ka šī grāmata grauj pastāvošās iekārtas pamatus, un izdevumu konfiscēja. Izdevēji paguva «izglābt» tikai dažus desmitus eksemplāru. Līdz šim laikam tas bija otrais gadījums Eiropā, kad bija konfiscēts tēlotāja mākslas izdevums. Politpārvalde mēģināja vērst pret autoriem represijas, bet, tā kā saeimas strādnieku-zemnieku (komunistu) frakcijas deputāti šā izdevuma konfiskācijas jautājumu ierosināja apspriest saeimā, tad varas iestādes aprobežojās ar autoru nopratināšanu, apgalvojot, it kā tie strādājuši LKP uzdevumā, turklāt «par Maskavas naudu». Tas bija trafarētais politpārvaldes apgalvojums. Istenībā neviens nekādu honorāru nesaņēma.

Krājumā ietilpa mākslinieku A. Pupas, A. Žurgina, V. Siliņa, K. Buša, J. Tendera un S. Haskina linogriezumi. J. Tenders bija fiktīva persona. Ar šādu pseidonīmu iespieda tos Samuila Haskina darbus, kas vērsās pret sociāldemokrātu nodevīgo politiku. Mākslinieka daiļradei raksturīgs īpašs politisks asums, skaidra idejas atklāsmē, lakoniska, ekspresīva forma.

Politpārvalde krietni nopūlējās, meklējot mākslinieku Tenderu. Šis izdevums saglabājies tikai dažos eksemplāros, tie glabājas Latvijas PSR Valsts bibliotēkā, LPSR ZA Fundamentālās bibliotēkas J. Mišņa filiālē.

Tematiski interesanta bija arī S. Haskina zīmējumu un karikatūru sērija «Izredzētā tauta», kurā ietilpa 47 linogriezumi. Komandītsabiedrība «Avanti» izdeva šos attēlus atsevišķā albumā, bet politpārvalde pacentās arī šo izdevumu tūlīt konfiscēt. Izdevās paglābt tikai nedaudzus eksemplārus.

Augusts Pupa draudzējās ar komjaunieti Frici Gaili, superfosfāta rūpnīcas strādnieku, kurš pie mums bieži iegriezās. Tā arī es iepazinos ar viņu, un nereti mēs visi trīs kopā apspriedām nelegālās darbības formas un iespējas, runājām par to, kā iedarbīgāk organizēt un izvērst komunistisko propagandu un aģitāciju darba jaunatnes vidū. Daudzreiz pārrunas un diskusijas izraisījās arī par mākslas un literatūras jautājumiem.

Fricis Gailis mēdza atnākt pie mums arī tad, kad ievajadzējās kādu zīmējumu vai uzrakstu pagrīdes darbam superfosfāta fabrikā, kur viņš noorganizēja komjaunatnes šūniņu. Man imponēja viņa neatlaidība, noteiktība un lielais cīņas spars.

1932. gada decembra otrajā pusē F. Gailis atnāca pie mums un uztraukts stāstīja: «Politpārvaldes špiki man pēdējā laikā neatlaidīgi dzen pēdas — gan darbā uzmana, gan ap māju ložņā un uz ielas velkas pakal. Braucot šurp, arī manīju «asti», tikai šoreiz to atstāju tramvajā, jo izlēcu no ejoša vagona. Tagad tik drīz pie jums nenākšu, jo negribu ierādīt tiem supiem, kur eju...» Tā bija pēdējā tikšanās ar Frici Gaili. 1933. gada sākumā ar



sašutumu uzzinājām, ka politpārvaldē pēc nežēlīgas spīdzināšanas Fricis Gailis nogalināts. Lai slēptu nozieguma pēdas, viņu izmeta pa ceturtā stāva logu un paziņoja, ka Fricis Gailis izdarījis pašnāvību.

Ar šo politisko slepkavību politpārvalde cerēja iebiedēt nelegālās komunistiskās kustības darbiniekus. Šis cerības bija veltas.

Sakarā ar šo notikumu revolucionārās kustības dalībnieks mākslinieks Bernhards Dannenhiršs saņēma no Latvijas Komjaunatnes komitejas uzdevumu izgatavot nelielu plauksta lieluma plakātiņu, kas asi nosodītu Friča Gaiļa nekrietno noslepkavošanu politpārvaldē. Mākslinieks plakātiņu izgrieza linolejā un pavairoja vajadzīgajā metienā. Viņa rīcībā bija neliela



A. Pupa. Kapitālisma kalpi. No krājuma «Laikmeta seja»

oforta prese, ar kuru varēja pavairot arī linolejā grieztus zīmējumus un tekstus.

B. Dannenhirša nelegālā komunistiskā darbība aizsākās 1929. gadā. Viņš uzturēja kontaktu ar Latvijas Komunistiskās jaunatnes savienību un Sarkano palīdzību. Šo organizāciju uzdevumā zīmēja karikatūras, grieza linolejā un iespieda plaukstas lieluma plakātiņus, kurus ērti varēja izplatīt. Plakātiņu teksti pēc vajadzības bija iespiesti latviešu, krievu vai ebreju valodā. Linolejā grieztos teksta plakātus dažreiz iespieda uz apdrukāta avižu papīra ar spilgtāku krāsu. Nepieciešamības gadījumā B. Dannenhiršs gatavoja arī nelegālo preses izdevumu galviņu zīmējumus, kas bija domāti pavairošanai ar vaska papīra palīdzību.

B. Dannenhiršs bija «Rīgas grafiķu biedrības» biedrs un piedalījās tās rīkotajās izstādēs. Ciešus sakarus ar viņu uzturēja S. Haskins, kurš savas

mākslinieciskās darbības sākuma periodā nereti konsultējās pie B. Danenhirša, pārrunājot linogravīras izgatavošanas jautājumus.

1933. gada aprīli LKP Rīgas Komitejas uzdevumā kopā ar A. Pupu izgatavojām plakātu «1. Maijā par Padomju Latviju». A. Pupa šo plakātu uzzīmēja un izgriezta linolejā, bet es to iespiedu spilgti sarkanā krāsā. Kā vienmēr pēc veiktā darba viss tika novākts, lai nepaliktu nekādas pēdas.

Dažas dienas vēlāk — 23. aprīli mani pēkšņi arestēja uz ielas kopā ar kādu biedru, kuru špiki pazina sakarā ar iepriekšējiem drošības arestiem 1. Maija svētku periodā. Pēc pārmeklēšanas politpārvaldē špiki izdarīja kratīšanu arī manā istabā. Neko kompromitējošu neatraduši, tie paņēma līdzī dažas manas grafikas ar laikmetīgu tematiku, bet mani paturēja apcietinājumā.

Lai politpārvalde nevarētu atklāt autoru pēc mākslinieciskā rokraksta un darbu tehniskā izpildījuma, nelegālos zīmējumus un plakātus centāmies darināt it kā ar svešu roku, izmainot savu daiļrades manieri, reizēm padarot to pat neveiklu. Tas bija nepieciešams tādēļ, ka mākslinieku loks, kurā varēja meklēt nelegālo zīmējumu autorus, bija ļoti šaurs. Tomēr tālu no sevis neaizbēgsi. Mēs paši it ļoti varējām noteikt, kurš kuru «nedarbu» pastrādājis.

Nopratināšanas laikā izmeklētājs man parādīja vairākus nelegālus iespieddarbus, to skaitā arī nesen iespiesto 1. Maija plakātu, un visādi centās panākt, lai atzīstos, ka esmu to autors. Šo iespieddarbu vidū pazinu A. Pupas, S. Haskina un vienu savu zīmējumu. Kad apsūdzību kategoriski noraidīju, pratinātājs kļuva nikns, pabāza man zem deguna kratīšanā paņemtās grafikas, uzkleidams:

— Nu, ko tu tagad teiksi, šitās arī nav tavas bildes?... Tās ir tādas pašas komunistiskas kā tie tur draņķi, — un ar pirkstu norādīja uz nelegālajiem iespieddarbiem. Paskaidroju, ka šajās grafikās attēloti notikumi, par kuriem rakstīts laikrakstā «Jaunākās Ziņas». Centos pierādīt, ka manām grafikām pilnīgi cits rokraksts nekā tiem iespieddarbiem, ko man pirms tam parādīja. Pratinātājs kļuva rāmāks un drīz lika mani aizvest atpakaļ kamerā. Turpmākās pratināšanas beidzās līdzīgi. Pierādījumu trūkuma dēļ 3. maijā mani atbrīvoja.

Ar laiku mākslinieku šūniņas sastāvs izmainījās. Tai piesaistīja dažus jaunus biedrus no darba vietām, kurās nebija nelegālas organizācijas. A. Pupa kļuva par IV rajona Komjaunatnes komitejas locekli, bet mani ievēlēja par šūniņas vadītāju. Ar mums kopā sāka darboties arī S. Haskins.

1933. gada augustā Rīgā notika pretkara un pretfašisma kongress. Augusts Pupa bija viens no tā delegātiem. Kongress notika Grāmatrūpnieku arodsavienības namā, Lāčplēša ielā 43/45, un ilga divas dienas. Pēc pirmās dienas A. Pupa mani informēja par kongresa gaitu un teica, ka pie kongresa nama dežurē liels skaits policistu un politpārvaldes agentu. Pie ieejas vairāki no tiem izaicināsi izturas pret kongresa delegātiem. Viņš piebilda, ka kongresa noslēgumā iespējami aresti, jo daudzu delegātu runas ir ļoti asas. Nākamajā dienā ap kongresa slēgšanas laiku aizgāju iztālēm pavērot,



S. Haskins. Mākslinieks. No krājuma
«Laikmeta seja»

vai nenotiek delegātu aresti. Drīz redzēju policistu un špiku rosību un pamanīju, ka uz «Melno Bertu» (tā dēvēja automašīnu apcietināto pārva-
dāšanai) velk arī A. Pupu. Sapratu, ka dzīvokļa kratišana nav novēršama,
tādēļ steidzos mājās, lai pārbaudītu, vai viņa istaba ir «tīra». Mūsu dzīvoklī
nebija elektriskās instalācijas. Par gaismekļiem kalpoja petrolejas galdā
lampas. Parūpējos, lai tās būtu tukšas. Ap pusnakti atskanēja nekaunīga
durvju dauzīšana. Saimniece atvēra. Dzīvoklī ienāca divi špiki un viens
policists. Pēc saimnieces iztaujāšanas par dzīvokļa iemītniekiem un krati-
šanas ordera uzrādīšanas abi špiki ķērās pie A. Pupas istabas kratišanas,
pieaicinot mani kā liecinieku. Uzmanīgi vēroju, lai špiki paši kaut kur neie-
grūž kādu uzsaukumu, jo šādu paņēmieni viņi dažreiz praktizēja. Aiz-
degtā petrolejas lampa sākumā, kamēr dakši vēl bija petroleja, dega gluži

jautri. Pamazām liesma kļuva vājāka, lampa sāka kūpēt, smirdēt un dzist. Kad špiki pieprasīja manu lampu, parādīju, ka arī tā ir tukša. Viņi sāka ne-jauki lādēties. Tālākā kratīšana notika špiku kabatas lukturišu gaismā. Jaunākais no viņiem gāza un ārdīja visu, kas gadījās pa rokai, — atgriezta spilvenam galu un iebāza tajā roku līdz plecam, lai sačamdītu neesošu pretvalstisku literatūru, ārdīja matraci un apgāza gultu, kamēr vecākais šķirstīja grāmatas un burtņīcas, pakavēdamies pie katras atsevišķi ieliktas papīra lapiņas. Pašķirstījis kladi, kurā A. Pupa rakstīja konspektus un citātus no lasītām grāmatām, špiks kādā vietā apstājās un priecīgi iesau-cās: «Te jau ir skaidrs pierādījums, ka Pupa komunisti... vārds «dievs» rakstīts ar mazo burtu!» Un pašpārliecinātā toni turpināja: «Nē, nē, tā nevar būt kļūda!» Un klade kā lietisks pierādījums ieslīdēja špika portfelī. Neko citu pretvalstisku neatraduši, nelūgtie viesi pēc kratīšanas protokola uzrakstīšanas aizgāja. A. Pupu atbrīvoja pēc trim nedēļām.

Ja kāds kaut reizi nokļuva politpārvaldē, to nofotografēja profilā un pretskatā, ierakstīja «pretvalstisko elementu» kartotēkā, terorizēja ar krātīšanām un arestiem, sevišķi tuvojoties 1. Maija svētkiem un Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas gadadienai. Aresta laikā centās safabricēt apsūdzību — kā pamatu nodošanai tiesā. Ja tas neizdevās pierādījumu trūkuma dēļ, tad pēc divām trijām nedēļām atbrīvoja vai arī ieslodzīja cietumā uz Kerenska likuma pamata, kas atļāva turēt apcietinājumā bez tiesas sprieduma.¹

1933. gada 23. oktobra naktī pie mums ieradās divi špiki policistu pavadībā, lai arestētu A. Pupu un mani. A. Pupa tonakt nebija mājās, un viņam izdevās no aresta izvairīties. Kratīšana nekādus rezultātus nedeva, tomēr mani arestēja, bet, kad pagāja dažas dienas pēc Oktobra svētkiem, — atbrīvoja. Turpmāk attiecīgos periodos naktīs vairs mājās nedzīvojām, bet dienā durvis neatvērām, ja nebija norunāta signāla. Atbildot uz teroru, mēs nelegālo darbību vēl vairāk izvērām plašumā.

Toreiz jau bijām mākslinieku biedrības «Zaļā Vārna» biedri un piedalījāmies tās rīkotajās izstādēs Rīgā un Jelgavā. Savus darbus eksponējām arī RTA zīmēšanas un gleznošanas studijas gadskārtējās izstādēs. «Zaļā Vārna» apvienoja jaunos māksliniekus un literātus. Par tās biedriem jau bija kļuvuši ap divdesmit RTA zīmēšanas un gleznošanas studiju beigušie audzēkņi. Biedrības valdes ilggadējais priekšsēdētājs mākslinieks Kārlis Baltgailis labi saprata jaunos talantus un centās tiem pavērt ceļu mākslā. Būdams progresīvs mākslinieks, labprāt uzņēma biedrībā tos jaunos māksliniekus, kuri nāca no RTA zīmēšanas un gleznošanas studijas.

¹ Kerenska likums — 1917. g. 2. aug. Krievijas buržuāziskās Pagaidu valdības priekšsēdētāja parakstītais likums revolucionārās kustības apkarošanai. To plaši izmantoja arī buržuāziskajā Latvijā. Saskaņā ar šo likumu iekšlietu ministram kopīgi ar kara ministru bija tiesības apcietināt un turēt ieslodzījumā bez tiesas ikvienu, kas, pēc politiskās pārvaldes ziņām, veicis «pretvalstisku darbību». Kerenska likums buržuāziskajā Latvijā bija spēkā līdz 1938. gada februārim, kad Ulmaņa valdība pieņēma likumu «Par kārtību un sabiedrisku drošību valstī»; tajā bija ietverti visi Kerenska likumi un vēl citi drakoniski noteikumi. — Red.



S. Haskins. Uz kruķiem. No krājuma
«Laikmeta seja»

Tomēr par ideoloģisku vienību šajā biedrībā nevarēja būt ne runas, jo tajā ietilpa mākslinieki, rakstnieki un dzejnieki ar dažādiem, pat diametrāli pretējiem politiskiem uzskatiem.

1933. gada sākumā kādā komjaunatnes sapulcē apspriedām idejiskās vienības trūkumu «Zaļajā Vārnā». Nolēmām, ka mums — progresīvi noskaņotiem māksliniekiem — jāorganizē sava mākslinieku biedrība, kura ar tēlotājas mākslas līdzekļiem cīnītos par komunistiskās ideoloģijas propagandu tautā. Šo jautājumu saskaņojām ar LKP Rīgas Komiteju. Drīz sasaucām kreiso mākslinieku aktīva sapulci. Tajā apspriedām topošās biedrības organizatoriskos jautājumus un nosaucām to par «Aktīvo mākslinieku grupu», pieņemām statūtu projektu un ievēlējām valdi. Par priekšsēdētāju izraudzījām A. Pupu. Biedrības apstiprināšanai Rīgas Apgabaltiesā iesniedzām vajadzīgos dokumentus (apstiprināšana notika 1933. gada beigās).

«Aktīvo mākslinieku grupas» biedru sastāvs bija šāds: A. Pupa, K. Bušs, A. Žurgins, V. Siliņš, S. Haskins, E. Akolovs, L. Viģante, S. Gūtmanis, J. Lorencs, K. Janelsītis, E. Bauze, A. Segliņš, K. Sils, V. Piesis.

Pirmo «Aktīvo mākslinieku grupas» izstādi nolēmām sarīkot 1934. gada martā Valmierā, jo mēs tur varējām dabūt izstādes telpas bez atlīdzības. Turklāt Valmierā dzīvoja mākslinieka A. Žurgina paziņa Puķītis, kurš palīdzēja nokārtot vairākus ar izstādi saistītus jautājumus. Izstādes afišas izdevās iespīest uz kredīta, bet katalogiem nebija naudas, tādēļ to vietā izstādē bija uz rakstāmmašīnas uzrakstīti darbu saraksti vairākos eksemplāros. Izstādes iekārtošanu uzņēmās es.

Izstādes atklāšana notika Parīzes Komūnas atceres dienā — 18. martā Valmieras pilsētas Domes sēžu zālē, ko izmantoja arī tiesas sēdēm tiesas izbraukuma sesijas laikā. Šajā mākslas skatē piedalījās 10 autori ar 97 darbiem — grafikām, temperas gleznojumiem un akvareļiem. Daļai darbu bija revolucionāra tematika, par ko daudzi apmeklētāji atsaucās ļoti atzinīgi. Izstāde noritēja sekmīgi.

Iekārtojot izstādi, noņēmu no sienas Latvijas ģerboni un valsts prezidenta portretu, kuri aizņēma prāvu sienas laukumu un nesaderējās ar eksponētajiem darbiem. Tā kā zāli un liecinieku istabu aizņēma izstāde, bet blakustelpu un gaiteni nebija, abas noņemtās bildes ienesu priekštelpā, pieslēju ar seju pret sienu un nosedzu ar saplākšņa loksnī. Dienu pirms slēgšanas izstādē ieradās kāds aizsargu virsnieka formas tērpā ģērbies apmeklētājs. Jau pēc pirmo darbu apskates viņš kļuva nervozs un ātriem soļiem krustām šķērsām izstaigāja abas izstādes telpas, nepievēršot vairs nekādas uzmanības eksponētajiem darbiem. Tad ieskrēja priekštelpā, bet no turienes taisnā ceļā pie manis. Es toreiz izpildīju kasiera pienākumus.

— Kas jums atļāva noņemt no sienas Latvijas ģerboni un valsts prezidenta ģimetni? — viņš nikni jautāja.

— Es gribētu zināt, ar ko man tas gods runāt? — atjautāju.

— Es esmu Valmieras aprīņa priekšnieks.

— Tādā gadījumā varu jums paskaidrot, ka šeit patlaban ir izstādes telpas un šie divi attēli nav izstādes eksponāti.

— Bet kā jūs uzdrošinājāties mūsu svētumu nolikt necienīgā vietā! Te ir tiesas zāle, nevis komunisma propagandas vieta.

— Patlaban te ir izstādes zāle, un pēc izstādes beigām šeit būs viss, kā bijis.

Fašistu militārās organizācijas priekšnieks, draudēdams ar saukšanu pie atbildības un šķendēdamies par komunisma propagandu, aizgāja.

Tā bija pirmā un pēdējā «Aktīvo mākslinieku grupas» izstāde, jo pēc pusotra mēneša notika Ulmaņa fašistiskais apvērsums. Rīgas Tautas augstskolu slēdza, «Aktīvo mākslinieku grupas» darbību aizliedza. Revolucionāriem māksliniekiem atņēma pēdējās legālās darbības iespējas, viņu darbiem bija slēgtas arī oficiālo izstāžu durvis. Līdzīgā stāvoklī atradās progresīvie rakstnieki un žurnālisti.

Šajā laikā tika nodibināta nelegālā Latvijas Revolucionāro rakstnieku, mākslinieku un žurnālistu apvienība, kas darbojās Latvijas Komunistiskās partijas vadībā. Apvienība aptvēra plašas progresīvo rakstnieku, mākslinieku un kultūras darbinieku aprindas. Kopā ar A. Pupu un S. Haskinu aktīvi piedalījāmies šīs apvienības darbā.

1934. gadā LKP Rīgas Komitejas uzdevumā A. Pupa uzzīmēja un izgriezā linolejā plakātiņu «Par visu pretfašistu vienoto fronti». Šo plakātiņu ar savu spiedi iespiedu sarkanā krāsā 2000 eksemplāros.

Tajā laikā bija vienkāršāk pavairot iespieddarbus ar vaska papīra un rotatora palīdzību. Šai pavairošanas tehnikai it īpaši piemēroti līnijas zīmējumi. A. Pupa izgatavoja vairākus šādus zīmējumus plakātiņiem un žurnālu vāciņiem. 1934. un 1935. gadu mijā viņš uzzīmēja plakātiņu ar uzsaukumu atbrīvot Vācijas proletariāta vadoni E. Telmani. Viņa rokai pieder zīmējums plakātiņam «Nost karātavas!», kas prasīja nāves soda atcelšanu politiskā prāvā notiesātiem strādniekiem — Z. Murinam, B. Vorslavam, F. Bondarenko un citiem. A. Pupa izgriezā linolejā žurnāla «Strādnieku Tribīne» pēdējā numura vāciņu (šo žurnālu konfiscēja). 1934. gadā sakarā ar Oktobra revolūcijas gadadienu LKP Rīgas Komitejas uzdevumā izgatavoju un iespiedu plakātu «Aizstāvēsim PSRS». Plakāts bija iecerēts divkrāsu linogriezumā — zilā un sarkanā krāsā ar tādu aprēķinu, lai nospiedumā izveidotos vēl trešā — melnā krāsa. Otru divkrāsu linogriezuma plakātu «Nost karul!», kas bija veltīts pretkara dienai — 1. augustam, iespiedu sarkanā un melnā krāsā.

1935. gadā Revolucionāro rakstnieku, mākslinieku un žurnālistu apvienības uzdevumā izgatavoju un pavairoju lielākā metienā vēl divus krāsainos plakātus. Viens no tiem bija divkrāsu, bet otrs — trīskrāsu linogriezums. Darbs pie krāsainiem plakātiem bija sarežģītāks un grūtāks, tas prasīja arī daudz vairāk laika. Plakātu žāvēšanai izmantojām abas mūsu istabas. Turklāt es biju vienīgais mākslinieks, kas strādāja pie krāsaino plakātu izgatavošanas. Politpārvaldes aģenti lida vai no ādas laukā, lai atrastu krāsaino plakātu spiestuvi, bet, kad tas neizdevās, rakstīja fašistiskajā avīzē «Latvis», ka komunisti saņemot krāsainos plakātus no Maskavas. Uzzināt par šo spiestuvi politpārvaldei izdevās tikai klajas nodevības rezultātā 1935. gada augustā.

Mani apcietināja, bet A. Pupam pagaidām izdevās no aresta izvairīties. Ar kāda jurnieka palīdzību viņš paslēpās uz kuģa, kas devās uz Roterdamu. Tur mākslinieks dzīvoja nelegāli, drīz vien iepazinās ar vietējiem komunistiem, kas viņu atbalstīja. A. Pupa interesējās par turienes mākslas dzīvi, iepazinās ar muzejiem un izstādēm. Tad mēģināja nokļūt Antverpenē, bet tas neizdevās, jo viņu aizturēja policija un izraidīja no Holandes. Ar kādu tvaikoni A. Pupa nokļuva Londonā. Arī te viņš nevarēja ilgi uzturēties un devās uz Franciju, bet ceļā kuģis mainīja kursu un aizveda A. Pupu uz Gdiņu. Polijas policija nosūtīja viņu atpakaļ uz Latviju. Liepājā A. Pupu sagaidīja politiskā policija un nogādāja Rīgā. Viss dēkainais ceļojums ilga apmēram septiņus mēnešus. 1936. gada 5. un 6. augustā mūs tiesāja

Rīgas apgabaltiesa un piesprieda katram 3 gadus pārmācības namā ar tiesību atņemšanu, neieskaitot šajā termiņā iepriekšējā apcietinājumā pavadīto laiku.

Pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā A. Pupa strādāja Arod biedrību Centrālajā Padomē par kultūras daļas vadītāju, bet vēlāk bija Mākslas akadēmijas prorektors un vecākais pasniedzējs. A. Pupa bija arī Mākslinieku savienības Orgkomitejas loceklis, piedalījās I Padomju Latvijas tēlotājas mākslas izstādē. Lielā Tēvijas karā cīnījās pret fašistiem Sarkanās Armijas rindās. Pēc smaga ievainojuma ilgi ārstējās hospitālī, tika demobilizēts un strādāja kultūras darbā Ivanovā. 1945. gadā partijas uzdevumā devās uz Smilteni, kur viņam uzbruka buržuāzisko nacionālistu bandīti un noslepka viņa. A. Pupa apbedīts Smiltenes Meža kapos.

Latviešu revolucionāro mākslinieku darbībai bija liela sabiedriska nozīme. Savos darbos — plakātos, stājgrafikās, karikatūrās, grāmatu un preses ilustrācijās viņi vērsās pret pastāvošo ekspluatatorisko iekārtu, pret darbaļaužu apspiešanu un beztiesību. Viņi aktīvi cīnījās par revolucionāro mērķu sasniegšanu, veicinot darbaļaužu masu iesaistīšanos revolucionārajā cīņā pret kapitālismu, par sociālistisko revolūciju Latvijā.

ATMIŅU LAPPUSES ŠĶIRSTOT¹

Nevaru teikt, ka bērnībā būtu sapņojis kļūt par mākslinieku. Toreiz visi mani sapņi saistījās tikai ap jūru. Laikam jau tāpēc, ka tēvs strādāja Rīgas ostā par svērāju un es tur bieži mēdzu apgrozīties. Patiesībā mans tēvs Andžs bija dzimis piebaldzēns un, kā vairums šā novada iedzīvotāju, jaunībā virpoja vērpjamos ratiņus, auda vadmalu un līnu audeklus un braukāja, tos pārdodams, pa visiem Vidzemes gadatirgiem. Iekrājis mazliet naudas, viņš atvēra Gatartā, kā toreiz teica, bodīti. Tur tad, Gatartā, 1893. gadā es arī piedzimu. Tēvs izmēģināja laimi arī citur. Pēdējā vieta bija Vējavā. Taču drīz vien tēvam radās konflikts ar vietējo baronu, viņš sāka tiesāties, prāvu zaudēja un tika pilnīgi izputināts. Tad mēs, visa ģimene, pārcēlāmies uz Rīgu, kur toreizējā Stabu ielā īrējām nelielu dzīvokli.

Tātad jūra, kuģi, plašā pasaule, tālas, svešas zemes... Es gribēju būt jūrnieks, par spīti mātes iebildumiem, kura ne dzirdēt negribēja par tādu «vanderēšanu». Tēvs tomēr bija pieļāvīgāks un iekārtoja mani par «kohu» uz kāda vietējā kobotāžas kuģīša, kas saucās par «Teodoru». Uz «Teodora» es nobraucu visu vasaru. Lepns par savu iegūto «jūrnieka stāžu» iesniedzu rudenī dokumentus Mangaļu jūrskolā, bet — ak vai! — izkritu cauri. Izrādījās, ka esmu tuvredzīgs, un tas ar jūrnieka gaitām nesaderējās.

Bēdīgs klaiņāju pa pilsētu, bezinādams, ko iesākt. Bet tad sagadījās tā, ka stipri saslima mana māte un vajadzēja aicināt mājās ārstu. Toreiz ļoti slavens bija Dr. E. Putniņš. Apmeklēdams slimo māti, viņš bija pamanījis arī manus pie sienām izkarinātos zīmējumus. Te nu jāatzīstas, ka es tiešām daudz zīmēju — visu, ko redzēju un ko pats izfantazēju. Bet es to darīju tā, kā putns zara galā dzied savu dziesmu — neko sevišķu nedomādams un nepiešķirdams tam nekādu nozīmi. Arī citi ģimenē manu zīmēšanu uzskatīja par laika kavēkli. Taču Dr. E. Putniņš bija runājis ar tēvu — lai parādīt zēnu J. Rozentālam. Un tēvs, paklausīdams dakterim, lika man ģērbties un nākt līdzī uz Alberta ielu. Man nepavisam negribējās iet, un es turējos pretī. Tikai tēva stingrā uzstāšana piespieda pārvarēt nepatiku.

¹ Šajās atmiņās gleznotājs Kārlis Baltgailis skar savas dzīves pirmo posmu, it īpaši mācību gadus Penzā, kur viņš ieguvis profesionālo izglītību vietējā mākslas skolā. Atmiņu autors sīkāk pakavējas pie vairākiem saviem skolas biedriem — latviešu māksliniekiem, no kuriem daudzi latviešu mākslas literatūrā vēl nemaz nav apskatīti. Tā kā K. Baltgailis ir ne vien gleznotājs, bet arī latviešu mākslas vēstures materiālu krājējs, viņa sniegtajiem faktiem ir svarīga nozīme. — Red.

Aizgājām. Tas notika 1906. gada rudenī. J. Rozentāls tikko bija atvēris savu studiju. Nodarbības notika turpat darbnīcā virs dzīvokļa (tikai nākamajā gadā studija pārcēlās uz citām telpām Dzirnauvu ielā). Izvaicājis, kas mēs tādi un ko gribam, Rozentāls uzmanīgi aplūkoja manus līdzpaņemtos zīmējumus.

— Lai tas puika nāk mācīties, — viņš beidzot noteica.

— Un cik tad būs jāmaksā? — tēvs ievaicājās.

— Nekas nav jāmaksā! — Rozentāls pasmaidīja.

Pēc tam izrādījās, ka man nav ne krāsu, ne ota. Arī tās J. Rozentāls uzdāvināja man pats. Tā es veselu gadu nomācījos pie Rozentāla par brīvu, pie tam vēl ar meistara paša krāsām un otām. Vēlāk dzīvē es par to vairākkārt esmu iedomājies: Rozentāla studijā bija viszemākā mācību maksa, un tajā pašā laikā viņš vēl vairākus trūcīgus jauniešus mācīja par brīvu.

J. Rozentāla studijā nebija noteiktu kursu sistēmas. Mācījāmiešiem vienā telpā vairākas grupas ar dažādu sagatavotības pakāpi. Katrai no tām meistars deva atšķirīgus uzdevumus. Mēs, iesācēji, apguvām zīmēšanas pamatus, perspektīvu, mēģinājām ar krāsām atveidot vienkāršu priekšmetu grupas. Atceros, ka meistars mācīja nesākt ar detaļām, bet tvert vispirms grupu vai atsevišķu priekšmetu kopumā.

Tie, kam sagatavotība bija labāka, zīmēja un gleznoja pēc dzīva modeļa portretus, aktus, figurālas kompozīcijas.

Būdams pats reālists, J. Rozentāls centās arī audzēkņus vest dabā, mācīt trenēt aci. Tāpēc bieži braucām studijās uz Āgenskalna priedēm. Reiz viņš mūs iveda arī gleznotāja B. Borherta darbnīcā, kas atradās turpat netālu, Kalnciema ielā, iepazīstināja ar mākslinieku, parādīja gleznas. Prātā palikusi kāda kompozīcija ar bruņiniekiem mežā.

Krāsu izvēlē J. Rozentāls bija stingrs. Mācīja sākumā būt uzmanīgiem. Neļāva strādāt ar prūšu zilo, jo uzskatīja to par nederīgu krāsu. Tāpēc, līdzko to kādam ieraudzīja, kļuva ļoti dusmīgs. Reiz arī mana tūbiņa un ota ielidoja kaktā.

Taču parasti J. Rozentāls bija mierīgs, nosvērts. Ne jau tūdaļ viņš mūs visus pataisīja par māksliniekiem, taču vienu gan iemācīja — milēt gleznniecību, saprast, ka māksla nav dikdienīga izklaidēšanās, bet liels, neatlaidīgs darbs un reizē arī cīņa par savas tautas mākslas kultūras attīstību. Ar šo ceļamaizi es izgāju dzīvē un nekad neesmu vilies.

Pie J. Rozentāla nomācījos divus gadus; vienu gadu vēl tad, kad jau 1907. gadā biju iestājies A. Kēniņa reālskolā. Taču reālskola prasīja gan laiku, gan līdzekļus, tāpēc no studijas aizgāju.

A. Kēniņa reālskolā zīmēšanu mācīja J. Madernieks. Viņš toreiz aktīvi darbojās latviešu mākslas dzīvē, vadīja savu mākslas studiju, rakstīja presē recenzijas. Arī mūs, audzēkņus, viņš centās informēt par svarīgāko mākslā, rīkoja ekskursijas uz izstādēm. Kad nodibinājās J. Rieksta un P. Saulītes-Meldera mākslas saloni, veda mūs arī uz tiem, rādīja gleznas, skaidroja, kā tās jāskatās. Man toreiz no visiem latviešu gleznotājiem vislabāk patika Pēteris Kalve.

Ar skolas labākajiem zīmētājiem J. Madernieks centās strādāt atsevišķi, visādi stimulēja viņu darbību. Starp labākajiem zīmētājiem skaitījos arī es un mans draugs Jēkabs Kazaks, ar kuru es kopā mācījos reālskolā visus gadus. Zīmēšanas kabinetam blakus atradās tukša istabiņa. To J. Madernieks mums ierādīja, lai mēs varētu netraucēti nodoties zīmēšanai. Bet vai mēs šo sava skolotāja labi domāto žestu toreiz pienācīgi novērtējām? Nepavisam! Mēs nopirkām krāmu tirgū rāpieri un, J. Maderniekam nezinot, zīmēšanas vietā bieži vien paukojāmies, ka plaukšķ vien . . .

Manā dzīvē izšķiroša nozīme bija 1910. gada vasarai. Tolaik Latviešu mākslas veicināšanas biedrība rīkoja 1. latviešu mākslas izstādi. Šai sakarā Rīgā bija iebraucis arī mans brālēns Jānis Baltgailis¹, kurš, beidzīs Penzas mākslas skolu, tajā laikā jau mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Arī viņš piedalījās izstādē (žūrijas komisija bija pieņēmusi vairākus darbus), tādēļ aicināja mani palīgā piekarināt gleznas. Izstādi iekārtoja toreizējās reālskolas telpās. Atmosfēra bija pacilāta un draudzīga. Strādāts tika aizrautīgi. Atceros, kā Rihards Zariņš turpat izstādes telpās uz grīdas zīmēja plakātus. Piegāja, noskatīja un veikli bez jebkāda iepriekšēja iedalījuma sāka no viena gala vilkt glītus, vienādus burtus. Visi ar aprīnu toreiz runāja, ka Zariņam esot precīza acumēra izjūta, kas nekad neviļot.

Tajā vasarā tad arī sapratu, ka gribu kļūt par mākslinieku. Jānis Baltgailis ieteica man doties uz Penzas mākslas skolu. Pēc viņa izteicieniem, tā bija labākā visā Krievijā, tur stingri mācot zīmēšanu, un tie, kas paši esot centīgi, pēc skolas beigšanas tiekot uzņemti Pēterburgas Mākslas akadēmijā bez iestājpārbaudījumiem. Piemērs bija viņš pats.

Un, lai gan Rīgā toreiz darbojās Blūma mākslas skola un savu darbību V. Purviša vadībā bija atsākusi Rīgas pilsētas mākslas skola, es, 1911. gada pavasarī pabeidzīs reālskolu, rudenī devos uz tālo Penzu.

Iestājpārbaudījumā bija jāzīmē Dāvida galva. Citi, redzot manus līdzpaņemtos zīmējumus un to, kā es strādāju, teica: «Tu jau nu noteikti tiksī galvas klasē!» Es pats arī tā domāju. Taču tik tikko iekļuvu zemākajā klasē, kur zīmēja sejas daļas. Te atkal vainīga bija mana nevēriba pret sīkdaļām. Es pareizi uzreiz tvēru visu kopumā, bet man tā kā pietrūka pacietības iedziļināties sīkumos. Jau J. Rozentāla studijā saņēmu bārienu, ka, zīmējot skeletu, nebiju izskaitījis ribas (man to iznāca par vienu pāri mazāk). Tagad atkal biju palaidis neievērotu kādu mazsvarīgu detaļu un par to bija jācieš.

Te gan jāteic, ka pēc pāris mēnešiem es laimīgi tiku pārcelts uz masku klasi un drīz arī nokļuvu galvas klasē.

Kārtība Penzas mākslas skolā patiešām bija stingra, un tur varēja labi apgūt amata prasmi. Skolai bija plašas, gaišas telpas ar labi iekārtotām darbnīcām, savs muzejs un gleznu galerija. Pastāvēja ģipšu klase (ar trim minētajām apakšklasēm, kur zīmēja sejas daļas, maskas, galvas), portreta

¹ Jānis Baltgailis dzimis 1878. g. Vecpiebalgas «Bērziņos». Mākslas akadēmiju nebeidzīs, pārcēlās uz Harkovu, kur apprecēja ukrainieti un nostrādāja turpat visu mūžu par zīmēšanas skolotāju. Hitleriešiem okupējot Ukrainu, 1942. gadā gājis bojā.

klase, figūras klase un natūrklase. Bez tam skolā bija arī labi iekārtotas grafikas un tēlniecības darbnīcas. No teorētiskajiem priekšmetiem mācīja perspektīvu, anatomiju un mākslas vēsturi.

Katru mēnesi obligāti bija jāuzrāda paveiktie darbi (jāizkar koridorā). Sākot ar figūras klasi, pašiem bija jāizrādā kompozīciju meti. Temati varēja būt brīvi.

Pamatā visam darbam bija stingrs, uzsvērti lineārs zīmējums; formu modelējums — detalizēts; krāsas — maksimāli tuvinātas dabā esošajām. Tikai 1915. gadā, kad par pasniedzēju sāka strādāt Aleksandrs Šturmans, metode mainījās. A. Šturmans līdz tam bija strādājis Kazanā mākslas skolā, kur bija spēcīgi attīstīts gleznieciskais princips. Viņš ieviesa skolā brīvākas krāsu attiecību likumības un plenēra gleznojumu. (Es pie Šturmaņa netiku mācīties.)

Kad iestājos Penzas mākslas skolā, tur latviešu tautības audzēkņu tikpat kā nebija. Bez manis te mācījās vēl tikai Kārlis Liepiņš¹, kurš jau 1910. gadā 1. latviešu mākslas izstādē uzstājās ar 7 darbiem, galvenokārt grafikām litogrāfijas tehnikā un kādu gleznu (tās sižets un izpildījums stipri atgādina J. Rozentāla «Gulbju jaunavas»). Pirms tam šeit 19. gs. beigās (1899—1901) bija mācījis Viktors Eglītis (1877. g. 15. IV Sarķaņu pag. — 1945. g. 20. IV Maskavas tuvumā), vēlāk — jau minētais J. Baltgailis.

No 1914. līdz 1918. gadam Penzā mācījās arī Roberts Sņiķers² un Roberts Mačernieks³.

Lielākais latviešu tautības audzēkņu pieplūdums sākās tikai 1915. gada rudenī, kad te ieradās grupa bijušo Rīgas pilsētas mākslas skolas audzēkņu.

Kad 1911. gadā beidzām reālskolu, mēs ar J. Kazaku draudzību nepārtaucām; arvien sarakstījāmies, visas vasaras pavadījām kopā Rīgā. Atceļos, ka 1914. gada vasarā studiju brīvlaikā gandrīz nokļuvām nepatikšanās. Bija sācies pirmais pasaules karš. Bet mēs sadomājām gleznot pilsētu «no putna lidojuma». Šai nolūkā uzrāpāmies uz kāda Vecrīgas nama jumta (J. Kazaka tēvs šajā namā strādāja par sētnieku), atradām labu vietu un sākām gleznot. Mūsu gleznošana beidzās ar to, ka mūs ielenca gorodovoji, saņēma ciet un konvoja pavadībā aizveda uz iecirkni. Laime, ka pristavs mūs saprata. Tas tikai noprošija: «Vai prātīgāku neko nevarējāt izdomāt?» — un palaida vaļā, ieteikdams citu reizi neuztraukt publiku, staigājot pa jumtiem, jo tagad visur saskatot spiegos.

Kad vācu karaspēks tuvojās Rīgai un kļuva zināms, ka pilsēta tiks evakuēta, es rakstīju J. Kazakam un aicināju rīdziniekus — topošos māksliniekus uz Penzu, cildinādams savu skolu. Pirmais laikam atbrauca R. Suta,

¹ Kārlis Liepiņš mira jauns, jau 1913. gadā (viņš slimoja ar tuberkulozi); apglabāts Rīgā, Sarkandaugavas kapos.

² Roberts Sņiķers dzimis 1893. g. Jaunpiebalgā. Pēc Penzas mākslas skolas beigšanas atgriezās Latvijā; 20.—30. gados strādāja dažādās vietās par zīmēšanas skolotāju. Pedēdējā mūža pusē — Bēraines meža skolā. Miris 1944. g., apglabāts Cēsis, Bēraines kapos.

³ Roberts Mačernieks dzimis 1898. g. decembrī Ērgļu pag. kalēja ģimenē. Pēc Penzas mākslas skolas beigšanas pārcēlās uz Omsku. 1920. g. martā miris Sibīrijā.

bet rudenī — J. Kazaks, K. Ubāns, V. Tone, K. Johansons¹ un A. Dirīkis². Nu jau mēs bijām vesels pulciņš. Tāpēc vēlāk — 1917. gada pavasarī — varējām jau sarīkot latviešu audzēkņu grupas izstādi (tāda izstāde notika arī 1918. gadā, bet tad manīs Penzā vairs nebija).

Rīdzinieki atnāca ar savām idejām, savām krasām un mūs galīgi samulsināja. R. Suta tūlīt ņēmās mani mācīt: «Tu neproti gleznot. Jāglezno tā: gaismas aukstas, ēnas siltas!»

Atceros, gleznojām reiz visi aktu. Modelis bija kāds zēns gaiši sārtu miesu, sarkanīem matiem. Es paskatos: Ubāns ņem miesai okeru, bet ēnas taisa violetas. Arī Suta triepj pamatīgi. Mēģinu arī es tādā pašā garā. Mūsu skolotājs I. Gorjuškins-Sorokopudovs staigā garām un reizēm pašķielē uz manu pusi, bet neko nesaka. Kad darbi iesniegti, nāk vērtējumi: Sutam un Ubānam — 4, Tonem — 3, bet man viszemākā atzīme — 5. Bijušajiem Rīgas mākslas skolas audzēkņiem I. Gorjuškins-Sorokopudovs «nepiesējās», bet manus mēģinājumus atdarināt rīdzinieks neatzina.

Mēs ar J. Kazaku dzīvojām vienā istabā, un pie mums bieži notika visādas sanāksšanas. Bet visvairāk te apgrozījās R. Mačernieks un R. Suta.

Penza bija pilna ar latviešu bēgļiem. J. Kazaks dabūja vietu bēgļu komitejā, kur tika atvērts latviešu bēgļu kantoris. Viņš saskārās ar dažādiem atgadījumiem — gan traģiskiem, gan arī komiskiem.

Mūsu sirdis bija pārpilnas ar iespaidiem, tāpēc nolēmām izdot savu žurnālu — «Četru Vīru Patiesība». Katram numuram bija paredzēts vēl savs apakšnosaukums un savs redaktors. Iznāca divi numuri. Pirmo izdeva R. Suta un ar viņam piemītošo ekstravaganci nosauca to par «Zulukaferu» (pēc kādas Āfrikas nēģeru cilts). J. Kazaks savējam deva nosaukumu «Dūmi». Tas bija simboliski, jo visa pasaule toreiz likās ugunsgrēku un šāviņu dūmu pilna. Katrā no numuriem bija ievietotas ne vien mūsu pārdomas par mākslu, bet arī mēģinājumi literatūras laukā. Tā Suta pirmajā numurā ievietoja savu lugu, bet Kazaks otrajā numurā — dzejoļus par bēgļu tēmu.

Ja tagad atskatos uz tām tālajām dienām, tad redzu, cik ļoti atšķirīgi bija šie abi jaunie, topošie mākslinieki. J. Kazaks — pagara auguma, glīts, ļoti nopietns, kaut arī zem šīs nopietnības slēpās kluss humors. Jebkuru darbu, pie kura ķērās, darīja ar milzīgu aizrautību, mūžīgi meklēja, eksperimentēja, meklējot jaunu mākslas valodu, bieži portretēja sevi. Mākslas

¹ Kārlis Johansons dzimis 1892. g. 17. janvārī Cēsis mūrnieka ģimenē. Mācījās Rīgas pilsētas mākslas skolā. 1914. g. piedalījās 4. latviešu mākslinieku izstādē (arī 1919. g. retrospektīvajā izstādē). 1917. g. beidza Penzas mākslas skolu un iestājās latviešu strēlnieku pulkā. Pēc Oktobra revolūcijas palika Padomju Krievijā. Pilsoņu kara gados bija Maskavā Tautas Komisāru Padomes nama komandants; 1920. g. — kādas čugunlietuves direktors. Miris 1929. g.

² Augusts Dirīkis dzimis 1894. g. 10. augustā Rīgā. Mācījies J. Madernieka studijā un Rīgas pilsētas mākslas skolā, pirmā pasaules kara laikā — Penzas un Harkovas mākslas skolās. Vēlāk aizbrauca uz Maskavu. Pilsoņu kara laikā cīnījās Sarkanās Armijas rindās. 1922. g. atgriezās Latvijā. 1924.—1930. g. mācījās Latvijas Mākslas akadēmijā (izstājās, to nebeidzis). Izstādēs piedalījās no 1914. g. Miris 1941. g. jūlijā Siguldā.

teorijas jomā viņš bija no mums pats spēcīgākais un varbūt arī nosvērtākais. Daudz lasīja. Mēs toreiz bieži spriedām par latviešu mākslas nākotni, un ikviens no mums gribēja radīt kaut ko īpaši nozīmīgu, vēl nebijušu.

Pilnīgs pretstats J. Kazakam bija R. Suta — bezgala kustīgs, enerģijas pārpilns, neapvaldīts un pat neapbrēķināms. Lai gan pamaza auguma, tomēr ļoti stiprs un veikls. Mēdza rādīt mums savus bicepsus, lielījās, ka varot uzstāties pat cirkā. Ar cirku viņam bija kāds sakars jau bijis — liekas, vienu vasaru kādā trupā nostrādājis par palīgstrādnieku. Cik atceros, viņš uzzīmēja arī dažus darbus ar cirka ainām. R. Suta bija veikls runātājs, pats ātri aizdegās par kaut ko un mācēja arī pārējos pārliecināt.

1916. gada Ziemsvētkus svinējām kopā. Gandrīz visa latviešu audzēkņu grupa sanāca pie mums ar Kazaku. Trūcīga jau bija mūsu eglīte: sakārām dažas svečites un savas krāsu tūbiņas. Taču jautības un asprātību netrūka. Toreiz Suta pirmo reizi bija atvedis sev līdzī pie mums ciemos Šuru Belcovu — spriganu, melnacainu krievu tautības meiteni, kura mācījās tajā pašā skolā kopā ar mums. Šurai tas laikam bija liktenīgi: kā toreiz ienāca mūsu pulkā, tā palika kopā visu mūžu. Pēc dažiem gadiem viņa atbrauca Sutam līdzī uz Latviju un pilnībā ieauga latviešu mākslā.

Tā arī bija pēdējā reize, kad mēs visi kopā draudzīgi pavadījām laiku. Drīz sekoja Februāra revolūcija, kas uz laiku izrāva mūs ārā no skolas sienām.

Kad Penzā pienāca ziņa, ka Petrogradā notikusi revolūcija, arī skolā sākās liels satraukums. Spriežam: ja jau revolūcija, tad arī mums kaut kas jādara. Krietns bars dodamies «ieņemt» tuvāko policijas iecirkni. Taču iecirknis izrādījās tukšs (priekšniecība un gorodovoji to bija jau pametuši). Mūs sagaidīja tikai kāds nobijies kancelejas ierēdnis, kurš uz mūsu pieprasījumu atslēdza ieroču noliktavu. Papēmām sev dažus šaujamos, nozīmējām iecirkņa dežurantus un gājām atpakaļ uz skolu.

Pilsētā bija ļoti nemierīgi. Izrādījās, ka žandarmi izlaiduši no vietējā cietuma ne tikai politiskos ieslodzītos, bet arī visus kriminālistus-katordzniekus. Sākās laupīšanas. Tika uzlauztas un iztukšotas arī dzērienu noliktavas. Pilsētā parādījās apdzērušies. Mūsu grupa saņēma norīkojumu — meklēt izbēgušos katordzniekus un apslēptos dzērienu krājumus.

Vairākas dienas mēs kopā ar karavīriem veicām šo uzdevumu, sasītot pudeles un izlejot sniegā ne vienu vien dzērienu mucu. Mums gadījās notvert arī kādu kriminālistu Fomku, kurš bija sodīts par slepkavību. Aplencām tuvējo sādžu, kur Fomka slēpās, un saņēmām viņu ciet. Fomka jau bija paguvis sameklēt karavīra šineli un uzdevās par armijas zaldātu.

Taču drīz pilsēta nomierinājās, un mēs atgriezāmies pie sava istā darba skolā.

1917. gada maijā es Penzas mākslas skolu beidzu un tūlīt brīvprātīgi iestājos 5. Zemgales latviešu strēlnieku pulkā. Tur kā kavalērijas ziņnesis un izlūks nostaiģāju no Ložmetējkalna un Nāves salas līdz Juglai, krievu armijai ar nīknām kaujām atkāpjoties no Latvijas teritorijas. Taču tas jau ir cits stāsts, kas neietilpst šajās atmiņu lappusēs.

Vēl tikai gribu pastāstīt par kādu latviešu mākslas izstādi, kur es atkal sastapos ar savu Penzas skolas biedru R. Mačernieku. Tas notika jau 1919. gadā, kad biju nonācis Omskā. Izstādi rīkoja 1919. gadā no 14. līdz 20. aprīlim vietējā latviešu biedrība Omskas Politehniskā institūta telpās. Tajā piedalījās Rīgas Politehniskā institūta Arhitektūras fakultātes bijušais students Aleksandrs Cīrulis¹, kurš jau agrāk bija izstādījis savus darbus Rīgā gan atsevišķās grupu, gan arī latviešu mākslinieku kopējās izstādēs, mēs abi ar Mačernieku, bez tam vēl bijušais Penzas mākslas skolas audzēknis G. Krims un amatieris gleznotājs J. Drafens. Izstādē bija pārstāvēta arī P. Šteinberga un Anša Cīruļa keramika un dažu rokdarbnieču darinājumi.

Aleksandrs Cīrulis bija izstādījis vairākus interesantus impresionistiski tvertus pavasara motīvus, kas skatītājos izraisīja ļoti lielu piekrišanu. Man bija pārsvarā zīmējumi, tikai daži akvareļi, starp tiem «Baltijas jūra» — gaišos toņos gleznota, stipri vispārināti interpretēta kompozīcija — un nedaudzas ainas no nesēnās frontes dzīves. Visvairāk darbu bija izstādījis R. Mačernieks.

Mani un Mačernieku vietējā prese dēvēja par «modernistiem», kā toreiz mēdza saukt visus, kuru darbos varēja saskatīt franču jaunākās glezniecības ietekmes. Īstenībā nekādi «modernisti» mēs nebijām. Mačernieka gleznu motīvi bija reālistiski, ar dzīvi saistīti — kuģu piestātne, jūrmala, Rīgas pulvertornis u. c. Tās bija spilgtās krāsās gleznotas pasma-gas kompozīcijas ar formu zināmu vienkāršojumu un shematizāciju.

Tā arī bija R. Mačernieka darbu pirmā un pēdējā lielākā ekspozīcija. Pēc gada viņš atceļā uz dzimteni mira.

*Sarunu pierakstījusi S. Cielava
1974. gada 20. maijā*

¹ Aleksandrs Cīrulis dzimis 1886. g. 4. maijā Jelgavas apriņķī. Mācījies J. Valtera studijā, vēlāk beidzis Rīgas Politehnisko institūtu. 20.—30. gados piedalījās Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs.

ORNAMENTU VARIĀCIJU MEISTARS

Pirms dažiem gadiem Latvijas PSR Centrālā valsts Oktobra revolūcijas un sociālisma celtniecības arhīva (CVORSA) Literatūras un mākslas nodaļa pieņēma valsts glabāšanā lietišķās un dekoratīvās mākslas meistara — Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Jūlija Straumes (1874—1970) radošā darba dokumentus un citus materiālus. No apmēram 2000 dokumentiem pēc to zinātniski tehniskās apstrādes tika izveidotas 69 lietas.¹ J. Straumes radošā darba materiāli (paklāju meti, ornamentu un trauku zīmējumi, paklāju fotoattēli utt.), rokraksti (lekcijas, referāti, biogrāfiskās piezīmes, vēstules), dažādi biogrāfiska rakstura materiāli (izglītības dokumenti, darba apliecības, goda raksti) un daudzi citi dokumenti sniedz pietiekami plašu pārskatu par šī savdabīgā latviešu kultūras darbinieka dzīvi un daiļradi.

Jūlijs Straume dzimis 1874. gada 2. jūlijā Vidzemē, Valkas apriņķa Druvienas pagastā zemnieku ģimenē. Bez divām māsām — Emmas un Elīzes (lielām kora dziedātājām un rokdarbniecēm) J. Straumem ir vēl vecākais brālis — pazīstamais latviešu mūzikas un kultūras darbinieks Jānis Straume (1861—1929).

Izglītību Jūlijs Straume ieguva Druvienas pagasta skolā, Tirzas draudzes skolā un no 1892. līdz 1895. gadam — Aleksandra pilsētas skolā Jelgavā. 1898. gadā J. Straume iestājās Pēterburgā Štiglica tehniskās zīmēšanas skolā audumu rotāšanas nodaļā, kuru pabeidza 1904. gadā.² No šiem gadiem arhīvā saglabājusies grāmata «*Orientalische Teppiche*», ar kuru topošais mākslinieks tika apbalvots par sekmīgu eksāmenu nokārtošanu, tāpat fotogrāfijas, diploms un apliecība par Štiglica skolas beigšanu.³

Pēc tam jauno mākslinieku nosūta mācīties uz Parīzi. Pēc trijiem studiju gadiem Parīzē J. Straume, nerazdams iespēju strādāt Latvijā, uzsāk darbu Kaukāzā. Viņš organizē un vada tautas mākslas darbnīcas, sārko daudzas izstādes, apkopo dažādu Kaukāza tautu mākslas darbus. Mākslinieks vāc un pēta armēņu miniatūras, gruzīnu kalumus, dagestāniešu paklājus un keramiku, daudz zīmē.

¹ Daļa radošā darba materiālu atrodas arī Gulbenes rajona Druvienas skolas muzejā.

² Pēterburgā J. Straume bija aktīvs pulciņa «Rūķis» dalībnieks.

³ CVORSA, f. 902, 1. apr., 38., 39., 65. lieta.

Par šo savas dzīves periodu mākslinieks vēlāk rakstījis: «Pēc trīsgadīga ārzemju komandējuma 1907. gadā aizbraucu uz Kaukāzu, lai tur nodotos dažādu Kaukāza tautu mākslas darbu vākšanai un pētīšanai, sevišķu vērību piegriežot dažādiem audumiem, grīdsegām utt. Pēc ievāktām ziņām šinī nozarē vēl nebija specializējies neviens mākslinieks, un vispārīgi literatūrā maz kas minēts par Kaukāza grīdsegām.»¹

Atzīdams, ka Persijas paklāju aušanas māksla ir atstājusi dziļu ietekmi uz Kaukāza tautu tekstilmākslu, viņš tajā pašā laikā pasvīturo, ka «kaukāzieši radījuši savos mājamatniecības mākslas darbos pilnīgi īpatnējus ornamentus, izveidojot tos pēc savas gaumes.»²

Ievērodams, ka gadu simteņos kultivētie augstvērtīgie tekstiliju raksti pakāpeniski sāk izzust, jo to vietu ieņem mazvērtīgi ornamenta, patapināti no lētiem, rūpnieciski ražotiem audumiem un tapetēm (spilgtas rozes, suņi, putni utt.), J. Straume uzsāk grūtu, bet ārkārtīgi nozīmīgu darbu — Kaukāza tautu lietišķās mākslas darinājumu vākšanu un pētīšanu. Tas nebija viegls darbs. «Lai savāktu vērtīgākās un interesantākās tautas garamantas, vajadzēja griezties tieši pie paša ražotāja — zemnieka,» vēlāk atceras mākslinieks. «Tikai persona, kas apceļojusi kādu Austrumu zemi, saprot visas grūtības, kādas rodas, kļūstot jāšus vai kājām pa izdegušām ielejām vai klinšainiem kalniem ar bezdibeņa aizām, pāri kurām reizēm pārmeti dažī koki, un, tikai pateicoties drošajai zirga kājai, ja tā nepaslīd, jūs varat tikt laimīgi otrā pusē. Iebraucot pašā sādžā, jūs nesagaida nekāda viesmīlība. Bieži vien jūs apmētā ar akmeņiem, jo katrs svešinieks, kas ierodas sādžā, tiek uzskatīts par nodokļu piedzinēju vai arī par personu, kas viņiem uzliks jaunus nodokļus... Pārāk nogurdinošs ir arī Kaukāza karstums. Pat naktīs jūs nevarat atpūsties, jo tiekat mocīti no malārijas odiem, moskītiem un skorponiem, kas nekautrējas pārgulēt jūsu gultā.»³

Kaukāzā J. Straume pavadījis sešpadsmit gadus. Šajā laikā viņš savāca bagātu materiālu, izveidojot unikālu paklāju, audumu, keramikas, ieroču, koka izstrādājumu un citu tautas lietišķās mākslas darbu zīmējumu kolekciju. Daļu materiālu mākslinieks apkopojis krājumā, kas glabājas tautas mākslas muzejā Tbilisi.

1912. gadā viņš izdod Tbilisi albumu «Kaukāza paklāji». Labākie paraugi ņemti no mākslinieka savāktās zīmējumu kolekcijas un iespiesti lielā formātā — 45 cm × 65 cm.

Jūlijs Straume piedalās Tbilisi tautas mākslas muzeja noorganizēšanā. Šai mākslas krātuvei viņš nodod savu kaukāziešu ornamentu zīmējumu kolekciju. No 1921. līdz 1923. gadam J. Straume ir Tbilisi Celtniecības un saimniecības muzeja pirmais direktors.

Jūlijs Straume ir pārliecināts, ka tautas mākslas klasiskās tradīcijas ir tas pamats, uz kura ceļama profesionālā lietišķā un dekoratīvā māksla.

¹ Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 33. lieta.

² Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 33. lieta.

³ Turpat, 50. lieta.

1923. gadā mākslinieks atgriezās Latvijā. Viņš saved kārtībā līdzatvestos zīmējumus, sagrupējot tos divās daļās. Pirmajā daļā (30 lapas) ietverti raksturīgākie Kaukāza tautu mākslas audumu krāsainie zīmējumi, sakārtoti pa novadiem un atbilstoši izgatavošanas tehnikai. Otrajā daļā (30 lapas) ietilpst dažādu ornamentu atsevišķo elementu un motīvu zīmējumi, kas arī sagrupēti pa novadiem. Šajās 60 lapās ietverti vairāk nekā 300 zīmējumi. Kā pamatotī norādījis pats autors, šo kolekciju kopā ar krājumu, kas glabājas Tbilisi, var uzskatīt par Kaukāza tautas mākslas ornamentu izsmelto apkopojumu.

No materiāliem, kas glabājas arhīvā, uzzinām, ka mākslinieks savā laikā piedalījies arī zinātniskajā ekspedīcijā — senās Armēnijas galvaspilsētās Ani izrakuma darbos. J. Straume interesējies arī par senatnes kultūras pieminekļiem. Tā, piemēram, Gelati klosterī (netālu no Kutaisi) viņš rūpīgi aplūkojis senās, ar roku rakstītās grāmatas, kuras bagātīgi izrotātas ar nacionāli savdabīgiem ornamentiem un miniatūrām uz pergamenta, bet daudzajās musulmaņu mošejās — mākslinieciski augstvērtīgos grīdas paklājus.

Pēc atgriešanās Latvijā J. Straume uzsāk neatlaidīgu cīņu pret bezgaurību un, kā viņš pats raksta, pret «vācu gaumē kultivētiem «erkelējumiem». Tani pašā laikā mākslinieks centās iemācīt interesentiem paklāju aušanu pēc austrumnieku parauga, jo, viņa vārdiem runājot, «pēc austrumnieku paņēmieniem izgatavotie paklāji iegūst ne tikai augstu māksliniecisku vērtību, bet arī lielu izturību»¹.

Divdesmito gadu otrajā pusē Latvijā dažādi pulciņi, darbnīcas un arī atsevišķas personas sāka pievērsties paklāju izgatavošanai. Pēc J. Straumes atzinuma, tehniskā ziņā paklāju audēji sasniedza diezgan lielu pilnību, taču nepietiekamā sagatavotība zīmēšanā un it īpaši kompozīcijā «traucēja izstrādāt darbus tā, lai tie apmierinātu mākslas prasības». Tādēļ mākslinieks nolemj atvērt speciālus kursus. Savā lūgumā Skolu departamentam viņš norāda, ka «šādu kursu atvēršana ir nepieciešama, pie tam visdrīzākajā laikā». 1924. gada februārī Skolu departaments piekrit zīmēšanas un kompozīcijas kursu sarīkošanai un uzdod kursu organizēšanu un vadīšanu Jūlijam Straumem. Runājot par šo kursu uzdevumiem, mākslinieks 1926. gada 2. oktobrī «Jaunāko Ziņu Pielikumā» raksta: «Kultivējot smalko mezglu siešanas tehniku, gribēju sasniegt to, kas vērtīgākais paklājā: ornamentu vissmalkākās, komplicētākās variācijas, darba smalkumu, izturību.»

Interesantus faktus sniedza 1927. gadā presē publicētais raksts «Persiešu paklāju izgatavošana Rīgā»: «Rīgā Straume ierīkoja stelles pēc persiešu parauga un organizēja paklāju izgatavošanu no pilsētas ierīkotā darbnīcā priekš inteliģentiem bezdarbniekiem.»²

¹ Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 31. lieta.

² Persiešu paklāju izgatavošana Rīgā. — «Zeltene», 1927, 15. nov.

Lai veicinātu latviešu lietišķās mākslas attīstību, J. Straume uzsāka tautas rakstu studēšanu; viņš izgatavoja daudzus paklāju metus un pašus paklājus, ierīkoja darbnīcas, vadīja aušanas kursus, piedalījās daudzās izstādēs, to skaitā arī ārzemēs (Briselē, Oslo, Parīzē).

Vairāki materiāli, kas atrodas arhīvā, stāsta par to, ka J. Straumes pasākumi jau dažu gadu laikā gūst lielus panākumus. To apliecina, piemēram, G. Šķiltera raksts, veltīts otrai lietišķās mākslas izstādei: «Rīgas pilsētas amatnieku skolas grīdsegu audumi sevišķi jāizceļ, kopš mākslinieks Jūlijs Straume kā lietpratris vada šo darbnīcu. Kursi uz istā ceļa. To rāda izstādītie paraugi.»¹

1925. gadā pēc J. Straumes motīviem izgatavotie paklāji Parīzes starptautiskajā mākslas izstādē ieguva zelta medaļu. Līdz ar to Rīgā darinātos paklājus sāka augstu vērtēt arī ārzemēs.

Kā kontrasts šiem spožajiem panākumiem nāk Rīgas pilsētas valdes Izglītības nodaļas paziņojums J. Straumem (1925. g. 6. martā), ka viņam atļauts vadīt amatnieku skolas aušanas kursus tikai «līdz tam laikam, kamēr būs pieņemts attiecīgs lietpratējs tepiķu siešanas darbu vadīšanā»². Meistaram pašam jāsameklē šis «attiecīgais lietpratējs». 12. maijā J. Straume Izglītības nodaļai atbild, ka «pēc vairākreizējiem sludinājumiem avīzēs nav pieteicies neviens lietpratējs tepiķu aušanā, jo tādu mums Latvijā nav un viņa izrakstīšana no ārzemēm pārāk sarežģīta un arī mūsu niecīgajiem līdzekļiem tas nemaz nav iespējams. Tamdēļ lūdzu arī uz priekšu atļaut man vadīt tepiķu nodaļu ar attiecīgu atalgojumu.»³

Tomēr 1926. gada 3. maijā Izglītības nodaļa paziņoja, ka, pamatojoties uz pilsētas valdes 15. aprīļa lēmumu, Jūlijam Straumem, sākot ar 1. jūniju, tiek uzteikta aušanas kursu vadītāja vieta, bet viņam atļauts strādāt par skolotāju. J. Straume, būdams mākslinieku biedrības «Sadarbs» biedrs, griezās ar lūgumu pēc palīdzības pie šīs apvienības valdes locekļiem. Lūguma melnraksts glabājas arhīvā, un no tā mēs arī uzzinām par J. Straumes atļaušanas iemesliem: viņš it kā neesot «spējis saimnieciski nostādīt aušanas kursus, lai tie paši atmaksātos», un «neesot varējis ierosināt plašākus komerciālus sakarus»⁴. «Sadarba» valdes locekļi, apspriežot J. Straumes lūgumu, konstatēja, ka «Straume ir pielicis ārkārtīgi daudz pūļu un enerģijas, iegādādamies dažādu sistēmu roku stelles un mehāniskās stelles ar vismodernākiem uzlabojumiem, dažas izrakstot no ārzemēm, kas prasīja daudz laika, sevišķi ievērojot to, ka tādi kursi tika sarīkoti Latvijā pirmo reizi. Bez tam praktiski sagatavotu tekstilrūpniecības tehnisko spēku trūkums atstāja uz kursu darbību zināmu iespaidu. Praktisko darbu pasniegšanas gaitā bija jāievēro zināma apmācības metode, kas nevarēja sekmēt produkcijas pavairošanu, tamdēļ sākumā radies neizbēgams deficīts. Auša-

¹ Šķilters G. Otrā lietišķās mākslas izstāde. — «Latvis», 1925, 19. apr.

² Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 41. lieta.

³ Turpat.

⁴ Turpat.



nas nodaļa uzsākusi darbu bez jebkāda rīcības kapitāla.» Taču šis «Sadarba» valdes viedoklis netika ņemts vērā.

Mākslinieka darba apstākļi buržuāziskajā Latvijā kļūst arvien sarežģītāki. 1934. gada 16. novembrī Rīgas pilsētas valde ziņo, ka «izglītības nodaļas skolotājs (t. i., J. Straume — L. L.) amatnieku skolā un tehnikumā atlaists ar Iekšlietu ministra rīkojumu 26. jūlijā ar algas izmaksu līdz 1934. gada 25. augustam»¹.

Dokumentā nav minēti ne atlaišanas iemesli, ne cēloņi. Tikai šodien, iepazīstoties ar tā laika materiāliem, kas glabājas arhīvā, pārlicināmies, ka 1925. gadā Izglītības nodaļas paziņojumā minētie komerciālie motīvi bija tikai aizsargs politiska rakstura apsvērumiem: J. Straume bija atbrīvots no darba savu progresīvo uzskatu dēļ. Pēc fašistiskā apsvēruma viņš bija atlaists no darba.

¹ Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 41. lieta.

Pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā Jūlijs Straume guva iespēju atsākt pedagoga darbu: viņš sāka strādāt par skolotāju Rīgas daiļamatniecības skolā. Mierīgo dzīves plūdumu pārtrauca fašistiskās Vācijas iebrukums Padomju Savienībā. Sākās Lielais Tēvijas karš.

Kā kara laika dramatisko notikumu atspoguļojums arhīvā melnrakstā saglabājies sirmā mākslinieka rakstītais 1943. gada 20. maijā iesniegums drošības policijai. No tā redzams, ka no 1941. gada 13. jūlija līdz tā paša gada 10. oktobrim J. Straume bija apcietināts un atradies Salaspils koncentrācijas nometnē. Iesniegumā mākslinieks lūdz viņu atbrīvot no pazeļmojošās regulārās reģistrēšanās okupācijas varas iestādē.¹

Pagriezienu Jūlija Straumes dzīvē ienes 1944. gads, kad Rīga tiek atbrīvota no vācu okupantiem. Latvijas PSR Izglītības Tautas Komisariāts ieceļ mākslinieku par Rīgas pilsētas Doma muzeja direktora vietas izpildītāju. Tajā pašā gadā J. Straume tiek uzņemts par biedru Latvijas PSR Mākslinieku savienībā. Par nopelniem lietišķās un dekoratīvās mākslas attīstībā J. Straume apbalvots ar Latvijas PSR Kultūras ministrijas Goda rakstiem. 1959. gadā, kad mākslinieks svinēja savu 75. dzimšanas dienu, viņam tika piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums.²

J. Straumes personālajā fondā varam iepazīties arī ar citiem daudzveidīgiem materiāliem. Te ir meistara lekcijas austrumtautu mākslas vēsturē, kuru «Ievadā» viņš raksta: «Var uzskatīt par neapšaubāmu faktu, ka katrai tautai, neraugoties uz to, kādā kultūras līmenī tā atrodas, piemīt spēcīga tieksme radīt skaistas formas, kuras dabiskā kārtā izveidojas vispirms dzīvokļa iekārtojumā, bet istā mākslas radīšana sākas tikai tad, ja izdodas formās ietvert kādu garīgu ideju.»³

Uz nelielām papīra lapinām saglabājies arī referāts «PSRS tautu tēlotājas mākslas izstādē», kas nolasīts Doma muzeja kolektīvam 1949. gadā. Kā dārgu piemiņu sirmāis meistars glabājis jaunības draugu mākslinieka T. Bučkina 1964. gada jūlijā Dzintaros zīmēto J. Straumes portretu skici un J. Tilberga 1967. gadā zīmēto pašportretu ar veltījumu J. Straumem.⁴

Arhīvā glabājas arī J. Straumes dažādu satūra sarakste ar kolēģiem un citu mākslas veidu pārstāvjiem. Te varam atzīmēt Tbilisi mākslas muzeja darbinieku M. Ter-Mikaeljana un Gruzijas Mākslas akadēmijas profesora D. Cicišvili vēstules, Emīļa Melngaiļa vēstuli (rakstīta 1930. gada 15. janvārī), kurā komponists Skapražu kopas vārdā lūdz atļauju Jūlijam Straumem iespiest viņa brāļa Jāņa Straumes kora dziesmas,⁵ Kārļa Egles vēstuli (1965. gada 24. decembrī) par literārā muzeja nodibināšanu un iekārtošanu Druvienas skolā.⁶

¹ Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 48. lieta.

² Turpat, 32. lieta.

³ Turpat.

⁴ Turpat, 64. lieta.

⁵ Turpat, 36. lieta.

⁶ Turpat.

Interesi izraisa J. Straumes atmiņas par savu novadnieku — dzejnieku Jāni Poruku.¹

Un, beidzot, arhīvā var iepazīties ar daudzām vēstulēm un atklātnēm, kuras mākslinieks rakstījis sievai. Tās sūtītas galvenokārt no Francijas un uzrakstītas franču valodā.²

Jūlija Straumes personālā fonda materiāli kopumā dod ne tikai bagātu izpētes vielu mākslas vēsturniekiem un lietišķās mākslas speciālistiem, bet sniedz arī savdabīgu sava laikmeta kultūras dzīves atspoguļojumu.

¹ Latvijas PSR CVORSA, f. 902, 1. apr., 33. lieta.

² J. Straumes dzīvesbiedre pēc tautības bija beļģiete, strādāja par franču valodas pasnie-dzēju.

SKATUVES IETĒRPA PIRMSĀKUMI LATVIEŠU TEĀTRI (19. gs. beigas — 20. gs. sākums)

Savu darbību Rīgas Latviešu teātris sāka 1868. gadā kā amatieru teātris. Šajā laikā Rīgā jau pastāvēja Rīgas Pilsētas vācu teātris, kas savā simtgadu ilgajā vēsturē bija sasniedzis augstu profesionālu līmeni. Viens no tā spožākajiem periodiem attiecināms uz pagājušā gadsimta 30. gadiem, kad par teātra direktoru kļuva Vācijas teātru darbinieks, aktieris, režisors un dramaturgs Kārlis Holtejs. No 1837. līdz 1839. gadam teātrī par kapelmeistaru strādāja Rihards Vāgners. 1863. gadā teātris saņēma speciāli tam celto ēku — tagadējo Rīgas operas un baleta teātri.

Kopš 1854. gada¹ Daugavpili pastāvēja pirmais krievu teātris Latvijā. To bija dibinājis un uzturēja Daugavpils cietokšņa galvenais inženieris pulkvedis N. Hagelstroms. Lielu vērību viņš veltīja skatuves ietērpam, tādēļ iegādājās Berlīnē, Rīgā, Varšavā un Pēterburgā greznus tērpus, dārgas mēbeles, mākslinieciskas dekorācijas². 1858. gada vasarā Daugavpils teātris sniedza Rīgā 40 izrādes.

1882. gadā akciju sabiedrība «Uļeja» uzcēla Rīgā namu krievu organizācijām (tur bija arī zāle ar skatuvi). 1883. gadā šeit sākās pirmā krievu stacionārā teātra sezona Rīgā un reizē ar to — tagadējā Rīgas Krievu drāmas teātra vēsture³.

Rīga, būdama svarīgu satiksmes ceļu centrs, kas savieno Rietumeiropu ar Krieviju, redzēja un dzirdēja slavenākos pasaules māksliniekus, kas ceļā uz Krievijas metropoli sniedza izrādes un koncertus arī Rīgā⁴.

Tādējādi Rīgas Latviešu teātra attīstība un skatuviskā ietērpa veidošanās bija pakļauta dažādām ietekmēm. 1870. gadā par Rīgas Latviešu biedrības «teātra vadoni pieņēma» Ādolfu Alunānu, kas jau bija darbojies kā aktieris profesionālās vācu teātru trupās. Ā. Alunāns savās atmiņās raksta: «Tātad es biju «Rīgas Latviešu biedrības teātra vadonis», bet drīzi vien es sāku izprast, ka teātra, par kuru vadoni skaitījies, īstenībā nemaz vēl nebija.»⁵ Rakstnieks A. Deglavs atmiņās par latviešu teātra vēsturi šo posmu raksturo šādi: «Ar Ādolfu Alunānu latvieši bija mantojuši pirmo

¹ Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture, 1. sēj. R., 1968, 38. lpp.

² Мегвегов П. М. Воспоминания. Л., 1929, с. 154.

³ Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture, 1. sēj. R., 1968, 100. lpp.

⁴ Turpat, 35. lpp.

⁵ Ā. Alunāna atmiņas par latviešu teātra izcelšanos. R., 1924, 9. lpp.

lietpratēju teātra vadoni, tagad ap viņu pulcējās it visi, kam ap teātra lietu bija interese, un tādi nu varēja sarīkot kārtīgi latviešu teātra izrādes.»¹

Uzsākot darbību, Rīgas Latviešu biedrības teātrim vajadzēja domāt arī par skatuves ietērbu, bet savu skatuves gleznotāju latviešiem vēl nebija.

Lai izprastu, kādu ietekmju lokā veidojās dekorāciju glezniecība latviešu teātri, mums mazliet jāpievēršas 19. gadsimta teātra un dekorāciju mākslai Rietumeiropā un Krievijā.

Skatuves glezniecības ievirzi vienmēr nosaka dramaturģijas attīstības līmenis, laikmeta estētiskās prasības un režisora doma.

Astoņpadsmitajā gadsimtā, kad visā Eiropā valdīja klasicisms, dekorācijas bija pakļautas vietas un laika vienības likuma prasībām. Lugas darbība parasti notika dekorācijās, kas neprasija atbilstību vēsturiskam laikmetam. Vispārīnāti tipi darbojās vispārīnātā vidē, dekorācija bija tikai fons aktierim. Tragēdijās fons bija svinīgs, cēls, komēdijās — vispārīnātas vietas apzīmējums. Visas klasiskās lugas varēja uzvest vienās un tajās pašās dekorācijās, tās nemainot.

Deviņpadsmitajā gadsimtā Igo un Dimā savās lugās atsakās no vietas un laika vienības principa, prasa atveidot uz skatuves vēsturiski patiesu darbības vietu. Atbilstoši šīm prasībām attīstās arī dekorāciju māksla. Franču dekoratori Siserī, Lefevers, Sešans laikā no 1820. līdz 1840. gadam gatavo Parīzes nakts ainas, kapsētas ar drupām noslēpumainā mēness gaismā, pils zāles, pilsētas laukumus.

Ar laiku vēsturiskā patiesība skatuves ietērpā kļuva par pašmērķi. Pieprasījums pēc jaunām dekorācijām auga. Dekorāciju fabrikas un firmas tās sāka gatavot komplektos (šajos uzņēmumos strādāja dekoratori-amatnieki). Rietumeiropas un Krievijas teātri izmantoja Parīzes, Berlīnes, Mīnhenes, Drēzdenes un Vīnes dekorāciju firmu pakalpojumus. Tās izgatavoja dekorācijas veselām operām un atsevišķiem cēlieniem, kā arī dekorācijas noteiktā stilā (gotika, baroks), kuras izmantoja dažādos uzvedumos.²

Krievijas teātros 19. gs. beigās darbojās spējīgi dekoratori, tādi kā M. Bočarovs, M. Šiškovs, I. Andrejevs, K. Ivanovs, P. Lambins, O. Allegri un citi. Tomēr uz viņiem skatījās kā uz labiem amatniekiem, kas izpilda darbu pēc «aršīnu metodes». Par labo toni uzskatīja sekošanu ārzemju paraugiem, tādēļ dekorācijas galvenokārt pasūtīja ārzemju firmās.

Deviņpadsmitajā gadsimtā teātra mākslu visā Eiropā ietekmēja pasīvais romantisms, kuram raksturīgs dzīves īstenības noliegums, aiziešana fantāzijas pasaulē, izdomātā vidē. Uz skatuves, sevišķi Vācijā, sāk dominēt melodrāma. Palielinās arī teātra izklaidējošā loma — bieži tiek uzvestas vodevilas un operetes. Teātri valda «zvaigžņu» kults, kad panākumus nosaka viens vai daži aktieri ar virtuozu tehniku. Lugas saturs tiek piemērots šim vadošajam aktierim, bet ansambļa izkopšana pamesta novārtā.

¹ Deglavs A. Drusciņas no Rīgas Latviešu teātra vēstures. — «Dienas Lapa», 1900, 19. aug.

² Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1970.

Režijas māksla uzplaukst tikai 19. gs. beigās. Impulsus šim uzplaukumam deva Meiningenes teātris.

Tas ir galma teātris Vācijā, dibināts 18. gs. Meiningenē. Teātra uzplaukums attiecināms uz 19. gs. 70.—80. gadiem, kad par režisoru tur strādāja Ludvigs Kronegs (1837—1891). Teātri vadīja trīs personas — tā īpašnieks hercogs Georgs II, viņa dzīvesbiedre aktrise Elēna France un Ludvigs Kronegs. Hercogs Georgs II bijis ļoti erudīts cilvēks, labi orientējies vēsturē, arheoloģijā, glezniecībā, kostīmu vēsturē, viņš pats zīmējis kostīmu un dekorāciju metus, pārzinājis skatuves gaismas efektus. Meiningenes teātris līdz pilnībai izkopa ansambļa mākslu, likvidēja zvaigžņu kultu, izveidoja skatuves telpu ar vēsturiski pareizām dekorācijām, stila kostīmiem, ieročiem. Tomēr šī vēsturiskā precizitāte beigu beigās kļuva par pašmērķi, bet izkoptā ansambļa tehnika nomāca galvenās lomas izpildītājus. Teātris uzveda Šillera, Šekspīra, Gētes, Lesinga, Moljēra darbus, bet atturējās no sociāli nozīmīgām laikmetīgām lugām. Iestudējot lugu, režisors detalizēti pētīja laikmetu, sadzīvi. Skatuves ietērpam gatavoja konkrētas dekorācijas, kas tika veidotas uz arheoloģisku izrakumu bāzes. Bieži vien mākslinieki dekorāciju skices zīmēja tieši tur, kur notiek lugas darbība, t. i., Ēģiptē, Grieķijā, Spānijā. Arhitektūras elementi vairs netika gleznoti uz prospekta, bet gatavoti no koka un citiem materiāliem. Līdz šim gludā skatuves grīda tika uzlauzta, uz tās veidojās pauguri, gravas, kāpnes, laukumi, tilti u. c. Meiningenes teātris lielu nozīmi piešķīra skatuves efektiem — gaismai un skaņām. Lugu uzvedumos varēja redzēt «īstu» lietu, mēnes gaismu, saules rietu vai lēktu, mākoņus. Skatītāju pārsteidza vēja gaudas, pērķona dārdi, viņņu čala, tauru skaņas, bungu rība. Laikā no 1874. līdz 1890. gadam teātris sniedza 2600 izrādes Rietumeiropā un Krievijā, ar savu augsto uzveduma kultūru stipri ietekmējot režijas un skatuviskā ietērpā mākslas attīstību Rietumeiropas un Krievijas teātros 19. gs. beigās.¹

Rīgas Latviešu teātri galvenokārt ietekmēja vācu teātra māksla, it īpaši ar Pilsētas vācu teātra starpniecību. Arī daļa latviešu aktieru (O. Fukss, R. Jansons, V. Jansons, V. Vēvers u. c.) savu profesionālo mākslu bija apguvuši Vācijas teātros. Gadsimtu mijā ietekmju sfēra mainās par labu krievu mākslai, jo šajā laikā Latvijas kultūras dzīvē ienāk latviešu inteliģence, kas izglītību bija guvusi Krievijas augstskolās. Sāka aktivizēties krievu teātra dzīve Latvijā. Palielinājies arī Krievijas teātru viesizrāžu skaits Latvijā.

Uzsākot savu darbību teātri, Ā. Alunānam vispirms bija jādomā par repertuāru. Tā kā latviešu oriģināllugu tanī laikā vēl nebija, Alunāns pievērsās tulkojumiem (viņš labi zināja vācu valodu). Tika tulkotas vai lokālizētas vācu joku lugas-poses, kurās iespraustas arī dziesmiņas. Ar šādām pliekana satura ludziņām tolaik bija pilns arī Rīgas vācu teātra repertuārs.

¹ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX вв. М.—Л., 1939, с. 175—215.

Šāda repertuāra izvēle izskaidrojama arī ar Alunāna režijas principiem. Būdams teātra direktors, režisors un aktieris, kas «izrāda pirmās šķiras mīļotājus un humoristiskas dziedāšanas lomas», viņš izvēlētās lugas piešķaņoja savam «ampluā». Arī paša rakstītajās lugās galvenās lomas viņš paredzēja sev. Tādā kārtā Alunāns savā trupā ievēda tā laika Eiropā vēl modē esošo «zvaigžņu kultu». Tāda «zvaigzne» latviešu teātrī bija pats Alunāns — tautā iemīļots aktieris.

Atbilstoši repertuāram attīstījās arī skatuves ietērps. Latviešu teātra pastāvēšanas sākuma posmā šo attīstību ierobežo līdzekļu trūkums. No lugas lugā (ja pieļāva darbības vide) lietoja pēc šablona izgatavotos dekorāciju komplektus, kuros ietilpa zemnieku istaba, kungu dzīvokļa interjers, pagalma skats, pļavas un meža skats, ziemas skats, parka ainava u. c. Ja lugai tika izgatavota kāda jauna oriģināldekorācija, tad uz to bija norādīts teātra afišā un laikrakstu reklāmās.

Galvenie avoti, kas ļauj restaurēt tā laika teātra uzvedumu ainu, ir laikraksti «Baltijas Vēstnesis», «Rīgas Lapa» un kopš 1886. gada — arī «Dienas Lapa». 1908. gadā ugunsgrēkā, kad nodega Rīgas Latviešu biedrības nams, gandrīz pilnīgi gāja bojā latviešu teātra arhīvs¹, tādēļ mūsu rīcībā pagaidām nav nekādu fotouzņēmumu vai zīmējumu ar tā laika skatuves ietērpa atveidiem.

Kad 1870. gadā Rīgas Latviešu biedrībai uzcēla savu namu ar skatuvi, atsevišķus dekorāciju gabalus pasūtīja pie vācu skatuves daiļkrāsotāja Kārļa Franka (1823—1890). Viņš gleznoja arī pirmās oriģināldekorācijas noteiktai lugai («Mika nāk mājā», «Vienai jāprecējas», 1870. g.; «Priekos un bēdās», 1871. g.).

Krālis Franks (kopā ar dēlu) 20 gadus (1870—1890) bija Rīgas Latviešu teātra dekorators. Kad K. Franks sāka gatavot dekorācijas šim teātrim, viņam jau bija 15 gadu darba stāžs Rīgas Vācu teātrī.² Jāapšaubā bieži dzirdētā doma, ka pagājušajā gadsimtā dekorācijas latviešu teātrī bijušas amatieru darinājumu līmenī. Ir pamats domāt, ka Rīgas Vācu teātrī, kuram bija augsta uzvedumu kultūra, dekoratori bez attiecīgās izglītības netika pieņemti.

Tolaik teātra dekorators apgleznoja arī skatuves priekškarus (šādi apgleznoti priekšskari tika lietoti vēl mūsu gadsimta 30. gados). K. Franks gleznojis skatuves priekškarus Rīgas Latviešu teātrim 1879. un 1887. gadā.

¹ *Bērziņš A.* Pa vecām tekām. — «Teātra Vēstnesis», 1935.

² *Rudolph M.* Rigaer Theater und Tonkünstler. Lexikon. R. 1889.—1890. Šajā darbī norādīts, ka K. Franks un viņa dēls strādāja toreizējā Rīgas pilsētas (vācu) teātrī par dekoratoriem no 1855. līdz 1878. gadam. Šis ziņas nav precīzas. ZA Fundamentālās bibliotēkas Misina nodalījā glabājas Rīgas teātra almanahi (Rigaer Theater Almanach), kuros ievietoti arī teātra tehniskā personāla saraksti. Pēc šiem sarakstiem redzams, ka K. Franks bijis teātra dekorators, mašīnists un meistars dažādos laikos no 1855. līdz 1965. gadam. 1866. gadā par dekoratoru un krāsotāju strādā abi Franki — seniors un juniors. No 1867. līdz 1870. gadam almanahu nav. 1870. gada dekorators un mašīnists jau ir Helvigs. No 1875. līdz 1877. gadam teātra dekorators ir Franks, jaunākais, uz kuru tad arī attiecināms leksikonā minētais 1878. gads.

Lūk, kā uz jauno priekškaru reaģē «Rīgas Lapa»: «Teātra zālē ieejot, mums vispirms jauki krita acīs jaunā pārvēršanās skatuves arīgā būšanā. Vecais skatuves priekškarmais ir uzspodrinājies. To uzvelkot, redzam jaunu, skaistu viesistabu . . . Franka kungs jau diezgan pazīstams kā krietns dekorāciju mālderis, bet caur šo teātra priekškaramo viņš sev pastāvošu piemīņu un slavu pie Rīgas latviešiem iemantojis.»¹

K. Franks priekškarus un dekorācijas gatavojis arī citu Rīgas biedrību (piemēram, Pavasara biedrības) izrādēm un vairākiem lauku teātriem: «Beidzot parādīja Valmieras biedrības jauno aizkaru, kas publikai patika tik ļoti, ka viņa aizkara izgatavotāju Franka kungu izsauca laukā.»²

Arī citām lauku teātru trupām aizkarus gatavoja vācu amatnieki—dailkrāsotāji. Tā, piemēram, Vecpiebalgas teātra uzvedumam «Precioza» visas dekorācijas gatavojis cēsnieks Frišs, Raunas teātrim 1877. gadā priekškaru (uz tā attēlots Raunas pilskalns ar drupām, Tanīsa kalns un citi vietējie dabas skati) krāsojis Brahmanis, Steinbaums 1878. gadā gatavojis dekorācijas Lēdurgas teātrim un tamlīdzīgi.

Rīgas Latviešu teātra uzvedumi skatuves ietērpā ziņā bija stipri atšķirīgi. Ja lugai tika izgatavota kāda jauna dekorācija, publika to uzņēma ar lielu atsaucību: «Beidzamais cēliens ar savu jauno dekorāciju «Kapsēta ziemas laikā», ar apgaismoto baznīcu, ar sniega puteni, ērģeļu skaņām u. c. darīja tik varenu iespaidu, ka zālē atskanēja šņukstēšana.»³ Tika gādāts arī par iespaidīgiem skatuves efektiem, kas savukārt palīdzēja attīstīt skatuves tehniku. 1878. gadā «Rīgas Lapā» varam lasīt par L. Šneidera operetes «Pēr-kona gaiss» uzvedumu: «Bet jō lielu aprīnošanu iemantoja tas skats II cēlienā, kur mēs dabūjām kādu elles nodaļu redzēt. Tik pilnīgā vīzē mēs vēl neesam nekad jaunās dekorācijas uz mūsu skatuves redzējuši. Ne visai dūšīgiem cilvēkiem būs tiešām pārskrējuši drebuļi pār kauliem, redzot, ka miltu maisi sāka dancot, kā mazi cilvēki milzum lielām galvām sāka līdzī griezties, kā tad istabas dekorācijas uzskrēja gaisā un mūsu priekšā stāvēja asiņainas klintis ar garu asiņainu pilāru rindu. Purva ugunis skrēja pa gaisu, nāve ar spīdošu daļģi aizrāva kāda veca sirma vīra garu projām, kāds liels ragains spoks pārbrauca ar uguņojošiem ratiem un riteņiem pār skatuvi un vēl citi tādi ķēmi parādījās bengāliskā apugupošanā. Mūsu dekorāciju mālderis Franka kungs bija darījis visu, kas vien iespējams bija. Arī dekorācija I cēlienā bija ļoti patīkama. Bija jauks skats, šīs dzirnavas ar kustošu ratu un Poreša kunga ar laivu braukšana.»⁴

Iegādāties jaunās dekorācijas visām lugām liedza līdzekļu trūkums, tādēļ augs publikas neapmierinātība ar skatuves pelēcīgo iekārtojumu, kur bieži atkārtojās jau agrāk redzētās mēbeles, tērpi, ainavas.

Pārskatīt par teātra sezonu «Baltijas Vēstnesi» 1882. gada 109. numurā,

¹ Mūsu Latviešu teātra sezona. — «Rīgas Lapa», 1879, 3. (15.) sept.

² Latviešu teātris. — «Baltijas Vēstnesis», 1884, 4. (16.) dec.

³ Latviešu teātra sezonas atklāšana. «Lenore». — «Baltijas Vēstnesis», 1883, 14. (26.) sept.

⁴ Latviešu teātris. — «Rīgas Lapa», 1878, 6. (18.) nov.

piemēram, lasām, ka no jaunām dekorācijām iegādāti tikai divi prospekti ar sānu kulisēm un «liels pulks mazāku dekorāciju gabalu».

1884. gadā «Baltijas Vēstnesī» teātra sezonas pārskatā gan teikts, ka «Latviešu teātris nevar cerēt uz kādu pabalstīšanu no ārpusē un viņš var tādēļ pastāvēt tikai tad, ja viņš pats nopelnās tik daudz, cik maksā viņa uzturēšana . . .»¹, bet jau nākošajā numurā tanī pašā pārskatā lasām pārmetumus par dekorācijām, «kuras pēdējā sezonā pavairotas tikai caur kādiem sikumiem . . . Nav noliedzams, ka dekorāciju ziņā esam diezgan nabagi un tādēļ mūsu skatuvei ļoti bēdīgs izskats. Bet šī lieta ir gauži skādīga visai teātra lietai, jo ir pazīstama veca būsana, ka aktieris, izrādes ansamblis var būt dievs zin cik labs, — ja «rāmis», kurā luga notiek, ir nabadzīgs un noplīsis, tad viss labais iespajds zustin zūd. Tātad stipri vien jāvēlas, ka pienācīgā vietā gādātu par šīs nebūšanas novēršanu . . .»²

Atbildot uz preses uzbrukumiem par nepiemērotu repertuāru un nabadzīgām dekorācijām, Ā. Alunāns paskaidro, ka latviešu teātris vēl nav profesionāli nobriedis nopietnām lugām. Ar savām joku lugām Alunāns centās kompensēt latviešu oriģināllugu trūkumu. Latviešu teātris tiek vadīts pēc principa — «lēni, bet droši». Alunāns norāda arī uz to, ka teātrim trūkst naudas, lai maksātu par angļu lugu tulkošanu, lugas jāiestudē isā laikā, aktieri strādā bez algas, pēc sava darba laika: «Pēterburgas pilsgalma operā par jaunus franču operas uzvešanu izdots 50 000 rubļu. Mums vajag ap 1200—1500 rubļu, lai uzvestu «Vasaras nakts sapni», bet ienākumi gada laikā ir 399,65 rbļ.»³ (Peļņa šeit uzrādīta pēc 558,57 rubļu sadalīšanas par darbu ilggadējiem aktieriem no kopējās gada peļņas — 958,22 rbļ.)

Ā. Alunānam rodas dažādas nesaskaņas ar teātra komisijas vīriem, un pēc 1885. gada teātra sezonas viņš un vēl daži aktieri no Rīgas Latviešu teātra aiziet.

1886. gadā par Rīgas Latviešu teātra direktoru tiek pieņemts vācu aktieris un režisors Hermanis Rode-Ēbelings, kas jau divdesmit gadus bija strādājis par aktieri dažādos Vācijas, Austrijas un Šveices teātros (Rīgas Latviešu teātri darbojās līdz 1893. g.).

H. Rode-Ēbelings arī Rīgas Latviešu teātrī vēl lielākā mērā ienesa vācu teātra pieredzi. Viņš noņēma no repertuāra visas Ā. Alunāna lugas, no iepriekšējā repertuāra atstājot tikai K. Holteja «Lenori», kā arī atjaunojot P. A. Volfa «Preciozu». Liela vieta repertuārā tagad tika ierādīta tā saucamajām «kalniņu lugām», kuru sižeti bija smelti Tiroles zemnieku dzīvē. Sevišķi populāra bija L. Ganghofera un H. Neierta luga «Svētbilžu griezējs». Redzamu vietu repertuārā ieņēma arī melodrāmas (jau minētā «Lenore», d'Ēnerī «Mātes svētība») un romantiskas pasaku lugas

¹ Atskats uz Rīgas Latviešu biedrības teātra notecējušo sezonu. — «Baltijas Vēstnesis», 1884, 13. (31.) maijā.

² Atskats uz Rīgas Latviešu biedrības teātra notecējušo sezonu. — «Baltijas Vēstnesis», 1884, 21. maijā (2. jūn.).

³ Alunāns Ā. Izskaidrojums Latviešu teātra lietai. — «Baltijas Vēstnesis», 1884, 24. janv. (5. febr.) — 28. janv. (9. febr.).

(F. Raimunda «Izšķērdētājs» un «Cilvēces naidnieks»). Paretam repertuārā parādījās arī Rietumeiropas klasiķu darbi — V. Šekspīra «Venēcijas tirgotājs», «Sapnis vasaras naktī», «Ričards III», F. Šillera «Luīze Millere» vai «Mīla un viltus», O. Balzaka «Pamāte». Krievu dramaturģiju pārstāvēja A. Puškina «Skopais bruņinieks» un A. Suhovo-Kobiļina komēdija «Krečinska kāzas».

Savas darbības pēdējos gados H. Rode-Ēbelings iestudēja R. Blaumaņa «Zagļus» un «Ļauno garu», A. Deglava «Veco pilskungu», J. Rozentāla-Krūmiņa «Sarkano kungu».

Tādējādi H. Rode-Ēbelings no Ā. Alunāna būtībā «pārmantoja» tās pašas jautrās joku lugas, poses, melodrāmas, romantiskas pasaku lugas. Tas izskaidrojams ar tā laika Rietumeiropas teātros joprojām valdošajiem pasīvā romantisma strāvojumiem. Līdzīgs repertuārs bija arī Rīgas Pilsētas vācu teātrim. A. Deglavs minētā perioda repertuāru raksturo šādi: «Še bālo saturu un nejaušos notikumus tas (H. Rode-Ēbelings — D. B.) pilnīgi nomāca ar raibo dekorāciju pārsvaru. Šis patiešām bija ērmodas izrādes. Tik daudz, ko redzēt, tik daudz, ko acis mielot, un notiek arī uz skatuves vienmēr kas: kaujas, lādas, slikst un karas, strādā arī pārkoņi un zibeņi, bet, kad viss tas nobeidzas, tad nesaprot, kas bija, kas nebija, — aizej mājā ar tukšu sirdi...»¹

Repertuāra ziņā H. Rode-Ēbelings, salīdzinot ar Ā. Alunānu, neko jaunu teātrī neienes, izņemot Rietumeiropas klasiku, toties kā režisors viņš nāca ar pilnīgi jaunu ievirzi. Tika likvidēts «zvaigžņu kults», visiem trupas dalībniekiem sarīkoja kursus, kur tie mācījās aktiera tehnikas pamatus. Pie lomām režisors ar katru aktieri strādāja atsevišķi, rādīja priekšā, kā jāspēlē (mazāka vērība tika veltīta lomas psiholoģiskai izstrādei), stingri sekoja, lai aktieru apģērbs un grims būtu atbilstošs lomai. A. Deglavs, kurš gadu strādājis par aktieri H. Rodes-Ēbelinga vadībā, šādi raksturo viņa režiju: «Ēbelings bija atzīts inscenētājs un nepārspējams grupu sastādītājs. Pie viņa ikvienam, kas atradās uz skatuves, bija sava funkcija, tā ka labo kopiespaidu vajadzēja dot kopējam ansamblim un ne tikvien kā solistu spēlei. Nevienus statists nestāvēja uz skatuves, rokas nolaidis, dikā, neapzinādams, kādēļ viņš te atrodas. Ikvienam vairāk vai mazāk bija jādarbojas kopsakarā. Rodes-Ēbelinga sastādītās grupas dziesmu lūgā «Dzīvība priekš cara», kur krievu zemnieki uzbrūk mežā poļiem, un atkal lielais tautas un bajāru gājiens Maskavā bija latviešu teātra dzīvē līdz tam kaut kas neredzēts.»²

Viss minētais ļauj secināt, ka Rodes-Ēbelinga režiju ietekmēja Meinigenas teātris, kas jau 12 gadus sniedza viesizrādes visā Rietumeiropā, arī Krievijā. 1890. gada decembrī H. Rode-Ēbelings savai benefīcei sakārā ar 25 gadu darba jubileju izvēlējās V. Šekspīra lugu «Venēcijas tirgotājs».

¹ Deglavs A. Drusiņas no Rīgas Latviešu teātra vēstures. — «Dienas Lapa», 1900, 30. aug.

² Deglavs A. Iz Rodes-Ēbelinga laikiem. — «Skatuve un Dzīve», 1914, № 1/2.

«Baltijas Vēstnesis» informēja lasītājus, ka luga tiks «inclinēta pēc meiningeniešu teātra priekšzīmes». Iespējams, ka šo lugu H. Rode-Ēbelings bija redzējis šā teātra viesizrāžu laikā Krievijā.¹

H. Rodes-Ēbelinga laikā Rīgas Latviešu teātris strādāja daudz labvēlīgākos apstākļos nekā iepriekš. Sajā periodā Rīgas Vācu teātris ik gadus saņēma subsīdiju no pilsētas līdzekļiem, arī jaundibinātais Krievu teātris Rīgā, sākot ar 1886. gadu, saņēma subsīdiju. Tādēļ Rīgas Latviešu teātra komisija 1886. gada 27. augustā iesniedza pilsētas domei lūgumu pabalstīt Rīgas Latviešu teātri ar 6000 rubļu lielu subsīdiju gadā. Pilsētas dome 1887. gada 7. janvārī nolemj Latviešu teātrim piešķirt 5000 rubļu gadā. Sākot ar 1890./91. gada sezonu, šī summa tiek palielināta līdz 6000 rubļu gadā.² Tā irniecīga summa salīdzinājumā ar Rīgas pilsētas Vācu teātrim piešķirto subsīdiju. (RLT zālē 1100 vietas, vācu teātri — 1240 vietas.) Piemēra pēc minēsim izvilkumu no līguma, kuru Pilsētas dome noslēdza ar Lielo Ģildi (tās rīcībā 1887. gadā uz 9 gadiem tika nodota teātra atjaunotā ēka). Līguma otrajā punktā teikts, ka skatuves dekorācijas Ģildei jāapgādā uz pilsētas rēķina un ka tās nedrīkst būt dārgākas par 28 000 rubļu.³

1886. gadā tiek pārbūvēta Rīgas Latviešu teātra skatuve. 1887. gada jūlijā «Baltijas Vēstnesis» ziņo, ka no subsīdijas kopējās summas 1500 rubļu izmantots «jaunās skatuves ietaisei par labu». Skatuve dabūja 2 jaunus priekškarus un 30 prospektus ar nepieciešamām kulisēm u. c. skatuves piederumiem.

Par vienu no jaunajiem priekškariem 1887. gada beigās rakstīts: «Beidzot jāpiemin, ka teātra komisija mūs pārsteidza ar jaunu priekškaru, kurš turpmāk apzīmēs cēlienu beigas, kamēr līdzšinīgais paliek pārvēršanām. Uz jaunā priekškara, kas Franku kungiem izdevies ļoti krietni, redzama ozolu svētbirze, kurā patlaban krīvs sadedzina upuri. Priekšzīme šai bildei ņemta no II vispārīgo Latviešu dziedāšanas svētku piemiņas.»⁴

Teātri par dekoratoru turpina strādāt Kārlis Franks un viņa dēls (pagaidām mums nav ziņu, kad Franks, juniors, sācis strādāt Rīgas Latviešu teātri, iespējams, ka pēc 1878. gada, kad viņš aiziet no Pilsētas vācu teātra).

Pirmos panākumus H. Rode-Ēbelings gūst ar drāmu «Dzīvību priekš cara» (M. Ģlinkas operas «Ivans Susaņins» pārstrādājums). Atsevišķiem skatiem tiek gatavotas jaunas dekorācijas: «Dekorāciju un mašinerijas ziņā varam būt apmierināti, ievērojot mūsu nepilnīgo skatuvi un mazos naudas līdzekļus. Sevišķi jauks skats 4. cēlienā pārvēršanā «biezā mežā», kad vētra kauc un svilpo un lēnītiņām gaismiņa aizsvīst austrumos, aizvien aplāzdamās lielāka; tā arī beidzamā scēna «cara gājiens Maskavā.»⁵

¹ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков. М.—Л., 1939, с. 216.

² Deglavs A. Drusiņas no Rīgas Latviešu teātra vēstures. — «Dienas Lapa», 1900, 26. aug.

³ Par Rīgas Pilsētas vācu teātra attīstību. — «Baltijas Vēstnesis», 1904, 28. febr.

⁴ Bergs B. J. Pārmitie mēteļi. — «Baltijas Vēstnesis», 1887, 14. dec.

⁵ Rīgas Latviešu teātris. — «Dienas Lapa», 1886, 8. dec.

1888. gadā šis uzvedums tiek atjaunots krāšņāks. Teātra komisija nopērk no Rīgas krievu teātra antrepreniera M. Babikova greznum krievu baļāru kostīmus. Tad arī presē parādās apskats par tērpiem, kuriem līdz šim kritika nemaz nepievērsa uzmanību.

Sevišķu publikas ievēribu izpelnījās L. Ganghofera un H. Neierta skatu luga «Svētbilžu griežējs». Lūk, ko «Baltijas Vēstnesis» raksta par kādu īpaši krāšņu šīs lugas dekorāciju: «Vislielāko efektu, kā jādombā, gan darīs «Alpu sārtums». Tā bilde ir vērtā, ka to sevišķi, par maksu izrāda. Kas Alpu kalnos nav bijis, varēs tāpat iepazīties ar šiem varonīgajiem klinšu milžiem un ar burvīgo krāsu spēli, ko saule norietēdama pie viņiem izdara. It īpaši jauks skats, redzot, kā saule, aiz pirmā kalnu galiem pazudusi, vēl kādu laiciņu pakavējas pie pakalējiem, tos tērpdama gan zelta, gan purpura krāsās, kamēr beidzot nakts krēslumā visu pārvērs istajās dabas krāsās...»¹ Šis «Alpu sārtums» teātra kritikā vēlāk kļuva par sliktas gaumes parauga apzīmējumu.

Priekšstatu par dekorāciju raksturu sniedz arī pirmizrādes recenzija: «Otrā cēliena dekorācijas izrāda krāšņu viduci Bavārijas Alpos. Priekšā uz klintīm atrodas ganu būdiņa, aiz kuras nāk mežs, un pār to paceļas kalnu milzeņi. Visu augstākā kalna galotne tērpjas mūžīgā ledū, kurš pie dienas gaismas izrādās kā netīrs bālganums. Bet, kad noriet saulīte, tad, kamēr ielejā jau valda tumsība, glečēris pāriet purpura sārtumā un beidzot pārvēršas tikpat drūmi tumšs kā visa apkārtnē.»²

Ne mazāk tika cildināta F. Raimunda luga «Cilvēces naidnieks». Šīs lugas jaunās dekorācijas — «1) nāru avots burvju aizā; 2) rets veidols mākoņos; 3) mirušo garu mājiņa; 4) ugunsgrēks; 5) plūdu briesmas; 6) ledus pils. Beigās spīdošs gala akts» — vairākkārt tika uzskaitītas laikrakstā «Dienas Lapa»³.

Pēc izrādes «Cilvēces naidnieks» «Baltijas Vēstnesī» lasām: «Ledus pils krāsota tik krietni, ka skatītāji sāka izsaukt šās radītāju — Franka kungu. Arī mājiņu degšana un plūdi ierīkoti tik labi, ka tas uz mūsu mazās skatuves nemaz krietnāki nav iespējams.»⁴

No minētām recenzijām varam secināt, ka skatuves tehnika latviešu teātrī bija sasniegusi diezgan augstu līmeni. Bet gadās arī kļūmes: par šo pašu «Cilvēces naidnieku» «Baltijas Vēstnesis» 1888. gada novembrī raksta, ka luģā putns izlido par ātru, kalnus nolaiž par vēlu, ūdens avotā netek, māja sadeg, bet uguni neredz, bengāliskā ugunošana sākas, kad priekškars jau nolaists. Bet tā jau drīzāk ir skatuves darbinieku vaina.

Lasot recenzijas, jākonstatē, ka par tērpiem šajā laikā vēl maz tiek gādāts. Tos galvenokārt irēja no vācu un krievu teātriem, lietoja daudzās lugās, neatbilstoši videi. Laikraksts «Balss» recenzijā par Rozentāla-Krū-

¹ «Svētbilžu griežējs». — «Baltijas Vēstnesis», 1887, 24. nov. (6. dec.).

² B. [J. Bergs]. «Svētbilžu griežējs». — «Baltijas Vēstnesis», 1887, 30. nov. (12. dec.).

³ «Dienas Lapa». 1888, 30. okt.

⁴ Latviešu teātrī. — «Baltijas Vēstnesis», 1888, 11. (23.) apr.

miņa lugas «Sarkanais kungs» uzvedumu aizrāda: «Nepatikami mums dūrās acīs I cēlienā Jansona kunga apģērbā poļu mētelis uz franču virsdrēbēm, tāpat Ozoliņa kunga rūtinais leišu bikses, jo joprojām leišiem 3. skatā nācās ģērbties vai nu isajos kažoka kroku svārciņos, vai garos pelēkos svārkos (iz Zemgales dzimtlaikiem).»¹

«Dienas Lapa» savukārt pārmet teātrim par nepiemērotiem kostīmiem Šekspīra lugai «Venēcijas tirgotājs»: «... Uzvalku ziņā jāpiemin, ka nebija pareizi, ka Marokas princis nāca pazīstamajā krievu uzvalkā (iz lugas «Dzīvība priekš cara»), kamēr citiem ievērojamiem vīriem un dāmām bij piekritīgi uzvalki...»²

Deviņdesmitajos gados (pēc K. Franka nāves) dekorāciju meistars Rīgas Latviešu teātri ir Augusts Millers. Pēc dažu autoru ziņām, viņš šajā teātri strādā no 1885. līdz 1896. gadam. Bet vēl 1909. gadā «Dzimtenes Vēstnesi» (20. augustā) informācijā par Rīgas Latviešu teātra štatiem teikts, ka par teātra meistar strādā A. Millers. «Dienas Lapa» savukārt 1902. gada 28. septembrī informācijā par Jaunā Latviešu teātra atklāšanas izrādi norāda, ka dekorācijas K. Kreicera lugai «Naktsmājas Granādā» «krāsojis A. Millera kungs».

Interesantas ziņas par teātra dzīvi H. Rodes-Ēbelinga vadības laikā sniedz Rīgas Latviešu biedrības teātra komisijas protokolu grāmata par laiku no 1885. līdz 1893. gadam.³ A. Millera vārds tajā pirmo reizi minēts 1890. gada 27. augustā, kad viņš «mēģinājuma dēļ» pieņemts par teātra frizieri ar algu 20 rubļi mēnesī. Bet jau 17. decembra sēdē frizieris A. Millers pieprasa 30 rubļus mēnesī. Tā paša gada 17. septembra sēdē A. Millers pieprasa 20 rubļu «sniega deķa» iegādei, kas norāda uz to, ka viņš pilda arī dekoratora pienākumus. 1891. gada 12. novembra sēdes protokolā minēts, ka teātra meistars Neimans atlaists, bet viņa pienākumus uzņemas dekorāciju krāsotājs A. Millers ar noteikumu, lai viņam ļauj strādāt arī par frizieri. Tātad A. Millers zināmu laiku pilda trīs amatus. Kā dekorators A. Millers (tāpat kā agrāk Franks) saņēmis atalgojumu par katru dekorācijas gabalu, kam cenu noteica teātra komisijas vīri. Sākot ar 1891./92. gada sezonu, A. Millers kā dekorators saņēm arī «spēles honorāru» par katru izrādi, kurā lietotas viņa gatavotās dekorācijas. Vēlākajos gados (pēc Rīgas latviešu teātra komisijas izrāžu grāmatas, 1894.—1898. g.) šis honorārs noteikts diferencēti — vai nu pēc dekorāciju gabalu skaita, vai to krāšpuma pakāpes.

1891./92. gada sezonā A. Millers darina dekorācijas T. Hāna lugām «Turaidas Roze» un «Staburaga meitiņa», V. Šekspīra lugai «Sapnis vasaras naktī», H. Šmida lugai «Slaists».

«Staburaga meitiņai» izgatavotas šādas dekorācijas: 1) Daugavas līcis pie Stabes, 2) Kokneses pils zāle, 3) Daugava pie Staburaga; lugai «Turaidas

¹ L. Z. Latviešu teātris. — «Balss», 1889, 1. (13.) nov.

² A. [Āronu Matiss]. Latviešu teātris. — «Dienas Lapa», 1890, 17. dec.

³ Glabājas Latvijas PSR ZA Fundamentālās reto grāmatu un rokrakstu nodaļā.

Roze» — šādas dekorācijas: 1) meža mātes mitekļis klinšu aizā, 2) Greifa māja un dārziņš, 3) Gūtmaņu ala, 4) cietums, 5) apoteozes skats. «Dienas Lapā» 1892. gada 17. aprīlī raksta, ka T. Hāna abas lugas turas reper-tuārā, tikai pateicoties A. Millera krāšņajām dekorācijām, jo saturs tām gauži pliekans. Spriežot pēc protokolu grāmatas, T. Hāna «Staburaga mei-tiņas» uzvedumu teātris gatavojis divus mēnešus, izrādē izmaksājusi nepa-rasti dārgi. Ir pat priekšlikums samazināt izrāžu laulības) ar nosacījumu, lai viņa arī turpmāk «tādās lomās šo uzvalku lieto bez atlidzības». Teātris pieņēmis arī dāvinājumus. Tā, piemēram, Dīriķis derībās vinnētos 24 rub-ļus atdevis teātrim mēbeļu iegādei, bet grāmattirgotājs P. Bērziņš dāvinājis teātrim 10 pārus pastalu.

Daži ieraksti protokolu grāmatā ļauj secināt, ka par personiskiem tēr-piem, kas lietoti izrādē, teātra komisija aktieriem atlīdzināja. 1891. gada 4. februāra sēdē, piemēram, izlemts piešķirt D. Akmentiņai 10 rubļus «jājama kostīma iegādāšanai» (lugu «Jaunlaiku laulības») ar nosacījumu, lai viņa arī turpmāk «tādās lomās šo uzvalku lieto bez atlidzības». Teātris pieņēmis arī dāvinājumus. Tā, piemēram, Dīriķis derībās vinnētos 24 rub-ļus atdevis teātrim mēbeļu iegādei, bet grāmattirgotājs P. Bērziņš dāvinājis teātrim 10 pārus pastalu.

Daudz uzmanības teātris veltījis arī dažādiem skatuves tehnikas uzla-bojumiem: ierikota gremdētava (1891), pie skatuves izdarīta divstāvu pie-būve (1891), ierikota skatuves elektriskā apgaismošana ar baterijām (1890), izgatavota piebūve dekorāciju glabāšanai (par darbu un materiāliem maksājis A. Dombrovskis, 1892. g.).

Rīgas Latviešu teātris 80. gadu otrajā pusē kļūst par profesionālu teātri. Taču progresīvās latviešu aprindas nav apmierinātas ar teātra idejisko ievirzi, jo tā arvien mazāk sāk atbilst tautas masu centieniem, vairāk izda-bājot buržuāzijas gaumei. Laikrakstos notiek asas diskusijas par teātra dzīvi, tiek kritizēts kā repertuārs, tā skatuviskais ietērpis, tam pārmet lielu ārišķību. «Dienas Lapa» sakarā ar to raksta: «Reti gan kādā teātrī tik daudz svara likts uz efektiem, liekiem iepinumiem un citādiem pievilcīgiem rīko-jumiem, kuriem ar mākslu maz daļas, kā sevišķi pēdējā laikā Rīgas Lat-viešu teātrī, kur nevis tik daudz raudzīts uz krietnām, kodolīgām, latviešu tautai piederīgām lugām, kā uz dekorācijām, dažādiem apguņojumiem, dziesmu iepinumiem un pat pikantām baleta un citādu deju piedevām, kuras vien vēl nekādi nepierāda teātra krietnumu, bet uzskatāmas tik par blakus lietām un tautas teātrī nepiederīgām.»¹

Arī 1891. gadā «Dienas Lapa» pārmet (varbūt zināmā mērā pārspilēti), ka tautu baro ar sveštautu lugām, ārišķiem efektiem, pat zirgs uz skatu-ves uzvests. «Kur paliek pabalsts — 6000 rubļi?» jautā laikraksts. Atbilde ir šāda: «Visi 6000 rubļi pabalsta aiziet, iegādājoties dekorācijas, slidkur-pes, mēnešus, miģlu bildes, alpu sātumus, koku mūzikas instrumentus, cīte-

¹ Latviešu teātra lietā. — «Dienas Lapa», 1889, 31. maijā.

res, iluminācijas aparātus un citus raibumus, kas aprēķināti ļaudīm acis kairināt.»¹

Recenzijā par H. Šmida lugu «Slaists» atkal izskan neapmierinātība: «Tagad daža luga var būt diezgan cik vienkārša visā savā sastatā un pēc personām ņemot, bet viņas izrādē vajag arvien kaut kādus liekus kankarus un spīdekļus, vai nu kādu ugunīgu bildi — «Alpu sārtaumu», «skatuves zīgu»... vai vismaz izrādītājiem kaut kā ākstīgi, pārspīlēti izturēties... Teātrim vajag arī savas dekoratīvās puses, bet garam arvien jāpārspēj āriene. Mūsu aktieri pieradināti tvert pēc efektiem. Ar šādām spožām izrādēm var atradināt no nopietnām izrādēm, kur baudījumu sniedz dzīves liktenis un gara ciņas.»²

Kā redzams, Rīgas Latviešu teātris bija nonācis otrā galējībā. Ja 1884. gadā «Baltijas Vēstnesis» pārmeta, ka nevar spēlēt noplusušā un nabadzīgā «rāmī», tad H. Rodes-Ēbelinga laikā šis «rāmis» bija kļuvis par daudz spožs un ārišķīgs. Šādu dekoratīvo ietērpu noteica repertuāra izvēle, kā arī sekošana Meiningenes teātra paraugam. Tomēr nevar nepieminēt, ka H. Rodes-Ēbelinga laikā top pirmās dekorācijas ar konkrētas vietas attēlojumu («Staburaga meitiņa», «Turaidas Roze»).

1893. gadā līgums ar H. Rodi-Ēbelingu netika atjaunots. Par Rīgas Latviešu teātra direktoru kļuva Pēteris Ozoliņš³, kurš aktiera izglītību bija ieguvis Drēzdenes konservatorijā. Direktora postenī (ar pārtraukumu) P. Ozoliņš bija līdz 1913. gadam, reizē veicot arī režisora uzdevumus un iestudējot lomas.

P. Ozoliņa vadības laikā repertuārā strauji ienāca Aspazijas, R. Blaumaņa, J. Dubura, A. Deglava, J. Zeibolta, A. Brigaderes darbi. Repertuārā tiek uzņemtas arī Ibsena un Zudermaņa lugas. Taču blakus nopietna rakstura darbiem repertuārā paliek arī seklās joku lugas, poses, par ko teātris saņem progresīvo aprindu nopēlumu.

1893. gadā pēc remonta tika uzlabotas teātra telpas un skatuve, 1897. gadā pēc kapitālā remonta teātris ieguva elektrisko apgaismojumu.

Deviņdesmito gadu sākumā Rīgas Latviešu teātra uzvedumu skatuviskā ietērpa veidošanā sāk piedalīties arī latviešu mākslinieki. Tā, piemēram, 1893. gadā, kad teātris iestudē A. Alunāna lugu «Kas tie tādi, kas dziedāja», kostīmi tiek izgatavoti pēc M. Skruziša zīmējumiem⁴.

1894. gadā tiek iestudēta Aspazijas luga «Vaidelote». Kostīmus tai zīmē J. Rozentāls un A. Baumanis (izgatavo Ferdinands Krēgers, juniors, un Alvine Hibsmane)⁵. Dekorācijas «Svētnīca» un «Jūrmala» minētai lugai gatavojis A. Millers, tomēr tās lietotas kopā ar nepiemērotām mēbelēm:

¹ Latviešu teātra lietā. — «Dienas Lapa», 1891, 8. janv.

² A. [Aronu Matiss]. «Slaists». — «Dienas Lapa», 1891, 12. novembrī.

³ Rīgas Latviešu biedrības teātra komisijas protokolu grāmatā lasām šādu ziņu: 1893. g. 24. maijā ar vēstuli par teātra direktoru pieteicies Zans Martinelli. Viņš tiek noraidīts, jo jau pieņemts P. Ozoliņš (sīkākas norādes par Z. Martinelli nav zināmas).

⁴ Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture, 1. sēj. R., 1968, 361. lpp.

⁵ «Dienas Lapa», 1895, 24. apr.

«Režijai man jāizsaka pārmetums, cik maz tā apdomājusi, kas pie ceturta cēliena dekorācijas piekrit. Leišu senpagātnes telpās bija ieliktas visjaunākās polstera mēbeles.»¹

Aspazijas luga «Vaidelote» sabiedrības uzmanību izpelnās ar savu literāro vērtību, par ko R. Blaumanis raksta 1894. gadā laikraksta «*Zeitung für Stadt und Land*» 15. numurā: «Tikpat precīzi kā daži agrākie ārējie, teatrālu līdzekļu pārbagātie oriģināllugu inscenējumi lika izjust, cik maz no aplausiem pienākas teksta autoram un cik daudz dekorāciju gleznotājam un skroderim, tikpat precīzi vakar vakarā bija jūtams, ka drāma pati un nevis košais ietērs bija tas, kas sajūsmināja skatītājus.»

1895. gadā iestudētajai F. Šillera drāmai «Orleānas jaunava» A. Millers izgatavojis šādas dekorācijas: 2. bildē — karaļa telts franču nometnē, 3. bildē — degoša angļu nometne, 7. bildē — Reimsas pilsēta un katedrāle, 8. bildē — ogļu deģa būdiņa, saulei norietot, 9. bildē — cietuma tornis.»² (Jaunos kostīmus atkal gatavojuši F. Krēgers, juniors, un A. Hibsmane.)

Ar 1898. gadu par Rīgas Latviešu teātra dekoratoru kļūst K. Pasils, kurš gatavo jaunas dekorācijas V. Gētes «Faustam» (P. Ozoliņa beneficei). Nākošiem uzvedumiem dekorācijas tiek pasūtītas firmā «Pasils un Kuraus», kas nodarbojas ar teātra dekorāciju izgatavošanu un baznīcu iekštelpu apgleznošanu. Ar minētās firmas starpniecību atkal uz skatuves goda vieta ieradīta ārējiem efektiem, trokšņiem, ūdenskritumiem, skaistām «bildēm». Ļoti daudz uzmanības prese velta 1899. gada iestudējumam «Ceļojums ap zemeslodi 80 dienās» (autori — A. d'Enerī un Ž. Verns). «Baltijas Vēstnesī» par to lasām: «Priekš «Ceļojuma ap zemeslodi 80 dienās» ir izgatavotas šādas jaunas dekorācijas: «Suecas pilsēta ar ostu un kuģiem», «Sagruvusi indiešu pils», «Miroņu pilsēta, indiešu virsaišu kapu vieta», «Čūsku ala Borneo salā», «Fantastiska puķu pils», «Dzelzceļa vilciens un pietātnē Amerikā», «Milzu trepes ziemā», «Kuģa kajīte», «Grimstošais tvaikonis». Tātad pavisam 9 jaunas dekorācijas, kuras pagatavotas no firmas «Pasils un Kuraus» (Pasila kungs ir latvietis, kurš Minhenes mākslas — rūpniecības akadēmijā savu izglītību baudījis). Dekorāciju ziņā un āriņā greznumā šī luga lielā mērā pārspēj to, kas līdz šim tajā arodā ir Latviešu teātrī redzēts. Lai minam tikai dzelzceļa vilcienu, kurš pilnā sastāvā ar lokomotīvi un vagoniem piebrauc pie stacijas un atkal pilnīgu tvaikoni, kurš caur katla eksploziju sasprāgst un nogrimst.»³

J. Laimnieka drāmai «Skirmunda» firma pēc J. Rozentāla zīmējumiem izgatavo lietuviešu sendievu tēlus, senlaicīgus ieročus un kostīmus.⁴

1899. gadā firma izgatavo trīs jaunas dekorācijas V. Šekspīra lugai «Ziemas pasaciņa», par kurām presē teikts, ka tās var sacensties tikai ar iepriekš minētajām «80 dienām»⁵.

¹ Šepskis Oskars. «Vaidelote». — «Dienas Lapa», 1894, 21. (27.) janv.

² «Dienas Lapa», 1895, 25. (31.) janv.

³ Latviešu teātris. — «Baltijas Vēstnesis», 1899, 7. (23.) janv.

⁴ Drāma iz leišu vēstures «Skirmunda». — «Baltijas Vēstnesis», 1899, 22. apr. (4. maijā).

⁵ Šekspīra skatu luga. — «Baltijas Vēstnesis», 1899, 2. (14.) dec.

1900. gadā sevišķi tiek izceltas dekorācijas K. M. Vēbera operai «Burvju strēlnieks» un V. Šekspīra lugai «Jūlijs Cēzars»: «Lai arī āriņģa ziņā «Burvju strēlnieks» būtu cienīgs stāties publikas priekšā, tad teātra komisija nav skopojusies. No dekorāciju krāsotāju firmas «Pasils un Kuraus» ir izgatavotas divas dekorācijas — «Agates istaba» un «Vilku ala» ar dažādām spoku un garu parādībām un dabīgu ūdenskritumu. Arī jaunu kostīmu ziņā pietiekoši gādāts.»¹ Lugai «Jūlijs Cēzars» izgatavota jauna dekorācija «Forums Romā». Par to «Baltijas Vēstnesī» lasām: «Sevišķi jāaizrāda, ka jaunā, lielā dekorācija «Forums Romā» būs tā skaistākā, kas Latviešu teātrim pieder. Šī dekorācija top no firmas «Pasils un Kuraus» reklāmas nolūkā pagatavota, lai varētu rādīt, ko viņa iespēj pagatavot, un tātad arī izstrādājums ir tik rūpīgs un smalks, ka šī dekorācija vairāk līdzinās lielai, greznai bildei nekā teātra dekorācijai. Skice ņemta pēc Meinīngenes hercoga zīmējuma.»² Dabiski, ka Pasils, kurš izglītību guvis Vācijā, par paraugu ņēma Meinīngenes teātri. Par to liecina arī minētie skatuves efekti.

Sākot ar 1901. gadu, par Rīgas Latviešu teātra dekoratoru strādā Emils Vīmers (vācu tautības mākslinieks, Rīgas mākslinieku biedrības «Kunstverein» biedrs). Viņa gatavotās dekorācijas presē netiek sīkāk aplūkotas, izņemot atsevišķas izrādes. Lūk, apraksts par «Indrānu» uzvedumu 1904. gadā: «Vairāk jaunu dekorāciju, mēbeļu, rekvizītu iegādāts. Laucinieku dzīves tehniskā nokrāsa uz rūpīgāko ievērota un gaismā celta. 1. cēlienā redzama Indrānu saimnieku istaba ar visiem sīkajiem piederumiem. 2. cēliens stāda priekšā Indrānu sētvidu ar krāšņo dārzu. 3. cēliens caur jaunā Indrāna ienākšanu dzīvojamās istabās nokrāsā rāda atkal vairāk jaunmodes gaumi. 4. cēlienā redzama pirts priekšīņa ar nocirstiem kokiem un koku strēķiem. 5. cēliens norisinās pirtiņā, kura ir pilnīgi pēc Vidzemes pirtiņu fotogrāfiska parauga pagatavota.»³ Šis apraksts liek domāt, ka E. Vīmers vairāk tuvojās naturālismam.

Par uzvedumu dekoratīvo ietērpu gadsimta sākumā — līdz 1906. gadam, kad sāk izdot žurnālu «Skatuve», — ziņas ir ļoti trūcīgas, jo recenzijās dekorācijas tiek pieminētas pavisam reti. Tagad recenzijās galvenā vērība pievērsta lugu literārai kritikai un aktieru spēlei. «Baltijas Vēstneša» teātra izrāžu recenzente L. Skujeniece skatuves ietērpu vispār nepiemin, jo jaunas dekorācijas tiek izgatavotas arvien retāk. Bieži vien izrādēs lieto dekorācijas, kas salasītas no dažādām iepriekšējo gadu izrādēm. Tā, piemēram, V. Šekspīra traģēdijas «Romeo un Jūlija» uzveduma I cēlienā 1904. gadā lietotas šādas dekorācijas: «Jūlija Cēzara» «Forumā» prospekts, «Līra» mūris, «Līra» māja, «Sprīdīša» tornis, «Makbeta» mūra kulise, mazais tornis no «Makbeta», kulise no «Ceļojuma ap zemeslodi».⁴

¹ «Burvju strēlnieks». — «Baltijas Vēstnesis», 1900, 15. (27.) febr.

² «Baltijas Vēstnesis», 1900, 5. (17.) maijā.

³ Rīgas Latviešu teātris. «Indrāni». — «Baltijas Vēstnesis», 1904, 29. apr. (12. maijā).

⁴ Rīgas Latviešu teātra skatuves iekārtojuma žurnāls 1903./4. g. Latvijas PSR CVVA, f. 4586, 1. apr., 4. lieta.

1902. gadā ar Rīgas Latviešu amatnieku palīdzības biedrības atbalstu (ap šo biedrību pulcējās demokrātiski noskaņotā inteligence) tiek nodibināts otrais profesionālais latviešu teātris Rīgā — Jaunais Latviešu teātris. Par direktoru pieņēma Fridrihu Podnieku, kas bija audzis vācu kultūras ietekmē un strādājis par aktieri Vācijā. F. Podniekam bija tuva mūzika, tādēļ viņa vadītā teātra repertuārā daudz operesu, dziesmu lugu, operu. Teātrim sava dekoratora nebija. Skatuves ietērpus gatavoja dažādi autori, piemēram, teātra atklāšanas izrādei — K. Kreicera operai «Naktsmājas Granādā» — A. Millers, bet Ž. Bizē «Karmenai» divas dekorācijas (tilts un cirka arēna) izgatavotas Litkes-Meijera firmā Koburgā. Tikai teātra pastāvēšanas pēdējā — 1905. gadā repertuārā tiek uzņemtas tādas lugas kā Aspazijas «Sidraba šķidrauts», Ežēna Briē drāma «Sarkanais tiesneša mētelis», Ā. Alunāna «Mūsu senči», ar ko teātris gūst progresīvu ievirzi, taču jau 1905. gadā cara valdība teātri slēdza.

Aspazijas «Sidraba šķidrauts», uzvests 1905. gada revolūcijas uzplūdu laikā, bija plaši apmeklēta izrāde. 1905. gada 16. oktobra izrāde izvērtās par politisku demonstrāciju — revolucionāru mītiņu — tik liels bija teiktā vārda spēks, kas atbilda tā laika politiskajai situācijai. (Tomēr prese atzīmēja, ka šā uzveduma dekorācijas un kostīmi bijuši zemā līmenī.)

Deviņpadsmitā un divdesmitā gadsimtu mijā Eiropas teātra mākslā notika kardinālas pārmaiņas gan uzvedumu dekoratīvajā ietērpā, gan aktieru spēlē. Vācu režisors un dekorators Georgs Fukss īsteno dzīvē Gētes domu, ka dekoratoram jābūt arī arhitektam un gleznotājam. Viņš ievieš trīsdimensiju dekorācijas. Anglijas aktieris, režisors un gleznotājs Gordons Krēgs atbrīvo skatuvi no visa liekā, no sīkdaļām un veido dekorācijas lielās masās, noteiktos krāsu laukumos un līniju ritmos. Šveicietis Ādolfs Apia — mūziķis, dekorators un skatuves mākslas teorētiķis skatuves grīdu veido no dažāda augstuma trīsdimensiju apjomiem un uzstājas par nosacītības principu dekorācijās.

Pārmaiņas notiek arī Krievijas teātru dzīvē. 19. gs. beigās reālistiskās krievu literatūras un dramaturģijas ietekmē veidojas jauna teātra dekoratoru skola, kas apvieno savu darbību ar jauniem meklējumiem režijas mākslā. Visspilgtāk tas realizējās Maskavas Dailes teātrī, kuru 1896. gadā dibina K. Stajslavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko. Teātra pirmais dekorators bija V. Simovs, kas kopā ar minētajiem režisoriem izstrādāja vienus skatuviskā ietērpā un režijas principus. Sākuma posmā Maskavas Dailes teātris aizrāvās ar franču režisora, «Brīvā teātra» dibinātāja Antuana un Meinīngenes teātra idejām, cenšoties uz skatuves radīt reālās dzīves ilūziju. Oriģinālas dekorācijas tika izgatavotas katrai lugai, stingri vadoties pēc režisora koncepcijas. Lai skatuves ietērps pilnībā atbilstu lugas idejai, dekorators brauca uz lūgā minēto apgabalu vai pat valsti, lai studētu attiecīgās valsts ainavu, etnogrāfiju, nacionālo kolorītu.¹

Šīs pārmaiņas latviešu teātri vēl skar visai maz. Pagaidām (gadsimta

¹ *Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1970.*



I. Zariņš. Klusums. 1974



O. Ābols. Kombainieris Valdis Stankēvičs mākslinieka darbnīcā. 1975



B. Baumanē. Laivas atgriešanās. 1974



Svētais pie klints avota.
Gaiķu baznīcas sola gleznojums.
17. gs.



Četri labības kūliši. Gaiķu
baznīcas sola gleznojums.
17. gs.

pirmajā desmitgadē) mēs sastopamies tikai ar sabiedrības arvien augošo neapmierinātību, jo latviešu teātra attīstības gaita patiešām bija pārāk gausa. Nobrieda nepieciešamība visas uzveduma sistēmas, to skaitā arī dekoratīvo noformējumu pārveidot atbilstoši reālais prasībām. Daudz kritisku rakstu publicē 1906. gadā dibinātais žurnāls «Skatuve». Tajā kritizēta tērpu neatbilstība lugas saturam, nepiemērotās dekorācijas utt. Par Ā. Alunāna lugu «Mūsu senči» lasām: «Interesanti un sāpīgi ir, kā uz skatuves latvieši attēlo savu senčus. Visur atspulgo tāda nezināšana, nedrošība... nerunājot par tām daudzām nepareizībām, kuras nekādi nesaderas ar vēsturi... Tauta bija kostimizējusies ļoti civilizēti. Vecvācu svārki arī bij... Un tad sievietes — neviena pareiza senču ģērba, bet to vietā sarkanas spāniešu galvas segas, modernas kleitas, zīda lentītes un «ķemmes», kādas droši vien tolaik pat vāciešiem nebūs bijušas...»¹

Vietējā presē daudz tiek rakstīts par jaunu ceļu nepieciešamību latviešu teātra mākslā: «Krieviem Staņislavskis un Čehovs «Ķīrsu dārzā» sakusa melodiskā duetā — mākslinieks un rakstnieks. Poļiem vecās mākslas mūrus (ne klasiskās) noārda S. Vispjanskis un S. Pšibiševskis, Itālijā triumfē E. Dūze, rādīdama Ibsena nebijušo un nepazīstamo. Berlīnē Reinharta, bet Parīzē Antuana teātris... liesmo kā ziemeļkāvi... Bet mums gāja teātra māksla pa vecām, iebrauktām sliedēm. Izklīdzās aktieris, izsmidināja publiku — un viņš savu darbu bija padarījis. Ieguva rutīnu, un no tās grūti šķirties...»²

Jau 1906. gadā izskan doma par jauna teātra nepieciešamību: «Ir ticis iekustināts svarīgs jautājums jaunāko mākslinieku aprindās. Tā pie gleznotājiem, skulptoriem, aktieriem, rakstniekiem un mūziķiem nolemts dibināt latviešu teātri pēc Maskavas «Mākslas teātra» parauga (domāts Maskavas Dailes teātris — D. B.). Neapmierinoties ar to, ko latviešu teātra māksla mums sniedz, ka tā negrib pacelties iz savām tradīcijām jeb, pareizāk sakot, nevar atsvabināties no pirmatnības, pieturoties vēl arvien ārējai rutīnai, paceltam patosam. Ir jānāk jaunam spēkam, kas radītu mākslu viņas istā pilnībā. Lai māksla turpmāk uz skatuves būtu dzīve un ne komēdija.»³

Sis nodoms zināmā mērā realizējās 1908. gadā, kad nodibināja Jauno Rīgas teātri, ko uzturēja Latviešu skatuves biedrība. Jaunais Rīgas teātris kļuva par progresīvu mākslas iestādi. Par dekoratoru teātra štatos ar 1909. gadu tiek pieņemts Jānis Kuga, kurš izglītību guvis Štiglica centrālās tehnikās zīmēšanas skolā Pēterburgā.

Ar J. Kugas daiļradi latviešu teātra dekorāciju mākslā sākās jauns posms. Bet šā posma analīze ir jau cita pētījuma tēma. Īsumā tikai atzīmēsim, ka tas bija periods, kad latviešu teātros sāka darboties latviešu mākslinieki ar speciālo profesionālo — dekoratora izglītību. Skatuvisko ietērpu sāka gatavot noteiktai izrādei, visām tās ainām un cēlieniem, nelietojot dekorācijas no iepriekšējiem uzvedumiem.

¹ T. Latviešu teātris Grīziņkalnā. — «Skatuve», 1906, № 3, 41. lpp.

² Arturs. Par «Apollo» teātri. — «Skatuve», 1906, № 4, 57. lpp.

³ Am. Vēstis. Latviešu mākslas teātris. — «Skatuve», 1906, № 3, 46. lpp.

GAIĶU BAZNĪCAS SOLU GLEZNOJUMI

Gaiķu (bij. Muižciema) baznīcas gleznojumi literāros avotos minēti ļoti reti — un arī tad šī pieminēšana parasti aprobežojas ar pāris teikumiem, no kuriem izriet, ka gleznojumi ir savdabīgi, interesanti un simboliski. Un tas arī ir viss. Šos gleznojumus savā pētījumā «Latvijas māksla baroka laikmetā» nav minējis arī mākslas zinātnieks prof. B. Vīpers, kaut gan tie attiecas tieši uz grāmatā izanalizēto laikposmu — tos veidojis Kurzemes gleznotājs Kornēlijs Bergholcs¹ 1684. gadā. Neraugoties uz skopajiem datiem, ko mums sniedz vēsture, šie gleznojumi pieder pie pašiem interesantākajiem un reizē noslēpumainākajiem mākslas darbiem, kādi Latvijā saglabājušies no 17. gadsimta². It īpaši lielu interesi izraisa Gaiķu baznīcas solu gleznojumi, kuru izpētes rezultāti liek mums ar nedaudz citādām acīm raudzīties uz pašreizējām mākslas vēstures koncepcijām attiecībā uz baroka laika mākslu Latvijā.

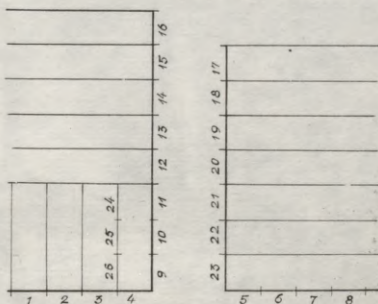
Vispirms īsumā pakavēsimies pie šo gleznojumu apraksta un izkārtojuma baznīcas iekšējās. Apraksta kārtas numurs apzīmē attiecīgā gleznojuma vietu baznīcas interjerā (skat. shēmu 147. lpp.). Tālāk seko gleznojuma nosaukums, kas apzīmē tanī ietvertos galvenos objektus. Pēc tam izmēri (vispirms platums, tad augstums) un īss apraksts. (Gleznojumus klāj duļķains aizplīvurojums, tas stipri traucē saskatīt īstās krāsu attiecības, vietām pat nelaujot ieraudzīt atsevišķus kompozīcijas elementus. Fotografējot klāt pieliktos krāsainos attēlus, gleznojuma virsmas apstrādes rezultātā krāsas īslaicīgi atguvušas spožumu.)

1. «Trīs kausi». 40×60,5 cm. Uz galda, kas pārklāts ar galdautu, trīs kausi ar sarkanu šķidrumu. Galda kāju apakšējās daļas, kas redzamas zem galdauta, veidotas zeltītu dzīvnieku ķepu veidā. Aiz galda — redz-

¹ Kornēlijs Bergholcs, gleznotājs Kurzemē. 1684. g. veic gleznotāja darbus un apzēli lodi un vēja rādītāju jaunuzbūvētajā Muižciema baznīcas ēkā. Skat.: Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības Jelgavā sēžu protokoli. 1892, 39. lpp.; Lexikon Liv- und Kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400—1850 von Paul Campe. Stockholm, 1951. I. Teil. 769.

² Šajā rakstā nav iespējams apskatīt visas ar Gaiķu baznīcas gleznojumiem saistītās problēmas. Gandrīz nemaz neskarsim gleznojumu autora profesionālo meistarību (gleznojumiem piemīt primitīvi, toties spēkpilni un sulīgi formu vispārinājumi, stabila kompozicionālā uzbūve, vienkārša, bet ļoti izteiksmīga un saskanīga krāsu gamma. Māksliniekam iedzimis gleznotāja talants).

LUKTAS



ALTĀRIS

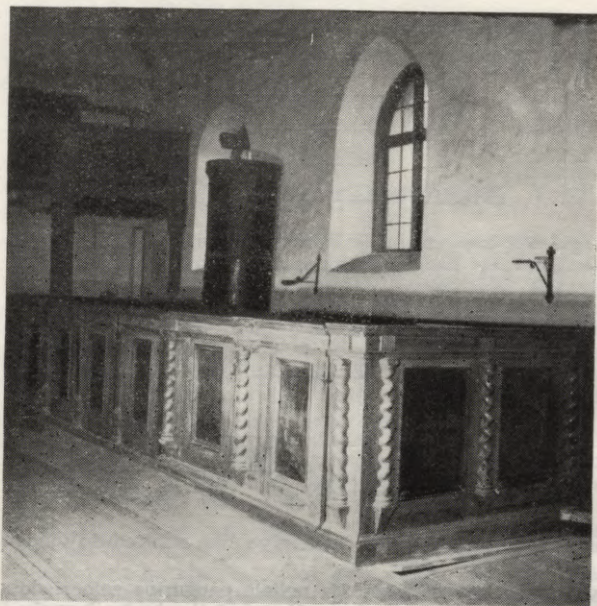
sieniņa, uz kuru balstās vīnogulājs ar trijiem gatavu, nobriedušu vīnogu ķekariem.

2. «Varavīksne». $46 \times 60,5$ cm. Uz neliela pauguriņa zaļo ziedošs koks. Cauri koka zariem staro varavīksne. Kompozīcijas kreisajā pusē — tuvu gleznojuma malai — zems nokaltuša koka stubenis.

3. «Kalnākāpējs». $46 \times 60,5$ cm. Klints virsotnē aug divi koki, katrs uz diezgan augsta atsevišķa paugura. Viens no kokiem ir palma (var pazīt pēc posmainā stumbra un lapu rakstura), otru koku grūti noteikt (iespējams, ka tas ir lauru koks). Klints virsotnē ved likumains ceļš, pa kuru augšup dodas kāds vīrs sarkanās drēbēs, ar platmalainu melnu cepuri galvā. Blakus klintij pa kreisi — nocirsta koka stubenis; tā izdzītais zars ir jau tik liels, ka veido jaunu koka vainagu. Pašā priekšplānā — abos gleznojuma stūros — kaut kādu krūmu attēli, kuriem nav tiešas saistības ar gleznā ietvertā simbola¹ jēgu.

4. «Apstīpotais ozols». 46×60 cm. Simboliska satura ziņā tas ir viens no pašiem interesantākajiem gleznojumiem. Šā darba saturs «maskēts»: pavirši raugoties, redzam parasto Vecās derības sižetu — labā un ļaunā atziņas koku, kuram apkārt apvijusies čūska. Taču, ieskatoties

¹ Gleznojumos ietvertos simbolus mēģināsim atšifrēt tālāk.



Gaiļu baznīcas iekšējais daļa

vērīgāk, sākam koka lapotnē atšķirt ozolzīļu apveidus, pamanām arī to, ka minētā «čūska» nav nekas cits kā zeltaini brūna stīpa, kas vītņveidīgi apvīta stumbra apakšējai daļai.

5. «Obelisks ar mēness sirpi». $42,5 \times 64$ cm. Obelisks balstās uz trīspakāpju postamentu. Obeliska smailes galā neliela bumbiņa, uz kuras šaurs mēness sirpis ar uz augšu vērštiem ragiem. Obeliskam apvījusies vīnstīga.

6. «Ugunsputns». 42×64 cm. Virs līdzena klajuma, virzienā no labās uz kreiso pusi, gaisā traucas uguns liesmai līdzīgs skaistas oranžsarkanās krāsas putns.

7. «Baltā roze». $43 \times 63,5$ cm. Rozei četri ziedi.

8. «Saule un saulespuķe». $43,5 \times 63$ cm. Saules seja gleznojuma augšējā kreisā stūrī. Tās skatiens pavērsts pret labajā pusē lejā augošo saulespuķi, kuras ziedīnš savukārt pavērsts pret sauli. Saules stariem

Baltā roze. Gaiķu baznīcas sola gleznojums. 17. gs.



nav vienāda blīvuma — vesels staru kūlis koncentrēts virzienā uz saulespuķi.

9. «Vienradzis pie strauta». 46×62,5 cm. Zirgs — vienradzis attēlots no sāniem, kustībā. Gleznas otrajā plānā (kreisajā pusē) — kalna nogāze, uz kuras aug koks. Mazliet zemāk no kalna pa apaļu caurumu tek arī avotiņš. Vienradzis, noliecis galvu, dur savu ragu strautiņā.

10. «Divi pāri roku un koks». 45,5×63 cm. Gleznas priekšplāna vidū aug koks. Abās pusēs no mākoņu mutuļiem nāk arī pa roku pārim. Katrs roku pāris satvēris pa augošā koka zaram un noliecis to uz leju kustībā, kas liek domāt par zara laušanu. Kreisās puses roku pārim piederknes sarkanā krāsā, labās puses — baltā. Koka pakājē aug ziediņi.

11 «Ērglis uz klints». 44×62,5 cm. Gleznojuma apakšējā daļa stipri bojāta, tādēļ grūti salasāma. Gleznas otrajā plānā attēlota pussadru-



Saule un saulespuķe. Gaiķu baznīcas sola gleznojums. 17. gs.

pusi klints ar divām virsotnēm, uz kurām aug pa kokam. Augstākajā virsotnē uzmeties milzīgs melns ērglis. Tā spārni pusizplesti, ķermenis saspriegts, kakls un galva noliekti lejup, it kā ērglis uzglūnētu kādam neredzamam upurim. Zem ērgļa — klints pakājē — laukumiņš (ceļš), kuru pārskatīt liedz kreisajā apakšējā stūrī esoša klints. Laukumiņu norobežo žogs ar vaļējiem vārtiem.

12. «Roku pāris ar labības vārpām». 35×65 cm. Gleznas kreisajā pusē no mākoņu mutuļiem nāk ārā rociņu pāris ar labības vārpām. Piedurknes — sarkanas, aproces — baltas, kruzuļotas, ar mežģinēm. Otrajā plānā — divi tievi savijušies kociņi.

13. «Ievainotā roka». 34×64 cm. Vidū aug koks ar šaurām, smailām lapiņām (dzelkšņiem). Labajā pusē no mākoņu mutuļiem nāk ārā roka, kas sadūrusi pirkstus pret asajiem koka dzelkšņiem. No pirkstiem lejup list asins pilienu lietus. Rokas piedurkne sarkanā krāsā.

14. «Četri labības kūlīši». 34,5×62,5 cm. Priekšplānā sētas augšējā daļa. Aiz sētiņas — četri stateniski novietoti labības kūļi.

15. «Roka kuļ labību». 34,5×62,5 cm. Priekšplāna kreisās puses apakšā — labības kūlis, aiz tā — kaut kāda celtnes konstrukcijas daļa (iespējams, ka nojumes balsts ar nožogojšu sētiņu apakšējā daļā). Labajā pusē no mākoņu mutuļiem nāk ārā rociņa, turot spriguli. Rokas piedurkne — sarkanā krāsā. Spriguļa kātu un vāli savieno gredzens. Lieliski nolīdzsvarota kompozīcija.

16. «Ērglis». 38×66 cm. Gleznījums stipri bojāts. Vidū — ērgļa ligzda uz nokaltuša koka stumbeņa. Uz ligzdas attālākās malas uzmeties ērglis ar noliektu galvu un izplestiem spārnēm. Abās pusēs ligzdai no mākoņiem nāk ārā vēju sejas, kuras pūš ligzdas virzienā. Ligzdas vidū — tieši tajā vietā, uz kuriem vērsta vēju elpa, — krāsa nodrupusi. Iespējams, ka tur tika attēlots kāds svarīgs glezņas elements.

17. «Kūlis kārts galā». 34×66,5 cm. Zemē iedurts miets ar staklainu galu. Pār stakli pārmešta virve, kuras galos līmeniski iesiets labības kūlis. Fonā, uz lauka — septiņi labības statiņi.

18. «Roka ar koku vai čiekuru». 34×62,5 cm. Labajā pusē no mākoņu mutuļiem — roka ar čiekuru vai koku. Čiekura atsevišķās zīņas (vai koka lapiņas) atgādina galēji vispārinātas cilvēku figūriņas. Rokas piedurkne gaiši zila.

19. «Krusta zirneklis». 34×65,5 cm. Kaut kādas celtnes konstrukcijas daļa. Vienā konstrukcijas sekcijā, kura aizņem pusi no gleznējuma platības, savu tiklu izvilcis krusta zirneklis. Tas atrodas tīkla vidū. Tīklā daudz mušu.

20. «Roka ar augļu koku». 38×65 cm. Augļi kokā izvietoti čemuros, pa četri katrā čemurā. Grūti pateikt, kas tas par koku. Augļi — dzeltenbrūnā krāsā. Rokas piedurkne tumši zaļa. Piedurknei labi izgludināta balta kungu krekla aprobe ar asstūru šķēlumu.

21. «Gulbis pie koka». 34,5×63 cm. Gleznējuma vidū aug koks, tā priekšā no sāniem attēlots gulbis. Gulbja galva vērsta uz labo pusi.

22. «Dzeltenās puķes». 34,5×63 cm. Fonā klintis. Ziediņi (iespējams, pures) neliela augstuma.

23. «Vanags uzbrūk vistai ar cāļiem». 34,5×66 cm. Priekšplānā — diķa mala. Tur vista ar paplestiem spārnēm, zem kuriem paslēpušies daži cāļi, pārējie uzturas mazliet atstatos. No glezņas augšējā kreisā stūra vistas saimei krīt virsū vanags. Otrā plāna labajā pusē cieši viens otram blakus divi koki.

24. «Svētais pie klints avota». 44,5×71 cm. Gleznējuma apakšējā daļā dievlūdēju ceļu un kāju nobertzta. Nenobertzta daļa kopā ar apmali — 52×55 cm. Gleznējuma kreisajā pusē attēlots svētais baltā apģērbā ar muguru pret skatītāju. Seja profilā, pagriezta uz labo pusi. Ap galvu oreols taisnu staru veidā. Kreisā roka atvirzīta uz sāniem, tajā pārpilnības rags ar ziediem. Labajā rokā nūjiņa, ar kuru svētais pieskaras labajā pusē esošajai klintij. Tajā vietā, kur nūjiņa pieskārusies klintij, no tās



Roku pāris ar labības vārpām. Gaiķu baznīcas sola gleznojums. 17. gs.

iztek avotiņš. Uz klints aug zāļu ceri. Gleznas labajā pusē kāda vīra figūra sarkanā tērpā, bez oreola.

25. «Ziedoklis». 44,5×71 cm. Kopā ar apmali, bez nobертas daļas — 50×52 cm. Gleznojuma augšdaļas vidū — saules seja. Lejā, katrā gleznojuma pusē aug pa kokam. Starp kokiem — nedaudz vairāk dziļumā — postaments. Uz tā — pods (vāze) ar divām osām. No tā plūst tumši, zilgan-melni dūmi. Tāpat kā gleznā «Saules un saulespuķes», saules stari nav izkārtoti vienādā blīvumā. Blīva staru straume plūst dūmu virzienā.

26. «Vainags ar melnām ogām». 44,5×71 cm. Kopā ar apmali, bez nobертas daļas — 50×51 cm. Vainags stateniski novietots uz postamenta, kas pēc formas atgādina zārka apakšējo daļu.

Kā jau minējām, Gaiķu baznīcas solu gleznojumi pārsteidz ar savu neparastumu. Tie neietilpst priekšstatos, kādi mums ir par baznīcu deko-

Gulbis pie koka. Gaiķu baznīcas sola gleznojums. 17. gs.



ratīvo glezniecību. Visos baznīcu dekoratīvajos ansambļos gandrīz absolūti valda figurāli gleznojumi, saistīti ar kristīgās reliģijas sižetiem. Turpretī Gaiķu baznīcā ir tikai viena figurāla kompozīcija (neskaitot luktas gleznojumus), un tai pašai ir problemātisks raksturs attiecībā uz saistību ar kristīgās reliģijas sižetu. Rodas jautājums: vai Gaiķu baznīcas solu gleznojumi vispār iekļaujas mākslas parādību lokā, kas saistās ar kristīgo reliģiju? Jā, pat šāds jautājums ir iespējams! Tiesa gan, solu gleznojumos attēloti mītiski priekšstati par dabas spēkiem, pat šo spēku pielūgšana (tā, piemēram, attiecībā uz 25. gleznojumu gandrīz ar simtprocentīgu pārliecību varam teikt, ka šeit parādīta ziedošanās aina Saulei), bet pilnīgi trūkst norādes uz nepārprotamu saistību ar kristiānismu: nevienā gleznojumā nav ne krusta (tas redzams tikai krusta zirnekļa muguras zīmējumā), ne svēto garu



Ziedoklis. Gaiķu baznīcas sola gleznojums. 17. gs.

simbolizējošā baloža, ne jēra, ne visuredzošā dieva acs svēto trīsvienību simbolizējošā trijstūrī utt. Toties ir ar trīs kārtām zelta jostas apjozts ozols, kuru pazīstam no daudzām tautas dziesmām, piemēram:

Trim kārtām jostu jozu
Ap resnaju ozoliņu;
Cirta čūska, dzēla bite,
Ne lapiņa nedrebēja.

Pie tam šis gleznojums izvietots pašā priekšā — pret altāri vērstajā nožogojuma sienīnā. Blakus ozola tēlam ejas otrajā pusē (skat. shēmu 147. lpp.) attēlots mēnestiņš uz obeliska. Mēnestiņš — karavīru aizbildnis arī ir ļoti iemīļots tautas folkloras tēls. Pret altāri vērs o gleznojumu virkni noslēdz

Saules tēls. Par šā tēla popularitāti latviešu tautas dziesmās vispār lieki runāt. Vēl vienu apstiprinājumu pieņēmusim, ka gleznojumi simboliski atspoguļo tautas pasaules uzskatu, mums sniedz 14. un 17. gleznojumi. No kristīgās reliģijas simbolikas viedokļa šajos gleznojumos ietverta jēgu grūti atšifrēt. Toties no tautas senso paražu viedokļa pavisam vienkārši: pirmo kūli no lauka ziedoja dievībām. Ziedojumus novietoja iežogotā vietā — mājas svētvietā, uz kuru norāda 14. gleznojumā attēlotā sētiņa.

Atbilstoši tā laika tautas pasaules uzskatam dievību — dabas spēku personificējumam — Gaiķu baznīcas solu gleznojumos simbolizē roka (vai rokas) no mākoņiem, kura (vai kuras) dod labību, spriguli, dažādus kokus. Roka mākoņu mutuļos, kura simbolizē dievību pārdabisko spēku, ir ļoti sens simbols, sastopams gan kristīgajā ikonogrāfijā, gan gallu amuletos un asīriešu akmeņos. Kristiānisma simbolikā roka visbiežāk tur vai nu debesu atslēgas (skat., piemēram, Kaldabruņas baznīcas solu gleznojumus Rundāles pils muzejā), vai svarus, cirkuli, kausu. Toties Gaiķu baznīcas gleznojums rokas tur tikai un vienīgi ar zemkopja — arāja dzīvi un darbu saistītus simboliskus priekšmetus.

Pamatojoties uz iepriekš teikto, tomēr vēl nevaram secināt, ka gleznotājs būtu balstījies tikai uz tautā izplatītiem, tai tuviem simboliskiem tēliem. Klintis, palmas, ērgli nav latviešu tautas folklorai raksturīgi tēli. Kur meklējams šo simbolu avots, un ko tie mums stāsta?

Kaislība uz simboliem ir visai tā laikmeta Eiropai raksturīga iezīme. Iznāca vairākas grāmatas, kurās apkopoti tā laika populārākie simboli. Atzīmēsim vienu no šīm grāmatām, uz kuru šajā apskatā arī visvairāk balstīsimies. Grāmatas nosaukums «Simboli un emblēmas»¹. Tā izdota Amsterdamā 1705. gadā pēc Pētera I pasūtījuma. Pētījumā «Zinātne un literatūra Krievijā Pētera Lielā laikā»² par grāmatas «Simboli un emblēmas» vēsturi pastāstīts sekojošais: «Pēc Sopika liecības (III, № 3723), šīs grāmatas oriģinālu vispirms septiņās valodās (izņemot krievu) izdevis Daniels de la Feili Amsterdamā 1691. gadā. Toties Shelma (Anecdotes hist. sur Pierre le Grand. Lausanne, 1842, 210. nodaļa) stāsta, ka minētā grāmata veidota uz Katsa (Kats), Heinzija (Heinsius), Rjomera Fišera (Roemer Vischer) un dažu citu sacerējumu pamata. Tās otro izdevumu ar uzrakstiem latīņu, franču, vācu un holandiešu valodās izdevis Hermans van der Brigs Harlemā 1743. gadā.» Ši atkāpe bija nepieciešama, lai, trūkstot solidākam pētījumam sarežģītajā simbolu un alegoriju laukā, vismaz modinātu lasītāju uzticību grāmatas kompetencei un pārliecinātu, ka Kornēlijam Bergholcam, 1684. gadā strādājot pie Gaiķu baznīcas gleznojumiem, varēja būt pie rokas līdzīgs sacerējums.

Grāmatā «Simboli un emblēmas» apkopoti vairāk par 800 simbolu ar paskaidrojošiem parakstiem. Tā palīdz atsegt baznīcas gleznojumu

¹ Symbola et emblemata. Amsteledami, apud Henricum Wetstenium, anno 1705.

² П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 2. Санктпетербург, 1862.

lielākās daļas citādi nesaprotamo saturu. Simbolu vairākums saistīti ar ētikas jēdzieniem. Saule ir visaptverošs labā, pašaizliedzības un dzižuma simbols. Saulespuķe — tāda cilvēka simbols, kuram sveša patmīla un sīkumainība. Koka stumbeņis ar izdzītu zaru ir cerības, dzīvotspējas un uzvaras simbols. Kaut kam apvijusies vīnstīga apzīmē uzticīgu draudzību. Zirnekļa tīklā — nenoteiktības un viltīga ļaunuma simbols. Sprigulis vienā attēlā ar labības kūlīšiem apzīmē bēdu un nelaimju nepieciešamību un derīgumu. Lauru koks un palma uz kalna norāda uz to, ka ceļš uz tikumību ir grūts. Obelisks apzīmē izturību pret laiku, mūžīgumu. Zirga — vienradža simbols saistās ar parakstu: «Rags acu priekšā», citiem vārdiem — pirms tu iepazīsti nezināmo, nodrošini sevi pret iespējamo ļaunumu, ko nezināmais tev var nodarīt. Ērglis ir neaptvērami plašs simbols, izplatīts visā pasaulē, tas apzīmē nesatricināmu drosmi cīņā, spēku, taisnprātīgu godīgumu. Roze visbiežāk apzīmē pārejošu «šīs zemes» skaistumu. (Iespējams, ka pēdējo divu simbolu nozīme apskatāmajos gleznojumos satur citu jēgu, atšķirīgu no tā laika Eiropā pieņemtās. Tomēr šīs jēgas noskaidrošana prasā papildu pētījumu.)

Cerams, ka lasītājs pats no šī pārskata būs sapratis, ka gleznojumu simboliskais saturs sakņojas ētikā, kas tikpat labi var būt saistīta ar kristiānismu, kā laicīgo kultūru vai latviešu folkloru. Turklāt atzīmēsim, ka gandrīz vienmēr simboliski attēli ir apvienoti ar paskaidrojošiem tekstiem (piemēram, Kaldabrupas baznīcas solu gleznojumi). Gaiķu baznīcā šādu tekstu nav. Skatītājam dota iespēja brīvi tulkot simbolus pēc savas saprašanas.

Arī mums dotas divas gleznojumos ietvērto simbolu izskaidrošanas iespējas. No visa iepriekš teiktā izriet, ka gleznojumi satur daudzus elementus, kas piemīt latviešu tautas folklorai un nav raksturīgi vai pat sveši kristiānismam. Šo elementu klātbūtni gleznojumos var izskaidrot divējādi. Pirmkārt, gandrīz visās Eiropas tautās kristīgā kultūra veidojās, kristiānismam daļēji saplūstot ar vietējo, pirmskristiānisma (pagānisko) kultūru, pārmantojot no tās daudzus senos ticējumus un tradīcijas. Mākslā īpaši spēcīgi šī ietekme parādās provinciālajos mākslas centros. Šajos gadījumos baznīca it kā izdara «reveransu» tautas priekšā, tiecoties ātrāk un sekmīgāk pakļaut to savai ietekmei. Jādomā, ka šis solis netika sperts gluži no laba prāta, uz to spieda tautas neatlaidīgā pretestība kristiānismam. Tomēr iniciatīva šajā procesā pieder baznīcas pārstāvjiem. Tāpēc šādiem sinkrētiskiem mākslas darbiem nedrīkstēja un arī nevarēja piemist nekas tāds, kas būtu pretrunā ar kristiānismu. Ja kādā mākslas darbā mēs atrodam elementus, kas ir pretrunā ar kristiānismu, tad šādu darbu iespējams tulkot citādi. Šajā gadījumā iniciatīva pieder gleznotājam — tautas pārstāvim, kurš apzināti sagroza kristiānisma mācības pamatus, drīzāk piemērojot tos tautas pasaules uzskatam, nevis otrādi. Tomēr šāda pretruna mākslas darbā varēja izpausties tikai apslēptā veidā, jo politiskā vara bija baznīcas pusē. Gaiķu baznīcas solu gleznojumi sniedz mums datus, kas liek vairāk nosvērties uz otrā, šķietami pat neticamā, tulkojuma pusi. Kā lai iz-

skaidro, kādēļ vienīgā krusta zīme visā solu gleznojumu kopumā iegleznota tieši zirnēkļa mugurā? Kāpēc nav papildu paskaidrojuma gleznojuma «Ziedoklis», kas tad varbūt ļautu to ietilpināt kristiānisma pamācību jomā? Un kāpēc latviešu tautas folklorā tik populārais, ar seno dievību kultu saistītais kumeliņa tēls pārvērties vienradzi un dur ar savu ragu strautā? Varbūt tāpēc, ka strautos un upēs kristīja «pagāniskos» latviešus pēc to uzvarēšanas kauju laukos.

No šā apraksta izriet, ka gleznotājs ir ļoti rūpīgi izvēlējis attēlojamos simbolus, un to atlasē jūtama noteikta, kaut arī apslēpta antikristiāniska tendence. Pirmskristiānisma laikmetā pasaules uzskats bija panteistisks. Cilvēks dievu identificēja ar dabu un aplūkoja visus dzīvās un nedzīvās dabas procesus kā dievības iemiesojumu. Gaiķu baznīcas solu gleznojumi, kuros visa uzmanība pievērsta dabas un tikai dabas tēliem, šo mākslas darbu vispārējā noskaņā, kādu varēja paust tikai ļoti cieši ar dabu saistītu cilvēku vīde, ļauj mums īpaši skaidri saskatīt šo antikristiānisma tendenci. Gaiķu baznīcas gleznojumi sauc atmiņā tos tālos laikus, kad izvairīšanās no baznīcu apmeklēšanas, senās reliģijas rituālu piekropšana, strādāšana svētdienās, ziedošana vecajām dievībām bija arī politisks akts, cīņas forma, ar kuru apspiestā latviešu zemniecība pauda protestu pret apspiedēju — vācu feodāļu sociālajiem, politiskajiem un nacionālajiem spaidiem, pret baznīcu kā galveno feodālisma balstu.

Vai mums ir iespējams noteikt Gaiķu gleznojumu autora attieksmi pret kristīgo baznīcu? Iepriekš sniegtā darbu analīze tieši atklāj viņa noraidīto attieksmi pret kristiānismu. Panteisms jau pēc savas organiskās būtības nav savienojams ar baznīcas dogmātu, bet panteisma iezīmes solu gleznojumos ir dominējošas.

To, ka Kornēlijs Bergholcs bija latvietis, apliecina ne tikai viņa gleznojumi, bet arī uzvārds: Bergholcu dzimta bija viena no kuršu ķoniņu dzimtām, kuras pārstāvji Kurzemes hercogistes pastāvēšanas laikā pildīja pasta pārvadātāju pienākumus. Arī vēlāk šis uzvārds saistās tikai ar latviešu amatiem; vācu amatos amatnieki ar šādu uzvārdu nav bijuši.

Bez solu gleznojumiem Gaiķu baznīcā vēl ir 16 luktas pildīņu gleznojumi ar reliģisku tematiku. Spriežot pēc gleznojuma tehniskām un stilistiskām pazīmēm, arī tie ir Kornēlija Bergholca darbi. Un atkal mūs pārsteidz figūru brīvās, drošās pozas, tēlu laicīgais, humānistiskais skaņējums.

Rodas jautājums — vai Gaiķu baznīcas gleznojumi ir vienīgais tā laika mākslas piemineklis, kurā izpaužas tautas protesta elementi? Pagaidām mēs to nezinām. Atbildi uz šo jautājumu sniegs turpmākie pētījumi.

PAR KĀDU SENU ILUSTRĀCIJU

Vēsturisko un sabiedriski politisko apstākļu dēļ 19. gs. pirmās puses latviešu tēlotājas mākslas mantojums ir visai problemātisks. Pirmie profesionālie pieteikumi gan apliecina latviešu meistarū radošās potences, bet pēc savas satūra virzības tie būtiski neatšķiras no vietējo cittautu mākslinieku snieguma. Tēlotājas mākslas salīdzinoši demokrātiskās tendences, tās centienus atspoguļot vietējās dzīves konkrētās norises šajā posmā visai uzskatāmi atklāj ne tik daudz profesionāļu, cik diletantu sniegums. Turklāt jāpiebilst, ka profesionālās mākslas un diletantisma savstarpējās robežas tolaik ne vienmēr stingri nospraužamas. Tā ir vispārēja parādība, kas vietējos apstākļos (un 19. gs. latviešu mākslas vēstures ietvaros) gūst īpašu nozīmi. Blakus baltvācu mākslas diletantu darbiem parādās pirmo izglītooto latviešu tautības pārstāvju zīmējumi — gan zināmu, gan nezināmu autoru sniegums. Iespējams, ka anonīmu autoru vidū bijuši arī latviešu zemnieki vai amatnieki. Viņu sniegums profesionālajā ziņā vēl pieticīgs, bet kultūrvēsturiski nozīmīgs. Taču pirmo latviešu autoru darbu meklēšana un apzināšana vēl neizsmel uzdevumus, kas saistīti ar mūsu mākslas mantojuma pētījumiem. Ne mazāk svarīgs ir jautājums par to, kādā veidā latviešu tautas pārstāvju tēli ienāk tēlotājas mākslas darbos, iekļaujas šā mākslas veida ietvaros. Aplūkojamā periodā tieši šī parādība jo spilgti iezīmējas gan profesionālajā grafikā, gan etnogrāfiskos zīmējumos un arī dažādu diletantu cita rakstura sniegumos. Tēlotājas mākslas kontakts ar dzīves īstenību, tās attīstības likumbām un tātad — ar realīsmu atklājās šajā jomā spilgtāk nekā tā laika «lielajā glezniecībā», kas vispirms apmierināja privilēģēto šķiru prasības.

Iepriekš minēto parādību ietvaros īpašu interesi var izraisīt tie darbi, kuros latviešu tautas sadzīves ainas attēlojuši eventuāli latviešu tautības autori.

Plašākai mākslas draugu saimei jau ilgu gadu pazīstams kāds gleznokums, kas attiecināms uz latviešu tēlotājas mākslas rītausmas posmu un skatāms Latvijas PSR Valsts mākslas muzeja ekspozīcijā. Tas ir anonīmais ar 1815. gadu datētais sadzīves žanra darbs «Lūk še, kā šeitān dzīvo». Gleznas profesionālais izpildījums ir ļoti pieticīgs, pat diletantisks, taču valdzina sirsnība, ar kādu atainota vienkāršās tautas sadzīves aina. Aplūkojot šo darbu detalizēti, duras acīs dažāda anatomiska aplamība, toties atsevišķu klusās dabas priekšmetu un sīkdaļu traktējums liecina par to, ka autors



Lūk še, kā šeitān dzīvo. Nezināma autora darbs. 1815

otu lietojis ne pirmo reizi un jau apguvis zināmas iemaņas glezniecībā. Mūsu mākslas vēsturē glezna minēta kā nezināma latviešu tautas amatiera veikums. Pat trūkstot konkrētiem pierādījumiem, īpašas šaubas šis pieņēmums neizraisa.

Kaut nedaudzās rindās gribas lasītājus iepazīstināt ar kādu līdzīgu, bet mākslas vēsturē līdz šim vēl nefiksētu darinājumu no grafikas jomas.

1813. gadā J. K. D. Millera izdevumā Rīgā nāca klajā Jaunpils mācītāja Fridriha Erdmaņa Stolla sarakstītā boksterēšanas un lasīšanas grāmata Vidzemes bērniem.¹ Grāmatas priekštitula ilustrācijā, kas izpildīta ļoti primitīvā ksilogrāfijas tehnikā, redzama vakarēšanas aina zemnieku istabā. Zem attēla lasāms nosaukums «Lūk, še, kā lieli strādā un mazi mācās».

Grāmatas eksemplārs šobrīd atrodams Viļa Lāča Valsts bibliotēkas Retumu nodaļā. Novilkuma kvalitāte ir zema. Vājš arī zīmējums, taču tas neizslēdz iespēju izdarīt dažus secinājumus. Iespējams, ka sieviešu galvas segās var saskatīt zināmas etnogrāfiskas iezīmes. Savukārt divi bērni pie

¹ Jauna boksterēšanas un lasīšanas grāmata Vidzemes mīļiem bērniem par labu sarakstīta no Pridriķa Erdmaņa Stolla, Jaunpils draudzes mācītāja. Rīga, 1813.



Lūk še, kā lieli strādā un mazi
mācās. Nezināma autora ksilogrā-
fija. 19. gs. sākums

mazā galdiņa ar grāmatām, kas attēloti starp skalu plēsēju un vērpēju, liek domāt, ka ilustrācija darināta tieši šim izdevumam.

Uzmanību saista arī iepriekš minētās gleznas un priekštitula ilustrācijas nosaukumu līdzība. Zināmas analogijas var vērot arī abos darbos atveidoto figūru nosacītajā kustību traktējumā un dažās sīkdaļās. Ipaši to gribas teikt par mājdzīvnieku attēlojumu abos gadījumos.

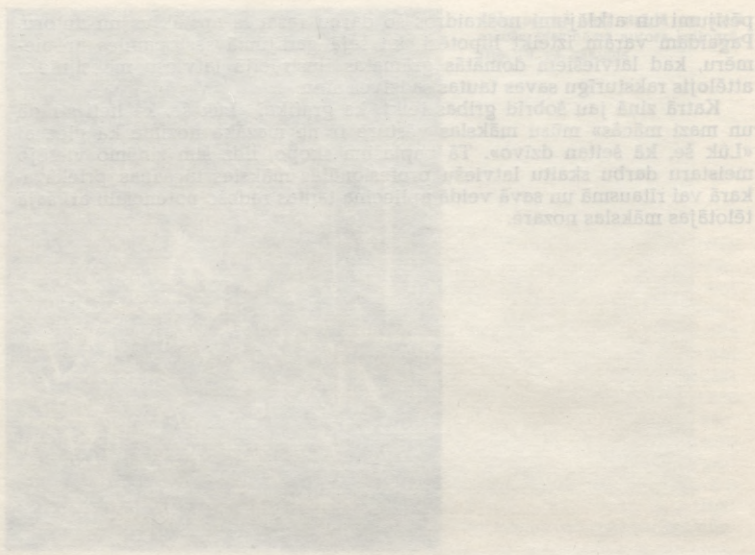
Saprotams, ka šīs analogijas vēl neļauj izdarīt pārstēidzīgus secinājumus. Jo riskanti tas tādā gadījumā, kad zināmas līdzības pamatā ir attēlojuma nosacītība, kas izskaidrojama ar vienāda līmeņa neprofesionālitāti.

Pēc arhīvu materiāliem konstatējams, ka glezna «Lūk še, kā šeitān dzīvo» Rīgas pilsētas mākslas muzejā (tag. Latvijas PSR Valsts Mākslas muzejs) divdesmitajos gados ienākusi no Gatartas muižas.¹ Tātad minēto darbu iespējamās izcelsmes ģeogrāfiskais reģions ir pārāk izplūdis, lai uz šāda pamata varētu dibināt minējumu par abu darbu piederību vienam autoram. Tomēr arī tāda varbūtība nav izslēgta. Iespējams, ka turpmākie

¹ CVVA. F. 2661, 1. apr., 5. lieta.

pētījumi un atklājumi noskaidros šo darbu rašanās apstākļus un autoru. Pagaidām varam izteikt hipotēzi, ka šajā gadījumā sastopamies ar piemēru, kad latviešiem domātās grāmatas ilustrācijā latviešu mākslinieks attēlojis raksturīgu savas tautas sadzīves ainu.

Katrā ziņā jau šobrīd gribas teikt, ka grafikai «Lūk še, kā lieli strādā un mazi mācās» mūsu mākslas vēsturē ir ne mazāka nozīme kā gleznai «Lūk še, kā šeitā dzīvo». Tā paplašina skopo, līdz šim zināmo vietējo meistarību darbu skaitu latviešu profesionālās mākslas tapšanas priekšsva-
karā vai rītausmā un savā veidā apliecina tautas radošo potenciālu arī šajā tēlotājas mākslas nozarē.



... ja ...

... ja ...

... ja ...

... ja ...

* CVVA, P. 281 - pp. 1-2

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKA PAR 1971. UN 1972. GADU

I. GODA NOSAUKUMI UN APRAĪVOJUMI LATVIJAS PSR
MĀKSLINIEKĀM, VALDĪBAS LĒMUMI

GODA NOSAUKUMI

Režisori un Darbi Vairāk

1. Teodors Dabulis PSR Teātrē mākslinieks (1971. g. 09. 30)

PSR Teātra mākslinieki

1. Aleksandrs Brīdītis, Mākslinieks (1972. g. 24. 01)

Mūziķi PSR Teātrē mākslinieki

1. Nikolajs Šteiblis, komponists (1971. g. 10. 03)
2. Kārlis Dabulis, mākslinieks komponists (1972. g. 11. 30)

Mūziķi PSR Muzikālās bagātnes nodaļas mākslinieki

1. Valdis Albrehts, Mākslinieks (1971. g. 6. 6)
2. Gundars Krūmiņš, komponists (1971. g. 9. 19)
3. Maris Langs, mākslinieks (1971. g. 10. 19)
4. Jānis Zariņš, Mākslinieks (1971. g. 10. 19)
5. Zenta Zveša, Mākslinieks (1971. g. 6. 6)

VALDĪBAS APRAĪVOJUMI

Dzimušie mākslinieki

1. Leņģis Svārtiņš, komponists, VMK mākslinieks (1971. g. 2. VII)

Ģeogrāfiski izmaiņām pakļautie

1. Artūrs Lehtins, komponists, VMK mākslinieks, Valsts konservatīvās muzikālās bagātnes nodaļas mākslinieks (1971. g. 2. VII)

Darbi Saņemti ārvalstu māksliniekiem

1. Einārs Mārtiņš, Mākslinieks, VMK mākslinieks (1971. g. 2. VII)

1971. gada mākslinieku dzīves hronika parādās šajā izdevumā, jo šogad 1971. gada hronika iznāca izdevuma "Mākslinieki" izdevumā.

MÄKSLAS
DZIVES
HRONIKA

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKA PAR 1971. UN 1972. GADU¹

I. GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKIEM, VALDĪBAS LĒMUMI

GODA NOSAUKUMI

Sociālistiskā Darba Varonis

1. Teodoram Zaļkalnam, PSRS Tautas māksliniekam (1971. g. 30. XI).

PSRS Tautas mākslinieks

1. Aleksandrai Briedei, tēlniecei (1972. g. 24. II).

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

1. Nikolajam Breikšam, gleznotājam (1971. g. 19. IV).
2. Kārlim Sūniņam, māksliniekam grafiķim (1972. g. 11. XII).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

1. Valdim Albergam, tēlniekam (1971. g. 6. I).
2. Gunāram Krollim, grafiķim (1971. g. 9. IV).
3. Martai Langei, tēlniecei (1971. g. 19. IV).
4. Jānim Zariņam, tēlniekam (1971. g. 19. IV).
5. Zentai Zvārai, tēlniecei (1971. g. 6. I).

VALDĪBAS APBALVOJUMI

Leņina ordenis

1. Leo Svempam, profesoram, VMA rektoram (1971. g. 2. VII).

Oktobra revolūcijas ordenis

1. Arturam Lapiņam, scenogrāfam, LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenajam māksliniekam (1971. g. 2. VII).

Darba Sarkanā Karoga ordenis

1. Emilam Melderim, tēlniekam, VMA profesoram (1971. g. 2. VII).

¹ Turpinājums mākslas dzīves hronikas pārskatam, kas ievietots 1975. gadā izdotajā rakstu krājumā «Latviešu tēlotāja māksla».

Ordenis «Goda Zīme»

1. Edgaram Ilteram, gleznotājam, VMA docentam (1971. g. 2. VII).
2. Monikai Osei, māksliniecei, skolotājai (1971. g. 20. VII).
3. Albertam Terpilovskim, tēlniekam (1971. g. 2. VII).
4. Uldim Zemzarim, gleznotājam (1971. g. 2. VII).

Medaļa «Par darba varonību»

1. Indulim Folkmanim, tēlniekam (1971. g. 2. VII).
2. Ilgai Madrei, Tautas lietišķās mākslas studijas «Atspole» vadītājai (1971. g. 2. VII).

Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezidija Goda raksti

1. Konstantīnam Andrejevam, MM IAD direktoram (1971. g. 20. VII).
2. Arturam Apinim, grafiķim, VMA profesoram (1971. g. 19. IV).
3. Laimonim Blumbergam, tēlniekam (1971. g. 8. XII).
4. Aleksandrai Briedei, tēlniecei, PSRS Mākslas akadēmijas korespondētājloceklei (1971. g. 19. IV).
5. Valdim Dišleram, profesoram, VMA katedras vadītājam (1972. g. 12. IV).
6. Arvidam Eglem, gleznotājam, VAM profesoram (1971. g. 19. IV).
7. Ģedertam Eliasam, gleznotājam, profesoram (1971. g. 19. IV).
8. Eduardam Kalniņam, gleznotājam, VMA profesoram, PSRS Mākslas akadēmijas īstenajam loceklim (1971. g. 19. IV).
9. Valdim Kalnrozem, gleznotājam (1971. g. 19. IV).
10. Vladimiram Kozinam, profesoram, VMA katedras vadītājam (1972. g. 15. IX).
11. Herbertam Likumam, dekoratoram (1971. g. 19. IV).
12. Kārlim Miesniekam, gleznotājam, profesoram (1971. g. 19. IV).
13. Laimdotam Mūrniekam, gleznotājam, LPSR MS valdes priekšsēdētāja vietniekam (1971. g. 20. VII).
14. Leo Svempam, gleznotājam, VAM rektoram (1972. g. 17. VII).
15. Konrādam Ubānam, gleznotājam, profesoram (1971. g. 19. IV).
16. Pēterim Upītim, grafiķim, profesoram (1971. g. 19. IV).
17. Ģirtam Vilkam, scenogrāfam (1971. g. 22. IV).
18. Teodoram Zaļkalnam, tēlniekam, profesoram, PSRS Mākslas akadēmijas īstenajam loceklim (1971. g. 19. IV).

Kirgizijas PSR Augstākās Padomes Prezidija Goda raksts

1. Latvijas PSR Mākslinieku savienībai (1971. g. 9. IX).

VALSTS PRĒMIJAS

PSRS Valsts prēmija

PSKP Centrālā Komiteja un PSRS Ministru Padome, izskatījušas PSRS Ministru Padomes Ļeņina prēmiju un PSRS Valsts prēmiju komitejas literatūrai, mākslai un arhitektūrai priekšlikumu, piešķir 1972. gada PSRS Valsts prēmijas:

1. Valdim Albergam, Latvijas PSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam, tēlniekam, Dzintaram Dribam, arhitektam, un Gunāram Lūsim-Grinbergam, arhitektam, — par Latviešu sarkano strēlnieku muzeju-pieminekli Rīgā.

Latvijas PSR Valsts prēmijas

Latvijas KP Centrālā Komiteja un Latvijas PSR Ministru Padome, izskatījušas priekšlikumus, ko iesniegušas Latvijas PSR Ministru Padomes Latvijas PSR Valsts prēmiju komiteja zinātnēi un radošanai un Latvijas PSR Ministru Padomes Latvijas PSR Valsts prēmiju komiteja literatūrai, mākslai un arhitektūrai, piešķir 1972. gada Latvijas PSR Valsts prēmijas

tēlotājā mākslā

13. Albertam Terpilovskim, tēlniekam, — par V. I. Leņina pieminekļiem Liepājā un Jēkabpilī.

14. Rūdolfam Heimrātam, māksliniekam, Latvijas PSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam, — par izcilo ieguldījumu latviešu padomju gobelēnu mākslas izveidošanā un attīstīšanā, par gobelēniem «Darbs» un «Atpūta».

CITI APBALVOJUMI

Latvijas Leņina komjaunatnes prēmijas

Latvijas LKJS CK birojs, izskatījis kandidatūras, ko bija izvirzījusi republikas komjaunatnes prēmiju komisija literatūrai, mākslai, žurnālistikai un arhitektūrai, 1972. g. II piešķir Latvijas Leņina komjaunatnes 1972. gada prēmijas:

2. Igoram Vasiļjevam, tēlniekam, — par daiļrades augsto pilsoniskumu, kas izpaužas mūsu laika cilvēku skulpturālo tēlu sērijas radīšanā.

PSRS Mākslas akadēmijas medaļas

PSRS Mākslas akadēmijas prezidijs, izskatījis visu padomju republiku priekšlikumus par 1970. gada labāko mākslas darbu apbalvošanu ar zelta un sudraba medaļām, 1971. g. 19. III nolēma ar PSRS Mākslas akadēmijas sudraba medaļu apbalvot Rūdolfu Heimrātu par gobelēnu «Darbs».

Latvijas PSR Mākslinieku savienības medaļas

Ar LPSR MS valdes 1972. g. 1. II lēmumu tika nodibināta Latvijas PSR Mākslinieku savienības medaļa, kuru piešķir (tris katru gadu) LPSR Mākslinieku savienības biedriem par izcilākajiem sasniegumiem tēlotājā un lietišķajā mākslā, kā arī mākslas zinātnē.

LPSR MS valde 1972. g. 11. IV piešķir medaļas:

- 1) Oļģertam Ābelitem par kokgrebumu lapu «1905. gads. Vecrīga»;
- 2) Aleksandram Stankovičam par gleznu «Durvis» un Omara Haijāma grāmatas «Četr-rindes» māksliniecisko noformējumu;
- 3) Edītei Vignerei par gobelēnu «Purva noslēpums».

Mongolijas tautas revolūcijas 50 gadu jubilejas medaļa

1. Gunāram Krollim, grafiķim (1971. g. IX).

VALDĪBAS LĒMUMI

Ar Latvijas PSR Ministru Padomes lēmumu 1972. g. februārī nodibināta V. Purviša stipendija. To piešķir vienam no Latvijas PSR Mākslas akadēmijas studentiem, lai veicinātu topošo mākslinieku izaugsmi un godinātu izcilā gleznotāja Vilhelma Purviša piemiņu.

II. IZSTĀDES

1. LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBU VISPĀRĒJĀS UN GRUPU IZSTĀDES

1971

Rīgā

Latvijas PSR Mākslas fonda darbu izstāde (32 autoru 36 darbi) 1970. g. 30. XII—1971. g. 10. I MN.

Izstāde «Gleznotāji Mākslas darbinieku nama 25 gadu jubilejai» (27 autoru 27 darbi)

12. I—15. II MDN.

Izstāde «Dekors-interjers 71» (60 autoru 150 darbi) 25. II—14. III MN.

Starptautiskajai sieviešu dienai veltīta mākslinieču darbu izstāde 5.—22. III MF 3. mākslas salonā.

Republikas 2. stājgrafikas izstāde (52 autoru 114 darbi) 10.—21. III LPSR MM.

Rīgas Modeļu nama mākslinieku radošo darbu izstāde (18 autoru 31 mets) 17. III—IV Modeļu nama zālē.

PSKP XXIV kongresam veltīta Liepājas mākslinieku tēlotājas mākslas darbu izstāde (18 autoru 44 darbi) 18. III—4. IV MN.

PSKP XXIV kongresam veltīta Latvijas PSR scenogrāfu darbu izstāde (20 autoru 38 dekorāciju meti un skatuves maketi) III—24. IV Dailes teātri.

PSKP XXIV kongresam veltīta republikas tēlotājas mākslas izstāde (ap 200 darbu) LPSR MM (26. III—25. IV) un Jūrmalas muzeja filiālē (26. III—15. IV).

Otrā izstāde «Koks dekoratīvajā mākslā» (52 autoru 132 darbi) 9.—27. IV MN.

Mākslinieku dienās 10.—21. IV Rīgā bija noorganizētas 11 vispārējas, tematiskas, žanru un 7 atsevišķu mākslinieku darbu izstādes:

izstāde «Glezniecība — Mākslinieku dienām» (21 autora 24 darbi) 10.—23. IV MDN;

izstāde «Grafika — Mākslinieku dienām» (28 autoru 38 darbi) 10.—20. IV Rīgas Virsnieku namā;

izstāde «Akvarelis — Mākslinieku dienām» (16 autoru 21 darbs) 5. V—5. VI LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātri;

izstāde «Skulptūra — Mākslinieku dienām» (10 autoru 16 darbi) 11. IV—10. V kinoteātri «Spartaks»;

3. dizaina izstāde (22 autoru 49 darbi) 12.—22. IV LPSR Zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūta Izstāžu zālē 17. jūnija laukumā 6;

Latvijas PSR mākslinieku 1967.—1971. gadu grāmatzīmju izstāde (21 autora 217 *ex libris*) 14.—24. IV V. Lāča LPSR Valsts bibliotēkā;

Mākslinieku dienām veltītā lietišķi dekoratīvās mākslas izstāde (134 autoru 397 darbi) 18. IV—6. VI LPSR AMM;

Miera fondam veltīto darbu izstāde — pārdošana līdz 30. IV MF 3. mākslas salonā; izstāde «Daba mākslinieku skatījumā» līdz 22. IV LPSR Dabas muzejā;

portretu glezniecības 1. ceļojošā izstāde no 11. IV RSKn;

gleznu izstāde (20 autoru 20 darbi no MF) 14.—30. IV Rīgas vagonu rūpnīcā.

Izstāde «Sports mākslā» (49 autoru 59 darbi) 29. IV—23. V LPSR MM.

Padomju Latvijas mākslinieku — pilsoņu kara un Lielā Tēvijas kara veterānu 3. darbu izstāde (35 autoru 102 eksp.) 5.—23. V MN.

Otrā dārza keramikas izstāde (18 autoru 51 darbs) 21. V—19. VII Doma dārzā.

LPSR Mākslas fonda radoši eksperimentālās keramikas darbnīcas 25 gadiem veltīta keramikas izstāde (36 autoru 115 darbi) 2.—27. VI LPSR Vēstures muzejā.

Keramikas izstrādājumu izstāde no jūlija LPSR TSSI zālē. Ekspozīti ražošanas uzņēmuma «Latvijas keramika», ražošanas apvienības «Daiļrade», LPSR MF Mākslas keramikas darbnīcas, Tukuma rūp kombināta, LPSR Valsts Mākslas akadēmijas un Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas masveida produkcijas paraugi.

Republikas pirmā vitrāžu izstāde (21 autora 52 darbi) no 21. VII—X Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejā.

Latvijas PSR tēlnieku darbu izstāde (22 autoru 43 darbi) 2. VIII—X Rīgas Skulptūru dārzā.

3. republikas plakātu izstāde (37 autoru 102 darbi) 21. IX—X MN.

Izstāde «Latviešu tautas rotas lietas no akmens laikmeta līdz mūsdienām» LPSR Vēstures muzejā (muzeja fondu materiāli) 1971. g. 29. IX—1972. g. I.

Republikas teātra un kinomākslinieku 6. darbu izstāde (23 autoru 97 darbi) 7. X—7. XI LPSR AMM.

Grafikas darbu izstāde (24 autoru 29 darbi no MF) X—XI kinoteātri «Rīga».

Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Pasaules tautas ciņā par mieru un progresu» (70 autoru 100 darbu) 5. XI—5. XII. LPSR MM.

Priekules brāju kapu memoriālā ansambļa projektu konkursa izstāde (ekspozīti 34 projekti) 11.—29. XI LPSR AMM.

Latvijas PSR 4. lietišķās grafikas izstāde (37 autoru 305 darbi) 11.—28. XI MN.

Karikatūristu grupas darbu izstāde (12 autoru ap 40 darbu) XI—19. XII kinoteātri «Spartaks».

Republikas lietišķi dekoratīvās mākslas izstāde (152 autoru 539 eksp.) 9. XII—1972. g. 24. I LPSR AMM.

Alūksnē—Cēsis

Mākslinieku dienām veltīta glezniecības izstāde (15 autoru 15 darbi no MM IAD) 7. IV—1. V Alūksnes muzejā un 2. VI—21. VII Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā.

Cēsis

Tēlotājas un lietišķās mākslas izstāde (26 darbi no MM IAD) 26. II—25. V Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā.

LPSR MS Liepājas nodaļas mākslinieku darbu izstāde (18 autoru 44 darbi) 14.—25. IV Cēsu muzejā.

Gobelēnu izstāde (21 darbs no MM IAD) 5. VII—27. IX Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā.

Portretu izstāde (no MM IAD) līdz 1972. g. 26. I Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā.

Cēsu novada 15. mākslas izstāde (21 autora 58 darbi) 5.—28. XI Cēsu muzejā.

Daugavpilī

Daugavpils jauno mākslinieku darbu pirmā izstāde (7 autoru 56 darbi) 10. IV—31. V Daugavpils muzeja Izstāžu zālē.

Glezniecības izstāde (9 autoru 10 darbi no MM IAD) 20. IV—26. V Daugavpils pedagoģiskajā institūtā.

«Latviešu padomju glezniecība» 3. izstāde (7 darbi no MM IAD) 16. IX—XII Daugavpils pedagoģiskajā institūtā.

ĻPSR Mākslas fonda darbu izstāde (39 autoru 46 darbi) 26. XI—XII Daugavpils muzejā.

Izstāde «Dekors-interjers 71» (36 autoru 69 darbi, galvenokārt Rīgas izstādē eksponētie) 17. XII—1972. g. 9. I Daugavpils muzejā.

Daugavpilī—Ludzā

Latviešu padomju grafikas izstāde (15 autoru 35 darbi no MM IAD) 10. VII—1. VIII Daugavpils muzeja Izstāžu zālē un 10. VIII—20. IX Ludzas muzejā.

Jasmuižā

Latgales keramikas izstāde (ap 160 A. Paulāna, P. Vilcāna, P. Čerņavska un citu autoru darbi) no 15. V Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja Jasmuižas filiālē.

Jelgavā—Tukumā

Jelgavas mākslinieku darbu izstāde (8 autoru 30 gleznas un grafikas) 30. III—25. IV Jelgavas muzejā un 13.—26. V Tukuma muzejā.

Jelgavā

Jelgavas mākslinieku tēlotājas mākslas darbu 1971. gada rudens izstāde (16 autoru 37 darbi) 29. X—28. XI Jelgavas muzejā.

Jūrmalā

Akvareļu izstāde (21 autora 34 darbi no MM IAD) 6. II—11. III Jūrmalas muzeja filiālē.

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde (16 autoru 51 darbs) 16. IV—16. V Jūrmalas muzeja filiālē.

Glezniecības izstāde «Jūras motīvi» (13 darbi no MM IAD) 13. IX—3. XI Lielupē, z/k «Uzvara» klubā.

Izstāde «Jūras tēma latviešu grafikā» (20 darbi no MM IAD) 4. XI—31. XII Lielupē, z/k «Uzvara» klubā.

Kandavā

Latviešu mākslinieku gleznu izstāde (18 darbi no Tukuma muzeja) aprīlī Kandavas vidusskolā.

Koknesē

Jauno mākslinieku gleznu izstāde (19 darbi) februārī Kokneses muzejā.

Latviešu padomju grafikas izstāde (27 darbi no MM IAD) 6. IV—6. VI Kokneses muzejā.

Izstāde «Lielā Tēvijas kara tēma latviešu padomju glezniecībā» (22 autoru 28 darbi no MM IAD) IX—16. X Kokneses muzejā.

Koknesē—Valmierā—Rēzeknē—Ludzā

Akvareļu izstāde «Cilvēks un daba» (18 autoru 35 darbi no MM IAD) 16. VI—15. VII Kokneses muzejā, 22. VII—16. IX Valmieras muzejā, 20. IX—3. XI Rēzeknes muzejā un 11. XI—1972. g. 13. II Ludzas muzejā.

Koknesē—Saldū

Izstāde «Ziedi» (27 gleznas, grafikas, lietišķā māksla) VII—2. IX Kokneses muzejā un 9. IX—1. X Saldus muzejā (17 autoru 24 darbi).

Kuldīgā

Izstāde «Kuldīga grafikā un akvareļi» (8 autoru 14 darbi no MM IAD) 11. II—3. III Kuldīgas muzejā.

Liepājas jauno mākslinieku gleznu izstāde (16 autoru 36 darbi) 5. VI—4. VII Kuldīgas muzejā.

Latviešu padomju mākslinieku estampu izstāde (31 darbs) 23. X—21. XI Kuldīgas muzejā.

Liepājā

Liepājas mākslinieku grupas izstāde (S. Elksnītes, I. Ģelzes, D. Graudas, A. Ozoliņa, A. Palka, A. Zavickas 103 darbi) 14. IV—2. V Liepājas muzejā.

Liepājas jauno mākslinieku grupas darbu izstāde no 14. IV kombināta «Baltija» klubā, pēc tam 27. tipogrāfijā.

Mākslinieku grupas (Ē. Caunes, S. Elksnītes, A. Ozoliņa, A. Palka 26 akvareļi un gleznas) 12. V—12. VI V. Lāča Liepājas Valsts pedagoģiskajā institūtā.

Izstāde «Dzintars un jūra» (15 dzintarnieku 140 darbi un K. Celmiņa 15 gleznas) 5.—20. VI Liepājas muzejā.

Daugavpils jauno mākslinieku grupas 1. darbu izstāde (6 autori) 9.—20. VI Liepājas muzejā.

Akvareļu izstāde (30 darbi no MM IAD) 11. VI—21. VII Liepājas muzejā.

Liepājas aizstāvēšanas 30. gadadienai veltīta Liepājas mākslinieku darbu izstāde (20 autoru 41 darbs) 23. VI—14. VII Liepājas muzejā.

Liepājas mākslinieku lietišķās mākslas darbu izstāde (14 autoru 88 darbi) 3.—19. XII Liepājas muzejā.

Liepājā—Tukumā—Kuldīgā

Latviešu padomju mākslinieku krāsainās grafikas izstāde (8 autoru 27 darbi no MM IAD) 21. VII—15. VIII Liepājas muzejā, 4.—26. IX Tukuma muzejā un 23. X—14. XI Kuldīgas muzeja filiālē.

Limbažu rajonā

Latviešu padomju mākslinieku gleznu un grafikas darbu izstāde no 26. VI Limbažu rajona kolhoza «Ausma» klubā.

Madonas rajonā

Izstāde «R. Blaumanis un Braki mākslinieku skatījumā» (19 autoru 40 grafikas un akvareļi) 4. IX—XI R. Blaumaņa memoriālajā muzejā «Brakos», pēc tam 12. XI—5. XII Madonas muzejā.

Rēzeknes rajonā

VMA studentu un pasniedzēju darbu izstāde (gleznas, keramika, tekstilmāksla) februārī Zosnas klubā.

Rēzeknes mākslinieku kopas darbu izstāde, veltīta PSKP 24. kongresam (19 autoru 59 darbi) 20. III—30. IV Rēzeknes muzejā.

Rīgas rajonā

«Kara tēma latviešu padomju grafikā» (17 darbi no MM IAD) 1970. g. 14. XII—1971. g. 12. III Vangažu 25. profesionāli tehniskajā skolā.

Latviešu padomju mākslas izstāde (33 darbi no MM IAD) 8. X—XII Bērnū tuberulozes sanatorijā «Baltezers».

Salaspilī

Tēlotājas mākslas izstāde pirmsskolas vecuma bērniem (20 darbi no MM IAD) 17. XI—1972. g. X LPSR Zinātņu akadēmijas Salaspils 1. apvienotajā bērnu dārzā.

Saldū—Kuldīgā

Izstāde «Latvijas pilsētas un ciemi» (19 autoru 23 gleznas un grafikas no MM IAD) 13. VII—8. VIII Saldus muzejā un 13. VIII—23. IX Kuldīgas muzejā.

Saldū

Latviešu padomju glezniecības izstāde (12 autoru 14 darbi no MM IAD) 14. VIII—12. IX Saldus muzejā.

Talsos

Audumu izstāde (11 autoru 14 darbi no MM IAD) I—3. II Talsu muzejā.

Talsu novada mākslinieku darbu izstāde (8 autoru 32 darbi) 10. IV—8. V Talsu muzejā.

Tukumā

11. tukumnieku tēlotājas mākslas darbu izstāde (24 autoru 56 gleznas un grafikas) 10. IV—10. V Tukuma muzejā.

Latviešu glezniecības izstāde (31 darbs no Tukuma muzeja fondiem) 1.—30. VI muzejā.

Valkā—Ludzā

Izstāde «Ainava un klusā daba» (15 autoru 15 gleznas no MM IAD) 15. VIII—15. IX Valkas muzejā un 20. IX—10. XI Ludzas muzejā.

Valkā

Lietišķās mākslas izstāde (33 autoru 52 ādas, koka un metāla izstrādājumi no MM IAD) 18. IX—17. X Valkas muzejā.

Grafikas izstāde (9 autoru 11 darbi no MM IAD) 3.—21. XI Valkas muzejā.

Valkā—Valmierā

Gobelēnu izstāde (12 autoru 15 darbi no MM IAD) 24. XI—1972. g. 19. I Valkas muzejā un 1972. g. 20. I—5. V Valmieras muzejā.

Teātra un kino mākslinieku darbu izstāde (12 autoru 17 darbi no MM IAD) 24. XI—1972. g. 19. I Valmieras muzejā un 1972. g. 20. I—20. II Valkas muzejā.

Valmierā

Grafikas izstāde, veltīta Mākslinieku dienām (23 darbi no MM IAD), 18. IV—30. V Valmieras muzejā.

Ventspilī

Jauno mākslinieku grafikas izstāde (14 autoru 27 darbi no MM IAD) 10. II—4. III Ventspils muzejā.

Portretu izstāde «Mans laikmets» (22 autoru 26 gleznas no MM IAD) 30. VI—1. VIII Ventspils muzejā.

Ventspilī—Talsos—Saldū

Latviešu padomju gleznotāju ainavu izstāde (26 autoru 28 darbi no MM IAD) 4. VIII—5. IX Ventspils muzejā, 8.—29. IX Talsu muzejā un 27. X—14. XI Saldus muzejā (15 autoru 16 darbi).

Frunzē

3.—10. IX notika Latvijas PSR kultūras dienas Kirgizijā. Latvijas tēlotājas mākslas izstāde (87 autoru 135 darbi) un Latvijas lietišķās mākslas izstāde (tekstilmāksla un dzintars) 4. IX—X Kirgizijas PSR Valsts tēlotājas mākslas muzejā.

Kauņā

Liepājas muzeja Tautas lietišķās mākslas studijas «Liepava» darbu izstāde 23. VIII—25. IX Kauņas mākslas salonā «Saulite».

Maskavā

Latvijas PSR mākslinieku koka izstrādājumu izstāde (ap 150 darbu) no 2. VIII PSRS Mākslas fonda Centrālajā salonā.

Svenčionis (Lietuvas PSR)

Daugavpils jauno mākslinieku darbu izstāde augustā Svenčionis pilsētas muzejā.

Rostokā (VDR)

Latvijas PSR Nopelniem bagātā kolektīva Liepājas muzeja Tautas lietišķās mākslas studijas «Dzintars» darbu izstāde (28 autoru 186 dzintara izstrādājumi).

Rusē (Bulgārijas TR)

Latviešu mākslinieku akvareļu izstāde (24 autoru 79 darbi) decembrī Rusēs gleznu galerijā.

Šķecinā (Polijas TR)

Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde (67 autoru 95 darbi) oktobrī Šķecinā.

1972

Rīgā

3. astoņu tēlnieku darbu izstāde (60 darbi) 15.—30. I MN.

Republikas jauno mākslinieku 9. darbu izstāde (113 autoru 219 darbi) 3. II—1. III LPSR AMM (glezniecība, grafika, tēlniecība, lietišķā māksla) un Republikas zinātniski tehniskās informācijas un propagandas institūta izstāžu zālē (dizaina un interjera darbu ekspozīcija).
Padomju Armijas dienai veltīta izstāde (25 darbi no MM IAD) 21. II—29. III Dzeržinska kultūras namā.

V. Purviša ainavu meistardarbnīcu beigušo mākslinieku gleznu izstāde (21 autora 47 darbi) 3.—19. III MN.

Mākslinieku dienās 14.—24. IV Rīgā bija noorganizētas 18 vispārējas, žanru, tematiskas un 9 atsevišķu mākslinieku darbu izstādes:

LPSR MS 8. kongresam veltītā mākslas izstāde (glezniecība un tēlniecība, 157 darbi) 14. IV—10. V LPSR MM;

LPSR MS 8. kongresam veltītā mākslas izstāde (grafika, 48 autoru 79 darbi) 14. IV—3. V MN;

LPSR MS 8. kongresam veltītā lietišķās mākslas izstāde 21. IV—9. V LPSR Vēstures muzejā;

LPSR MS 8. kongresam veltītā scenogrāfu darbu izstāde (20 autoru 30 darbi) 5.—25. IV Dailes teātrī;

izstāde «Ziedi mākslinieku skatījumā» (40 autoru 51 darbs) 6.—20. IV LPSR Dabas muzejā;

izstāde «Mākslinieku portreti grafikā» (30 autoru 35 darbi) 15. IV—3. V MDN;

Latvijas PSR mākslinieku 1971. gada grāmatzīmju izstāde (30 autoru 223 ex libris)

12. IV—5. V V. Lāča LPSR Valsts bibliotēkā;

jauno mākslinieku darbu izstāde (12 autoru 27 darbi) 15.—25. IV kinoteātrī «Spartaks»;

Mākslinieku dienām veltītā tēlotājas un lietišķās mākslas darbu izstāde 20. IV—10. V MF 3. mākslas salonā;

tekstilmākslas un keramikas izstāde 17.—28. IV LPSR Zinātņu akadēmijas Koksnes ķīmijas institūtā;

akvareļu un grafikas izstāde (8 autoru 13 darbi no MF) 17.—27. IV A. Popova Rīgas radio rūpnīcas klubā;

mākslinieku A. Blumentāla, A. Lapsiņa, J. Oša un P. Stipra dekoratīvās koka tēlniecības darbu izstāde 15.—25. IV RZN;

grāmatu un grāmatu grafikas izstāde no 17. IV Grāmatu tirdzniecības pārvaldes zālē;

Mākslinieku dienām veltīta izstāde «Zeme zied» (12 darbi no MM IAD) 6. IV—13. IX

Rīgas 9. profesionāli tehniskajā skolā;

Mākslinieku dienām veltīta tēlotājas mākslas izstāde (11 darbi no MM IAD) 12. IV—

11. XII Dzeržinska kultūras namā;

grafikas izstāde «Mūzika un dzeja» (16 darbi no MM IAD) 11. IV—22. V J. Medīņa

Rīgas mūzikas skolā;

Leņģina ielā dzīvojošo mākslinieku darbu izstāde (20 gleznes un grafikas no MM IAD)

21. IV—15. V kultūras namā «Oktobris».

Jauno mākslinieku grupas plakātu izstāde IV—6. V Poligrāfiku centrālajā klubā.

Lielā Tēvijas kara veterānu, Padomju Latvijas mākslinieku 4. darbu izstāde (38 autoru 81 darbs) 7.—28. V MN.

Gleznu izstāde, veltīta pionieru organizācijas 50. gadadienai (7 darbi no MM IAD) 12.—23. V Rīgas 23. vidusskolā.

Keramikas izstāde (13 darbi no MM IAD) 17. V—5. VI kinoteātrī «Pionieris».

PSRS nodibināšanas 50. gadadienai veltīta republikas tautas mākslas metālkalumu izstāde (piedalās ap 120 autoru) 11. VI—6. VII Latvijas Etnogrāfiskajā Brīvdabas muzejā. Akvareļu izstāde (E. Andersona, P. Duškina, L. Kupča un O. Urbāna darbi) jūnijā Centrālā jahtklubā.

Gobelēnu un paklāju izstāde (27 darbi) 21. VI—16. VII LPSR MM. Republikas 3. stājgrafikas izstāde (37 autoru 71 darbs) 13.—30. VII MN.

Padomju Sociālistisko Republiku Savienības 50. gadadienai veltīta republikas tēlotājas mākslas izstāde «PSRS — mūsu Dzimtene» (199 darbi) 19. VII—20. VIII LPSR MM. Tēlotājas mākslas izstāde «Vienmēr modrs» (39 autoru 60 darbi) 3.—31. VIII LPSR AMM.

Latviešu padomju gleznotāju grupas darbu izstāde (36 darbi) 23. IX—29. X LPSR MM. LPSR MF Mākslas keramikas fabrikas mākslinieku radošo darbu izstāde 15. X—12. XI LPSR Dabas muzejā.

Otrā ādas plastikas izstāde (34 autoru 150 darbi) 18. X—12. XI LPSR Vēstures muzejā. Akvareļu izstāde (9 darbi no MM IAD) no 18. X Ādas apstrādes ražošanas apvienībā «Kosmos».

Tēlotājas mākslas izstāde «Dzimitenes sardzē», veltīta PSRS Brunoto Spēku 55. gadadienai (66 eksp.), 3. XI—24. XII LPSR MM.

Republikas 6. portretu izstāde (91 autora 123 darbi) MN 4.—26. XI un LPSR MM 4. XI—17. XII.

Glezniecības izstāde «Dzimtā zeme» (12 darbi no MM IAD) 4. XI—1973. g. 12. I Rīgas Internacionālajā jūrnieku klubā.

Grafikas izstāde, veltīta Lielajai Oktobra sociālistiskajai revolūcijai (10 darbi no MM IAD), 21. XI—26. XII Celtnieku kultūras namā «Oktobris».

LPSR MF darbu izstāde «Grafika un scenogrāfija — 1972» (56 autoru 88 darbi) 1.—10. XII MN.

Tēlotājas mākslas izstāde «PSRS—50» (16 darbi no MM IAD) 11.—28. XII Dzeržinska kultūras namā.

PSRS nodibināšanas 50. gadadienai veltītā kombināta «Māksla» izstāde (79 autoru 153 lietišķās mākslas izstrādājumi) 14. XII—1973. g. 7. I MN.

Republikas 7. akvareļu izstāde (53 autoru 146 darbi) 22. XII—1973. g. 22. I LPSR AMM. Pētera Stučkas ielā dzīvojošo mākslinieku darbu izstāde (11 gleznas un grafikas) 22.—27. XII Celtnieku kultūras namā «Oktobris».

PSRS 50. gadadienai veltītā mākslas izstāde (74 darbi) 27. XII—1973. g. 28. I LPSR MM.

Bauskā

Jauno mākslinieku darbu izstāde (21 autora 30 gleznas un grafikas no MM IAD) 19. IV—18. V Bauskas muzejā.

Cēsis

Cēsu novada 16. mākslas izstāde (36 autoru 70 darbi) 8.—30. XI Cēsu muzejā.

Grafikas izstāde «Mana Dzimtene» (18 darbi no MM IAD) 30. XI—1973. g. 29. I Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā.

Daugavpili

Latviešu glezniecības izstāde (12 darbi no MM IAD) 26. I—21. VI Daugavpils Pedagoģiskajā institūtā.

Izstāde «Audumi un keramika» (30 autoru 44 darbi no MF) 18. III—9. IV Daugavpils muzejā.

Liepājas mākslinieku darbu izstāde (15 autoru 40 gleznas un grafikas) 15. IV—3. V Daugavpils muzejā.

Mākslas darbu izstāde (no Daugavpils muzeja mākslas fonda) no 17. IV Daugavpils Pedagoģiskajā institūtā.

Rēzeknes jauno mākslinieku darbu izstāde (16 autoru 70 darbi) 10. VI—2. VII Daugavpils muzejā.

Jauno mākslinieku glezniecības un grafikas izstāde (25 autoru 41 darbs no MM IAD) 19. VIII—3. IX Daugavpils muzejā.

Izstāde «Glezniecība un skulptūra» (26 autoru 32 darbi no Daugavpils muzeja mākslas fonda) 6.—29. X muzejā.

Daugavpils mākslinieku 2. darbu izstāde (12 autoru 68 darbi) 20. XII—1973. g. II Daugavpils muzejā.

Jasmuižā

Latgales keramiķu darbu izstāde (P. Čerņavska, A. Paulāna, P. Vilcāna un citu autoru ap 160 keramikas izstrādājumu) jūnijā Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja Jasmuižas filiālē.

Jēkabpili

Izstāde «Pa partizānu takām» (13 gleznas un grafikas no MM IAD) 13. II—IV Jēkabpils muzejā, Jēkabpils 1. vidusskolā, Bērzu internātskolā, Jēkabpils 2. vidusskolā.

LPSR MF audumu izstāde (11 darbi) 20. IX—26. X Jēkabpils muzejā.

Jelgavā

Jelgavas mākslinieku tēlotājas mākslas darbu pavasara izstāde 17. V—4. VI Jelgavas muzejā.

Glezniecības izstāde (10 latviešu gleznotāju 40 darbi no Baltijas republiku glezniecības izstādes, kas notika 1972. g. maijā Viļņā) 23. VIII—17. IX Jelgavas muzejā.

Jelgavas mākslinieku tēlotājas mākslas rudens izstāde (14 autoru 43 darbi) 4. XII—1973. g. 7. I Jelgavas muzejā.

Glezniecības izstāde «PSRS tautu draudzība» (15 darbi no MM IAD) 21. XII—1973. g. 20. I Latvijas Lauksaimniecības akadēmijā.

Jūrmalā

Mākslas izstāde (no Jūrmalas muzeja fondiem, 31 autora 38 darbi) 22. I—13. II Jūrmalas muzeja filiālē.

Izstāde «Dekors-interjers 71» (36 autoru 72 darbi) 20. II—26. III Jūrmalas muzeja filiālē.

Latviešu padomju tēlniecības izstāde (12 darbi no MM IAD) 28. III—25. VII Lielupē, z/k «Uzvara» klubā.

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde, veltīta Mākslinieku dienām (20 autoru 71 darbs) 1.—20. IV Jūrmalas muzeja filiālē.

Izstāde «Zvejnieku tēma Latviešu padomju glezniecībā» (18 darbi no MM IAD) 25. VII—5. X Lielupē, z/k «Uzvara» klubā.

Kazdangā—Ludzā—Cēsīs

Teātra un kinomākslinieku darbu II izstāde (22 darbi no MM IAD) 27. IV—2. VI Kazdangas sovhoztehnikumā, pēc tam līdz 28. VI Saldus 1. vidusskolā, Brocēnu kultūras namā un 30. XI Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā.

Kazdangā—Saldū

Latviešu padomju grafikas 1. izstāde (15 darbi no MM IAD) 18. II—21. III Kazdangas sovhoztehnikumā, pēc tam līdz 28. VI Saldus 1. vidusskolā, Brocēnu kultūras namā un Saldus kultūras namā.

Lietišķās mākslas izstāde «Audumi un svečturi» (22 autoru 26 darbi no MM IAD) no 6. IX Saldus muzejā un 10. XI—1973. g. II Kazdangas sovhoztehnikumā.

Koknesē

Keramikas un audumu izstāde (MF darbi) no 22. XI Kokneses muzejā.

Koknesē—Kuldīgā

Glezniecības un tēlniecības izstāde (no LPSR MS 8. kongresam veltītās tēlotājas mākslas izstādes un 27 darbi no MM IAD) 26. V—6. VI Kokneses muzejā un 27. VII—10. IX Kuldīgas muzeja filiālē (18 autoru 18 gleznas).

Kuldīgā

Izstāde «Kuldīga akvareļos un grafikā» (14 autoru 29 darbi) 31. V—1. VII Kuldīgas muzeja filiālē.

Izstāde «PSRS — mūsu Dzimtene» (republikas tēlotājas mākslas izstādes filiāle, 41 autora 46 darbi no MM IAD) 29. VII—3. IX Kuldīgas muzejā.

Lejasciemā

Izstāde «Gleznas, akvareļi, grafika» (35 autoru 55 darbi) 21.—29. V Lejasciema vidusskolā.

Liepājā

Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde (19 autoru 87 darbi) 24. II—12. III Liepājas muzejā.

LPSR 8. mākslinieku kongresam veltīta Liepājas mākslinieku darbu izstāde (18 autoru 51 tēlotājas mākslas darbs) 6.—27. IV Liepājas muzejā.

Kombināta «Māksla» izstāde, veltīta PSRS 50. gadadienai, 16. XII—1973. g. 11. I Liepājas muzejā.

PSRS 50. gadadienai veltītā Liepājas mākslinieku darbu izstāde (17 autoru 23 tēlotājas mākslas darbi) 23. XII—1973. g. 21. II Liepājas muzejā.

Limbažos

Latvijā dzīvojošo krievu mākslinieku grupas izstāde, veltīta PSRS nodibināšanas 50. gadadienai (20 gleznas no MM IAD) Limbažu kultūras namā.

Ludzā

Lietišķās mākslas izstāde (45 autoru 56 darbi no MM IAD) 16. II—9. IV Ludzas muzejā.

Ludzas novadpētniecības muzeja mākslas fondu izstāde (48 autoru 102 darbi) 15. IX—16. X muzejā.

Ludzā—Rēzeknē

Izstāde «Padomju Savienības tautu dzīve latviešu mākslinieku skatījumā», veltīta PSRS 50. gadadienai (12 autoru 26 grafikas), 1.—28. XI Ludzas muzejā un decembrī Rēzeknes muzejā.

Rēzeknē

Mākslinieku dienām veltīta gleznu izstāde 14.—26. IV Rēzeknes muzejā (14 autoru 23 darbi no muzeja fondiem).

Rēzeknē—Daugavpilī

Pirmā Rēzeknes jauno mākslinieku darbu izstāde (16 autoru 72 darbi) 29. IV—30. V Rēzeknes muzejā un 10. VI—2. VII Daugavpils muzejā (16 autoru 70 darbi).

Rūjienā

Grafikas izstāde «Manas Dzimtenes daba» (15 darbi no MM IAD) II—6. V Rūjienas 10. profesionāli tehniskajā skolā.

Saldū

Latviešu padomju grafikas izstāde (7 autoru 15 darbi no Saldus muzeja) aprīlī Saldus kultūras namā.

Siguldā

Izstāde «Lielais Tēvijas karš latviešu glezniecībā» (10 darbi no MM IAD) 18. II—14. IV Latvijai Iopkopības un veterinārijas zinātniskās pētniecības institūtā.

Smiltēnē—Valmierā

Latviešu padomju akvareļu izstāde I (17 darbi no MM IAD) no 24. III Smiltēnes sovhoztehnikumā, pēc tam X—XI Valmieras muzejā.

Talsos

Talsu mākslinieku darbu izstāde (F. Makstnieka, J. Sprīģa, Ž. Sūniņa un A. Zupiņa 43 darbi) 16. IV—12. V Talsu muzejā.

Akvareļu izstāde (14 darbi no MF) maijā Talsu kultūras namā.

Grafikas izstāde «50 gadi ciņās un uzvarās» (16 autoru 30 darbi no MM IAD) 27. XII—1973. g. 20. I Talsu muzejā.

Tukumā

12. tukumnieku tēlotājas mākslas darbu izstāde (25 autoru 55 darbi) 13. IV—9. V Tukuma muzejā.

Tukuma muzeja gleznu izstāde (15 autoru 35 darbi) 7.—21. IX muzejā.

Tukuma rajonā

Tukuma muzeja gleznu izstāde (15 autoru darbi) 23. II—30. III Tukuma MRS izstāžu zālē Kaivē.

Tukuma muzeja gleznu izstāde (8 autoru darbi) 4. VIII—10. IX Tukuma MRS izstāžu zālē Kaivē.

Valkā

Glezniecības izstāde «Mana Dzimtene», veltīta PSRS 50. gadadienai (15 gleznas no MM IAD), 25. XI—1973. g. 18. V Valkas muzejā.

Valkā—Jūrmalā

Izstāde «Sienas dekors» (14 autoru 15 lietišķās mākslas darbi no MM IAD) 2. VIII—17. IX Valkas muzejā un 6. X—1973. g. I Lielupē, z/k «Uzvara» klubā.

Valkā—Valmierā

Glezniecības izstāde «Pavasaris» (16 autoru 17 darbi no MM IAD) 5. V—4. VI Valkas muzejā un 21. VI—2. VIII Valmieras muzejā.

Valmierā

Lietišķās mākslas izstāde II (57 koka, metāla, keramikas, ādas izstrādājumi no MM IAD) 10. III—5. V Valmieras muzejā.

Vangažos

Latviešu padomju grafikas izstāde II (13 darbi no MM IAD) 7. IV—21. VI Vangažu 25. profesionāli tehniskajā skolā.

Gleznu izstāde (15 darbi no MM IAD) 22. VI—2. VIII Vangažu 25. profesionāli tehniskajā skolā.

Grafikas izstāde «PSRS 50 gadi» (10 darbi no MM IAD) 26. XII—1973. g. 6. VII Vangažu 25. profesionāli tehniskajā skolā.

Vecpiebalgā

Piebalgas mākslinieku novadnieku darbu izstāde (6 autori) 16. IV—15. V Vecpiebalgas ciema «Saulrietos».

Luģā

Valmieras pašdarbības mākslinieku darbu izstāde (27 autoru ap 100 lietišķās un tēlotājas mākslas darbu) jūnijā Luģas kultūras namā (Leņģingradas apgabālā).

Smolenskā

Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde (123 darbi no MM IAD) janvārī Smolenskas mākslas muzejā.

Viļņā

Latviešu mākslinieku akvareļu izstāde (12 autoru 61 darbs) no 14. VI Viļņas Mākslas izstāžu pili.

2. LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU PERSONĀLĀS UN AUTORU GRUPAS IZSTĀDES

Olitās Ābolinas darbu izstāde (21 darbs ar 68 atsevišķām figūrām) 1971. g. janvārī Somijā, Pietarsārī pilsētas mākslas muzejā, Pori un citās pilsētās.

Viestura Ādamsona* gleznu izstāde (45 darbi) 1971. g. līdz 21. II Piltenes kultūras namā un 1972. g. 1. IV—30. V Ventspils muzeja filiālē (13 gleznas).

Mākslinieku Bruno Aides un Staņislava Kreica gleznu izstāde (26 darbi) 1971. g. 5. VI—4. VII Jūrmalā (Lielupē), Ūdenssporta bāzē Vikingu ielā 6.

Voldemāra Andersona (1891—1942) darbu izstāde, veltīta mākslinieka 80. dzimšanas dienai (4 darbi), 1971. g. 30. IX—15. X LPSR MM.

Jāņa Anmaņa gleznu miniatūru izstāde 1971. g. 10.—30. IV Rīgā, grāmatnicā «Mākslas grāmata».

Jāņa Anmaņa darbu izstāde (ap 170 gleznu) 1972. g. 13. X—20. XI LPSR AMM.

Voldemāra Ansuja gleznu izstāde (34 darbi) 1971. g. 24. XII—1972. g. 14. I Liepājas muzejā.

Leonīda Āriņa zīmējumu izstāde (30 darbi) 1971. g. 20. III—6. IV Tukuma muzejā, 27. XI—15. XII Jūrmalas muzeja filiālē (27 darbi), 1972. g. II—15. III Rīgā, kinoteātrī «Rīga» (32 darbi), III —19. IV Brocēnu kultūras namā, 15. IV—1. V Rīgā, grāmatnicā «Mākslas grāmata», 14. X—22. XI Kuldīgas muzejā (25 darbi).

Anša Artuma, Leas Davidovas-Medenes, Aleksandra Junkera, Laimona Kupča darbu izstāde (57 gleznas, tēlniecības un grafikas darbi, akvareļi) 1972. g. 30. VIII—17. IX MN. Auniņu ģimenes darbu izstāde (5 autoru 162 dzintara un metāla rotas lietas) 1971. g. 11. XII—1972. g. 16. I Jēkabpils muzejā.

Eižena Auniņa, Eduarda Detlava, Natālijas Siliņas darbu izstāde (rotas lietas, keramika, mākslas audumi, ap 250 darbu) 1972. g. 22. IX—8. X MN.

Lidijas Auzas darbu izstāde (14 gleznas) 1971. g. I—23. II Dailes teātrī.

Lidijas Auzas dekoratīvo darbu izstāde (14 gleznas) 1971. g. 14. V—1. VI Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Timofeja Averina frontes zīmējumu izstāde (86 darbi) 1971. g. 28. I—21. II Rēzeknes muzejā.

Kārļa Baldoņa gleznu un grafikas izstāde (32 darbi) 1972. g. 14.—26. III Alsungas kultūras namā.

Maijas Baltiņas un Andreja Jansona skulptūru izstāde (16 darbi) 1971. g. 8. VI—VII Cēsis («Silķēšs»).

Georga Barkāna personalizstāde (17 gobelēni, 4 batikas) 1972. g. 20. IV—1. V Rīgā, Arhitektu namā.

Georga Barkāna audumu izstāde (14 darbi) 1972. g. 1.—17. IX Jēkabpils muzejā.

Georgs Barkāns (sk. — Latvite Medniece).

Dzidras Baumas akvareļu izstāde (15 darbi) 1972. g. līdz 25. IV Rīgas pedagoģiskajā skolā, Leņina ielā 72.

Dzidras Baumas akvareļu izstāde (26 darbi) 1972. g. 20. X—10. XI Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Dzidras Baumas, Ingridas Kalns un Jadvīgas Žilvinskas darbu izstāde (60 darbi) 1972. g. 4.—30. IV RSKN.

Artūra Baumaņa, Pētera Kļaviņa un Jāņa Sudmaļa darbu izstāde 1971. g. 2.—12. IV Liepājā, kombināta «Baltija» klubā.

Artūra Baumaņa, Pētera Kļaviņa un Jāņa Sudmaļa darbu izstāde (gleznas, keramika, akvareļi — 61 darbs) 1972. g. 22. XI—16. XII Liepājas muzejā.

Izoldes Bebris monotipiju izstāde (11 darbi) 1971. g. 1.—31. V Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Vladimirs Bekmanis (sk. — Einārs Plūksna).

Aleksandras Beļcovas 80. dzimšanas dienai veltītā izstāde (78 darbi) 1972. g. 16. VI—2. VII LPSR MM.

Aleksandras Beļcovas darbu izstāde (ap 50 gleznas, akvareļi, pasteļi) 1972. g. decembrī Leņingradā, KPFSR MS Leņingradas nodaļas izstāžu zālē.

Latviešu mākslinieku Romja Bēma, Borisa Bērziņa, Aleksandra Dembo darbu izstāde Ļvovā (46 akvareļi, gleznas, oforti) 1971. g. septembrī.

Artūra Bērnieka memoriālā izstāde Limbažu rajona Duntēs «Ķekatās» 1971. g. 12. VIII—5. IX (46 darbi) un 1972. g. 10. VI—VIII.

Artūra Bērnieka darbu izstāde 1971. g. 22. XII—1972. g. 9. I LPSR MM.

Rūdolfa Bērziņa gleznu izstāde «Vecā Daugava» 1971. g. VIII—19. IX Jūrmalas muzeja filiālē, 1972. g. III—IV Kokneses muzejā un 14. VII—30. VIII Jēkabpils muzejā (31 glezna).

Benitas Bitānes darbu izstāde (gleznas) 1971. g. 16. I —II Valsts Liepājas teātrī un no 10. IV Kazdangas sovhoztehnikuma klubā.

Harija Blunava akvareļu izstāde (57 darbi) 1971. g. 3.—14. II Madonas muzejā un 12.—31. III Daugavpils muzejā (59 darbi).

Harija Blunava akvareļu izstāde 1971. g. no 14. IV Rīgas 4. vidusskolā.

Harija Bobinska piemējas izstāde (glezniecība un grafika, 41 darbs) 1972. g. 7.—22. IX Jūrmalas muzeja filiālē.

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Džema Bodnieka darbu izstāde (35 metālkalumi) 1971. g. 7. V—22. VII Valkas muzejā.

Nikolaja Breikša darbu izstāde, veltīta 60. dzimšanas gadadienai 1971. g. 13. I—12. II LPSR MM.

LPSR Tautas mākslinieces Aleksandras Briedes darbu izstāde «Pavasaris» (26 skulptūras) 1971. g. 3. IX—31. X LPSR MM.

Aleksandras Briedes skulptūru izstāde (12 darbi no MM IAD) 1972. g. 6. I—6. II Saldus muzejā, 19. II—26. III Jūrmalas muzeja filiālē un 21. IV—12. V Allažu aostogadīgajā skolā.

PSRS Tautas mākslinieces Aleksandras Briedes darbu izstāde (20 stājskulptūras, kā arī ap 20 monumentālo tēlniecības darbu fotogrāfijas) 1972. g. 8.—25. VI Liepājas muzejā.

Aleksandras Briedes darbu izstāde (10 skulptūras, kā arī darbu fotogrāfijas no MM IAD) 1972. g. 2. VIII—17. IX Valmieras muzejā, 20. IX—20. X Valkas muzejā un 23. XI—1973. g. 6. VI Smiltēnes sovhoztehnikumā.

Artūra Brieža* un L. Kareļa* personalizstāde (65 darbi) 1972. g. 17.—29. X Saldus muzejā.

Konstantīna Broka* akvareļu izstāde (17 darbi) 1972. g. 17. IV—6. V Rīgā, TTP kultūras namā.

Zigfrīds Budahs (sk. — Lidija Kenga).

R. Bulliša* gleznu izstāde 1971. g. 30. VI—16. VII Jelgavas muzejā.

Valda Buša darbu izstāde (61 glezna) 1972. g. 16. XI—17. XII Jūrmalas muzeja filiālē.

Erika Caunes Mākslinieku dienu akvareļu izstāde (26 darbi) 1971. g. 11.—30. IV Madonas muzejā.

Kārlis Celmiņš (sk. — 170. lpp. *Liepājā*).

Karļa Celmiņa gleznu izstāde «Dzintars un jūra» (19 darbi) 1972. g. 3.—18. VI Kuldīgas muzejā un 5.—30. VII Ventspils muzejā.

Gunāra Ciliša, Uga Mežavilka, Aleksandra Stankeviča darbu izstāde (gleznas, zīmējumi, akvareļi, lelles, kopā 190 eksp.) 1971. g. 12. X—3. XI MN.

Mārtiņa Dāboliņa* akvareļu izstāde 1972. g. martā Rīgā, TTP kultūras namā.

Karmenas Dāles darbu izstāde (52 akvareļi un grafikas) 1971. g. 16. V—13. VI Madonas muzejā.

Karmenas Dāles darbu izstāde 1972. g. no 14. IV Rīgas pedagogiskajā skolā Kuģu ielā 11/13.

Ādolfa Dārziņa* darbu izstāde (gleznas un grafikas) 1972. g. jūnijā Limbažos, Rajona kultūras namā.

Gvido Dicmaņa, Oskara Vindedža un Valentīnas Grases (ziedu kompozīcijas) darbu izstāde 1971. g. 2. X—2. XI Rīgā, Aldaru ielā 8, 1. namu pārvaldes zālē.

Maigas Dimzas-Dimmes keramikas izstāde (38 darbi) 1971. g. 19. XI—8. XII Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Matiļdes Dobelmanes personālizstāde (30 gleznas un 32 keramikas izstrādājumi) 1971. g. 3. VIII—15. X Tukuma MRS izstāžu zālē Kaivē.

Albina Dzeņa darbu izstāde 1971. g. aprīlī Kazdangas sovhoztehnikumā.

Alfrēda Ekerta* akvareļu izstāde (20 darbi) 1971. g. 20. III—4. IV Tukuma muzejā.

Nikolaja Elksniņa* un Visvalda Vilniņa* darbu izstāde 1972. g. VI—8. VII RSKN.

Skaidrites Elksnītes darbu izstāde (37 gleznas) 1972. g. 11.—29. X Liepājas muzejā un 29. XI—24. XII Tukuma muzejā (30 gleznas).

Eltermaņu ģimenes darbu izstāde (Annas, Jāņa, Lienes un Zanes Eltermaņu oforti un gleznas) 1971. g. no 9. IV Aizputes vidusskolā.

Annas Eltermanes (grafika), Ingridas Ģelzes-Ozoliņas un Dainas Graudas (keramika) darbu izstāde 1972. g. 14.—18. IV Liepājā, MF Mākslas salonā.

Tdm Pētera Ergļa batikas izstāde 1971. g. III—IV Jelgavas cukurfabrikas klubā.

Dzidras Ezerģailes ainavu izstāde (20 darbi) 1971. g. 18. IV—2. V Saldus muzejā.

Dzidras Ezerģailes un Artūra Kiršfelda darbu izstāde (10 cinkotīpijas, 20 plakāti) 1971. g. 28. XI—26. XII MDN.

Zigrīdas Fernavas, Gaismas Ģīgas, Artūra Ņikitina, Māras Rīkmanes, Lolitas Zikmanes darbu izstāde (94 grafikas un tēlniecības darbi) 1972. g. 1.—19. VI MN un 10.—27. VII Jelgavas muzejā.

Alberta Filkas (1891—1938) 80. dzimšanas dienai veltītā izstāde (9 darbi) 1971. g. 1. IX—1. X LPSR MM.

Irīnas Fominas grafikas darbu izstāde 1971. g. 5.—31. V Valsts Liepājas teātrī.

Kurta Fridrihsona 60. dzimšanas dienai veltītā izstāde (7 darbi) 1971. g. 8. IX—7. X LPSR MM.

Visvalža Ģarokalna akvareļu izstāde (20 darbi) 1971. g. III—IV Jelgavas centrālajā kultūras namā.

Gaisma Ģīga (sk. — Zigrīda Fernava).

Miķeļa Goļa darbu izstāde 1971. g. 19.—26. IV Liepājā, kombināta «Baltija» klubā.

Daina Grauda (sk. — Anna Eltermane).

Voldemāra Gudovska akvareļu izstāde 1971. g. aprīlī Lopkopības un veterinārijas zinātniskās pētniecības institūta Siguldā.

Ināras Gulbes, Jura Gustsona, Valeskas Lenkes, Zigrīda Rozenberga, Andreja Sirmā, Viļņa Zibena metālkalumu izstāde (65 darbi) 1972. g. 3. X—13. XI Rīgā, RZN, un 18. XI—1973. g. I Kuldīgas muzejā (91 darbs).

Ingridas Ģelzes-Ozoliņas keramikas izstāde (85 darbi) 1972. g. 1.—19. XI Liepājas muzejā.

Ingrīda Ģelze-Ozoliņa (sk. — Anna Eltermane).

Juris Ģērmanis (sk. — Rasma Zaķe).

Tairas Haļapinas pasteļu izstāde 1971. g. 13. IV—15. VII Tukuma MRS izstāžu zālē Kaivē.

Tairas Haļapinas 50. dzimšanas dienai veltītā izstāde (43 darbi) 1972. g. 26. IX—15. X Tukuma muzejā.

Tairas Haļapinas un Emilijas Mērnieces gleznu izstāde 1972. g. 16. IV—10. V Kandavas internātskolā.

Ināra Helmūta stājgrafikas izstāde (19 darbi) 1972. g. 5.—29. II Brocēnu kultūras namā.

Ata Ieviņa fotodarbu izstāde 1971. g. X—XII A. Upiša LPSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātri.

Ata Ieviņa gleznu miniatūru kompozīciju izstāde 1971. g. XII—1972. g. 9. I Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Pēteris Jakovenko gleznu izstāde 1972. g. martā RSKN.

Valijas Janševskas gleznu izstāde (45 darbi) 1971. g. 26. VIII—14. IX MN, 29. IX—10. X Liepājas muzejā, 5.—21. XI Valmieras muzejā un 5.—22. XII Alūksnes muzejā (35 darbi).

5. izstāde «Alekseja Jupatova grāmatzīmes», veltīta mākslinieka 60. dzimšanas dienai (279 darbi, ar variantiem — 351, no N. Veļikanova kolekcijas), 1971. g. 17. X—20. XI Mogiļevā, Mogiļevas apgabala novadpētniecības muzejā.

Alekseja Jupatova darbu izstāde (ap 500 akvareļu, ilustrāciju, grāmatzīmju no V. Ņekrasova kolekcijas) 1972. g. no 20. VI Volgogradas Novadpētniecības muzeja filiālē Volžskas pilsētā.

Alfrēda Kalniņa akvareļu izstāde (50 darbi) 1971. g. 16. I—7. II MN.

Alfrēda Kalniņa akvareļu izstāde (24 darbi) 1972. g. līdz 30. I Brocēnu kultūras namā, 10. II—5. III Madonas muzejā (30 darbi), pēc tam Ergļu kultūras namā.

Ingrīdas Kalns un Jadvīgas Zilvinskas gleznu izstāde (ap 60 darbu) 1972. g. 4. V—15. VI Jelgavā, LLA foajē un 20. VI—4. IX Siguldā, Latvijas Lopkopības un veterinārijas zinātniskās pētniecības institūtā.

Ingrīda Kalns (sk. — Dzidra Bauma).

Nikolaja Karagodina un Aleksandra Krieviņa gleznu izstāde 1972. g. 3.—29. IV Rīgas 49. vidusskolā.

Teodora Karašas gleznu izstāde 1972. g. 18. III—16. IV Bauskas muzejā.

Kristapa Kaušēja* gleznu izstāde 1971. g. maijā Baldones kultūras namā.

Artūra Kiršfelda temperas gleznojumu izstāde (35 darbi) 1972. g. 23. IV—14. V Jūrmalas muzeja filiālē.

Artūra Kiršfelda grāmatu grafikas izstāde 1972. g. X—30. XI Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Artūrs Kiršfelds (sk. — Dzidra Ezergaile).

Henrija Klēbaha gleznu izstāde 1972. g. 1.—9. II MF 3. mākslas salonā.

Gustava Klūča (1895—1944) darbu izstāde 1971. g. XII—1972. g. I Valmieras kultūras namā.

Alda Kļaviņa darbu izstāde (36 gleznas) 1971. g. 3.—28. XI Liepājas muzejā un 1972. g. 28. I—20. II Jelgavas muzejā.

Aldis Kļaviņš (sk. — Teodors Uldriķis).

Hilela Komraza darbu izstāde (60 gleznas) 1971. g. V—10. VI 17. Rīgas pilsētas profesionāli tehniskajā skolā.

Edītes Krastenbergas gleznu izstāde (39 darbi) 1972. g. 8. III—5. IV Madonas muzejā, pēc tam Lubānā un Koknesē.

Martas Krastiņas keramikas un Jāņa Undas akvareļu izstāde (36 keramikas izstrādājumi un 25 akvareļi) 1971. g. 20. II—7. III Daugavpils muzejā.

Arhitekta Arnolda Krastiņa piemiņas izstāde (34 portreti un pilsētas ainavas akvareļi un zīmējumi) 1972. g. jūnijā Arhitektu namā Rīgā.

Staņislava Kreica gleznu izstāde (39 darbi) 1971. g. 14. I—7. II Daugavpils muzejā.

Staņislava Kreica darbu izstāde 1971. g. no 10. IV Siguldas pilsētas kultūras namā.

Staņislava Kreica gleznu izstāde (19 darbi) 1972. g. jūnijā Ventspils internacionālajā jūrnieku klubā.

Staņislava Kreica gleznu izstāde «Jūra» (7 darbi) 1972. g. 17.—30. VI Ventspils muzeja filiālē.

— Staņislava Kreica darbu izstāde (40 gleznas un akvareļi) 1972. g. 30. VIII—22. IX Liepājas muzejā.

Staņislavs Kreics (sk. — Bruno Aide).

Staņislavs Kreics (sk. — Aleksandrs Zviedris).

Izabellas Krolles, Gunāra Kroļļa un Laimdota Mūrnieka darbu izstāde (70 keramikas izstrādājumi, 38 estampī, 42 gleznas) 1972. g. 17. V—11. VI LPSR MM.

Gunāra Kroļļa darbu izstāde (23 grafikas darbi un akvareļi no MM IAD) 1971. g. 15. III—20. IV Vangažu 25. profesionāli tehniskajā skolā. 28. IV—18. VI Rūjienas muzejā (16 darbi), 22. VII—22. VIII Talsu muzejā (17 darbi) un 9. IX—10. X Ventspils muzejā (17 darbi).

Gunāra Kroļļa grafikas izstāde (32 darbi no MM IAD) 1972. g. 5. IV—IX Cēsu 2. profesionāli tehniskajā skolā, pēc tam 20 darbi no 10. X Saldus vidusskolā, Brocēnu sabiedriskajā muzejā, 29. XI—15. XII Brocēnu kultūras namā un 27. XII—1973. g. 14. I Jūrmalas muzeja filiālē.

Gunāra Kroļļa un Induļa Zariņa darbu izstāde «Padomju Vidusāzija» (8 grafikas un akvareļi no MM IAD) 1971. g. 12. XI—8. XII Rīgā, Celtnieku kultūras namā «Oktobris».

Ausmas Krūmiņas akvareļu izstāde un Modesta Trepša ādas mākslinieciskās apdares darbu izstāde (ap 100 priekšmetu) 1971. g. 5.—22. II Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Mihaila Kudrjavceva darbu izstāde (ap 30 zīmējumu un akvareļu) 1971. g. 7.—12. III Balvu rajona kultūras namā.

Miervalža Ķemera personālizstāde 1972. g. 23. XI—1973. g. 28. I Tukuma MRS izstāžu zālē Kaivē.

Tdm Lidiņas Keņģes un Tdm Zigrīda Budaha personālā izstāde (audumi, adījumi un pinumi) 1971. g. 2.—24. X Cēsu muzejā, no 21. XI Cēsu rajona Kaives ciemā un 1972. g. 18. II—2. III Kuldīgas muzejā.

Karolīnas Lācis keramikas izstāde 1972. g. no 16. VI Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Teodora Lakševica darbu izstāde (45 darbi) 1971. g. 5.—22. VIII MN.

Artūra Lapiņa 60. dzimšanas dienas veltītā izstāde (7 darbi) 1971. g. 12. II—12. III LPSR MM.

Kārla Lejnīka gleznu izstāde (41 darbs) 1971. g. 13.—31. X Liepājas muzejā un 1972. g. 17. III—9. IV Kuldīgas muzejā (48 darbi).

Valeska Lenke (sk. — Ināra Gulbe).

Irmas Leskinovičas akvareļu izstāde (77 darbi) 1971. g. 5.—28. III Ventspils muzejā.

Margas Lielkrastes-Leitlandes gleznu izstāde (46 darbi) 1972. g. 9.—27. II MN un 9. VII—16. VIII Cēsu muzejā.

Jāņa Liepiņa grafikas izstāde (19 darbi) 1971. g. 13. II—3. III Rīgā, TTP kultūras namā.

Herberta Likuma teātra un kinodekorāciju metu izstāde (66 darbi) 1972. g. 21. I—20. II LPSR MM.

Aleksandra Lukjanova darbu izstāde (akvareļi, grafikas, teātra tērpu meti) 1972. g. no 22. III RZN.

Tdm Ilgas Madres un Tdm Brigitas Šmēdiņas darbu izstāde (tekstilmākslas ansambļi un komplekti, keramikas trauki) 1971. g. 18. IX—17. XI Jelgavas muzejā, 11. XII—1972. g. I Talsu muzejā (93 darbi), I—13. II Ventspils muzejā un III—IV Sauļos.

Nikolajs Malceniņš (sk. Margita Melnalksne).

Pētera Martinsona keramikas izstāde (153 darbi) 1971. g. 17. VI—4. VII MN, IX—10. X Liepājas muzejā, 24. X—14. XI Tukuma muzejā (120 darbi), XI—12. XII Kuldīgas muzejā, 15. XII — 1972. g. 9. I Ventspils muzejā, 13. I—II Talsu muzejā (50 darbi) un martā Viļņā.

Latvītes Mednieces un Georga Barkāna darbu izstāde «Keramika — tekstsils» 1971. g. 5.—15. IV Rīgā, Arhitektu namā.

Jāņa Medņa gleznu izstāde 1971. g. 10. IV—10. V Rīgā, kultūras namā «Ziemeļblāzma».

Oto Medņa grafikas darbu cikla «Leņiniāna» izstāde (25 stājgrafikas) 1971. g. IV—IX Rīgā, V. I. Leņina memoriālajā dzīvokli-muzejā Kirova ielā 18.

Oto Mednis (sk. — A. Jupatovs).

Irēnas Megnes un Antona Megna darbu izstāde (30 keramikas izstrādājumi, 104 akvareļi un gleznas) 1972. g. 22. III—9. IV MN, 16. IV—14. V Madonas muzejā (32 keramikas, 45 akvareļi un gleznas), 24. VI—23. VII Kuldīgas muzejā un A. Megna akvareļminiatūru izstāde Gudenieku tautas namā (Kuldīgā un Gudeniekos eksponēti 217 darbi).

Kārļa Melbārža 70. dzimšanas dienai veltītā izstāde (87 gleznas) 1972. g. 6.—29. X LPSR MM.

Margītas Melnalkšnes keramikas un Nikolaja Malcenieka akvareļu izstāde 1971. g. 21. X—30. XII Tukuma MRS izstāžu zālē Kaivē.

Helgas Melnbārdes—Krisbergas keramikas izstāde (39 darbi) 1972. g. 9. III—14. IV Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Emīlija Mērnieces gleznu izstāde 1971. g. decembrī Smārdes atonogadīgajā skolā.

Emīlija Mērniece (sk. — Taira Halāpina).

Uģis Mežavilks (sk. — Gunārs Ciliņis).

Valdas Mežbārdes un L. Vdovina darbu izstāde 1971. g. līdz 25. IV Rīgā, LRAP kultūras namā.

Kārļa Miesnieka 85. dzimšanas dienai veltītā izstāde 24. II—10. V LPSR MM.

Ādolfā Mittele* darbu izstāde (27 gleznas) 1971. g. 17. XII—1972. g. 20. I Rēzeknes muzejā.

Artūra Mucenieka* gleznu izstāde (14 akvareļi un eļļas gleznas) 1971. g. 21. I—20. II Rīgas pilsētas 15. bibliotēkā.

Laimdota Mūrnieks (sk. — Izabella Krolle).

Ojāra Noriša* darbu izstāde (akvareļi, zīmējumi, meti vitrāžām) 1971. g. augustā Ventspils muzeja filiālē.

Lejas Novoženecas darbu izstāde (ap 30 tēlniecības darbi un zīmējumi) 1971. g. 9.—31. X Rīgā, VEF Kultūras pilī.

Artūrs Nikitins (sk. — Zigrīda Fernava).

Jāņa Oša gleznu izstāde (ap 20 darbu) 1972. g. no 4. VI Jūrmalā (Lielupē), Ūdenssporta bāzē Vikingu ielā 6.

Jāņa Oša gleznu izstāde «Zvejniekciemā ainavas» (18 darbi) 1972. g. 1. VIII—31. X Ventspils muzeja filiālē.

Edgara Ozoliņa monotipiju izstāde (21 darbs) 1971. g. 19. XI—8. XII Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Edgara Ozoliņa monotipiju izstāde 1972. g. 4.—30. XII Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Imanta Ozoliņa lietišķās grafikas un grāmatzīmju izstāde 1972. g. 19. II—7. III Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Tdm Jāņa Ozola darbu izstāde (81 kokgriezums) 1971. g. 16. X—2. XI Jēkabpils muzejā.

Miķeļa Pankoka kokgriezumu izstāde 1972. g. 24. V—24. IX Liepājas muzejā.

Andreja Paulāna 75. dzimšanas dienai veltītā keramikas izstāde 1971. g. no 27. XI Preiļu kultūras namā.

Andreja Paulāna darbu izstāde 1972. g. 25. VIII—17. IX LPSR Vēstures muzejā.

Jāzepa Pigožņa darbu izstāde (23 gleznas, grafikas, akvareļi, medaļas) 1971. g. 1.—31. I Madonas muzejā.

Eināra Plūksnas un Vladimira Bekmaņa darbu izstāde (8 kompozīciju oriģināli un dekoratīvo noformējumu diapozitīvu demonstrējumi) 1972. g. no 25. V RZN.

Ingrīdas Preišas grāmatu iemiesumu un kompozīciju izstāde 1972. g. 22. I—16. II Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Mihaila Protasova darbu izstāde (73 eksp.) 1971. g. 8. X—14. XI LPSR MM.

Jāņa Pūpola 80. dzimšanas dienai veltītā izstāde (9 darbi) 1971. g. 19. V—29. VIII LPSR MM.

Jāņa Pūpola gleznu izstāde (49 darbi) 1972. g. 28. VII—27. VIII Tukuma muzejā.

Vilhelma Purviša 100. dzimšanas dienai veltītā izstāde (154 darbi) 1972. g. 3. III—9. IV LPSR MM.

Vilhelma Purviša gleznu izstāde 1972. g. 21. IV—9. V Jelgavas muzejā.

Induļa Rankas darbu izstāde (39 tēlniecības, glezniecības un grafikas darbi) 1971. g. 8.—20. VII MN un 7.—29. VIII Kuldīgas muzejā (38 darbi).

- Māra Rikmane (sk. — Zigrīda Fernava).
 Reīna Rituma intarsiju izstāde (67 darbi) 1971. g. 6. XI—8. XII Jēkabpils muzejā, 15.—
 26. XII Viesītes vidusskolā (32 darbi) un 1972. g. 1.—30. I Madonas muzejā (65 darbi).
 Vladimira Roopa* gleznu izstāde (38 darbi) 1971. g. septembrī Stučkas rajona kultūras
 namā.
- Mākslinieka Jāņa Rozenberga piemīņas izstāde «Gauja» (gleznas) 1971. g. 4.—25. VII
 Cēsu muzejā.
 Zigfrīds Rozenbergs (sk. — Ināra Gulbe).
 Daina Rožkalna darbu izstāde 1972. g. martā Basu astoņgadīgajā skolā (Kuldīgas rajons)
 un 10. IV—2. V Kuldīgas muzejā (48 darbi).
 Ludmila Safronovas darbu izstāde 1972. g. decembrī Daugavpils muzejā.
 Raimonda Silenieka piemīņas izstāde 1972. g. 13.—29. X Rīgā, Poligrāfiķu centrālajā
 klubā.
 Herberta Siliņa darbu izstāde (15 gleznas) 1972. g. 14. I—15. II Tukuma MRS izstāžu
 zālē Kaivē.
 Herberta Siliņa darbu izstāde (31 glezna) 1972. g. 13.—29. X MN.
 Andrejs Sirmāis (sk. — Ināra Gulbe).
 Kārļa Skrodera un Vitolda Svirskā gleznu izstāde (24 darbi) 1971. g. 1. VIII—15. IX
 Jūrmalā (Lielupē), Ūdenssporta bāzē Vikingu ielā 6.
 Jurģa Skulmes ainavu izstāde (14 darbi no MM IAD) 1971. g. 18. V—XII Latvijas
 Lauksaimniecības akadēmijā Jelgavā, 15. XII — 1972. g. 30. I Rūjienas muzejā, 18. II—
 15. III Saldus muzejā, līdz 26. IV Kazdangas sovhoztehnikumā un 5.—21. V Valmieras
 muzejā.
 Oto Skulmes gleznu izstāde (22 darbi) 1971. g. 4. VIII—19. IX Jēkabpils muzejā un
 1972. g. Kokneses muzejā.
 Uģas Skulmes pastēju izstāde (30 darbi no MM IAD) 1971. g. 9. I—7. II Jēkabpils muzejā
 un II—III Kokneses muzejā.
 Uģas Skulmes darbu izstāde «Lībiešu zvejniekiem ainavas» (28 gleznas, 3 zīmējumi)
 1971. g. 21. II — 20. IV Rūjienas muzejā.
 Margas Spertāles darbu izstāde 1972. g. 26. X—22. XI Liepājas muzejā.
 Jēkaba Sprinģa akvareļu izstāde (40 darbi) 1971. g. 2. X—2. XI Talsu muzejā, 19. XI—
 1972. g. 10. I Kuldīgas muzeja filiālē, 20.—30. I Tukuma muzejā (37 darbi), februārī Kandavas
 lauksaimniecības mehanizācijas tehnikumā un 17. V—26. VI Brocēnu kultūras namā
 (30 darbi).
- Aleksandrs Stankevičs (sk. — Gunārs Cilītis).
 Kārļa Stārasta skulptūru izstāde (30 darbi) 1971. g. 4.—19. XII MN.
 Kārļa Sūniņa akvareļu izstāde (130 darbi) 1972. g. 24. VIII—1. X LPSR MM, X—XI
 Kokneses muzejā, 22. XI—17. XII Jēkabpils muzejā un 30. XII—1973. g. 28. I Tukuma
 muzejā (61 darbs).
- Žaņa Sūniņa akvareļu izstāde (40 darbi) 1971. g. 6. II—3. III Talsu muzejā un 1. IV—
 9. V Ventspils muzejā (45 darbi).
 Žaņa Sūniņa gleznu izstāde (11 darbi) 1971. g. XI Talsu kultūras namā.
 Žaņa Sūniņa gleznu izstāde 1972. g. 20. VII—20. VIII Brocēnu kultūras namā.
 Žaņa Sūniņa akvareļu izstāde 1972. g. no 1. X Brocēnu kultūras namā.
 Vitolda Svirskā grafikas darbu izstāde «Iekšlietu ministrijas darbinieku portreti» 1972. g.
 15. IV—10. V Rīgā, Dzeržiņska kultūras namā.
 Vitolda Svirskā izstāde «Mūsu laikabiedru portreti grafikā» (47 darbi) 1972. g. 25. XI —
 22. XII MDN.
 Vitolds Svirskis (sk. — Kārlis Skroderis).
 Aleksandra Štrāla gleznu izstāde (28 darbi) 1971. g. 7. VII—1. VIII Jēkabpils muzejā.
 Zemas Tālbergas grafikas darbu izstāde (55 oforti un zīmējumi) 1971. g. 26. V—
 13. VI MN, 8.—26. IX Liepājas muzejā (50 darbi) un 14. X—10. XI Madonas muzejā
 (24 oforti).
 Kārļa Taubes akvareļu izstāde (48 akvareļi, 2 temperas gleznas) 1971. g. 3. V—9. VI
 Saldus muzejā un 14.—25. VII Liepājas muzejā.

Jāna Roberta Tillberga 90. dzimšanas dienai veltītā darbu izstāde (107 gleznas un zīmējumi) 1971. g. 12. II—7. III LPSR MM.

Modests Trepšs (sk. — Ausma Krūmiņa).

Konrāda Ubāna gleznu izstāde (47 darbi) 1971. g. 10.—28. II Liepājas muzejā.
Teodora Uldriķa gleznu izstāde (41 darbs) 1971. g. 6.—31. I Ventspils muzejā.

Teodora Uldriķa darbu izstāde 1971. g. 31. III—2. V Valsts Liepājas teātri.

Teodora Uldriķa gleznu izstāde 1972. g. decembrī Rīgā, MF 3. mākslas salonā.

Teodora Uldriķa un Alda Kļaviņa darbu izstāde 1972. g. 13.—25. IV Kazdangas sovhoztēhnikumā.

Jāna Valtera jauniegūto darbu izstāde (17 darbi) 1972. g. 27. I—27. II LPSR MM.

Ilgas Vanagas keramikas izstāde (158 darbi) 1971. g. 29. IX—24. X Alūksnes muzejā.

Ilgas Vanagas keramikas izstāde 1972. g. 23. IX—15. X Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Igora Vasiļeva darbu izstāde (90 darbi) 1971. g. 9. VII—10. VIII Jūrmalas muzeja filiālē, 4. IX—17. X (50 darbi) Kuldīgas muzejā un 3. XI—19. XII RZN (75 darbi).
L. Vdoviņš (sk. — Valda Mežbārde).

Arnolda Veides* darbu izstāde (40 gleznas) 1971. g. 1. — 29. VIII Cēsu muzejā un 1. — 30. X Cēsu 2. profesionālā tehnikajā skolā.

Jura Georga Veinberga 60. dzimšanas dienai veltītā izstāde (45 darbi) 1972. g. 11. III — 12. IV Talsu muzejā.

Harija Veldres gleznu izstāde (41 darbs) 1971. g. 23. XII—1972. g. 9. I MN, 3.—20. II (42 darbi) Liepājas muzejā un 4. X — 12. XI Ventspils muzejā.

Konstantina Vesmaņa un Ivara Vesmaņa dekoratīvās koka tēlniecības un Dainas Vesmanes ādas plastikas darbu izstāde 1972. g. 23. IV — 28. V Apšuciema Laivniekos (Tukuma rajons).

Hildas Vīkas darbu izstāde (ap 90 gleznas, akvareļi un zīmējumi) 1971. g. 9. I — 7. II LPSR MM.

Izstāde «Stapislava Vilcāna keramika» (78 darbi) 1971. g. 17. III—9. IV Madonas muzejā.

Ģirta Vilka darbu izstāde (glezniecība, scenogrāfija, grafika) 1972. g. 14. IX — 15. X Brocēnu kultūras namā.

Oskara Vīndedža un Edgara Vintera gleznu izstāde (33 ainavas) 1971. g. 5. II — 13. III Rīgā, firmas «Latvija» klubā.

Oskars Vīndedzis (sk. — Gvido Dīcmanis).

Edgara Vintera darbu izstāde (72 gleznas, akvareļi, monotipijas) 1971. g. 1. — 31. X RSKN.

Edgara Vintera darbu izstāde (ap 60 gleznas, akvareļi, monotipijas) 1972. g. 17. XII — 1973. g. I RSKN.

Alberta Vucāna darbu izstāde (43 gleznas) 1971. g. 22. IX — 17. X Daugavpils muzejā un 5. — 22. XI Līvānu stikla fabrikas klubā.

Rasmas Zaķes un Jura Ģermaņa darbu izstāde (plakāti, stājgrafika, gleznas) 1972. g. 9. — 23. IV Ogres kultūras namā.

Viļa Zaķa karikatūru izstāde 1972. g. 18.—30. IV Valmieras muzejā.

Teodora Zaļkalna darbu izstāde (11 skulptūras un 19 fotogrāfijas no MM IAD) 1971. g. 16. III — 15. IV Jūrmalas muzeja filiālē.

Teodora Zaļkalna 95. dzimšanas dienai veltītā darbu izstāde (42 skulptūras un medaļas) 1971. g. 1. XII — 1972. g. 16. I LPSR MM, kā arī 1971. g. 8. XII — 1972. g. 28. II Allažu aston-gadīgajā skolā (12 skulptūras un 19 fotogrāfijas), pēc tam 20. V — 18. VI Saldus muzejā.

Iraidas Zariņas gleznu izstāde (28 darbi) 1971. g. 24. IV — 9. V RZN.

Indulis Zariņš (sk. — Gunārs Krollis).

Uldriķa Zeberņa darbu izstāde 1972. g. 9. IX — 8. X Kuldīgas muzejā.

Valentīnas Zeiles 2. darbu izstāde (stājskulptūras, medaļas un plaketes) 1971. g. no 24. XII Maskavā, laikraksta «Komsomoļskaja pravda» redakcijas zālē un 1972. g. janvārī Maskavas Literātu namā.

Valentīnas Zeiles 3. darbu izstāde (135 stājskulptūras, medaļas un plaketes) 1972. g. VI — VII Līvovs gleznu galerijā, pēc tam līdz 31. VIII Rīgā, RZN, 6. IX — 1. X Ventspils muzejā (112 darbi), 1.—19. XI Jēkabpils muzejā un 23. XI — 10. XII Daugavpils muzejā (148 darbi).

Ulda Zemzara gleznu izstāde (24 ainavas un klusās dabas) 1971. g. aprīlī Rīgā, LRAP kultūras namā.

Ulda Zemzara darbu izstāde (31 darbs — gleznas, akvareļi, estampi) 1972. g. 17.—24. IV Rīgā, Poligrāfiku centrālajā klubā.

Vilnis Zibens (sk. — Ināra Gulbe).

Lolita Zikmane (sk. — Zigrīda Fernava).

Arņa Zupiņa gleznu izstāde 1972. g. martā Talsu kultūras namā.

Aleksandra Zviedra darbu izstāde 1971. g. 2. IV—2. V Jūrmalā (Lielupē), Ūdenssporta bāzē Vikingu ielā 6.

Aleksandra Zviedra darbu ceļojošā izstāde Tukuma rajona kolhozos (25 gleznas): 1971. g. 9. — 23. X Milzkalnes ciema padomē, 27. X — 14. XI kolhozā «1. Maijs», 12.—31. XII kolhozā «Dzimitene», 1972. g. 8. — 28. I Irlavas kultūras namā, līdz 13. II Zemītes ciema kultūras namā, pēc tam Zantes astongadīgajā skolā un līdz 12. III Kandavas sovhoztehnikuma klubā Valdeķos.

Aleksandra Zviedra darbu izstāde (20 gleznas) 1972. g. 15. — 25. IV Rīgā, kombināta «Tekstiliāna» klubā.

Latvijas PSR mākslinieku marinistu — Aleksandra Zviedra, Staņislava Kreica, Jāņa Oša darbu izstāde (82 gleznas) 1971. g. no 18. VIII Krasnojarskas mākslas galerijā, pēc tam Tomskas novadpētniecības muzejā.

Jura Zvirbuļa akvareļminiatiūru izstāde «Seno laiku tikumi un parašas» (13 darbi) 1971. g. no 4. III Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Jura Zvirbuļa darbu izstāde (108 akvareļi un eļļas gleznas) 1971. g. 19. XI—12. XII Tukuma muzejā.

Jadvīga Zilvinska (sk. — Ingrīda Kalns).

3. KRIEVU MĀKSLAS UN CITU PADOMJU REPUBLIKU MĀKSLAS IZSTĀDES LATVIJĀ

1971

Kauņas mākslinieku grafikas izstāde (10 autoru 56 darbi) 4.—21. III Liepājas muzejā, 1. IV — 9. V Ventspils muzejā, pēc tam līdz 13. VI Talsu muzejā.

Lietuvas PSR mākslinieku K. Abramoviča, I. Budra, P. Stauska akvareļu izstāde (95 darbi) 4. III — 4. IV LPSR AMM.

Krievijas PFSR tautu lietišķās mākslas izstāde (no Maskavas Tautas mākslas muzeja) III — 4. IV LPSR Vēstures muzejā.

Leņģingradas apgabala Lugas rajona mākslas izstāde (7 mākslinieku 42 gleznas, bērnu mākslas studijas 21 zīmējums un 56 lietišķās mākslas izstrādājumi) maijā Valmieras kultūras namā.

Lietuvas PSR Tdm Vinča Krisūna dzintara izstrādājumu izstāde 7.—31. V LPSR Dabas muzejā.

Pleskavas apgabala mākslinieku darbu izstāde «Pa Puškina dzīves vietām» (33 autoru 61 darbs) 8. V — 10. VI Rēzeknes muzejā.

Maskavas skolnieces Nadjas Ruševas (1952—1969) zīmējumu izstāde (189 darbi) 26. V — 18. VII LPSR MM.

Šauļu zonas (Lietuvas PSR) lietišķās mākslas (59 autoru 155 darbi) un Jelgavas Tautas lietišķās mākslas studijas «Atspole» (46 autoru 166 darbi) izstāde 1971. g. jūnijā Jelgavas muzejā.

Vladimira Roopa* gleznu izstādes 1971. g. 10. IX Pļaviņu vidusskolā, 11. un 12. IX Pļaviņu pilsētas kultūras namā un 23.—26. IX Stučkas kultūras namā (38 darbi).

Mākslinieku Valli Lember-Bogatkinas un Vladimira Bogatkina darbu izstāde (106 akvareļi, monotipijas, litogrāfijas, oforti) 12.—29. XI LPSR AMM, 18. XII — 1972. g. 16. I Jūrmalas muzejā (55 darbi), 23. I—20. II Kokneses muzejā (51 darbs) un Rēzeknes muzejā 16. II—15. III (34 darbi).

Krievu mākslinieku-peredviņņiku 100 gadu jubilejai veltīta LPSR MM fondu darbu izstāde (62 eksponāti) 20. XI — 1972. g. 16. I LPSR MM.

Izstāde «Krievu patvāri» (148 eksponāti) 10. XII — 1972. g. 16. I LPSR MM.

1972

Sauļu mākslinieku grupas darbu izstāde (gleznas, estampi, zīmējumi, *ex libris*, dekorāciju meti, skulptūras — 36 darbi) 25. II — 19. III Jelgavas muzejā.

Natālijas Šaporinas darbu izstāde (tērpu zīmējumi kinofilmām) martā Rīgas kinonamā.

Igaunijas PSR Vilandes rajona lietišķās mākslas izstāde 1972. g. 8. — 12. IV Cēsu muzejā.

Lietuvas PSR Rokišķu rajona lietišķās mākslas izstāde (90 autoru ap 200 darbu) 12. IV — 10. V Jēkabpils muzejā sakarā ar lietuvišu kultūras dienām Jēkabpils rajonā.

Lietuvas PSR Tautas mākslas biedrības Viļņas nodaļas lietišķās mākslas izstāde (90 autoru ap 200 darbu) 15. IV — 14. V Cēsu muzejā.

Ļvovas mākslinieku M. Ilku, L. Ļevicka, V. Patika, I. Ostafijčuka darbu izstāde (93 grafikas darbi un gleznas) 23. VI — 9. VII MN.

Leņingradas I. Repina mākslas institūta studentu vasaras prakses darbu izstāde «Ventspils šodien» (12 autoru 25 akvareļi un zīmējumi) 1972. g. 12.—30. VII Ventspils muzeja filiālē.

Leņingradas mākslinieka Aleksandra Haršaka darbu izstāde (ap 100 zīmējumi, oforti, litogrāfijas un pastēļi) 30. VII — 20. VIII Jelgavas muzejā.

Izstāde «Mākslinieki «Pravdā»» (46 autoru darbi) no 8. IX Rīgā Poligrāfiķu Centrālajā klubā.

Kirgizijas PSR grafikas izstāde (30 darbu) 21. IX — 30. X LPSR AMM, pēc tam (13 autoru 28 darbi no MM IAD) 16.—26. XI Ventspils muzejā un 29. XII—1973. g. 21. I Kuldīgas muzejā.

Kaunās mākslinieka Ādolda Kristopaiša gleznu izstāde (18 darbi) 22. IX — 8. X Liepājas muzejā, 14. X — 12. XI Kuldīgas muzejā un 15. XI — 24. XII Talsu muzejā.

Pleskavas mākslinieku un Sebežas pašdarbības mākslinieku tēlotājas un lietišķās mākslas izstāde, veltīta KPFSR kultūras dienām Ludzas rajonā (15 autoru 44 darbi) 19.—29. X Ludzas muzejā.

PSRS 50. gadadienai veltīta Igaunijas PSR Veru rajona lietišķās mākslas izstāde (34 autoru 212 darbi) 15. XI — 8. XII Madonas muzejā.

Kabardiešu-balkāru tautas mākslas izstāde 17. XI — 12. XII LPSR Vēstures muzejā.

PSRS 50. gadadienai veltīta Lietuvas PSR Kaunās Tautas lietišķās mākslas meistaru darbu izstāde 1.—23. XII Liepājas muzejā.

Baltkrievijas PSR Rosonas rajona lietišķās un tēlotājas mākslas izstāde (14 autoru 37 darbi) 1.—14. XII Ludzas muzejā.

PSRS 50. gadadienai veltītā Lietuvas PSR Anikšču rajona lietišķās un tēlotājas mākslas izstāde (16 autoru 71 darbs) 10. XII—1973. g. 10. I Madonas muzejā.

Lietuvas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka, Lietuvas PSR Valsts prēmijas laureāta Staša Krasauska grafikas izstāde (112 darbi) 20. XII — 1973. g. 14. I LPSR MM.

4. ĀRZEMJU MĀKSLAS IZSTĀDES LATVIJĀ

1971

Rumānijas SR Sibiu pilsētas mākslinieku glezniecības un grafikas izstāde (18 autoru 58 darbi) 4.—28. II LPSR AMM.

Šēcinās tēlotājas mākslas izstāde (28 autoru 76 darbi) 22. VII — 1. VIII MN un Šēcinās lietišķās mākslas izstāde (ap 400 darbu) 22. VII — 8. VIII LPSR Vēstures muzejā. Izstādes organizētas sakarā ar Šēcinās dienām Rīgā, tās veltītas Polijas TR 27. gadadienai.

Paveļa Hlavas (ČSR) stikla izstāde (90 darbi) 23. VII—15. VIII LPSR MM.

Izstāde «Mākslinieku portreti gravīrās» (16 autoru 28 darbi no LPSR AMM grafikas kabineta fondiem) 23. X—21. XI Jūrmalas muzeja filiālē, XII—1972. g. 16. I Valmieras muzejā, 16. II — 12. III Ventspils muzejā, 8.—30. VII Saldus muzejā un 24. IX — 22. X Talsu muzejā.

1972

Mākslas izstāde «Pori dienas Rīgā» (Somijas pilsētu Pori un Satakundas 17 mākslinieku 40 gleznas un grafikas darbi) 11.—14. IV Rīgā, Poligrāfiķu Centrālajā klubā.

«Rietumeiropas un Austrumu 17.—20. gs. porcelāns un stikls» (332 porcelāna un 33 stikla izstrādājumi no muzeja fondiem) 14. IV — 2. VII LPSR AMM.

Ruses pilsētas (Bulgārijas TR) mākslinieku darbu izstāde (46 gleznas, 3 grafikas, 1 skulptūra) 5.—17. IX LPSR AMM.

Cehu mūsdienu juveliermākslas izstāde (217 darbi) 4. XI — 5. XII LPSR AMM.

Slovākijas mūsdienu lietišķās mākslas izstāde (gobelēni, keramika, stikls, juvelieru izstrādājumi — 35 autoru 148 darbi) 20. XI—17. XII LPSR AMM.

Somu mākslinieka Almo Kanervas darbu izstāde (40 gleznas) 11.—31. XII LPSR AMM.

III. KONGRESI, KONFERENCES, RADOŠĀ DARBA SANĀKSMES

1971

21. IV Rīgā, Valsts filharmonijas koncertzālē notika Latvijas PSR Mākslinieku savienības 30. gadadienai veltīta svinīgā sanāksme. Par LPSR MS darbu 30 gados referēja MS valdes priekšsēdētājs E. Iltneris.

21. V Rīgā, LPSR MM notika zinātniskā konference «Par internacionālo un nacionālo padomju mākslu». Referēja R. Lāce («Internacionālais un nacionālais kā latviešu tēlotājas mākslas attīstības faktors») un G. Vaitkuns («Nacionālo tradīciju savstarpējās attiecības un problemātika lietuviešu mākslā»). Ziņojumus sniedza Maskavas mākslas zinātnieki K. Kravčenko, V. Kostins un A. Mihailovs.

16.—20. X Rīgā notika Viskrievijas Teātra biedrības Ļeņingradas nodaļas un LPSR Teātra biedrības organizēts seminārs Krievijas PFSR ziemeļrietumu apgabalu teātru scenogrāfiem. 20. X notika semināra nobeiguma apspriede. Par Rīgas teātros un republikas teātru un kino-mākslinieku 6. darbu izstādē gūtajiem iespaidiem ziņojumu sniedza M. Ļubomudrovs (Ļeņingrada).

1972

Februārī Rīgā, LPSR Valsts Mākslas akadēmijā notika PSRS 50. gadadienai veltīta studentu zinātniskā konference, kurā referātus nolasīja E. Poga, I. Burāne, D. Freimane, R. Kaminska, L. Slava, P. Tjurins, V. Kopštāle un L. Zingere.

15. III Mākslinieku savienībā notika LPSR MS valdes, partijas organizācijas un mākslas zinātnieku sekcijas kopīga sanāksme, kurā apsprieda mākslas kritikas stāvokli mūsu republikā. Referātu nolasīja R. Lāce. Pēc debatēm tika pieņemta rezolūcija.

19. un 20. IV Rīgā, Politiskās izglītības namā, notika Latvijas PSR Mākslinieku savienības 8. kongress. No LPSR MS 585 biedriem kongresā piedalījās 446, kā arī Latvijas PSR valdības locekļi, citu padomju republiku mākslinieku savienību, sabiedrisko organizāciju, iestāžu, rūpnīcu un preses pārstāvji. Kongress noklausījās un apsprieda MS valdes priekšsēdētāja E. Iltnera, MF valdes priekšsēdētāja Ļ. Bukovska pārskata ziņojumus un revīzijas komisijas priekšsēdētāja K. Pētersona ziņojumu. Pēc debatēm pieņēma rezolūciju. Kongress ievēlēja MS valdi 48 un revīzijas komisiju 15 locekļu sastāvā.

21. IV notika LPSR MS 8. kongresa ievēlētās valdes pirmais plēnums. Par valdes priekšsēdētāju ievēlēja E. Iltneru, par priekšsēdētāja vietniekiem ievēlēja Ļ. Bukovski, V. Dišleru, A. Gulbi, R. Heimrātu un Dž. Skulmi, par valdes atbildīgo sekretāru ievēlēja G. Krolli. Par MS atbildīgo organizatoriskā darba sekretāru plēnums apstiprināja M. Ivanovu.

LPSR MS 8. kongresa ievēlētās MS revīzijas komisijas konstruēšanās sēdē par LPSR MS revīzijas komisijas priekšsēdētāju ievēlēja K. Pētersonu.

31. V LKP Centrālajā Komitejā notika apspriede par PSKP CK lēmuma «Par literatūras un mākslas kritiku» izpildes gaitu. Ziņojumus par literatūras un mākslas kritikas stāvokli un uzdevumiem, par paveikto un kas tiek plānots, sniedza Latvijas Padomju rakstnieku savienības valdes pirmais sekretārs A. Jansons, LPSR Teātra biedrības valdes priekšsēdētāja L. Freimane un LPSR MS partijas organizācijas sekretārs M. Ivanovs.

3.—5. X Rīgas Pionieru pili notika Vissavienības konference «Tēlniecība un vide». Tajā piedalījās skulptūru izstādes «Rīga-72» dalībnieki, mākslinieki, arhitekti, sabiedrības un

preses pārstāvji. Konferencē referātus lasīja R. Čaupova (Rīga) «Par dažām latviešu padomju tēlniecības attīstības problēmām», M. Ellers (Tallina) «Skulptūra un vide — viena no svarīgākām igauņu skulptūras attīstības problēmām», S. Valeriusa (Maskava) «Skulptūra un pilsētceltniecība», I. Straume (Rīga) «Eksponēšanas prakse Rīgas skulptūru dārzā», K. Bogdans (Viļņa) «Dekoratīvā skulptūra telpā un laikā» un G. Baumanis (Rīga) «Māksla un pilsēta».

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI

Dailes teātri — LPSR Akadēmiskais J. Raiņa Dailes teātris

LPSR — Latvijas PSR

LPSR AMM — Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejs

LPSR MM — Latvijas PSR Mākslas muzejs

MDN — Mākslas darbinieku nams

MF — Mākslas fonds (Latvijas PSR)

MF 3. mākslas salons (Rīgā, Padomju bulvārī 20) — dažos izdevumos nosaukts par MF Centrālo salonu

MM IAD — Latvijas PSR Mākslas muzeju un izstāžu apvienotā direkcija

MN — Mākslinieku nams

MS — Mākslinieku savienība

RSkN — Republikas izglītības, augstskolu un zinātnisko iestāžu darbinieku kultūras nams

RZN — Republikas Zinību nams

Tdm — Tautas daiļamata meistars

Ūdenssporta bāze Jūrmalā (Lielupē), Vikingu ielā 6 — lieto arī nosaukumu: S/B «Daugava» jahtklubs Lielupē, Vikingu ielā 6.

VMA — Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmija

z/k — zvejnieku kolhozs

* — pašdarbības mākslinieks

Alūksnes muzejs — Madonas Novadpētniecības un mākslas muzeja Alūksnes filiāle.

Bauskas (Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) muzejs — Bauskas (Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) Novadpētniecības un mākslas muzejs.

Cēsu (Jelgavas, Liepājas, Saldus) muzejs — Cēsu (Jelgavas, Liepājas, Saldus) Vēstures un mākslas muzejs.

Jūrmalas muzeja filiāle — Jūrmalas Vēstures un mākslas muzeja filiāle Jomas ielā 43. Kokneses muzejs — 1971. gadā Jēkabpils Novadpētniecības un mākslas muzeja filiāle — Kokneses Vēstures muzejs. No 1972. gada — Stučkas Vēstures un mākslas muzejs Koknesē.

Kuldīgas muzeja filiāle — Kuldīgas Novadpētniecības un mākslas muzeja filiāle — koncertzāle (Katrīnas baznīca Kuldīgā).

Ludzas (Rēzeknes, Valkas, Valmieras) muzejs — Ludzas (Rēzeknes, Valkas, Valmieras) Novadpētniecības muzejs.

Rūjienas muzejs — Rūjienas Ā. Alkšņa memoriālais muzejs.

Tukuma muzejs — Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzejs.

Tukuma MRS izstāžu zāle — Tukuma mežrūpniecības saimniecības sabiedriskā muzeja izstāžu zāle Kaivē.

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

SATURS

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLA

Rasma Lāce. Internacionālā un nacionālā dialektiskā saistība kā viens no latviešu tēlotājas mākslas attīstības faktoriem	7
Aija Nodieva. Augšanas process vai pašmērķība?	16
Ausma Balcerbule. Patstāvība, savrupinājums, koptēls	33
Tatjana Suta. Mākslas tēla veidošana padomju gobelēnā	44
Emīlija Jaunzeme. Marts Kitajevs	65
Aija Nodieva. Konrāds Ubāns — portretists	74

LATVIEŠU MĀKSLAS VESTURE

Ņina Lapidusa. Gustavs Klucis	91
Kārlis Bušs. Atmiņas par revolucionāro mākslinieku darbību	102
Kārlis Baltgailis. Atmiņu lappuses šķirstot	116
Lidija Lūse. Ornamenta variāciju meistars	123
Dzidra Blūma. Skatuves ietērpa pirmsākumi latviešu teātrī (19. gs. beigas — 20. gs. sākums)	130
Modris Slava. Gaiķu baznīcas solu gleznojumi	146
Romis Bēms. Par kādu senu ilustrāciju	158
Arnolds Salenieks. Mākslas dzīves hronika	165

ИБ № 258

ЛАТЫШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Составитель С. Циелава

Художник К. Годманис

Издательство «Лиезма» Рига 1977

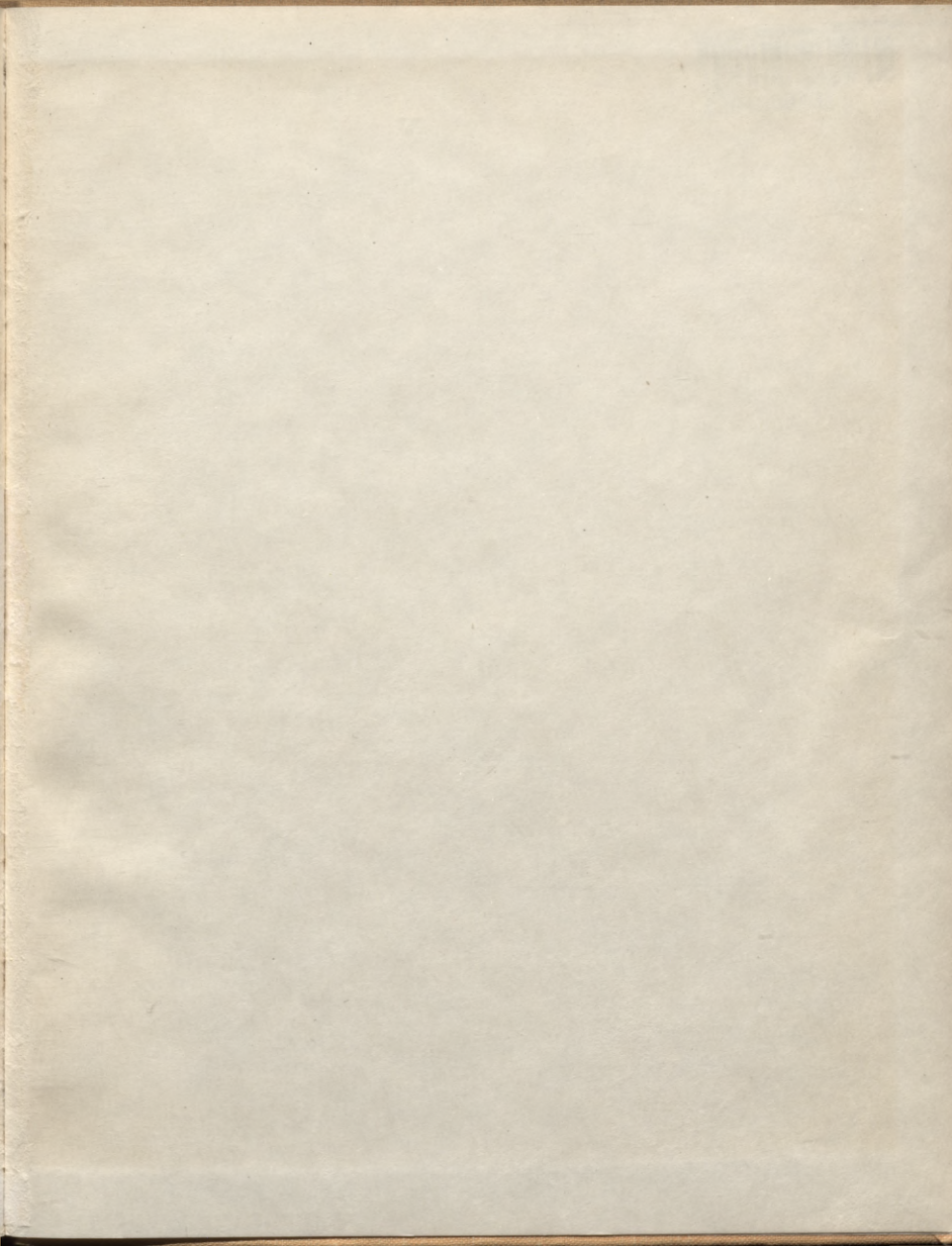
На латышском языке

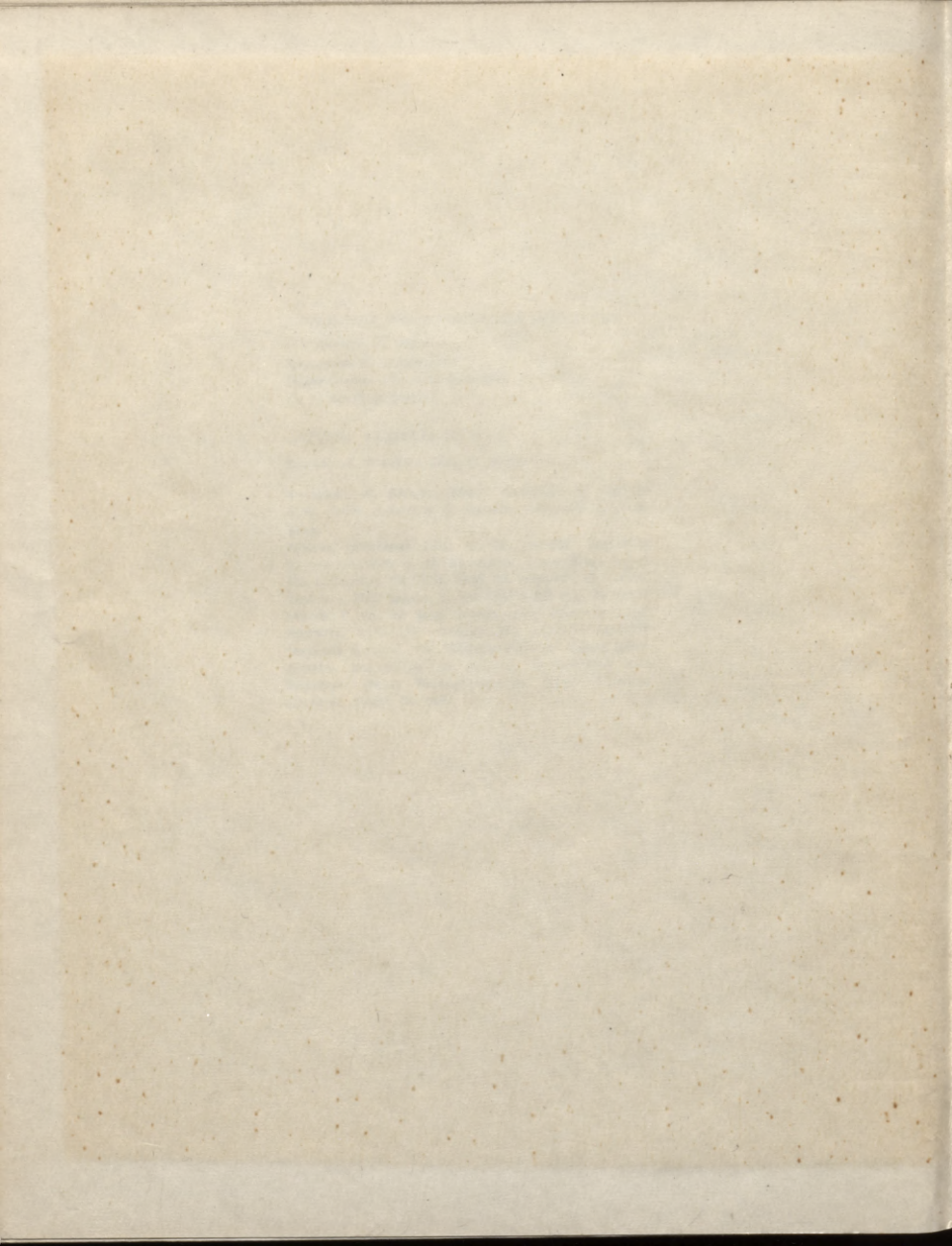
LATVIESU TĒLOTĀJA MĀKSLA

Sastādījusi Skaidrīte Jāņa m. Cielava

Redaktore K. Bērziņa. Māksl. redaktore N. Sakirjanova. Tehn. redaktore D. Pastare. Korektore K. Rumbēna.

Nodota salkšanai 1976. g. 26. janvārī. Parakstīta iespēšanai 1976. g. 10. novembrī. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 70×90/16. 13,00 fiz. iespiedl.; 15,21 uzsk. iespiedl.; 13,83 izdevn. l. Metiens 10 000 eks. JT 18172. Maksā 1 rbl. 48 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 405/27904-MM1337. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā Rīgā, Vienības gatvē 11. Pasūt. Nr. 739.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304008432

