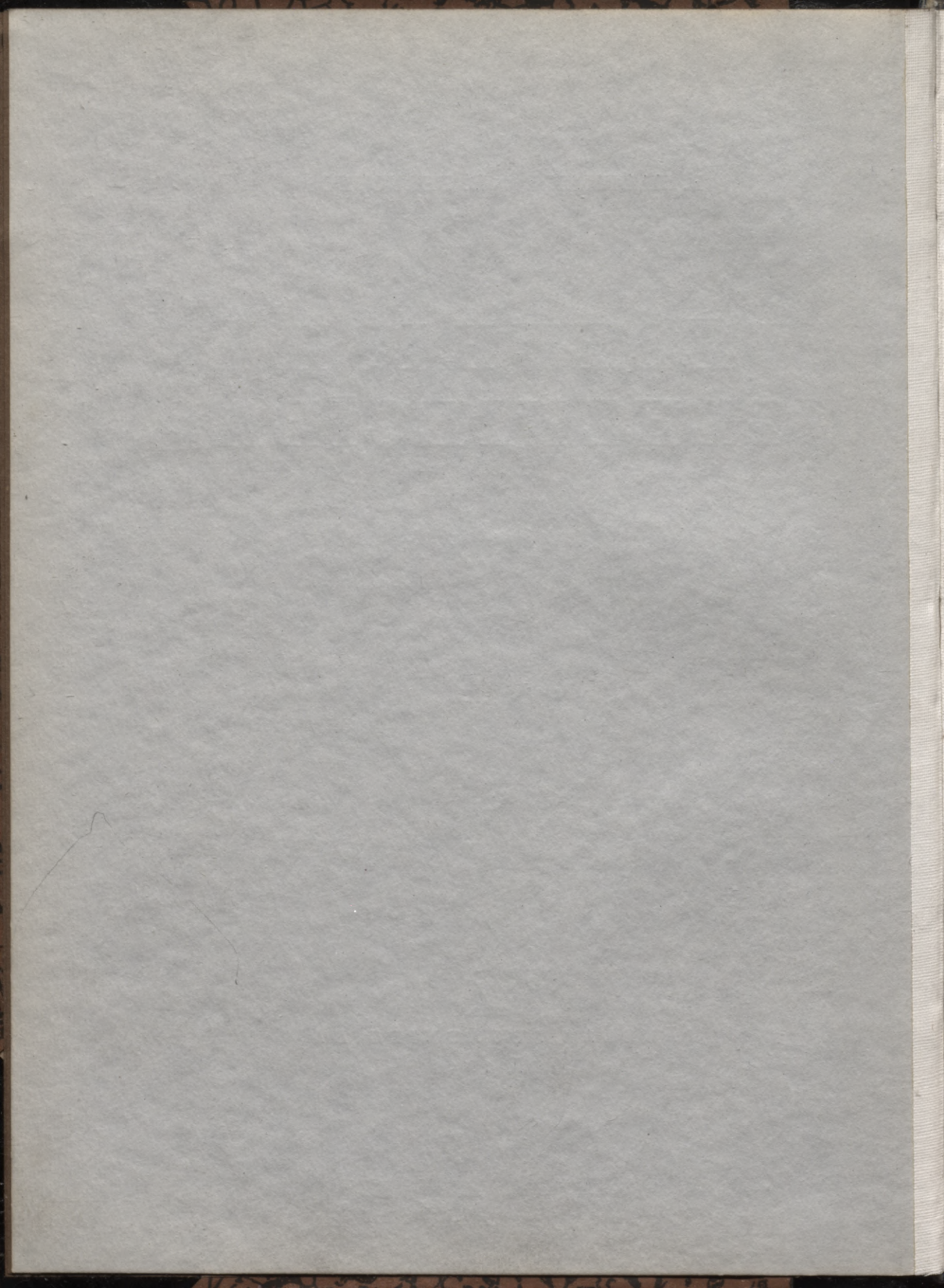


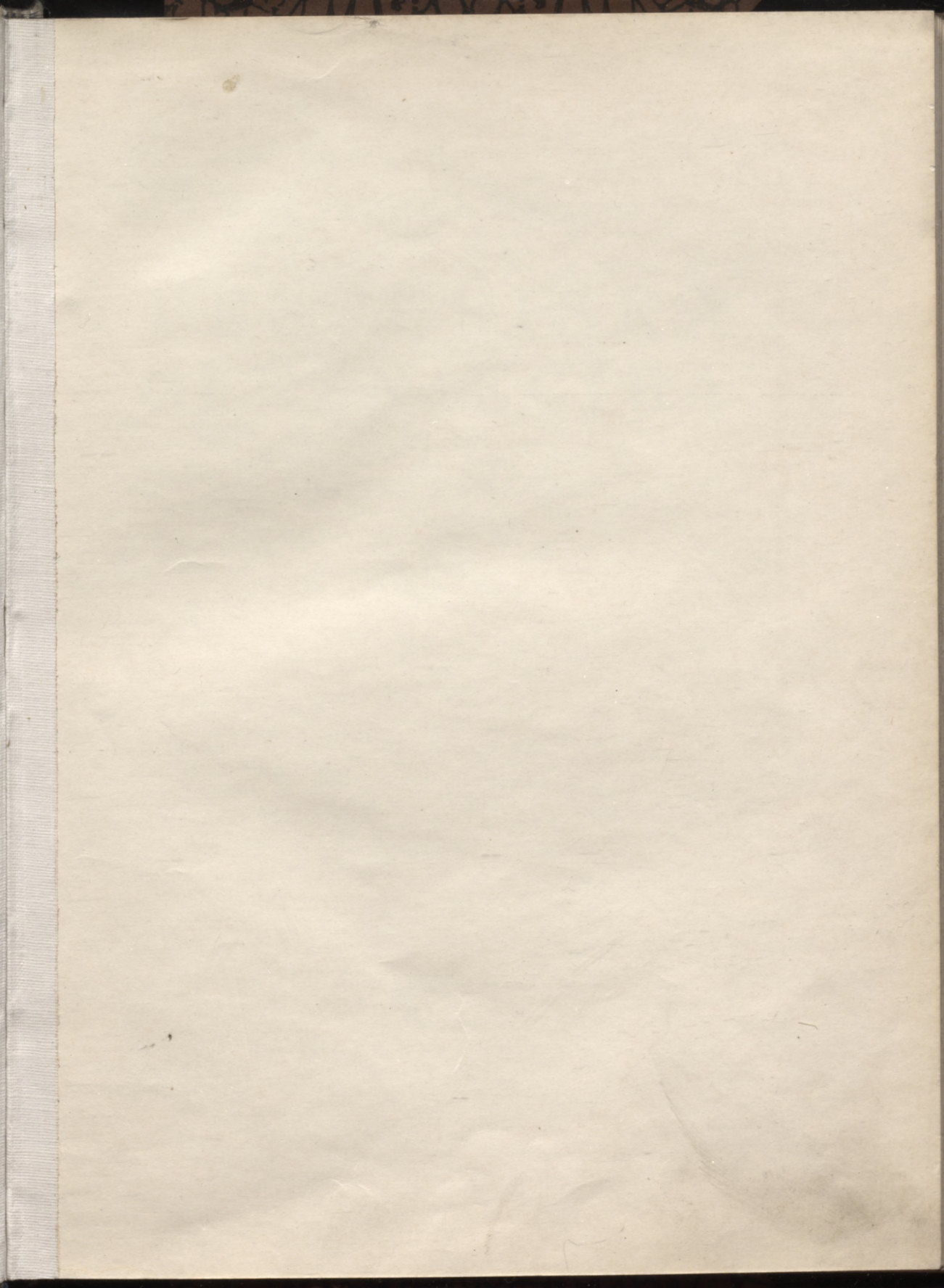
R. KAUFMANIS UN B. TERNOVECS

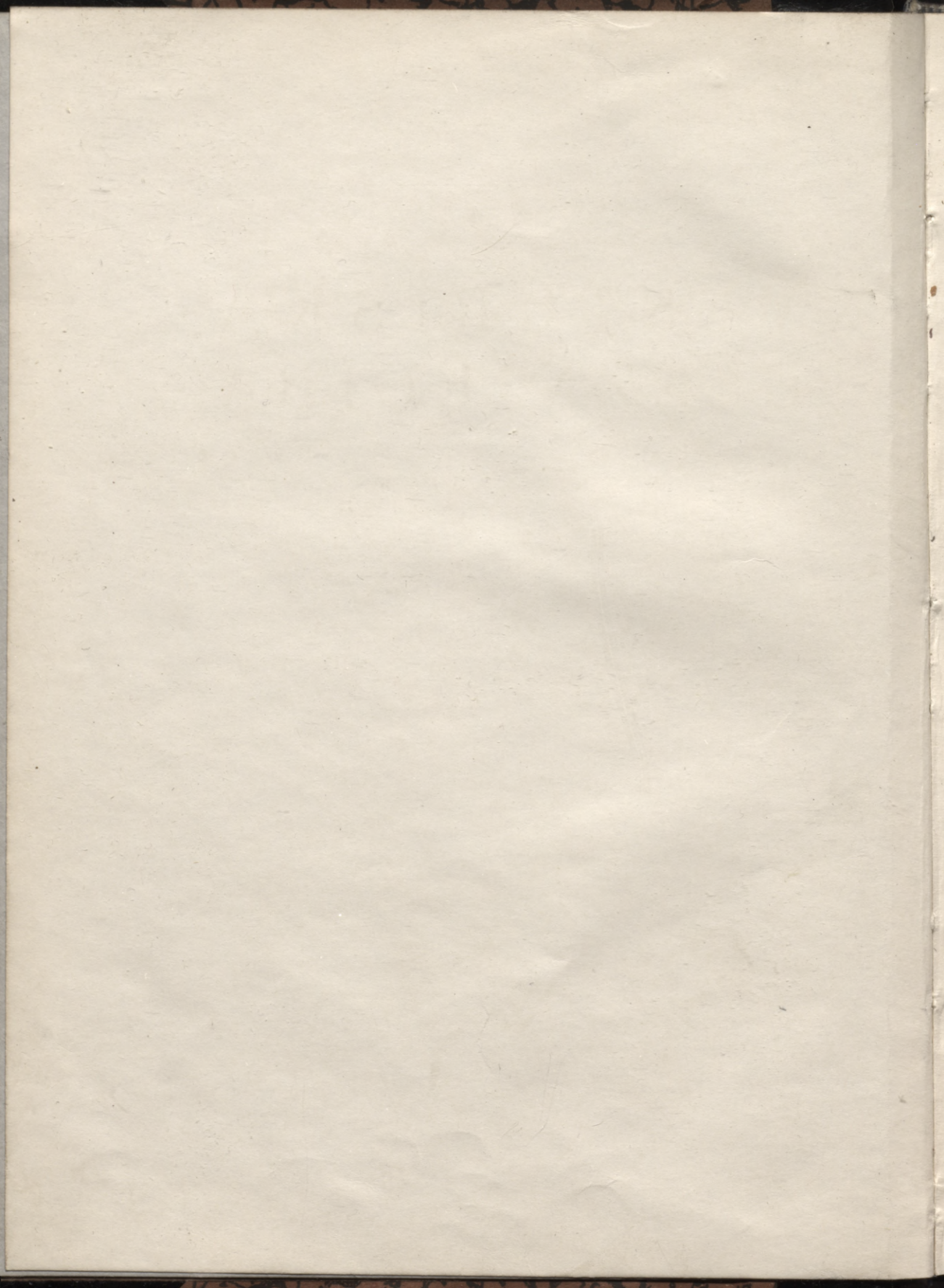
VĒSTURISKĀ GLEZNIECĪBA



MĀKSLAS APGĀDNIECĪBA
RĪGĀ 1941







L. 7/9

R. KAUFMANIS UN B. TERNOVECS

VĒSTURISKĀ GLEZNIECĪBA

RAKSTU KRĀJUMS

TULKOJUSI
ANNA GRĒVIŅA



MĀKSLAS APĢĀDNIECĪBA
RĪGĀ 1941

1153

Р. КАУФМАН и Б. ТЕРНОВЕЦ
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

0309069508 ✓ Parb. 1959

L. V. B.

№ 409011

17 lp. il.



Redaktors prof. B. Vipers
Techniskais redaktors K. Rasiņš
Korektore L. Upelniece
Spiestuves korektore Z. Brauere
Nodots salikšanai 1940. g. 4. XII, pasūt. 667
Papīra formāts 70×95, 100 kg
Iespiedloksņu skaits 7,25
Burtu skaits 1 iespiedloksnē 40.120
Autora lokšņu skaits 6,2
Metiens 4000

Am 55. Paraksts iespiešanai 1941. g. 18. februārī. MB 268
Maksā Rbļ. 9,00

VAPP Paraugspiestuve Rīgā, Maskavas ielā 11. 53.939.

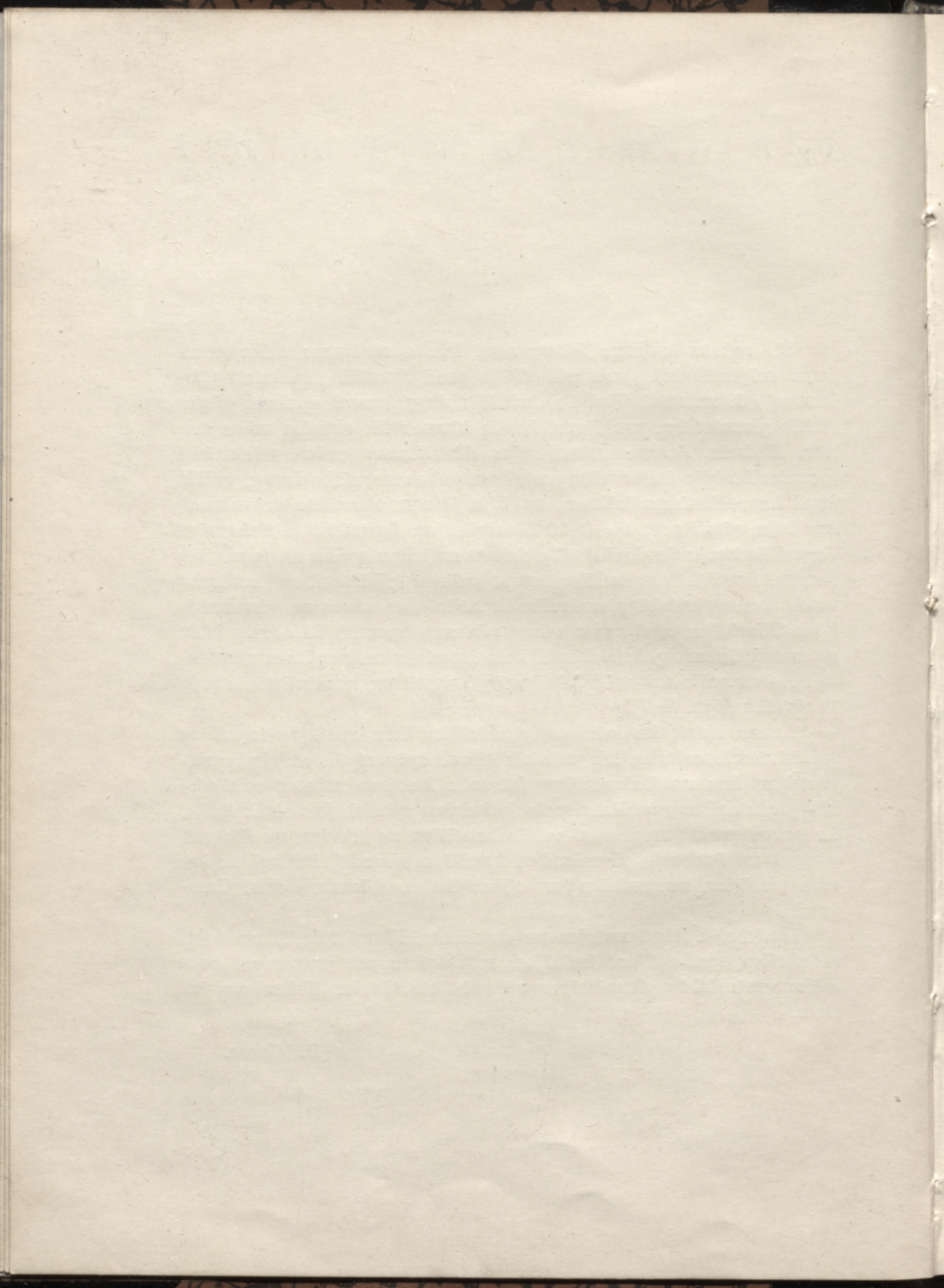
P R I E K Š V Ā R D I

Šis rakstu krājums ietver sevī trīs apcerējumu tulkojumus, kuŗu oriģināli bija publicēti 1939. gadā žurnālā „Māksla” („Iskustvo”) 3. numurā. Visi tie dažādā šķērsgriezumā apskata vēsturiskās glezniecības problēmu, kas ir kļuvusi tik aktuāla mūsu dienās. Kādreiz, Parīzes Akadēmijas dibināšanas gados, vēsturiskā glezniecība bija izsludināta par glezniecības augstāko žanru, vēlāk, kopš impresionisma laikiem, tai bija jāiztur visasākie uzbrukumi, kas bija vērsti pret tās it kā literārām un ilustratīvām tieksmēm. Tagad Padomju Savienībā tā atdzimst ar jaunu spēku un jaunu nozīmību. Sociālistiskā kultūra izprot mākslu kā īstenības pazīšanas veidu, un vēsturiskā glezniecība kļūst tai par vienu no visvarenākiem līdzekļiem cīņā par cilvēces vēstures izpratni. Tēlodams kādu no svarīgākiem sabiedriskās dzīves tagadnes un pagātnes momentiem, gleznotājs tai pašā laikā arī pārdomā un novērtē to, atsedz tā dziļāko jēgu.

Mums šķiet, ka latviešu gleznotājos, kas nostājas tagad uz sociālistiskās celtniecības ceļa un tiecas aptvert tās milzīgās pārvērtības, kas notikušas visos latviešu kultūras slāņos, vēsturiskās glezniecības problēma radīs ļoti dzīvu atbalsi, jo vairāk tāpēc, ka savos meklējumos viņi varēs balstīties ne tikvien uz Rietumeiropas un Padomju glezniecības bagātīgo pieredzi, bet arī uz savām vietējām, nacionālām tradīcijām (Hūns, Alksnis, Ūdris, Grosvalds).

Ilustrāciju izlasi noteica pa daļai norādījumi tekstā, pa daļai redakcijas centieni dot lasītājam priekšstatu par galveniem posmiem vēsturiskās glezniecības attīstībā un tās izcilākiem meistariem.

B. Vipera.



VĒSTURISKĀS GLEZNICĪBAS PROBLĒMAS

Vēsturiskās glezniecības jautājumi iegūst padomju mākslas kultūrā aizvien svarīgāku nozīmi. Ar katru gadu pieaug interese par mūsu dzimtenes slaveno pagātņi, par tautas varonīgajām komunistiskās partijas vadībā noritējušām cīņām, lai iegūtu laimīgu nākotni, par to, kā radīta sociālistiskā sabiedrība Padomju Savienībā. Lūk, kādēļ daudzi mākslinieki, kas tiecas pēc tā, lai viņu māksla iegūtu sabiedriski estētisku skandējumu, neviļus pievērsās vēsturiskai temai, meklēdami tur radītāju iedvesmi.

Bet kad gleznotājs sāk atrisināt ar vēsturisko mākslu saistītos uzdevumus, viņam rodas vesela virkne vissvarīgāko jautājumu. Starp visiem žanriem, kušos savas attīstības gaitā sadalījusies tēlotāja māksla, vēsturiskais žanrs ir viens no vissarežģītākajiem un atbildīgākajiem. Cilvēka domas vienmēr it sevišķi saistījusi cilvēces dzīve. Attieksme pret sabiedriskām parādībām vispirmā kārtā noteikusi ikviena domātāja pasaules uzskata raksturu. Vēstures filozofija izrādījusies par ikvienas filozofijas stūrakmeni, pat ja tā uzstājusies dabas filozofijas tērpā, jo ārpus sabiedriskās dzīves nav cilvēka domu gaitas.

Vēsturiskā glezniecībā mākslinieks izveido dziļāko vēstures izpratni. Viņa uzdevums še ir specifiskiem līdzekļiem formulēt savu attieksmi pret dzīvi un sabiedrības attīstību, pret vissvarīgākajām cilvēka esamības problēmām. Un ja, kā sacījis Leonardo, glezniecība ir filozofija, tad it sevišķi tā ir vēsturiskā glezniecība.

Lūk, kādēļ vispirms nepieciešams noraidīt to pastāvošo vēsturiskās glezniecības izpratni, kas aprobežo tās uzdevumus ar vēstures *ilustrāciju*. It kā, lai sasniegtu mērķi, pietiktu ar to, ka mākslinieks vairāk vai mazāk precīzi attēlo zināmu „gadījumu”, kas tiešām noticis. Nav apšaubāms, noteiktība un patiesīgums vēsturisko notikumu attēlojumā ir viens no galvenajiem pamatiem gleznotāja darbā, jo faktu zināšanai allaž jāievada dziļākā izpratne. Bet

sašaurināt visu problēmu tikai līdz precīzam notikušās situācijas attēlojumam, nozīmē atteikties no dziļākās izpratnes, no tā, ka iegremdējas tēlojamās parādības būtībā. Īsi sakot, tas nozīmē — liegt glezniecībai, vienam no visvarenākajiem faktoriem, ar kuŗu palīdzību cilvēks iepazīst un izdibina pasauli, tiesību patstāvīgi radīt. Mākslinieks tādā gadījumā pagatavo uzskatāmu — kaut arī labu — palīglīdzekli, bet ne mākslas darbu.

Diemžēl, tamlīdzīga sekla vēsturiskās glezniecības uzdevumu izpratne līdz šim jo plaši izplatīta. Bieži izstādēs redzam lielus audeklus, kur mākslinieks bez saviņņojuma un intereses par temu, nemaz nedomādams par tēlojamā notikuma jēgu, par tā sabiedriski vēsturisko nozīmīgumu, tēlo kādu paša izvēlētu sižetu, raudzīdamies tikai uz to, lai gleznā nebūtu nekādu anachronismu, lai visi notikuma dalībnieki stāvētu savās vietās un izliktos, ka ar kaut ko nodarbojas. Nekā „vēsturiska“ tādās gleznās nav. Un liekas, ka māksliniekam bijis neciešami gaŗlaicīgi gleznot savu gleznu, kas arī saprotams, jo nav interesanti tēlot to, ko pats nav sapratis, ko nav pēc būtības izdibinājis, ko nav dziļi un vispusīgi pārdomājis. Skatītājs, raudzīdamies tādā audeklā, žāvājas kā, domājams, žāvājies mākslinieks, to gleznodams; un galu galā tikai žēl sabojātās, dažbrīd ārkārtīgi aizrautīgās temas.

Vēsturiskā glezniecība prasa, lai mākslinieks ne tikai pazītu apstākļus, bet lai viņam arī būtu prāts, kas spēj iedziļināties lietas būtībā, un kvēls radītājs temperāments, bez kā notikuma atveidā nav iespējams sasniegt izjūtas spilgtumu.

Vēsturiskam gleznotājam jāprot kā māksliniekam pacelties savā mākslinieciskā domāšanā līdz sabiedriski filozofiskam viedoklim, metot pie malas aprobežoti profesionālo domāšanu. Kad tauta gleznotājam saka: „Dod man vēsturisku gleznu par tādu temu“, gleznotājam nevajag atbildēt: „Labi, es uzgleznošu šo gleznu, jo protu tehniku un varu atveidot notikumu, kas tevi saviņņo.“ Vienīgi pareizā gleznotāja atbilde būs šāda: „Labi, es gleznošu to, šo brīnišķo gleznu, jo pratīšu iedziļināties tās nozīmē, jo zinu, kāds tai saturs, kas satrauc visu manu mākslinieka būtību, jo redzu šo notikumu, kuŗā tik spilgti atspoguļojusies cilvēku vēsture. Un es ceru, ka man izdosies attēlot tev manu saviņņojumu, to, kā mani aizrauj šis sižets; es ceru, ka glezna, kas veidojas manā iztēlē, skars skatītāju sirdis un prātus. Es pratīšu pastāstīt par šo ievē-

rojamo vēstures epizodi pietiekami iespaidīgi: to garantē mana māka!"

Mums līdz šim nav iznīdēta senā profesionālā mākslinieku noslēgtība. Tas, ka viņi savu radīšanas savilņojumu ierobežo ar „pasaules gleznieciskās skatīšanas” jautājumiem, nav reta parādība pat pie tādiem meistariem, kas bez mazākām šaubām ir aktīvi sabiedriski darbinieki, apzinīgi mūsu valsts pilsoņi. Cilvēciskais un mākslinieciskais reizēm vēl eksistē mākslinieka dvēselē atsevišķi. Šis buržuaziskās pasaules mantojums mākslinieku apziņā neļauj viņiem saliedēt kopā faktu filozofisko izpratni un gleznotāja radīšanas kveldi.

Vēsturiskam gleznotājam jābūt filozofam, kas apcer cilvēces likteņus, un viņa sekmes, apstrādājot vēsturisku temu, tieši atkarājas no viņa spējas radoši iegremdēties notikuma nozīmē un atēlot to savā darbā.

Tā un tikai tā iespējams radīt īsti nozīmīgus, savā cilvēciskā, sabiedriski estētiskā saturā dziļus vēsturiskā žanra darbus. Tikai atraisījies no šauri lietišķas, *naturālistiskas pieejas* (ne tikai no *naturālistiska traktējuma*), mākslinieks var radīt dziļi filozofisku, dziļi reālistisku vēsturisku glezniecību.

„Vēsturiska glezniecība”. Liktos, ka, ja problēma ir sarežģīta un neskaidra, tad pašam jēdzienam nevajadzētu radīt domstarpību. Tomēr tā nav. Tiesa, mēs esam mantojuši no 19. gadsimta pilnīgi noteiktu vai šķietami noteiktu vēsturiskās glezniecības formulu: tā ir pagātnes attēlojums. Bet kas tad ir pagātne, kur ir *chronoloģiskā robeža* starp pagātņi un tagadni? Cik gadu ilgst „tagadējais laiks”? Un vai tad mēs neesam to notikumu liecinieki un dalībnieki, par kuriem skaidri zinām, ka tie ir vēsturiski notikumi, zinām, jo mums ir objektīvs vēstures kritērijs — dialektiskā materiālisma filozofija?

Vēsturiskās glezniecības definīcija, kas izstrādāta 19. gadsimtā, radusies, nostādot pretī pagātņi un tagadni. Tagadne ir buržuaziskās sabiedrības ikdienišķā dzīve, sadzīves žanrs; vēsturiskais žanrs — tas, kas bijis sen. Mums šāds dalījums nav pieņemams, jo mūsu tauta, kas dzīvo jaunos sabiedriskos apstākļos, šodien apzinīgi veido vēsturi. Mums ir svešs vēsturiskā „likteņa” jēdziens. Atsevišķu individu griba saplūst mūsu valstī kopējā trauksmē uz kopēju mērķi. Mūsu māksliniekam, kas ir apzinīgs sociālistiskās sa-

biedrības darbinieks, nav pamata izvēlēties tagadnē tikai privātās dzīves notikumus. Objektīvs pamatojums tam ir tas, ka mūsu valstī nav tā antagonisma starp privāto un sabiedrisko, personīgo un pilsonisko, kas piesātinājis buržuazisko sabiedrību.

Kur tad lai meklē vēsturiskās glezniecības kritēriju?

Ja buržuaziskai mākslai, kas saskaņā ar reālās dzīves apstākļiem kapitālistiskā sabiedrībā apzīmogota ar sašķelšanos atsevišķās šauri noslēgtās profesionālās grupās — žanros, vēsturiskās glezniecības jēdziens definējams vienkārši, — tas ir netagadējās dzīves tēlojums (ar visām antīkvāri archeoloģiskām prasībām, kas no tā izriet), — tad padomju mākslai, kur attiecības starp žanriem mainās, jautājums jau daudz sarežģītāks.

Par cik mēs nevaram pārtraukt vēstures gaitu ar 1917. gadu, par tik nezin vai būs iespējams nospraust mākslīgas chronoloģiskas robežas. Protams, ikvienam nozīmīgam sabiedriskam faktam vajadzīgs laiks, lai to dziļāk izprastu. Bet šāds chronoloģisks kritērijs ir augstākā mērā nenoteikts un atkarājas no konkrēti vēsturiskiem mākslas darba radīšanas apstākļiem.

Arī mums tagad vēsturiskais sižets var uzstāties ne tikai feražēs un senlaicīgās cepurēs, ne tikai šaurās biksēs ar austiņām un gaišzilās frakās, pat ne tikai ādas svārkos, kas krustoti divām ložmetēju lentām, bet arī 1939. gada lidotāja formā ar majora atšķirības nozīmēm un Ļeņina ordeni.

Vēsturiskā glezniecība ir cilvēku sabiedrības evolūcijas tiešs optisks apjēgums. Vēsturiskā tema ir tāda tema, kur atveidots kāds cilvēces dzīves *būtisks* moments. Viss, kas neatklāj skatītājam notikuma lielumu vai dziļumu, saturīgumu vai spriegu traģiskumu, viss, kas neatklāj kaut vienu pagātnes dzīves būtisku pusi, nav vēsturiskā glezniecība, bet žanrs, privātas ikdienas māksla.

Vēsturiskā glezniecība ir glezniecība, kas traktē nevis privāto dzīvi, bet sabiedriskos notikumus, to, kas ir vēsturisks pēc būtības. Vēsturiskā žanra atdalījums no sadzīves žanra mūsu laikā kļūst relatīvs, jo šāds atdalījums vienmēr ir privātās un pilsoniskās dzīves sadalīšanas rezultāts, kas notiek pašā sabiedriskā īstenībā. Renesanse nepazīna sadzīves žanru kā tādu, apvienodama to ar vēsturisko (pēc savas gaumes izprasto) sižetiku. Renesanses laikmetam bija svešs privātās un sabiedriskās dzīves antagonisms, kas raksturīgs attīstītai buržuaziskai sabiedrībai. Kas ir Girlandaijo

freskas S. Maria Novella baznīcā? Ļoti savdabīgi sakopots, pareizāk sakot — apvienots vēsturisks temats, kas še uzstājas reliģiski legendārā tērpā, un sadzīves temats, tās sadzīves, kas še attiecas uz konkrētu personu — Tornabuoni ģimenes — dzīvi noteiktā vietā — Florences pilsētā.

Sadzīves žanrs, kā jau sacīts, vēlāk izdalās no vēsturiskā. Buržuaziskā sabiedrībā tā pirmā spilgtā izpausme bija mazo holandiešu māksla, bet vispilnīgākais, „klasiskais” paraugs — 19. gadsimta buržuaziskais žanrs, kas principiāli iekļauts šaurajā privātinteresu ielokā, pie kam privātintereses nevēlējās nekā zināt par vēsturisko pēc būtības.

Šai sakarā jāpakavējas pie diviem momentiem. Ko lai iesāk ar tām daudzajām „vēsturiskajām sadzīves” gleznām, ko vienu laiku bija ļoti iemīļojuši krievu gleznotāji? Stingri ņemot, tās būtu jāizvirza atsevišķā nodalījumā, bet šo gleznu vēsturiskuma kritērijs allaž būs tas, cik dziļi mākslinieks iekļāvies laikmetā un palīdz mums izprast tā objektīvo saturu.

Bet tad rodas otrs jautājums: ikviens mākslas darbs, kas pelnī šo nosaukumu, taču no vienas vai otras puses atspoguļo to laikmetu, kad tas radīts. Ikviens mākslas piemineklis ir „laikmeta dokuments”. Protams, tas tā ir. Tomēr būtu liela kļūda sajaukt divus ļoti dažādus jēdzienus: cilvēces sabiedriskās dzīves attēlojumu mākslas darbā un zināmā sabiedriskā stāvokļa atspoguļojumu visā ideoloģijas sistēmā, arī mākslā. Par cik ikviens mākslas darbs pats jau ir sabiedriskās dzīves fakts, vēsturnieks aplūko to kā avotu, lai izprastu zināmu vēsturisku laikmetu. Bet tas nenozīmē, ka katra mākslas darba uzdevums ir attēlot sava laikmeta vēsturi. Līdzīgā kārtā ikvienā zinātnē atspoguļojas savs laiks, bet tikai vēstures zinātne pētī cilvēces attīstības procesu. Kā Galilejs, tā Gvičardini — abi savā zinātniskajā radīšanā ir renesanses laikmeta dēļi, bet Galilejs nav vēsturnieks, Gvičardini turpretim ir vēsturnieks. Impresionistu ainavas ir visspilgtākais dokuments paredzamajam buržuaziskās apziņas sairumam, bet neviens tās tādēļ nedēvēs par vēsturiskām gleznām. Vēsturiskais gleznotājs sprauž par savu tiešo uzdevumu cilvēces vēstures pazīšanu, sabiedriskās dzīves gaitas dziļāko izpratni.

* *

* —

Tagad atgriezīsimies pie vēsturiskās glezniecības pamatjautājumiem. Kā traktēt vēsturi glezniecībā? Kas konkrēti ir vēsturiskās glezņas saturs? Atbildi uz šo jautājumu mums pirmā kārtā sniegs pati vēsturiskās glezniecības vēsture. Pakavēsimies pie dažiem vissvarīgākiem momentiem.

Visa senā pasaule gandrīz nepazīst vēsturisko mākslu vārda tiešajā nozīmē. Helladas klasiskā mākslas kultūra radījusi pavisam īpatnēju attieksmi pret vēsturiskiem faktiem. Veselas cilvēka dzīvēs tēlojums visā tās tiešībā bija 5. gadsimta grieķu mākslas pamattema. Faktiskā vēsture še atkāpjas otrā vietā, pareizāk sakot, tā te vispār nav svarīga. Bet grieķu kultūras pamats — mītoloģija — nav nekas cits kā tautas dzejiska vēsture. Grieķu tempļu mītoloģiskie skulptūras cikli, kur sirmās senatnes notikumi mākslinieciskā iztēlē saplūst ar nesenās pagātnes un tagadnes notikumiem, ir akmenī iekaltas varoņu dziesmas. Klasisko hellēņu vēsturiskā māksla iemieso tās tautas vienības tiešās jūtas, pilsonisko varonību, to lepno apziņu, ka cilvēks saistīts ar sabiedrību, viņa dalību savas dzimtās pilsētas darbā un ciņā — visas tās jūtas, kas radušās uz antīkās pilsoniskās kopības pamata.

Šī tiešā, augsti dzejiskā tautas varonības izpausme padara klasisko sengrieķu mākslu daudz nozīmīgāku savas vēstures pilnvērtīgas izpratnes ziņā nekā vēlākā antīkā laikmeta māksla. Lai arī hellēnismā un it sevišķi Romā parādās īsti vēsturiska māksla, kas stāsta par reāliem faktiem. Tas vienmēr ir uzvaras pilno cīņu un viena vai otra valdnieka iekarojumu attēlojums (Tita arkas un Trajāna kolonnas cilņi u. c.). Un kaut arī še ir neparasti daudz konkrētības, lokālu un etnografisku sīkumu, chronikas noteiktības, tādi vēsturiski darbi nepavisam neaizsniedz hellēņu mītoloģiskos ciklus tautas vēstures patiesās būtības dziļākā izpratnē. To, ko grieķi rādīja kā tautas triumfu un uzvaru, tagad rāda kā ķeizara uzvaru. Uz Olimpijas frontona Apollons paceļ sargātāju roku pār visiem hellēņu kareivjiem, — tagad Viktorija vainago uzvarētāju kara vadoni.

Viduslaiki bija tālu no tā, lai attēlotu cilvēces vēsturi. Tikai renesanse no jauna nostādīja cilvēku līdz ar viņa darbību mākslinieciskās radīšanas centrā. Atdzimšanas mākslas cilvēcība slēpjas ne tikai tai apstākļi, ka visos šā laikmeta meistaros darbos redzam it sevišķi interesi pret cilvēku, viņa skaistumu un raksturīgo indi-

viduālītāti, bet arī tai apstākļi, ka par mākslas saturu tagad kļūst konkrēta cilvēku darbība. Rosīgs cilvēks, kas cīnās, sasniedz mērķi un uzvar — tas ir renesanses mākslinieku varonis. Un kaut gan šai savas mākslinieciskās radīšanas pamatsaturā renesanse bija viscaur piesātināta ar cilvēces vēstures patosu kā stipru, varenu un vispusīgi attīstītu cilvēku radītāju darbību, tā nepazīst atsevišķa vēsturiskās glezniecības žanra. Mēs jau atzīmējām šo apstākli citā sakarā. Tikai ļoti retos gadījumos atdzimšanas meistari pievērsās tieši vēsturiskām temām (Leonardo „Kauja pie Anģiāri”, Mikelandželo „Kauja pie Kašine”), un ne šo temu traktējumā ir 15.—16. gadsimta gleznotāju galvenais spēks. Cilvēku darbības filozofijai viņi tuvojas no citas puses, izlietodami no viduslaikiem mantotos reliģiskos sižetus. Bet reliģisku sižetu tagad uzskata par vēsturisku sižetu (še cēlusies vēlākā akadēmiskā terminoloģija), jo atdzimšanas māksliniekam reliģiskā leģendā nav visvērtīgs tās svētais tradicionālais pamats, bet tas cilvēciskais, konkrētais saturs, ko tajā tagad ievieš mākslinieki. Mīts par Kristu vai jaunavu Mariju savilņo vienīgi tikdaudz, cik tajā darbojas *cilvēki*, darbojas šodien, darbojas *konkrētos* dzimtās pilsētas apstākļos. Uz šā pamata saskaņas sadzīves un sabiedriski vēsturiskā tema. Un ja vēlāk, augstajā renesansē, izgaist lokālā sižetu konkrētība, tad vēsturi tomēr parāda kā to cilvēku varonīgo darbību, kas piedalās zināmā notikumā. Varonības skaistums, cilvēka individa cīņas skaistums, tā individa, kas nostājas darbīgā attieksmē pret pasauli, ir tā baze, uz kuŗas atdzimšanas māksla paceļas līdz tautas vēstures izpratnei. Renesanses vēsturiskais veidols aizvien pārāk vispārināts, salīdzinot to ar faktiskajiem vēstures notikumiem. Ja arī šai apstākļi var saskatīt tā nespēku, pareizāk sakot, neizveidotību, tad šāda cilvēku darbības viengabalainības izjūta, kuŗā nojaušama individuālo radošo sasniegumu kvelde, izrādās par priekšnoteikumu dziļi izprast cilvēces vēstures jēgu vispār; šo jēgu atdzimšanas cilvēki redz rosīgā tieksmē uz laimi, ticībā progresīvo spēku uzvarai un neaprobežotām cilvēka prāta iespējām. Buržuaziskās sabiedrības rītausmā, kad domas un darba tītāni sarāva nevarīgo viduslaiku važas, bija vēl iespēja šādai plašai vēstures perspektīvai.

Turpmākais mākslas attīstības uzdevums bija vēsturiskās temas konkrētizācija. Formāls priekšnoteikums tam bija sadzīves žanra izveidojums patstāvīgā attēlu lokā.

17.—18. gadsimtā visu novirzienu klasicisms un akadēmisms centās mūmificēt jaunajos sabiedriskajos apstākļos novecojušo renesanses tēlotāju principu — ienirstot abstraktā saltumā, kur ar laiku pilnasinīgā dzīves darbība izvirst uzpūstā ākstībā, individuālais varonīgais cildenums — tukšā patētiskā plātībā. Akadēmiskie klasicisti dzīves radošās izpratnes vietā nostādīja „izdomājumu“, bet mākslinieka prāta un sirds vietā — uzticību paraugiem. Traktējot vēsturisku temu, akadēmiķi pārvērta renesanses tēla vispārinājumu konvencionālītātē, bet drosmes un cīņas varonību — alēgorijā.

Bet pēc renesanses, absolūtisma laikmetā, cilvēce nostājas uz jaunas attīstības pakāpes, kad patieso atdzimšanas mantinieku — lielo 17. gadsimta reālistu — priekšā izplešas grandioza sabiedrisko antagonismu aina, cilvēku kaislību jūra, vissarežģītākais notikumu samezģlojums un savstarpējs saistījums, kas pārvērš cilvēku darbības veco, relatīvi noslēgto pasauli bezgalīgā pasaules vēstures chaosā. Individuālā griba saduŗas ar tai svešiem sabiedriskiem spēkiem, izzūd privāto pūliņu harmonija, ideologa skatienam paveras neskaidrais notikumu chaoss. Pasaulē „visi cīnās pret visiem“ (Hobss). Tā mākslinieki pirmoreiz nokļūst, no vienas puses, pie nošķirtās privātdzīves sfēras, bet no otras — viņu priekšā paceļas lieliskā vispasaules vēstures aina visā tās notikumu konkrētajā savdabībā. Pirmoreiz sadurdamies ar vēstures dzelzs gaitu, nespēdams iekļauties sarežģītajā un pretrunīgajā objektīvo vēsturisko notikumu pasaulē, atskārst šo notikumu loģiku, mākslinieks it sevišķi pievēršas individuālās cilvēku apziņas subjektīvajai pasaulei.

Divās gleznās sasniegts šādas subjektīvas vēstures izpratnes kulminācijas punkts: Velaskesa „Bredas atdošanā“ — samierināšanās, aizdārdējuŗas kaujas, norimuŗas kaisles tema un Rembranta „Jūlija Civīla zvērestā“ — priekšvēŗas visdziļākā iekšējā spraiģuma tema, pie kam spraiģumam jāizpauŗas darbībā. Bet ne vienā, ne otrā no tām nav cilvēku, kas *darbojas*. Ir tikai sākums un gals, cēlonis un sekas. Vēsturiskās glezniecības varonīgi vispārinātās sistēmas vietā stājusies subjektīvi konkrētā. Tas bija sasnieģums, jo pavēŗa glezniecībai iespēju konkrēti iepazīt cilvēku viņa sabiedriskajā dzīvē, bet šai apstākļī bija arī savas draudīģas pazīmes. Sabiedriskā dzīve jau toreiz izrādījās dziļu pretrunu pilna. Rodas apziņa, ka privātais un sabiedriskais atšķēļuŗies viens no

otra, bet turpmāk to starpā attīstās antagonisms un tad lūzums starp pagātni un tagadni, vēsturisko un ikdienišķo, kuŗa ietekmē attīstās 19. gadsimta vēsturiskā glezniecība.

Kad Dāvids nāca klajā ar savām gleznām, šis konflikts izpaudās sevišķi asi. Viss klasicisms bija celts uz šās pretrunas pārvarējuma. Uzdevums bija gūt virsroku par „privātinteresešu stichiju” un tādā kārtā radīt sabiedriskās harmonijas ilūziju. Tā dzimstošās buržuaziskās sabiedrības proziskās intereses bija nostādītas kā visas pasaules vēsturiska traģēdija. Varonības forma bija atrasta pilsoniskajos antīkuma paraugos. Tur, kur īstenībā valdīja Bentams, ideoloģijā visu noteica Plutarchs. Tikai kļūdamas neuzticīgs principam, Dāvids, franču revolūcijas patiesās varonības aizrauts, varēja atļauties radīt tādus darbus kā „Zvērests bumbu spēles zālē” vai „Nonāvētais Marats”. Bet kad sākās termidora reakcija un buržuaziskās prozas stichija svinēja savu uzvaru, klasicisms noslēdzās savā dogmatikā, aizvien vairāk attālinādamies no īstas varonības slavinājuma. Dāvida skola sāka nodarboties ar pilsoniskās morāles priekšrakstu tulkojumiem no latīņu un grieķu valodas.

Romantisms bija pēdējais virziens Vakareiropas mākslā, kas deva augstus vēsturiskās glezniecības paraugus. Gro, Žeriko, Delakruā ir romantiskās franču skolas tapšanas un attīstības galvenie celmlauži. Romantiķu izejas punkts bija klasicistu dogmatiskās varonības kritika. Pievienojušies lielo 17. gadsimta reālistu tradīcijai, viņi no jauna uzstādīja visā plašumā vispasaules vēstures problēmu; varbūt neviens to neizprata tik dziļi kā Delakruā.

Romantiķus virzīja uz vēsturi tas, ka viņiem bija nepieņemama buržuaziskā tagadne. Šis apstāklis aizvien vairāk padziļināja lūzumu starp vēsturisko glezniecību un sadzīves žanru. Un ja Napoleona epopēja, un sevišķi 1830. un 1848. gada revolūcijas uzliesmojumi, deva vielu gleznotājam vēsturniekam, tad jo tālāk, jo vairāk buržuaziskās īstenības proza atstumj no sevis māksliniekus, kas vēlējās tēlot nevis Parīzes baņķieri romieša togā (tik tālu nogāja klasicisma epigoni), bet dzīvo *reālo* cilvēces vēsturi, kur cilvēku individuālās gribas konkrētie izpaudumi rada savā sarežģītajā daudzveidībā daiļu vēsturiskā notikuma ainu. Tā romantisms savā progresīvajā daļā, ar savu tieksmi dziļi izprast cilvēku sabiedriskās dzīves jēgu, vēsturiskās glezniecības novadā saplūst ar reālismu.

Nostādot tagadni pretī vēsturei, kā to dara romantiķi, līdz ar to arī nosoda tagadni, kas pelnī tikai sarkasmu. Tā dzimst Domjē „vēsturiskās” karikatūras („Ratapojs”). Šis pats nosodījuma moments piespiež romantiķus, pirmā kārtā Delakruā, meklēt pagātnē spraigu cilvēka darbības skaistumu — to, cik neatlaidīgi cilvēki centušies sasniegt mērķi. Tieši Delakruā bija viens no visdziļākajiem domātājiem, māksliniekiem, kas domāja ne tikai par savas mākslas likteņiem, bet arī par cilvēces likteņiem. Delakruā prata tvert no vēstures tādus notikumus, — kaut arī nejausis cilvēces attīstības gaitas chronikā, — kur viņš atrada, cik dziļš ir cilvēka gars, kas tiecas uz darbību, uzsāk cīņu ar naidīgiem spēkiem un vai nu uzvar, vai aiziet šai cīņā bojā. Stafāža, vēsturiskie aksesuari satrauca viņu nevis paši par sevi, bet tikai kā spilgtas dzīves spilgta ietvere. Bet pati dzīve nav vislīgana harmoniska notikumu gaita, kur neatliek vietas trauksmei, bet kaislu, radīšanas trauktu alku arēna; dzīve ir dzīves veidošana. Un lai arī Delakruā ne vienmēr skaidri iedomājas patieso notikumu loģiku, viņš ar savu kvēlo ticību cilvēkam — cīnītājam padara dzīvus mirušos pagātnes tēlus. Tas ir progresīvā romantisma nopelns vispār, tas arī padarījis Delakruā par vienu no vēsturiskās glezniecības pasaules korifejiem.

Pēc Delakruā Vakareiropas vēsturiskajā glezniecībā iesākas panīkums. Tuvojas vēsturiskā naturālisma valstība. Pagātnes veidolu bezspārnoto ilustrātīvo žanru vai avantūristisko interpretāciju mēs varam vērot jau romantisma labajā spārnā. Starp Delarošu un Orasu Vernē starpība nav tik liela. Svārki ir mazāk dzejiski nekā apmetnis un zobens, un buržuaziskā sabiedrība, kas dzīvo nodrošinātos apstākļos — ar dzelzceļiem, bankām un policiju, grib redzēt sevi cēlākā veidā. Glezniecībā uzplaukst vēsturiskā filistrība, kas ietērpj savus nožēlojamus, sīkos „varoņus” senpagājušo laiku tēros. Patētikas vietā stājas labsirdīgs humors, varonīguma vietā — melodrāma, notikuma spraiguma vietā — ar ļaunu prieku izdarīts konstatējums, ka sava „privātā” dzīve bijusi arī seno laiku cilvēkiem. Vēsture noslīgst līdz kapitālistiskās prozas līmenim, kaut arī tas notiek tik talantīgi kā pie Meisonjē un Fortuni. Ja Delakruā meklēja vēsturē lielas kaislības un spraiguma momentus, tad tagad mākslinieki pakalpīgi demonstrē pašapmierinātajam buržuaziskajam skatītājam, ka vēsturē nav bijis nekā liela: proti, tā dzīvojusi savu ikdienišķo dzīvi, 13. gadsimta cilvēki ēduši, dzēruši, gu-

lējuši un piekopusi netiklības tāpat kā krietnie Trešās imperijas laikmeta parīzieši. Šiem pierādījumiem vajadzēja būt jo neapgāžamākiem tādēļ, ka šais gleznās bija ievērots absolūts archeoloģisks pareizums — protams, atzīstams fakts, kas tomēr neglāba visu lietu. Procesa jēga turpretim bija tai apstākļi, ka naturālisms iznīcināja vēsturisko glezniecību, laupīdams tai dziļumu un filozofisko vērienu.

* *
*

Kopš 19. gadsimta vidus Vakareiropas māksla vairs nav radījusi nekā kaut cik ievērojama vēsturiskās glezniecības nozarē. Iesākās šā žanra pagrimums. Un lūk tad, kad likās, ka uz visiem laikiem aizgājuši pagātnē lielo vēsturiskās mākslas meistarību vārdi, parādās vesela plejada ievērojamu gleznotāju — vēsturnieku: tie ir Švarcs, Gē, Repins, Surikovs un vēlāk Ņabuškins un Sergejs Ivanovs. 19. gadsimta otrajā pusē vēsturiskās glezniecības vēsturi turpina krievu māksla. Krievija izvirza tādus meistaros, kas attīsta tālāk vēsturisko žanru, dod tādus atrisinājumus, kādu vēl nepazīna māksla pagātnē. Tas, kas uzņēmies pūles izsekot pasaules mākslas attīstībai 19. gadsimtā, pārliecinās, ka krievu mākslinieki ne tikai mantojuši Rietumeiropā izstrādātās labākās reālistiskās mākslas tradīcijas, bet arī turpinājuši un padziļinājuši tās. Tuvāk iepazīstoties ar faktiem, sagrūst arī reakcionārā lēģenda, ka krievu māksla it kā esot „provinciāla”.

No otras puses, tas, protams, nenozīmē, ka starp krievu un Rietumeiropas mākslas kultūru būtu ķīniešu mūris, kā to cenšas iztēlot ārkārtīgi cītīgie mākslas pētītāji, kas vēlas pierādīt vispārīgāko krievu mākslas „savdabību”, pie tam aizmirdami, ka, ejot pa slavofilu un tautībnieku iestaigāto teku, viņi tādā kārtā tikai pazemina krievu mākslas kultūras lomu pasaulē.

Viss grozās ap to, ka 19. gadsimta krievu māksla un, atsevišķi ņemot, tā laikmeta krievu vēsturiskā glezniecība *turpina*, attīsta vispasaules mākslas vēsturi. Lielie krievu vēsturiskie gleznotāji līdz ar to pieder ne tikai krievu tautai, bet arī cilvēcei, jo viņu darbs padarījis bagātāku pasaules mākslu ar jauniem sasniegumiem. Viss tas liek mums vērīgāk ielūkoties savdabīgajā vēsturiskās mākslas attīstībā Krievijā.

Savdabīga bija jau krievu Akadēmijas loma 18.—19. gadsimta sākumā, kad tā iesāka pie mums kultivēt vēsturisko glezniecību. No vienas puses, pārtikdama no franču klasicisma avotiem un ar to starpniecību uzņemdama atdzimšanas mācības un tradīcijas, Pēterburgas Akadēmija galu galā nonāca pie tās pašas oficiāli aristokrātiskās, rētoriski uzpūtīgās mākslas, ko pazina arī Vakareiropas galmi. Bet iepotējusi Krievijā Eiropas mākslas kultūru, Akadēmija ar to pašu atvēra durvis arī tam, lai mākslinieku galvās iekļūtu Francijas un Vācijas progresīvās sabiedriski estētiskās idejas. 19. gadsimta sākuma sociālās kustības loloja šīs tendences, un krievu klasicisms ieguva „Dāvida“ nokrāsu. Pilsoniskā varonība un tiranu apkaņošana, ko izaudzēja 1812. gada atbrīvotāja kustība un dekabristi, nostājas pretrunā ar padevīgo vēstures traktējuma estētiku. Akadēmija nebija spējīga apturēt šo procesu; tā pati savās sienās izaudzināja māksliniekus, kas tai deva nāves triecienu, it sevišķi vēsturiskās glezniecības novadā: Brilovu un Aleksandru Ivanovu, jauna laikmeta uzsācējus krievu vēsturiskajā mākslā.

Tomēr krievu mākslas galvenais nopelns vēsturiskās glezniecības laukā nav visās šais parādībās, bet gan tai reālisma uzplaukumā, ko šīs parādības sagatavojušas. 19. gadsimta vidū krievu reālisms deva pilnīgi jaunu pagātnes izpratni. Švarcs iesāka jaunās krievu vēsturiskās glezniecības attīstību, pašķirdams ceļu reālistiskai pagātnes notikumu izpratnei; Gē, Repins un it sevišķi Surikovs iezīmēja šās izpratnes kulminācijas punktu, tās tradīcijas vēlāk atbalstīja Ņabuškins un Sergejs Ivanovs. Visi šie krievu reālistiskās mākslas meistari radīja tādu vēsturiskās gleznes tipu, ko līdz tam glezniecība nepazina. Liekas, ka viņi turpināja un paplašināja tos principus un tendences, ko bija izstrādājuši Rietumeiropas meistari — reālisti no Velaskesa līdz Delakruā. Cik ārkārtīgi Gē un Surikovs iedziļinās vēsturē! Gē glezna „Pēteris un Aleksejs“ ir šedevrs, kas ļoti skopās dialoga formās drāmatiski atrisina lielu vēstures problēmu. Vispār atzīts Surikova tautas vēstures ainu spēcīgums. Viņa audeklos spraiģā individuālās darbības, nepadevības un cīņas patētika sakļaujas ar apbrīnojamu episkās sintezes spēku. Surikova vēsturisko kompozīciju tautiskumam ir simfoniska skanīguma spēks, tās piesātinātas ar vēsturisku optimismu.

Vēsturiskās analīzes dziļuma, vēsturiskā notikuma iemiesojuma plastiskās nobeigtības ziņā Surikovs pārspēj Delakruā. Surikovs pa-

nācis to, ko nespēja sasniegt lielais franču meistars — to sevišķi harmonisko tēla viengabalainību, kuŗā izskan nevis naidis pret tagadni, nevis neremdētas lielu kaislību un lielu piepildījumu slāpes, bet lepna ticība cilvēka spēkam, viņa nelokāmībai posta un nelaimju priekšā, ticība vēsturiskajam progresam.

Lūk, kādēļ mums ir tiesība apgalvot, ka Surikovā sasniegusi kulminācijas punktu ne tikai krievu vēsturiskā glezniecība, bet arī šā žanra attīstība pasaules mērogā. Nekur mēs neredzam tik aizrautīgi varenu vēsturisko izpratni, tādu notikumu konkrētības izjūtu, tādu kvēli parādīt reālo, klasiskajai varonības un pārdrosmes rētorikai tālo un līdz ar to tik diži veselo. Liekas, it kā pie Surikova šūpuļa būtu stāvējuši visi lielie vēsturiskās glezniecības meistari: Girlandaijo un Rafaels ar savu harmonisko verdošās cilvēku darbības vērojumu, Velaskess un Rembrants ar savu subjektīvo alku un iekšējā gribas spraiguma dziļo izpratni un Delakruā ar savu lielo dumpīgumu.

* *
*

Daudzveidīgas ir tās mācības, ko varam smelties, studēdami vēsturiskās glezniecības vēsturi. Nepieciešama konkrētu pētījumu un sintezētāju darbu virkne, kas apvienotu milzīgo pagātnes pieredzi šai novadā.

Vēsturiskās glezniecības vēsture māca mūs saprast šā žanra būtību. Gadsimtiem ilgi mākslinieki meklējuši aizvien jaunus un jaunus ceļus, lai gleznieciski izprastu cilvēces sabiedrisko dzīvi, tās vēsturi. Vēsturiskā māksla nav tikai viena mākslinieciskās radīšanas nozare, tā ir arī viens paņēmiens, kā cilvēki noskaidro sev savus likteņus. Tāpēc varbūt nemaz nav tik liels paradokss, ja apgalvo, ka vēsturiskā māksla ir īpata vēstures filozofijas nošķira. Katrā laikmetā šā žanra īpatības noteica cilvēku sabiedriskās attiecības savā neatkārtojamā vēsturiskajā konkrētībā.

Bet protams — to novērojis jau Aristotels — nav iespējams dzēst robežu starp vēstures zinātni un mākslu. Ja Hērodota darbu uzraksta vārsnās, tas vēl nekļūst par poēmu. Mākslai nav jātiecas pēc tieša vēsturisko likumību tēlojuma: tas nav mākslas novads. Īsts vēsturisks darbs tikai izteic šīs likumības, operēdams ar noteiktiem vēsturiskiem notikumiem. Vēsturiskās mākslas mērķis nav

konkurēt ar vēstures zinātnes precīzitāti un loģiskumu. Mākslinieciskā radišana aizvien ir konkrēta, tai vienmēr jārikojas ar to, kas ir, ar atsevišķu faktu, un tās vispārinājums ir meklēt tipisko. Ja vēsturnieks vispārinādams atklāj vispārējus sabiedriskās attīstības *likumus*, tad mākslinieks, cenždamies izlauzties aiz nejausā robežām, tomēr paliek uz atsevišķo, tiešo sajūtu pamata.

Tā tad vēsturisko faktu filozofiskās izpratnes momentam, kas ir vēsturiskā mākslinieka darba neatņemama sastāvdaļa, ir īpats raksturs. Šo īpato raksturu galu galā noteic specifiskais mākslinieciskais veids iepazīt īstenību konkrēti jutekliskās formās, veidos.

Vēsturiskā notikuma būtība māksliniekam jāuztver un jāizteic tieši. Nepieciešams atrast tādu izteiksmes veidu, kas visvairāk atbilstu tēlojamā jēgai. Gleznotāja uzdevums ir izvēlēties tādu redzes momentu notikuma gaitā, kad vienā mirklī it kā kondensējas viss saturs — tā, kas noticis, tā, kas notiek, tā, kam vēl jānotiek. Prasmē atrast šādu izvēli ir nepārspētais Surikova spēks, ar kuŗu nevar sacensties pat Delakruā. Pārradot savā fantazijā notikuma gaitu, pārdzīvojot tā dažādos stāvokļus, sekojot savu varoņu rīcībai un kaislībām, māksliniekam ļoti smalki vajag nojaust to brīdi, kad viņš iesauksies: „Apstājies, mirkli, tu esi daiļš!”

Šis brīdis ir vēsturiskās drāmas augstākais punkts, visu individuālo centienu mezgls, kad notikums no sagatavošanas stadijas nokļūst līdz realizācijas stadijai. Bez ārējas vai iekšējas darbības nevar būt vēsturiskas gleznas. Cilvēki *veido* vēsturi. Gleznotāja uzdevums ir parādīt šo „veidojumu”. Te vēlreiz kļūst skaidrs, cik neauglīga ir ilustratīvā pieeja vēsturei: gleznotājam nav vis jāglezno vēsturiskās situācijas „makets”, nē, viņam vajag tēlot notikumu ar visu to kaislīgumu, ar kādu tas norisis. Cīņas un uzvaras varonība, sakāves traģēdija, cilvēces, tautas radītāja darbība — lūk, īsta vēsturiskās mākslas tema!

Nekas liels nav noticis bez kaisles, sacīja Hēgels. Māksliniekam vajag izprast un parādīt savam skatītājam šo kaisli, lielisku un sarežģītu centienu, pārdrošību, sasniegumu ainu. Māksliniekam jābūt sava sižeta dziedonim, viņam droši jāgremsdējas vētrainajā cilvēka dzīves jūrā un ar sava talanta spēku jāaskata tur tas patiesi lielais, varonīgais, spēcīgais, radošais, kas izveido vēsturi. Tad viņa varoņi nebūs pseidoklasiskās traģēdijas varoņi, tad viņš kaislību tēlojumā tuvosies Šekspīra kaislīgumam, un cilvēcīgajam būs

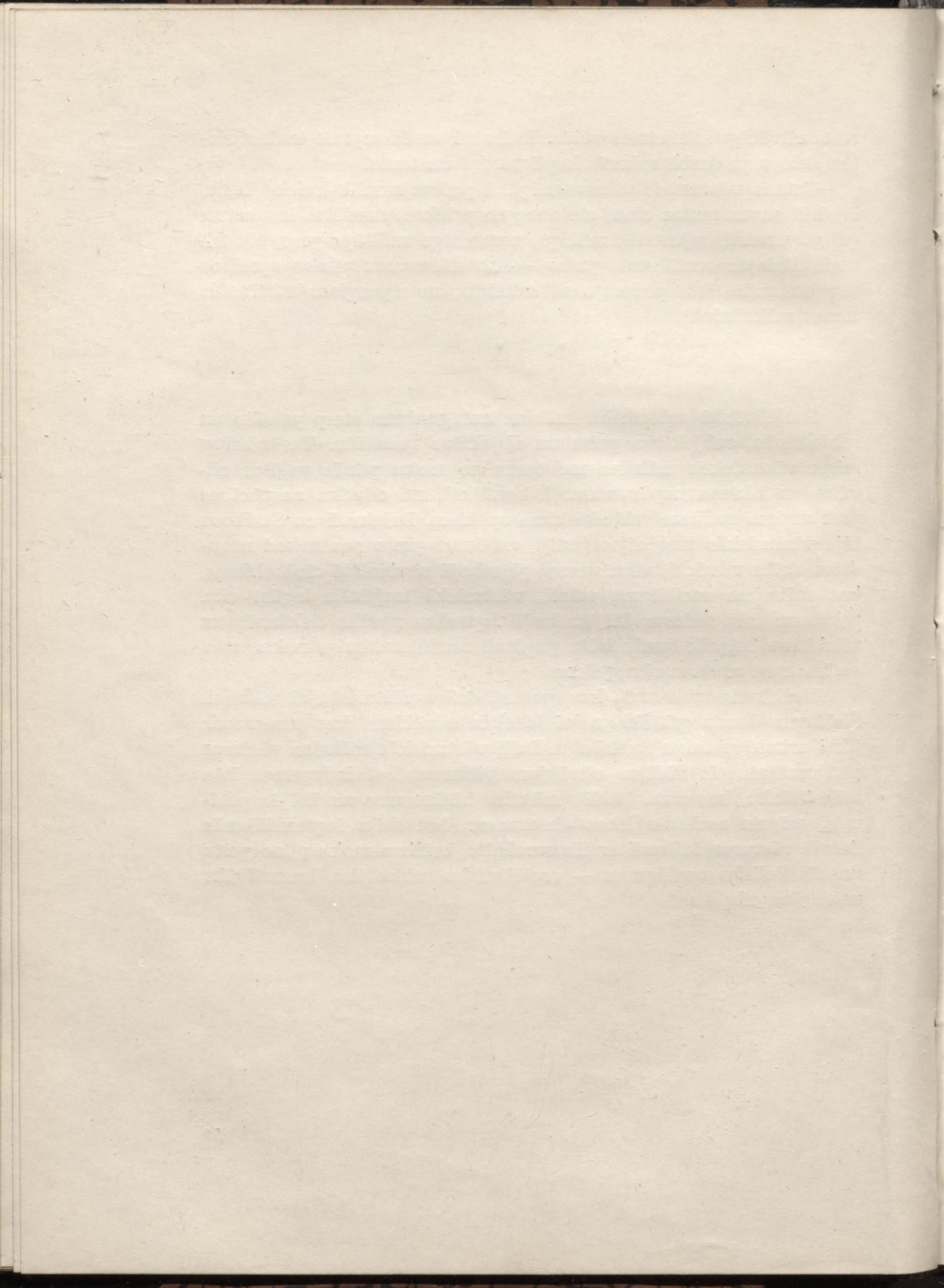
rasts cilvēcīgs izteiksmes veids. Tad viņš varēs saprast tautas vēsturi, tad viņa darbā sakusīs kopā varoņi un tauta.

Tautas vēsture ir visaizrautīgākā padomju mākslinieka tema. Parādīt savas tautas cīņu, ciešanas un priekus, zaudētas kaujas un galīgo uzvaru, sajūst tās mūžīgo, nemirstīgo radītāju garu, tās triumfu lielajos sociālisma gados — šo uzdevumu pilnos apmēros var atrisināt tikai padomju mākslinieki, no žņaugiem atbrīvotās tautas mākslinieki.

* *
*

Sociālistiskā sabiedrība iznīcina antagonismu starp privāto un sabiedrisko, subjektīvo gribu un objektīvo rezultātu. Tas atbrīvo mūsu vēsturiskās mākslas meistarus no moku pilnās sajūtas cilvēka un likteņa nepārvaramajā konfliktā, no cilvēku nespēcības pret viņiem svešiem sabiedriskiem spēkiem. Delakruā un Surikovs bija vēsturiskās traģēdijas ģeniji, un, kaut gan viņos nekad neapdzīsa ticība cilvēcei, viņu varoņi gāja bojā nevienādā cīņā. Mums, kas dzīvojam sociālisma valstī, vēsturiskā traģēdija iegūst citu raksturu: mēs redzam, kā tur kvēli izpaužas cilvēka tieksšanās uz mērķi, un, lai cik tumša būtu pagātnē zaudētas kaujas nakts, mēs zinām: aust uzvaras rīta gaisma.

Lieli ir tie uzdevumi, kas sprausti mūsu vēsturiskajai mākslai. Šis žanrs daudz grūtāks, nekā izliekas cilvēkiem, kas tur saredz tikai primitīvu fakta ilustrāciju. Dziļi vēsturiskās mākslas vēstures pētījumi atnesīs šādiem cilvēkiem vilšanos, bet iedvesmos īstu mākslinieku, kas zina, ka šās mākslas būtība nav vis ārējās pazīmēs, arī ne archeoloģiskos aksesuaros, bet dziļa iegremdēšanās lielajā vēstures daiļumā ar tās sarežģīto, brīžiem moku pilno gaitu un tās lielisko noslēgumu — sociālistisko sabiedrību, kur cilvēks nekalpina cilvēku.



PAR PADOMJU VĒSTURISKO GLEZNU

R. Kaufmanis.

„Kas vajadzīgs drāmatiskam rakstniekam? Filozofija, objektīvitate, valstiskas vēsturnieka domas, atjautība, iztēles spraigums. Nekāda aizsprieduma, nekādas iemīļotas domas. Brīvība.”

A. S. Puškins „Par drāmu”.

Kas atceras ierosmes jautājumus, kuŗi saviļņoja mūsu māksliniekus pagājušajos divos gadu desmitos, tas sapratīs tagad aktuālizētās vēsturiskās glezniecības problēmas likumību un svarīgumu.

Padomju mākslā vienmēr bijusi spraiga interese par vēsturisko, pareizāk sakot, vēsturiski revolūcionāro temu. Lieli un sarežģīti tematiskās gleznas un varonīgā veidola jautājumi pacēlušies mūsu māksliniekiem kopš pirmajiem padomju mākslas soļiem. Lai tos atrisinātu, darbs nav galā līdz pat mūsu dienām un pa dažādiem ceļiem aizvadījis māksliniekus pie vēsturiskās glezniecības, pie padomju tematiskās gleznas augstākā attīstības posma.

Ilgu laiku vēsturiskos sižetus pie mums neizdalīja no vispārējā padomju tematikas jēdziena. *Padomju tematika* aptvēra visu, kas bija vienādi vai otrādi saistīts ar padomju īstenību, ar lielo Oktobra sociālistisko revolūciju. Padomju tematika bija ierocis cīņā pret netematisko un nereālistisko mākslu. Tās esamību mākslinieka darbos uzskatīja par viņa radišanas progresīvitāti. Padomju tematika ilgu gadus bija galvenā problēma padomju mākslā, un pašā šai problēmas nostādņē izpaudās cīņa par mākslinieka pasaules uzskatu un par reālismu.

Reālisma uzvara noveda pie atsevišķu žanru attīstības. Šis process iet līdztekus mūsu mākslas augšanai un pats par sevi liecina par reālisma attīstību, par to, ka padziļinās mākslinieka interese par sižetu, ka mākslinieks vērīgāk ielūkojas parādībās.

Būtu nepareizi saskatīt šai padomju glezniecības žanru attīstībā vienkāršu veco žanru atdzimšanu. Padomju māksla ir jauna tipa māksla. Tā dod visiem saviem žanriem, arī vēsturiskajam, citu virzienu un citu raksturu.

Tam, ka palielinās vēsturiskās glezniecības loma, mūsu mākslā vēl ir sevišķa nozīme.

Mūsu valstī, kur vecā pasaule galīgi uzvarēta, noslēdz bilanci visai pagātnei, visai cilvēces priekšvēsturei. Tas, kas nav iekļuvis vēstures lappusēs agrāk — tautas kustības, tautas zemāko slāņu dzīve un cīņa — tagad saista vislielāko uzmanību.

Revolucionārā proletāriāta pasaules uzskats ir dziļa vēsturiskuma piestrāvots. Mūsu lielie skolotāji ieskatījuši, ka pagātnes studijas ir viens no svarīgākajiem līdzekļiem, kā iepazīt tagadni. Piesaistīdami pagātnes pieredzi, marksisma klasiķi nostiprināja strādnieku šķiras idejiskās un kaujas pozīcijas. Partija nenogurdama propagandē, lai pētī vēsturi, un cīnās par vēsturiskās metodes skaidrību un patiesu zinātniskumu. Izšķīrēja nozīmi šai cīņā bijusi pazīstamajām biedru Staļina, Kirova un Ždanova piezīmēm par mācības grāmatu konspektiem PSRS vēsturē un jaunajā vēsturē.

„VK(b)P īsais vēstures kurss“ dod mums rokā visai bagātu materiālu — kā konkrēti vēsturisku, tā arī idejiski filozofisku. „Īsais kurss“ sniedz vienīgi pareizo apgaismojumu mūsu pagātnes svarīgākajiem jautājumiem. Pirmoreiz esam ieguvuši patiesi zinātnisku boļševisma vēsturi un priekšvēsturi, kas aptver gandrīz veselu gadsimtu.

Tieksme studēt vēsturi, iepazīt tās virzītājus spēkus pārņēmusi visplašākās tautas aprindas. Ārkārtīgi pieaugusi interese par mūsu dzimtenes pagātņi, par krievu tautas daudzo gadsimtu cīņu ar ārējiem un iekšējiem apspiedējiem, par vispasaules vēsturisko lomu, kāda ir krievu strādnieku šķirai, kas izkaņojusi sociālismu.

Vēsturiskā glezniecība līdz ar to iegūst pirmšķirīgu nozīmi. Padomju vēsturiskā glezna, dziļi un patiesi atsegdama svarīgākos tālās un tuvās pagātnes posmus, var kļūt par lielisku tautas masu audzināšanas līdzekli, par līdzekli, kā pārvarēt kapitālisma paliekas cilvēku apziņā.

* * *

Mūsu mākslas iepriekšējā attīstības laikmetā, kad vēsturiskie sižeti vēl neizcēlās no vispārējā padomju tematikas loka, ļoti aprobežota bija arī pati to vēsturisko temu izvēle, kas saistīja mākslinieku ievērību.

It sevišķi tās bija temas, kas saistījās ar 1905. gada revolūcijas un pilsoņu kara notikumiem. Šo temu daudzajos atkārtojumos sevišķi spilgti izpaužas tā laikmeta vēsturisko gleznu galvenais trūkums: pavirša ilustratīvitate, iztulkojot vēsturisko faktu. Tādas gleznas nepadzīlināja mūsu zināšanas par vienu vai otru vēsturisku notikumu, nepadarīja bagātāku priekšstatu par to.

Vai varēja būt citādi, ja mākslinieks ap to laiku vēl nebija ieguvis vēsturisko atziņu dziļumu? Ne tikai mākslas zinātnē, bet arī pašā vēstures zinātnē toreiz visai stipri izpaudās vulgāri socioloģiskās Pokrovska „skolas” ietekme, iznīcinot interesi par pagātni un sagraujot vēsturiskā notikuma dzīvo audumu.

Vai gan daudzi tagad atceras kaut ko no tā milzīgā daudzuma gleznu par 1905. gada revolūcijas temām, kas parādījās izstādēs un Revolūcijas mūzejos galvaspilsētā un perifērijā ap 1925. un 1930. gadu (jubilejas dati)? Ko jaunu devušas mūsu 1905. gada revolūcijas izpratnei šīs bezgalīgās „Barikādes”, „Cietumi”, „Mītiņi”, „Sazvērnīki”, „Tautas miliči”, ko gleznojuši V. Žuravļovs, A. Belijs, N. Šestopalovs u. c.? Temu „9. janvāris”, ko daudzkārt „atrisināja” tamlīdzīgās gleznās, vēl arvien var uzskatīt par neviena neatrisinātu. Vai tad ir ieguvusi savu pilnvērtīgo māksliniecisko izpausmi boļševiku pagrīdes tema, vai tas noticis ar drāmatiskajām epizodēm, kas norisa tad, kad zemnieki sacēlās pret muižniekiem, kad revolūcionārā tauta varonīgi cīnījās ar ienīsto cara varu? Ne 1925. gadā, ne 1930. gadā tās vēl nebija padomju māksliniekiem pa spēkam.

Starp tā laika darbiem izceļas tikai dažas sirsnīgas un nemākslotas gleznas, kas pauž īstu interesi par temu, par autora dziļu radošu savilņojumu.

Vispirms še jāmin M. Grekova vēsturiskās kauju gleznas, kas balstās uz daudzām studijām un visai spilgtām mākslinieka personīgām atmiņām. Bet arī tajās, tāpat kā visās tā laikmeta vēsturiskajās gleznās, temas iztulkojumā trūkst īsta vēsturiska vispārinājuma. Sižets tajās izprasts nevis kā vēsturisks notikums, bet kā

atsevišķa epizode. Vai ar to nav izskaidrojams Grekova gleznu metveidīgais raksturs?

Daudzās agrajās padomju vēsturiskajās gleznās, kas veltītas revolūcijas un pilsoņu kara temām, spilgti izpaudušās autoru personīgās, vēl gluži svaigās un romantikas apdvestās atmiņas.

Personīgai vēsturiskās parādības interpretācijai, kāda piemīt tikai zināmam māksliniekam, bez šaubām, ir mākslas darbā liela un svarīga loma. Mākslinieks sāk pilnīgi pārvaldīt temu tikai tad, kad tā kļūst par viņa *personīgo* temu, saistās ar viņa dziļākajiem pārdzīvojumiem un asociācijām.

Ārkārtīgi daudzveidīgas ir tās izpausmes, kā parādās šīs dzīvēs autora saites ar temu. Tālās bērnības sapnis vai ģimenes teiksma, pārsteidzoša sastapšanās vai oriģināla parādība, spilgts stāsts vai asi izjusta un, tā sakot, sirdī iekļāvusies vēstures lappuse — viss tas kļūst par daiļu, vērtīgu augsni, lai rastos dziļš māksliniecisks veidols.

Bet lai patiesi atveidotu vēsturisku notikumu visā sarežģītajā dzīves plūsmā un pretišķībā, nepietiek ar personīgu iespaidu, atceri vien. Vēsturiskā glezniecība ir vissarežģītākais mākslas veids, tā prasa no mākslinieka vispusīgas zināšanas, idejisku un māksliniecisku briedumu, lielu tehnisku pieredzi, tā sacīt, režisora spējas u. t. t., u. t. t.

Ne Grekovs, ne kāds cits mākslinieks, kas savā laikā veidojuši vēsturiskas temas, nav varējuši dot patiesi vēsturisku gleznu. Radīt tādus darbus, kas pilnīgi atbilst vēsturiskās glezniecības prasībām, iespējams tikai reālisma uzplaukuma laikmetā.

* * *

Patlaban mēs esam iegājuši šādā laikmetā. Staļina sociālistiskā reālisma lozungs, svarīgāko reālistiskās mākslas uzdevumu izpratne ietekmēja tos panākumus, ko šodien sasniegusi padomju māksla.

Padomju reālistiskās mākslas tapšanu daudzējādā ziņā veicināja dižo mākslinieku reālistu lielās izstādes un pirmā kārtā Repina un Surikova izstādes, kas visos detaļos pavēra sarežģīto ceļu, kā atrast un radīt dziļu veidolu, parādīja pašu procesu, kā izveidot patiesīgus vēsturiskus audeklus.

Mākslas mantojums, un vispirmā kārtā krievu vēsturiskā glezniecība, sniedz mums apbrīnojamus paraugus tam, kā mākslinieks ģeniāli iegremdējies pagātnē. Jābrīnās par Surikova ģeniju, kas stipri pārsniedzis sava laika vēsturiskās zinātnes attīstības līmeni un atstājis mums liecību par visdziļāko vēsturiskumu, līdz kādam jebkad pacēlusies mākslinieka *radītāja fantazija*.

Vēsturiskajā glezniecībā, tāpat kā visos mākslas un kultūras novados, mantojuma pārņemšana ir pareizais ceļš, lai radītu stingru pamatu patiesi jaunajam. Nostājušies uz šā ceļa, padomju mākslinieki beidzamajos divos gados demonstrējuši daudz lielu mākslas iekarojumu.

Viens no šiem iekarojumiem ir liels *radošs* pagrieziens vēsturiskās glezniecības novadā.

* * *

Sarp vēsturiskajām gleznām, kas parādījušās pēdējā laikā, vēl ir ne mazums darbu, kas savā izdomā un izpildījumā saistās ar mūsu vēsturiskās glezniecības iepriekšējo laikmetu, bet tie tomēr neraksturo šās glezniecības pašreizējo stāvokli. Daži brīnišķi vēsturiski audekli (B. Johansona, Kukriniksu, V. Jefanova, G. Šegala darbi) atklājuši jaunu laikmetu vēsturiskā žanra un varbūt arī visas padomju glezniecības attīstībā. Tomēr padomju vēsturiskās gleznes jaunās īpašības izpaužas ne tikai šais izcilajos darbos. Tās izpaužas arī daudzos citos darbos, kas tikai lielākā vai mazākā mērā tuvojas augstākajam vēsturiskās gleznes prasībām.

Ne mazumu jauna deva padomju vēsturiskajai glezniecībai grūzīnu mākslinieku izstādē¹, kas parādīja grandiozu klāstu vēsturiski revolūcionāru, vēsturisku partijas temu — dziļi interesantas un ārkārtīgi svarīgas temas. Kaut gan šī izstāde nesniedza daudz augstas mākslas kvalitātes darbu, visumā tai tomēr bija liela nozīme, un tās ietekme, bez šaubām, izpaužas un vēl izpaudīsies mūsu mākslā tuvākajos gados. Raksturīgi, ka mākslinieciskā ziņā šī izstāde pamatojās uz tā, ka jāmācās no lielajiem pagātnes meistariem.

Sarp māksliniekiem, kas radījuši labākos padomju vēsturiskās glezniecības darbus un ieguvuši šai virzienā nenoliedzamus un pilnīgus panākumus, pirmajā vietā stāv B. Johansons. Jau viņa 1933.

gadā darinātā gleznā „Komūnistu pratināšana“ pārsteidz skaidrība, ar kādu izpaudušās daudzas mūsu mākslas jaunās īpašības.

Gleznota tai laikā, kad mūsu mākslas praksē vēl nebija pietiekami nopietni izvirzīti jautājumi par māksliniecisko mantojumu, kad vēl nebija realizēta neviena veco meistarību lielā izstādē, šī Johansona glezna parāda dižo krievu reālistu tradīciju dziļi izpratni. Ar visu savu izveidojumu, ar gleznoto personu dziļo tipiskumu, ar viņu psiholoģisko raksturojumu Johansona audekls pacēlies līdz augstākajām Repina tradīcijām. Johansons pratis padarīt savu gleznu skatītājam saprotamu un tuvu, modinājis tūkstošiem asociāciju, licis atcerēties daudz redzētu vai pārdzīvotu notikumu. Glezna griežas pie revolūcijas dalībnieku dzīvās atmiņas un līdz ar to uz visiem laikiem paliks par mūsu vēstures mākslinieciski pārliecinātāju dokumentu. Tās sižetā, ar neiebiedējamu cīņas gribu apveltītajos boļševiku tēlos, kas nostādīti pretī tautas nāvīgajiem ienaidniekiem, pēc būtības raksturots viss pilsoņu karš kā tautas karš pret tās senajiem un ienīstajiem apspiedējiem.

Jau šai gleznā Johansons parādās kā īsts vēsturisks gleznotājs. Viņš sniedz dziļi vēsturisku temas atrisinājumu, izraudzīdamies tēlojamam laikam raksturīgu sižetu, radīdams tipiskus tēlus.

Sasniegt patiesi tipisku tēlu tādā sarežģītā mākslinieciskā organizācijā, kāda ir vēsturiska glezna, ir visai grūts uzdevums. Grūtības slēpjas tai apstākļi, ka glezniecība, reālistiskā glezniecība operē ar konkrētu darbību, konkrētu situāciju, konkrētiem tēliem, tā tad ar vienreizēju darbību, situāciju un tipiēm. Atšķirībā no literatūras, teātra un kino, glezniecība koncentrē visu darbību vienā vienīgā epizodē, un nepieciešams, lai šī epizode izpaustu visu vēsturiskās temas saturu. Darbība, ko attēlo glezniecība, ilgst vienu mirkli, un šim mirklim jāatspoguļo vesels laikmets. Lūk, kādēļ izvēlēties visus elementus, kas izveido vēsturisko gleznu, ir tik svarīgs uzdevums.

Radījis pirmo īsto vēsturisko gleznu, Johansons ar to pašu licis pamatu padomju vēsturiskajam žanram. Arī paša Johansona turpmākais radīšanas process gājis pa šā žanra attīstības ceļu. Starp labākajām padomju mākslinieku vēsturiskām gleznām, kas radītas beidzamajos divos trijos gados, mēs atrodam viņa jauno darbu „Vecajā Uralu rūpnīcā“.

* *
*

Šodien, divus gadu desmitus pēc mūsu strādnieku un zemnieku vēsturiskās uzvaras, mākslinieks noved mūs pagājušajā gadsimtā. Atcerēsimies, ka Johansona attēloto laikmetu vispusīgi atveidojuši krievu glezniecībā daudzi toreizējie gleznotāji. Kā tai tuvojies padomju mākslinieks? Kas viņu visvairāk interesē? Kā izskatīsies no mūsu 19. gadsimta meistarų gleznām labi pazīstamā īstenība padomju vēsturiskā gleznotāja darbā?

Mākslinieks ieved skatītāju vecas Uralu rūpnīcas lietuvē nevis tādēļ, lai parādītu drūmu katorgu, ko dēvē par rūpnīcu, un nomākto un apspiesto strādnieku necilvēcīgu vergu darbu. (Tiesa, Johansons attēlojis visu to vienkāršāk, lakoniskāk, daudzkārt labāk, nekā pirms viņa to darījuši kā padomju, tā pirmsrevolūcijas mākslinieki.) Mākslinieks gleznojis savu gleznu, lai parādītu, kā rodas strādnieku šķiras pašapziņa, lai parādītu spilgtu bezbailīga cīnītāja tipu, tāda cilvēka, kam pieder nākotne, kurā nojaušams mūslaiku boļševika priekštecis. Ar to pašu Johansons pierādījis, ka ir mākslinieks, kas dziļi saprot pašu vēsturiskās parādības būtību, pašu galveno.

Tā laika strādnieku dzīve tēlota arī agrāk. Bet tās bija gleznas, kas atveidoja tikai ekspluatācijas spaidus, tikai grūtos strādnieka apstākļus — vārdu sakot, tās bija žanra gleznas.

Johansons turpretim pratis strādnieka sadursmē ar uzņēmēju parādīt proletāriāta atmodu, pratis atspoguļot krievu strādnieku šķiras vēsturiskās cīņas sākumu.

Kā ikviens liels mākslas darbs, Johansona glezna ir vienkārša un tai pašā laikā dziļa un patiesa.

Ievērojams ir gleznas dabīgums, tas, ka tur nav pozes, rētorikas. Lietuvē noris darbs — sagatavo zemes veidnes lējumam. Gleznas labajā pusē priekšplānā tēlots tās varonis — jauns strādnieks ar lielisku, gandrīz atlētisku konstitūciju, vīrišķu, tipiski krievisku seju. Rūsganie mati virs galvas nekārtīgi sajaukti. Viņš tērpies skrandās, saplīsušām pastalām kājās un viscaur notriepis kvēpiem un netīrumiem. Un tomēr par viņu jājūsmo: no visa viņa stingrā stāva strāvo prāts un lielisks cilvēka lepnums. Kāda meistarība vajadzīga, lai šai ārienē izpaustu skaudro nozīmīgumu un dziļo cilvēka skaistumu! Strādnieka raksturojumā vispirms izpaužas Johansona gleznas dziļais vēsturiskums. Strādnieka tēlā ietverta daiļa vēstures patiesība.

Gleznas kreisajā pusē parādīts rūpnīcas īpašnieks. Tas ir vidēji pilnīgs cilvēks, kas sāk jau novecot, viss tāds kā ļengans. Viņam mugurā seskādas kažoks ar bebra apkakli (mākslinieks lieliski uzgleznojis ādas!), uz krūtīm masīva zelta važiņa, labās rokas rādītāja pirkstā gredzens ar dārgakmeni.

Šis raksturojums izdarīts ļoti smalki un bez mazākās piespiešanās. Mākslinieks tikai uzsver viņa vājuma un vītuma pazīmes.

Meistars uzraugs kā spiegs iečukst saimniekam kaut ko, kas redzami attiecas uz jaunā strādnieka dumpīgumu. Saimnieks apstājies, lai pavērtos viņā, un sastop viņa skatienu. Mēs nevaram ietērt vārdos šā skatienu saturu — tas ir ļoti sarežģīts. Tas izpauž ne tikai enerģiju un lepnu nicību pret kungu, bet vēl daudz ko. Tas ir spraugis tāda cilvēka skatiens, kas gatavs lielai cīņai. Istenībā ar šo skatienu „veidota” visa glezna.

Uz Johansona audekla tēlotas vēl dažas personas. No tām gribas sevišķi izcelt divas: tie ir vecs strādnieks centrā un puisēns viņam aiz muguras, dibenā pie sienas. Vecais — viscaur melns, nokvēpis, stāv blakus jaunajam strādniekam, atbalstīdamies uz dzelzs lauzņa. Arī viņš skatās kungā. Bet viņa skatienā ir kā naidis, tā rūgtums. Viss viņa mūžs ziedots uzņēmējam ekspluatātoram, bet tikai tagad, kad viņš saticis šo jauno puisi, arī viņā uzliesmojis īsts nevaldāms proletārieša naidis pret kapitālistu. Šis tēls lieliski uzgleznots kā melns siluets uz gandrīz melna fona un izteiksmes spēka ziņā tuvs gleznas galvenajai personai.

Puisēns — novārdzis, izdēdējis radījums ar tumšu ādu, viņa bērniība noris šai baigajā vidē, un mākslinieks gleznojis viņu ar lielu, atļausimies sacīt, tēvišķu siltumu un maigumu un modina skatītājā tās pašas emocijas.

Divas galvenās personas, kas atrodas gleznas priekšplānā, apspīd spilgtā gaisma. Viss pārējais iegrimis vecās rūpnīcas korpusa puskrēslā. Johansona glezna ir ļoti tumša, tomēr nevies bezveida melnuma iespaidu. Gluži otrādi, tā ir savā ziņā koloristiska, un tās gleznainība ļoti sulīga.

Lai uzgleznotu šo audeklu, māksliniekam nācies pa drusciņām vākt materiālu par vecajiem ražošanas apstākļiem, kas sen aizgājuši pagātnē, par seno vidi. Šo cilvēku tēlus viņš lolojis savā radītāja iztēlē daudz gadu.

Vecajās rūpnīcās, ļaudīs vēl līdz šim pašam laikam palikuši atmiņā tādi dumpīgi varoņi, drosmīgi biedru aizstāvji, kas izvirzījās revolūcionārās strādnieku kustības rītausmā. Veidodams tāda strādnieka varonīgo attēlu, Johansons iemiesojis patieso tautas priekšstatu, izpaudis tautas lepnuma sajūtu par savu revolūcionāro pagātņi, tā izšķīrēja vēstures lūzuma izpratni, kad jauna šķira — proletāriāts — tikai gatavojās stāties sabiedriskās dzīves arēnā kā revolūcionārs spēks, kam pieder nākotne.

* *

*

Radīt tipisku tēlu — nozīmē rast iekšējo sakarību starp tēlotās epizodes dalībniekiem un darbību, mirkli, laikmetu, rast iekšējo sakarību starp tēloto personu raksturu un apstākļiem, kuŗos tās darbojas. Bez šās sakarības gleznā nav patiesas darbības, un tās vietā nostājas tas, ko teātrī dēvē par šaržu vai pārspilējumu un kas noved pie ārējas schēmatiskas tendences.

Patiesa tipiska tēla nozīmi mākslā, kā zināms, lieliski formulējis Engelss. „... reālisms, — viņš saka, — bez detaļu patiesīguma prasa, lai būtu pareizi tēloti tipiski raksturi tipiskos apstākļos²!”

Patiesīgums detaļu tēlojumā bieži sastopams padomju mākslā. Nav grūti atrast mūsu glezniecībā vairāk vai mazāk pareizu rakstura tēlojumu. Tomēr tipisku raksturu, kas būtu cieši saistīti ar tipiskiem apstākļiem un to ietekmēti, nesen vēl gandrīz nemaz nebija. Tipisku tēlu, tipisku raksturu vietā padomju vēsturiskās gleznās ilgi dominēja nejauši, atsevišķi tēli un raksturi. Tiesa, atsevišķais var būt pareizs, bet tikai līdz zināmai pakāpei. Tipiskais atšķirībā no atsevišķā aptver visu, tajā izpaužas daudzas zināmā veida īpatības. Tips, pēc Beļinska definējuma, ir „neskaitāmu pārdību pārstāvis un nelīdzinās nevienai no tām uz mata, bet ikviena no tām uz mata līdzinās viņam³”.

Lai atsevišķais mākslas darbā kļūtu tipisks, nepieciešama spilgta radītāja fantāzija un liela meistarība. Lai parādītu tipisko, māksliniekam vajag . . . bet mēs labāk atkal dosim vārdu Beļinskim: „... ienirt noslēpumainajā priekšmeta organizācijas dziļumā un tā ārienē, izcelt to, kas slēpjas redzei visnepieejamākajos iekšējās organizācijas audos un nervos⁴.”

Šī prasība, lai patiesi un dziļi atspoguļotu īstenību tipiskos mākslinieciskos tēlos, virzīta ne tikai pret nejaušo. Ne mazākā mērā tam naidīgas visāda veida schēmas un abstrakcijas. Dzenoties pakaļ abstrakti saprastai tipizācijai, izgaist viss dzīvais un raksturīgais. Šai gadījumā mūsu priekšā — no dzīves atrauta „tipu radīšana“.

Tipiskie tēli daudzos darbos, ko pēdējā laikā uzgleznojuši mūsu labākie mākslinieki, paceļ padomju mākslu uz jaunas pakāpes. Bez šās radošās uzvaras būtu neiedomājama vēsturiskās glezniecības attīstība. Tipiskā tēla nozīme vēsturiskajā gleznā sevišķi spilgti parādās Kukriniksu seriņā „Vecie fabrikanti“. Trīs gleznas, kas ietelp seriņā, apvieno nevis tēloto personu vienība, bet vēsturiski likumīgā notikumu secība. Tur nav daudzveidīgas darbības. Viss saturs koncentrēts tēloto cilvēku raksturos, viņu savstarpējā salīdzinājumā. Katrs personāžs izveidots tik pilnīgi, ka, lūkojoties tajā, it kā var lasīt viņa biogrāfiju.

* *
*

Pirmā glezna — „Dievkalpojums fabrikai pamatu liekot“. Peļēka, kā redzams, pavasara diena. Saule, kas šur tur izlaužas cauri mākoņiem, raida uz cilvēkiem nespodru gaismu. Mācītājs, nekārtīgs večuks ar aptūkušu seju, mazām, viltīgām un ļaunām ačtelēm, un ķesteris ar pastulbu vienaldzību bārdainajā sejā notur dievkalpojumu.

Labajā pusē stāv „dievlūdžēji“. Priekšā — īpašnieks, tukls pusmūža vīrietis, tērpies melnā mētelī ar samta apkakli. Visa viņa poze ar atpakaļ atgāztu galvu — pilna pašcieņas. Ar lielu, gaļīgu roku viņš sīksīkām kustībām steidzīgi met krustu. Šis parastais žests, kas nekā vairs neizteic, padara viņu mazliet smieklīgu, jo ir pretējs visai viņa stājai, kas, kā redzams, ir mākslota un liekuļota.

Blakus viņam stāv laulātā draudzene. Tā ir tirgoņa sieva, bet ar pretenziju uz kaut ko augstāku, ar „grande dame“ manierēm. Viņa nemet krustus. Viņas seja vēstī, ka viņas klātbūte šai dievkalpojumā jau pati par sevi ir ārkārtīgi svarīgs, dziļi nozīmīgs fakts. Viņai priekšā stāv dēlēns, gadu desmit vecs ģimnazists.

Iespaidīgs sirmbārdains vecis, kā redzams, īpašnieka vai viņa sievas tēvs, atšķirībā no pirmās „īpašnieku“ grupas, ņem šo diev-

kalpojumu nopietni. Viņš cītīgi ar plašu žestu met krustus. Viņa seja ir barga, acis raugās tieši uz priekšu, uzacis sarauktas. Viņš gērbies veclaicīgi šūdinātos zaļos svārkos. Tas ir tipisks vecās krievu kapitālistu paaudzes pārstāvis, nežēlīgs ekspluatators, kas pārliecināts par savu spēku un kam nekas nevar stāties ceļā. Viņā vēl nav sajūtams tas liekulības un viltības zīmogs, ko jaunā apkārtnē uzspiedusi jaunajai īpašnieku paaudzei.

Aiz „īpašniekiem“ redzami divi trīs vīriešu stāvi — tās viņu uzticības personas un tuvinieki: uzkalpojušies rakstveži un palīgi, uzticami kapitāla vergi.

Korpusu jumi un fabrikas dūmenis, kas paceļas tiem pāri gleznas dibenplānā, rada nožēlojamu iespaidu. Cik piemēroti šie plīvo divi trīskrāsaini cara karogi! Tas ir it kā akcents, kas noslēdz visu gleznu.

Gleznā, kā redzam, nav sarežģītas darbības, nav kolīzijas, un tomēr tajā var noskatīties ar ārkārtīgu interesi. Cik dziļu un daudzveidīgu saturu vajadzēja ielikt tēloto personu raksturojumā, lai uz tām vien pamatotu visu gleznu! Pat pavirši atstāstot gleznas saturu, kļūst acīm redzams tās varoņu milzīgais tipiskums. Tas ir dzīvs vecās dzīves gabals, koncentrēts līdz dziļa mākslinieciska vispārīguma robežai.

* * *

Otra glezna — „Katastrofa šachtā“.

Plēsonīga zemes bagātību ekspluatācija, viselementārākās drošības tehnikas trūkums, necilvēcīgie strādnieka darba apstākļi radīja priekšrevolūcijas rūpniecībā avariju pēc avarijas, aizvien pieaugošu katastrofu virkni.

Fabrikantu ienākumu asiņainais ekvivalents bija tūkstošiem nogalinātu un sakropļotu strādnieku dzīvību.

Kukriniksi, izraudzījušies šo sižetu savai otrai glezmai, rīkojušies pareizi, jo šī parādība ir tipiska mūsu valsts „vecu fabrikantu“ saimniekošanai. Viņi rīkojušies pareizi ne tikai idejiski, bet arī mākslinieciski: jaunās fabrikas pamata likšanas parādes trokšņainībai tūlīt seko kapitālistiskā uzņēmuma rūpnieciskās dzīves nežēlīgā darbdiena. Tāpat pilnīgi dibināti Kukriniksi pārceļ darbības vietu uz šachtu: šie katastrofa skaidrāka un tipiskāka.

Katastrofas, pareizāk sakot — tās seku tēlojums ir lakonisks, bet līdz pēdējam skaidrs. Priekšplānā šachtas pārvaldnieks, pristavs un iekšlietu ministrijas ierēdnis saraksta oficiālu aktu par notikušo.

Šai grupā koncentrēts galvenais gleznas saturs. Tiesa, atšķirībā no „Dievkalpojuma“, šē diezgan ievērojama loma ir arī pārējiem gleznas komponentiem. Tomēr, tāpat kā tur, galvenais ir personu raksturojums. Tās katrs uztver kā vecā režīma iemiesojumu.

Pristavs, drukns, ar treknu resnu kaklu un krītamkaiti sirgstoša cilvēka seju, gandrīz nav šaržēts: viņš turas ar cieņu, formas tērps viņam cieši uzspilēts, sejā priekšnieka bardzības un brīdim piemērotas savaldības izteiksme. Bet var just, ka tas viss tikai ārišķīgs, ka nupat nupat šai sejai būs cita izteiksme, noskanēs piesmakusi balss un pristavs sāks nejēdzīgi, rupji lamāties.

Šai stāvā, šai sejā nav nekā cilvēcīga. Tā ir mašina, lai apspiestu un nomāktu. Ja pristava sejā vērojams zināms pusapslēpts nemiers, tad skaidrs, ka viņu neuztrauc vis cietušo liktenis, bet tikai tas, ka traucēta „kārtība“.

Ļoti tipiska arī šās grupas otrā persona — kalsnējs, gaŗš pārvaldnieks, ārzemnieks. Viņa seja ir bezjūtīga un vienaldzīga. Viņš domīgi veŗas sāņus, un viņa domas nodarbina kas cits. Viņš tikai aiz pienākuma piedalās šai nepatīkamajā, bet nepieciešamā operācijā, kuŗai jāslēpj katastrofas pēdas.

Trešais tēls — ierēdnis, kas raksta to, ko liek pristavs. Ir veids, kā viņš valkā cepuri un brilles, ir tas, kā viņš raksta — viss tas dziļi raksturo šāda tipa cilvēkus. Tik tikko jaušamais smaids viņa lapsas purniņā un kāds sevišķs visa stāva pieliecens pauŗ ilgos gados piesavinātu, par paradumu kļuvušu lišanu fabrikantu un priekšnieku priekšā. Šis ministrijas pārstāvis uzrakstīs par katastrofu visu, kas labpatiks pristavam un šachtas īpašniekiem.

Visi trīs tēli ir gleznas centrs, bet ārpus viņiem un par spīti viņiem gleznā skaidri jaušama satraukuma un sēru noskaņa. To rada nevien nogalināto šachtas strādnieku stāvi, ko, blakus minot, gleznotāji tikai uzskicējuši gleznas dibenplānā. To rada ir drūmais sargu torņa siluets, ir sarkanā guntiņa, kas mirgo melnajā šachtas ieejas caurumā, ir policistu stāvi tālumā. Visspēcīgāko spriegumu

šī noskaņa sasniedz uzgleznotajās debesīs ar tumšajiem pērkona mākoņiem, kas lēni virzās virsū.

* *
*

Trešā glezna — „Fabrikanta bēgšana“. Tās sižets ir dabīgais serijas noslēgums. Glezna tēlo streiku fabrikā, revolūcionāro strādnieku sacelšanos kā tipisku laikmeta parādību. Bet arī še Kukriņiksi koncentrē darbību ap īpašniekiem un viņu rokas pušiem.

Gleznotāji ievēd skatītāju fabrikanta darbistabā. Kabineta dibenā pa atvērtajām durvīm redzama krāšņi iekārtoto istabu anfilāde. Kabinetā valda uztraukums. Pats fabrikants, kam acīs izpaužas gan bailes, gan niknums, stāv pie ugunsdroša skapja, ņemdams ārā un slēpdams papīrus.

Priekšplānā, ar muguru pret skatītāju, stāv kazaku jesauls. Uz rokas viņam fabrikanta mēteli. Viņš, kā redzams, skubina fabrikantu bēgt. Pa labi logs, ko izdauzījis no pagalma mests akmens. Trešais cilvēks, kas atrodas kabinetā, slēpdamies pie loga, bailīgi lūkojas gar aizkaru pagalmā.

Izsistais logs daiļrunīgi liecina, ka tur, pagalmā, atmosfēra sakarsēta līdz beidzamam. To apstiprina arī kazaku jesaula klātbūte, kas atsūtīts, lai apspiestu uzliesmojušo streiku.

Šai gleznā dalībnieku raksturojumi paviršāki, mazāk nobeigti un konsekventi nekā pirmajās divās, un līdz ar to šeit vairāk darbības. Še stiprāk, skaidrāk izpaudusies Kukriņiksu karikatūras ietekme viņu glezniecībā, izpaudusies mākslinieku talanta satiriskā puse. Tāpēc arī šai gleznai zināma ilustratīva nokrāsa. Bet tikai dažā ziņā. Autoru centieni dziļi tipizēt sižetu — realizēti pietiekami pārlicinoši.

Visu triju darbu gleznieciskā puse ļoti interesanta un cieši saistīta ar seriju vispārējo ieceri. Smalki attēlota katras personas seja, tās visas gleznaini veidotas. Patiesi un sulīgi uzgleznotas drēbes. Pristava formas tērps, jesaulā šinelis, popa riza — tie ir drosmīgie, gleznainie Kukriņiksu darbu akcenti. Mākslinieki labi attēlojuši visās trijās gleznās reālo gaisīgumu un gaismu. Tas viss padara Kukriņiksu glezniecību ārkārtīgi dzīvu, patiesu.

* *
*

Serijs „Vecie fabrikanti” nav radusies nejauši. Kukriniksu radīšanas procesā to sagatavoja viņu ilustrācijas A. M. Goņkija „Klimam Samginam”. Tieši Goņkijs ar savu visdziļāko pirmsrevolūcijas laikmeta un tā cilvēku raksturojumu, kas plaši attēlots viņa darbos, bez šaubām, iedvesmojis šo gleznu seriju. Tā ir goņkijiska pašā savā būtībā.

Visas trīs Kukriniksu gleznas, kā no teiktā redzams, ir it kā mēģinājums atrisināt tipiskuma problēmas mūsu mākslā. Šurp, uz šo pusi, liekas, virzīta visa mākslinieku uzmanība. Mēs, protams, nebūt nevēlamies apgalvot, ka viņi ar iepriekšēju nodomu uzstādījuši un eksperimentāli atrisinājuši abstraktas teorētiskas problēmas. Tiekme pēc tipiskā ir īsta mākslinieka dabiskā īpašība. To lieliski formulējis Dobroļubovs:

„... mākslinieka dvēseli stipri pārsteidz vispirms zināma veida fakts, kas viņam parādās apkārtējā vidē. Viņam vēl nav teorētisku apsvērumu, kas varētu šo faktu izskaidrot; bet viņš redz, ka te ir kaut kas sevišķs, kas pelnī ievērību, un alkainā ziņkārē ieskatās pašā faktā, patur to prātā, glabā savā atmiņā — sākumā kā atsevišķu priekšstatu, tad pievieno tam citus līdzīgus faktus un tēlus un beidzot rada tipu, kas izpauž sevī visu šāda veida atsevišķu parādību būtiskās īpašības, ko mākslinieks agrāk novērojis.”⁵

Kukriniksi, izveidojot tipisko tēlu, protams, iet tieši šo ceļu, savāc iespaidus un *radoši* tos vispārina, un, ja viņu gleznās tipiskā tēla loma tik liela, to izskaidro visas serijas raksturs, tās vēsturiskais saturs.

* * *

Padomju mākslinieku vēsturisko gleznu ievērojamā daļā nav tēlotas konkrētas vēsturiskas personas. Tur figūrē parastie un nezināmie vēsturiskā procesa dalībnieki. Pati šo vēsturisko audeklu jēga ir priekšnoteikums centieniem pilnā mērā izpaust tipiskumu.

Vispārējā padomju vēsturiskās glezniecības attīstība skārusi ne tikai tāda veida darbus. Noteikts pagrieziens vērojams arī darbos, kas veltīti zināmiem konkrēti vēsturiskiem notikumiem un personām. Šis pagrieziens izpaudies arī vēsturiskajā kauju glezniecībā. Raksta sākumā mēs jau aizrādījām, ka padomju glezniecības pirmajā attīstības posmā vēsturiskā vispārīguma trūkums

novedis līdz metveidīgai sacerei kauju gleznās pat tādu meistarū kā Grekovs.

Pirmie panākumi, pārvarot etīdi un radot padomju vēsturisko kauju *gleznu*, saistīti ar grūzīnu mākslinieka A. Kutateladzes vārdu. Viņa darbs — „Sergo Ordžonikidze cīņā par Vladikaukazu atbrīvošanu” — ar savu skaidrību, kādā skatītājam paveŗas darbība, ar glezniecības temperāmentīgumu, tēloto raksturu dziļumu un konsekventi ir ievērojama parādība padomju kauju glezniecībā. Gleznā tēlota kauja pie Bozorkinas, ko vadījis personīgi biedrs Sergo. Ziemas diena. Dziļumā, briesmīgā kavalerijas cīņā sajaukušies sarkanie un baltie. Sadursmes iznākums vēl nav skaidrs. Bet lūk, no labās puses laužas jauna sarkano vienība. Šī palīdzība droši vien izšķirs kauju par labu sarkanajiem. Prieks pārņem kaujas vadoņus, kas stāv priekšplānā. Ordžonikidze, seglos pacēlies, sauc drosmīgajiem cīnītājiem uzmundrinājuma un apsveikuma vārdus. Gleznā viss cieši saistīts savā starpā, viss ļoti spriegs un ļoti plastisks. Mākslinieks lietpratīgi parādījis nacionālo kolorītu, tēlodams cilvēkus priekšplānā. Še daudz tipisku galvu, raksturīgu un interesantu sīkdaļu.

Šās gleznu sidrobotā gamma, kuŗas akcenti sniedzas no melnajām burkām priekšplānā līdz bāli pelēkajiem plankumiem dziļumā, vēstī, ka tā ir izmeklēta un tai pašā laikā drosmīga glezniecība.

* *
*

Visai mūsu mākslai raksturīgs tas, ka mūsu dienu temas iegūst mākslinieciskajos tēlos to augsto vēsturisko iztulkojumu, ko pelnī un prasa mūsu lielā tagadne.

Padomju mākslinieka radīšanas procesā, viņa darbos katra vēstures diena un šās dienas nezināmo dalībnieku darbība, tāpat kā lielie notikumi un vēstures varoņu darbība, var būt un tiem jābūt piesātinātiem ar vēsturiska procesa cēlo saturu. Dabīgi, ka padomju gleznotāji aizvien biežāk mēģina atrisināt sarežģīto vēsturisko gleznu problēmu, pieskaŗoties mūsu šās dienas temām.

Tāds mēģinājums (un veiksmīgs mēģinājums) ir lielais V. Jefanova audekls „Neaizmirstamais”. Tur attēlots, kā sastopas rūpniecības apsriedes dalībnieces ar partijas un valdības vadītājiem.

Gleznas kompozīcija ārkārtīgi vienkārša. Tā gandrīz aprobežojas ar to, ka nostāda pretī divas notikuma dalībnieku grupas. Audekla centrā — J. V. Staļins un b. Surovceva, kas sveic viens otru ar stingru rokas spiedienu. Ārējie satikšanās apstākļi parādīti patiesi, tāpat kā tās dalībnieku raksturi.

Jefanova darbā nav ārēji izveidota sižeta. Gleznas saturs ir tā prieka, sajūsmas un entūziasma izjūta, ko dabīgi rada sastapšanās ar katra padomju cilvēka sirdij dārgo vadoni un viņa cīņas biedriem. Jaunajam māksliniekam bijis ārkārtīgi atbildīgs, sarežģīts un grūts māksliniecisks uzdevums. Jefanovs to sekmīgi atrisinājis.

Gleznā daudz kustības, daudz spilgtuma, daudz spraiga, nepiepiesti izpausta prieka. Tiesa, māksliniekam nav pilnīgi izdevies izvairīties no ārējā „skaistinājuma” — viņa bravūrā glezniecība ir efektīga, bet brīžiem pavirša, tomēr gleznas personu emocijas individuālizētas. Pratis labi un bez kāda pārspilējuma tēlot atsevišķo, mākslinieks tai pašā laikā spilgti parāda vispārējo un tipisko.

* *
*

Liels padomju vēsturiskās glezniecības panākums ir G. Šegala nopietnā, kompozīcijā monumentālā glezna „Biedrs Staļins kolhoziešu triecnieku sanāksmes prezidijā”. Kolhoziešu triecnieku sanāksmē uzstājas kolhoziete uzbekiete. Biedrs Staļins piegājis klāt sanāksmes priekšsēdētājai kolhozietei un ļoti silti, tēvišķi dod viņai aizrādījumus, kā vadīt sēdi. Prezidija locekļi vērīgi klausās skolotāja un vadoņa vārdos.

Vispārējā gleznas kompozīcijā Šegals droši iekļauj Ļeņina tēlu, kas stāv sēžu zālē pāri prezidija vietām. Tēls kontrastaini izceļas uz mierīgā sienas gludenuma, bet uztverē saistās ar kustību lejā, prezidijā. Tādēļ ne tikai padziļinās notikuma jēga, bet visa glezna iegūst tai tik nepieciešamo svinīgumu un monumentālītāti. Ar to pilnīgi attaisnojama audekla vertikālā forma, ko izvēlējis mākslinieks, šķiet, pretēji tam, ka galvenā darbība attīstās horizontāli un aizņem tikai gleznas apakšējo daļu.

Šo Šegala darbu apzīmogo mākslinieka jaunā un svaigā pieeja temai. Plašā un daudzveidīgā iecere, nozīmīgais, plastiskais atrisinājums padara šo darbu par neikdienišķu parādību mūsu mākslā. Gleznā daudz interesantu ievērojamu valsts cilvēku portretu, daudz

raksturīgu galvu. Gleznas centrālais tēls ir biedra Staļina portrets, ko mākslinieks centies traktēt jaunā veidā kā ļoti intīmu tēlu, kas, dabīgi, izriet no pašas gleznas ieceres.

Mēģinādams dziļi vēsturiski noskaidrot vienu mūsu tagadnes notikumu, kuŗā atspoguļojas vēsturiskie pagriezieni, kas norisuši mūsu zemē, un šai ziņā daudz panācis, Šegals tomēr nav pilnīgi konsekventi atrisinājis savu mākslinieka uzdevumu. Viņš gribējis atsvaidzināt savu gleznu, saglabādams tanī nejausā, epizodiskā elementus. Tas izpaudies kā figūru sakārtojumā, tā arī tai apstākļi, ka kompozīcijā ievadīti sižeta attīstībai jau pilnīgi „sveši“ momenti (piemēram, sekretāres saruna ar vienu prezidija locekli). Gleznā šie „atkāpieni“ no dabiskajām situācijas prasībām traucē iespaida viengabalainību. Šai sakarā jāievēro arī Šegala gleznas koloristiskais atrisinājums, kur nav jūtama pilnīga krāsu akcentu pakļautība darbības jēgai. Gandrīz vai pats spilgtākais krāsainais plankums ir mazsvarīgais, bet varbūt arī gleznā pavisam liekais tēls (sekretāre).

* * *

Panākumi, ko vēsturiskās gleznas nozarē sasnieguši Johansons, Kukriniksi, Jefanovs, Šegals, Kutateladze, — ir likumīgi panākumi, ko sagatavojusi visa iepriekšējā padomju glezniecības pieredze.

Šie panākumi izpaudās vispirms mākslinieku prasmē izvēlēties zināmu vēstures posmam raksturīgu temu un sniegt mākslinieciskā veidolā tās plašu tautisku iztulkojumu. Tie izpaudās tālāk prasmē plastiski un līdz ar to tipiski saistīt temu ar vēsturiskā procesa galveno tendenci un tā virzītājiem spēkiem. Tie izpaudās beidzot radošajā tieksmē izprast un parādīt mākslinieciskā veidolā vēsturisko notikumu visā tā daudzveidībā un dzīves patiesīgumā.

Mēs to redzam visos Johansona gleznu elementos, sākot ar sižeta izvēli un beidzot ar drosmīgu un dziļi patiesīgu varoņu raksturojumu viņu ārēji nepievilcīgajā un ikdienišķajā, bet iekšēji spēcīgajā un patētiskajā stāvoklī. Tas izpaužas arī dziļajā vēsturiskajā temas izpratnē, kas pārvērš Johansona gleznas par augstvērtīgiem vēsturiskās glezniecības darbiem.

Kukriniksiem šīs īpašības izpaudušās tai apstākļi, ka viņi pratuši likt skatītājam dzīvi sajust, cik ļoti viss tas, ko viņi tēlo, atka-

rājas no strādnieku revolūcionārās kustības, kaut gan pēdējā visā serijā tieši nemaz nav parādīta.

Šegala un Jefanova darbos padomju vēsturiskās glezniecības ieguvumi spilgti izpaužas tai ziņā, ka viņi abi sajutuši un attēlojuši ievērojamu tagadnes sižetu kā vēsturisku notikumu un, izmantojot atsevišķa, epizodiska fakta materiālu, meistariski parādījuši ideju par visdziļāko tautas saistību ar boļševiku partiju un tās lielo vadītāju Staļinu.

Visās šais parādībās slēpjas tagadējā padomju vēsturiskās glezniecības attīstības posma atšķirība no iepriekšējā.

Padomju vēsturiskā glezniecība veidojas kā jauna māksla, kas nostājas pretī sīkajai sadzīvei, paviršam ilustrātīvismam, nejaušībai temas izvēlē un atrisinājumā. Mūsu laikmeta galvenās prasības vēsturiskajai glezniecībai var izteikt Puškina vārdiem, pārfrāzējot viņa formulētās prasības drāmatiskajam rakstniekam: kas vajadzīgs vēsturiskajam gleznotājam? — „Filozofija, objektivitāte, valstiskas vēsturnieka domas, atjautība, iztēles spraugums, nekāda aizsprieduma, nekādas iemīļotas domas. Brīvība.“

Tā ir prasība pēc dziļa vēsturiskuma mākslinieka domu gaitā. Tā ir prasība pēc augstas idejiskas mākslas, kas paceļas pāri ikdienai, ienirst vēsturiskā procesa būtībā. Par tādu mākslu top padomju vēsturiskā glezniecība.

Vēsturiskums un tautiskums temas iztulkojumā, darba patiesīgums un augstais saturīgums, īsts dziļš tēloto raksturu tipiskums — visi šie ierosmes jautājumi, kas vienādi vai otrādi atrisināti beidzamā laika labākajās vēsturiskās gleznās, ir vispārējās problēmas — sociālistiskā reālisma — visai būtiska daļa.

Cēloņi, kas izvirzījuši vēsturisko gleznu vienā no visievērojamākām vietām padomju mākslā — par tiem mēs runājam raksta sākumā — līdz ar to noveduši vēsturiskos gleznotājus pie pirmajām patiesajām sociālistiskā reālisma uzvarām. Jaunie radošie sašņiegumi no šejienes izplatās arī citās glezniecības nozarēs, veidojami visas mūsu mākslas galvenās īpašības.

FRANČU VĒSTURISKĀ GLEZNIECĪBA 19. GADSIMTĀ UN DELAKRUĀ

B. Ternovecs.

Delakruā (1798.—1863.) atstātais mantojums tiešām ir grandiozs. Ar savām plašajām spējām, ar spēcīgo un daudzpusīgo talantu Delakruā ir vienīgais 19. gadsimta meistars, ko iespējams salīdzināt ar lielajiem pagātnes meistariem. Un tomēr šā neapšaubāmi ģeniālā mākslinieka radīšanā jau jūtams kāds posta dīglis, lūzums, sadrumstalotība, kas izpaužas dažu viņa darbu nenobeigtībā, slēpj sevī nemierīgi brāzmainu garu. Delakruā laika buržuaziskā īstenība nesniedza meistaram tos veselīgos, spirtos dzinuļus, to dzīves pilnību, kas mūs pārsteidz lielo renesanses meistarū radīšanas procesā.

Delakruā ir viens no tiem, kas pakļāva sev 19. gadsimta domas, mākslinieks, kas ar ārkārtīgu spriegumu un kaislīgumu paudis sava laikmeta idejas un jūtas. Un tomēr starp viņu un viņa laiku jau parādās plaista, kas padziļinās, aizvien vairāk attālina mākslinieku no viņa apkārtnes. Nevar sacīt, ka Delakruā būtu palicis kurls pret sava laika lielajām kustībām; tādi darbi kā „Slaktiņš Chijas salā” vai „Brīvība barikādēs” rāda, ka mākslinieka sirds jutusi līdzī labākajām laikmeta dziņām, ka Delakruā pratis atrast to izteiksmei spilgtus, nemirstīgus tēlus. Bet turpmāk aizvien stiprāk izpaužas vilšanās, neapmierinātība, mākslinieks attālinās no buržuaziskās tagadnes; ne no tās viņš smeļ savus radītājus impulsus, — Delakruā aizvien vairāk gremdējas dzejā, mītoloģijā, vēsturē. Šai aiziešanā pagātnē pie iemīļotiem dzejiskiem veidoliem, tālās eksotiskās pasaulēs, viņa subjektīvā ģenija kvēlajā degsmē parādās īpašības, kas raksturo romantiķi Delakruā. Delakruā ir franču romantisma visspilgtākā personība, romantiskās skolas vadītājs, tomēr mākslinieks labprāt raisās vaļā no šās lomas. Būtu arī kļūdaini mēģināt ar varu iekļaut viņa tik spraigo, meklējumiem un iecerēm tik pilno mākslu viena paša romantiskā virziena robežās.

Delakruā radīšanas process, kā ikviena liela meistara radīšanas process, ir plašāks par relatīvajām vēsturiski mākslinieciskajām robežām, tas pilnīgi neiekļaujas romantisma jēdzienā, pāraug to. Un tiešām, vai tad viņa mākslā, it sevišķi agrajā laikmetā, nav vērojamas auglīgas reālistiskas tendences? Vai tā nav piesātināta — it sevišķi tas izpaužas viņa vēlākajos lielajos darbos — ar racionālisma garu, tīri zinātnisku patosu, kas taču, kā šķiet, ir tik naidīgs šaudīgajai romantisma dabai? Un vai beidzot daudzajos monumentālajos Delakruā ciklos nav skaidra viņa tieksme pēc harmoniska, nosvērta veidola, vai nav skaidra mākslinieka dziļā iegremde italiešu renesanses klasiķu mākslas būtībā, kas mums rāda, ka Delakruā bijis tiem daudz tuvāks nekā viņa uzpūtīgie, neauglīgā epigonismā iestigušie pēlēji un pretinieki no klasicistu aprindām?

Delakruā talantam ir universālisma pazīmes. Šķiet, nav nevienas problēmas, ko nebūtu skāris viņa nemierīgais un meklētājs ģenijs. Jāapbrīno bagātā un daudzveidīgā veidolu pasaule, ko radījusi Delakruā fantazija; var runāt par to, kā viņš interpretējis lielos literātūras pieminekļus (Danti, Šekspīru, Gēti, Baironu) vai lielos pagātnes vēsturiskos notikumus. Var pētīt viņa mākslas dziļās saites ar viņa lielo priekšteču mākslu, tos veidus, kā viņš piesavinājies renesanses un baroka mantojumam. Atzīdami viņa izdomas spējas, viņa neizsmeļamo tēlaino fantaziju, var līdz ar to pētīt arī tās viņa talanta puses, kas mums rāda mākslinieku kā uzmanīgu dabas vērotāju un pētītāju. Saites ar dabu Delakruā nekad nav zaudējis; viņš pētī to ikdienas studijās, pārdomā tās likumību, meklē paņēmienus, kā to vispilnīgāk attēlot. Sevišķi svarīgs mums Delakruā dekoratīvi monumentālais mantojums. Jaunībā Delakruā sapņo par sienām, kas viņam jāpārklāj saviem gleznojumiem; viņa nobriedušais talants ziedo savus labākos spēkus, lai radītu monumentāli dekoratīvus ansambļus, kas ir viņa ģenija visgrandiozākā un līdz ar to vismazāk pazīstamā un izpētītā izpausme. Milzīgā ietekme, kādu ieguvusi Delakruā kolorīta sistēma un viņa meklējumi krāsu un faktūras nozarē, ir vispār atzīta, kaut arī nepietiekami izpētīta. Neviens 19. gadsimta gleznotājs nav domājis par mākslu, tās uzdevumiem un likumiem tik dziļi un skaidri; Delakruā vērtīgās domas izkaisītas viņa rakstos, dienasgrāmatas atzīmēs, vēstulēs draugiem un tuviniekiem. Vārgajam Delakruā, kas mūžīgi sirga, ko mocīja laringīts un pastāvīgs drudzis, bija ārkār-

tīga griba, neparastas spējas koncentrēt savus spēkus. Viņš dzīvoja tikai mākslai, viņš patiesi kvēloja neremdināmās radīšanas alkās; viņā blīvējās grandiozi nodomi. Lai tos iemiesotu dzīvē, viņš ziedoja savus labākos spēkus, parādīdams brīnišķas darba spējas un brīnišķu enerģiju.

* * *

To problēmu lokā, ko skārusi Delakruā māksla, mēs pakavēsimies pie vēsturiskās glezniecības problēmas. Pirmkārt tādēļ, ka mūsu apstākļos vēsturiskās glezniecības problēma iegūst jaunu saturu un nozīmi, un pētīt mantojumu, ko šai nozarē atstājusi 19. gadsimta māksla, ir sevišķi svarīgi; otrkārt tādēļ, ka vēsturiskās glezniecības problēmas izvirzīšana, pievēršanās savas tēvijas un vispasaules vēstures veidoliem, to traktējuma veids ir daļa no tā raksturīgā un jaunā, ko atnesa sev līdzī romantisms un, atsevišķi ņemot, Delakruā māksla. Pieminēsim beidzot arī to, ka šīs problēmas apcere nav vēl pilnīgi apgaismota literātūrā.

Vēsturiskās glezniecības, kā arī citās nozarēs, Delakruā un romantiķi cīnījušies ar Dāvida klasicisma tendencēm.

19. gadsimta sākumā Francijā, kā likās, neierobežoti valdīja Dāvida skola; tās nostādne oficiāli atzīta, valsts iestādes reālizētās programmu, milzīgs vairums mākslinieku no visas sirds pārliecināti, ka klasicisma principi ir mūžīgi nesatricināmi, un cenšas tos reālizēt savā mākslas praksē. Un tomēr, kā pierādījis jau Leons Rozentāls, līdztekus eksistējušas pagaidām vēl diezgan neiespaidīgas strāvas, kas atkāpušās no stingrajām Dāvida skolas normām, un šās skolas pašā sirdī nobrieduši dīgļi, kas savā turpmākajā attīstībā kļuvuši par opozīcijas dzinuliem, izrādījušies par ieročiem, kas grauj klasicisma autoritāti un ietekmi⁶.

Tiešām, kā tad traktēja vēsturiskās glezniecības problēmu Dāvids un viņa sekotāji? Piešķirdams „vēsturiskai glezniecībai” viscienījamāko vietu mākslu hierarchijā, Dāvida klasicisms ierobežoja tās saturu vienīgi ar tematiku, kas smelta no antīkās pasaules vēstures. Tam, ka piegriezās grieķu un romiešu senatnes varoņiem un teikām, bija sava vēsturiska loģika. „Romiešu republikas klasiski stingrajās teikās buržuaziskās sabiedrības gladiatori atrada ideālus un mākslinieciskas formas — ilūzijas, kas viņiem bija ne-

pieciešamas, lai noslēptu sev pašiem savas cīņas buržuaziski apro-
bežoto saturu, lai noturētu savu iedvesmi lielās vēsturiskās traģē-
dijas augstumos" (Markss). Tēlodams savos audeklos Romas vēs-
tures varonīgās epizodes, slavinādams Horāciju vai Brūta pilso-
nisko drosmi, Dāvids apelēja pie savu laiku biedru varonīgajām
jūtām. Savās gleznās, kas tēlo drāmatiskas kolīzijas antīkajā vēs-
turē, Dāvids pēc būtības runā par tagadni, viņš to hēroizē, paceļ
vēsturiskos koturnos, glezno tās revolūcionāro spriegumu un pa-
tosu tādus, kādi tie bija patiesībā vai — kādiem tiem vajadzēja būt.
Viņa glezniecība iegūst revolūcionāru jēgu un nozīmi, top par cīņas
ieroci.

Bet jau pēc 9. termidora šī griešanās pie antīkā sāk zaudēt savu
revolūcionāro nozīmi. Dāvida klasicisms, gandrīz nemainīdamies
savā formālajā izteiksmē, savā estētiskajā pamatā, sāk kalpot jau-
niem sabiedriskiem mērķiem. Ja „Horāciji” (1785.) aicināja uz paš-
aizliedzību, varonīgu cīņu, tad „Sabīnietes” (1799.) uztvēra kā aici-
nājumu naidīgām partijām, lai tās samierinās, konsolidē sabiedriskos
spēkus. „Leonids pie Termopilām” ir turpmākais loceklis šai virknē.
Milzīgajam audeklam, ko Dāvids nobeidza ap 1814. gadu, piemīt sa-
stingums, statuārs un monochroms raksturs, kompozīcijas schēma-
tizācija. Statika, nekustīgums, konvencionālisms šie pacelti it kā
par filozofiski māksliniecisku principu.

Savu revolūcionāro nozīmi zaudējušais klasicisms paliek par
valdošo mākslas virzienu arī Imperijas laikmetā; arī restaurācija
patur to par savu oficiālo mākslas skolu. Tas apstākļi, ka 1816. gada
likuma dēļ Dāvidam, „karaļa slepkavam”, kas Konventā balsojis
par Ludviķa XVI nāvi, vajadzēja doties trimdā uz Briseli, kur viņš
palika līdz savam mūža galam (1825.), nekā negroza klasiskās skolas
valdnieces stāvoklī. Dāvida darbnīcas priekšgalā nostājas Gro, kas
turpina sava skolotāja tradīciju. Daudzie Dāvida skolnieki un seko-
tāji cenšas palikt uzticīgi klasicisma mākslas principiem; viņi jo-
projām uzskata par savu augstāko uzdevumu radīt milzīgas, iekšēji
aukstas „mašīnas” par antīkās vēstures un mītoloģijas sižetiem.
Tajās variējas, aizvien vairāk schēmatizēdamies, Dāvida māksli-
nieciskie paņēmieni, padziļinās viņa trūkumi.

Noraidot kā „zemu” žanru viduslaiku traktējumu, norobežojot
„vēsturisko glezniecību” ar antīkajiem sižetiem, klasicisma glezno-
tājiem un teorētiķiem (Keratri, Delekluzam, Katrmeram de Kensi,

Montaberam un c.) nebija necik dziļa priekšstata par antīko mākslu. Kad klasicismam atņēma revolūcijas laikmeta iekšējo patosu, tas ar savu sastingušo likumu un dogmu sistēmu kļuva aizvien konvencionālāks, iekšēji neīstāks. Un ja Dāvida mākslu reiz apsveica kā tādu, kas atgriežas pie dabas pēc rokoko galma mākslas konvencionālisma un neīstuma⁷, tad tagad klasicisms pārvērtās mākslas turpmākās attīstības kavēklī.

Līdz ar to der izsekot, kā pati dzīve piespieda Dāvidu un citus klasicisma vadoņus atkāpties no savām rigorozajām pozīcijām.

Vētrinajam laikmetam, kas bija pilns lielu politisku satricinājumu un uzvarām vainagotu kaņagājienu, katrā ziņā bija jāprasa, lai to atspoguļo mākslā. Pats Dāvids tikai pret savu gribu un apstākļu spiests pieļāva to, ka šādā veidā sagrauj viņa proklamētās doktrīnas. Bet, kļuvis par pirmo Revolūcijas un turpmāk arī Imperijas mākslinieku, viņš nevarēja atteikties no sava uzdevuma, viņam bija jāpadara mākslā nemirstīgas tā laikmeta vēsturiskās epopējas izcilākās epodes: Dāvids iesāk gleznot savu daudzfigūraino kompozīciju „Zvērests bumbas spēļu zālē” (kas palikusi nenobeigta). Viņš rada kritušo revolūcijas varoņu tēlus — „Maratu”, „Barā”, „Lepeletjē”, — bet vēlāk glezno „Bonapartu pie S. Bernāra” un pēc tieša Napoleona pasūtījuma grandiozus audeklus „Kronēšana” un „Karogu izdalīšana”.

Savās kompozīcijās par tagadnes vēstures temām Dāvids stāv mūsu priekšā kā mākslinieks, kas citādi atrisina galvenos mākslas uzdevumus, nekā tos atrisināja Dāvids, klasisko audeklu radītājs. Tas sevišķi nojaušams viņa vēlākajās kolosālajās Napoleona cikla kompozīcijās. Lai gan abām kompozīcijām, bet sevišķi „Karogu izdalīšanai”, piemīt zināmi teātrālizācijas elementi, mūsu priekšā nav vairs schēmas, uzmodinātas statujas, bet pilnasinīgi, no dzīves ņemti cilvēki. Dāvidam ir lieliskas raksturotāja spējas; daudzi tēlojumi „Kronēšanā” stāv vienā līmenī ar viņa labākajiem portretiem. „Kronēšanas skats” pilns patiesa, redzēta notikuma atmiņu; kompozīcijā nav jūtama aizspriedumaina schēma, mākslinieks aizmirsis klasicisma konvencionālītātes un cenšas sniegt pilnvērtīgu dzīves īstenības veidolu. Saraudams saites ar savu monochromo paleti, Dāvids sekmīgi atdarina novērotā skata koloristisko bagātību: krāsa dzīvo savā pilnskaņā (baltie, zaļie, melnie, sarkanie, zeltainie toņi), un pat Dāvida faktūra atbrīvojas no anēmiskā nogludi-

nājuma vienaldzības. Dāvids izmanto savā kompozīcijā pat tādu paņēmienu kā gaismas kontrastu, — efektu, no kuŗa viņš parasti izvairījās savos „klasiskajos“ audeklos.

Tādā kārtā uzdevums attēlot tagadnes notikumu licis māksliniekam atmett dogmatisko likumu konvencionālismu; tas atklājis Dāvida mākslā tendences uz reālistisko īstenības interpretāciju, tendences, kas arī agrāk atradušas sev izpausmi mākslinieka portretu ciklā. Vēl tiešāku un pilnasinīgāku reālo notikumu atveidu atrodam pie Gro. Ideālizēto, pēc visiem skaistuma likumiem veidoto varoņu vietā redzam dzīvus cilvēkus, kas darbojas noteiktā, konkrēti vēsturiskā un ģeografiskā vidē. Tēlodams Napoleona kaŗa gājienu, Gro glezno Afrikas smilšu svelmi, ziemeļu sniega klajumus; viņa gleznās mēs redzam raksturīgu nacionālo tipu dažādību; abstrakto klasisko tēpu vietā nāk apģērbu un kaŗa formu spilgtums un eksotiskais raibums. Līdz ar ķeizara tēlu parādās viņa maršali pavadoņības apkārtnē vai arī kopā ar kaŗaspēku, kas dodas uzbrukumā. No romiešu leģendām vai chronikām smelto teātrālizēto drāmu vietā Gro sniedz tikko pārdzīvoto notikumu spraigumu: tur mēs atrodam patiesās dzīves atspulgu. Šīm gleznām, kas, saskaņā ar Dāvida terminoloģiju, gleznotas „gadījuma pēc“, daudz lielāka tiesība pretendēt uz „vēsturisko“ gleznu nosaukumu nekā klasicisma epigonu ortodoksāliem vingrinājumiem par antīkām temām.

Antuāns Gro (1771.—1835.) ir ārkārtīgi spējīgs, interesants šā pārejas laikmeta meistars, mākslinieks ar spilgtu reālistisku talantu un līdz ar to uzticīgs Dāvida mācekļis, kas ar visu sirdi atdevies klasiskās skolas dogmām un interesēm, — pretīšķība, ko Gro nespēja iznīdēt un kas galu galā viņu noveda līdz traģiskai bojāejai.

Savos audeklos Gro slavināja varoņdarbus, kauju un kaŗa sadursmju kvēli; dzīvē tas bija nenoteikts, svārstīgs cilvēks, kas drebēja nepielūdzamā meistara autoritātes priekšā, — Dāvids viņam iedvesa bailes.

Gro mācījās Dāvida darbnīcā, bet iznāca no tās, slepeni sasirdzis ar mīlestību uz Rubensu. Ar Dāvida palīdzību jaunais mākslinieks gūst iespēju aizbraukt uz Itāliju, iepazīties Romā ar Mikelandželo un Rafaēla šedevriem. Milānā Gro sastopas ar Žozefīni Boharnē, kas kļūst par viņa protežētāju; ar viņas atbalstu Gro reālizē savu pirmo meistardarbu — „Bonaparts uz Arkolas tilta“ (1796., Luvrā). Gro paliek pie armijas, viņš saņem uzdevumu strādāt komi-

sijā, kas izraugās mākslas pieminekļus, ko sūtīt uz Franciju; lai pelnītos, viņš spiests pagatavot miniatūrgīmetnes — tas ir darbs, kas viņu nomāc. Bonaparta karaģājienu skaļās slavas aizrauts, Gro izsaucas kādā vēstulē mātei: „Lai citi glezno seno Aleksandru, es labāk gleznotu jauno Aleksandru, šos mamelukus, šos austrumu tērpus, šos arābu zirgus!” Gro pārcieta Dženovas aplenkuma postu, viņš šē vēroja ļaudis, kas mira sērgās un bada nāvē. Ziedodams meslus klasicismam, viņš glezno savu „Sapfoju” (1801. g. Salonā).

Parīzē atgriezies, Gro nepārtrauc sakarus ar armiju. Viņš gūst uzvaru 1803. gada konkursā ar skici par temu „Kauja pie Nacaretēs”. Gro skici, kuŗā tēlots kaisls cīņas spriegums, vienbalsīgi atzina par labāko. Mākslinieks jau bija stājies vēsturiskajā bumbas spēles zālē pie sava milzīgā pasūtīnātā audekla (15 metru garumā), kad pēc Bonaparta, tagad jau pirmā konsula, pieprasījuma bija spiests pārtraukt darbu un pāriet no šā laika vienīgi uz temām, kas saistītas ar Bonaparta karaģājieniem. Tas pats audekls, pārgriezts uz pusēm, noderēja māksliniekam, lai uzgleznotu „Mēŗa apsēstos Jafā” un „Kauju pie Abukiras”.

1804. gadā Salonā izstādītie „Mēŗa apsēstie Jafā” izrādījās par Gro triumfu. Viņa agrākie Dāvida darbnīcas biedri grezno lauriem gleznas apmali, Gro pielūdžēji aplausu vētrā iznes viņu no Luvra uz rokām, gleznotāji godina viņu ar svinīgu mielastu.

„Mēŗa apsēstajiem Jafā” sekoja jauni monumentāli audekli, kas veltīti Napoleona epopējai: „Kauja pie Abukiras”, „Napoleons pie Eilavas”, „Madrides atdošana”, „Bonaparts piramīdu priekšā”; Gro glezno arī ļoti daudz portretu — svinīgus maršalu un ministru portretus, intīmas radu un draugu ģīmetnes. Aizmirsdams „skolas” principus, sekodams savam gleznotāja temperāmentam un ņemdams par paraugu Rubensu, kas paliek viņa pastāvīgā simpatija, Gro rada savu pasaules skatījumu, savus iemīļotos veidolus, savu īpato glezniecisko tehniku. Dāvida bezkrāsaino audeklu vietā rodas koloŗīta dažādība, ar kādu Gro prasmīgi attēlo to krāsaino raibumu, kas paveŗas viņa acīm.

Atšķirībā no Dāvida, kas izveido savu kompozīciju atsevišķās daļas līdz pilnīgam nobeigumam, Gro vienmēr strādā pie visa, viņš vada savu darbu vienmērīgi, pastāvīgi domā par kopējo — metode, ar ko strādās arī Delakruā.

Gro ir nevienāds mākslinieks; nerunājot nemaz par viņa radīšanas galveno pretrunu — starp viņa temperāmenta reālistiskajām tieksmēm un uzticību „klasiskajai” dogmai — viņa reālistiskajos audeklos, kas atspoguļo tagadni vai neseno pagātņi, var atrast daudz nelīdzvērtīga. Līdzās glezniecības šedevriem, kur skatītāju aizrauj kā mākslinieciskās koncepcijas dziļums, tā arī plastiskā izpildījuma spēks, sastopam „skaļus” audeklus, kur detaļu spožums un veiksmē nespēj apslēpt iekšējo tukšumu, brīžiem visa tēlotā neīstumu („Bonaparts piramīdu priekšā”, pa daļai „Kauja pie Abukiras” un „Madrides atdošana”).

Labākajos Gro darbos — „Mēŗa apsēstie Jafā” (1804.) un „Napoleons pie Eilavas” (1808.) — mūsu priekšā ir īstenība, kas parādīta ar visu reālistiskās otas spēku. Tiesa, Gro neparāda īstenību kritiski; vēsturiskajiem audekliem, ko viņš gleznojis pēc Napoleona pasūtīnājuma, galvenais mērķis bija slavināt, padarīt nemirstīgus ķeizara darbus; tieksme sniegt Napoleona apoloģiju, hēroizēt viņu, ir neapšaubāma. Un tomēr Gro darbiem nav neīstas skaņas; še ne tikai izpaužas mākslinieka aizrautība ar temu; galvenais ir tas, ka Gro līdzās Napoleona tēlam ne mazāk spēcīgi parāda kara postu, atveido cilvēci, kas cieš un iet bojā.

Šai ziņā sevišķi raksturīgi „Mēŗa apsēstie Jafā”. Briesmīgās slimības piemeklēto cilvēku attēlojums, dažādo dvēseles kustību noskaņu attēlojums — no biklas cerības līdz pasīvai vienaldzībai un izmisumam — aizrauj skatītāju ar tādu spēku, ka motīvs, kam kompozīcijā vajadzētu būt centrālajam, proti tas, ka Napoleons apmeklē mēŗa apsēstos (tā mērķis ir slavināt Napoleona bezbailību), skatītājam paliek otrā vietā. Plastiskās izteiksmes varenībā, veidola spēka ziņā vispirms saista uzmanību un iespiežas atmiņā kailie slimnieku tēli gleznas labajā pusē. Gro gleznai, it sevišķi mēŗa apsēsto tēliem, turpmāk ir liela nozīme franču mākslas, piemēram Žeriko un Delakruā, reālistisko tendenču attīstībā⁸. Še nevar būt runas par nejaušām analogijām; Gro glezniecības dziļā ietekme uz abiem māksliniekiem nav apšaubāma. Mēs zinām, ka Žeriko dievināja Gro, viņš centās iegūt tā kopijas⁹. Tikpat skaidri izpaužas arī tas, ka Gro ietekmējis Delakruā; pēdējais visu mūžu bijis dedzīgs Gro pielūdzējs.

Ne mazāk nozīmīgs arī otrs Gro audekls, ko minējam agrāk — „Napoleons pie Eilavas”. Skatītāja priekšā izplešas bezgalīgs līdzens

izplatījums, kur nesen vēl trakojusti kauja; apmākusies, miglaina debess, kas slīgst virs sniega kupenām, ugunsgrēku dūmi, kas paceļas tālumā. Napoleons, maršalu pavadībā, apjāj kaujas lauku; tomēr, tāpat kā gleznā „Mēŗa apsēstie Jafā”, gleznas īstā nozīme nav vis meklējama Napoleona un viņa maršalu tēlojumā (kur ir virkne veiksmīgu portretisku raksturojumu — Mirats, Davū, Bertjē, Sults, Kolenkurs, Besers), bet tai veidā, kā attēloti nogalinātie, mirstošie, sniegā stingstošie kareivji, kas valstās pirmsnāves agonijā vai saņem beidzamos spēkus, lai izstieptu pretī Napoleonam rokas un izlūgtos palīdzību.

Gro pratis ne tikai patiesi attēlot psiholoģisko emociju bagātību, bet arī uztvert uzvarēto raksturojumā nacionālo tipu dažādību. Viņa ota ieguvusi šē Dāvida skolniekam neparastu spēku, izteiksmību, svaigumu; atsevišķas daļas — piemēram, pa pusei sniega ieputinātie kritušo līķi gleznas priekšplānā pieder visspēcīgākajam, ko devis 19. gadsimta reālisms.

Jāatzīmē vēl viena īpašība Gro mākslā. Kauju glezniecību gadsimtiem ilgi traktēja kā kara apoteozi, kā „varonīgu” sadursmju tēlojumu. Tās saturs bija nikna pretinieku cīņa, uzvaras pilna uzbrukuma un sakautā ienaidnieka vajāšanas momenti vai grandiozo kara masu sadursmju aina, kur atsevišķas epizodes pazūd vispārīgajā cīņas chaosā. Pats Gro ne vienu vien reizi sniedzis tamlīdzīgus kaujas temas iztulkojumus, piemēram „Kauja pie Abukiras” (1806., Versaļas mūzejā), kur centrā krāšņais Mirata stāvs uzvaras līksmē uzlieta zirga mugurā; sakautie pretinieka vadoņi lūdz žēlastību; pa kreisi vēl mutuļo nežēlīga cīņa. „Eilavā” Gro pirmoreiz ietilpina kauju glezniecībā jaunu saturu. Viņš neizraugās vis sadursmes ainu, bet smagās stundas pēc asiņainās kaujas. Spiests pasūtīnājuma dēļ tēlot Napoleonu un viņa maršalus, mākslinieks izvirza priekšplānā ievainoto tēlus, nonāvēto līķus un salā sastingušos kareivjus. Parādes kauju vietā Gro paveŗ cilvēces posta ainu. Viņa pieejā temai ieskanas humānisms, kas ieskanēsies arī Œeriko „Medūzas plostā”, Delakruā „Slaktiņā Chijas salā”, ko izdzirdēs Buasārs de Buadeņjē un Œarlē, kas veltīs savas gleznas ne vairs Napoleona uzvaru tēlojumam, bet vēstījumam par viņa armijas nedzirdētajām likstām.

No Gro „Eilavas” iet tiešs ceļš līdz Buasāra de Buadeņjē „Epizodei, atkāpjoties no Krievijas”¹⁰ — vienam no franču reālisma šē-

devriem, kas diemžēl nav pie mums pietiekami pazīstams. Atkal mūsu priekšā bezgalīgas klajotnes, sniega kupenas, īgnā ziemas debess. Priekšplānā, tieši skatītāja priekšā, aizņemdami visu audekla platumu — zirgu un nosalušo Napoleona armijas kareivju līķi. Līdzās sniegā ieputināts pamesta lielgabala stobrs, salauzts lielgabala lafetes ritenis. Buasārs ir nesaudzīgs, rādot drausmīgos detaļus (skrandās ģērbtā priekšējā miroņa izvalbītās acis, atņirgtie zobi), viņš satrauc skatītāju, sniedz lielas armijas bojāejas satriecošu sintētisku veidolu.

Gro darbu turpina arī Šarlē savā gleznā „Atkāpjoties no Krievijas”¹¹. Kā temas izvēle, tā traktējums rāda, ka mākslinieku vadījusi nevis tieksme hēroizēt pagātņi, bet vēlēšanās sniegt īstu, patiesu lielās traģēdijas veidolu. Atkal sniega pieputinātie Krievijas līdzenumi; sals, vēja trauktie mākoņi, vientuļi koku silueti; nožēlojamas vezumu, ieroču paliekas, cilvēku un dzīvnieku līķi klāj visu atkāpšanās ceļu; kā bezgalīga čūska, locīdamās un pie apvāršņa izgaisdama, pa ceļu drūmi virzās „lielā armija”; tā ir bada, slimību, ciešanu nomocīta, disciplīnas pazīmes zaudējusi, savu kaņavadoņu pamesta, „ar nāves izmisumu sirdī”. Gleznas dziļi satriektais Alfrēds de Misē daiļrunīgi attēlojis to „Revue de Deux Mondes” rakstā¹².

* *
*
*
*

Analizēdami Gro darbu turpinātāju Buasāra un Šarlē gleznas, esam mazliet aizsteigušies priekšā; atgriezīsimies atkal pie 19. gadsimta pirmajām desmitgadēm.

Mēs redzējām, ka Napoleona laikmets, atraudams māksliniekus no tendences izmantot vienīgi antīku tematiku, ierosināja viņus meklēt gleznas vēsturisko nozīmi tagadnē. Līdzās Dāvida un Gro darbiem jāpiemin Žerāra („Kauja pie Austerlicas”), Žirodē („Sacelšanās Kairā”), Gerēna („Bonaparta žēlsirdība”) darbi. Pat idilisko Prīdonu piesaistīja tagadnes slavinājumam; viņš glezno „Ķeizaru sastapšanos” (Luvrā).

Kad krita Napoleons, uz skatuves parādījās jaunie zemes saimnieki. Iesākās drūmais restaurācijas laikmets. Nedzird vairs par kaņagājieniem, cīņām, par kaņa slavas efēmero spožumu. Viens starp nedaudzajiem, Gro mēģina no jauna meklēt iedvesmi īstenībā.

Tomēr krāsu bagātā, romantiskā „Angulēmas hercogienes aizmiršanās” (1819., Bordo muzejā) un vēl jo vairāk „Ludviķis XVIII atstāj Tilrijas” (1817., Versaļas muzejā) ir bezgala tāli viņa Napoleona epopējas hēroikai. Jau pati doma — izraudzīties par „hēroiskā” audekla temu Ludviķa aizceļojumu, t. i. vienkārši bēgšanu no Tilrijām, kad pienākusi ziņa, ka tuvojas Napoleons, izliekas divdomīga; restaurācijas laikmetam tiešām bija laupītas visas iespējas iedvesmot māksliniekus, lai slavina tā „varoņdarbus”. Pēc 1820. gada Gro vairs neglezno vēsturiskus audeklus.

Bija arī cits iemesls, kādēļ Gro atsacījās no mēģinājuma turpināt tagadnes glezniecisko epopēju. Viņa vecais skolotājs Dāvids, kuŗa uzskatiem arī joprojām viņa sekotāju acīs palika tāda pati neapšaubāma autoritāte, bija spiests, sakarā ar 1816. gada 9. janvāra likumu, pārcelties uz Beļģiju un tur pavadīt sava mūža pēdējos gadus. „Skolas” priekšgalā par klasicisma tradīciju glabātāju Dāvids nostādīja Gro, savu vispējīgāko mācekli, būdams stingri pārliecināts kā par viņa personīgo piekļāvību, tā arī par Gro uzticību skolas principiem. No savas Briseles trimdas Dāvids raksta viņam vēstules, pārliecinādams viņu atgriezties uz īsti klasiskās glezniecības ceļu: „Vai Jums vēl ir nodoms gleznot lielu vēsturisku¹³ gleznu? Man šķiet, jā. Jūs pārāk mīlat savu mākslu, lai turētos pie tukšiem sižetiem, gleznotu gadījuma pēc. Pēcncēji, mans draugs, ir bargāki, viņi prasīs no Gro daiļas vēsturiskas gleznas. Kam, tie sacīs, ja ne viņam, nāktos tēlot Temistoklu, kas iesēdina kuģi nopelniem bagāto Atēnu jaunatni?.. Kādēļ Gro nav tēlojis Aleksandru, kas astoņpadsmit gadu vecumā glābj no briesmām savu tēvu Filipu?.. Ja viņš būtu vēlējies turēties pie Romas, kāpēc viņš negleznoja Kamillu, kas parāda Brenna augstprātību; Klelijas drosmi, kad viņa dodas nometnē pie Porsennas; Muciju Scevolu; Regulu, kas atgriežas Kartāgā un pamet Romu, kaut arī pārliecināts, ka mocības, kas viņu sagaida, ir neatvairāmas, u. t. t., u. t. t.

Nemirstība skaita Jūsu gadus. Neuzveliet sev tās pārmetumus! Ķerieties pie otas, radiet ko lielu, lai iegūtu savu īsto vietu... Nevajag atstāt novārtā Feagenu, Charlikleju, jo vairāk Dafni un Chloju; interesi var saistīt arī Faons un Sapfoja, kā arī virkne skaistu 4. gadsimta romānu” (no Dāvida 1820. gada 22. VI vēstules, kas rakstīta gleznotājam Gro). Un vēl citāts: „Laiks aiziet, mēs novecojam, un Jūs neesat vēl uzgleznojis to, ko saucat par vēstu-

risku gleznu. Kamēr Jums vēl ir talants un gadi, vai ir pieklājīgi mūžīgi gaidīt? Ātrāk, ātrāk, mans draugs, sāciet šķirstīt savu Plutarchu" (Dāvida vēstule).

Ko bija darīt Gro? Pilns pietātes pret savu skolotāju, viņš jūt morālisku pienākumu vārdiem un darbiem apstiprināt dāvidisma principus, jo vairāk ierosināts tādēļ, ka pilnīgi nespēja atrast varoņību apkārtējā īstenībā. Viņš mitējās gleznot par jaunākās vēstures sižetiem; no šā laika visa viņa uzmanība veltīta antīkai pasaulei; rodas „Edips“, „Akijs un Galateja“, „Bakchs“, „Hērakls un Diomēds“ un līdzīgi darbi. Bet, ķerdamies pie novecojušā klasiskā ideāla, Gro kļuva neuzticīgs sava talanta reālistiskajam raksturam. Atmaksā drīz vien bija klāt. Iekļaudamies antīko sižetu abstrakcijā, Gro zaudēja patiesību un dzīvi, ieslīga visļaunākajās akadēmisma formās. Cīņai ar sevi pašu bija jābeidzas traģiski. Visiem Gro pūliņiem strādāt klasiskā manierē bija bēdīgs gals: rezultāti neapmierināja mākslinieku, nebija vairs agrāko panākumu, publika kļuva vienaldzīga un novērsās no sava mīluļa. Kad sevišķi lielu neveiksmi cieta „Hērakls un Diomēds“ (1835.), Gro, neredzēdams izejas no pretišķībām, kas viņu plosīja, zaudējis ticību sev, norēķinās ar dzīvi, izdarot pašnāvību (1835.).

* *
*

Pēc Gro kauju cikla par reālistisko tendenču nākamo attīstības posmu jāuzskata Žeriko māksla, un it sevišķi viņa „Medūzas plosts“¹⁴.

Neatkārtošu šē fregates „Medūzas“ bojāejas vēsturi un slavenās gleznas radīšanas vēsturi, — viss tas pietiekami pamatīgi apgaismots arī padomju preses slejās¹⁵; pievērsīšos dažiem atsevišķiem momentiem.

Atšķirībā no Dāvida, Gro un citiem vecākās paaudzes gleznotājiem, kas gleznojuši savus monumentālos audeklus un padarījuši nemirstīgu tagadnes vēsturi pēc valdības pasūtījuma un ar tās vispusīgu atbalstu, Žeriko uzsāk savu milzīgo gleznu (tās lielums 4,91×7,16) pilnīgi uz savu atbildību un risku. Bija skaidrs, ka nevarēja cerēt pārdot gleznu, kuŗas saturs vien jau bija uzbrukums valdībai, gleznu, kas modināja skatītājā sašutuma jūtas, iedomājot simtiem ļaužu bojāeju ministru iecelto komandieŗu nespējības dēļ.

Ar savu „Medūzas plostu” Žeriko atklāj veselu seriju monumentālu audeklu, kas veltīti tagadnes notikumiem un ko mākslinieki glezno paši uz savu iniciatīvu un ar saviem līdzekļiem; tādas gleznas ir pirmā kārtā Delakruā „Slaktiņš Chijas salā” un „Brīvība bari-
kādēs”.

Jāuzsver Žeriko spilgti izteiktās reālistiskās tendences, kas izpaušās radot šo gleznu. Mākslinieks grib pēc iespējas vairāk tuvoties īstenībai, pēc iespējas tiešāk to atveidot. Viņš studē literātūru par fregates bojāeju, iepazīstas ar pasažieriem, kas pārcietuši traģisko braucienu. Namdaris, kas veidojis plostu, uz kuŗa izglābušies „Medūzas” pasažieri, uztaisa viņam īsta plostā modeli; Žeriko dodas uz Havru, glezno jūras etīdes, vēlēdamies patiesīgi parādīt satracinātās stichijas brāzmojumu; lai iepazītu deformācijas, ko cilvēka organismā rada bads, sērgas un nāve, Žeriko studē miroņus, kuŗus iegūst turpat slimnīcā, un glezno slimnieku ģimenes; gleznā tēlotajām personām viņam nepozē vis profesionāli modeļi — Žeriko vairās no tiem, baidīdamies, ka tie pārāk pieraduši pie efektīgām un iekšēji neīstām pozēm, — bet īstie notikuma dalībnieki (Koreārs un Saviņji) un Žeriko tuvākie draugi. Starp citu viņam pozē arī jaunais Delakruā jaunekļa tēlam, kas nespēkā izstiepies uz plostā¹⁶.

Radīdams „Medūzas plostu”, Žeriko neuzlūko sevi par karog-
nesēju cīņā ar klasicismu; tie daudzie jauninājumi, ko Žeriko ievēd savā darbā, vēl viņam pašam neliekas kā pilnīgs lūzums ar „skolu”. Žeriko netiecas nostāties jauninātāja un „mākslas revolūcionāra” pozē. Tema — cilvēku traģēdija — aizrauj viņu pilnīgi, viņš cenšas atveidot to kaisli, enerģiski, patiesīgi. Attēloto stāvokļu un pārdzīvo-
jumu daudzveidība rada nevis sadrumstalotu kompozīciju, bet gan vienību, kas sniedz skaidru, atmiņā paliekošu notikuma veidolu, pie kam šī vienība nav vis iegūta mēchaniskiem uzbūves un līdzsvara paņēmiem, kā tas bija Dāvīda skolā. Žeriko uztver īstenību vispirms plastiski. Lai pastiprinātu ainas telpisko efektu, viņš novieto ļaudīm pārpildīto plostu slīpi, diagonāli, izraugās augstu redzes punktu: tas dod viņam iespēju ar vislielāko dabiskumu parādīt notiekošā pretrunīgo daudzveidību, izteikt visas jūtu pakāpes — no pasīvā izmisuma, kādā tēvs sastindzis pie dēla līķa, no neticīgās un biklās cerības līdz pat vētrainai trauksmei, kaislai tieksmei pēc glābiņa, pēc dzīves.

Mums tomēr nav jāaizmirst, ka, panākdams vienības efektu un spēcīgu iedarbību, Žeriko apzinīgi vairās izstrādāt ziedu; viņš nostāda visu kompozīciju gandrīz pret gaismu: asās ēnu robežas enerģiski veido tēlu apjomus. Tas rada skaidra silueta iespēju, kā arī atvieglo Žeriko koloristisko uzdevumu, zināmā mērā attaisnojot viņa krāsu vienkāršojumus; Žeriko ietur visu gleznu brūnganos toņos, formas viņš modelē konvencionālā vispārējā tonī. Šis krāsu askētisms atļāva māksliniekam koncentrēt visu uzmanību uz to, kā sasniegt apjomu plastiskos efektus, un še Žeriko panāk apbrīnojamus rezultātus.

Salīdzinot Žeriko „Medūzas plostu” ar mums pazīstamajiem Gro darbiem, gribas uzsvērt, ka Žeriko pieeja temai ir plašāka, brīvāka; Gro darbos, pat visveiksmīgākajos, vienmēr ir atgādinājums par vēsturisko epizodi, kas tiem pamatā (tāda kauja, tāds apmeklējums, tāda sastapšanās vai aizbrauciens u. t. t.). „Medūzas plosts” uztverams kā eps. Glezna jaušami pāraug pāri savam sižetam, tā kļūst par simbolu cilvēka traģiskai cīņai ar naidīgo stichiju, tā personificē bezgala ciešanas, varonīgu spriegumu un trauksmi. Tādēļ arī tik vispārināts Žeriko stils; kamēr Gro acs priecājas par visiem detaļiem, kas konkrētizē darbību, Žeriko aprobežojas ar nepieciešamo, izlaiž detaļus, viņa stils ir lakonisks, viņš izvairās no visiem otrās šķiras efektiem, ar milzīgu spēku koncentrēdams visu skatītāja uzmanību uz apvienoto, veselo. „Medūzas plosts” — ar visām cilvēku kaislību brāzmām — paceļas kā monolīts, kā viena izcirsta grupa. Izteismīgais un spraigais grupas siluets, ko atradis Žeriko, uztur gleznas vienību; tas ir pirmais, ko uztver skatītājs un kas uz visiem laikiem iespēžas viņam atmiņā, paliekot tur kā drāmatiski piesātināts un līdz ar to viengabalains, ārkārtīgi spēcīgs veidols.

* * *

*

Delakruā „Slaktiņš Chijas salā” (1824. gada Salonā) ir nākamais tagadnes vēsturei veltītās glezniecības attīstības posms. Delakruā debitēja Salonā 1822. gadā ar gleznu „Dantes laiva”; tikai nedaudzi noģida iesācējā jaunu spēku, kas ienāk pasaulē.

„Slaktiņš Chijas salā” ir otrs lielais mākslinieka darbs, kas viņu izvirzīja, sagādāja viņam jaunās romantiskās skolas vadītāja stāvokli.

Kaut arī Delakruā talants ir ļoti patstāvīgs, acīm redzama viņa priekšgājēju, piemēram, Žeriko un it sevišķi Gro lielā ietekme.

Glezna iecerēta kā liels vēsturisks audekls, kas pienaglo pie kauna staba nedzirdētās turku zvērības viņu cīņā ar grieķu tautu.

„Slaktiņš Chijas salā” ir to simpatiju iemiesojums, kādas izjuta demokrātiskā Eiropas daļa, kas mīlēja brīvību un ko arī mīdīja tiranijas zābaks, pret helēniskās neatkarības izcīnītājiem. Šī dedzīgā līdzjūtība atrada visspilgtāko izpausmi, kad Bairons iestājās grieķu brīvības cīnītāju rindās, tā parādījās viņa dzejā un tikai mazliet vēlāk rada atbalsi franču poēzijā.

Atzīmēsim, ka glezniecība, Delakruā personā, stipri aizsteigusies priekšā literātūrai: V. Igo „Orientales” parādījās tikai 1829. gadā. „Slaktiņš Chijas salā” ir franču filhelēnisma agrais un spilgtākais izpaudums. Nodomu radīt gleznu par grieķu neatkarības cīņām Delakruā izsaka jau 1821. gada vēstulē savam draugam Suljē; viens no sižetiem, kas saistīja Delakruā iztēli, bija grieķu vadoņa Potcarisa uzbrukums turku nometnei. Ziņa par mierīgu grieķu iedzīvotāju vispārēju slaktiņu Chijas salā, kas dziļi saviļņoja Eiropas inteligenci, novirzīja Delakruā domas uz šo pusi.

Cilvēku posta, cilvēku ciešanu tema iet cauri visam Delakruā radīšanas procesam, ir it kā tā galvenais vadmotīvs. Gleznodams „Slaktiņu Chijas salā”, Delakruā sajuta, ka viņa jūtām, viņa sašutumam pievienojas tūkstošiem un desmittūkstošiem cilvēku visu iedzīvotāju slāņos. Tas viņam palīdzēja radīt darbu, kam ir liela sabiedriska nozīme¹⁷.

Uz plašā ainavas fona¹⁸, kur stīdz ugunsgrēku dūmi un noris varmācību un slepkavību ainas, redzama pagurušu, šausmās sastingušu, zemē nomestu ķermeņu piramīda: tie ir sagūstītie grieķi, kas gaida savu likteni.

Grupas virsotnē kā drūma izmisuma iemiesojums ir grieķis ar gaŗām ūsām un nacionālā tērpā; viņš vienaldzīgs pret pusaudzi, kas vaimanādams piekļāvies viņa ceļgaliem; pie viņa kājām divas meitenes piespiežas viena otrai kaislā skavā, it kā atvadīdamās no dzīves. Varbūt visekspresīvākie ir vīrs un sieva, kas nogāzti zemē visas grupas priekšā. Vīram noplēstas drēbes, viņa olīvkrāsas ķermenis parādīts kails¹⁹; acis nekustīgi pievērstas vienam punktam, it kā paredzēdamas nepanesamu ciešanu ainu; sieva, izraudājusi visas asaras, nekustīgi sastingusi līdzās, noliekusi galvu vīram uz pleca.

Mazliet aizmugurē redzami divi cilvēki, kas raudādami apkampjas. Tālāk bagātā tērpā gērbusies veca sieviete, klīstošu skatienu, it kā zaudējusi prātu pārciestajās šausmās; viņai līdzās — saplosīts pus-kailas jaunas sievietes līķis; viņas bērns lūpām veltīgi meklē mātes krūti.

Kā tumšs siluets aiz grupas ugunsgrēku fonā izceļas gūstekņu apsargātāja turka tēls ar turbanu galvā un šauteni rokās. Pa labi noris traģiski spraiģa aina, aizvedot kādu grieķu sievieti; bēdās it kā prātu zaudējušais grieķis metas pie turku jātnieka ar lūgumu, lai sievieti apžēlo, bet tas ar uzpūtīgu žestu viņu noraida.

Delakruā paveŗ skatītājam īstu bēdu, ciešanu, izmisuma simfoniju. Bet viņš tēlo to atturīgiem līdzekļiem — slepkavību un spīdzinājumu ainas aizvirzītas tālā aizmugurē.

Pārsteidz tēlojuma reālisms; viss gleznots no dabas; lielākai daļai tēlu iepriekš veidotas skices dabiskā lielumā; māksliniekam izdevies radīt spilgtu un izteiksmīgu seju tipāžu; glezna atšķiras ar etnografisko momentu patiesīgumu.

Apbrīnojama tik jauna mākslinieka (Delakruā bija 26 gadus vecs, kad radīja gleznu) meistarība un patiesīgums, ar kādu tēloti personu pārdzīvojumi; turklāt kāda atturība! Ne asiņu, ne kliedzienu, ne pseidopatētisku kustību; un tikai nolaupīšanas ainu, kas noris labajā pusē, apdveš kāda romantiska atblāzma: jātnieka silueta, daiļajā, atpakaļ atgāztajā kailajā grieķietes augumā.

Un beidzot jāuzsver ārkārtīgi augstvērtīgais gleznieciskais izpildījums; Delakruā gleznieciskais talants jau pilnīgi izpaudies šai darbā; ne tikai Dāvida un viņa skolas audekli līdzās šai glezniecībai šķiet kā vienkrāsainas grizaļas; nepietiekami zieda piesātināta šķiet pat Gro glezniecība un konvencionāla un smaga „Medūzas” gleznotāja drūmi vienmuļā paleta.

„Slaktiņš Chijas salā” ir viena no tām gleznām, kuŗās Delakruā pratis izteikt laikmeta jūtas un pārdzīvojumus.

Vēl drošāk to var apgalvot par otru Delakruā audeklu — „Brīvība, kas vada tautu”, kuŗā Delakruā sniedz 1830. gada Jūlija revolūcijas veidolu.

* * *

„Brīvība, kas vada tautu” bija pabeigta 1831. gada Salonam. Tā radīja lielu iespaidu un lika svārstīties savos uzbrukumos pat

daļai naidīgās kritikas (Delekluzs). Turpmāk „Brīvība” kļuva slavena visā pasaulē, tapa par vienu no vismīļākajām gleznām pašam Delakruā, kas stādīja to visai augstu.

Noteiktiem un vīrišķiem soļiem, vicinādama labajā rokā trīs krāsaino karogu un kreisajā šauteni, atkarotajā barikādē kāpj Brīvība — slaida un spēcīgi veidota sieviete pareiziem vaibstiem, bargu noteiktību sejā; viņas galvu rotā frīgiešu cepurīte, kreklis noslidēdams atklāj vingrās krūtis. Viņas kustībās daudz enerģijas un patosa; viņa aizrauj sev līdzī nemiernieku barus; grūti ievainotie, saņemdami pēdējos spēkus, ceļas, lai pavērtos viņā.

Šis veidols nav salta, uzpūtīga alēgorija. Delakruā „Brīvība” ir īsta māsa tām proletārietēm, kas šautenēm rokā cīnījušās jūlija dienās līdzās saviem vīriem un brāļiem; tas ir pilnasinīgs tautas meitenes tēls, drosmīga, kareiviska sieviete, kas cēlusies aizstāvēt samīdītās tiesības. Viņas skaudrais aicinājums valdonīgi ietekmē apkārtējos. Šis tēls ir tik patiens un tā pārlicina, ka pārdzīvojis gadsimtu, nezaudēdams sava ietekmes spēka.

Līdzās Brīvībai ir Parīzes gamēns, pārdrošs ielas dēls. Mākslinieks ārkārtīgi asi tvēris šo veidolu, kas tik raksturīgs Parīzes revolūcionārajām cīņām. Šis „gavrošs” bija neiztrūkstošs visu revolūciju dalībnieks; viņš redzēts 1830., 1848. gada kaujās, viņš parādījis apbrīnojamu drosmi Komūnas dienās. Ar tiešām ģeniālu skaidrību Delakruā padarījis viņa tēlu nemirstīgu. Plaši ieplestām acīm, kaut ko uzbudinājumā izkliegdam, viņš nāk, celdams revolveri labajā rokā un nesdams tādu pašu ieroci kreisajā. Viņa žests it kā atkārtoto kustību, kas ir Brīvībai, ar kuŗu viņš kompozicionāli nesaraucjami saistīts.

Mazliet aiz šās grupas redzams students ar šauteni rokā; melni svārki, augsta melna cepure izceļ viņu no apkārtējā pūļa, liek viņa tēlam sevišķi iespieties atmiņā. Vai Delakruā šē tēlojis inteligentu — revolūcionāru, jūlija kauju dalībnieku? Vai jāiet tālāk un jāierauga šai veidolā līdz ar Escholjē paša mākslinieka autoportrets?

Tāda iedomā nav bez pamata. Ka šī izteiksmīgā, nepaklausīgās melnu matu blīvas ieskautā seja ar iekritušajiem vaigiem, dedzīgajām acīm, sakniebto, bet juteklīgo muti, uz priekšu izvīzīto spēcīgo zodu, ir līdzīga pašam Delakruā, par to runāja vēl māksliniekam dzīvam esot²⁰. Tās salīdzinājums ar Delakruā agrīnajiem portretiem un autoportretiem²¹ padara šo hipotēzi ticamu. Mēs

zinām, ka Delakruā bija naidīgs restaurācijas režīmam, ka viņš jūsmīgi sagaidīja 1830. gada revolūciju. Šais apstākļos dabīgi varēja rasties vēlēšanās uzsvērt savu personīgo attieksmi pret brīvības lietu, piešķirot studenta tēlam savas personīgās īpašības.

Blakus inteliģentam ir strādnieks ar šauteni rokā; viņš pilns noteiktības un drosmes; notālēm, zināmā sfumato, parādīti pārējie revolūcionārā pulka dalībnieki.

Ar milzīgu reālistisku spēku gleznoti kritušo liķi, kas redzami priekšplānā, un izteiksmīgais nāvīgi ievainotā strādnieka tēls: saņemdam beidzamos spēkus, viņš sniedzas pēc brīvības, viņš raida tai pēdējo skatienu, ziedodams savu dzīvību.

Gleznas darbība, kas izturēta gaišos toņos, noris kaut kur vecās Parīzes centrā; pelēkzeltainā dūmakā redzami Notre Dame katedrāles torņi.

Gleznā strāvo kaisls spriegums, tā visa pilna dinamikas, trauksmes uz priekšu, uz cīņu, uz uzvaru. Kompozīcija ir dabīga, brīva, visi tēli organiski saliedēti cits ar citu, izveido nesagraujamu vienību.

Delakruā sniedzis še ne tikai spilgtu 1830. gada revolūcijas veidolu, viņa darbs pāraudzis mākslinieka pirmatnējos nodomus.

„Brīvība, kas vada tautu“ kļuvusi par uzvarētājas tautas sacelšanās veidolu. Delakruā kompozīcija, kaut arī cieši saistīta ar Parīzi un ar laikmetu, kļuvusi par revolūcijas starptautisko simbolu.

Delakruā darba vēsturiskā nozīme būs mums skaidrāka, ja salīdzināsim to ar analogiskiem darbiem, kas radušies tai pašā laikmetā.

* *
*

Jūlija mēneša „trīs slavenās dienas“ dziļi ietekmējušas demokrātiski noskaņotos māksliniekus. Mēs pazīstam daudz litografiju un zīmējumu, kas veltīti jūlija notikumiem. Bet tie vai nu paliek šaurās atsevišķu epizodu fiksācijas robežās, kā redzam Lamī darbos vai Šarlē litografijā „Cīņa S. Antuāna ielā“, vai sniedz revolūcijas un tās virzītāju spēku alēgoriskus tēlojumus, kas ar visu savu sirsniību neizvērsas pilnvērtīgā veidolā: tādi ir Šarlē darbi „Aicinājums“, „1830. gada revolūcija“ (litografija), Rafē „Nāve par brīvību“ (litografija) u. c.

Mēs pazīstam arī gleznotājus, kas sprauduši sev par uzdevumu sniegt tautas kustības veidolu jūlija dienās. Protams, Filips Žanrons²² bija viens no tiem māksliniekiem, kas visvairāk sagatavots šādam uzdevumam. Revolūcionārs un dēmokrats būdams, viņš domāja par laikmeta sociālajām pretišķībām („Parīzes aina“, 1833. g.) un ne vienu vien reizi izraudzījās par savu temu revolūcijas gadu niknās sadursmes (ilustrācijas Lui Blana „10 gadu vēsturei“).

Tam pašam 1831. gada Salonam, kur Delakruā izstādīja savu „Brīvību“, Žanrons iesniedza trīs gleznas par jūlija revolūcijas temu. Divas Salona žūrija noraidīja, un, diemžēl, mums par tām nav nekādu ziņu. Trešo Salons pieņēma — tā ir „Bērni barikādē“²³. Ja šī glezna arī pieskaņojas Delakruā „Brīvībai barikādē“, tad tikai ārējā sižetā — kā darbs, kas veltīts tam pašam vēsturiskajam notikumam. Tās iekšējais saturs, gars ir citāds. Nav varenā patosa, varenā aicinājuma uzbrukt — Žanrons attīsta idilisku ainavu. Delakruā valdonīgi pārceļ skatītāju pašā notikumu sirdī, Žanrons parāda tos kaut kur dziļi aizmugurē, gleznas beidzamajā plānā. Cīņas skata vietā viņš izvēlējis idili, un viņa bērni ar savu mīlīgumu liekas nokāpuši no Muriļo gleznām²⁴.

Minēsim vēl vienu piemēru — milzīgo Vapersa²⁵ audeklu, kas veltīts Beļģijas 1830. g. revolūcijai, kuŗa lika pamatu valsts neatkarībai, — „1830. gada septembra dienu epizode“ (Modernās mākslas mūzejā Briselē). Kad to izstādīja Salonā Briselē 1834. gadā, tas guva kolosālus panākumus un atnesa māksliniekam Eiropas slavu. Šo gleznu vadāja ar triumfu pa vislielākajām Eiropas pilsētām, visur to jūsmīgi saņēma.

Paskatīsimies, kāds ir Vapersa atrisinājums. Viņš parāda ainu, kas norisinās galvenajā Briseles laukumā sacelšanās dienās. Milzīgais audekls viscaur klāts cilvēku attēliem, tikai augšā pa kreisi atstāta neliela telpa, lai parādītu dažas ēkas un debesis; šis figūru daudzums jau pašā sākumā nogurdina. Vaperss gribējis parādīt ļoti daudz, bet viņam nav bijis galvenās idejas, nav bijis drosmes, lai vispārinātu un mestu laukā, viņš slīkst detaļos; gala iznākumā — juceklīgi sablīvētas epizodes, kas konkurē cita ar citu. Acīm redzams visdažādāko ainu mākslīgs apvienojumsniecīgā telpā; to vēl palielina viltus patētika, pie kuŗas ķeŗas Vaperss: visas tēlotās personas pozē, sastingst cildena izmisuma pozēs vai cītīgi žestikulē kā uz nelāgiem teātra dēļiem. Delakruā sniedz īsu spraiģu momentu,

kas kā zibens apgaismo visu drāmas jēgu; Vapersam ir stiepta melodrāma, kas varēja ieinteresēt viņa laika biedrus kā reakcija pret klasisko kompozīciju bezcerīgo saltumu, bet kas turpmāk ātri apnīka un ko galīgi aizmīrsa.

Savā tagadnes vēstures sižeta traktējumā Vaperss ķēžas pie tiem pašiem melodramatiskā naturālisma paņēmieniem, ar kuriem Delarošs, Koņjē un beļģieši atrisinās uzdevumu, kā parādīt tālo vēsturisko pagātņi.

Mēs jau norādījām, ka restaurācijas laikmetā tagadnes vēsturei vairs nebija nekādas nozīmes kā glezniecības temai. Jūlija monarhija radīja šai ziņā krasu pārmaiņu. Luijs Filips spekulēja ar imperijas un pat revolūcijas iekarojumu slavinājumiem. Māksliniekiem sāka nākt ļoti daudz pasūtījumu²⁶; kaujas, ko nebija paguvusi cildināt Gro ota, tagad bija tema jauniem mākslinieku darbiem; Orass Vernē ir šā laikmeta iemīļotākais gleznotājs, kas piegādāja galmam milzīgus audeklus par karaģājienu, revolūcijas un ķeizarvalsts temām. Luijs Filips kopš 1833. gada sāka rūpēties, lai radītu Versaļā Francijas vēstures muzeju, ko svinīgi atklāja 1837. gadā; līdz ar senajām Francijas valdnieku, viņu sievu, mīļāko un ministru ģimēnēm šē saved arī lielas kompozīcijas, kas veltītas Francijas civīlai un kara vēsturei. Paliek tomēr daudz tukšu vietu, un tās steidzīgi aizpilda pasūtījumiem. Salonos sāk gūt virsroku kauju glezniecība: „Kaujas — visos stūros, tās glezno visnevainīgākās otas, kas vismazāk pieradušas pie kareiviskiem žestiem, — raksta O. Barbjē savā 1836. gada „Salonā“, — tā mākslinieki cenšas atsaukties uz karaļa pasūtījumiem.“

Ne mazāk rūpīgi Luijs Filips mēģina padarīt nemirstīgu savu valdīšanas laiku; Ežens Deveriā darina gleznu „Luija Filipa zvērests deputātu palātā“ (Salonā, 1831. gadā); turpmāk neizlaiž pat maznozīmīgas ceļojumu epizodes un kronētu personu satikšanās, kas noder par iegānu pompozām kompozīcijām.

Versaļas muzejs ātros tempos pildās milzīgiem audekliem, kuŗu vispārējais līmenis ir visai viduvējs. Leons Rozentāls pareizi piezīmē: „Orass Vernē savā sausajā un smalkajā veidā interpretē lielos ķeizarvalsts karus un stāsta anekdotus tur, kur Gro un pat Žerārs redzētu epopēju“; bet atzīmēsim, ka Orass Vernē tomēr ir veikls gleznotājs, kas prot „dedzīgi“ pasniegt sižetu; viņš nebūt nav vājākais no angažētajiem gleznotājiem²⁷.

Daudzi Dāvida skolas epigoni, lauздami tradīcijas, uz laiku atstāj grieķus un romiešus un sāk slavīnāt sava laika vēstures epizodes.

Visumā, atkārtojam, tā nav augstas kvalitātes produkcija; māksliniekiem trūkst patstāvības temas atrīsinājumā, viņu koncepcijas ir sīkumainas, viņi uztveŗ tikai notikumu ārējo pusi. No nedzīviem protokoliem, no gŗezniem scēniskiem izveidojumiem viņi pāriet uz teātrālu pacilātību, nebūdami spējīgi radīt vispārinātu laikmeta veidolu, atsegt tās drāmatisko kolīziju dziļumu. Buržuaziskā tagadne nevarēja vairs dot gleznotājiem iedvesmi, kas mudīnātu padarīt nemirstīgus tās „darbus”; šie darbi varēja iedvesmēt tikai dzēlīgai kritikai vai anekdotam.

* *
*

Jau Lielās revolūcijas laikmetā redzam parādāmies pirmās pazīmes, kas liecina, ka sabiedrībā pamodusies interese par vēsturi. Vispirmā kārtā jāatzīmē tas iespaids, kādu savā laikā radīja Franču pieminekļu mūzejs, ko 1793. gadā organizēja Aleksandrs Lenuārs, kas pirmoreiz iepazīstināja franču sabiedrību ar viduslaiku materiālās kultūras mākslas vērtībām²⁸.

Šais pašos gados parādās pirmās vēsturiskās publikācijas, kas liecina, ka modusies gaume uz viduslaikiem: tā Mišo 1808. gadā publicē savu „Krusta kaŗu vēsturi”. Jāatzīmē arī Sismondi u. c. darbi. Mazliet vēlāk Francijā lielus panākumus iegūst Valtera Skota vēsturiskie romāni.

Pirmās pazīmes, ka arī glezniecība sāk interesēties par viduslaikiem un valsts nacionālo pagātni, parādās šais pašos gados. Tiesa, šo interesi nevarēja novērot Parīzē, kur neatspēkojama autoritāte piederēja Dāvida doktrīnai, kas ierobežoja vēsturiskās glezniecības saturu ar antīko vēsturi, bet gan provincē — Lionā. Šai pilsētā ap necilo gleznotāju Rišāru un viņa skolnieku Revuālu radās neliela skola: Rišārs un Revuāls darina glezniņas par viduslaiku dzīves sižetiem un nacionālo pagātni. Viņi necer uz valsts pasūtīnājumiem, strādā privātam pircējam; abi mākslinieki bija maz apdāvināti, viņu ietekme ierobežota, tomēr viņi bija samērā pazīstami, un viņu darbi sāka parādīties ne tikai Lionas, bet arī Parīzes kolekcijās. Lionas skolas darbos kolekcionārus valdzīnāja sižets; interese par sižetu

lika piedot vājo zīmējumu, tā sausumu, sīkumaino tieksmi detalizēt, pilnīgi nenobeigt, kā arī to, ka nebija ievērota vēsturiskā patiesība (tērpī, arhitektūra un butaforija bieži vien bija patvarīgi)²⁹. Galvenais, kas saistīja skatītājus pie viņu gleznām, nebija vis to mākslinieciskais izpildījums, bet sižets, vēsturiskais anekdots; iemīļoti bija sižeti no Kārļa V, Franča I u. c. dzīves.

Imperijas laikā Lionas skola sāk gūt aizvien lielākus panākumus, kas izaicina zināmo neapmierinātā Dāvida repliku³⁰.

Valdītāju grupu politiskā interese restaurācijas laikmetā visādi mudināja atbalstīt pieaugušo aizrautību ar viduslaiku vēsturi; nomaināma savu estētisko nostāju, lioniešu grupa pieaug skaitā; bez privāttirgus apkalpojuma mākslinieki sāk strādāt arī valstij; tā 1818.—1826. gados lioniešiem un viņu sekotājiem uzdod darināt dekoratīvos panno Fonteneblo pils bibliotēkā, ko tie arī izglezno viņiem parastajā žanrā.

Līdz ar to jāuzsver, ka lioniešu grupa bija sastingusi savos sīkumainajos paņēmienos un nevarēja atrast ceļus dziļākai un patiesākai vēstures interpretācijai. Tomēr svarīgi jau tas vien, ka lionieši ar savu paraugu deva dzinuli ievērojamākiem māksliniekiem nodarboties ar vēsturisko pagātņi.

Vispārējā aizrautība ar nacionālo vēsturi skāra arī Engru.

Uzturēdamies Itālijā, Engrs, līdztekus brīnišķīgiem portretiem un raksturīgajiem mītoloģiskiem sižetiem („Edips un Sfinga“, 1808., „Zeus un Fetīda“, 1811.) un gleznām par antīkām temām („Stratonika“, 1807., „Romuls — uzvarētājs pie Akronas“, 1812., „Vergilijs lasa Augustam Eneidu“ 1812.), rada virkni gleznu ar franču vēstures sižetiem. „Lasīdams Montobanu, — raksta Engrs no Romas 1813. gadā, — esmu pārliecinājies, ka senās Francijas vēsture Ludviķa Svētā u. c. laikos ir jauna un ekspluatācijai lieliski noderīga rakstuve. Tērpī ir brīnišķi un savā vienkāršībā tuvojas grieķiskajiem... Vēsturiskais gleznotājs, kas būs izpratis šo laikmetu, gūs ar to lielus panākumus, mākslinieciski tikpat ievērojamus, kā kad lieta grozītos ap antīko vēsturi, turklāt daudz interesantākus mūsu laikmeta cilvēkiem; jo viņiem Achilejs un Agamemnons, lai cik tie daļi, mazāk tuvi sirdij nekā Ludviķis Svētais un Filips Augusts... Noteikti jāizmēģina šis ceļš (viduslaiki), piemērojot grieķus (bez kuņiem nav glābiņa) jaunajam žanram. Lūk, šādā ceļā arī grasos kļūt par novatoru...“ Un Engrs rada gleznas: „Don Pedro skūpstā

Indriķa IV zobenu (1814.), „Filips IV un hercogs Berviks“ (1818.), „Kārlis V iebrauc Parīzē“ (1821.) un dažus citus audeklus.

Tomēr Engra „novātorā“ gars vairāk nekā apšaubāms. Engrs neiziet no Lionas skolas uzdevumu robežām. Viņa vēsturiskās gleznas ir nelielas, sausi gleznotas kompozīcijas, kuŗu interese aprobežojas ar anekdotisko pusi, tēŗpu un butaforijas atdarinājumu; šais jautājumos Engrs allaž bijis pedantiski apzinīgs. Šīm gleznām ir pavisam mazsvarīga loma lielā portretista radīšanas procesā.

Arī še, vēsturiskās glezniecības atjaunotajos ceļos, atkal sastopamies ar Gro.

* *
*

1812. gadā Gro rada pēc S. Denī baznīcas pasūtīnājuma gleznu, kuŗā tēlots, ka Kārlis V apmeklē Francijas karaļu kapenes. Gro glezna jau atkāŗjas no Lionas skolas darbu miniatūrapmēriem. Gro tuvojas savam uzdevumam kā īsts gleznotājs; viņa tēloto ainu apdveš dzīvība; kustība, ekspresija ir dabīga. Gro pratis izmantot laikmeta tēŗpu bagātību: bezkrāsainā, pelēkā lioniešu glezniecības veida vietā mūsu priekšā ir krāsu bagātībā mirdzoša glezniecība, ko pats mākslinieks salīdzinājis ar „puķu pušķi“.

Tomēr Gro mēģinājumam nebija tieša turpinājuma.

Kaut ko principiāli jaunu vēsturisko sižetu traktējumā uzrāda romantisms; sīkumainā lioniešu anekdotisma vietā mēs romantiķu darbos sastopamies ar pagātnes poētizāciju un drāmatizāciju; sākas īsts viduslaiku kulsts, cilvēki aizraujas ar pilīm, bruņiniekiem, trubadūriem, jūsmo par viduslaiku gleznainību un krāsainību. Savā cīņā ar klasicismu Delakruā un romantiķi ne tikai cīnījās par glezniecības tematikas paplašinājumu, par to, lai tur iekļauj milzīgos cilvēku pagātnes laikmetus, — viņi cīnījās par jaunu vēstures traktējumu; statuārā nekustīguma un varoņu ideālā skaistuma vietā viņi gribēja tēlot patieso dzīvi visā tās cīņā, tās kontrastos; viņi cīnījās par tiesību atveidot mākslā drausmo un neglīto; viņi centās izteikt savos darbos kaislību brāzmas, sniegt vēsturisku drāmu vai epopēju sīka anekdota vietā. Nedzīvajam lioniešu un klasiķu kolorītam viņi nostādīja pretī savu aizrautību ar glezniecisko dabas bagātību. Zieds sāk iegūt aizvien ievērojamāku lomu darba koncepcijā.

Lai apjaustu vēsturisko sižetu traktējuma jauno raksturu, ņemsim dažus piemērus no Boningtona un Deveriā mākslas darbiem, pagaidām nepieskardamies Delakruā.

Boningtons³¹ ir dzimis gleznotājs. Tēlodams savās nelielajās skicēs Franci I, Mazarīni, Austrijas Annu, viņš pievērš savu uzmanību nevis sižeta intrigas attīstībai kā lionieši un arī ne pilsoņu morāles propagandai, līdzīgi klasicistiem; viņš viss iegrimis savā krāsainajā vīzijā, aizrāvēs ar zieda un formu rotaļu; viņu valdzina nevis vēsturiskās kolīzijas būtība, bet apbur tās redzamā, tīri gleznieciskā āriene; viņš attēlo to ar sava brīvā, nevērīgā triepuma rotaļu, savu krāsaino gradāciju smalkumu, nokrāsu harmoniju, izmeklēto kolorītu. Glezna liekas iecerēta nevis, lai pavēstītu par notikumiem, kas pārsteiguši mākslinieku, nevis, lai dziļi atsegtu vēsturisko īstenību, bet lai parādītu, kā zaigos tāda un tāda tērpa nokrāsa uz istabu sienu fona līdzās tādai un tādai drapērijai u. t. t. Izcili apdāvinātā kolorista Boningtona pieejā skaidri saskatāmi kā romantisma sasniegumi, tā briesmas, kurp noved tamlīdzīga tīri ārēja tīksmināšanās ap parādības glezniecisko čaulu līdz ar vienaldzību pret temu vai neprasmī saskatīt vēsturiskās drāmas spriegumu.

Boningtons, kuŗa mūžs pēkšņi nobeidzās 1828. gadā, neapšaubāmi ietekmēja turpmāko romantiskās glezniecības attīstību. Delakruā, kas jaunībā draudzējās ar viņu, neslēpa, ka apdāvinātais jauneklis viņu ietekmējis.

Mazliet savādāku attieksmi pret sižetu redzam Deveriā gleznā „Indriķa IV piedzimšana“³². Šis audekls ir viens no raksturīgākajām romantisma izpausmēm, tam bija ievērojami panākumi slavenajā 1827. gada Salonā. Bez šaubām, sižetam Deveriā gleznā ir nesamērojami lielāka nozīme nekā Boningtona darbā: viņš pirmā kārtā saista skatītāju šim kolosālajam audeklam. Bet ar jaunu sižetu vien nav iespējams izskaidrot interesi, ko radījusi glezna.

Ņemsim Deveriā kompozīciju; klasiķi varēja to uztvert kā izsmieklu visai par likumīgu atzītajai skolas kompozīcijas sistēmai: ne trīsstūru, ne piramīdu, ne sadalījuma grupās, ne līdzsvara! Viņi bez šaubām pārmeta Deveriam pilnīgu kompozīcijas trūkumu, to, ka tur ieviesies chaoss. Taču Deveriā gleznas pamatā ir interesanti iecerēta spirāla kompozīcija, kas ievēro dinamiku gleznas uzbūvē.

Kāds raksturs ir tām personām, ko parāda Deveriā? Klasiskā „ideālā daiļuma“ nesēju vietā Deveriā cenšas sniegt pēc iespējas dzīvākus tēlus viņu dabīgajās kustībās. Lai arī tas viņam ne vienmēr izdodas, un brīžiem, kā, piemēram, jauno pāžu attēlojumā, viņš iekrīt saldenā skaistinājumā. Līdzās šīm neveiksmēm jāuzsver mākslinieka drosme — tas atradis virkni raksturīgu tēlu (piemēram, ceļos nometies vecis priekšplānā), nav baidījies rādīt kroplaino, neglīto (pundurs ar papagaili un suni, pie kam šis pundurs samaitājis sevišķi daudz asiņu klasiķiem).

To pašu tieksmi uz dzīves patiesību atrodam mākslinieka gleznieciskā jautājuma atrisinājumā. Pretēji klasiķu dziļajai vienaldzībai pret materiālo pasauli, Deveriā aizrautīgi atveido samta mīkstumu, zīda spīdumu un elastību, ieroču mirdzu. Klasiķu lakonisma un kailo ainu vietā Deveriā tiecas pēc formu un krāsu bagātības. Viņam nav nedzīvā krāsu gammas pelēcīguma, viņam ir silts un pilnbriedīgs kolorīts.

Novezdams pa kompozīcijas ceļiem skatītāju pie gleznas loģiskā centra, Deveriā neizceļ, mākslīgi neakcentē atsevišķus tēlus, — viņš visu laiku rūpējas, lai saglabātu veselo, lai ansamblis būtu gleznains.

Katrā ziņā jāatzīmē arī Deveriā gleznas trūkumi: sižets neatbilstoši tās apjomu, tas pietiekami neaizrauj, gleznā dominē ārējais, gleznieciski dekoratīvais elements; nav iespējams atraisīties no zināma mākslotības iespaida, izdomātām ainām, zināmas teātrālas efektācijas.

* *
*

Tai pašā 1827. gada Salonā, kad Delakruā cieta drausmīgu neveiksmi ar savu milzīgo „Sardanapalu“, kas tagad grezno Luvru, viņš izstādīja savu „Marino Faljero“³³.

Bez šaubām, sižetam, vēsturiskai traģēdijai, kas izveidota Delakruā audeklos, ir darba vispārējā bilancē daudz lielāka nozīme, nekā tas bija Deveriā gleznā. Skatītāju aizrauj, satriec notiekošās ainas drūmā varenība. Tikko noripojusi dumpīgā dodža nocirstā galva, viņa nedzīvā miesa izstiepusies uz milzīgo kāpņu pakāpēm, kas pārklātas ar sarkanu segu. Viss it kā sastindzis šausmās: nekustas bende ar viņa neaizmirstamo profilu, sastinguši Desmitu pa-

domes locekļi un nobilu pūlis augšā kāpnēs, un tikai vecākais, augstu pacēlis zobenu, ziņo, ka sods izpildīts un var ielaist tautu. Pa labi lejā redzam ielaistos mulsām sejām skatāmies tā cilvēka nedzīvajās miesās, kas gribējis nostāties tautas priekšgalā un iznīcināt Venecijas dižciltīgo tiraniju.

Glezna veidota ar ārkārtīgu drosmi. Mākslinieks nav baidījies rādīt audekla centrā milzīgo kāpņu marmora pakāpes — tas bija klasiķiem sejā mests izaicinājums. Un līdz ar to, kā tas attaisnots! Šis baltais plankums audekla vidū rada to nepieciešamo traģisko pauzi, to spriegumu, kas satur kopā un piesātina visu kompozīciju. Tas krasi sadala kompozīciju divās daļās: lejā parādīts zemē guļošais dumpinieks un tie, ko viņš gribējis ierosināt sacelties; vareno kāpņu augšgalā, zem lieliskā portāla, milzīgajiem karogiem un drūmajiem gleznojumiem — visa tradicionālā Venecijas vara ar tās bagātību, uzpūtību un krāšņumu.

Deveriā gleznā sižets bija iegansts patiesīgam, bet ārēji izprastam, „dekoratīvam“ vēsturiskam inscēnējumam. Delakruā darbā vēsturiska tema ir tas pareizais saturs, kas satricinājis mākslinieku, dziļi aizrauj skatītāju un noteic visas atsevišķās darba daļas, visus detaļus.

Delakruā glezna bezgala pārāka par Deveriā darbu. Delakruā, kā neviens cits viņa laika gleznotājs, mīlēja un pazina lielos veneciešus; savās pastaigās pa Luvru viņš ilgāku laiku nostāvēja pie viņu audekliem, jaunībā bija kopējis Veronezes „Kāzas Kānā“. Patricieši, apkalpotāji un tauta, ko Delakruā tēlojis savā gleznā, nav bālas kopijas, nav bailīgi atkārtojumi — tie ir dzīvi, pilnasinīgi cilvēki. Delakruā fantazija brīvi atjauno pagātnes veidolus, mākslinieks it kā dzīvo savu varoņu starpā, viņu tieksmju un kaislību pārņemts; tāpēc viņš varējis tik pārliecinoši atveidot viņu psihisko kustību dažādību.

Lielos dzejniekus lasīdams, Delakruā allaž radoši ierosināja savu fantaziju; Dante, Šekspīrs, Gēte, Bairons, Valters Skots deva dzinuli viņa iztēlei; veidoli kļuva aizvien spilgtāki un konkrētāki, pilnīgi skaidri iezīmējās kompozīcija, un tikai laika trūkums neļāva māksliniekam realizēt visas viņa daudzās iecerētās gleznas. Pagātne pacēlās Delakruā priekšā nevis kā bālas ēnas, bet pilna krāsu, gaismas, kontrastu, kustības. Tāpat kā iemīļoto dzejnieku darbi,

mākslinieku bieži vien ietekmēja arī sausās viduslaiku chroniku rindas: aiz tām viņš redzēja cīņu un dzīvi.

Apkārtējiem šis mākslinieka interešu virziens nevarēja palikt nezināms. Ar to izskaidrojams, ka Delakruā saņem pasūtījumu darināt lielus audeklus, kuŗu nolūks bija restaurēt divus Francijas vēsturē svarīgus notikumus: „Kauju pie Nansi” (1831.) un „Kauju pie Puatjē (1830.)”³⁴. Šīs gleznas var analizēt kopā ar vēlāko kompozīciju „Kauja pie Taiburas” (1837.), kas gleznota Versaļas mūzejam³⁵.

„Kaujai pie Puatjē” izraudzīta tema, kā angļi sakauj franču armiju Simtgaŗu kaŗā; „Kaujā pie Nansi” tēlota Burgundes hercoga Kārļa Drošsirdīgā bojāeja 1437. gadā. „Kauja pie Taiburas” attēlo kādu Ludviķa IX kauju.

No trim kaujām visgrandiozākā un iespaidīgākā ir pēdējā — kauja uz Taiburas tilta. Skaudrais mākslinieka ģenijs še izpaudies visspilgtāk. Nav brīnums, ka „Kauja pie Taiburas” savā laikā saņēmusi visvairāk uzbrukumu. Salona žūrijā tik tikko neuzvarēja pretinieki, kas prasīja, lai gleznu noraida. Klasicistu kritika bija sevišķi agresīva. Delekluzs aizrādīja, ka „nav spējīgs tajā kaut ko slavēt”; Luijs Peiss laikrakstā „Temps” nodeva par Delakruā savu spriedumu: „neizdevies Rubenss”; citi no jauna sāka runāt par mākslinieka „iereibušo otu” u. t. t. Totiesu „Constitutionnel” uzstājās par Delakruā aizstāvi.

„Mēs dzirdam, kā „Kauju pie Taiburas” peļ par briesmīgu nekārtību un chaosu . . . Bet iedomājieties šīs niknās cīņas, kas nebūtu gatavais chaos! Delakruā varbūt nav pietiekami harmonizējis toņus un to gradācijas. Varbūt viņš nav vienmēr stingrs un noteikts zīmējumā . . . Ja kaisles pārpilnība arī novedusi Deklaruā līdz kļūdai — tas ir trūkums, kam sava vērtība, un mums gribētos, kaut mēs varētu to pārnest lielākajai daļai vēsturisko gleznotāju.” Kritiķis tālāk nosauc „Kauju pie Taiburas” par „nesalīdzināmi labāko kaujas gleznu visā izstādē”.

Kas pārsteidz Deklaruā kaujas ainu traktējumā? Mākslinieks stāv tālu no kaŗa apoloģijas un cildinājuma, viņa tēlojumam drīzāk uzgulst drūma traģisma zīmogs. Viņš atklāj šausmīgo kaŗa seju. Kauju nežēlība, stichiskais niknums aizrauj Delakruā, viņš pārdzīvo notikumus ar visu iztēles kaisli; viņa gleznas nav mierīgs chronista vēstījums, bet kaisla, aprauta aculiecinieka valoda; viss pilns sprai-

guma, dinamikas; ap audekliem skan krustotu zobenu šķindoņa, lamu saucieni un nogalināmo vaidi. Divkaujas ir nežēlīgas, plūst asinis, nāve ievāc bagātīgu pļauju. Cīņas noris uz grandioza, lieliski drūmas ainavas fona („Kauja pie Nansi”), pati daba šķiet saniknota; tādi ir viņi, kas trakodami šļāc pie Taiburas tilta.

Tēlodams zināmus vēsturiskus notikumus, Delakruā parāda arī noteiktas vēsturiskas personas — karali Johannu, karali Ludviķi IX, hercogu Kārli Drošsirdīgo, bet, pretēji lielajam kaujas gleznotāju vairumam, Delakruā neierāda karaļiem un prinčiem dominējošu stāvokli gleznā: viņi tēloti kā vispārējās sadursmes dalībnieki, bet sadursmē piedalās milzīgas masas. Jebkāda anekdotisma trūkums, koncepcijas plašums piešķir Delakruā gleznām patiesi episku raksturu³⁶.

Citā plānā atrisināta kompozīcija darbā „Krustneši ieņem Konstantinopoli”, kas gleznota Versaļas mūzejam³⁷. Arī šī tema varēja sniegt iegānu, lai attēlotu slepkavības, laupīšanas, varmācības, ko pastrādā pilsētā ielauzušās iekārotāju ordas. Delakruā gan nedomā sniegt nevainīgu idili, tomēr citiem momentiem viņš uzliek akcentu. Slepkavību ainas, iedzīvotāju vajāšanas noris aizmugurē — gleznā dominē cits motīvs: „Boduēns, Flandrijas hercogs un kaņavadoņi apbraukā pilsētu, un iedzīvotāji asarām acīs lūdz viņiem žēlastību”, — tā gleznas saturu rezumē Luvra katalogs, atkārtodams mākslinieka sniegtu aprakstu 1841. gada Salona katalogā.

Darbība noris augstu novietotā plāknē, no kuņas atklājas lielisks skats uz Zelta raga ūdeņiem, uz galvas pilsētas ielām, laukumiem, sārtaļām un dzeltenīgajām marmora sienām. Kreisajā pusē krāšņa kolonāde. It visur redzama tā drāma, kas noris. No pils izskrien bargs kareivis spalvām greznotā bruņucepurē, ar šķēpu rokā, raudams sev līdzīgu vecu vīru, kas brēc pēc žēlastības. Pie viņu kājām bez dzīvības jauna sieviete, pie kuņas pastrādāti varas darbi. Vecs tēvs, meita un mazdēls, cits citam cieši pieklāvušies, izveido nākamo grupu. Vecais, balstīdamies uz ceļos sabrukušās meitas, žēlsirdības lūgdamies, stiepj uz priekšu trīcošu roku. Tālāk pa labi divu izvarotu sieviešu grupa, kas pārsteidz ar savu ekspresiju. Aiz šīs grupas redzams jauneklis, kas guļ zemē, raustīdamies sāpēs no iegūtajiem ievainojumiem, un tālāk sieviete, kas paceltām rokām skrien pa kāpēm augšup un glābjas no kareivjiem, kuņi viņu vajā. Tēlotās ainas izveido pusloku ap krustnešu vadoņu grupu centrā.

Pēdējie sniegti kompaktā, saliedētā masā; viņu fantastiskie silueti izceļas uz Bizantijas nesalīdzināmi skaistās panorāmas fona.

Kaŗa vadoņi lēnām virzās uz priekšu starp ļaudīm, kas lūdz žēlastību vai stingst sāpēs.

Drūmi klusēdams, galvu noliecis, Boduēns, nākamais Latīņu imperijas ķeizars, uzklausā vecā vīra lūgumus. Krāšņā Bizantija atdota, lai kaŗaspēks to posta un izlaupa. No augšas, kur atrodas plakne, redzami jātnieki, kas vajā iedzīvotājus, ievainotie un nogalinātie laukumos, ugunsgrēku dūmi, kas paceļas pār marmora pilīm.

Delakruā paliek uzticīgs sev; šai pasūtītajā kompozīcijā, kas izveidota, lai suminātu „neuzvaramos“ franku ieročus, mākslinieks atkal paveŗ cilvēku posta un bēdu ainavu. Viņš sniedz to veidolos, kas nav aizmirstami savā spēkā un izteiksmībā.

Šai gleznā Delakruā pāriet (tāpat kā „Trajāna taisnajā tiesā“, par ko vēlāk) uz jaunu glezniecības veidu, kuŗa sākums gan iezīmējās jau agrāk; viņš atsakās no viengabalainas krāsainas virsas un glezno atsevišķiem otas vilcieniem („hachures“), krusto tos, modelēdams formas, viņš triepj biezus krāsas slāņus, šē pirmoreiz ar līdzīgu drosmi lieto savu refleksu teoriju (papildu toņus). Šai ziņā kailā meitenes mugura priekšplānā kļuvusi slavena pasaules glezniecībā.

Glezna cietusi no laika zoba, daudzi tās krāsu toņi kļuvuši tumšāki, bet arī tagad vēl tā ir neredzēti krāšņā aina; pa kreisi gulošās sievietes olīvzaļās, brūnās un gaišzilās drēbes, žēlastības lūdzēja vecā vīra purpura un violetās drānas, viņa meitas sārto un gaišbrūno tērpu, jaunavas kailās muguras vissmalkāko niansu margojumu, ceriņkrāsas toņos uzgleznoto Boduēna zirgu un zilzaļo jūras ūdeņu krāšņumu vairs neaizmirsīs gleznotāja acs, kas to kādreiz redzējusi. Šai krāsu simfonijā, kas dzied un vizmo, it sevišķi izteiksmīgi ir ceriņkrāsas un zilie toņi. Mēs atceramies, ko rakstījis Delakruā par krāsu nozīmi, atceramies, ka Silvestrs, kas viņu tik labi pazina, apgalvo, ka Delakruā pratis ar ziedu tēlot cilvēku kaislības, ka viņš „izvilinājis no violetajiem toņiem dobjas raudas“, un tomēr mums jāatzīstas, ka nesalīdzināmais „Krustnešu“ krāsu greznums zināmā mērā novirza skatītāja uzmanību no temas, vājina tēloto ainu drausmo iespaidu un gleznas sižeta un jēgas uztveres vietā mēs baudām pašu glezniecību, krāsu pilnību un krāšņumu.

* *
*

Delakruā radītāja iztēle nepazīst robežu: pasaules literatūras klasiķi, laikmeti un tautas — viss rada viņā spilgtus veidolus. Viduslaiki ir tikai viens iemīļotais novads, kur labprāt kavējas viņa fantazija; antīkais nekādā ziņā nevarēja palikt ārpus Delakruā interešu loka. Uz tā pamata, kur pretendēja nedalīti valdīt klasicisms, Delakruā gribēja nostiprināt savu metodi, sniegt savu priekšstatu par antīko, ko vēstulē Villonam nosauc par „visa avotu”. No antīkās mītoloģijas un vēstures ņemtus sižetus mēs sastopam visā Delakruā radīšanas procesā³⁸, tomēr ar sevišķu mīlestību viņš pievēršas tiem, kad sāk nodarboties ar monumentāli dekoratīvo glezniecību. Delakruā gleznojumos — deputātu palātā, Senātā, Luvrā — dominē antīkie veidoli; no tā laikmeta leģendu krātuves Delakruā smeļ motīvus un temas, ko izjūt kā mūžīgus, vispārcilvēcīgus, tādus, kas visvairāk harmonē ar monumentālās mākslas ideju. Šais monumentālajos gleznojumos (visspilgtākais paraugs ir Senāta bibliotēkas kupols) Delakruā centies gūt apskaidrotus harmoniskus atrisinājumus, kas pēc viņa domām visvairāk atbilst skaidrajam antīkajam garam.

Pievērsdamies antīkajiem sižetiem, Delakruā paliek tas, kas viņš ir: viņš papildina šo sižetu traktējumu ar krāsainību, spilgtu gleznainību, piešķirdams tiem, kā to atzinis Delekluzs, „miesas būtību”. Gotjē savā „Romantisma vēsturē” raksta par Delakruā: „Viņš izprata antīko kā Šekspīrs „Antonijā un Kleopatrā”, „Jūlijā Cezarā”, „Koriolanā”, ieviesdams tur liesmu, kustību, spožumu un pat zināmu familiāritāti, kas ir stipra savā neatvairāmajā ietekmē.” No daudzajiem darbiem, ko Delakruā radījis par antīkām temām, pakāvēsimies pie „Trajāna taisnās tiesas” (1840.) — darba, kam sava lieluma un mākslinieciskās nozīmības ziņā piekrīt viena no centrālajām vietām mākslinieka radīšanas procesā³⁹.

Dažas Dantes vārsmas par atraitni, kas metusies gaļāmbraucoša ķeizara priekšā, lai izlūgtos taisnu tiesu, aizrāvušas Delakruā un radījušas viņa iztēlē krāšņu un daiļrunīgu veidolu.

Uz zaigas gaišzilas debess fona paceļas lieliskas kolonas un arkas; plandās karogi, flagas, viz bronzas emblēmas un taures, kas sludina ķeizara slavu. Trajāns, apmetni mugurā un bruņās tērpts, pilnos auļos aptur savu zirgu, kas ceļas pakaļkājās, lai nesamītu

bērnu, kuņš nolikts uz ielas plāksnēm. Ceļos nometusies sievietē ar plaši izplesto roku kustību nogriež ķeizaram ceļu. Ķeizara svinīgo jājienu un pēkšņo apstāšanos Delakruā parāda drāmatiski ārkārtīgi spilgti.

Kad parādījās Delakruā „Trajāns“, tas radīja veselu protestu vētru; Salonā to pielaida gandrīz nejauši, ar vienas balsis vairākumu. Viņa drošā glezniecības tehnika un sevišķi zieds iedvesa trakas dusmas klasicisma aizstāvjos (Trajāna „rožainais zirgs“). Ja Teodors Birē salīdzināja gleznu „ar lieliem metiem austu paklāju, kas darināts pēc meistara gleznas“, tad Š. Lenormans runāja par Delakruā „šļupstiem“, bet Alfons Kars salīdzināja Trajāna tēlu ar „miesnieka tēlu“. Bet 1840. gadā Delakruā vairs nebija vientuļš, viņu aizstāvēja labākie mākslinieki un kritiķi. Prosper Osārs laikrakstā „Temps“ ievietotā rakstā izteicās noteikti un droši: „Paziņosim to no paša sākuma. 1840. gada Salonā ir tikai viens īsts mākslas darbs: tas ir — Trajāna taisnā tiesa“.

Klasicistu sašutums ir saprotams, ja atceramies, ka „Trajāna taisnā tiesa“ līdzās „Krustnešiem“ bija tas darbības lauks, kur Delakruā izmantoja savus zinātniski mākslinieciskos atklājumus, ko viņš bija ieguvis ar saviem pastāvīgajiem mēģinājumiem un novērojumiem. Še viņš jau droši lieto savu refleksu un papildu krāsu teoriju.

Diemžēl, gleznu ievērojami sagrauzis laika zobs.

Teofils Gotjē 1855. gadā runāja par „apbrīnojamo visa veselā krāšņumu“. „Zieda ziņā „Trajāna taisnā tiesa“ varbūt ir Delakruā visdaiļākā glezna; reti kad glezniecība dāvājusi acīm tik spožus svētkus; purpura un zelta koturnā tērptā Trajāna kāja atspiežas pret zirga rožaino gurnu, — tas ir vissvaigākais nokrāsu pušķis, kādu jebkad sniegusi palete, pat Venēcijā.

Lai iegūtu šīs zaļganzilās debesis, Delakruā vajadzēja atrast to krāsu trauku, ko lietoja Veroneze savā „Venēcijas apoteozē“ Dodžu pilī⁴⁰.

Kas tagad palicis pāri no šā krāšņuma?

Žaks Emīls Blanšs savās „Gleznotāja piezīmēs“⁴¹ saka, ka piecu gadu laikā viņš vērojis Delakruā meistardarba „Trajāna“ sabrukumu. „Es redzēju, kā tas kļuva nespodrs, plaisāja; tagad tā ir tikai brūna putra.“

Varbūt Ž. E. Blanšs arī pārāk katēgorisks savā spriedumā, bet ka „Trajāna” krāsas stipri pārvērtušās — tas jāatzīst arī Rozentālam un pa daļai Escholjē⁴².

* *

*

Delakruā talanta spēks, svaigums, oriģinālitate mums pavērsies vēl skaidrāk, ja salīdzināsim viņa mākslu ar to mākslu, kādu sniedza viņa laika gleznotāji, kas strādāja ar vēsturiskiem sižetiem.

Varam še nospraust dažas līnijas.

Vieni strādā ar lieliem audekliem, veido desmitiem un simtiem personu, rūpējas it sevišķi par tērpu un dekorāciju krāšņumu, atrisinādami kompozīciju ar tīri teātrālu pacilātību. Versaļas mūzejs bija daudzu tamlīdzīgu vēsturisku „mašīnu” pasūtīnātājs. Tur nevar atrast ne dziļas pagātnes koncepcijas, ne oriģināla izpildījuma; tās ir lielāko tiesu ar prasmi darinātas gleznas, ņemot vērā jauninājumus un brīvības, ko radījis romantisms, bet tām trūkst iekšējas trauksmes, dzīvības, spraiguma. Tragēdijas vietā tur ir melodrama, īstas trauksmes vietā — glēvs kompromiss. Ar visiem saviem milzīgajiem apmēriem šīs gleznas nav nekas vairāk kā tagadnes vēstures vai tālas pagātnes notikumu paviršas ilustrācijas. Šo darbu interesi un nozīmību izsmēļ sižets. Tāds pa lielākai daļai ir Kudē, Kurta, Feronā un citu darbu vidusmērs un mākslas vērtība.

To pašu efektīgi veidotās, teātrāli pacilātās daudzfigūrainās vēsturiskās kompozīcijas formu kultivē arī beļģieši, kuŗu gleznas ne vienu vien reizi parādījušās Parīzes Salonā. Kad Beļģijas valsts bija izcīnījusi neatkarību, radās milzīgs pieprasījums pēc vēsturiskiem audekliem, kas cildinātu spilgtus nacionālās vēstures momentus⁴³. Beļģu vēsturiskā glezniecība, lauздama franču romantisma ietekmē klasiskās formulas, iepazīst zemes vēsturisko pagātni un cenšas tās traktējumā izmantot Flandrijas mākslas mantojumu, pirmā kārtā Rubensu, Jordānsu, Van Deiku. Tomēr šo mantojumu izlieto tīri ārēji; 19. gadsimta beļģiem nav veco meistarū brīvības un plašuma, nav viņu lieliskās meistarības; nav brīnums, ka gleznas, kas parādīdamās bija modinājušas skatītāju sajūsmu, zaudē interesi vēlākajās paaudzēs.

Mazliet citādiem līdzekļiem panākumus gūst Delarošs.

Delarošs izvēlas neliela apmēra un koncentrētāka psiholoģiska efekta gleznas; pa lielākai daļai viņš sašaurina personu skaitu līdz 2—3. Būdams piedzīvojis mākslinieks, viņš izraugās sižetus, kas spēj saviļņot skatītāju prātus, piemēram, temas no Anglijas vēstures, kas tai laikmetā bija sevišķi iecienītas Francijā. Tāds ir viņa „Kromvels” (1831.), „Euarda bērni” (1831.), „Džena Greja” (1834.), „Strefordu ved uz soda vietu” (1837.) u. c. Delaroša gleznas neiedarbojas tieši, tās „jāizdomā” līdz galam, zinot mākslinieka stāstāmo notikumu beigas un sākumu. Šai pārdomu ierosmē arī slēpjas Delaroša spēks, kas tā valdzināja viņa laika biedrus. Pašas par sevi Delaroša vēsturiskās koncepcijas ir nabadzīgas, primitīvas; viņa gleznās nav jūtama dzīvība, kaislības. Delaroša glezniecība ir sausa, akadēmiska; šis „novātors” izrādījās pilnīgi pieņemams oficiālajām aprindām; viņa jaunievedumi skāra tikai sižetu. Delarošs ir tipisks „juste milieu” (zelta vidusceļa) pārstāvis, viņš, saskaņā ar Fosijona definējumu, ir „pseidoromantiķis”, kuŗš pārstāv to sentimentāli naturālistisko žanru, kas atradīs daudz sekotāju ārzemēs.

Romantiskās kustības otrās šķiras dalībnieki, kas kultivēja vēsturisko gleznu, bez E. Deveriā un Boningtona, par ko runājām agrāk, bija Bulanžē un Sigalons. Bet Sigalons (1788.—1837.) pēc „Kurtizānes” (1822.), „Lokusta” (1824.) un „Gofolijas” (1827.) panākumiem piedzīvo virkni neveiksmju un drīz vien nozūd no skatuves. Literātu romantiķu aprindās plaši pazīstams bija Luijs Bulanžē, Viktora Igo mīļākais mākslinieks. Bulanžē ir dzejnieku ceļabiedrs viņu klaiņojumos pa gotisko Franciju, viņu sapņu un ilgu tulks; viņš uzstājās ar ultrāromantiskām kompozīcijām pēc sižeta un uzbūves: „Mazepa” (1827.), „Orleānas hercoga nonāvēšana” (1833.), „Orgiju aina”. Šos agrīnos Bulanžē darbus, kas bija spraigi, trauksmaini, savos efektos neapvaldīti, romantiķu dzejnieki cēla debesīs. Turpmāk mākslinieks nomierinās, atsakās no jaunības aizrautībām, tiecas pēc korektības; līdz ar to kļūst acīm redzams, ka Bulanžē gleznotāja talants ir nepietiekams, trūcīgs, ko agrāk maskēja viņa efektīgā poze.

Beidzot var minēt virkni kārtīgu gleznotāju, kas prot savu amatu, kam netrūkst spēju, bet kas vienmēr paliek mākslinieki eklektiķi, staigā kompromisa ceļū; tipiska figūra šē ir L. Konjē (1794.—1880.), Gerēna skolnieks, ortodoksālās kompozīcijas „Marijs uz Kartāgas drupām” (1832.) un mazliet dzīvei tuvākās „Nacionālā gvarde

dodas ceļā" (1836.) autors. Viņa populārākie darbi ir melodramātiski („Tintoreto glezno mirušās meitas ģimetni", 1843.).

Starp šādām personām top skaidrs Delakruā spēju mērogs, viņa ģenija augstais lidojums.

Delakruā mākslas pamatā aizvien ir doma, dzejiska vai filozofiska koncepcija, kas atrod savu spilgto veidolu. Grūti norādīt otru mākslinieku, kas būtu tik pārpilns radošiem nodomiem, tikko pagūtu tos fiksēt ne tikai gleznās, bet arī savas dienas grāmatas īsajās rindās. Ar šo fantazijas bagātību izskaidrojams daudz kas Delakruā radīšanas procesā, izskaidrojams viņa spriegums, viņa „degsme" darbā. Iecerētā veidola iemiesojumam pievērsti visi mākslinieka spēki, visa enerģija. Mākslinieciskais līdzeklis nekad nekļūst par pašmērķi.

Tieksme realizēt veidolu noteic Delakruā radīšanas procesa dziļo iekšējo organiskumu.

Delakruā mākslā atklājas viņa dvēsele, kas pilna augstsirdības pret cilvēku likstām, viņa humānisms⁴⁴.

Cilvēks, viņa likstas, konflikti, ko viņš pārcieš — lūk, galvenais Delakruā mākslas saturs; viņa audekli ir drāmatiski, tie atklāj viņa varoņu dvēseles pārdzīvojumus, liek skatītājam izjust attēloto notikumu dalībnieku saviļņojumu.

Delakruā mākslā nav iespējams atrast principiālu starpību, vai viņa darbiem ir literāras, mītoloģiskas vai vēsturiskas temas. Šo starpību neredz arī pats autors. Tas, ka esam izvirzījuši vēsturiskos darbus, tādēļ bija zināmā mērā mākslots paņēmiens.

Delakruā cenšas iemiesot veidolu pilnīgi. Arī veidola konkrētīzācijas meklējumos viņš var uzvest daudz skiču, var ilgi un daudzpusīgi studēt dabu, lai noskaidrotu atsevišķus momentus, var rūpīgi pētīt vēsturiskus un archeoloģiskus datus, bet tās visas būs tikai iepriekšējā darba stadijas, veidola pētniecības pakāpes.

Izveidodams vēsturisku drāmu, Delakruā rada to ar aculiecinieka pārliecību; tādēļ viņa audekli tā ietekmē, modina tādu dzīves izjūtu.

Šī dzīve brīžiem var likties spraigāka nekā pelēkā buržuaziskā ikdiena. Tādēļ Delakruā saņēma pārmetumus par žestu un kustību „teātrāliskumu", „patētiku". Bet tai visā bija liela patiesība — nostādīt pretī dzīves prozai lielu māksliniecisku veidolu.

Delakruā patoss ir īsts, nav ārišķīgs patoss; to radījis viņa augstais gara lidojums, viņa traģiskais pasaules uzskats, viņš ir, kā to norādījis Bodlērs, „patētiskā žesta patiesības un lielo dzīves apstākļu” paudējs.

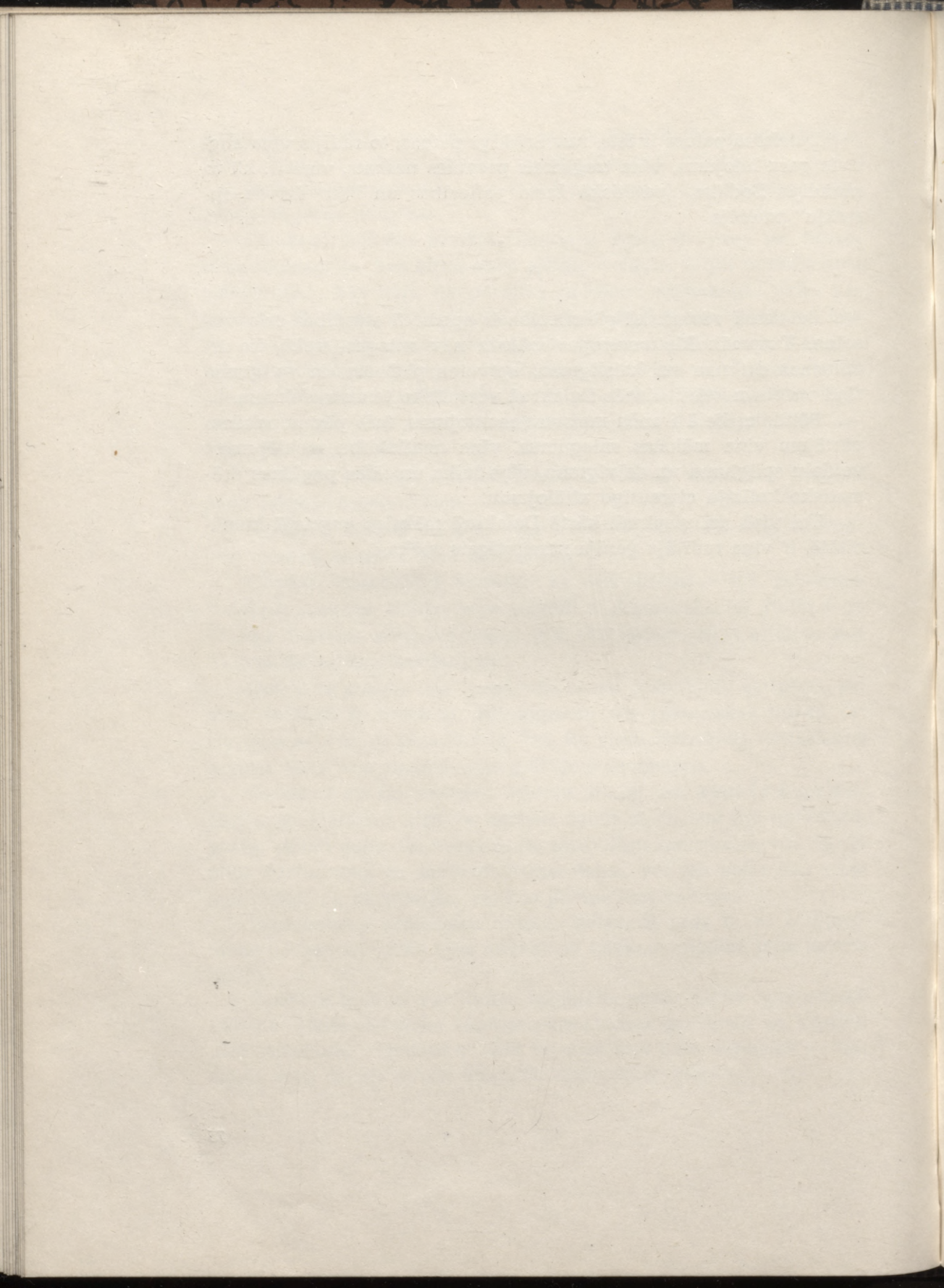
* *

*

Delakruā vēsturiskā glezniecība ir apcerētā attīstības ceļa virtotne. Turpmāk Rietumeiropas māksla nav sniegusi nekā, ko izteiksmes dziļuma un kaislīguma, aptveres plašuma un spilgtuma ziņā varētu nostādīt līdzās Delakruā vēsturisko temu audekliem.

Pētīdami lielā franču meistara mantojumu, mēs pēc nopelniem vērtējam viņa mākslas sniegunus, viņa neatlaidību meklējumos, veidolu spilgtumu un dzīvīgumu, viņa laika un tālās pagātnes drāmatisko kolīziju aizrautīgo attēlojumu.

Tai visā, un vispirmā kārtā Delakruā mākslas augstajā humānitātē, ir viņa radītāja ģenija nemirstīgais spēks.



P I E Z Ī M E S

¹ Izstāde bija atklāta Valsts Tretjakova galerijā no 1937. 17. XI līdz 1938. 7. IV.

² Ф. Энгельс — письмо к М. Гаркнес „Маркс и Энгельс об искусстве“, сборник, изд. „Искусство“ 1937 г. 163 стр.

³ В. Г. Белинский. Собрание сочинений, ГИХЛ, 1934, т. I, стр. 369.

⁴ Turpat, 371. lpp.

⁵ Н. А. Добролюбов. Литературно-критические статьи, ГИХЛ, Москва, 1935.

⁶ Léon Rosenthal. La peinture romantique. Paris. Sans date.

⁷ Kazimirs Delaviņš savā poēmā „Première Messénienne“ raksta: „Dāvids pievērša savu laikmetu dabai.“

⁸ Lielākā balva jaunajam māksliniekam viņa debijā 1822. gada Salonā („Dantes laiva“) bija komplimenti, ko viņš dzirdēja no Gro. Uz Gro jautājumu, ko viņš var darīt Delakruā labā, pēdējais lūdza atļauju apskatīt Gro audeklus, kas veltīti Napoleona epopējai. Pēc Napoleona krišanas tie bija izmesti no muzejiem un glabājās mākslinieka darbnīcā. Gro labprāt izpildīja jaunā mākslinieka gribu; viņš ielaida Delakruā savā darbnīcā, atstāja viņu brīvi apskatīt slavenos audeklus un to iepriekšējās skices un bija no visas sirds pārsteigts, kad, pēc dažām stundām atgriezies, sastapa Delakruā vēl arvien darbnīcā, pētījot viņa Napoleona ciklu. Nav šaubu, ka daudzus veidolus „Slaktiņā Chijas salā“ (kailā grieķa tēlu, mātes liķi u. c.) iedvesmojušas Gro kompozīcijas. Atgādināsim arī lielo Gro mākslai veltīto skici, ko Delakruā ievietojis 1848. gada „Revue de Deux Mondes“.

⁹ Gro atļāva Žeriko noņemt kopijas no gleznām „Kauja pie Nacaretēs“ un „Napoleons pie Eilavas“. Žeriko slimības dēļ kopijas gleznoja viņa skolnieki.

¹⁰ Buasārs de Buadeņjē (1813.—1816.), Gro un Deveriā skolnieks. Glezna „Epizode, atkāpjoties no Krievijas“ bija izstādīta 1835. gada Salonā. Ruanas mūzeja īpašums. Audekla lielums 1,65×2,25.

¹¹ Glezna bija izstādīta 1835. gada Salonā, Lionas mūzeja īpašums.

¹² Misē apraksta tekstu sk. N. V. Javorskas grāmatā Романтизм и реализм во Франции, М., 1938.

¹³ Dāvids lieto terminu „vēsturisks“ tradicionālajā klasicisma izpratnē, t. i. kā gleznu, kas veidota pēc sižeta no grieķu un romiešu dzīves.

¹⁴ Teodors Žeriko (1791.—1824.) uzstājās pirmoreiz 1812. gadā Salonā ar lielu audeklu „Jātnieku strēlnieku virsnieks dodas uzbrukumā“. Kritika uzņēma gleznu labvēlīgi, tai bija panākumi pie skatītājiem. Tā bija novietota netālu no

Gro veidotā Mirata portreta un nepalika tomēr ēnā. Šā Žeriko darba glezniecisko paņēmieni līdzība ar Gro darbiem acīm redzama. Ne mazāk saskatāma arī veidolu tuvība.

1814. gadā Žeriko izstāda „Ievainoto kirasieri” — darbu, kas viņam nesa gādāja panākumus. 1816.—1817. gadā viņš ceļo uz Itāliju, kur uzmet virkni skicējumu iecerētam lielum audeklam „Brīvo zirgu skrējienis”, kas palicis negleznots. Atgriezies Parīzē, Žeriko tuvinās opozicionārās, demokrātiski noskaņotās jaunatnes aprindām, kas naidīga bēdīgi slavenajam Burbonu režīmam un pulcējās Orasa Vernē darbnīcā. Kolosālais audekls „Medūzas plosts”, ar ko mākslinieks uzstājās 1819. gada Salonā, ne tikai tēlo notikumu, kas satricināja viņa laika biedrus, bet bija arī politiski ass pamflets pret valdību.

¹⁵ Sk. N. V. Javorskas grāmatu Романтизм и реализм во Франции. Изогиз, 1938.

¹⁶ Delakruā vēlāk tā atcerējās tuvināšanos ar Žeriko šai laikā: „Kaut gan viņš mani saņēma vienkārši, starpība gados un mana sajūsma par viņu nostādīja mani bijīga skolnieka lomā. Viņš bija mācījies tā paša meistara skolā, kur es; tai brīdī, kad sāku savu darbu, viņš, kas jau bija paguvjis izvirzīties un kļūt pazīstams, zīmēja darbnīcā dažas skices. Viņš man atļāva apskatīt savu „Medūzu”, pie kuņas strādāja dīvainā darbnīcā, kas viņam bija Ternu apkaimē. Iespaidis, ko ieguvu no gleznas, bija tik spēcīgs, ka atgriežoties skrēju kā ārprātīgs līdz Planša ielai, kur toreiz dzīvoju.”

¹⁷ Šāds Žaļa citējums („L'artiste et le philosophe. Entretiens critiques sur le salon de 1824”) atļauj spriest par to iespaidu, kādu radījis „Slaktiņš Chijas salā”: „... Es apsveicu mākslinieku, kas atklājis noslēpumu, kā tik lielā mērā pamodināt mūsu līdzjūtību. Viņš ieguvis šo varu ne tikai pār mūsu dvēseli. Paverieties pūlī, kas drūzmējas ap viņa gleznu! Lasiet skatītāju sejās sašutumu, kas viņus pārņem. Drūms klusums, kādā katrs lūkojas šai posta ainavā, asaras, kas plūst no acīm, — lūk, vislieliskākie panākumi, kādus var vēlēties autors.

¹⁸ Mēs nepakavējamies kā pie blakus temas pie jautājuma par to, kā Konstebls ietekmējis „Slaktiņa Chijas salā” ainavu. Ieraudzījis angļu ainavu gleznotāja darbus, Delakruā, neapmierināts ar savu pirmatnējo krāsaino atrisinājumu, pārglezno šo ainavu, kad glezna jau atradās Salonā.

¹⁹ Šim lieliskajam ķermenim pozēja mākslinieka draugs Suljē. Atzīmēsim vēlreiz apbrīnojamo analogiju šā tēla traktējumā ar mēra apsēsto cilvēku tēliem Gro gleznā.

²⁰ Aleksandrs Dimā, uzstādamies ar savu „Causerie”, kas veltīta Delakruā piemiņai, izsakās pret šo hipotezi, pierādīdams, ka „Delakruā nav cīnījies” un „nevarēja cīnīties jūlija barikādēs”.

²¹ Sk., piemēram, Žeriko gleznoto Delakruā ģīmetni; tad mākslinieka agrīno autoportretu (1819., ar ogli) u. c.

²² Sk. Javorskas rakstu par viņu žurn. „Искусство”, 1936, № 4.

²³ Attēlota N. Javorskas grāmatā Романтизм и реализм во Франции.

²⁴ Iespējams, ka žūrijas noraidītajās Žanrona gleznās arī bija sniegts tāds jūlija dienu traktējums, kas vairāk pārliecināja un aizrāva.

²⁵ Gustavs Vaperss (1803.—1874.) — beļģu mākslinieks, izglītojis Antverpenē, strādājis arī Parīzē. Atrazdamies franču romantisma mērenā spārna ietekmē, nostājies jaunās strāvas priekšgalā Beļģijā un cīnījies ar klasicismu; vēsturiskās glezniecības ciltstēvs Beļģijā — „Burgomistra Van der Verfa nāve” (1830. gada Salonā Briselē). Sludinājis, ka jāatgriežas pie Rubensa un Van Deika tradīcijām, bet savā mākslas izpratnē stāvējis tuvāk naturālistiskajam sentimentālismam. Ilgus gadus bijis Antverpenes Mākslas akadēmijas direktors.

²⁶ Kā viens no pirmajiem bija izsludināts konkurss par temām „Mirabo protests pret ģenerālštatu atlaišanu” un „Buasi d'Anglā”. Delakruā ņem dalību konkursā. Viņa izstrādātā skice pirmajai temai nav visai izdevīga. Nostādot kongresa locekļus ar Mirabo priekšgalā pretī karaļa sūtnim markīzam de Dre-Breze, Delakruā centies uzsvērt divu pasaļu kontrastu. Tomēr ainai trūkst sprieguma, dinamikas, kas tik raksturīgi Delakruā. Daudz spēcīgāks otras temas atrisinājums. Delakruā skice (patlaban Bordo mūzejā) ir īsts meistardarbs. Mākslinieks pratis attēlot iekšā sabrukušā pūļa sašutumu, balsu donoņu un d'Anglā nesatricināmību. Teofils Silvestrs rakstīja par skici, kas bija izstādīta 1831. gada Salonā: „Delakruā sasniedz „Buasi d'Anglā” fantastiskā un drausmā robežas. Tauta kā upe dusmās iebrāžas Nacionālā konventa telpās. Sienas, kāpnes, galerijas čīkst un līgojas; strādnieki, klubu biedri, ubagi, kropļodami cits citu, rāpjas viens otram virsū; tautas pārstāvji paliek nekustīgi; priekšsēdētājs bezbailīgi noraugās Fero asiņainajā galvā, ko viņam pasniedz uz pīķa smailes. Bāla gaisma ar mokām izlaužas pāri galvu jūklim. Putekļi, ko sacēlušas pūļa kājas, kā viesulis lido šai negaisa atmosfērā, ko šķeļ bālais durkļu spīdums.”

Piezīmēsim, ka arī šo Delakruā skici noraidīja un pasūtījumu nodeva citam māksliniekam.

²⁷ Orass Vernē (1789.—1863.) pirmajos restaurācijas gados bija bonapartists, liberālu ideju piekritējs; restaurācijas laikmetā viņš radījis veselu virkni vēsturisku gleznu, kas slavina ķeizārvalsti; tās nepielaida Salonā, bet, mākslinieka darbnīcā izstādītas, tās saistīja vispārēju uzmanību. 1829. gadā Vernē iegūst direktora posteni Franču akadēmijā Romā; še viņš rada virkni etnografiska žanra audeklu, kas veltīti zemnieku un laupītāju dzīvei. Kad Luijs Filips viņu aicināja izveidot vēsturisku muzeju Versalā, Orass Vernē glezno Napoleona kauju seriju — „Jenu”, „Frīdlandi”, „Vagramu” — un Afrikas iekarojumu epizodes: „Cīņa pie Konstantīnas”, „Smala-Abd-el-Kadera”.

²⁸ Šis muzejs pastāvēja līdz 1816. gadam. Saskaņā ar pazīstamā vēsturnieka Mišlē atzinumu, šis muzejs viņā aizdedzis „aizrautības dzirksti vēstures pētniecībai”.

²⁹ No otras puses jāatzīmē, ka Revuāls sastādījis jo bagātu viduslaiku un renesanses materiālās kultūras pieminekļu krājumu; šo krājumu 1828. gadā ieguva Kārlis X, un tas lika pamatus Luvra muzeja viduslaiku un renesanses nodaļai.

³⁰ „Pēc desmit gadiem antīkā laika studijas būs atmestas. Dievu, varoņu vietā stāsies bruņinieki, trubadūri, kas dzied zem dāmu logiem senlaicīgu piļu piekājē” (1808.).

³¹ Ričards Boningtons (1801.—1828.) — angļu gleznotājs, akvarelists un litografs. Mācījies pie Gro, darbojies Parīzē, draudzējies ar Delakruā. Izcils kolorists, pleneristiskās ainavas priekštecis.

³² Glezna atrodas Luvrā. Audekla lielums 4,84×3,92.

³³ Kaut gan glezna „Marino Faljero” radusies sajūsminoties par Bairaona drāmatisko poēmu, mēs atzīstam, ka to iespējams apcerēt Delakruā vēsturisko audeklu serijā, jo mākslinieks pamatojies ne tikai uz Bairaona drāmas noslēguma skatu, bet arī uz chroniku pirmavotiem, ko Bairons publicējis līdz ar poēmas tekstu. Vēl svarīgāks tas apstākļi, ka Delakruā traktējumā nav principiālas starpības starp vēsturiskiem un literāriem sižetiem. Viens no mīļākajiem Delakruā audekliem — „Marino Faljero” — tagad atrodas Londonā „Wallace gallery”.

³⁴ Starp agrīnajām gleznām, ko Delakruā veltījis viduslaikiem, jāpiemin „Lježas bīskapa nogalināšana”, kuŗai motīvu mākslinieks aizguvis no Valtera Skota. Glezna parādījās Salonā 1831. gadā.

Mums nav gadījies redzēt no Francijas aizvesto gleznu; citēsim Teofila Gotjē krāsām bagāto tēlojumu: „Šī glezna ir viens no visapbrīnojamākajiem meistara darbiem. Vai kāds būtu domājis, ka iespējams krāsām gleznot dunoņu un trokšņus? Attēlot kustību — jā, tas vēl pieļaujams; bet šis mazais audekls rēc, vaimanā, zaimo dievu; liekas, ka dzirdi, kā pāri galdam asiņainajā izpūrušo lāpu gaismā lido izvirtušo zaldātu saucieni un nepieklājīgās dziesmas. Kādi laupītāju ģīmji, kādi mežonīgi tērpi, kādas dīvainas manieres, kāds dzīvespriecešs un pilnasinīgs dzīvnieciskums, kā tas viss čum un kveksķ, kā tas liesmo un smird! Kādas aizsmakušu smieklu šaltis, kāds prieks, ieraugot nabaga bīskapu, kam trīc visi locekļi, prieks kā tīģerim, kas ierauga, ka viņa migā ienāk jēriņš!

Ardenas meža kuilis uzceļas no sava sēdekļa; smagnējs no viņa un bruņām, viņš atbalstās pret galdu saviem dzelzs cimdiem, lai viņam no delikātās ainas nekas nepaietu secen: bendes jau paceļ dūci, un tūdaļ plūdis upuŗa asinis. Ar apbrīnojamu perspektīvas maģiju traktētā zāles architektūra savā baismajā drūmumā var sacensties ar vismelnākajiem Rembranta iekšskatiem; tā ir tik augsta un dziļa, ka gaisma neaizsniedz tās kaktus, kur saplūst kopā ēnas it kā izbie-dēti sikspārņi vai pieķerti rēgi.”

³⁵ „Kaujas pie Taiburās” lielums — 4,85×5,50. Pēc architekta Fontēna pieprasījuma, novietojot Versaļas mūzejā, gleznu samazināja, un tās labo malu, kur bija tēlota tilta arkāda, nogrieza. „Kauja pie Nansī” ir Nansī mūzeja īpašums. Audekla lielums 2,57×3,56.

³⁶ Teofils Gotjē savā pazīstamajā 1855. gada izstādes apcerējumā raksta: „Šai kaujai pie Nansī ar tās pelēkajām debesīm, ar sniegu, kur redzamas kāju pēdas un asins traipi, ar apbruņotajiem cīnītājiem, kas sastinguši dzelzs bruņās, ir skaudrs, traģisks un drūms raksturs. Nav nekā, kas mazāk līdzinātos vispārpieņemtajiem kaujas apstākļiem.”

³⁷ „Krustnešu” lielums — 4,10×4,98. Delakruā saņēma pasūtīnājumu 1838. gadā, glezna bija pabeigta 1840. gadā, izstādīta Salonā 1841. gadā, pēc kam at-radās Versaļas mūzejā. Pārnesta uz Luvru 1885. gadā, bet Versaļā aizstāta ar Ž. de Serā kopiju.

³⁸ Pirmajos gados, kad norisa nīknā cīņa ar klasiķiem, romantiķi lielāko tiesu atturējās no antīkiem sīžetiēm; tomēr atgādināsim, ka vienā laikā ar „Slaktiņu Chijas salā” (1824.) Delakruā rada „Katona nāvi”, bet Sigalons glezno „Lokustu”. Dīvainu kļūdu pielaiž Escholjē, nosaukdams „Katona nāvi” par klasisku darbu, ko var pakārt līdzās Dāvida „Patrokla nāvei”. Pēc diagonālās kompozīcijas drosmes, traktējuma sprieguma, asuma „Katona nāve” ir spilgta opozicionārā romantisma manifestācija.

1827. gadā pēc valsts pasūtīnājuma Delakruā glezno lielu kompozīciju „Justiniāns kā priekšsēdētājs pandektu rediģēšanas laikā” (3,70×2,75); glezna aizgāja bojā Valsts padomes ugunsgrēkā 1871. gadā; uzglabājušās tikai dažas sakotnējās skices, kas atļauj spriest par tās krāsu gammu (zelts, purpurs, smaragda zaļums).

Neminēdami pilnībā visus Delakruā audeklus par antīkām temām, atzīmēsim vēl slaveno „Mēdeju” (1838.), „Kleopatru” (1839.), „Trajāna taisno tiesu” (1940.), „Marka Aurēlija nāvi” (1845.), „Perseju un Andromedu” (1847.).

³⁹ Glezna ir Ruanas mūzeja īpašums. Tās lielums 5,95×4,96.

⁴⁰ *Th. Gautier. Les beaux-arts en Europe, 1855.*

⁴¹ *J. E. Blanche. Propos de peintre, De David à Degas, 135 lpp.*

⁴² Escholjē raksta: „Par spīti asfaltam un sikātīviem, kas padarījuši ēnas sarkanas, darbs eksistē, ir lielisks un aizvien vēl pilns dzīvības... Ar laiku nozudušas lakas (t. i. sarkanie dzidrie toņi), ar ko bija gleznots ķeizara zirgs; rožainais zirgs kļuvis par zirgu gaišā kafijas nokrāsā; tam līdzās sirmāis ābolainais zirgs atsities zaļā krāsā. Bet, kaut arī laika zoba sagrauzta, lielā koloristiskā simfonija vēl arvien triumfē ar savu purpuru un zeltu, vēl aizvien gaišzilajām debesīm, pret kuņģam paceļas palladisko kolonādu profils.”

⁴³ Visraksturīgākie beļģu skolas darbi ir: Vaperss — „Burgomistra Van der Verfa pašziedošanās” (1830.); Nikezs de Kaizers — „Kauja pie Vuringenas” (1839.); Vaperss un Kaizers — Antverpenes skolas pārstāvji, kas naidojās ar Brieseles skolu. Ievērojamākie šās skolas mākslinieki ir L. Gallē — „Kārļa V atteikšanās” (1841.) un „Pēdējais goda parādījums pie Egmonta šķirsta” (1851.); Eduards de Briēvs — „Dižciltīgo kompromiss” (1841.); E. Slin-Ženeiers — „Kauja pie Lepantas” (1848.).

⁴⁴ Atcerēsimies, ka par galveno Engra netikumu Delakruā uzskatījis „sirds trūkumu”.

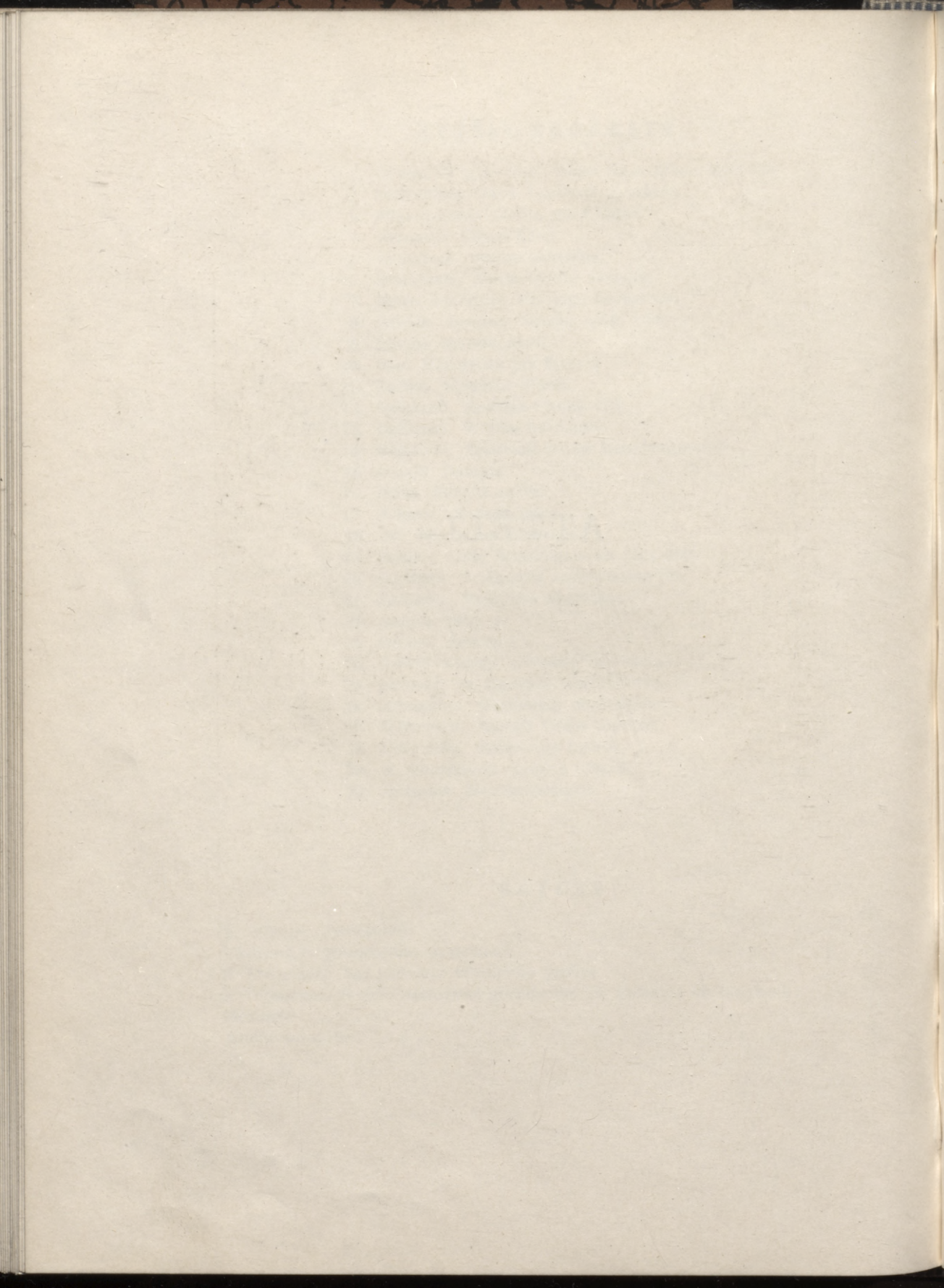
ATTĒLU SARAKSTS

1. Grieķu VI g. s. vāze. Ainas no Achileja leģendas.
2. *Girlandaijo*. Jāņa Kristītāja dzimšana.
3. *Mikelandželo*. Kauja pie Kašine.
4. *Veroneze*. Kāzas Kānā.
5. *Velaskess*. Bredas atdošana.
6. *Rembrants*. Jūlija Cīvila zvērests.
7. *Goija*. Madrides aizstāvju nošaušana.
8. *Dāvids*. Zvērests bumbu spēļu zālē.
9. *Dāvids*. Marata nāve.
10. *Gro*. Napoleons pie Eilavas.
11. *Žeriko*. Medūzas plosts.
12. *Delakruā*. Slaktiņš Chijas salā.
13. *Delakruā*. Brīvība barikādēs.
14. *Delakruā*. Krustneši ieņem Konstantinopoli.
15. *Domjē*. Dumpis.
16. *Hūns*. Bērtuļa nakts.
17. *Alksnis*. Vaļagu laiva.
18. *Gē*. Pēteris un Aleksejs.
19. *Repins*. Jānis Briesmīgais un viņa dēls.
20. *Surikovs*. Strēlnieku notiesāšanas rīts.
21. *Surikovs*. Bajāriene Morozova.
22. *Serovs*. 1905. g.
23. *Serovs*. Pēteris I.
24. *Sokolovs-Skaļa*. „Pravda” ierakumos.
25. *Deineka*. Petrogradas aizstāvēšana.
26. *Johansons*. Komunistu pratināšana.
27. *Johansons*. Vecajā Uralu rūpnīcā.
28. *Kukriniksi*. Katastrofa šachtā.
29. *A. Gerasimovs*. Ļeņins tribīnē.
30. *Jefanovs*. Neaizmirstamais.

SATURS

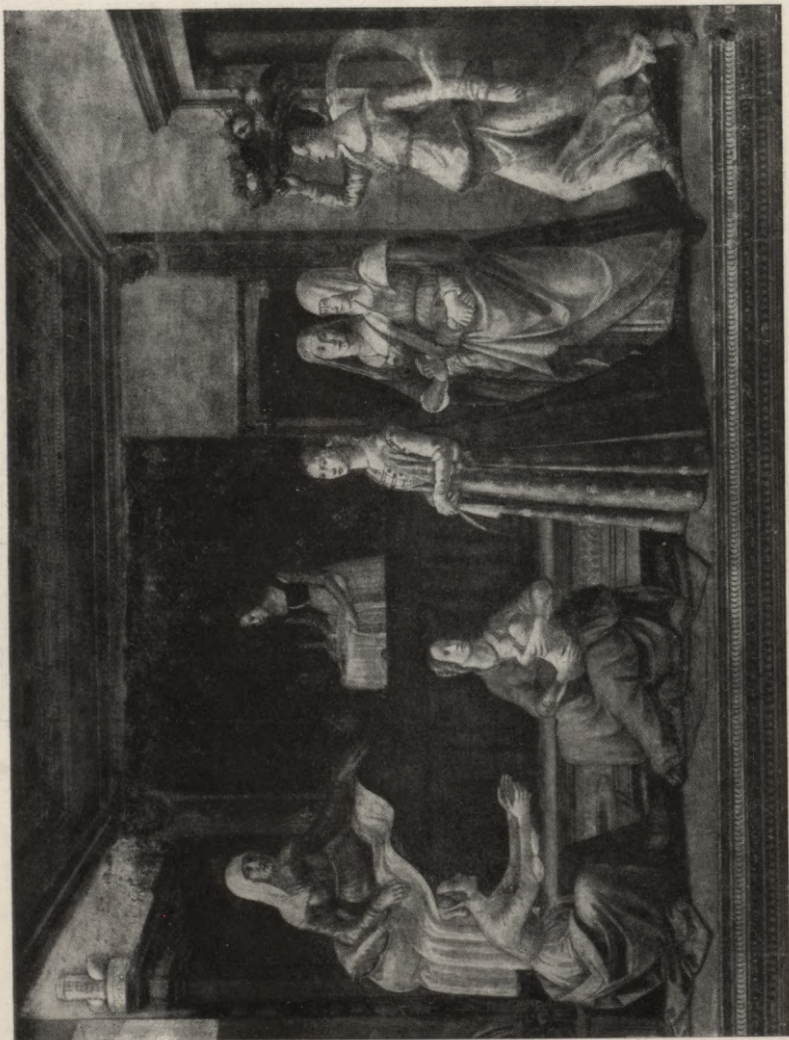
	Lpp.
<i>B. Vipers</i> . Priekšvārdi	5
Vēsturiskās glezniecības problēmas	7
<i>R. Kaufmanis</i> . Par padomju vēsturisko gleznu	23
<i>B. Ternovecs</i> . Franču vēsturiskā glezniecība 19. gadsimtā un Delakruā	41
Piezīmes	77
Attēlu saraksts	82

ATTĒLI





1. Grieķu VI g. s. vāze. Ainas no Achileja lēģendas.



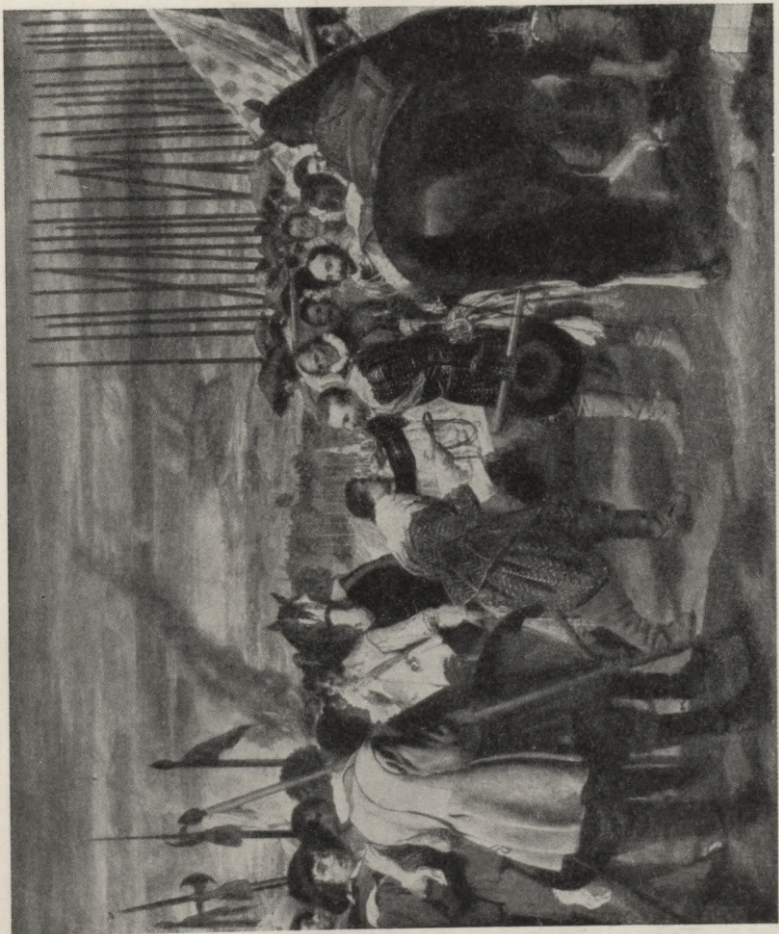
2. Gīrlandaijo. Jāna Kristītāja dzimšana.



3. Mikelandželo. Kauja pie Kašine.



4. Veroneze. Kāzas Kānā.



5. Velaskess. Bredas atdošana.



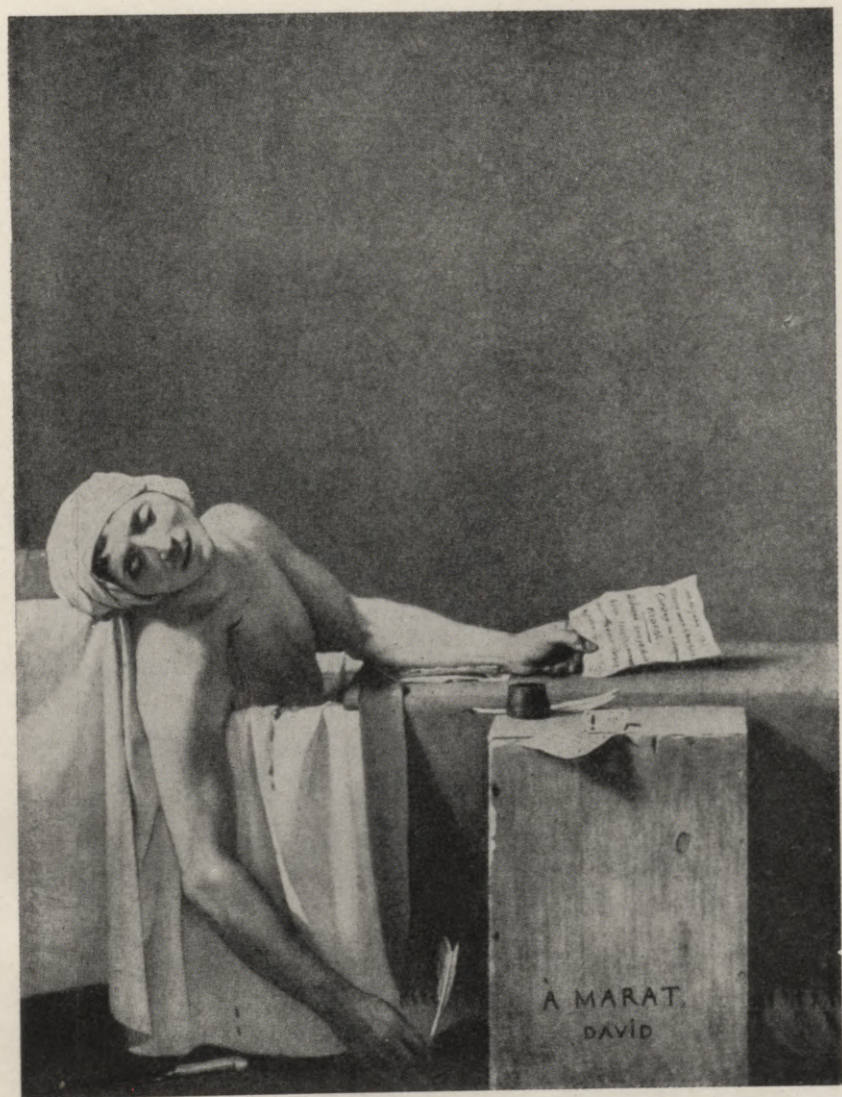
6. Rembrants. Jūlija Civīļa zvērests.



7. Goija. Madrides aizstāvju nošaušana.



8. Dāvīds. Zvērests bumbu spēju zālē.



9. Dāvids. Marata nāve.



10. Gro. Napoleons pie Eilavas.



11. Žeriko. Medūzas plosts.



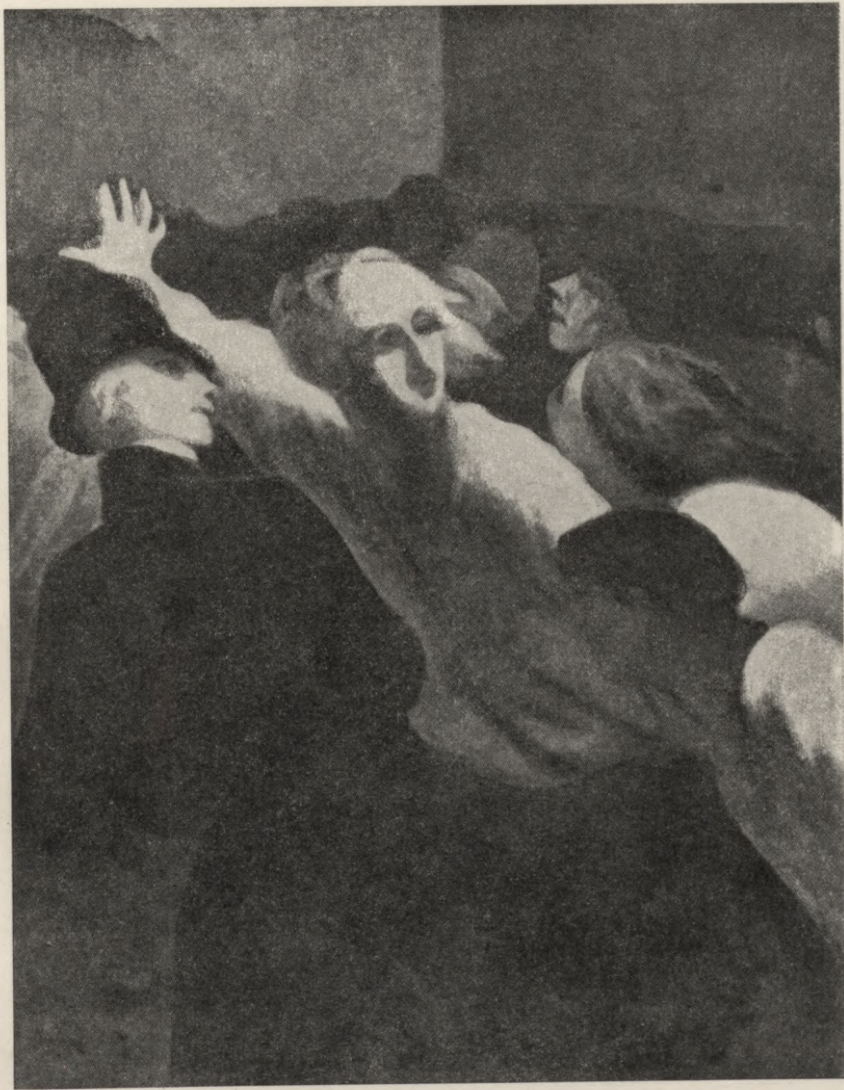
12. *Delakruā. Slaktiņš Chijas salā.*



13. *Delakruā. Brīvība barikādēs.*



14. *Delakruā*. Krustneši ieņem Konstantinopoli.



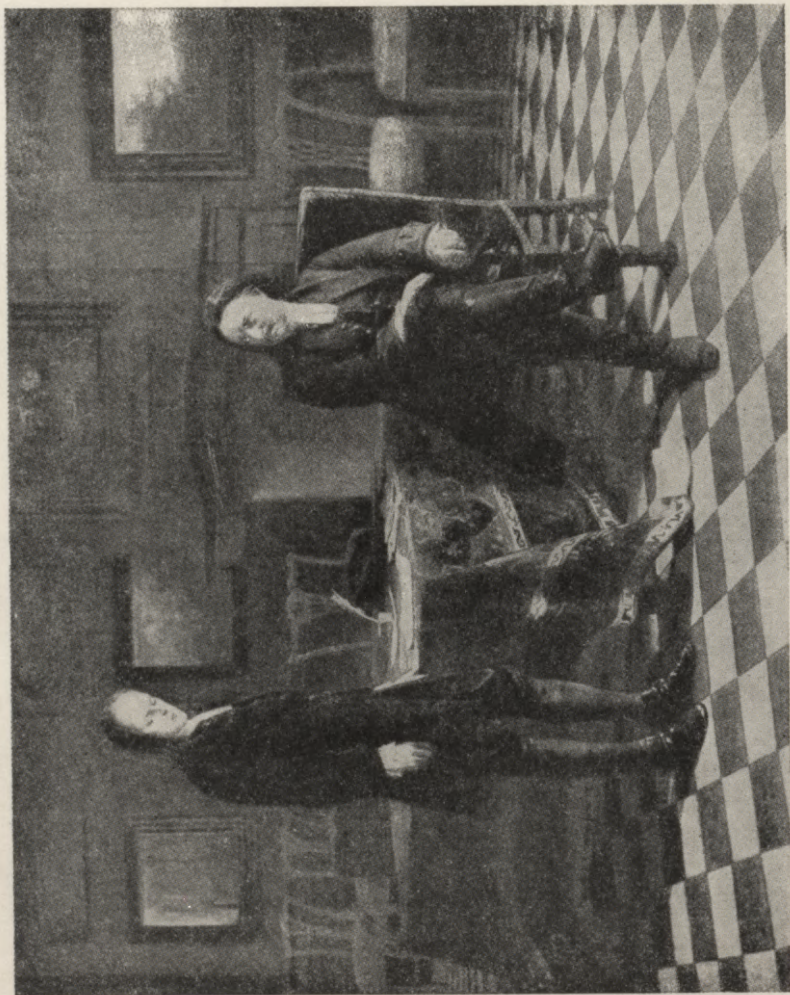
15. Domjē. Dumpis.



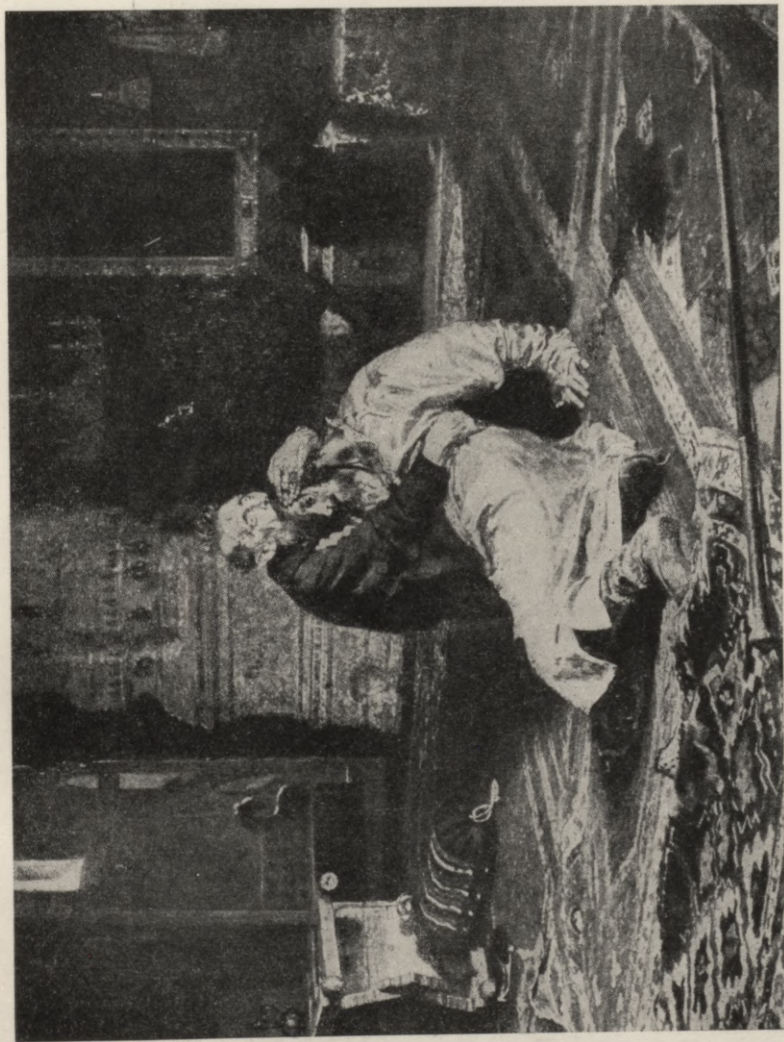
16. *Hūns*. Bērtuļa nakts.



17. *Alksnis. Vařagu laiva.*



18. Gē. Pēteris un Aleksejs.



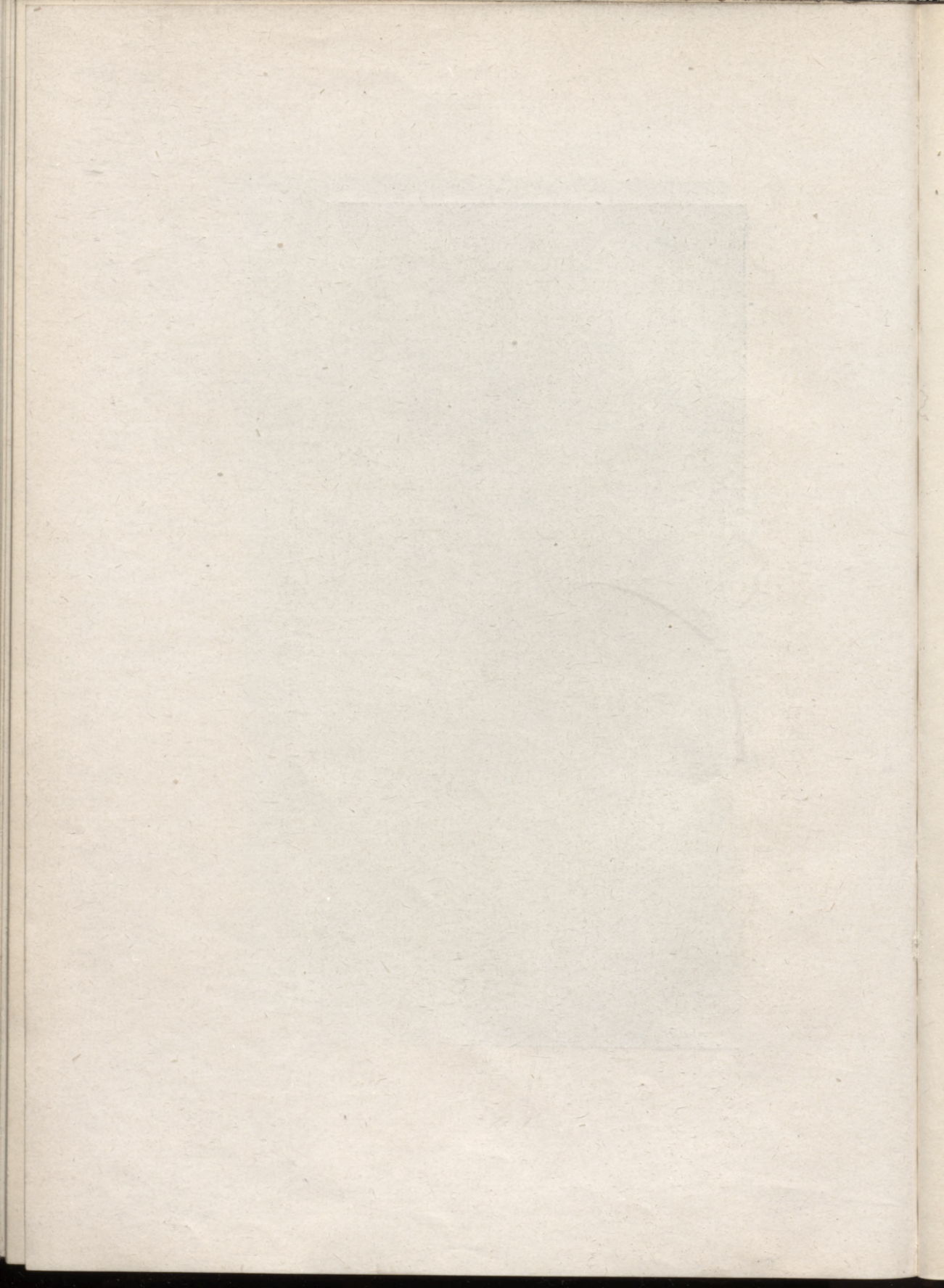
19. Repins. Jānis Briesmīgais un viņa dēls.



20. Surikovs. Strēnieku notiesāšanas rīts.



21. Surikovs. Bajāriene Morozova.





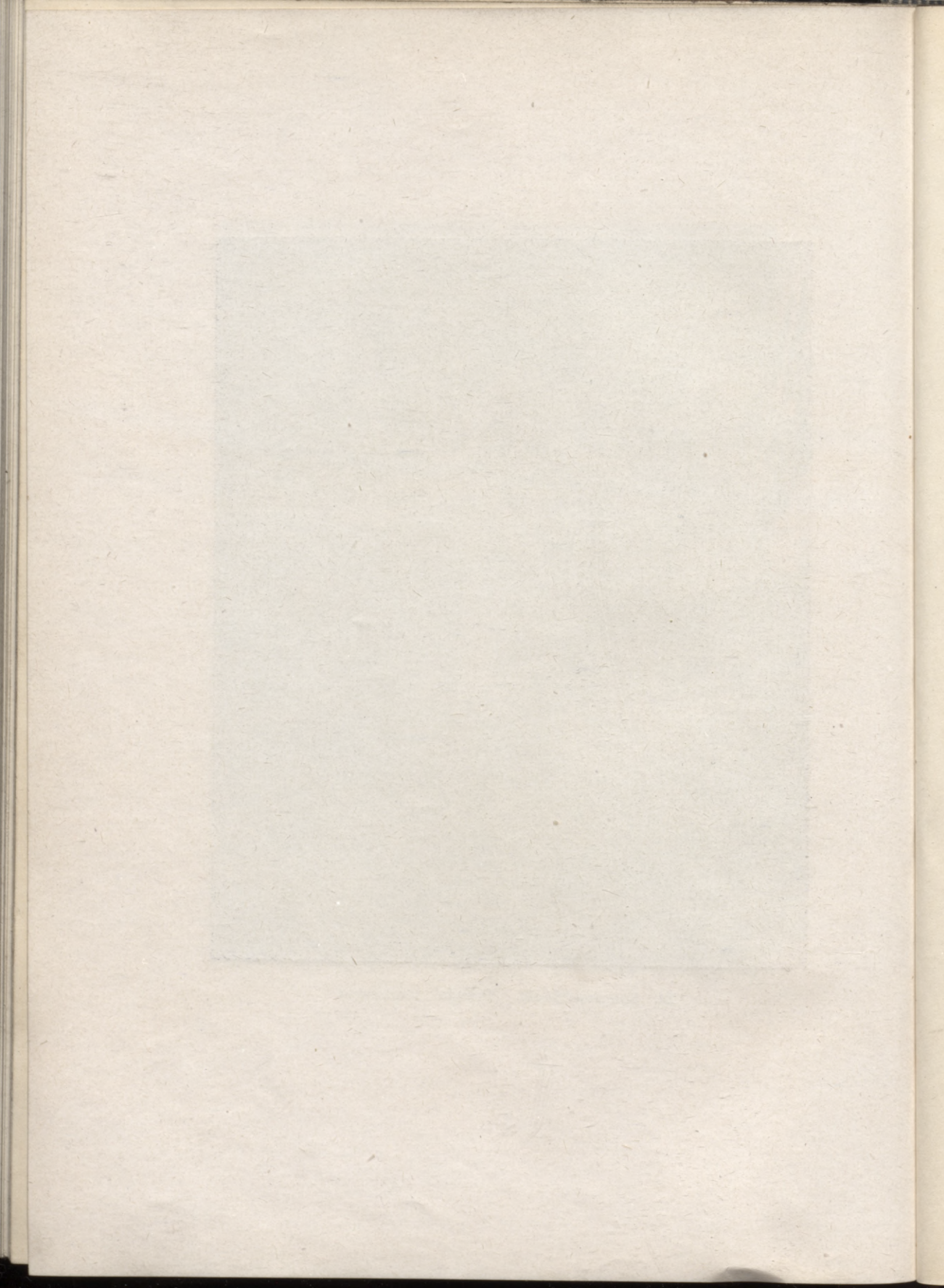
22. Serovs. 1905. g.



23. Serovs. Pēteris I.



24. Sokolovs-Skaja. „Pravda” ierakumos.





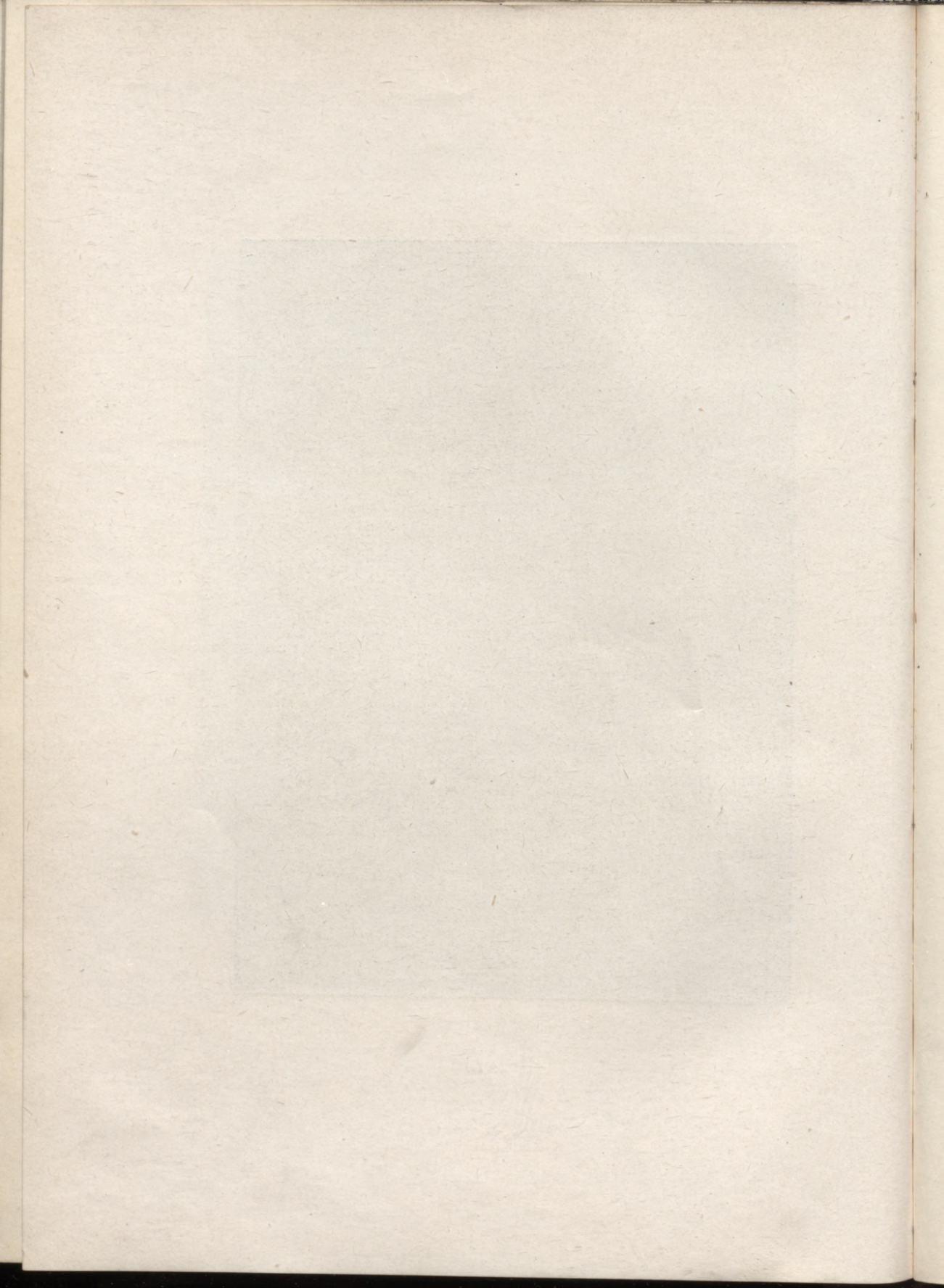
25. *Deineka*. Petrogradas aizstāvēšana.



27. Johansons. Vecajā Uralu rūpnīcā.

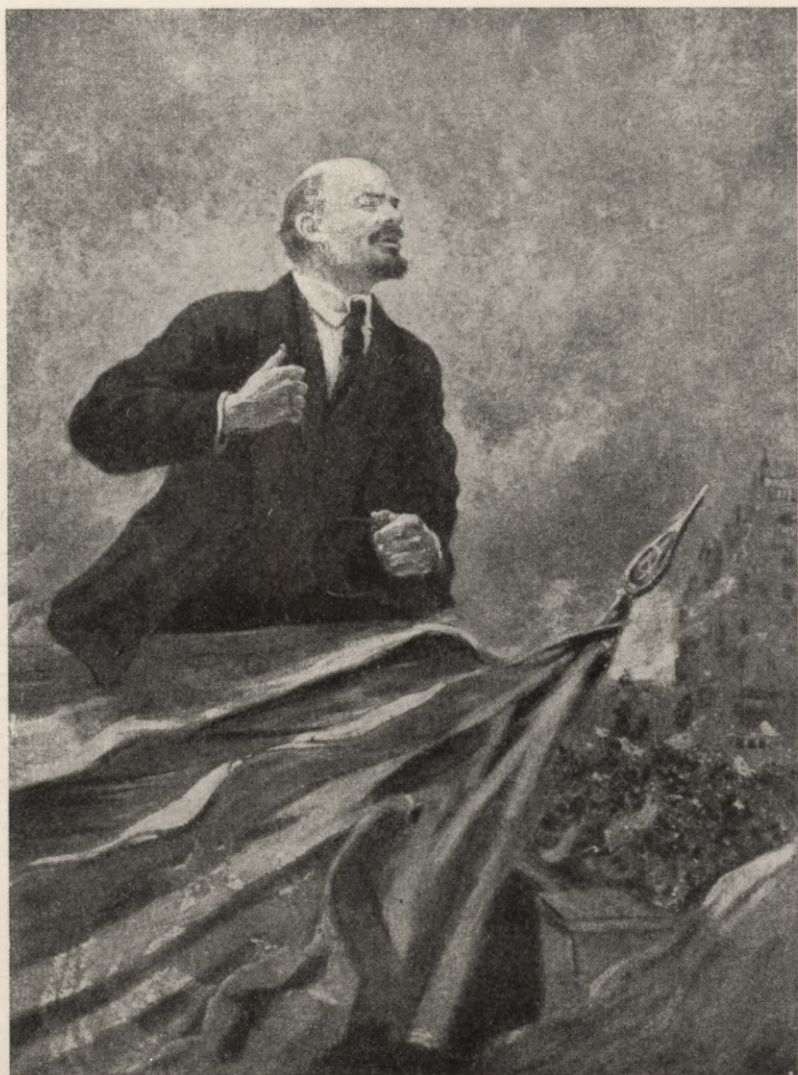


26. Johansons. Komūnistu pratināšana.





28. Kukriniksi. Katastrofa šachtā.



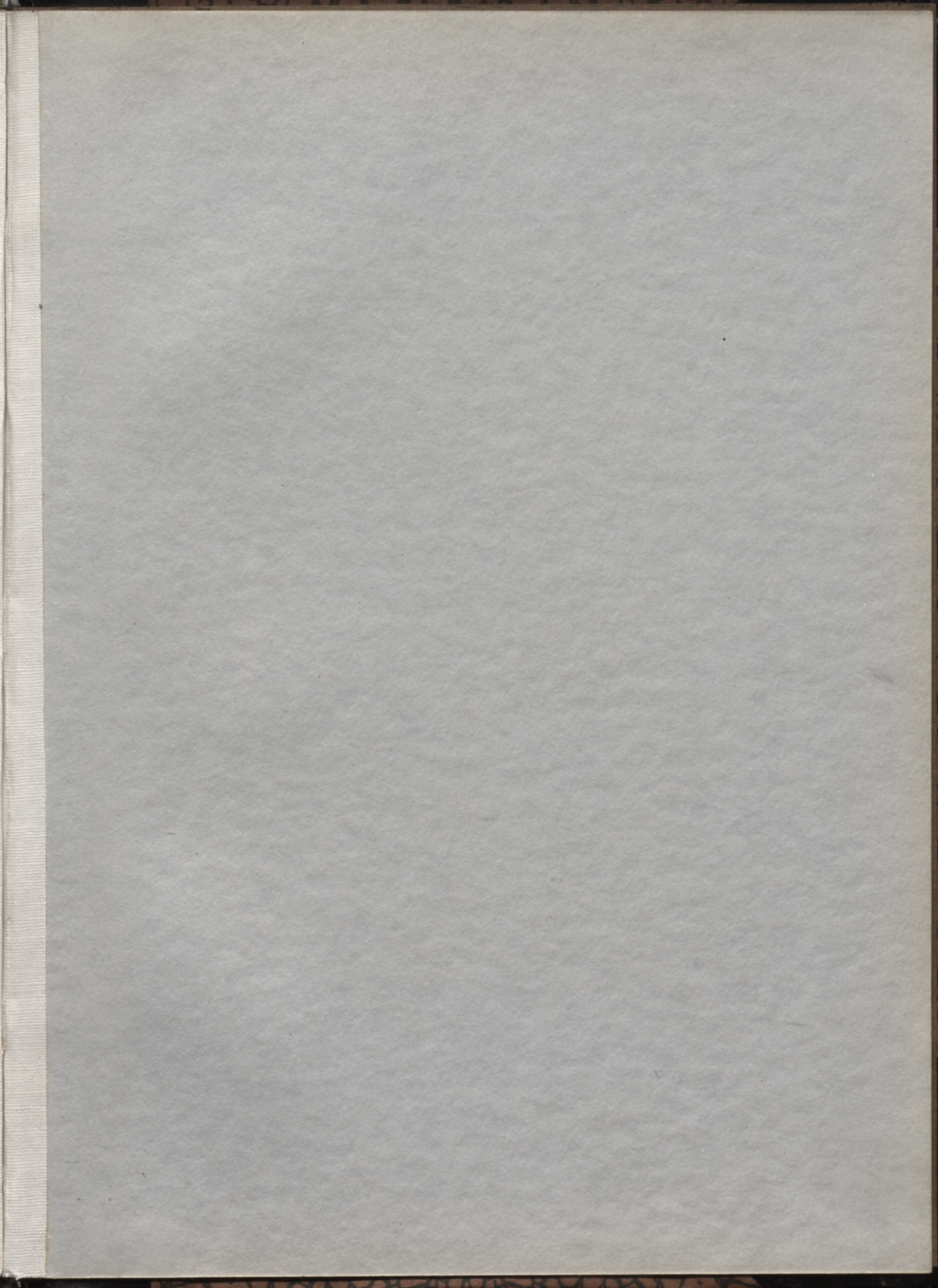
29. A. Gerasimovs. Ļeņins tribīnē.



30. Jefanovs. Neizmirstamais.



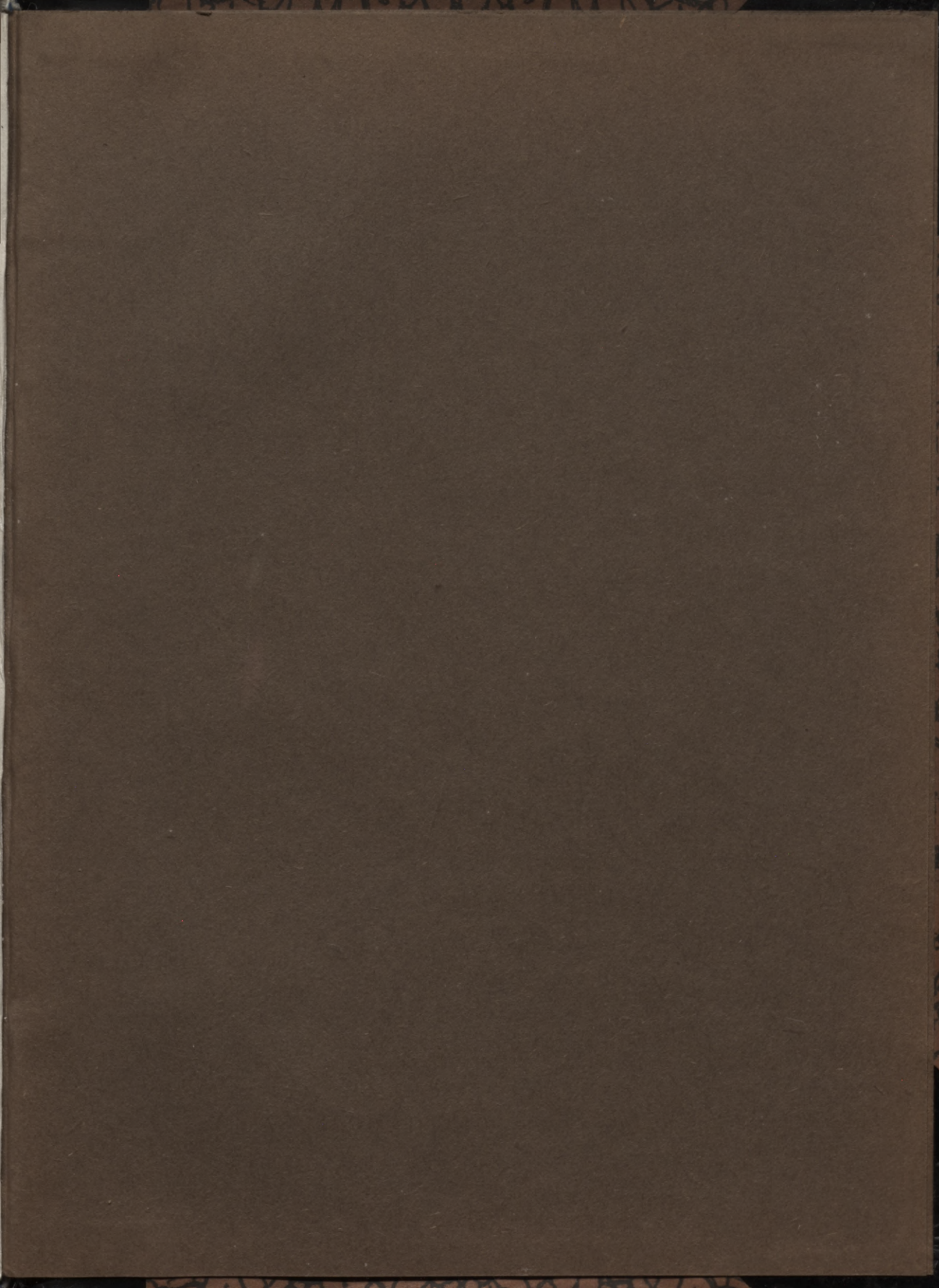
LB 4178.

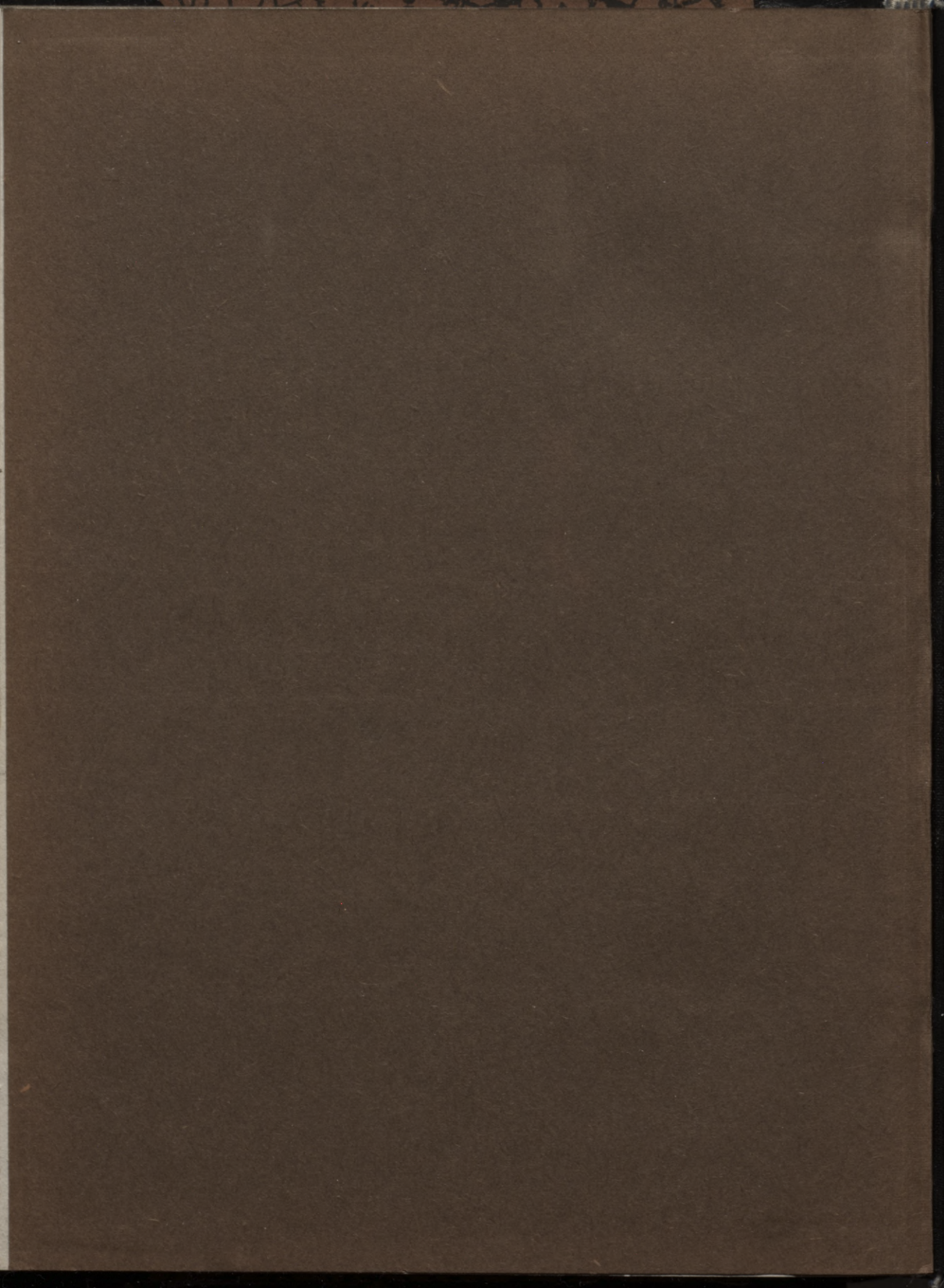


Maksā 9,— rbļ.

- 7. MAR. 1941

LB 4178





5.16

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309069508