

T. KAČALOVA · VILHELMS PURVĪTIS

71-4  
97

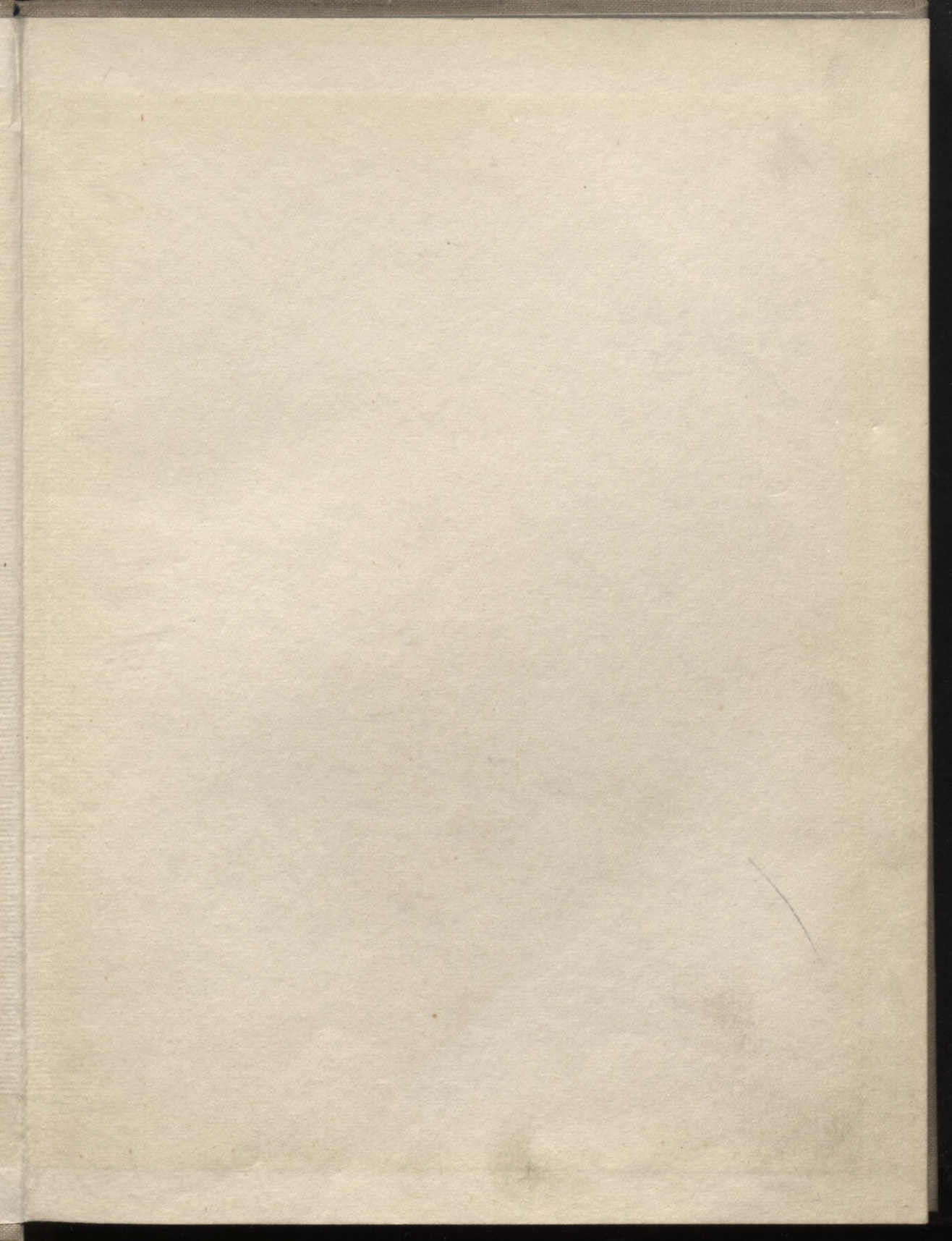
# VILHELMS PURVĪTIS

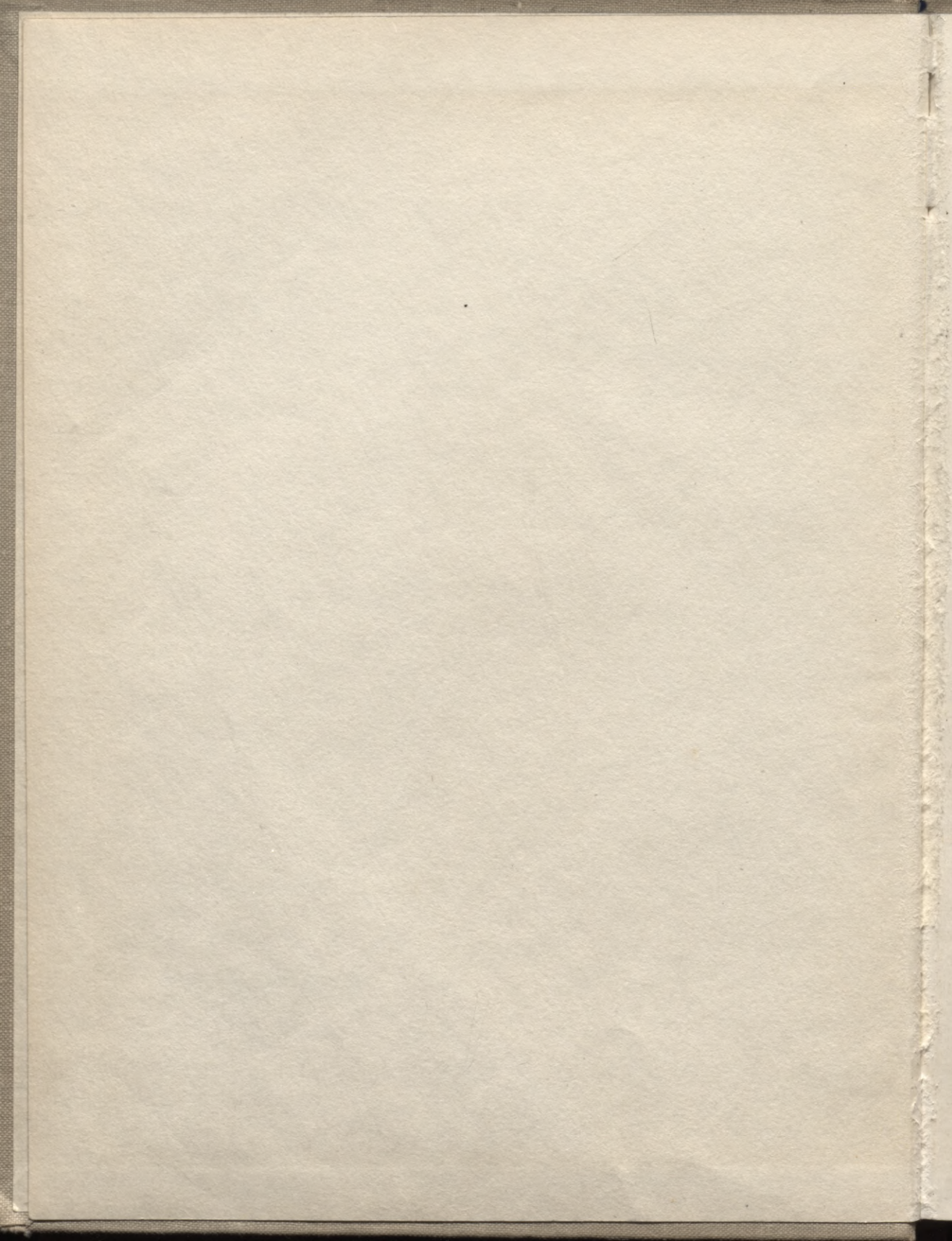


1714  
—  
97

1714

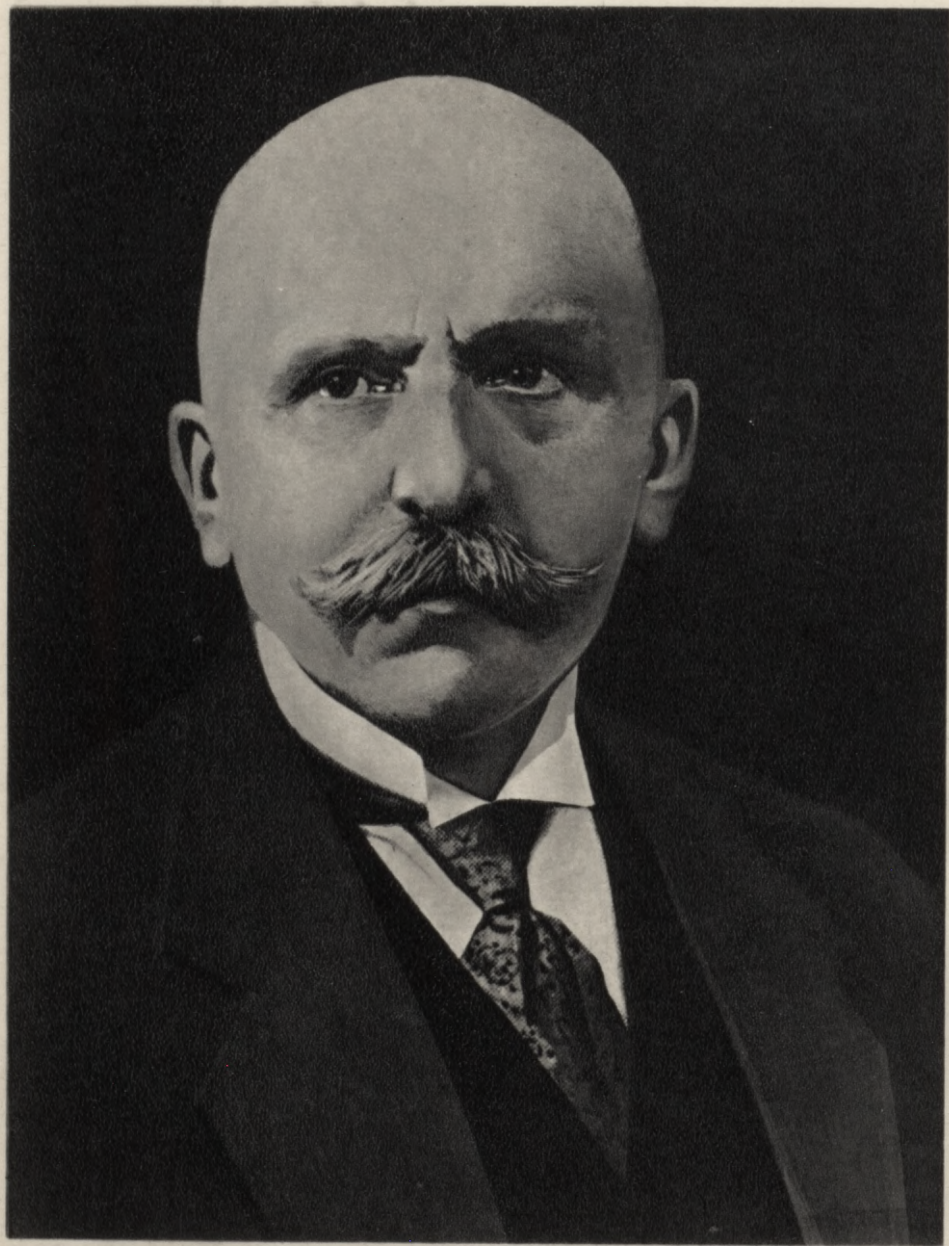
71-49.419





T. KAČALOVA

**VILHELMS  
PURVĪTIS**



L  $\frac{71-4}{97}$

T. KAČALOVA 75

VILHELMS  
PURVĪTIS



IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGĀ 1971

75L1

Pu 654K

Vija Lāča Latv. PSR  
Valsts bibliotēka ✓

0 71-49.419

16 ep.

0304089 051

ARVĪDA JĒGERA APDARE

8-1-2

71-9

Latviešu gleznotāju vidū izcilu vietu ieņem Vilhelms Purvītis — latviešu nacionālās ainavu glezniecības izveidotājs, Latvijas Mākslas akadēmijas organizētājs un tās pirmais rektors, lielisks pedagogs un neatlaidīgs cīnītājs par latviešu reālistiskās un demokrātiskās mākslas attīstību. Liela ir tā mākslas misija, ko latviešu ainavists veicis savas tautas labā. Viņš bija pirmais latviešu gleznotājs, kas veltīja savu mākslu tikai Latvijas dabas attēlošanai. Kopā ar Rozentālu un Valteru viņš piederēja tai trijotnei, kas ne tikai pievērsās nacionālai tematikai, bet arī radīja tās atspoguļošanai piemērotu izteiksmes līdzekļu kompleksu. Turpinot K. Hūna un J. Federa ainavu glezniecības tradīcijas, Purvītis pārvarēja Federa mākslas nosacītību un tā atbrīvoja latviešu ainavu no šim gleznotājam raksturīgās, bet latviešu mākslai svešās Diseldorfas skolas ietekmes. Sekojot Kuindži dabas iespaidu vispārīguma principam un Levitāna liriskai dabas uztverei, viņš šos paņēmienus piemēroja Latvijas dabas tēla izveides uzdevumam. No Rietumeiropas laikmetīgās un pa daļai arī klasiskās mākslas Purvītis aizguva dažādus izteiksmes līdzekļus, kas ne tikai pilnveidoja viņa paša profesionālo meistarību, bet arī veicināja visas latviešu glezniecības tālāko attīstību. Te liela nozīme bija Purvīša asajam analītiķa prātam, kas palīdzēja viņam orientēties Rietumeiropas daudzajās glezniecības virzienos, atrast tajos racionālo kodolu un radoši izmantot aizgūtos paņēmienus īstenības reālistiskai atainošanai. Tā Purvītis izveidojās par neatkārtojamu, spilgtu māksliniecisku personību. Viņa bērzu birzes, palu ūdeņi, kūstošā sniega blāķi un upju stāvie krasti ir atsevišķi konkrēti dabas elementi, kurus izmantojot mākslinieks radījis sintezētus Latvijas ainavas tēlus, kas stāsta par dzimtās zemes skarbo skaistumu. Purvīša gleznas ir līdzīgas jūsmas un prieka pilnām dziesmām. Mākslinieks prata attēlot ne tikai dabas dzīves dažādas un daudzveidīgas norises, bet arī atklāt šo norišu apslēpto kopsakarību. Un šī īpašība ir tā, kas padara Purvīša mākslu tuvu un saprotamu mūsu laikabiedriem, tā saistīs skatītājus arī nākotnē.

1972. gada 3. martā mūsu republikas mākslas cienītāji atzīmēs simto gadadienu kopš Purvīša dzimšanas. Un, šai dienai tuvojoties, var apgalvot, ka ainavista daiļrades sniegums nav zaudējis savu aktualitāti, lai gan latviešu māksla tagad iet uz priekšu tik ātriem soļiem kā vēl nekad.

Kaut arī Purvītis ir izcila personība latviešu mākslā, viņa dzīve un daiļrade ir maz pētīta. Tikai daži apcerējumi sniedz vērtīgas ziņas par mākslinieka daiļradi, iepazīstina ar viņa personību. Tā, piemēram, nozīmīgs materiāls ietverts J. Rozentāla rakstā, kas 1903. gadā iespiests žurnālā «Vērotājs».

Purvīša daiļrades sākuma perioda vispusīgu un dziļu analīzi sniegusi angļu kritiķe M. Ilaine žurnāla «The Studio» lappusēs (1905. gads). Savus rakstus Purvīša mākslai veltījuši arī daži nezināmi autori 1898.—1901. gada preses izdevumos, kā arī Z. Valtere un V. Savickis, kuru recenzijas tika iespiestas 1907. gada laikrakstos. 1912. gadā publicētais R. Engelharta raksts, kur sniegts ainavista daiļrades vērtējums laikposmā no 1897. līdz 1910. gadam, ir pirmais profesionālais apcerējums par Purvīša mākslu. Bez tam dažādos preses izdevumos ietverts diezgan plašs materiāls, kas nepretendē uz Purvīša daiļrades nopietnu analīzi, bet lielākoties pieskaitāms pie svarīgiem izziņu avotiem, jo ļauj izpētīt Purvīša dzīves un daiļrades atsevišķus faktus. Pie šāda rakstura izziņu avotiem pieder arī intervijas ar mākslinieku, jubilejas raksti, dažu Purvīša izstāžu recenzijas, komentāri pie viņa gleznu reprodukcijām utt. Tikai Purvīša skolnieka O. Saldava uzrakstītā monogrāfija (1958) ir pirmais izcilajam ainavistam veltītais nopietnais darbs latviešu mākslas vēsturē, lai gan šajā apcerējumā sastopamas neprecizitātes faktu izklāstījumā.

Tas apstāklis, ka Purvīša dzīvei un daiļradei līdz šim veltīts tik maz nopietna rakstura darbu, uzskatāms par trūkumu latviešu mākslas vēsturē. Novērst minēto trūkumu — tāds ir šīs monogrāfijas mērķis. Strādājot pie grāmatas, autore izpētījusi arhīvu materiālus, Purvīša dzīves laikā iespiestos rakstus latviešu, krievu un vācu žurnālos un laikrakstos, kā arī iepazinās ar viņa draugu un skolnieku atmiņām. Purvīša glezniecība pētīta, pamatojoties galvenokārt uz LPSR Valsts Mākslas muzeja kolekciju, kurā ietilpst apmēram 80 darbu. Rūpīgi izstudētas arī visas pieejamās Purvīša darbu krāsainās un melnbaltās reprodukcijas.

Grāmatā izmantoti arī daži līdz šim nekur npublicēti materiāli.

Jāpiebilst, ka mākslinieka biogrāfijas materiāli ir ārkārtīgi trūcīgi. Šis apstāklis rada lielas grūtības Purvīša daiļrades izpētei. Purvītis nav atstājis nekādu piezīmju vai dienasgrāmatu, nav saglabājušās nedz mākslinieka paša, nedz viņa tuvinieku vēstules. Lai gan mākslinieks dažkārt mēdza stāstīt par savu dzīvi audzēkņiem, viņu atmiņā šie stāstījumi ir izgaisuši. Kā jau tika minēts iepriekš, periodiskajos izdevumos gandrīz nemaz nav sastopamas profesionāli uzrakstītas recenzijas, veltītas Purvīša daiļradei. Bez tam šajos apcerējumos ir visai daudz pretrunu biogrāfisko ziņu izklāstījumā. Sevišķi trūcīgas ir ziņas par Purvīša skolas gadiem, viņa vecāku dzīvi, mākslinieka dzīves pēdējām dienām.

Purvīša mākslinieciskā mantojuma lielākā daļa ir pazudusi pirmā pasaules kara gados un otrā pasaules kara laikā. No apmēram 1500 viņa radīto gleznu saglabājies apmēram simts darbu, tāpat aptuveni piecpadsmītā daļa no Purvīša daiļrades snieguma. Turklāt pa lielākai daļai tie nav viņa nozīmīgākie darbi.

Stāvoklis nav labāks arī ar Purvīša darbu reprodukcijām. Vispirms jāpiebilst, ka viņa gleznas samērā maz tika reproducētas. Ir pieejami Purvīša

gleznu krāsaino reprodukciju divi albumi ar 12 un 16 reprodukcijām katrā. Daži desmiti zemas kvalitātes krāsaino reprodukciju iespiesti Purvīša dzīves laikā izdotajos žurnālos. Vairākas krāsainas reprodukcijas vēl sliktākā poligrāfiskā izpildījumā atrodamas tā laika avīzēs. Žurnālos sastopamas Purvīša ainavu melnbaltās reprodukcijas. Tas arī ir viss.

O. Saldavs savā Purvītim veltītajā monogrāfijā iedala mākslinieka daiļradi trijos periodos: jaunības periodā (1894—1900), pirmskara periodā (1900—1914) un pēckara periodā, kas sākas ar 1921. gadu.

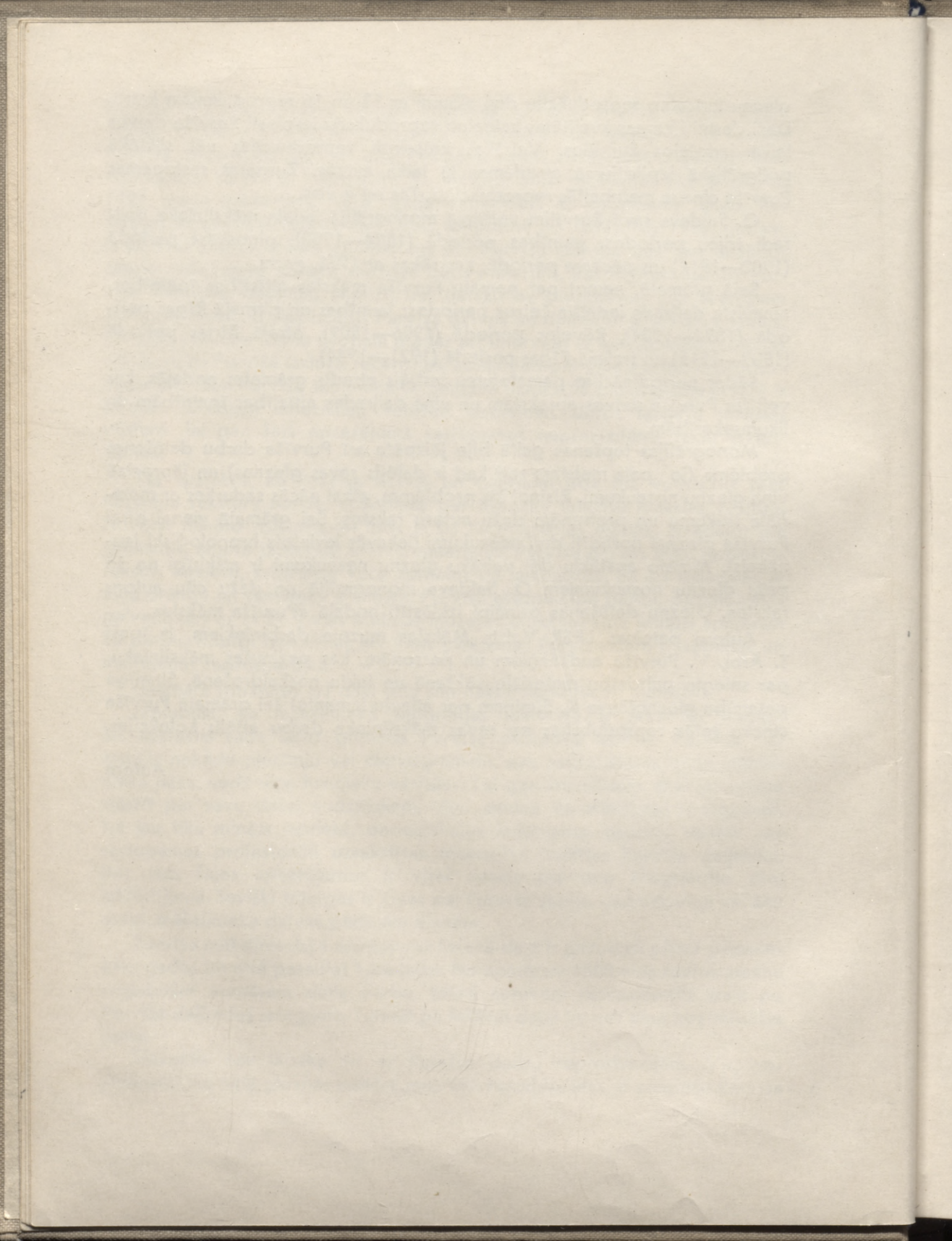
Šajā grāmatā, ņemot par pamatu Purvīša mākslas attīstības īpatnības, ainavista daiļrade iedalīta četros periodos: jaunības un pirmajā Rīgas periodā (1894—1904), Rēveles periodā (1906—1909), otrajā Rīgas periodā (1909—1915) un trešajā Rīgas periodā (1921—1944).

Šādas periodizācijas pamatojumu lasītājs atradīs grāmatas nodaļās, kas veltītas Purvīša dzīves aprakstam un viņa daiļrades attīstības īpatnībām un likumsakarībām.

Monogrāfijas tapšanas gaitā bija jāizpēta arī Purvīša darbu datēšanas problēma (jo pats meistars reti kad ir datējis savas gleznas) un jāprecizē viņa gleznu nosaukumi. Risinot šīs problēmas, atkal nācās sadurties ar materiāla trūkumu un pretrunām dažu autoru rakstos. Šai grāmatā vienai otrai Purvīša gleznai norādīti divi nosaukumi (iekavās ievietots hronoloģiski jaunākais). Minēto apstākļu dēļ vairāku gleznu nosaukumi ir atšķirīgi no šo pašu gleznu nosaukumiem O. Saldava monogrāfijā un dažu citu autoru rakstos. Gleznu datēšanas principi izklāstīti nodaļā «Purvīša māksla».

Autore pateicas LPSR Valsts Mākslas muzeja darbiniekiem, it īpaši T. Ārei, V. Purvīša audzēkņiem un personām, kas pazinušas mākslinieku, par sniegto palīdzību materiālu vākšanā un faktu noskaidrošanā. Sirsnīga pateicība gleznotājam K. Sūniņam par atļauju izmantot šai grāmatā Purvīša ainavu retās reprodukcijas no savas mākslinieka darbu attēlu kolekcijas.

Autore



## NO JAUŽIEM LĪDZ MĀKSLAS AKADĒMIJAI

Grūti iedomāties latviešu zemē raksturīgāku stūrīti par Jaužu mājām 19. gadsimta beigās. Tā bija pieticīga zemnieku mītne, vienkārša, bet pievilcīga. Dzīvojamā ēka, daži lapu koki, sakņu dobes un jauniestādīts augļu dārzs. Visapkārt tāli plašumi. Lēzeni pakalniņi. Vietām meža strēles. Labības lauki. Saulē izkaltis, putekļains vai arī lietū samircis, dubļains ceļš. Plašas ganības. Augstu debesīs vanags. Tāda bija aina, kas šeit saistīja skatienu.

Šinī vientuļajā zemnieku sētā dzīvoja Purvīšu ģimene: piebaldzēns Juris Purvītis ar sievu Annu, ko viņš Jaužos bija pārvedis no Raunas. Vilhelms Kārlis, nākamais gleznotājs, viņu pirmais bērns, piedzima 1872. gada 3. martā (20. februārī pēc vecā stila), pēc tam vēl četri — divi zēni un divas meitenes (viena no tām mira jaunībā). Grūts bija Purvīšu ģimenes materiālais stāvoklis, zemes bija maz, un tā bija neauglīga. Vecāki darba nebaidījās un strādāja no tumsas līdz tumsai. Juris bija labs namdaris, un šī amata prasme dažkārt deva viņam iespēju nopelnīt. Ja kāds zemnieks Jaužu apkārtnē bija nodomājis celt sev jaunu māju, tas negriezās ne pie viena cita kā tikai pie Jura Purvīša, jo zināja, ka darbs būs padarīts krietni un godīgi. Stāsta, ka kādam kaimiņam Juris uzcēlis pat dzirnavas. Viņš bija godīgs, čakls un kārtīgs vīrs.

Vilhelms bija paklausīgs, apzinīgs, kluss, sevī noslēdzies zēns. Nenoliedzami Vilhelmu ietekmēja vecāku krietnās īpašības, un viņš centās būt tāds pats kā tēvs un māte.

Jau kopš bērnības zēnam piemita izdomas spējas, un viņš uzcītīgi pūlējās paša rokām izgatavot to, ko bija iecerējis. Vilhelms agri iemācījās rīkoties ar āmuru, zāģi un skrūvgriezi. Ja salūza siena grābeklis — zēns pats bez vecāku palīdzības to izlaboja. Viņam patika ikviens jauninājums, ikviens uzlabojums, sevišķi tad, ja tas deva ne tikai praktisku labumu, bet arī skaistumu. Kad tēvs dārzā stādīja ābelītes un ķiršus, Vilhelms sajūsmnāts palīdzēja un cerēja kādreiz šo darbu veikt patstāvīgi. To redzēdami, vecāki viņam atdalīja nelielu dārza stūri. Un kā Vilhelms to izmantoja? Viņš tur sāka audzēt dažādu šķirņu kokus.

Vilhelma izglītības gaitas sākās Zaubes draudzes skolā, kad zēnam bija 8 gadi. No Jaužiem līdz muižai bija apmēram 9 kilometri. Zēns gāja uz skolu pirmdienas rītos un atgriezās mājās tikai sestdienas pievakarē. Skolā Vilhelms pirmo reizi iepazinās ar zīmēšanu. Zīmēšana un rēķināšana kļuva par viņa visvairāk iemīļotiem priekšmetiem. Zīmēšanas pasniegšanas metodika skolā bija novecojusi, tā bija paraugu kopēšana, kas sākās ar dažāda garuma

un slīpuma svītriņu atveidošanu, pēc tam skolēniem bija jāzīmē ģeometriskas figūras un visbeidzot stilizētas puķes, shematizētas dzīvnieku un cilvēku figūras, kā arī jau sarežģītāki ornamentī. Vilhelms jo cītīgi strādāja pie šiem paraugiem, taču reizē ar to viņā modās nepārvarama vēlēšanās zīmējumā attēlot kaut ko dabā redzētu. «Tanī laikā,» raksta Purvītis savā dzīves aprakstā, «es vēl nebiju redzējis nevienas gleznas un neviena zīmējuma. Bet kaut kāda iekšēja nepieciešamība piespieda mani rūpīgi zīmēt uz papīra te koku, te šķūni, te dzīvnieku. Es to darīju slepeni. Neviena nedrīkstēja redzēt mani zīmējam, neviens nedrīkstēja redzēt manus zīmējumus: manas nodarbtības likās man tik neparastas, ka es no tām kaunējos.»<sup>1</sup>

Zēns mācījās Zaubes skolā sešus gadus, tas ir, līdz 1885. gadam, kad viņa tēvs noīrēja Vitebskas guberņā vecas, gandrīz sabrukušas ūdens dzirnavas. Juris Purvītis salaboja veco ēku un sāka strādāt par dzirnavnieku. Dzirnavas atradās Drisas apriņķa Kļaišiņu miestā.

«1886. gadā arī aizbraucu pie vecākiem un sāku dūšīgi strādāt dzirnavās,» raksta Purvītis, «pa starpām noliku arī eksāmenus vietējā pagastskolā krievu valodā, lai dabūtu atvieglinājumu kara klausības gadījumā. Tad tēvs sūtīja mani uz 50 verstu attālo apriņķa pilsētu Drisu, lai tur nobeigtu apriņķa skolu . . .»<sup>2</sup> Drisā, nelielā pilsētiņā Drisas un Daugavas satekas vietā, Vilhelms pirmo reizi saskārās ar krievu intelīgences pārstāvjiem — apriņķa skolas skolotājiem. Šajā divgadīgajā skolā, kur viņš mācījās pēdējā klasē, viņa interesi, tāpat kā Zaubes skolā, saistīja gan matemātika, gan zīmēšana. Tāpēc no pedagogiem viņam vistuvākie bija skolas pārzinis — matemātikas un ģeogrāfijas pasniedzējs Voskresenskis, kas pats vēl bija jauneklis, un zīmēšanas skolotājs K. Šmits,<sup>3</sup> vīrs pusmūža gados. «Biju iemantojis divu cilvēku sevišķu mīlestību,»<sup>4</sup> stāsta Purvītis. Abi šie pasniedzēji bija ieguvuši augstāko izglītību savā specialitātē. Voskresenskis, augstu vērtēdams Vilhelma apdāvinātību, uzskatīja, ka viņam vajadzētu tālāk mācīties universitātē un tāpēc vispirms jāsaģatavojas, lai iestātos ģimnāzijā. «Skolas pārzinis, vēl gluži jauns cilvēks, bet garā izglītots un simpātisks, ņēmās mani saģatavot uz klasiskās ģimnāzijas 5. klasi; zubrīju grieķu un latīņu tekstus, ka put vien, jaunībā mācīšanās gāja viegli,»<sup>5</sup> atceras meistars. Šāda nākotne Purvītim likās ļoti vilinoša, un viņš droši vien būtu izvēlējis šo dzīves ceļu, ja savukārt viņu nebūtu ietekmējis un draudzīgi mudinājis arī zīmēšanas skolotājs.

Arī Drisas skolā zīmēšanas metodikas pamatā bija kopēšana, tikai par paraugiem šeit izmantoja gleznu reprodukcijas, gravīras u. tml. Šmits jau sāka nojaust sava audzēkņa apdāvinātību, līdz beidzot droši par to pārliecinājās, kad viņam nejauši izdevās iepazīties ar Purvīša darbiem, ko zēns patstāvīgi zīmēja pēc atmiņas. Skolotājam vairs nebija šaubu, ka Vilhelmam jāiestājas Mākslas akadēmijā, un viņš bija ar mieru palīdzēt zēnam saģatavoties iestāju pārbaudījumiem. «Zīmēšanas skolotājs, kurš kādreiz bija apmeklējis Pēterburgas Mākslas akadēmiju, nedeļa man miera ar to akadē-

miju, par kuru man nebija ne jausmas,»<sup>6</sup> lasām tālāk Purvīša dzīves aprakstā. Taču toreizējos apstākļos nebija iespējams dabūt attiecīgus mācību līdzekļus. Iestājoties akadēmijā, bija jāzīmē ģipša galva, bet tādu Drisā nevarēja sameklēt. Zīmēšanu no dabas skolotājs neuzskatīja par piemērotu sagatavošanās veidu, jo profesionālo izglītību pats bija guvis Pēterburgas Mākslas akadēmijā vēl tajā laikā, kad tur valdīja klasicisms (1866. gadā viņš bija beidzis akadēmiju un saņēmis zīmēšanas skolotāja atestātu), un bija pārliecināts, ka tikai labu paraugu kopēšana ir pareizais ceļš uz meistarību. Šmita labvēlībai pret Purvīti bija liela pozitīva nozīme. Viņa vadībā Vilhelms iemācījās strādāt akvarelī un guva ieskatu mākslas pasaulē, — Purvīša pirmais darbs krāsās bija kādas Rafaela madonnas kopija.

Zīmēšanas skolotājs izraisīja Purvītī arī interesi par inženierzinātnēm. Šmits mazajā pilsētiņā veica arhitekta pienākumus un rasēja plānus, kaut arī šis darbs viņu īsti nesaistīja. Purvīti turpretī ļoti interesēja šīs nodarbības, un drīz vien viņš ieguva rasēšanā tādu prasmi, ka skolotājs pilnīgi uz viņu pašāvēs un uzticēja Vilhelmam atbildīgus uzdevumus. Tā audzēknis kļuva skolotājam par nopietnu palīgu un pat par viņa atvītotāju.

Uzzinājis par Vilhelma sekmēm plānu zīmēšanā, Voskresenskis nolēma uzticēt savam skolniekam uzdevumu, kas bija saistīts ar ģeogrāfiju, proti, Vilhelmam bija jāzīmē Drisas apriņķa skolu karte, ko Voskresenskis bija apņēmis iesniegt Vitebskas guberņas skolu kūratoram — mācības iestāžu pārzīnim. Purvītis ar lielu interesi uzsāka šo darbu, un tas viņam izdevās tik labi, ka kūrators atsūtīja pat uzslavu.

1888. gada 14. jūnijā Vilhelms ar teicamām sekmēm beidza mācības Drisas skolā, «Skolā biju tikai vienu gadu . . .» atceras Purvītis, «bet šo vienu gadu visā savā ilgajā mūžā nevaru aizmirst, tas noteica lielākā mērā manas turpmākās gaitas.»<sup>7</sup>

Iecere mācīties augstskolā lika jauniešiem cītīgi gatavoties iestājpārbaudījumiem 5. ģimnāzijas klasē. «Bet liktenis bija citādi lēmis,» raksta mākslinieks. «Vecākiem bija citi brāļi un māšas arī skolā jāšūta, ienākumi bija pašauri, bez tam mans tēvs, kurš bija mīksts dabas cilvēks, tika stipri no savas apkārtnes izmantots. Skolu pabeidzis, atkal stājos dzirnavās pie darba.»<sup>8</sup>

Strādājot tēva dzirnavās, Vilhelms drīz vien izprata, kāpēc ģimenes materiālais stāvoklis jaunajos apstākļos nebija uzlabojies. Atjaunotās dzirnavas nebija attaisnojušas Jura Purvīša cerības — mehānismi bija veci, nolietoties un bieži bojājās. Ar kaimiņu dzirnavniekiem bija grūti konkurēt arī tāpēc, ka tie bija blēži un prata iedzīvoties uz zemnieku rēķina.

Stāvoklis likās bezcerīgs, taču Vilhelms nepadevās dzīves sūrajām likstām. Viņš nolēma izmantot skolā gūtās zināšanas un paša spēkiem uzlabot dzirnavas. Viņš studēja grāmatas par tehnikas jautājumiem, rasēja mehānismu projektus un pēc tam pats šos mehānismus izgatavoja. Tēvs, redzēdams dēla spējas, ieteica viņam iestāties par mācekli pie vecā Danča —

ievērojama dzirnavnieka, kas esot tīsts inženieris. Vilhelms šim padomam paklausīja. «Pēc pāris mēnešiem aizbraucu uz Ziemeļvidzemi, lai praktizētos Brutujos pie Smiltenes, Danča fabrikā,» stāsta Purvītis. «Tur bija visdažādākās ietaises, toreizējiem laikiem gauži plašas. Nezinu, kāpēc sevišķi iemīļoju dzelzs apstrādāšanas darbnīcu, un tur darbam nodevos ar lielāko aizgrābtību, pie tam studēdams un vērodams visas mašīnas pa visiem kaktiem, arī teorija netika aizmirsta. Pēc viena gada prombūtnes atkal atgriezos tēva mājās un ķēros pie vilnas kāršamās mašīnas būves. Visa apkārtnē smējās, jo izskatījās jau laikam vēl par daudz par puiķišku, bet, kad pēc trijiem mēnešiem bija gatavas trīs lielas mašīnas, pie kam pašrocīgi izvedu it visus dzelzs darbus, tad neviens vairs nesmejās.»<sup>9</sup>

Juris Purvītis sajūsmināts domāja, ka Vilhelms atradis savu īsto ceļu un no tā arī nenovērsīsies. Bet pēc diviem gadiem, kurus jauneklis bija nostrādājis par atslēdznieku un mehāniķi, viņā atkal modās kvēlais sapnis par mākslu. Taču šis mērķis likās nerasniedzami tāls un ceļš uz to šķērsots nepārvaramām grūtībām. Un ko gan teiks tēvs, uzzinājis, ka dēls domā par Mākslas akadēmiju? Bet tad Kļaičiņš sāka runāt par kādu neparastu gadījumu. Drīšas aprīņa pareizticīgo mācītāja Sloveckā dēls, kas nesen ar uzslavu bija beidzis Vitebskas garīgo semināru un kam bija ieteikts turpināt mācības pareizticīgo baznīcas augstākajā mācības iestādē — Pēterburgas Garīgajā akadēmijā, ziņoja tēvam no Pēterburgas, ka ir izturējis iestāju pārbaudījumus un ir uzņemts akadēmijā. Bet liela bija vecā mācītāja vilšanās, kad viņš vēlāk uzzināja, ka iestāde, kur mācās viņa dēls, ir Pēterburgas Mākslas akadēmija. Un tomēr drīz vien tēvs ar to samierinājās un pat sāka lepoties ar dēla panākumiem. Students bija atbraucis pavadīt brīvdienas tēva mājās. Vilhelmu šī ziņa pārsteidza un ieinteresēja, jo mācītāja dēla dzīves ceļš bija līdzīgs viņa paša liktenim. Vilhelms nekavējoties devās kājām uz mācītāja māju, kas atradās 50 km no Kļaičiņiem. Jaunais gleznotājs Sloveckis Purvīti uzņēma laipni un sīkāk pastāstīja par iestāju eksāmeniem akadēmijā. Vilhelmu satrauca tas apstāklis, ka viņš neprata zīmēt ģipšus, toties iepriecināja vēsts, ka akadēmijā varēja iestāties arī bez ģimnāzijas diploma — par brīvklauštāju. Abi jaunekļi sadraudzējās, un Sloveckis iedeva Vilhelmam savu Pēterburgas adresi. «Nu varētu atpūsties un papriecāties,» stāsta Purvītis, atcerēdamies laiku pēc dzirnavu pārbūves, «bet satiku nejauši kādu Pēterburgas Mākslas akadēmijas audzēkni. Mīļš cilvēks, bet sāka man nedot nemaz vairs miera — jābraucot uz Pēterburgu un jāiestājas par brīvklauštāju akadēmijā. Lai tiktu par studentu, vajadzēja būt ar vidusskolas izglītību. Neko darīt, ja nu jābrauc, tad arī jābrauc, bet papriekšu miestīņā sadabūju ģipša figūriņu — tā ne vairāk kā pirksta lielumā, — lūk, uz eksāmeniem esot pēc ģipšiem jāzīmē. Pagatavoju piecus vai sešus mazus un šaubīgus zīmējumus...»<sup>10</sup>

Jāmin arī kāds apstāklis, kas arī savukārt stimulēja jaunekļa iestāšanos akadēmijā. Kļaičiņu miestīņš piederēja grāfam Pavlam Petrovičam Ubrijam,

Valsts Padomes loceklim, bijušajam Krievijas sūtnim Berlīnē, pēc tam Vīnē. Uzņēmīgajam Sloveckim, iespējams, radās doma, ka Ubrijs varētu materiāli palīdzēt Vilhelmam mācībās akadēmijā (varbūt viņš pats arī jau saņēma šādu atbalstu). Tā kā Ubrijs pats bija akvarelists, tad, domājams, viņu varēja ieinteresēt Purvīša darbi. Purvītim šādu darbu nebija, tomēr Ubrijs nenoraidīja jaunekļa lūgumu un apsoltīja viņam kā vienam no savas muižas ļaudīm nelielu stipendiju — 15 rubļu mēnesī (ko vēlāk izmaksāšot savā Pēterburgas dzīvoklī). Lai arī cik maz tas bija, tomēr minimālais materiālais pamats bija nodrošināts.

Sākās iestāju dokumentu kārtošana. 25. jūlijā Purvītis aizsūtīja Mākslas akadēmijai iesniegumu. Kā atceras meistars, «... nedaudz vēlāk sāku pakāt savu kastīti, čemodānu foreiz arī vārda pēc nepazinu. Lietiņu jau arī tikpat kā nekādu nebija. Mans vecais, tāpat māte, kas abi mani labi ieredzēja, bija pavisam nobēdājušies. Bet ko lai dara. Tēvs iedeva 60 rubļus (foreiz liela nauda), un, tā kā vairāk nevarēšot, lai nu pats tiekot galā ar to dzīvi.»<sup>11</sup>

1890. gada augustā Purvītis pirmo reizi savā mūžā soļoja pa lielpilsētas ielām. Lielākā no pilsētām, ko viņš līdz šim laikam tika redzējis, bija Polocka, kur 1888. gada 25. septembrī viņu iesvētīja. Tāpēc Pēterburga Vilhelmu mulsināja, bet, tā kā Sloveckis viņu jau sagaidīja, Vilhelmam netrūka ne padoma, ne palīdzības.

Līdz eksāmeniem akadēmijā bija palikušas desmit dienas. Šajā laikā bija jāiemācās zīmēt ģipsi tā, lai izturētu iestāju konkursu. «Kā ietiku akadēmijā, to vēl šodien nesaprotu,» stāsta Purvītis. «Vēl atminos, kā es pārbijos, kad iegāju klasisko skulptūru nolējumu muzejā un ieraudzīju īstos ģipšus, pēc kuriem uz eksāmeniem gatavojās jaunie aspiranti.»<sup>12</sup> Daudziem no viņiem bija skolotāji — akadēmijas vecāko kursu audzēkņi, kas eksāmenu laikā šādā veidā piepelnījās. Lai arī cik tas Vilhelmam būtu bijis vajadzīgs, viņš tādus izdevumus nevarēja atļauties. Ko darīt? Viņš nolēma, ka var iztikt bez repetitora, uzmanīgi tikai jāklausa un jāvēro, ko skolotāji aizrāda citiem reflektantiem. Un galvenais — neatlaidīgi jāstrādā. Konkurss bija liels — uz 35 vietām kandidēja 140 jauniešu, tāpat cerība tikt uzņemtam — niecīga, taču Vilhelms sasprindzināja visus savus spēkus.

Beidzot pienāca satraukuma pilnā diena. Eksāmena darbam — Hēras galvas zīmējumam bija dotas 5 stundas. Darbs tika paveikts, nodots, un pēc tam neziņā un gaidās aizritēja trīs garas dienas.

Tad visus kandidātus sapulcināja svinīgajā aktu zālē. Inspektors izsauca jaunekļu vārdus. Cits aiz cita izsauktie pazuda kādā blakus telpā. Vilhelms, elpu aizmējis, gaidīja izsaukam savu vārdu. Un nesagaidāja. Izmisums bija liels. Bet tad ienāca rektors un apsveica tos, kas bija palikuši zālē, — izrādās, tie bija jaunuzņemtie studenti.

Tā 1890. gada rudenī 18 gadu vecumā Vilhelms Purvītis tika uzņemts Pēterburgas Mākslas akadēmijā par brīvklauštāju.

## PIRMIE MĀCĪBU GADI

Pēterburgas Mākslas akadēmija bija dibināta 1757. gadā. Sākuma periodā (1758 — 1763) akadēmijas darbību noteica progresīvi centieni — ievest Krievijā nopietnu māksliniecisko izglītību, bet drīz vien šīs mācību iestādes idejiskais virziens krasī izmainījās un tā kļuva par pastāvošās iekārtas balstu. Akadēmija bija padota tieši galmam. Tās mākslinieciskās audzināšanas programma balstījās uz akadēmismu, kas bija izveidojies Rietumeiropā antīkās un renesanses mākslas paraugu ietekmē. Šā mākslas virziena pamatā bija dzīves izskaistināšana, dabas idealizācija, atrašanās no sava laikmeta sociālajiem uzdevumiem. Par gleznotāju ideāliem pasludināja Rafaela darbus, Boloņas skolas meistarū sniegumu, tēlniekiem vajadzēja atdarināt grieķu tēlniecības paraugus. Ar 1788. gadu akadēmija aizņēma lielu, speciāli celtu trīsstāvu ēku Ņevas krastā. Viss te bija ļoti iespaidīgs: svīnīgais vestibils, imponantās zāles, gar krastmalu fasāde ar galveno ieeju, ūdensmalā divas sfinksas, kas bija atvestas no Amenhotepa III kapeņu ansambļa. Visapkārt plašums un diženums. Neraugoties uz dabas idealizācijas kanoniem, kas valdīja akadēmijas mācību sistēmā, tieši šeit tika likti krievu profesionālās tēlotājas mākslas pamati. 18. un 19. gadsimtā akadēmija izaudzinājusi gan drīz visus izcilākos krievu mākslas meistarū.

Pēterburgas Mākslas akadēmijā akadēmisma virziens valdīja ilgāk par gadsimtu, un pret to savu protestu pauda daudzas ievērojamas personības. Tā, piemēram, 1863. gadā no Mākslas akadēmijas demonstratīvi aizgāja 14 audzēkņi diplomandi (I. Kramskojs, A. Korzuhins, F. Žuravļevs u.c.).<sup>13</sup> Enerģiskais kritiķis peredvižņiku draugs V. Stasovs, rakstīja asus rakstus, vērstus pret akadēmiju un tās pedagogiem. Un tiešām, kas gan bija šie profesori — Šamšins, Venīgs, Podozerovs<sup>14</sup>, kuri kā mākslinieki jau bija aizmirsti tajā laikā, kad krievu progresīvajā sabiedrībā daudzinaja Kramskoja, Repina, Surikova<sup>15</sup> vārdus? Akadēmijas audzēkņi vairs neuzticējās pedagogiem, un, kamēr tie stūrgalvīgi aizstāvēja savas veclaiku pozīcijas, studenti apmeklēja peredvižņiku izstādes un lasīja Stasova rakstus. Beidzot šo pretrunīgo stāvokli sāka izprast arī valdošās aprindas, un 1890. gadā Mākslas akadēmijas prezidents piekrita konferencsekretāra grāfa I. Tolstoja apsvērumiem un atļāva izveidot komisiju akadēmijas reformas projekta izstrādāšanai. Šajā komisijā bez akadēmijas pārstāvjiem bija arī A. Kuindži, I. Repins, V. Poļenovs<sup>16</sup> un citi demokrātiski noskaņoti mākslinieki.

Tāds bija stāvoklis Pēterburgas Mākslas akadēmijā, kad Vilhelms Purvītis kļuva par tās audzēkni. Latviešu jauneklim šī mākslas pils un visa apkārtējā granītā kaltā pasaule ar kilometriem gariem prospektiem un kolonnu celtnēm likās pasakaina. Iedziļināties akadēmijas profesoru un peredvižņiku domstarpībās Purvītis vēl nespēja, taču viņš apzinājās, ka jo ātrāk jāiepazīstas ar visu, kas notiek mākslas pasaulē, lai tad varētu veidot arī savu personisko attieksmi pret visu redzēto un dzirdēto. Purvītis arī saprata, ka viņš

profesionāli ir nesalīdzināmi vājāk sagatavots nekā daudzi viņa biedri un ka šis trūkums jānovērš neatlaidīgā darbā. Un Vilhelms sāka strādāt ar tādu stikstumu un neatlaidību, kādu bija mantojis no sava tēva — Jura Purvīša.

Jau no tās reizes, kad jauneklis ar papīru un ogles zīmuli atnāca uz pirmo nodarbību, viņš pārliecinājās, ka šeit būtībā notiek tas pats, ar ko viņš bija sastapies Zaubē un pēc tam Drisā, proti, paraugu kopēšana. Tiesa, Antinoja galvas zīmēšana nebija kopēšana, tomēr ģipsis bija «paraugs», kas virzīja māksliniecisكو risinājumu noteiktā, tas ir, akadēmiskā gultnē. Vīst patiesība apstiprinājās vēl vairāk, kad jauneklis sāka zīmēt figūras visā augumā. Kad studenta darbā Apoksiomena ķermeņa plastiskais apjoms jau guva pārliecināšu spēku, pienāca profesors, un no tā aizrādījumiem — vājināt viena vai otra muskuļa kontūras, izcelt skaistumu sejā un vīrišķīgumu stājā — audzēknis varēja secināt, ka uzdevuma mērķis nav konkrētas patiesības atainošana, bet gan drīzāk sekošana noteiktam seno laiku skaistuma kanonam. Bet reizē ar to Purvītis saprata, ka šis «akadēmisma gaiss» viņam varētu būt kaitīgs tikai pēc ilgākas ieelpošanas un ka pagaidām darbs ar paraugiem ir viņam noderīgs, jo palīdz apgūt nepieciešamās profesionālās iemaņas. Kad jauneklis ģipša zālē vienveidīgiem vilcieniem ieklāja ēnas un pusēnas, viņš juta sevī divējādu dziņu: pēc iespējas vairāk iegūt šajā klasē un tomēr tikt ātrāk ārā no tās. Pēc akadēmijas statūtiem pie ģipša bija jāstrādā vismaz divi gadi, bet Purvītis pielika visas pūles, lai pavasarī iegūtu labas atzīmes un jau pirmajā mācību gadā pārietu modeļu zīmēšanas klasē. Tas viņam arī izdevās. Tā Vilhelms gada laikā apguva vienu no kanoniskākajiem kursiem visā vecās akadēmijas sistēmā.

Jaunieša gribas spēks šajā dzīves posmā izpaudās ne tikai mācībās, bet arī cīņā ar materiālām grūtībām. No Kļašičiem viņš nevarēja lūgt nekāda atbalsta. Ar Ubrija 15 rubļiem mēnesī iztikt bija grūti. Ja nebūtu draugu, viņa stāvoklis būtu neapskaužams. Vilhelms draudzējās ar Slovecku un sākumā pat dzīvoja pie viņa. Vēlāk, kad Sloveckis pārgāja dzīvot pie diviem saviem draugiem, arī akadēmijas studentiem, Purvītis bieži ar viņiem tikās. Sloveckis, pats būdams trūcīgs, vienmēr bija možs un prata optimistisku noskaņu radīt arī savos biedros. Viņš bija vispusīgi izglītots, turklāt apveltīts ar skaistu balsi un aktiera dotībām: dziedāja operu ārijas un tēloja saviem biedriem fragmentus no drāmām. Tas viss, protams, rosināja možu, priecīgu garastāvokli, bet, tā kā Sloveckis un viņa biedri bieži vien labprāt kavējās arī pie viņa glāzes, Purvītis sāka no viņiem atsvešināties. Viņš gribēja dzīvot atturīgi, lai ietaupītu naudu, neizšķiestu veltīgi laiku un spēkus un ātrāk virzītos pretī savam mērķim.

Atradis zīmēšanas mājskolotāja vietu kādā pārtikušā ģimenē, Purvītis nodrošināja sev eksistences minimumu, kaut arī bija žēl laika, ko vajadzēja veltīt neapdāvināto audzēkņu mācīšanai. Vienīgi vasarā, ko Purvītis pavadīja Kļašičos, viņš varēja gleznot, cik vien patika.

Tagad Vilhelms vairāk pievērsās saviem studiju biedriem — latviešiem. Sloveckis jau bija iepazīstinājis viņu ar Jani Rozentālu un tā tuvāko draugu Pēteri Balodi. Abi jaunie latviešu mākslinieki varonīgi cīnījās ar trūkumu, kopā strādājot pie amatnieciskiem pasūtījumiem (izkārtnēm u. tml.).

Jaunie draugi uzaicināja Purvīti piedalīties akadēmijas latviešu studentu sanāksmēs, kas notika viņu vecākā biedra Ādama Alkšņa dzīvoklī Vasīlijas salā. Šīs sanāksmes notika regulāri. Bija izveidojies pulciņš, kuram tā dibinātājs un priekšsēdētājs Alksnis deva vārdu «Rūķis». Pulciņā piedalījās arī Štiglica tehniskās zīmēšanas skolas un konservatorijas latviešu tautības audzēkņi, kā arī ievērojamākie Pēterburgas latviešu sabiedriskie darbinieki. Sanāksmēs, kurās zīmēja, muzicēja, polemizēja, lasīja referātus, sprieda un vērtēja, skanēja latviešu valoda un jaunieši jutās kā dzimtenē. It sevišķi dedzīgas diskusijas notika tad, kad pie pulciņa biedriem ciemojās ainavists Jūlijs Feders. «Līdz ko Feders ieradās pie šiem mazajā jumta istabiņā, tūlīt sākušās asas ķildas un plēšanās mākslas virzienu dēļ,»<sup>17</sup> rakstīja J. Jaunsudrabiņš, kurš arī bija «Rūķa» dalībnieks.

Pulciņa dvēsele bija Ā. Alksnis. Biedri jūta, ka šis klusais, labsirdīgais cilvēks spēj redzēt tālāk un just dziļāk nekā viņi, ka viņam ir skaidri mērķi, un tādēļ labprāt pakļāvās sava vecākā biedra ietekmei, ļāva sevi vadīt un iedvesmot. Alkšņa entuziasms, neizsīkstošais dvēseles spēks saistīja viņa biedrus, modināja uzticību un mīlestību. Kā mākslinieks Alksnis neizcēlās, biedri pat nepazīna viņa zīmējumu un akvareļu bagātīgo klāstu, taču viņš bija erudīts mākslas jautājumos un liels audzinātājs. Krievu progresīvās reālistiskās mākslas tradīciju ietekmē Alksnis cīnījās par latviešu mākslu, kas atbilstu demokrātisma un tautiskuma principiem. Un «Rūķa» dalībniekiem — kā uzsvēra Alksnis — vajadzēja kļūt par latviešu nacionālās un demokrātiskās mākslas pamatlicējiem. Bet, lai to panāktu, vispirms bija jāsasniedz augsts profesionālais līmenis; un tas savukārt bija panākams tikai ar neatlaidīgu darbu, kā par to liecināja arī pulciņa nosaukums — «Rūķis».

Purvīti Alkšņa personība dziļi ietekmēja, un viņš bija ļoti noskumis, kad Alksnis (kas akadēmijā bija ieguvis III šķiras dienesta pakāpes mākslinieka grādu ar zīmēšanas un rasēšanas skolotāja tiesībām) 1892. gadā ģimenes apstākļu dēļ pārtrauca mācības un aizbrauca dzīvot uz savu dzimto pilsētu Rūjienu. Tagad Alksnis vairs tikai retumis ziemā ieobrauca Pēterburgā, lai satiktos ar saviem draugiem. Par «Rūķa» priekšsēdētāju tika ievēlēts Valters. Taču Purvītis un Rozentāls šajā laikā katru gadu vasaras pavadīja Alkšņu mājās Rūjiēnā. Dienā viņi klaiņoja gar Rūjas krastiem, bet vakaros apsprieda uzgleznotās dabas studijas.

Pēc Alkšņa aizbraukšanas pulciņa «Rūķis» rosīgā darbība pieklusa, bet tajā pašā laikā studentu domas un interesi saistīja gaidāmās pārmaiņas Mākslas akadēmijā.

Komisijas sastādītais projekts paredzēja akadēmijas radikālu reformu. 16

Projektā bija paredzēti šādi priekšlikumi: likvidējamas ģipšu klases, atmetama klasisko paraugu kopēšana, mācību procesa pamatā liekams reālisma princips — veidot mākslas darbu no dabas. Par galveno mācīšanas formu izvirzāmas darbnīcas. To vadīšanai pieaicināmi ievērojamākie peredvižņiki — I. Repins, V. Makovskis, I. Šiškins, A. Kuindži un citi.<sup>18</sup> Izveidojama akadēmijas padome, kurai jāvada ne tikai mācības akadēmijā, bet arī visas Krievijas mākslas dzīve. Tie bija nopietni, ierosinoši priekšlikumi. Bet, tā kā komisija šo projektu veidoja trīs gadus, mācības akadēmijā šajos gados notika vēl pēc vecās programmas. Tā Purvītis, kas 1891. gada oktobrī jau strādāja modeļu klasē, vēl sastapās ar uzstādījumiem klasicisma garā. Zīmējot sviņīgās pozās izvietotus modeļus, viņš drīz vien sāka izjust, ka nav pietiekami sagatavojies šā uzdevuma veikšanai. Aktu zīmēšana ir ievērojami grūtāka nekā ģipšu zīmēšana, un Purvīša darbus tagad nereti novērtēja ar viduvēju atzīmi. Parasti pēc tam Vilhelms kļuva centīgāks un nākamā atzīme bija laba. Bet pēc tam viduvējā atzīme atkārtojās, un reiz viņš saņēma par savu darbu pat neapmierinošu vērtējumu. Purvītis visu to smagi pārdzīvoja, kaut gan viņam tomēr veicās labāk nekā viņa kolēģim, nākamajam ievērojamajam ainavistam K. Bogajevskim,<sup>19</sup> kas šo atzīmju dēļ tika izslēgts no akadēmijas par neapdāvinātību. Visnepatīkamākais tomēr bija tas, ka par Purvīša sliktajām atzīmēm uzzināja Ubrijs un vairs nepiešķīra viņam naudas pabalstu, motivēdams savu rīcību ar to, ka Vilhelmam «neesot talanta» (acīm redzot, tāds bijis akadēmijas pedagogu spriedums). Vispār jau bija skaidrs, ka figūru zīmēšana nav Purvīša aicinājums un ka viņa mākslinieka spējas atklāsies tieši ainavā. Vilhelmu jau agrāk saistīja šis glezniecības žanrs, tāpēc arī, akadēmijā iestājoties, viņš par savu specialitāti atzina ainavu glezniecību. Un drīz vien fakti pierādīja, ka Purvītis izraudzījies pareizo daiļrades ceļu: 1893. gada rudenī viņš par ainavām eļļas tehnikā saņēma no akadēmijas mazo sudraba medaļu. Ainavas bija gleznotas vasarā Vitebskas un Smoļenskas guberņās, kā arī Koknesē, Salacā, Rūjienā un Jelgavā. Par saviem panākumiem jaunais gleznotājs steidzīgi paziņoja Ubrijam, un tas rīkojās konsekventi: nopirka par 100 rubļiem vienu no godalgotajām gleznām — «Auzu lauks». Ir saglabājušās ziņas, ka iespējams tieši šajā vasarā Purvītim tika pasūtītas ikonas Kļašiču pareizticīgo baznīcai. Kopā ar draugiem viņš sekmīgi veica šo darbu. Pēc tam Purvītis tika stāstījis, ka naudu par gleznojumiem (solīti bija 600 rubļu) saņēmis tikai pēc tam, kad, protestēdams pret naudas neizmaksāšanu, bija iznesis ikonas no baznīcas.

1894. gadā Purvītis jau mācījās modeļu glezniecības klasē. Modeļu zīmēšanu, kas vēl arvien turpinājās, viņš veica ar piespiešanos, un šīs nodarbtības viņam bija grūts pienākums, turpretī modeļu gleznošana sagādāja prieku. I. Grabars<sup>20</sup> atceras, ka šajā klasē Purvītis jau no paša sākuma piederēja pie tiem, «kas manāmi izceļas». <sup>21</sup> «Absolūtā redze», liekas, viņam bija iedzimta. Bija jau pilnīgi skaidrs, ka viņš izveidosies par smalku koloristu, par krāsu noslēpumu zinātāju.

1894. gada pavasarī Purvītis pirmo reizi piedalījās izstādē. Tas notika īpatnējos apstākļos. Te jāpiebilst, ka Pēterburgas Mākslas akadēmijā katru pavasari notika izstāde, kurā piedalījās gan audzēkņi, gan profesori, gan akadēmiju beigušie mākslinieki un pat personas, kam ar akadēmiju nebija nekāda sakara. Gleznas izstādei pieņēma žūrija, kurā bija akadēmijas pedagogi un arī eksponenti — tikai ar nosacījumu, ka eksponentu skaits žūrijā nedrīkstēja pārsniegt pedagoģu skaitu. Tādējādi pedagoģu spriedums žūrijas sēdēs bija noteicošais. Tā gada žūrijā darbojās akadēmijas jaunieceltās Padomes locekļi, kas uzskatīja par savu pienākumu «kvalitatīvi celt akadēmijas izstādes līmeni».<sup>22</sup> Bez saudzības tika noraidīta apmēram puse iesniegto darbu, to skaitā gan akadēmiskā garā veidoti darbi, gan arī vismodernāko virzienu pārstāvju gleznas. Tā, piemēram, noraidīto autoru skaitā iekļuva kā sausais, saloniskais J. Klevers, tā arī impresionisma piekritējs J. Cionglinskis.<sup>23</sup> Zinādami, ka bez viņiem ir arī vēl daudz citu «ciešu», šie autori notrēja telpas Nevas prospektā un atklāja tur «noraidīto» izstādi. Šī arī bija tā izstāde, kur Purvītis pirmo reizi parādīja publikai savas gleznas. Grūti spriest, vai viņš bija starp «noraidītajiem» vai arī izvēlējās šo izstādi, saprazdams, ka «noraidīto» izstāde viņa darbus nenoraidīta.

«Daudz laba ir ainavistu debitantu gleznās — Cirigoti «Krusa apsītusi» un Purvīša «Apmācies laiks»,» raksta mākslas kritiķis M. Daļkevičs. «Purvīša gleznā veiksmīgi attēlots pelēcīgas dienas iespaids: gan tālā sādžiņa, gan krūmi, gan zaļojošais labības lauks, šķiet, ietīti caurspīdīgā plīvurā. Gleznas koptonis ir diezgan labs, bet atsevišķas gleznojuma daļas izskatās plakanas, un, kaut gan tehniskais izpildījums pretendē uz meistarību, patiesībā tas vēl ir diezgan nemākulīgs un nedrošs. Tomēr abiem debitantiem, pirms stāties publikas priekšā, vajadzētu vēl pilnīgāk apgūt savus izteiksmes līdzekļus.»<sup>24</sup> Iespējams, ka šī «noraidīto» izstādē eksponētā Purvīša glezna ir tā pati, kas pašlaik glabājas LPSR Valsts Mākslas muzejā un ir pazīstama ar nosaukumu «Ainava ar rudzu lauku».

Pēterburgā pavadītajos gados jaunais mākslinieks bija ieguvis krietnas garīgas vērtības. To apguvē liela nozīme bija gan Pēterburgas progresīvajai krievu inteliģencei ar tās demokrātiskajiem uzskatiem, gan latviešu studentu pulciņam «Rūķis», gan muzejiem, kas atklāja dažādu laikmetu gleznotāju rokrakstu īpatnības, gan daudzajām izstādēm, kas ievadīja jauno mākslinieku daiļrades laboratorijā, parādīja dabas uztveres dažādās koncepcijas. Centīgais, neatlaidīgais jauneklis bija kļuvis par nopietnu vīru, kas skaidri apzinājās savas nākotnes ieceres un kam mākslas pasaulē bija izveidojušās jau noteiktas simpātijas.

Šinī laikā Mākslas akadēmijas audzēkņu pasaules uzskata izveidē liela nozīme bija tām neskaitāmajām un nebeidzamajām pārrunām, kuru galvenais saturs bija gaidāmā akadēmijas reforma. Protams, gandrīz visi studenti bija par reformu, un tas, ka šīs reformas galvenie iniciatori bija

A. Kuindži un I. Repins, ārkārtīgi pastiprināja šo gleznotāju autoritāti studentu vidū.

Ilgi gaidītās pārmaiņas notika 1894. gada rudenī, kad spēkā stājās reformas projekts. Tā bija krievu tēlotājas mākslas progresīvās strāvas liela uzvara, Stasova un peredvižņiku gadiem ilgo cīņu rezultāts. I. Repins, A. Kuindži, I. Šiškins, N. Kuzņecovs<sup>25</sup> tagad kļuva par akadēmijas pedagogiem. Audzēkņi ar sajūsmu sveica slavenos gleznotājus, kas bija uzņēmušies jaunās paaudzes vadību. Purvītīm izmaiņas akadēmijas statūtos nozīmēja to, ka viņš tagad varēja nodoties tikai ainavu glezniecībai, jo meistardarbnīcu studentiem modeļu klasēs vairs nebija jāmacās. Tagad Purvītīm tikai vajadzēja nokārtot eksāmenus teorētiskajos priekšmetos, lai pēc tam izvēlētos meistardarbnīcu. Nu gleznotājam gribot negribot bija jāizrokas cauri faktu pārblīvētajam mākslas vēstures kursam, kā arī sarežģītajām estētikas problēmām. Tas bija jo grūtāk tāpēc, ka Purvītīs, cīnoties ar materiālām grūtībām, bija uzņēmis izpildīt tīri amatniecisku pasūtījumu. 1894. gada oktobrī sāka valdīt cars Nikolajs II un stipri pieauga pieprasījums pēc jaunā valdnieka portretiem. Par kopiju maksāja 30 rubļu, un mākslinieks varēja pārdot tik daudz portretu, cik vien spēja saražot. Purvīša studiju biedrs P. Balodis, kas uzņēmās veikt šo amatniecisko uzdevumu, piedāvāja Purvītīm gleznot portretu fonu un apģērbu. Kad Purvītīs, aizbildinoties ar eksāmeniem, gribēja atteikties, Balodis ieteica asprātīgu metodi: kamēr abi gleznos, trešais students lasīs viņiem priekšā attiecīgo mācību literatūru. Tā arī tika izdarīts. Rezultātā vienlaicīgi tika sasniegti divi mērķi — nokārtoti visi eksāmeni un nopelnīta paprāva summa, kuras pietika, lai taupīgais Purvītīs divus gadus varētu nodoties tikai mācībām.

Tā kā Purvītīs bija nolēmis kļūt par ainavistu, viņam bija jāizšķiras starp divām akadēmijas ainavu meistardarbnīcām. Vienu no tām vadīja Šiškins, otru — Kuindži.

## MEISTARDARBNĪCA

I. Šiškins un A. Kuindži kā ainavisti bija ļoti dažādi. Kopīga daiļrades īpatnība abiem bija dabas tēlu monumentalitāte, svinīgums un vērienīgums. Atšķirība bija tā, ka Šiškins tēloja Krievzemes dabu ar sīkas detalizācijas palīdzību un krāsa viņa gleznās tikai atdzīvināja smalki izstrādāto zīmējumu, turpretim Kuindži ainavās noteicošais bija krāsu risinājums — meistara mērķis nebija aprakstīt priekšmetus, bet gan radīt pārliecinošu un iespaidīgu telpas un gaismas ilūziju. Tāpēc Kuindži mākslai raksturīga kāpināta emocionālitate. Iespējams, ka tas bija par iemeslu tam, ka viņa gleznojumus ļoti atzinīgi vērtēja topošie mākslinieki. Par to liecina kaut vai tāds fakts, ka pēc abu meistardarbnīcu atvēršanas Kuindži bija jau četrpadsmit audzēkņu, bet Šiškinam tikai seši. Domājams, ka šis fakts, tāpat kā meistara leģendārā

slava, varēja ietekmēt arī Purvīša izvēli. Kuindži jaunrade, viņa gleznu «gaismas efekti» patiešām pārsteidza Krievijas sabiedrību. Savus darbus ainavists veidoja tumšos toņos, bet centrā attēloja saules vai mēness apgaismotus plankumus, kas spulgoja, asi kontrastējot ar tumšo fonu. Gandrīz katru gadu meistars gleznoja darbu ar šī gaismas efekta jaunu variantu: «Nakts Ukrainā» (1876), «Vakars Ukrainā» (1878), «Bērzu birze» (1879). Viņa slavenākā glezna ar spulgojoša pilna mēness meistarisku attēlojumu ir plaši pazīstamā «Nakts uz Dņepras» (1880). 1881. gadā Kuindži parādīja gaišos toņos darināto gleznu «Rīts uz Dņepras», kur šī kontrasta vairs nebija. Juzdams publikas intereses atslābumu, viņš pārtrauca piedalīties izstādēs un nodevās pēfījumiem un jaunradei savā darbnīcā, kā arī pievērsās pedagoģiskajam darbam Mākslas akadēmijas meistardarbnīcā.

Tāču nav noteiktu ziņu par to, kā Purvītis toreiz vērtējis krievu ainavas meistara daiļradi. Ir pat tādas ziņas, ka viņš savā izvēlē kādu brīdi svārstījies starp Kuindži un kādu citu pedagogu, tomēr izšķīrās par mācīšanos pie ievērojamā ainavista un iestājās viņa meistardarbnīcā. To Purvītis nekad nenozēloja, jo Kuindži personā atrada īstu pedagogu, kam visu mūžu bija pateicīgs par plašajiem apvāršņiem, ko izcilais meistars viņam bija atklājis gan mākslā, gan dzīvē.

Purvīša iestāšanās Kuindži meistardarbnīcā vēl jo ciešāk stiprināja latviešu un krievu mākslas saites. Tajā laikā krievu ainavu glezniecība bija ievērojami attīstījusies un veidoja vienu no spēcīgākajām tēlotājas mākslas nozarēm. Krievu ainavistu darbiem, tāpat kā krievu glezniecībai vispār, piemita dziļš idejiskums, un pēc sava satura tie bija progresīvi. Ainavu glezniecības klasiķi — I. Šiškins, M. Klods<sup>26</sup> un A. Kuindži — savos darbos stāstīja par Krievzemes plašumu, varenību un skaistumu, par tās stihisko spēku. Šo meistarū ainavas modināja skatītājos mīlestību pret dzimteni. Būdami konsekventi reālisti, krievu gleznotāji izmantoja šo metodi, lai paustu cildenas patriotiskas jūtas. Sevišķi dedzīgs entuziasts bija Kuindži. Viņš nešaubīgi ticēja, ka māksla spēj dziļi ietekmēt sabiedrības apziņu, audzināt pašaizliedzīgus cilvēkus. No Kuindži šo ticību mantoja arī Purvītis. Un savukārt viņš centās to nodot tālāk saviem audzēkņiem, viņa vadītās Latvijas Mākslas akadēmijas studentiem. Tādējādi ne tikai «Rūķa» sanāksmēs, bet arī Kuindži meistardarbnīcā tika likti latviešu progresīvās mākslas idejiskie pamati.

Kuindži darbnīcā valdīja īpatnēja jaunrades atmosfēra. Profesors mīlēja jaunatni, prata iedegt savos audzēkņos daiļrades liesmu, stiprināt viņos ticību progresīviem estētiskiem un ētiskiem ideāliem. Meistara gudrība un sirds degsme apvienoja visus audzēkņus saliedētā kolektīvā ne tikai mācību gados, bet saistīja viņus «garīgā saimē» arī turpmākajās dzīves gaitās, kaut arī šīs «saimes» locekļi vēlāk izklīda dažādās pasaules malās. «Bija daudz mīļu draugu,» stāsta Purvītis, «ar kuriem saites vēlākā laikā tikai nāve pārāva: Alksnis, Rozentāls, Ruščics, Rilovs, Rērihs<sup>27</sup> u. c.»<sup>28</sup> Šī meistara spēcī-

gās personības radītā idejiskā vienotība noteica Kuindži skolas savdabību ne mazāk kā specifiski gleznieciskās īpatnības. N. Rērihs, stāstot par Kuindži, vārdu «skolotājs» raksta ar lielo burtu. Ar cieņu un sirsnību Kuindži savās atmiņās piemin pazīstamais ainavists A. Rilovs. Arī Purvītis visu mūžu augstu vērtēja Kuindži kā pedagogu un cilvēku. «Prof. Kuindži . . . bija ļoti mīļš cilvēks,» atceras Purvītis, «viņš prata citos uzturēt drosmi, kad cerības sāka zust.»<sup>29</sup>

Kuindži personības ētiskajai ievirzei atbilda arī viņa pedagoģiskā sistēma, kas toreizējos apstākļos likās visai neparasta. Savā meistardarbnīcā viņš būtībā realizēja to pedagoģisko principu, ko vēlāk atzina padomju pedagoģija, balstoties uz A. Makarenko pieredzi, proti: «Nevis mācīt, bet audzināt!» Šīs sistēmas pamatā likta audzēkņa patstāvība. Viss, ko audzēknis apgūst pats, ir stabils, turpretim tas, ko viņam uzspiež, ir pārejošs, — tāda ir šīs sistēmas pamattēze. Saskaņā ar šo tēzi pedagoga uzdevums ir nevis dot audzēknim zināšanas gatavā veidā, bet palīdzēt viņam tās iegūt pašam. Tāpēc Kuindži bija ļoti piesardzīgs attieksmē pret saviem aizrādījumiem, personiskos uzskatus nevienam neuzspieda un bija arī iecietīgs pret audzēkņu uzskatiem, izņemot tos gadījumus, kur varēja būt aizskartas tādas normas, kas viņam bija «svētas», — tie bija ētikas pamatprincipi un estētiskie uzskati, kā arī profesionālas dabas jautājumi, kas, piemēram, skāra krāsu nozīmi gleznā un gleznas emocionālo saturu.

Tā kā Kuindži gleznotāja slava ļoti imponēja audzēkņiem, viņa pazīstamo darbu gaismas kontrasti bija darbnīcā «modes lieta». Un nebija gandrīz neviena studenta, kas kaut reizi nebūtu tos izmantojis. Toties pēc akadēmijas beigšanas jaunie gleznotāji atmeta šo efektīgo, bet publikai jau pārāk labi pazīstamo paņēmienu un sāka apgūt un plašāk izmantot Kuindži kompozīcijas principus. Un tieši šie kompozīcijas principi, kā arī dabas pacilātā, heroizētā interpretācija un krāsu skanīgums apvienoja viņa audzēkņus «Kuindži skolā».

Purvīti ieskaitīja slavenā meistara darbnīcā 1895. gada 8. janvārī, un viņš tūlīt iekļāvās saliedētājā, draudzīgajā kolektīvā, kas veidojās no daudzu tautību pārstāvjiem. Šeit valdīja jautrība, biedriskums, te mēdza daudz filozofēt, un šajās sarunās dedzīgi piedalījās arī pats profesors. Turpretim Purvītis, kaut arī jutās labi savu jauno biedru vidū, pats tomēr vairāk kļūseja — viņa lietīšķajam raksturam bija sveša daudzvārdība. Toties viņš ar asu skatienu vēroja, kā glezno katrs no viņa studiju biedriem, no kuriem daži te bija jau nostrādājuši vairākus mēnešus. Vilhelms uzmanīgi klausījās, kā viņi vērtē un kritizē cits citu un ko viņiem saka profesors. Kuindži aizrādījumi bija īsi, bet saturīgi. Viņš mācīja gleznot brīvi un sulīgi, neieteica daudz strādāt pie gleznas zīmējuma, bet veidot formas tieši ar otu. Visaugstāk Kuindži vērtēja vispārīgumu, tipizāciju, lielas līnijas gleznā un, galvenais, tās emocionālo saturu. Taču nekādā gadījumā meistars neļāva strādāt atrauti no dabas. «Tikai dabā var gūt jaunus ierosinājumus, tikai dabas

studijās var apgūt glezniecību.»<sup>30</sup> Šos vārdus profesors nekad neaizmirsā lieku reizi atkārtot. Un tomēr nedrīkstēja arī pasīvi sekot dabai ne vien detaļās, bet arī ainavas elementu izvietojumā. Kaut arī Stasovs savos rakstos bija izteicis domu, ka ainavai jābūt «noteiktas vietas portretam», Kuindži mācīja pretējo, proti, ka ainavas kompozīcija jāveido ilgstošu meklējumu rezultātā un radītajam dabas tēlam jābūt daudzās vietās gūtu vērojumu sintēzei. Sakarā ar šo principu, ko daži sauca par «Kuindži metodi», profesors centās iemācīt studentiem prasmi gleznot pēc atmiņas, risināt stingras un labi pārdomātas kompozīcijas.

Purvītīm gleznošana pēc atmiņas nesagādāja grūtības — viņš taču jau no Jauzu laikiem tā bija zīmējis. Bet Kuindži darbiem raksturīgās konstruktīvās kompozīcijas metodes pielietošana šajos gados gan Purvītīm, gan arī lielākajai daļai viņa studiju biedru vēl bija pārāk sarežģīts uzdevums. Tāpēc viņš neuzdrošinājās strādāt pēc šīs metodes, bet profesors bija apmierināts arī ar to, ka Purvītis konkrētu vietu atveidojumos prata dabas elementus loģiski un izteismīgi izvietot gleznas plaknē. Par to liecina viņa darbnīcas gados darinātie akvareļi (1896. gadā). Daļa no šiem darbiem — «Skats uz Daugavu», «Pavasaris», «Vakars», «Kokneses pilsdrupas» un «Staburags»<sup>31</sup> — glabājas Latvijas PSR Valsts Mākslas muzejā.\* Divi pirmie darbi no minētajiem liecina par Purvīša aizraušanos ar I. Levitāna<sup>32</sup> mākslu, jo tajos izmantoti izcilā ainavista gleznu «Spirgts vējš» un «Ziedošas ābeles» motīvi.

Šī aizraušanās ir pilnīgi saprotama, jo Kuindži jau 12 gadus nebija rādījis publikai nekā jauna, turpretim Levitāns pa to laiku bija izvirzījies Krievijas ainavistu pirmajās rindās un aktīvi piedalījās izstādēs. Mākslinieka talants šajā posmā bija jau sasniedzis briedumu, un viņa jaunradi raksturoja jauni un atkal jauni sasniegumi. Šis lirisko ainavu meistars bija A. Savrasova<sup>33</sup> audzēknis un pēctecis. Detalizācijas un vispārinājuma līdzsvarojums Levitāna darbos labi saskanēja ar viņa mākslas intīmo raksturu. Gleznotājs meistarīgi veidoja dabas elementu «portretus» liriskā, klusināti atturīgā, sirsnīgā skatījumā. Levitāna mākslas ētiskā ievirze bija saistīta ar īpatnēju stāstījumu par cilvēku, kaut gan gleznās bija attēlotas nevis cilvēku figūras, bet gan lietas vai ainavas detaļas, kuras saistītas ar cilvēku (mājas, ceļš utt.). Bez tam Levitāns savos darbos meistarīgi attēloja Viduskrievijas vienkāršo, necilo dabu. Šo mākslu vajadzēja dziļi iepazīt un apgūt arī Purvītīm kā nākamajam latviešu zemes skaistuma apdziedātājam.

Šajā posmā Purvīti ieinteresēja arī ziemeļu zemju ainavisti — sniega attēlojuma meistari: ar norvēģu gleznotāja F. Taulova<sup>34</sup> divām gleznām viņam bija izdevība iepazīties akadēmijas batāliju darbnīcā, kuras vadītājs

\* Tālāk gleznu atrašanās vietas norāde — Latvijas PSR Valsts Mākslas muzejs — tiks saīsināti apzīmēti — VMM.

N. Kuzņecovs bija šī meistara mākslas cienītājs. Plašāku ieskatu Taulova daiļradē sniedza skandināvu mākslas izstāde, kas tika atklāta Pēterburgā 1897. gada rudenī.

Meistardarbības periodā Purvītis dzīvoja kopā ar Valteru divstāvu mājiņā, kas atradās lielas mājas sētā Sadovajas ielā, iepretim Jusupova dārzam. Jau agrākajos gados, kad te vēl dzīvoja Rozentāls, Purvītis šīs telpas nereti bija izmantojis par darbnīcu. Šeit, krāsu un audeklu vidū, terpentīna piesātinātajā gaisā topošie gleznotāji jutās kā īstā mākslas pasaulē. Šo mītni bieži apciemoja «Rūķa» dalībnieki, kas ar dažādiem jautājumiem nāca pie sava priekšsēdētāja Valtera. Šeit viņus vienmēr sagaidīja laipni un viesmīlīgi. Valters par jaunajiem talantiem rūpējās, bija izpalīdzīgs.

Ar Valteru Purvītim bija izveidojusies jo cieša draudzība. Pirmais ierosinājums šai draudzībai bija «Rūķa» sanāksmes. Kā jau tika minēts, Valters bija pulciņa priekšsēdētājs un arī labs mūziķis (viņš spēlēja vijoli «Rūķa» koncertos). Turklāt jaunais gleznotājs bija apveltīts ar spilgtām mākslinieka dotībām, bet Purvītis cilvēkos visvairāk vērtēja talantu un darba spējas. Viņam patika arī Valtera darbu gleznieciskā ievirze. Kaut arī tā atšķīrās no Purviša daiļrades stila, tomēr viņš prata saskatīt tanī radniecīgas iezīmes. Purvīti saistīja Valtera rakstura izsmalcinātība, izkoptā gaume un intelīgences. Purvītis ne tikai labprāt pavadīja laiku ar Valteru, bet bieži vien strādāja kopā ar viņu.

Purvītim bijusi ciešāka saskare arī ar Jūliju Federu. Kā raksta Georgs Feders, Jūlija Federa dēls, jaunais mākslinieks Pēterburgā bieži iegriezās Federa darbnīcā, rādīja meistaram savus darbus un «uzmanīgi noklausījās viņa aizrādījumus un novērtējumus, piešķirot tiem lielu nozīmi».<sup>35</sup> J. Feders un Ā. Alksnis bija tie, kas stiprināja Purviša saites ar latviešu mākslu. Ar Alksņa iniciatīvu Purvītim 1896. gada vasarā izdevās pirmoreiz eksponēt savus darbus Rīgā latviešu etnogrāfiskajā izstādē, kas tika veltīta Krievijas arheologu 10. kongresam. Šai izstādē piedalījās arī citi «Rūķa» biedri. Purvītis parādīja ainavu «Jūras skats», kas manāmi kontrastēja ar Baltijas glezniecības tradīcijām un ko daži vietējie kritiķi novērtēja kā notikumu mākslas dzīvē. Šajā pašā gadā Mākslas akadēmijas «Pavasara izstādē» Purvītis eksponēja ainavu «Ziemas vakars uz laukiem», kur izmantoja kādas Kuindži glezņas gaismas efektu — vakara saules staru mirdzumu uz apsniģajiem zemnieku māju jumtiem.

## LIELĀ ZELTA MEDAĻA

Kopš Pēterburgas Mākslas akadēmijas reformas realizēšanas bija pagājuši divi gadi, un šajā laikā noskaidrojās, ka tā nebija devusi cerētos rezultātus. Pedagogi pervedvižņiki akadēmijā bija «svešķermeņi». Citādi tas arī 23 nemaz nevarēja būt, jo akadēmija taču bija valsts iestāde, pie tam jo cieši

saistīta ar galmu, un tāpēc nevarēja kļūt par progresīvās mākslas centru. Šo stāvokli izjuta kā jaunpieņemtie pedagogi, tā arī akadēmijas audzēkņi.

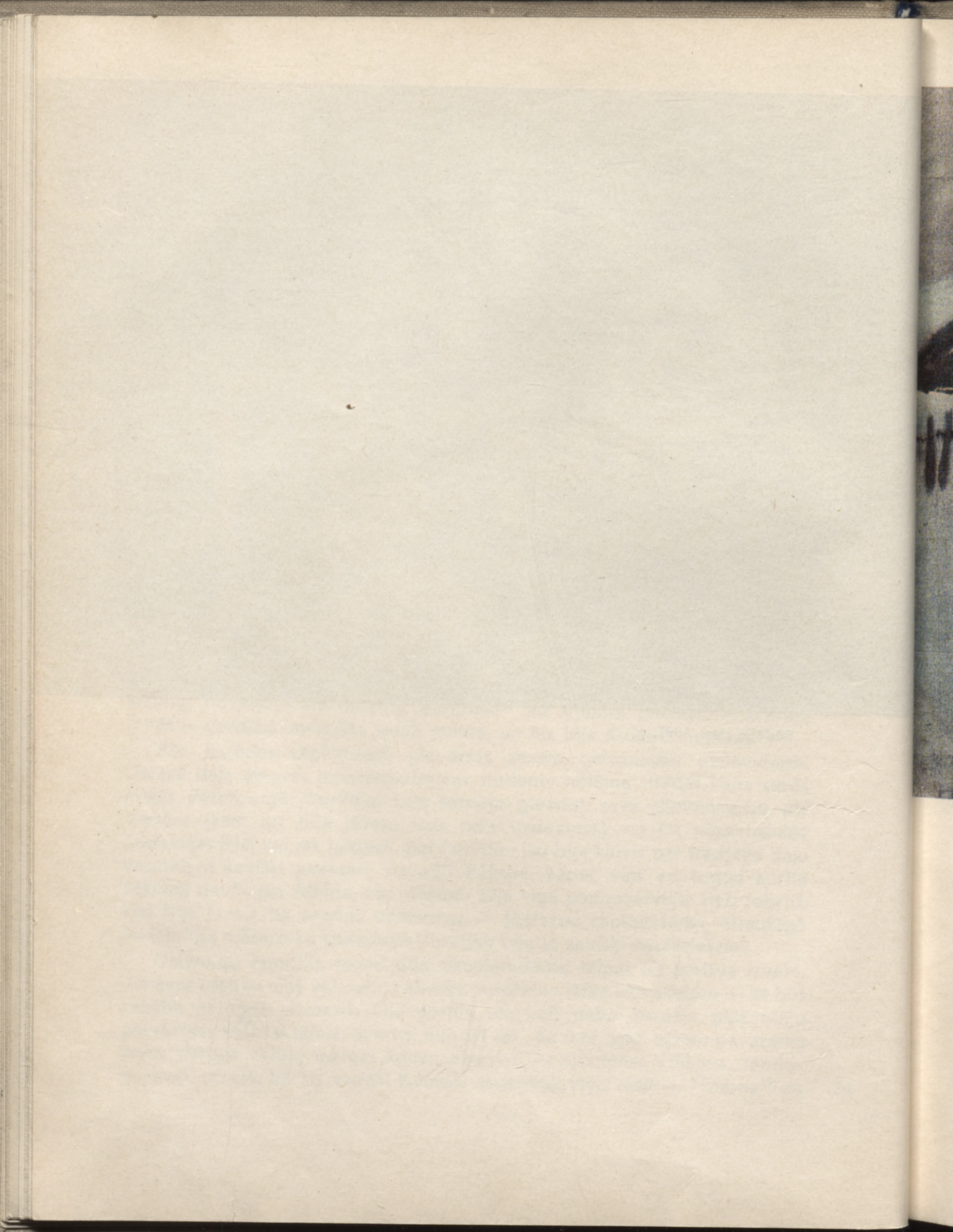
1897. gada februārī studentu neapmierinātība izpaudās organizētā nepaklausībā akadēmijas administrācijai. Šo apstākli izmantoja Kuindži ienaidnieki un apsūdzēja studentu aprindās populāro pedagogu «dumpinieku» atbalstīšanā. Rezultātā Kuindži tika nekavējoties atlaists. Protestējot pret šo rīcību, visi viņa audzēkņi nolēma izstāties no akadēmijas, bet Kuindži pierunāja viņus tomēr piedalīties diplomdarbu konkursā. Viņš pats, būdams akadēmijas Padomes loceklis, turpināja rosīgu sabiedrisku darbību. Gribēdams pārvērst gadskārtējo akadēmijas izstādi par savdabīgu «gleznotāju savienību», Kuindži panāca izstādes statūtu reformu. Pēc Kuindži pieprasījuma šai izstādei tika dots oficiāls nosaukums «Pavasara izstāde» un žūrijas ievēlēšanai balss tiesības ieguva visi gleznotāji neatkarīgi no profesionālās izglītības cenza; tika atcelts noteikums, ka žūrijas vairākumā jābūt akadēmijas pedagogiem. Šai reformai bija pozitīvas sekas — žūrijā tūlīt iekļuva četri akadēmijas audzēkņi: A. Borisovs<sup>36</sup>, J. Rozentāls, J. Valters un V. Purvītis. Līdz ar to jaunatnei tika dota iespēja aktīvi piedalīties sabiedriskajā darbā. Tas viss piešķīra «Pavasara izstādēm» progresīvu raksturu. Pozitīva nozīme bija arī tam apstāklim, ka Kuindži audzēkņi tagad bija jau mākslinieki ar savdabīgu daiļrades rokrakstu, — par to liecināja viņu izstādītie darbi. 1897. gada «Pavasara izstādē» Purvītis parādīja divus darbus — «Pavasaris» un «Vakara zvani» (VMM)<sup>37</sup>, no kuriem mums pazīstams tikai pēdējais. Tā ir liela izmēra glezna, vienkārša pēc kompozīcijas un svinīga pēc noskaņas. Šeit attēlota upe, bērzu birze un daži cilvēki, kas dodas uz baznīcu. Gleznas motīvs ir radniecīgs Levitāna ainavām, tikai risināts drūmā zaļgani pelēcīgā krāsu gammā. Bez Purvīša darbiem prese atzinīgi novērtēja arī Ruščica, Zarubina<sup>38</sup> un Valtera gleznas. «Pavasara izstāžu» darbība ievirzījās jaunā gultnē, un tas bija Kuindži nopelns.

Pēc izstādes diplomandi pievērsās savam galvenajam uzdevumam. Lielākā daļa ainavas meistardarbnīcas studentu nolēma strādāt katrs savās mājās Pēterburgā. Purvītim bija iespēja gleznot savu diplomdarbu pie Valtera (kam arī bija jāveic tāds pats uzdevums) vai nu viņa namiņā Sadovajas ielā, vai arī Jelgavā. Bet Purvītim jau bija kļuvis par tradīciju daļu vasaras, it sevišķi pavasari, pavadīt Rūjienā. Tāpēc viņš arī togad aprīļa sākumā devās pie Alkšņa, kas vienmēr bija viņa padomdevējs. Tieši tobrīd, kad bija jāveic tik svarīgs uzdevums — jāglezno diplomdarbs, atsaucīgā un iejutīgā māslinieka spriedums Purvītim bija jo sevišķi nepieciešams.

Galvenais Purvītim tagad bija diplomdarba tēmas un motīva izvēle. Ainavas motīvu viņš vēl nebija atradis, turpretim tēma bija skaidra — tā būs saistīta ar agru pavasari. Bija aprīlis, un pati daba aicināja gleznotāju pievērsties tieši šai tēmai. Svarīgi bija arī tas, ka tanī laikā agram pavasarim savus darbus veltīja daudzi krievu ainavisti — Levitāns, Volkovs, Jendogurovs<sup>39</sup> un citi, kā arī vairāki Kuindži audzēkņi, viņu vidū — Himona<sup>40</sup> un

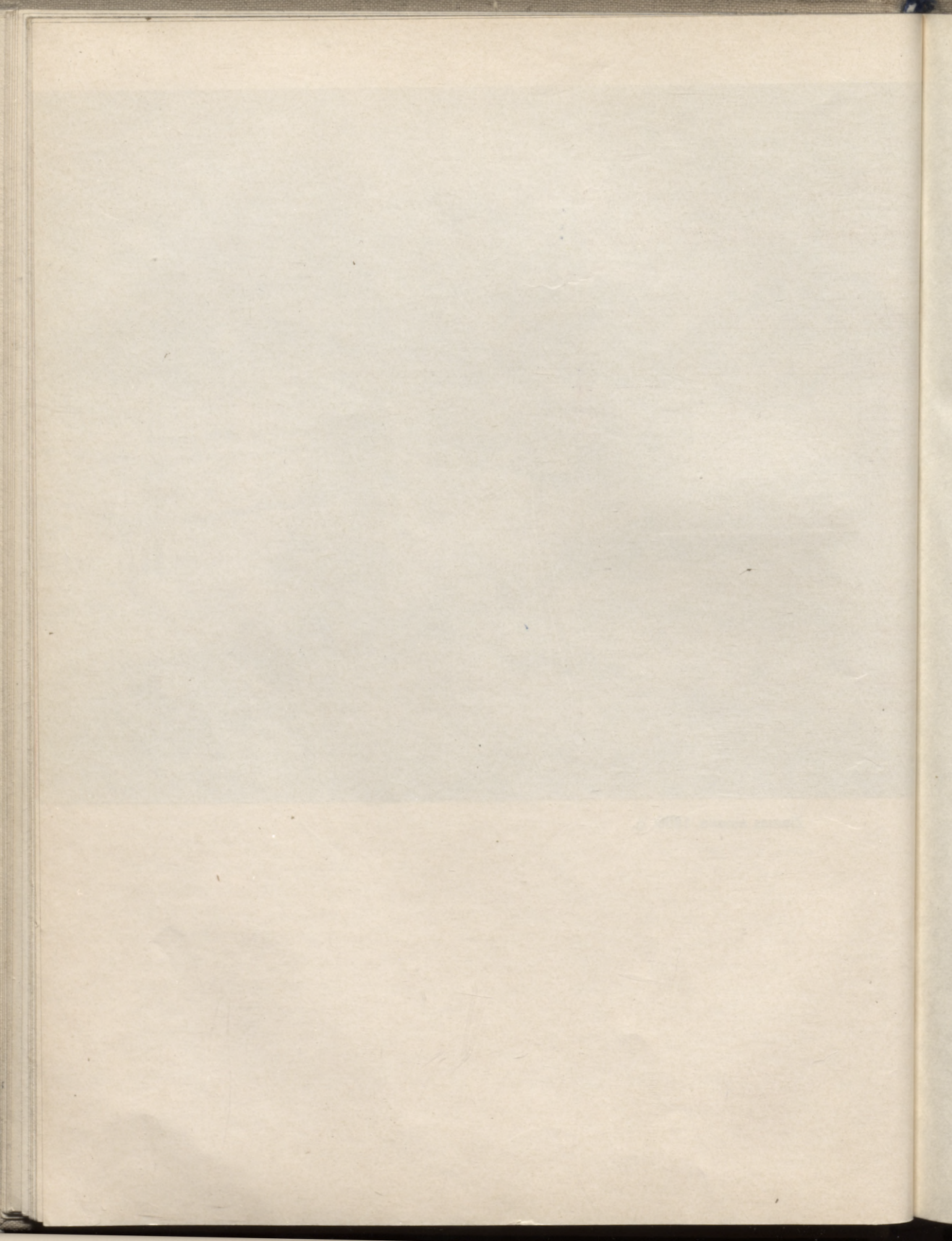


Pēdējie stari. 1897. g.





Ziemas ainava. 1898. g.



Ruščics. Savos darbos šie mākslinieki parasti attēloja strautus ar sniegotiem krastiem, kūstošu sniegu utt. Līdzīgi pavasara ainavu motīvi bija tuvi arī Purvītīm.

Rūjienā mākslinieks pārliccinājās, ka sniegs gandrīz bija nokusis un iecerētajai ainavai materiālus vākt jau par vēlu. Tikai vietām bija palikuši daži sniega plankumi, kas gleznaini izdalījās uz mitrās zemes. Rūjas upe bija pārplūdusi. Kapsēta — viens no pilsētas krāšņākajiem stūrīšiem — šajā gadalaikā radīja skarbu un drūmu iespaidu. Īstenībā materiāla šeit nebija mazāk kā Levitānam, kad viņš radīja savu filozofisko gleznu «Pāri mūžīgajam mieram», — netrūka pat pareizticīgo baznīcas uz Rūjas piekrastes paugura. Bet kā šos daudzos ainavas elementus apvienot vienā gleznā? Levitāns, liekas, bieži vien atrada gleznas elementus jau saliedētus dabā. Purvītis konkrētajos apstākļos to nevarēja, un, izmantojot Kuindži metodi, glezna bija jārada no dažādās vietās gūtajiem iespaidiem.

Nav zināms, kāda attieksme pret šiem Purvīša nodomiem bijusi Alksnim. Taču domājams, ka «Rūķa» dibinātājs varēja būt apmierināts ar to, ka jaunais latviešu gleznotājs, kaut arī izmantojot Levitāna motīvu, nodomājis radīt noskaņo ainavu, ko ierosinājis dzimtenes dabas skaistums.

Atbraucis Jelgavā, Purvītis nekavējoties uzsāka darbu, kas prasīja visu radošo spēku koncentrāciju. Valteram klājās vieglāk, jo viņa diplomdarba tēma bija Jelgavas tirgus laukums vasaras laikā un to viņš tagad, vasarai iestājoties, ik dienas varēja novērot. Tur viņš redzēja gan tirgotājus, gan ziņkārīgu policistu. Par «pircējām» viņam pozēja elegantos tērpos ģērbtas māšas Štelmaheres. Beidzot viņš lika arī Purvītīm pozēt mākslinieka figūrai, kurš tirgus laukuma vidū glezno studiju. Visi Valtera gleznas elementi veidojās pēc principa: redzēts — uzgleznots. Cits raksturs bija Purvīša darbam. Viņš attēloja tādus dabas objektus, kādi Jelgavā nebija sastopami, gleznoja agra pavasara ainavu, lai gan bija jau vasara. Mākslinieks bijā nolēmis parādīt Kuindži daiļradei raksturīgo vakara saules pēdējo staru gaismas efektu, kas ilgst tikai dažas minūtes, tas ir, kaut ko tik īpatnēju un gandrīz vai netveramu, ko nevar ieraudzīt jebkurā dienā un jebkurā vietā. Tātad no visa tā, ko Purvītis bija paredzējis atainot savā gleznā, dabā tagad gandrīz nekā vairs nevarēja atrast. Arī gleznā iecerētajam svinīgajam un cildenajam noskaņojumam mākslinieks savā apkārtnē nevarēja rast atbilstošas izjūtas, jo ap viņu valdīja prieks un jautrība, ko radīja Valters un Štelmaheru ģimenes locekļi. Pēc visa teiktā var spriest, cik milzīga koncentrēšanās bija nepieciešama jaunajam ainavistam, lai realizētu iecerēto! Pēc ziņām, kas atrodamas arheologa F. Baloža apcerējumā par Purvīti, viņš šajā dzīves posmā savās domās bieži vien bijis kopā ar Alksni, tā gūdam spēkus un izturību. Dzīvojot Jelgavā, Purvītis savā iztēlē centās atdzīvināt gan sarunas ar draugu, gan skarbos iespaidus par Rūjienas dabu agrā pavasarī.

Darbs abu mākslinieku darbnīcā — Krievu kluba augšējā zālē — ritēja strauji, kad augusta beigās pēkšņi pienāca satriecoša vēsts: miris Alksnis.

Viņš bija aizbraucis uz Rīgu izdarīt nelielu deguna operāciju, bet pēc tās bija sākusies asins saindēšanās, kam sekoja nāve.

Ievērojot to, ka oktobra sākumā Purvīša lielā glezna bija jau pilnīgi pabeigta, var spriest, ka tajā laikā, kad bija saņemta sēru vēsts, visi gleznas elementi ir jau bijuši izveidoti un atlicis vēl tikai darbs pie detaļām. Tātad tieši tanī brīdī, kad Purvītis centās iejusties svinīgajā noskaņojumā savu nodomu īstenošanai, pati dzīve pēkšņi izraisīja viņā tās emocijas, kam vajadzēja kļūt par šīs gleznas saturu. Tagad, strādājot pie gleznas apgaismojuma, Purvītis lika saulrieta stariem pieskarties gan zemei, gan sniega plankumiem, gan baznīcas tornim, gan baznīcas sētai un kapsētas mūrī, gan arī vienam no baltajiem kapu krustiem. Un apgaismotais krusts kļuva par gleznas satura paudēju. Tā kā gleznā attēlota Rūjienas baznīca un, iespējams, arī Rūjienas kapsēta, kur bija apbedīts Alksnis, var uzskatīt šo balto krustu un līdz ar to arī visu gleznu par pieminēkli, ko gleznotājs uzcēla savam nelaikā aizgājušajam draugam.

Tāpēc nav izslēgts, ka arī nosaukumam «Pēdējie stari» ir simboliska nozīme, kas palikusi neatšifrēta gleznas autora noslēgtā rakstura dēļ. «Ticība uz jaunu dzīves sākumu savienota ar kapu! Kāda disonanse!»<sup>41</sup> rakstīja par šo darbu E. Brencēns. Bet šo disonansi radījusi pati īstenība, negaidīti noslēdzot Alksņa dzīves pavasari. Un tas pavasaris, kad Purvītis vāca materiālus gleznai, bija pēdējais, ko viņš pavadīja pie Alksņa. Toreiz viņu sildīja Alksņa draudzības pēdējie stari. Ja arī skatītājam šī simbolika nebija izprotama, viņš tomēr jūta, ka glezna nav tikai izteiksmīgu formu un neparasta apgaismojuma efektīgs savienojums, ka tā slēpj sevī dziļu dzīves patiesību, pat dramatismu, kā arī rezignētu svinīgu mieru. Jo zeme arī pēc saules rietā saglabā tās dzīvinošo spēku.

Reizē ar Purvīti savu diplomdarbu pabeidza arī Valters. Cik dažādi šie divi darbi bija pēc sava satura! Viens — dzīvesprieka un līksmības apliecinājums, otrs — nopietna dziesma ar sēru noskaņu.

Savu lielo gleznu Valters nodomāja parādīt Jelgavas publikai. Mākslas cienītājiem bija atjauts apmeklēt abu mākslinieku darbnīcu Krievu klubā, kur bez diplomdarbiem bija sakārtotas Valtera un Purvīša 112 studijas, skices un nelielas kompozīcijas eļļas un akvareļa tehnikā. «Vairāki kungi, kas jau ir redzējuši daudzas lielas ārzemju izstādes,» rakstīja viens no šīs izstādes apmeklētājiem — rīdzinieks, «bija spiesti atzīt, ka te mūsu priekšā bija tādas mākslinieciskas jaunrades pārles, kas ārzemju izstādes varētu tikai bagātināt ar tīpašu daļumu. Varēja vērot ar izbrīnu, ko spēja saskatīt ar māksliniecisku redzi apdāvināta acs mūsu Jelgavas apkārtnē, kur, kā mums līdz šim likās, nebija nekā sevišķi pievilcīga.» Šī raksta autors, kā arī daži citi rīdzinieki cerēja, ka «mākslinieku kungi ļausies pierunāties un būs ar mieru parādīt savus mākslas darbus arī Rīgā.»<sup>42</sup>

Kad Purvītis ar savu gleznu ieradās Mākslas akadēmijā, viņš tur satika pārējos studiju biedrus. Jaunie gleznotāji aplūkoja cits cita diplomdarbus,

daži vēl strādāja pie tiem; šad tad darbnīcu apmeklēja Kuindži. Purvīša darbs visus patīkami pārsteidza. «Glezna veidota svaigi, spēcīgi. Malacis, Villi, viņš vienmēr klusē . . . bet tādu lielisku darbu uzgleznojis,»<sup>43</sup> atcerējās vēlāk viens no Purvīša studiju biedriem — A. Rilovs.

Tuvojās konkurss. Izredzes saņemt ainavas meistardarbnīcas lielo zelta medaļu un arī stipendiju 2500 rubļu apmērā gadu ilgam komandējumam uz ārzemēm, liekas, bija A. Borisovam — polārainavu gleznotājam, kā arī N. Rēriham un J. Ruščicam. Bet, salīdzinot savu gleznu ar citu studentu darbiem, arī Purvītīm radās cerība. Liekas, ka arī Mākslas akadēmijas Padomes locekļiem jautājums nebija viegli izšķirams. Tad Pēterburgā sakarā ar skandināvu mākslas izstādi ieradās divi slaveni gleznotāji — somis A. Edelfelts un zviedrs A. Corns.<sup>44</sup> Edelfelts bija Pēterburgas Mākslas akadēmijas Padomes loceklis,<sup>45</sup> un viņam bija tiesības piedalīties diplomandu gleznu apspriešanā. Kopā ar Cornu — smalku koloristu un arī kolorīta vērtētāju — viņš iepazinās ar diplomdarbiem. Purvīti tas iepriecināja, jo viņš zināja, ka ārzemnieku spriedumu nevarēja ietekmēt personiskas attiecības, kādas, šķiet, bija izveidojušās starp I. Šiškinu un A. Borisovu.

Kad pienāca izšķirošā diena, Purvītis nevarēja nosēdēt mājās un jau kopš paša rīta klaiņoja pa Pēterburgu. Kad viņš vēlu vakarā atgriezās Sadovajas ielā un iegāja savas mājas kāpņu telpā, viņu pārsteidza jautrais troksnis, kas bija dzirdams viņa darbnīcā — dzīvoklī, tās bija vīriešu balsis, bet visas pārspēja dobajā Kuindži balss. Purvītīm ienākot, visi vētraini apsveica viņu — lielās zelta medaļas ieguvēju un pastāstīja jaunumus. Tie bija pārsteidzoši. Pēc izšķirošās nobalsošanas Padomē Kuindži bija piedāvājis akadēmijas administrācijai 7500 rubļu vēl trim prēmijām. Kad Kuindži priekšlikumu noraidīja, viņš neatkāpās, bet gāja vēl tālāk — paziņoja saviem audzēkņiem, kā nākamajā pavasarī samaksās visiem braucieniem uz ārzemēm un pats brauks viņiem līdz. Pēc tam visi ar Kuindži priekšgalā bija devušies pie Purvīša un, viņu mājās neatraduši, nolēmuši gaidīt. Viesus uzņēma Valters kopā ar Rozentālu. Viņi abi nebija Kuindži audzēkņi un, lai gan nereti apmeklēja tā meistardarbnīcu, tomēr cerēt uz kopīgo ceļojumu nevarēja. Te pēkšņi Kuindži paziņoja, ka viņš aicina arī Valteru un Rozentālu piedalīties paredzētajā ārzemju braucienā. Tas izraisīja klātesošajos ārkārtīgu sajūsmu, un visu vakaru šajā pulkā valdīja vissirsnīgākā jautrība.

Pēc trim dienām, 4. novembrī, akadēmijā notika svinīgs akts. Greznajā Apolona zālē bija sapulcējušās akadēmijas oficiālās personas, ievērojami Pēterburgas mecenāti, kultūras darbinieki, absolventi. Akadēmijas konferencessekretārs Loboikovs nolasīja referātu par aizvadīto mācību gadu, pēc tam tika izsniegti diplomu. Ceremonijas laikā Maskavas leibgvardes strēlnieku pulka orķestris izpildīja savas koncerta programmas labākos skaņdarbus, to vidū maršu ar nosaukumu «Nansens», kas atbilda tā laika sabiedrības lielajai interesei par drosmīgo polārpētnieku. Beidzot atvērās durvis uz izstāžu

zālēm. Izstādi paziņoja par atklātu, un publika sāka iepazīties ar gleznām. Darbu bija daudz, un tie bija izvietoti ne tikai fasādes zālēs, bet arī visās pusbloka telpās. Kritiķi vienbalsīgi atzina, ka Kuindži audzēkņu darbi manāmi izeļas pārējo vidū. Sevišķu atzinību izpelnījās Purvīša glezna. To novērtēja kā dziļi emocionālu un izteismīgu. Kritiķi atzīmēja, ka autors pārliecinoši izteicis pavasara noskaņu un radījis darbu, kas valdzina ar gleznieciska risinājuma harmoniju un cēlu svinīgumu. Tomēr kāds no rakstītājiem sava vērtējuma beigās izteica par gleznas gaismas efektu tādu pašu izbrīnu un arī šaubas, kādas nereti bija izteiktas par Kuindži gleznām. Protams, visi šie Krievijas preses pārstāvji nevarēja konstatēt to iepriecinošo faktu, ko latviešu mākslas kritiķi arī atzina tikai pēc daudziem gadiem, proti, ka ar šo gleznu bija radīta pirmā latviskā noskaņu ainava. Par šā darba nozīmi latviešu glezniecībā 1921. gadā rakstīja P. Gruzna: «Mēs spriedām, ka no šīs gleznas sākas jauns laikmets, tāpat kā no Savrasova «Gračiem» krievi rēķina savu reālo laikmetu.»<sup>46</sup>

Purvītis varēja lepoties, ka bija uzvarējis spēcīgus konkurentus. No akadēmijas diplomandu izstādes P. Tretjakovs savai galerijai nopirka vairāku Kuindži audzēkņu darbus: Borisova gleznu un visas studijas, kā arī Rēriha un Ruščica gleznas, bet no Purvīša darbiem — akvareli.<sup>47</sup> Purvīša konkursa darbs saskaņā ar noteikumiem palika Pēterburgas Mākslas akadēmijas īpašumā.\* Diplomu izsniegšanas svinīgajā ceremonijā piedalījās arī toreiz vēl maz pazīstamais, bet vēlāk ievērojamais krievu mākslas darbinieks Sergejs Džagiļevs.<sup>48</sup> Viņš atzinīgi novērtēja Purvīša diplomdarbu, iepazīnās ar jauno gleznotāju un uzaicināja viņu piedalīties paredzētajā starptautiskajā izstādē Pēterburgā. Par šo faktu ļoti priecājās visi Purvīša kolēģi.

Jāpiebilst, ka 19. gadsimta beigās Pēterburgas sabiedrība sāka jau regulāri iepazīties ar Rietumeiropas mākslu. Tā, piemēram, 1896. gadā Pēterburgā tika sarīkota franču glezniecības izstāde, 1897. gadā — franču un holandiešu mākslas izstādes, kā arī vācu un angļu akvarelīstu izstāde un iepriekšminētā skandināvu mākslas izstāde. Tagad šo uzdevumu — iepazīstināt krievu sabiedrību ar jaunāko ārzemju mākslu — bija uzņēmis Džagiļevs. 1898. gada janvārī viņš ieplānoja pirmo no savām organizētajām izstādēm, proti, krievu-somu mākslas izstādi, ko pēc tam domāja parādīt Minhenē. No krievu māksliniekiem Džagiļevs uzaicināja tajā piedalīties ne vien A. Benuā<sup>49</sup> grupas gleznotājus, ar kuriem viņam bija cieši sakari, bet arī citu virzienu spīgtākos talantus (V. Serovu, I. Levitānu, M. Vrubeli, V. Vasņecovu u. c.<sup>50</sup>).

Purvītis šajā izstādē, kas notika Štiglica skolas telpās, parādīja 5 gleznas, no kurām mums (pēc melnbaltas reprodukcijas) pazīstama tikai viena — «Strautiņš» (tempera). Acīm redzot, Purvītis bija izvēlējis šo gleznu tāpēc,

\* 1930. gada 2. augustā glezna tika atdota Novgorodas muzejam. Otrā pasaules kara laikā glezna pazudusi.

ka tā zināmā mērā bija risināta stilizētā manierē un labi iekļāvās izstādes kopīgajā virzienā. Savās atsauksmēs par šo izstādi ne tikai mērenais kritiķis N. Kravčenko, bet arī V. Stasovs — stilizācijas pretinieks — atzinīgi pieminēja Purvīša vārdu. Tāpēc domājams, ka šajā izstādē parādīto Purvīša gleznu vidū bija arī tādi darbi, kas atbilda krievu mākslas skolas tradīcijām («Adagio» u. c.).

Tieši šāda rakstura darbus Purvītis sagatavoja tā gada «Pavasara izstādei». No divām tur izstādītajām gleznām — «Noktirne» un «Pavasaris» — pazīstama tikai pēdējā, arī melnbaltā reprodukcijā. Atturīgā, liriski poētiskā glezna pilnīgi atbilda «pavasara izstāžu» garam. No tā secināms, ka jau tajos gados Purvītis labi orientējās dažādos mākslas virzienos un prata arī pieskaņoties tai videi, kurā viņš darbojās.

Iespējams, ka pēc izstādes atklāšanas, kas notika 16. februārī, Purvītis devās uz Jelgavu pie Valtera, kur viņš savā priekā par iegūto zelta medaļu, liekas, gribēja dalīties ar Štelmaheru ģimeni.

Kaut arī bija ziema, mākslinieks nolēma Jelgavā gleznot studijas. Tas bija diezgan neparasts pasākums. Bet jaunais gleznotājs ar gribas spēku un enerģiju pārvarēja tās grūtības, kas radās ainavistam, strādājot plenērā ziemas laikā. Drīz vien Purvītīm uzkrājās daudz Jelgavas apkārtnes studiju, kuru galvenais objekts bija sniegs. Ar nosalušiem pirkstiem mākslinieks zibenīgā steigā gleznoja savas studijas citu pēc citas. Saulainās dienās izdevās saskatīt dabā ne tikai pamatkrāsas, bet visu to smalko toņu bagātību, kas atklājās gleznotāja skatienam vizošajā sniega virsmā. Tā radās brīvi, pastozi, droši un spēcīgi gleznotu studiju sērija. Purvītis pats atzina šos gleznojumus par veiksmīgiem un izdevības gadījumā nolēma parādīt tos publikai.

Šīs sērijas darbi, kas mums nav zināmi ne oriģinālos, ne reprodukcijās, liekas, bija tas avots, no kā Purvītis smēlās vēl gadiem ilgi, gleznojot savas sniega ainavas. Šī sērija bija pamats Purvīša nākamajiem panākumiem, kas radīja viņam labākā «sniega meistara» reputāciju Krievijas un varbūt pat Eiropas glezniecībā. Un tikai tāpēc, ka viņš ziemas laikā ar apbrīnas cienīgu neatlaidību stundām ilgi gleznoja, pie tam katru dienu. Vēlāk viņam tas vairs nebija jādara, jo šajā darbā gūtie iespaidi iegūlās gleznotāja atmiņā uz visiem laikiem, un viņam pat nevajadzēja pārcilāt šīs studijas.

Aprīlī aīmavas meistardarbnīcas absolventu kolektīvs — vienpadsmit cilvēku, viņu vidū arī Purvītis — Kuindži vadībā izbrauca uz Berlīni. Sakarā ar Kuindži uzaicinājumu viņiem piebiedrojās Valters un Rozentāls. Grupas brauciena uzdevums bija pavadīt Purvīti līdz viņa ceļojuma mērķim — Parīzei — un tad pa citu ceļu atgriezties Krievijā.

Ekskursijas laikā Kuindži rūpējās, lai neviena diena nebūtu pavadīta veltīgi. Berlīnē viņa vadītā grupa Nacionālajā galerijā apskatīja A. Menceļa, A. Feierbaha un A. Bēklina darbus<sup>51</sup>, no franču māksliniekiem — F. Milē un impresionistus<sup>52</sup>, iepazīnās ar laikmētīgās mākslas izstādi — ar M. Lībermaņa, F. Štuka, F. Hodlera un Vorpsvedes grupas pārstāvja ainavista H. Fogelera

darbiem<sup>53</sup>. Viņi bija Drēzdenes slavenajā galerijā, redzēja «Siksta madonnu» un citus vecmeistaru šedevrus, kā arī iepazinās ar modernās mākslas izstādi. Diseldorfā apskatāmais objekts bija mākslas galerija, Ķelnē — gotiskā katedrāle. Vācijā ekskursijas tulki bija J. Valters, J. Rozentāls un V. Purvītis, Parīzē — A. Zarubins. Francijas galvaspilsētā ekskursanti uzturējās vienu nedēļu. Mākslas salonu apvienotā izstādē viņi iepazinās ar P. Pivī de Šavanna, F. Kormona, O. Rodēna<sup>54</sup> darbiem, kā arī ar F. Kotē, L. Frederika, R. Menāra, F. Brengvina<sup>55</sup> un F. Taulova sniegumiem. Protams, arī Luvrai Kuindži veltīja lielu uzmanību, kā arī Luksemburgas muzejam ar tā slaveno impresionistu darbu kolekciju. Kuindži ne tikai sedza visus ekskursijas ceļa izdevumus, bet maksāja jaunajiem māksliniekiem arī par pusdienām, teātra biļetēm u. tml. Sirmāis mākslinieks nekur negribēja atpalikt no jauniešiem un, kaut arī viņam bija jau pāri piecdesmit gadiem un viņš slimoja ar sirdi, kopā ar saviem ceļa biedriem uzkāpa vienā no Ķelnes katedrāles torņiem, Parīzē lidoja gaisa balonā utt.

Parīzē ekskursijas dalībnieku ceļi šķīrās. Purvītis palika slavenajā mākslas centrā, bet Kuindži un pārējie braucēji uzsāka atpakaļceļu caur Minheni un Vīni, tāpat vērodami mākslas izstādes un kultūras pieminekļus kā ceļā uz Parīzi. Šis ceļojums tā dalībniekiem deva lielas garīgas bagātības un kļuva neaizmirstams uz visu mūžu.

Parīze tomēr Purvīti nesaistīja, un viņš, pat nesagaidījis no akadēmijas 7. maijā izsūtīto naudu, devās uz Minheni. Varbūt Purvītim gribējās nokļūt šajā pilsētā tāpēc, ka tieši tajā laikā Minhenes gleznotāju modernistu izstāžu apvienībā — tā dēvētajā «secesijā» eksponēja daļu no Džagileva organizētās krievu-somu mākslas izstādes, kurā ietilpa arī paša Purvīša darbi. Tā bija viņa pirmā uzstāšanās ārzemēs, un māksliniekam bija patīkami tur arī pašam būt klāt. Bez tam viņš varēja iepazīties ar Minhenes izstāžu organizētājiem, lai arī turpmāk varētu sūtīt gleznas uz Minheni un arī citām Vācijas pilsētām. Otrs apstāklis, kādēļ šī pilsēta varēja Purvīti interesēt, bija tas, ka Minhene bija jugendstila glezniecības centrs, bet Purvīti šis virziens nopietni interesēja. Piemēram, viņa jau minētā glezna «Strautiņš» — viena no tām, kas tika izstādīta Minhenē, — bija eksperiments jugendstilā.

Te jāpiebilst, ka jēdziens «jugendstils» izveidojies 19. gadsimta beigās un bija saistīts ar jaunu formu meklējumiem arhitektūrā (arī mēbeļu galdniecībā un citās lietišķās mākslas nozarēs). Tajā laikā Minhenes grafiķi, kas grupējās ap 1896. gadā dibināto žurnālu «Die Jugend»<sup>56</sup>, sāka jaunu formu meklējumus grāmatu ilustrēšanā un apdarē, izmantojot stilizāciju, ornamentālo zīmējumu un nosacīto dekoratīvismu, pievēršoties galvenokārt leģendārai un simboliskai tematikai. Tā izveidojās jugendstils. Šai pašai tematikai savus darbus veltīja arī ievērojamie gleznotāji — A. Bēklins un F. Štuks, kuru vārdi saistīti ar Minheni. F. Štuks bija enerģisks cīnītājs mākslas laukā un 1892. gadā noorganizēja iepriekš minēto Minhenes «secesiju». Jēdziens «jugendstils» tika paplašināts un attiecināts ne tikai uz jauna virziena grafikas mākslu,

bet arī uz glezniecību (A. Bēklina, F. Štuka un citu līdzīga rakstura mākslinieku jaunradi). No 1896. gada līdz 1902. gadam šis virziens kļuva par modīgan Vācijā, gan arī ārpus tās robežām (Krievijā tas bija pazīstams ar nosaukumu *модерн*, Francijā — *art nouveau* — jaunā māksla utt.), bet Minhenes žurnāls «Die Kunst» kļuva par vienu no šā virziena estētisko principu galvenajiem paudējiem Eiropā.

Tādējādi 19. gadsimta beigās Eiropas glezniecības attīstībā iezīmējās divi antagonistiski strāvājumi: impresionisms, daļēji postimpresionisms, kur grafikas elements reducēts līdz minimumam, un Jugendstils ar tam raksturīgo skaidri izteikto grafisko ievirzi un reizēm pat ar grafikas elementu pārsvaru. Šie strāvājumi atšķīrās arī ar savu tematiku. Impresionisti un postimpresionisti pievērsās dzīves atsevišķu momentu attēlojumam. Turpretim Jugendstila pārstāvju darbu tematika pārsvarā bija veltīta tālai pagātnē vai arī alegorijai, simbolikai, fantastikai utt. Šī tendence bija vērojama ne tikai vācu mākslinieku sniegtā, kuri strādāja Jugendstila ietvaros, bet arī dažu akadēmiskām aprindām tuvu franču gleznotāju darbos (Pivī de Šavanns, Moro<sup>57</sup> u.c.). Jāpiebilst, ka apmēram tanī pašā laikā Minhenē darbojās gleznotājs, kura darbu tematika bija līdzīga Pivī de Šavanna gleznām un kura māksla guva atzinīgu vērtējumu tikai 20. gadsimtā, proti, H. Marē.<sup>58</sup> Ar šā meistara darbiem toreiz bija iespējams iepazīties Šleisheimas pilī netālu no Minhenes. Šo izdevību izmantoja I. Grabars, kas tajā laikā dzīvoja un mācījās Minhenē, un viņa vērtējums par Marē daiļradi ir tāds, ka to varētu attiecināt arī uz Purvīša brieduma gadu labākajiem darbiem (ka arī Marē ir figurālists). «Kompozīciju muzikalitāte, valdzinošais ritms, krāsu harmonija un stila monumentalitāte,» raksta Grabars, «liecina par to, ka šī nesen mirušā gleznotāja personā Vācija zaudējusi varbūt savu lielāko monumentālās glezniecības meistarū visā 19. gadsimtā, kam līdzīga nebija arī Francijā.»<sup>59</sup> Ja Purvītis ir bijis Šleisheimas pilī, šķiet, viņš varēja gūt ierosinājumus, kas tuvi viņa paša centieniem. Toreiz Marē gleznas nebija vēl nekur reproducētas un viņa vārdu Purvītis varēja iepazīt tikai sarunās ar minheniešiem.

Purvīša ceļojums bija skaists un viņam ļoti daudz deva. Tomēr jāievēro tas, ka šos neskaitāmos iespaidus jaunais gleznotājs guva apmēram triju mēnešu laikā un īsti labi tie būtu uztverami tikai tad, ja viņš iepriekš būtu bijis labi sagatavots šādam braucienam un zinātu, ko skatīties un kur meklēt nozīmīgāko. Protams, viņš brauca kopā ar draugiem māksliniekiem, viņiem bija arī «ekskursijas vadītājs» — profesors. Un tomēr nevar apgalvot, ka profesora vadība varēja nodrošināt Purvītim šā ceļojuma zinātnisku mērķniecību. Jau tas fakts vien, ka Purvītim vajadzēja uzturēties Parīzē vienu gadu, bet viņš nodzīvoja tur ne ilgāk par mēnesi, aizbrauca uz Minheni un arī tur palika apmēram mēnesi, liecina par to, ka viņš neatrada «atslēgu». Parīzes mākslas bagātībām un neviens te viņam arī nepalīdzēja. Varbūt arī Minhenē viņš neapskatīja to, kas tur bija vērtīgākais.

Tā kā Purvītis šā ceļojuma laikā neiepazīna ne impresionismu, ne arī postimpresionismu, ir iespējams, ka viņš toreiz par šiem virzieniem vispār nekā nezināja, tāpēc arī no laikmetīgās ainavu glezniecības viņu varēja interesēt tikai trīs virzieni.

Pirmais virziens — reālistiskā ainavu glezniecība, kuras uzdevums bija atainot kādas zemes, apgabala, novada dabu. Tas bija Koro<sup>60</sup>, barbizoniešu un diseldorfiešu<sup>61</sup> līnijas turpinājums. Šīs ainavas tematiku tagad jūtami bagātināja un atsvaidzināja Eiropas perifērijas gleznotāji Fjestads<sup>62</sup>, F. Taulovs, Skotijas gleznotāji u. c.

Otrais virziens — jūdendstilam raksturīga noskaņu ainava, kur atbilstošo emocionālo skanējumu radīja atainoto objektu kontūru plūstošie, saskanīgie rītmī, gleznas lineāra kompozīcija. Krāsai te varēja būt sava nozīme, taču salīdzinājumā ar līniju — sekundāra. Tādi bija Berlīnes ainavista V. Leistikova<sup>63</sup> dabas skati, kur bieži bija attēlotas priedes meža ezera malā (līdzīga ainava raksturīga Rīgas apkārtnē), tādās bija arī bērzu apdzejotāju — Vorpsvedes<sup>64</sup> grupas dažu gleznotāju ainavas. Atšķirība bija tā, ka Leistikovs akcentēja lineārismu, bet Vorpsvedes grupas gleznotāji vairāk pievērsās iluzoriskajam dabas atveidojumam.

Trešo virzienu pārstāvēja ainava ar skaidri izteiktu grafisku risinājumu. Stingras, noteiktas, vienkāršas līnijas vietā te attīstījās līniju hipertrofija. Līnijas bieži bija samāksloti izlocītas, cilpainas, vibrējošas, reizēm izmantots arī līkloču līniju paralēlisms. Perspektīva, dziļums, priekšmetu tilpums te izzuda un deva vietu siluētiem un plaknēm. Līniju daile vairs nebija dabā novērota, bet gan izdomāta. Tā bija stilizēta ainava. Šāds dabas skatu risinājuma veids bija raksturīgs vācu māksliniekiem, un tā centrs, kā jau minēts, bija Minhene. Franču mākslinieki neatzina šāda veida stilizāciju. Bet daži no Vorpsvedes grupas ainavistiem to pielietoja, tādējādi tuvodamies jūdendstilam.

Atbilstošs tematikai un risinājuma paņēmieniem bija arī šo ainavu glezniecības virzienu emocionālais saturs. Viens no raksturīgākajiem emociju veidiem, ko pauda Rietumeiropas noskaņu ainavu meistari, bija sajūsma. Tā bija jūsma par dabas stūrīša daiļumu un klusumu, par ainavas radīto vientulības izjūtu. Gleznās bieži tika izcelta mazā, niecīgā objekta izraisītā noskaņa. Turpretim lineāri risinātā ainavu glezniecība pauda sajūsma par cildeno, majestātisko, stalto, svinīgo. Ipatnēja emocionalitāte piemita stilizētai ainavai, kurai bija raksturīgas vieglas, gaišas skumjas, kas parasti pauda bezspēku. Tā, piemēram, koku stumbri bieži bija attēloti nedabīgi tievi, turklāt viegli izlocīti. Zari nokarājās lejup kā sēru bērziem un vītoliem. Vispār tā laika ainavisti izvēlējās tematiku, kas deva iespēju attēlot drūmas noskaņas. Reizēm šo noskaņu radīja milzīgs mākonis, kas aizņēma gleznas plaknes lielāko daļu un atgādināja dīvaini izlocītu līniju labirintu vai arī savdabīgi izveidotu dažādu krāsu plankumu sakopojumu. Arī tumšie un pelēkie toņi atbilstoši vasaras, rudens, lietainas vai miglainas dienas noskaņai

palīdzēja radīt drūmu iespaidu. Francijā guva panākumus «tumsas skola»<sup>65</sup> ar tai raksturīgo tumšo toņu risinājumu, arī vācieši bieži gleznoja ar tumšajām krāsām, ietverot darbos tādus objektus, kas palīdzēja māksliniekam paust melanholiskas noskaņas. Tā, piemēram, gleznā ar nosaukumu «Vakara zvani» grūtsirdīgu noskaņu radīja tur attēlotais baznīcas tornis. Citā darbā ainavas drūmo saturu tieši izteica kapa krustu atainojums. Skumīgu noskaņu varēja paust arī cilvēku figūras, piemēram, vakara ainava ar domīgu meiteni utt. Daži gleznotāji centās panākt pasakas noskaņu, it kā aizvest skatītāju dīvainā sapņu pasaulē, gleznas dziļumā parādot senlaiku pili; citreiz tie centās radīt ainavu ar filozofisku vai mistisku saturu, attēlojot «mirušo salu» utt.

Purvītīm daudz kas šajā ainavu glezniecības virzienā nebija pieņemams. Latviešu ainavists konsekventi neatzina mistiku, gleznotāja uzmanību nesaisītīja arī peldētājas, kas reizēm valdzināja viņa priekšgājēju J. Federu. Un tomēr savas jaunrades pirmajā posmā viņš dažus no iepriekš minētajiem paņēmieniem izmantoja, jo skumja noskaņa 19. gadsimta beigās, tas ir, 90. gados, bija raksturīga gan literātu, gan gleznotāju darbiem. Arī Levitāna jaunradei atšķirībā no Kuindži, Šiškina, Kloda mākslas piemita skumja nokrāsa. Tātad šajā ziņā ietekme, ko Purvītis guva ārzemēs, daļēji atbilda arī krievu mākslas ietekmei minētajā laika posmā. Jau pirms ārzemju brauciena Purvītis bija radījis dažas skumjas ainavas («Pēdējie stari», «Vakara zvani», VMM)<sup>66</sup>.

Līdz ar to jo saprotamāki kļūst tie iemesli, kāpēc Purvītis tik ātri aizbrauca no Parīzes un devās uz Minheni. Latviešu ainavistu šinī laikā interesēja ainavas ar skumju noskaņu, bet franču gleznotājiem šādu ainavu nebija daudz. Turpretim viss iepriekš minētais izteiksmes līdzekļu «arsenāls», kas ir nepieciešams skumja satura izpaušmei, tika izveidots un izvērsti tieši vācu glezniecībā.

Šinī sakarā būtu interesanti atšķirt lappusi A. Egles darbā «Atmiņas par Purvīti», proti, to vietu, kur autors stāsta par Purvīša — meistardarbnīcas vadītāja attieksmi pret audzēkņu braucieniem uz Parīzi. «Viņš minēja kādu no saviem bijušajiem audzēkņiem,» raksta A. Egle, «kuru pat esot apskaudis, cik gaužām labi gleznojis un cik skaisti esot bijuši viņa pelēkā gammā gleznotie darbi. Un tagad, lūk, atgriezies no Parīzes, ir galīgi «atšālējies». Dažiem šādi braucieni sajaucot prātus, un aizejot ilgs laiks, kamēr atrodot pats sevi.»<sup>67</sup>

Un tiešām, pēc pirmā Parīzes brauciena Purvītīm, «lai atrastu sevi», bija jāatbrīvojās no Minhenes mākslai raksturīgās skumju noskaņas — tātad arī no Levitāna emocionālās ietekmes — un no jugendstila formas risinājuma paņēmieniem. Un Purvītis tiešām no šīm ietekmēm atbrīvojās, bet tam bija vajadzīgs laiks — vairāki gadi, un šajā laikā latviešu ainavists, kā izteicās krievu kritiķis M. Daļkevičs, «cieta mokas»<sup>68</sup> šo ietekmju pārvarēšanā. Un tomēr jaunajam gleznotājam pietika spēka, lai līdztekus tiem darbiem, kas tika radīti citu novirzienu ietekmē, attīstītu un veidotu arī savu īsto — «purvītisko» jaunradi.

## RĪGAS MĀKSLAS SALONA ATKLĀŠANA

Purvītis bija pieradis ik dienas gleznot un, Minhenē dzīvojot, drīz vien sāka uztraukties, ka ir atrauts no dzimtenes dabas, jo viņš taču gribēja veltīt savu mākslu Baltijas dabai, bet ne Rietumeiropas ainavām. Tāpēc, iepazīties Minhenē ar Jugendstila glezniecību un it sevišķi ar Vorpsvedes ainavistu grupas mākslu, viņš atgriezās dzimtenē. Jelgavā, apmeties pie Valtera, Purvītis uzzināja, ka tas aizsācis sarunas par viņu abu izstādi Rīgā. Pamats šim nodomam bija abu mākslinieku darbu sekmīgā izstāde Jelgavā iepriekšējā gada rudenī. Pēc kāda laika Valters un Purvītis saņēma no vācu mākslas apvienības «Kunstverein»\* uzaicinājumu piedalīties Rīgas vācu mākslas biedrības salona atklāšanas izstādē. Tas bija svarīgs notikums Purvīša dzīvē. Viņš aizbrauca uz Pēterburgu, lai izprasītu no Mākslas akadēmijas savu diplomdarbu, kam noteikti bija jābūt paredzētajā izstādē. Taču mākslinieks negribēja, lai akadēmijas administrācija varētu viņam pārnest, ka viņš ārzemēs nav nodzīvojis paredzēto laiku, tāpēc, atbraucis Pēterburgā, paziņoja vadībai, ka nolēmis atlikušo laiku izmantot ceļojumam pa Krieviju. Šāda komandējumu izmantošana akadēmijā tika atzīta, un iebildumu pret to nevarēja būt. Pēterburgā Purvītis ar nožēlu konstatēja, ka ir spiests atteikties no piedalīšanās Djaģileva rīkotajā Otrajā starptautiskajā mākslas izstādē, kuras atklāšanu enerģiskais organizētājs paredzējis nākamā gada sākumā Štiglica skolas telpās. Tam bija svarīgi iemesli, proti, komandējuma gada beigās 1899. gada pavasarī) viņam bija jāatskaitās Mākslas akadēmijas vadībai par šajā laikā gleznotajiem darbiem, parādot tos akadēmijas «Pavasara izstādē». Tātad pirms atskaites Purvītis nedrīkstēja savas gleznas eksponēt kādā citā izstādē Pēterburgā. Turpretim citās pilsētā viņš to varēja darīt.

Īstenojot savu akadēmijas administrācijai pieteikto nodomu attēlot Krievijas dabu, Purvītis aizbrauca uz Valdaju, kur gleznoja studijas, kas viņam bija nepieciešamas pavasara atskaitēi. Ceļojums iznāca īss, jo māksliniekam vajadzēja atgriezties Rīgā pirms salona izstādes atklāšanas, kas bija paredzēta decembra sākumā. Atgriezies Rīgā un reizē ar Valteru nodevis savus darbus salonā, Purvītis ar gandarījumu pārliecinājās, ka viņi abi būs šīs izstādes vadošie eksponenti. No apmēram 140 izstādītajiem gleznojumiem gandrīz puse bija Purvīša darbu (15 līdz 20 gleznu un vairāki desmiti studiju)<sup>69</sup>. No pārējā eksponātu skaita apmēram pusi izstādīja Valters. Savus darbus parādīja arī Baltijas vācieši — O. Zass, E. K. Vinklers, F. Morics u. c.<sup>70</sup> Sevišķi izdevīgs Purvītim bija tas apstāklis, ka viņš varēja izvietot savus darbus atsevišķās istabās. Šajā rosmes pilnajā laikā mākslinieks uzzināja, ka guvis vēl vienu nozīmīgu panākumu: Minhenes žurnāls «Die Kunst» novembra numurā bija ievietojis viņa gleznas «Strautiņš» un Levitāna darba «Pavasaris» reprodukcijas, atzinīgi novērtējot abu gleznotāju daiļradi.<sup>71</sup>

\* «Kunstverein» («Mākslas apvienība») — vācu mākslas biedrība Rīgā. Dibināta 1870. gadā mākslas veicināšanai un popularizēšanai.

Šai izstādei, kurā piedalījās Valters un Purvītis, bija svarīga nozīme Rīgas mākslas dzīvē. Tāpat kā visā Rietumeiropā, arī Rīgā gleznu izstāžu vēsture grupējama trīs posmos: sākumā gleznas rotāja barona, grāfa vai hercoga pils viesistabas, pēc tam ar gleznām varēja iepazīties antikvāru kolekcijās, kur tām tomēr bija vairāk komerciāla nozīme, un beidzot gleznas parādījās izstāžu zālēs, un mākslas audzinošā ietekme līdz ar to izplatījās visā sabiedrībā. Rīgā 90. gados šis trešais posms vēl nebija aizsācies un minētā izstāde, kas reizē bija arī Rīgas mākslas salona atklāšana, iezīmēja tā sākumu. Šajā laikā Rīgas vācu sabiedrība jau bija spiesta atzīt, ka arī latviešiem ir sava inteliģence, kas paguvusi izaugt pēdējos gadu desmitos. Tāpēc šajā laikā bija iespējams tāds fakts, ka vācu Rīgas mākslas biedrības rīkotajā salona atklāšanas izstādē galvenie eksponenti bija divi latviešu gleznotāji.

Un tomēr toreiz Rīgā šādam pasākumam nebija piemērotu telpu. Mākslas muzeja lielā ēka vēl nebija uzcelta, un Mākslas veicināšanas biedrībai bija jāsamierinās ar parasta dzīvokļa telpām tagadējā Padomju bulvārī, kaut arī istabas tur bija nelielas un patumšas.

Izstādi atklāja 1898. gada 5. decembrī. Tā izraisīja publikā dzīvu interesi, jo abi mākslinieki bija pirmie Baltijas gleznotāji, kas nesevoja akadēmisma tradīcijām. Par Purvīša darbiem pat var teikt, ka tie pauda pilnīgi pretējas tendences. Tāpēc arī lielākā daļa publikas bija apmulsusi un jauno gleznotāju nesaprata. Istabās, kur tika eksponēti Purvīša darbi, bieži bija dzirdami izsauzieni: «Savādi!» — «Nedabīgi!» — «Rupji!» — «Šausmīgi!» Un šie vārdi tika teikti tieši par sniega studiju sēriju!<sup>72</sup>

Tātad šī sērija — Purvīša lepnums, viņa ziemā veiktais grūtais darbs — tika nopelta! Un pie tam šajā sērijā nebija nekā ekstravaganta — studijas neatšķīrās no daudzu toreiz pazīstamu krievu mākslinieku gleznojumiem. Tanī laikā neviens pēterburdzietis, neviens minhenietis, nemaz jau nerunājot par parīziešiem, neuztrauktos, šādas studijas redzēdams. Bet rīdzinieku mākslas izpratne vēl nebija tiktāl attīstījusies. Par labu mākslas darbu viņi uzskatīja tikai pabeigtu gleznu un pie tam tādu, kas bija risināta smalki un detalizēti. Un šādu mākslu viņi varēja baudīt I. Aivazovska<sup>73</sup> izstādē, kas tajā pašā laikā bija atklāta pilsētas gleznu galerijā.

Kaut arī publika reaģēja negatīvi, tomēr prese bija Purvītim labvēlīga. Laikraksta «Rigasche Rundschau» kritiķis aizrādīja, ka skatītāju noliedzošo atsauksmju pamatā ir tikai viņu pašu mākslas neizpratne.<sup>74</sup> Turpretim visi īstie mākslas cienītāji, kuru, protams, bija maz, sajūsminājās. Taču jāievēro arī tas, ka publikas negatīvie spriedumi dažreiz ne tikai nekaitē izstādes popularitātei, bet reizēm to pat palielina. Dažkārt tas, kas atzīts par «šausmīgu», modina interesi, un visi grib to redzēt. Uz izstādi plūst daudz ļaužu, un tās organizētāji gūst labus ienākumus. Tā tas notika arī šoreiz. Taču pats svarīgākais bija tas, ka Rīgas publika pirmo reizi iepazīnās ar brīvu, vieglu un pat «pārdošu» glezniecības veidu.

Šai izstādei bija ievērojama nozīme arī cita iemesla dēļ, proti: Purvītis te bija izstādījis dažus jugendstilam raksturīgus darbus. Tā kā šis stils bija izveidojies Minhenē, tas varēja būt tuvs un interesants tieši Rīgas vāciešu sabiedrībai. Līdz šim Rīgas vācieši bija pārliecināti, ka latviešu kultūra iet Baltijas vāciešu kultūras pēdās, taču šī izstāde pierādīja, ka jaunais latviešu gleznotājs, kas pats nesen bijis Minhenē un guvis tur panākumus, iet patstāvīgu daiļrades ceļu un tagad iepazīstina Rīgas publiku ar Minhenes jaunās mākslas skolas gleznošanas paņēmieniem. Viņš ir tas, kas rada tiltu starp Minheni un Rīgu! Saprotams, tas patika Rīgas vācu aprindām, un var pieņemt, ka šis bija viens no iemesliem, kādēļ Purvīti ar atplestām rokām uzņēma apvienībā «Kunstverein».

Patiesībā ar šai izstādē eksponētajiem labākajiem darbiem Purvītis apliecināja savu piederību krievu reālistiskajai glezniecības skolai. Par to liecina viņa diplomdarbs un daudzas citas gleznas, kas bija radītas meistardarbnīcas laikā un arī pēc tam. Jāatzīst, ka Purvīša darbi šajā izstādē skatītājiem visvairāk imponēja ar savu reālismu. Un citādi tas nemaz nevarēja būt. Tieši reālistiskās mākslas ietvaros Purvītis atklāja savas daiļrades būtību, bet jugendstilā veidotajiem darbiem bija vienīgi eksperimenta nozīme.

Darbi, kuri pauda Purvīša paša attieksmi pret dabu, bija brīvi no ietekmēm, izņemot tās, kurām viņš pakļāvās sava attīstības ceļa sākumā, tas ir, Kuindži un Levitāna mākslas ietekmes. Apvienojot abiem meistariem raksturīgās daiļrades tendences, viņš atrada savu ceļu mākslā. Kādas tad šajā periodā bija Purvīša mākslas īpatnības? Te vispirms jāmin liela vispārinājuma un sīkas detalizācijas apvienojums mākslinieka agrīnajās ainavās. Šīškina darbos vērojama sīka detalizācija — vienā gleznā ir parādīti daudzi desmiti, varbūt simti zaru utf.; Levitāna ainavā vispār nav sīkas detalizācijas, bet nav arī liela vispārinājuma, turpretim Purvīša agrīnajos darbos ir manāma šo abu pretstatu sintēze, piemēram, gleznās «Pēdējie stari» un «Ziemas ainava» (VMM)<sup>75</sup>. Īstenībā šī daiļrades principa sākumi meklējami Kuindži mākslā. Reizēm viņš radīja gleznas, kurām raksturīgs liels vispārinājums, vērīnīgums, bet šo darbu pirmajā plānā meistars attēloja kādu precīzi un sīki izstrādātu detaļu, piemēram, baltu dadzi. Kuindži izmantoja šo paņēmieni, lai rastu kontrastu starp pirmo plānu un gleznas fonu un tādējādi panāktu neierobežotas telpas iespaidu. Purvīša mākslā šā paņēmiena izmantošanai ir cita nozīme. Vispārinājuma un detalizācijas savienojums deva viņam iespēju radīt ritmu kontrastus un līdz ar to panākt spēcīgu, neatkārtojamo emocionālo iespaidu, piemēram, ainavā «Atkusnis pavasarī» («Misas upe»)<sup>76</sup>. Pat ja mākslinieks parāda gleznā simtiem egļu zaru, tomēr neviens no tiem nav skatītāja uzmanības centrā. Tie visi saplūst vienā masā, kā tas ir tad, ja vērojam mežu dabā. Taču daiļrades agrīnajā periodā Purvītis ar savu «epizodisko detalizāciju» izceļ vienu koku vai nedaudzus kokus un attēlo tos cieši saliedētus ar dārzu vai lauku, kurā tie aug. Pie tam Purvītis dabas skatu bieži tiecas it kā «ietvert kadrā». Tā, piemēram, slavenais krievu mežu



Dzirnavas pie Māras dīķa.

gleznotājs Šiškins tēlo lietas «daudzskaitlī», turpretim jaunais latviešu ainavists parāda gleznas objektu «vienskaitlī».

Kaut arī šajā jaunrades periodā Purvītša uzmanības centrā ir lietu forma, varbūt tieši tāpēc krāsu risinājums viņa audeklos pārlicina ar savu brīvo, nemāksloto plūdumu. Tiešām šajā periodā gleznotājs nav pielāvis nekādus eksperimentus ar krāsu. Racionāla pieeja vērojama kompozīcijas veidojumā,

turpretim krāsu risinājumi liecina par ainavista izjūtu pasaules apbrīnojamo skaidrību. Šīs tīrās, vieglās, mierīgās krāsas bija gleznotāja emociju izpausmes līdzeklis. Un tomēr šī vienkāršība neradīja primitīvisma iespaidu, tieši otrādi — krāsu nianšu bagātība jau apliecināja jaunā mākslinieka augsto gleznošanas meistarību un smalka kolorista uztveri. Šīs ainavas ir kolorīta šedevri, daži Purvīša mākslas cienītāji pat dēvēja tās par «pērlēm», «ziediem» vai arī «dziesmām». «Krāsa Purvītim ir viss,» atzīmē recenzents, kura apcerējums parakstīts ar iniciāļiem «G. v. R.». «Formu vienkāršošana, kurā reducēšana uz lielām masām, ļauj viņam visu uzmanību pievērst krāsu harmonijai un poēzijai.»<sup>77</sup> Arī «Düna Zeitung» kritikas autors izceļ Purvīša darbu krāsu spožumu un skanīgumu, kas, pēc recenzenta domām, ļauj meistaram pārlicinoši atklāt gleznas noskaņu.<sup>78</sup> Tādējādi šī autora vērtējums pilnīgi saskan ar G. v. R. domām un it īpaši ar viņa atziņu, ka «Purvītis ir noskaņu mākslinieks».<sup>79</sup>

Žurnāla «Austrums» mākslas kritiķis apgalvoja, ka Purvītis ir «jūsmības jeb liriskas izrādītājs gleznās, kas reti kur atronams».<sup>80</sup> Teodors Zeiferts «Mājas Viesī» atzīmēja šo izstādi kā lielu notikumu latviešu mākslā un priecājās par to, ka «senāk gāja mūsu mākslinieki pa pasauli atzinību meklēt; nu par viņiem sāk interesēties tepat».<sup>81</sup> Bet «Dienas Lapa» par gleznu «Pēdējie stari» rakstīja: «Kad nostājas pareizā attālumā un to mierīgi aplūko ilgāku laiku, tad nemaz nevajag būt dzirdējušam, ka šīs gleznas darinātājs ir pirmās šķiras mākslinieks un ka to citas tautas slavē, viņa darbs jau pats dod liecību par liela mākslinieka spēju.»<sup>82</sup> No pārējiem izstādītajiem darbiem kritika izcēla gleznas «Krēslā», «Marijas dzirnavu grāvis pie Rīgas», «Pavasārī», «Ziemas vakars uz laukiem», «Pirmais sniegs» u. c.

Lielākā daļa recenzentu gan vācu, gan latviešu avīzēs ar nožēlu konstatēja faktu, ka izstāžu telpas savam uzdevumam nav piemērotas, jo lielas gleznas tika novietotas tumšā istabā ar mākslīgu apgaismojumu. Visu istabu sienas bija sarkanas, bet gleznu ietvari — balti. Un, ja šie ļoti nelabvēlīgie apstākļi nespēja mazināt Purvīša mākslas atzinēju sajūsmu par viņa darbiem, tad jo vairāk varam runāt par jaunā ainavista uzvaru (par to liecināja arī pārdo to gleznu skaits).

Tā divi «Rūķa» biedri vienu gadu pēc Alkšņa nāves īstenoja dzīvē to, par ko bija sapņojis aizgājušais entuziasts, — viņi radīja reālistisku, latviskai tematikai veltītu demokrātisku mākslu, parādīja to Rīgas sabiedrībai, līdz ar to veidojot skatītāju estētisko gaumi un liekot pamatu latviešu profesionālās glezniecības tālākai attīstībai.

#### «PAVASARA IZSTĀDES»

Pēc Rīgas izstādes slēgšanas Purvītis atgriezās Pēterburgā, lai piedalītos 1899. gada «Pavasara izstādē». Tai viņš bija izvēlējis desmit darbus. Izstādes žūrija, kurā viņš atkal bija ievēlēts, joprojām asi noraidīja sliktas kvalitātes

gleznas. Zūrijas darba rezultātus pamanīja arī kritika un atzīmēja, ka «Pavasara izstāžu» darbībā manāms ievērojams pacēlums, jūtama svaiga vēsma. Izstādes kodolu veidoja gleznotāju «jaunās grupas» (galvenokārt kuindžistu) darbi, un tos raksturoja smalka noskaņa un skanīgi gleznieciski risinājumi.<sup>83</sup>

Šajā izstādē ieradās arī Djaģilevs, kas ne tikai organizēja izstādes, bet, cenzdamies paplašināt kosmopolītisma, antidemokrātisma un modernisma propagandas līdzekļus, panāca žurnāla nodibināšanu, kas paustu zināmas mākslinieku grupas uzskatus. Žurnāla nosaukumu «Mir iskusstva» pārņēma visa darbinieku grupa, kas tanī piedalījās. Šajā žurnālā Djaģilevs varēja atbildēt uzbrukumiem, kuri bija vērsti pret viņa apvienību. Šo uzbrukumu presē bija ne mazums, piemēram, V. Stasova raksts par Djaģileva organizēto krievu-somu izstādi. Tagad Djaģilevs žurnālā «Mir iskusstva» atbildēja ar pretrastu, un sākās polemika. Šī polemika Purvīti neinteresēja, bet viņš zināja, ka Djaģilevs prot «pasniegt» skatītājam mākslas darbu, kā arī spēj atrast īstus talantus un pavērt tiem ceļu uz popularitāti. Tā arī šā gada «Pavasara izstādē» parādīto Purvīša ainavu «Sniegs kalnos» («Ziemas ainava», VMM)<sup>84</sup> un «Etdē» reproducēšana «Mir iskusstva» burtniecā bija draudzīgs pakalpojums, ar ko Djaģilevs palīdzēja latviešu gleznotājam gūt plašāku ievērtību Pēterburgas sabiedrībā.

Ar savām «Pavasara izstādē» parādītajām gleznām Purvītis atskaitījās Mākslas akadēmijas Padomei par ārzemju komandējumu un (iespējams, Loboikova pamudināts) iesniedza lūgumu piešķirt viņam komandējumu vēl uz vienu gadu. Kaut gan šis lūgums tika noraidīts, tomēr Padomes lēmums Purvītim bija labvēlīgs tai ziņā, ka akadēmija nolēma iegūt savā īpašumā labāko no Purvīša iesniegtajiem darbiem — ainavu «Pēdējais sniegs»<sup>85</sup>. Gleznas motīvs ir radniecīgs «Pēdējo staru» dabas motīvam, tikai Kuindži daiļradei raksturīgā gaismas efekta vietā ir atainots rāms vakara apgaismojums. Šī glezna liecina par to, ka Purvītis no sava skolotāja darba paņēmienu saglabājis tikai pašu nepieciešamāko un ir jau atradis savu gaismas attēlošanas paņēmienu.

Tagad Purvītim galvenais ir jautājums, kur apmesties uz pastāvīgu dzīvi. Vai palikt Pēterburgā vai, saskaņā ar Alkšņa uzskatiem, pārcelties uz Rīgu? Katrai no šīm pilsētām bija savas priekšrocības. Pēterburgā bija mākslinieku apvienības, plašas mākslas lietpratēju aprindas, regulāri tika rīkotas izstādes un izdots mākslas žurnāls. Bez tam Purvītim kā zelta medaļas ieguvējam bija kandidāta tiesības uz pedagoga vietu Mākslas akadēmijā. Pēterburgā dzīvoja arī vairāki Purvīša studiju biedri, kuri vajadzības gadījumā viņam vienmēr izpalīdzētu. Bet Purvītis ticās pēc pilnīgas patstāvības. No gūtās pieredzes viņš zināja, ka Rīgā viņam varēja būt lielākas iespējas pārdot gleznas nekā Pēterburgā. Izšķiroša nozīme bija tam apstāklim, ka Purvītis jutās saistīts ar Latvijas dabu un tāpēc gribēja dzīvot dzimtenē. Vispār apsvērumi bija sarežģīti un pretrunīgi, un mākslinieks nopietni apspriedās ar



Pēdējais sniegs.

draugiem. Purvīša nodomu apmesties Rīgā sevišķi atbalstīja apvienības «Kunstverein» sekretārs Dr. R. Engelharts, kas, būdams Purvīša mākslas jūsmīgs cienītājs, izmantoja visus argumentus, lai pierunātu mākslinieku pārcelties uz Rīgu. Jāievēro arī tas apstāklis, ka Purvītis Jelgavā bija sadraudzējies ar kādu meiteni un tās vecāki varbūt negribēja izprecināt meitu uz tālo Pēterburgu. Iespējams, arī meitene pati nevēlējās turp braukt.

1899. gadā Purvītis bija izšķīries par dzīvi Rīgā un prese viņu jau dēvēja par rīdzinieku. Par apstākļiem, kā notika šis pārmaiņas Purvīša dzīvē, precīzu ziņu nav. No R. Blaumaņa vēstulēm mēs uzzinām, ka rakstnieks īrējis istabu Purvīša dzīvoklī Dzirnavu ielā. Abi mākslinieki labi sapratušies. Blaumanis stāsta par gleznotāja apbrīnojamo izturību un neatlaidību darbā, jo šīs īpašības viņš pats ļoti augstu vērtēja ikvienā māksliniekā, kurš visus spēkus atdevis savai daiļradei: «Tikai darbā guļ cīņa un nekur citur. Es esmu redzējis, kā Purvītis «cīnījās». Vakarā pie lampas zīmuļa skices un studijas, dienā stundas un elļas skices. Tad kaut ko var sasniegt.»<sup>86</sup>

Purvītis bija pārcēlies uz Rīgu ar noteiktu mērķi, ko zināmā mērā bija ietekmējuši Alkšņa uzskati. Viņš gribēja nodrošināt savu eksistenci tikai ar ienākumiem par pārdotajām gleznām un tāpēc plānoja rīkot gan patstāvīgas izstādes, gan arī piedalīties salona rīkotajās izstādēs. Pirmajā laikā viņš piepelnījās arī ar privātsundām.



Māja ziemas naktī.

Kaut arī liela daļa publikas vēl nesaprata Purvīša mākslu, viņš bija pārliecināts, ka viņam izdosies veidot sabiedrības gaumi un iekarot tās atzinību. Purvītis mazliet naivi ticēja, ka viss ir atkarīgs tikai no gleznotāja darba spējām — jo vairāk viņš strādās, jo lielāki būs mākslinieciskie panākumi un arī materiālie ienākumi. Šo cerību iedrošināts, viņš, tāpat kā agrākajos gados, ar visu sirdi nodevās daiļradei. Purvītis apstaigāja Rīgu un pilsētas nomalēs — gan Viesturdārzā, gan pie Māras dīķa — atrada skaistus dabas nostūrus. Šeit viņš gleznoja studijas, bet vakaros, mājās pārnācis, veidoja gleznas.

Vērojot Purvīša darba metodi no meistardarbnīcas pēdējā gada līdz šim posmam, tajā saskatāmas dažas īpatnības. Purvītis nepiederēja pie tiem cilvēkiem, kas visu apgūst viegli, it kā rotaļādamies (tāds bija, piemēram, Valters). Purvītis katru savu panākumu izcīnīja ar lielu neatlaidību, visu spēku sasprindzinājumu un sistemātisku darbu. Ja mākslinieks gribēja apgūt kaut ko, kas viņam vēl bija «neskarta zeme», viņš iecerēto darbu sadalīja stīkākos posmos un tikai pēc kārtējā uzdevuma pilnīgas veikšanas pārgāja pie nākamā posma. Tā, piemēram, viņš pirmajos gados pēc akadēmijas pabeigšanas cīnījās par sniega atainošanas un agra pavasara ainavu gleznošanas meistarību. Pēc tam viņš studēja ziedošus kokus, bet vienu vasaru (1899. vai arī 1900. gadā) veltīja zaļu koku lapotnes un gaismas

rotaļas atveidojumam. Kā par to stāsta Engelharts, Purvītis «veselu vasaru nodevās gandrīz vienīgi bērzu studijām: zīmējis gan atsevišķus vecākus bērzus pelēkā apgaismojumā, gan bērzu birztales ar baltu stumbru mudžekli saules gaismā un lietū... gan bērzu rudens zelta vizumā... Cik tur darba un pūļu vajadzīgs, lai bērzu tā izprastu, ka to pat sapnī jebkurā apgaismojumā un stāvoklī varētu gleznot.»<sup>87</sup>

Vērtējot šā jaunrades perioda nozīmi Purvīša mākslas tālākajā attīstībā, jāatceras, ka tikai šajā savas dzīves posmā viņš nebija saistīts ar algotu darbu. Sevišķi svarīgi tas ir tādēļ, ka tagad Purvītis varēja veltīt radošajam darbam visu martu, tas ir, to mēnesi, kura laikā tapuši viņa visraksturīgākie gleznojumi. Ar svētdienu pastaigām vien te nevarēja iztikt, jo dabas ainas, kas martā visvairāk saistīja Purvīti, ir ātri pārejošas un, lai tās tvertu, māksliniekam daudz dienu no ausmas līdz rietam jāstrādā dabas vidū, jāveic kājām daudz kilometru un jāatrod vietas, kurām piemīt īpatnējs skaistums, bet kuras, iespējams, atrodas tālu no satiksmes ceļiem. Tajās dienās, kad dabā bija vērojamas tās ainas, ko Purvītis attēlojis savās slavenajās pavasara gleznās, ceļi ir dubļaini, zemi klāj slapjš sniegs un dziļas pelķes, un bieži vien, lai piekļūtu pašām skaistākajām vietām, māksliniekam bija jābrien ar ūdenszābakiem. No rītiem, iznācis no mājām ar krāsu kastī plecā, gleznotājs devās tālā un grūtā ceļā. Beidzot, nonācis līdz pārplūdušajam strautam, viņš apbrīnoja ainavas skaistumu un, stāvot gandrīz līdz ceļiem ūdenī, uzmeta skici, lai vēlāk atsauktu atmiņā redzēto. Pievakarē, pārnācis mājās noguris, bet sajūsmināts, viņš centās pēc atmiņas uzgleznot dienā vēroto ainavu. Kā atkal gribējās skatīt šo skaistumu dabā! Nākamajā dienā gleznotājs vēlreiz brida cauri pelķēm un dubļiem, bet, nonācis līdz ceļa mērķim, pārliecinājās, ka vieta gan tā pati, bet aina jau pavisam cita. Vakar redzētais skaistums bija izzudis, bet šodienas noskaņa dabā bija ne mazāk interesanta. Tātad viena uzmetuma vietā māksliniekam bija jau divi. Trešajā dienā šī pati vieta deva viņam iespēju uzgleznot jaunu ainavu, un pavisam citāda tā bija ceturtajā dienā. Bet pēc dažām dienām agrā pavasara aina bija izzudusi pavisam. Saule uzvarēja ziemu, sniegi izkusa, ūdeņi aiztecēja. Lai atkal redzētu kaut ko līdzīgu, bija jāgaida vesels gads. Taču šī cerība nebija droša, jo nākamajā gadā arī šī pati vieta nedaudz citādos laika apstākļos varēja stipri vien izmainīties. Īpatnējās dabas ainas gan atkarojas, taču ne katru gadu. Ir ziemas, kad sniega maz un pavasari sausi. Vienā gadā palu ūdeņos atvīz saule, turpretim nākamajā gadā tajos varbūt atspoguļosies tikai drūmi, pelēki mākoņi. Un tomēr mākslinieks cer, ka pie šī strauta vai birzītes arī nākamajā gadā daba atkal radīs līdzīgu ainu tai, kādu viņš bija vērojis šodien. «Neviens viņa otas triepiens nav likts bez pārliecības, ka šīs formas tiešām eksistē,» žurnālā «The Studio» raksta par viņu angļu kritiķe M. Ilaine. «Kad Purvītis ķeras pie darba, viņš strādā apbrīnojami ātri, tomēr bieži gadās, ka viņš glezno vienu darbu gadu vai ilgāk, ja nav pilnīgi drošs par efektu, ko vēlas panākt. Purvītis gaida to pašu gadalaiku, sameklē tās

pašas vietas un cenšas notvert to pašu efektu — un tad viņš atgriežas darbnīcā un pabeidz gleznu. Tā bija gleznots viņa «Atkusnis pavasarī».<sup>88</sup> No iepriekš teiktā var secināt, ka Purvītīm viņa ieceru īstenošanai vajadzēja daudz brīva laika, jo visu savu jaunības degsmi, spēku un neizsīkstošo enerģiju viņš atdeva dzimtenes dabai — tās skaistuma iemūžināšanai mākslā. Pilns optimisma un dzīves prieka viņš astoņus gadus — no 1898. līdz 1906. gadam — neatlaidīgi strādāja dabas vidū. Un šajā laikā veiktais darbs bija tas avots, no kura mākslinieks smēlās visu mūžu. 65 gadu vecumā ainavists aizvien atgriezās pie tiem motīviem, kompozīcijām un risinājumiem, ko viņš bija radis šo astoņu gadu laikā, savas patstāvīgās jaunrades ceļa sākumā.

Tā Purvīša mākslā tagad iezīmējās divi galvenie temati: sniega un agra pavasara atainojums. Agrā pavasara tematika saistīja Purvīti visu mūžu, viņš attīstīja to tālāk, arvien pilnveidodams, mainīja krāsu risinājumu, glezniecisko manieri, stilu, turpretim sniegs kā patstāvīga tēma pēc dažiem gadiem izzuda Purvīša jaunradē. Mākslinieks sniega tēlojumam pievērsās tikai agrā pavasara ainavās. Tas izskaidrojams ar to, ka tajos darbos, kur Purvītīm sniegs bija patstāvīga tēma, tika risinātas galvenokārt iluzoriskuma problēmas. Tā kā jaunrades brieduma periodā Purvītis pilnīgi atteicās no iluzoriskuma, arī sniegs kā patstāvīga tēma zaudēja viņa mākslā savu bijušo vietu.

Šinī posmā «dabas kalendārs» Purvītīm bija apmēram šāds: ziemā — sniega tēma, martā — palu ūdeņi, aprīlī — pēdējais sniegs, maijā — ziedoši koki. Tad iestājās atslābums, jo vasara bagāta tikai ar zaļiem toņiem. Tālāk ar zeltainu krāsu noskaņu bagātību nāca oktobris. Pēc tam atkal varēja gaidīt sniegu.

Savu 1899. gadā radīto darbu izlasi Purvītis kopā ar Rozentālu, Šķilteru un Zariņu decembrī parādīja publikai Rīgas Mākslas salona telpās. Šis mazās izstādes vērtējumā atzīmēta Purvīša izaugsme. Viņa gleznoto sniegu Zeiferts raksturo šādi: «Tur viņš dzeltenīgs, tur zilgans, pelēks, no jumtiem viena puse spilgtākā, otra vājākā apgaismojumā. Tas ir tikpat kā akordu skaņas, ko no šīs ziemas ainas saņem.»<sup>89</sup> No šī raksta var arī spriest, ka palu ūdeņu tēmai Purvītis jau bija atradis to risinājumu, kas raksturīgs viņa brieduma gadu gleznojumiem: «Tur cīnās ziema ar vasaru. Sniega laukumī, sakrājiēs ūdens, koku atspoguļojumi ūdenī, smudri bērzi, kā kreklā novilkusiēs, sniedzas gaisā un ūdenī, savā spilgtā baltumā atšķirdamies no brūngani pelēkās pasaules.»<sup>90</sup>

Apmēram šinī laikā savu darbību Rīgā uzsāka J. Madernieks, J. Lībergs un citi «Rūķa» biedri. Visi šie mākslinieki vienoti cīnījās par latviešu topošo profesionālo mākslu. Un nevienam nebija ne jausmas, ka pēc dažiem gadiem viņu vidū sāksies šķelšanās un «Rūķa» biedru vienotība tiks saskaldīta.

Kad Purvītis bija izšķīries par pastāvīgu dzīvi Rīgā, viņš tomēr nolēma nepārtraukt sakarus ar Pēterburgu (tā kā Rīgā māksliniekam nebija noteiktas

darba vietas, viņš to bez grūtībām varēja atļauties). Galvenais, kas saistīja Purvīti Pēterburgā, bija Mākslas akadēmijas rīkotās «Pavasara izstādes», kurās viņš katru gadu piedalījās, kā arī «Mir iskusstva» izstādes, kas parasti notika ap to pašu laiku, tas ir, apmēram februārī. Tā Purvītim kļuva par tradīciju gada sākumu pavadīt Pēterburgā.

1900. gadā viņa uzturēšanās šajā pilsētā bija notikumu pilna. Pirmais no tiem bija «Mir iskusstva» II izstādes atklāšana 28. janvārī (pēc vecā stila). Te Purvītis eksponēja gleznu «Rudens krēsla» un četras studijas. Šī izstāde bija nozīmīga ar to, ka peredvižņiku grupas (A. Vasņecovs, I. Levitāns, V. Serovs un M. Nesterovs)<sup>91</sup> piedalīšanās «Mir iskusstva» izstādēs vairs nebija gadījums, bet jau tradīcija. Pie tam viens no šīs grupas māksliniekiem — V. Serovs nupat bija izstājies no peredvižņiku apvienības. Arī J. Cionglinskis, kas līdz šim bija pazīstams kā viens no «noraidīto» un tad «neatkarīgo» izstāžu rostīgajiem dalībniekiem, tagad bija «Mir iskusstva» eksponents. Tas viss varēja pastiprināt Purvīša interesi par Djaģileva apvienību un izraisīt nodomu uzturēt ar to ciešāku kontaktu.

Drīz pēc tam — 5. februārī — notika «Pavasara izstādes» eksponentu sēde, kur Purvītis, kā parasti, tika ievēlēts žūrijā (šoreiz kā trešais). Bez Purvīša žūrijā bija vēl seši Kuindži audzēkņi un divi viņu draugi (J. Rozentāls un D. Gluščenko)<sup>92</sup>; no sešiem pārējiem žūrijas locekļiem divi bija kuindžīstiem draudzīgi noskaņoti. Par kandidātiem žūrijā bija ievēlēti I. Repins un J. Valters. Tā no žūrijas 15 locekļiem 11 veidoja vienu «bloku» un balsoja organizēti «visi kā viens». <sup>93</sup> Šo apstākli viņi izmantoja, lai vēl nesaudzīgāk nekā iepriekš izskaustu no izstādes zemas kvalitātes darbus. Uz izstādi bija atsūtīts 700 gleznu, telpas atļautu tās visas izstādīt, taču žūrijas kuindžīstu «bloks» aiz profesionāliem apsvērumiem nolēma pieņemt izstādē tikai brīvi un gleznieciski risinātus darbus. Rezultātā vairāk nekā 400 gleznu tika noraidītas, bet pieņemti tikai 289 darbi no 98 autoriem (tas ir, caurmērā mazāk nekā 3 gleznas no autora). Noraidīto gleznu autoru vidū bija tādas slave-nības kā batālists I. Rozens un E. Lipharts.<sup>94</sup> Akadēmijas viceprezidents I. Tolstojs iebilda pret Rozena gleznu noraidīšanu, jo šī autora darbus katru gadu nopērkot Nikolajs II, bet kuindžīsti tomēr nepiekāpās. Un tiešām, ieradies izstādē un neatradis ekspozīcijā Rozena gleznas, cars lūdza tās atnest un pēc tam šos darbus nopirka. Tā sausā akadēmiskā stilā izpildītās pseidopatriotiskās batāliju gleznas tomēr bija jāizstāda. Bet arī tad kuindžīsti neapmulsā un šos darbus tūlīt nosūtīja uz Ziemas pili.

Žūrijas rīcība izraisīja satraukumu Pēterburgas mākslas aprindās, daudzi gleznotāji bija dziļi apvainoti. Kritikas domas presē dalījās — daļa aizstāvēja kuindžīstus kā jauna virziena paudējus, citi tos vainoja iedomāībā, egoismā utt. Sabiedrības neapmierinātību, iespējams, pastiprināja arī tas apstākļi, ka žūrija no saviem locekļiem un draugiem pieņēma daudz vairāk gleznu, nekā to pieļāva izstādes vidējā norma. Tā, piemēram, Purvītis izstādīja četrpadsmit darbus, N. Himona — deviņus, J. Valters — trīspadsmit. Bez tam

Purvīša darbi bija izstādīti atsevišķā telpā. Žurnāla «Mir iskusstva» kritisko rakstu autori S. Džagilevs un A. Nikolajevs visumā bija žūrijas pusē, bet, pēc viņu domām, bargā «tīrīšana» tomēr nebija devusi gaidītos rezultātus, jo «apdāvinātu cilvēku grupa izstādīja savus skaistos darbus uz viņiem svešas un pretīgas maldu mākslas fona».<sup>95</sup> Vienīgais izņēmums šinī izstādē bija Purvīša istaba. Skatītājs tur atrada tikai viena autora darbus, kas visi bija vēltīti viņa dzimtenes dabi. Šajā istabā, liekas, dominēja priecīga noskaņa, jo trīs ainavas tēloja agru pavasari, trīs — ziedošus kokus. Un tāds darbs kā «Pirms negaisa» nevarēja izjaukt šo noskaņojumu. Visi darbi bija veidoti ar maigu lirismu un poētisku dvesmu — kā par to atzinīgi rakstīja kritiķis A. Daļkevičs.<sup>96</sup>

Tomēr šis panākums nevarēja atsvērt sarūgtinājumu par uzbrukumiem presē kā žūrijas loceklim, — un viņš nebija vienīgais, kas vīlās «Pavasara izstādēs». «Daži jau domāja aizbēgt no turienes,»<sup>97</sup> rakstīja vēlāk Rilovs, atcerēdamies šo periodu.

Šādu stāvokli labi izprata veiklais un gudrais (pēc Purvīša izteiciena — «ģeniālais») Džagilevs un izmantoja to, lai realizētu savus plānus. Viņš uzaiicināja visus «Mir iskusstva» izstādes eksponentus uz sēdi 24. februārī (divas dienas pirms izstādes slēgšanas). Sēdes gaitā visi klātesošie, to vidū V. Serovs, I. Levitāns, M. Nešterovs, V. Purvītis, J. Ruščics un J. Valters, kā arī daži citi mākslinieki (M. Vrubelis, A. Golovins, K. Korovins<sup>98</sup>), kuri nebija klāt, tika ieskaitīti par «Mir iskusstva» pastāvīgiem biedriem. Serovs kopā ar Džagilevu un Benuā tika ievēlēti triju personu komitejā, kurai vajadzēja vadīt nākamās izstādes organizēšanu. Tā Džagilevs diezgan patvaļīgi pievienoja savai grupai ne tikai dažus peredvižņikus (kurus, izņemot Serovu, peredvižņiku valde tajā laikā uzskatīja par savas apvienības «rostīgiem biedriem»), bet arī «Pavasara izstādes» trīs vadošos eksponentus — Purvīti, Ruščicu un Valteru, kuri pavisam negaidot kļuva par «Mir iskusstva» pastāvīgiem biedriem un līdz ar to bija atbrīvoti no saistībām ar «Pavasara izstādēm», jo šīs saistības viņi jau uzskatīja par ne visai patīkamu nastu.

Tādējādi noslēdzās Purvīša rostīgas sabiedriskas darbības posms krievu mākslas apvienībās. Džagileva apvienībā viņš varēja būt tikai izstāžu dalībnieks, turklāt viņa vārds te varēja tikt minēts tikai aiz tādu korifeju vārdiem kā A. Benuā, V. Serovs, K. Somovs<sup>99</sup>. Turpretim Rīgā Purvītim bija izredzes izvirzīties par «pirmo» gleznotāju. Bet kā to panākt? Protams, tikai rīkojot savu darbu patstāvīgas izstādes.

## PIRMĀ PATSTĀVĪGĀ IZSTĀDE

Atgriezies Rīgā, mākslinieks aizrautīgi nodevās radošam darbam. Kā citus gadus, tā arī tagad Rīgas dārzos un parkos vai arī pie Māras dīķa viņš meklēja dabas stūrīšus gleznošanai. Daži koki, saules staru rotaļa pavasara zālē — un mākslinieks jau sajūsmināts tver otas un sāk strādāt. Daudz laika

gleznotājs pavadīja arī Jelgavā. Un ne tikai tādēļ, ka šeit dzīvoja viņa draugi, svarīgi viņam bija arī tas, ka no šīs mazās pilsētas ātri varēja nokļūt mežu un pļavu vidū un gleznot lauku ainavas. No savām Rīgas un Jelgavas pastaigām mākslinieks bieži pārnesa tādas studijas, ko varēja uzskatīt par pabeigtiem, izstādei noderīgiem darbiem.

Iespējams, ka tieši šajā laikā Purvītīm radās cieša draudzība ar vienu no Štelmaheru māsām, kura, kā var spriest, jūsmīgi apsveica katru viņa jauno gleznojumu. Domājams, ka tā bija viņa, kas deva šiem darbiem ļoti īpatnējus, poētiskus un reizēm rotaļīgus nosaukumus: «Tā bija svētdiena — gaiša un dzidra», «Nu maijs ir klāt», «Kas negrib laimīgs būt, lai paliek mājās», «Te mākoņi ceļo pa debess velvi», «Ziedošais koks agrā rītā», «Meža burvība» u. c. Šie nosaukumi patika pašam gleznotājam, un viņš tos ievietoja savas patstāvīgās izstādes katalogā.

Šīm Purvīša ainavām piemita vienkārša sirsnība bez pretenzijām uz modes virzieniem un īpašu eleganci. Gleznojot katru dienu plenērā, ainavists sekoja pavasara izmaiņām dabā: te zeme atkal kļūst zaļa, te plaukst koku pirmie zaļie pumpuri, te kokiem jau kupli zaļi vainagi, te zied ābeles, ķirši. Pēc tam kad iestājās vasara, ainavists centās tvert dabu dienas dažādos posmos, dažādos laika apstākļos — te viņš atainoja agrā rīta kautro gaismu un maigās krāsas, te vakara krēslas noslēpumainību, te mākoņus, kas atspoguļojas ūdeņos. Viņš pievērsa uzmanību arī dažādiem dabas objektiem — te staltajiem baltstumbru bērziem, te slaidajām priedēm ar sarkanīgajiem zariem, bet reizēm atainoja kādu ēku zaļumu vidū. Vienkārši bija arī ainavista gleznieciskie paņēmieni. Saulainas dienas debesis viņš ieklāja ar dzidru, vienmērīgu «Berlīnes zilā» kārtu. Uz šī fona viņš ar diviem trijiem triepieniem iezīmēja katru atsevišķu ābeles ziedu. Saules apspīdēto mājas sienu ieklāja ar silti oranžu krāsu. Un tas viss nebija naivi, bet gan meistarīgi attēlots — tikai šī meistarība likās paša autora neapzināta. Māksliniekam šķita, ka viņš tikai fiksē to, ko pats redz dabā — un ne vairāk. Bet īstenībā viņš ievēda skatītāju jauneklīgas skaidrības apgarotā pasaulē un caur savas dvēseles prizmu ļāva tam saskatīt Latvijas dabas skaistumu.

Purvīša šā laika mākslu ar sajūsmu atceras 1904. gadā «Baltijas Vēstnesī» iespiestā kritiskā raksta autors ar pseidonīmu «Matilda».<sup>100</sup> Viņš raksta, ka ainavistam «bija dažas gleznas siltākā, jautrākā kolorītā, maigi sārtas, smaržojošas ābeles, glezni, sārtbalti ziedoņa rīti, pelēki mākoņi, kuri atspoguļojas vientuļā ūdenī, baltas smaržojošas bērzu alejas, zeltītās vakara saules skūpstītie priedulāji un pavasara saule, kas sildīja un vizēja. Tas viss runāja par svaigumu un jaunību, par klusu laimi vai melanholiskiem smaidiem. Jā, toreiz ziedonis bija tik bagātīgs un viņa pārpilnā dvēsele skanēja liegu krāsu simfonijā.»<sup>101</sup>

Tomēr Purvītis apzinājās, ka viņš ir «Mir iskusstva» pilntiesīgs biedrs un tārad viņam jāreķinās ar Djaģiļeva gaumi. Bet Djaģiļevam no visiem ainavistiem visvairāk patika franču «tumsas skolas» pārstāvji. Tie, protams,

negleznoja ne saulainas dienas, ne ziedošus kokus. Viņi attēloja drūmus mākoņus, tukšas kāpas, vakara skatus u. tml. Tas bija pesimisms mākslā. Bet Purvītis apzinājās, ka daba un dzīve ir vispusīga, gaismu nomaina ēnas. Un gaisma taču ir daudz spilgtāka tieši tad, ja tai līdzās ir ēna. Tāpēc Purvītis gleznoja visu, ko vien vēroja dabā, un iemūžināja studijās arī lietainas, pelēkas un miglainas dienas. Tātad «drūmās ainavas», kas Rietumeiropas mākslā bija pesimisma paudējas, Purvīša mākslā tikai atspoguļoja vienu no dabas parādībām. Taču mākslinieks, rēķinoties ar to, ka Djaģilevam jāsuīta ainavas ar drūmu tematiku, šādas studijas pārveidoja par gleznām ar noslieci uz stilizāciju, bet tie darbi, kas pauda priecīgu noskaņu, palika studijas.

Purvīša pirmo patstāvīgo izstādi atklāja 1900. gada decembrī Rīgas Mākslas salonā. Tā kā pēc cenām katalogā var spriest, ka no 123 darbiem tikai 13 bija gleznas, tad redzams, ka Purvītis arī toreiz bija izstādījis ļoti daudz studiju, kā viņš to praktizēja jau kopš 1897. gada. Kritiķi rakstīja, ka gleznotājs savā mākslā apliecina mīlestību pret dzimteni, ka viņa darbi ir «krāsu dzejoļi»<sup>102</sup>, gaiši un starojoši studijās un drūmāki, varenāki gleznās. Daudziem no 1898. gada salona atklāšanas izstādes skatītājiem, kas toreiz uzskatīja Purvīša gleznošanas veidu par «rupju», bija jāatzīst, ka ainavista tehnika kļuvusi «smalkāka». Par autora garīgo izaugsmi liecināja tas, ka pat «priecīgās» ainavas it kā izstaroja poētiski skumju dvesmu.

Vispār bija vērojams, ka pēdējo divu gadu laikā mākslinieks apguvis jaunas gleznošanas iemaņas. Viņš bija iemācījies maigi modelēt koku lapotni, veltot sevišķu uzmanību bērzam (izstādē 14 ainavās bija risināta «bērzu tēma»), plastiskāk veidot formas. Tā kā Purvītis šajā periodā gleznoja galvenokārt studijas, tad kompozīcijas jautājumi vēl nebija viņa uzmanības centrā. Mākslinieks apmierinājās ar to, ka viņa darbi bija kādu nōteiktu dabas skatu «portreti», turklāt kompozīcijas uzdevumi viņam saistījās tikai ar to, ko ietvert kadrā. Izstādītajās gleznās bija attēloti daudzi (apmēram 30) Rīgas nomaļu stūrīši, ko ikviens rīdzinieks neskaitāmas reizes bija skatījis, bet reti kad pamanījis to pievilcīgumu. Tagad gleznotājs viņam šo skaistumu atklāja vienkārši un valdzinoši.

Drīz pēc šīs izstādes slēgšanas Purvītim bija jāsak domāt par to, ar kādiem darbiem viņš piedalīsies «Mir iskusstva» trešajā izstādē. Protams, šai izstādei viņš atlasīja to, ko bija jau paredzējis, — 10 gleznas ar drūmu tematiku, galvenokārt vēla rudens ainas. Tā kā šoreiz mākslinieku apvienība «Mir iskusstva» uzstājās paplašinātā sastāvā, Djaģilevs bija aizrunājis izstādei Mākslas akadēmijas telpas. Izstāde izraisīja lielu interesi un arī ļoti asu polemiku.

Visautoritatīvākais kritiķis V. Stasovs, protams, nebija apmierināts ar to, ka grupa «Mir iskusstva» pieauga uz peredvižņiku apvienības un «Pavasara izstāžu» rēķina, un varbūt tādēļ viņš bija tik ass attieksmē pret «pārbēdzējiem». Savā šai izstādei veltītajā rakstā viņš izteicās, ka «Purvītis un



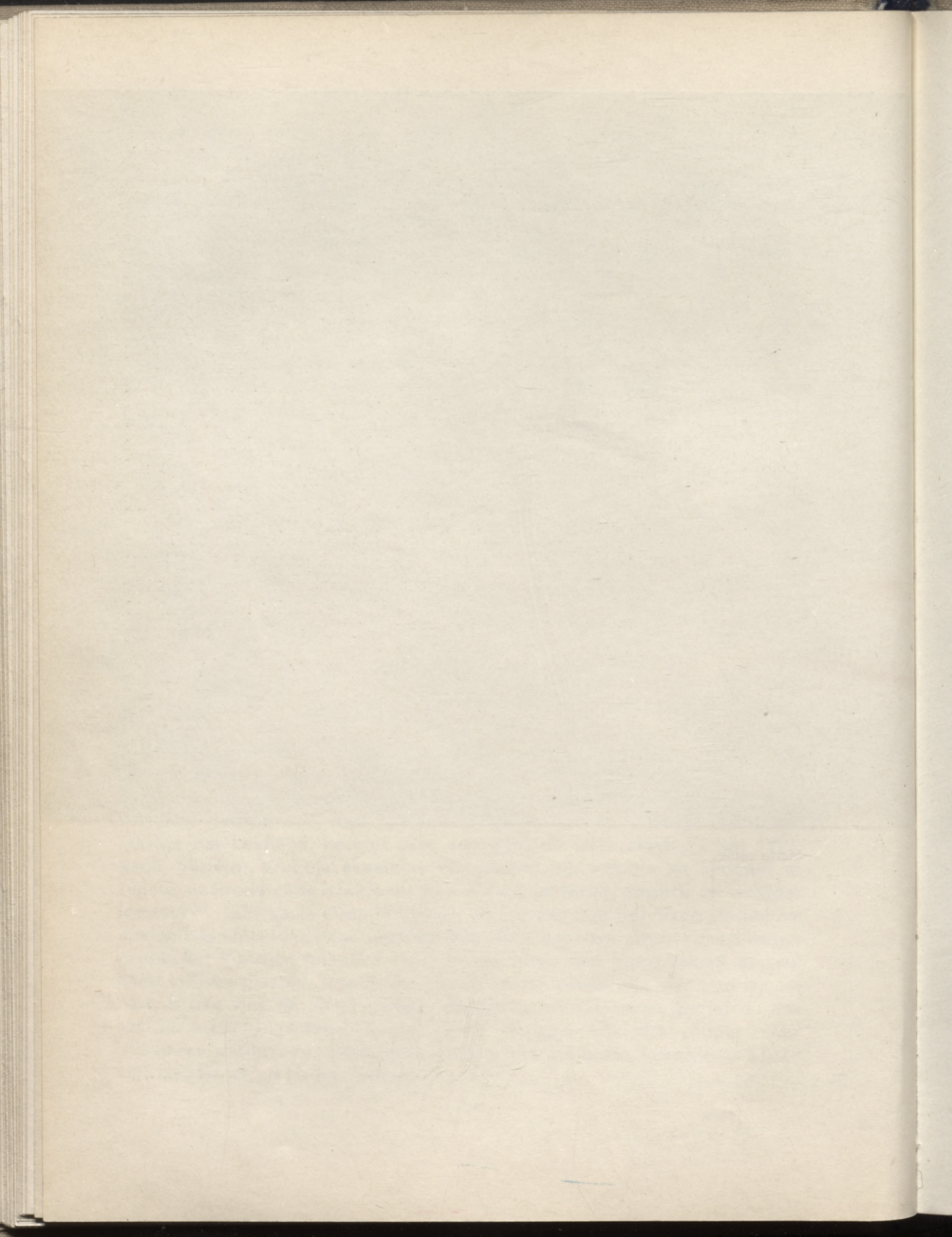
Rudens.

Ruščics pavisam izkropļojas un sāk krist». <sup>103</sup> Šie bargie vārdi ir gandrīz viss, kas zināms no Krievijas preses vērtējumiem par Purvīša 1901. gada daiļradi.

Te būtu jāpiebilst, ka no šīs Stasova atsauksmes par Purvīša darbiem, kas mums nav zināmi, nevar secināt, ka tie patiešām bijuši mazvērtīgi, jo savos spriedumos kritiķis vadījies no peredvižņiku mākslas principiem un viņa vērtējumi reizēm bija visai subjektīvi. Tā, piemēram, 1897. gadā Stasovs rakstīja par Levitānu, ka viņš esot «apstājies un tālāk neiet», <sup>104</sup> bet 1903. gadā, vērtējot Vrubeļa akvareļus «Trīsdesmit trīs varoņi» un «Eņģelis ar sveci», neatrada citus izteicienus kā «slimīga fantāzija, absurds un riebīgas formas» <sup>105</sup>. Taču kauja starp Djaģilevu un Stasovu bija ļoti nikna, un katram apvienības «Mir iskusstva» biedram bija jābūt gatavam atvairīt uzbrukumus presē. Bet Purvītīm nepatika tas, ka viņa vārdu min presē sakarā ar kaut kādu kritisku piezīmi. Iespējams, ka uzbrukumi presē bija viens no iemesliem, kāpēc viņš tik viegli piekrita Djaģileva priekšlikumam pāriet uz apvienību «Mir iskusstva». Tagad presē kritizēja viņu kā grupas «Mir izkusstva» dalībnieku. Domājams, ka tas bija viens no iemesliem, kāpēc viņš aizgāja arī no šīs apvienības.



Marta saule.



## ĀRZEMJU CEĻOJUMI

Ap šo laiku Purvīša dzīvē iezīmējas jauns pavērsiens — viņš sāk piedalīties ārzemju izstādēs, turklāt ar lielu neatlaidību un enerģiju. Pirmais šāds gadījums Purvīša dzīvē bija 1900. gada Vispasaules izstāde Parīzē, uz kuriem Pēterburgas Mākslas akadēmija nosūtīja Purvīša diplomdarbu. Rezultāts bija ļoti iepriecinošs — Purvītis saņēma bronzas medaļu. Šis sasniegums kļuva par pamatu tālākajiem panākumiem, proti, Lionas tēlotājas mākslas biedrība, rīkojot 1901. gada pavasarī savu 14. gadskārtējo izstādi, uzaicināja piedalīties tajā kā vienu no viesiem arī Purvīti. Gleznotājs šim aicinājumam atsaucās ar divām gleznām — «Ziemeļu nakts» un «Marta saule». Panākumi pārsteidza gaidīto — Purvītim tika piešķirta izstādes lielā zelta medaļa un arī «Nopelnu krusts».

Vienlaicīgi Purvītis uzsāka sarunas ar Berlīnes izstāžu telpu īpašniekiem par patstāvīgas izstādes sarīkošanas iespējām un bija pārsteigts, kad pēkšņi saņēma uzaicinājumu no Kēlera un Reīnera salona īpašniekiem, kuriem apvienības «Kunstverein» direkcija bija ziņojusi par Purvīša panākumiem Rīgas izstādē. Drīz vien mākslinieks nosūtīja uz Berlīni savai patstāvīgajai izstādei 10 lielas un 35 vidēja izmēra gleznas, kā arī ap 40 studiju. Uz Berlīni viņš devās arī pats. Kaut arī šai izstādei nebija lemts kļūt par Berlīnes izstāžu sezonas svarīgu notikumu, tomēr tā izpelnījās vietējo laikrakstu kritikas atzinību. Purvīti pat salīdzināja ar Berlīnes ainavistu — «prieku dzejnieku» V. Leistikovu. Pēc tam šī izstāde un arī atsevišķi darbi tika parādīti vēl astoņās Vācijas pilsētās.

Trešais nozīmīgais pasākums Purvīša dzīvē šai laikā bija viņa uzstāšanās kopā ar krievu gleznotājiem (A. Rilovu, K. Somovu un citiem) Minhenē un Vīnē. Minhenes secesijas 8. izstāde, uz kuru bija ieradies arī Purvītis, izvērsās par viņa triumfu — par gleznu «Marta vakars» («Ziemas ainava», VMM)<sup>106</sup> viņš (tāpat kā Rilovs par Vjatkas ainavu) saņēma zelta medaļu un diplomu, ko parakstīja divi slaveni gleznotāji — F. Lenbahs un F. Ūde.<sup>107</sup> Godalgoto gleznu reprodukcijas bija ievietotas žurnālā «Die Kunst», bet kritika Purvīša gleznas novērtēja kā dziļi emocionālas un labākās visā Glaspalastā<sup>108</sup>. Tā kā Vīnes secesija uzturēja ciešus sakarus ar Minhenes secesiju, tad šīs Purvīša gleznas (abas ar nosaukumu «Marta vakars») tika parādītas kopā ar visu Minhenes secesijas krievu nodaļu arī Vīnē. Abas gleznas tika reproducētas Vīnes secesijas žurnālā «Ver sacrum».<sup>109</sup>

Vienā no šiem ārzemju braucieniem Purvītis apmeklēja arī Šveici un Ziemeļitāliju, par to liecina daudzas Venēcijā gleznotās studijas.

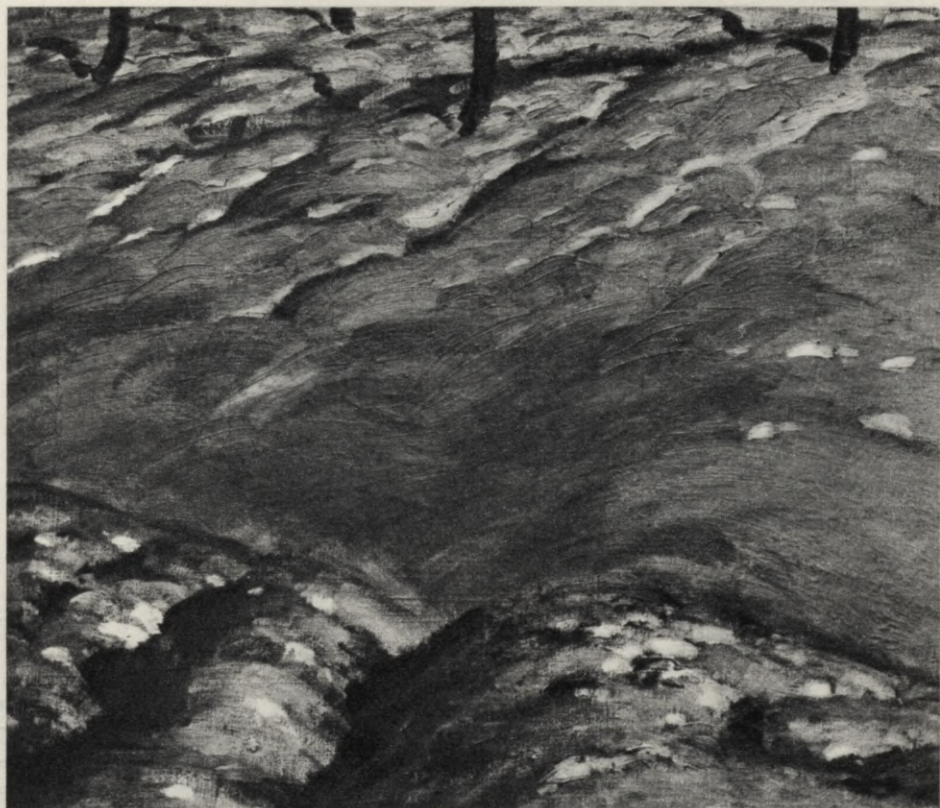
1902. gadā Purvītis atjaunoja kontaktus ar Berlīni. Šoreiz latviešu ainavista darbi kopā ar A. Bēklina, soma A. Gallena un spānieša A. Gandaras<sup>110</sup> gleznām bija izstādīti Šultes salonā un atkal kritika bija Purvītim labvēlīga<sup>111</sup>. Tā latviešu ainavists guva vienu uzvaru pēc otras. Varēja likties, ka tagad katrs nākamais gads nesīs jaunas — vēl spožākas uzvaras. Taču tā nenotika.

Ištenībā šis brīdis bija Purvīša slavas kulminācija, pēc tam iestājās atslābums. Un citādi tas arī nevarēja būt, jo galvenais, ar ko Purvītis valdzināja ārzemju skatītājus, bija sniega ainavas. Visbiežāk viņš attēloja sniega grumbuļaino virsmu, kas bija radusies vai nu no nelīdzena zemes reljefa, vai arī tāpēc, ka sniegā bija iemītas pēdas, vai arī tas bija mests ar lāpstu. Sniegu gleznotājs prata parādīt ar apbrīnojamu plastiskumu, un viņa ainavas pārliecināja ar kolorīta smalkumu, kas radīja izjustu poētisku noskaņojumu. «... Neviena fotogrāfija nespēj atainot mēness apgaismotā sniega maigo nokrāsu un mīkstos tumšos meža toņus,» rakstīja angļu recenzente par Lionā izstādīto Purvīša gleznu «Ziemeļu nakts». «Vieglie, smalkie, rožaini baltie toņi, iedzeltenās, pelēkās un dzidri zilās krāsas ir apbrīnojamas savā harmonijā un patiesīgumā.»<sup>112</sup>

Un tomēr tas nebija ierocis, ar ko varēja cīnīties ilgstoši. Arī Kuindži jaunradē bija iestājies brīdis, kad nepārtrauktais slavas kāpinājums pēkšņi atslāba. Viens efekts, viens objekts — tas ir par maz, lai gadiem ilgi sildītos slavas saulē. Un Purvītis, liekas, to arī saprata. Tāpēc viņš turpināja tālāk jau agrāk uzsākto cīņu par savas mākslas daudzpusību un daudzveidību.

Apmēram šajā laikā Purvīša daiļradē iezīmējās zināms pagrieziens. Tam bija savi iemesli. Kad mākslinieks laika posmā no 1901. līdz 1902. gadam sakarā ar savām izstādēm viesojās Minhenē un Berlīnē, viņš varēja konstatēt, ka vācu gleznu kolekcionāru un muzeju direktoru gaumē notikušas vērā ņemamas izmaiņas, kuru cēlonis bija Parīzes Vispasaules izstāde 1900. gadā. Šī izstāde bija franču jaunlaiku glezniecības izcila uzvara pasaules mērogā, un tā dziļi ietekmēja vācu mākslinieku un mākslas cienītāju aprindas. No šī laika vācu akadēmisms un vācu Jugendstils sāka zaudēt savas pozīcijas un pirmajā vietā izvirzījās franču glezniecības tradīciju ietekmē izaugušo vācu gleznotāju māksla (H. Marē, V. Leibls<sup>113</sup>, M. Lībermanis u. c.). 20. gadsimta pirmajos gados franču glezniecības jaunākās skolas darbus cenas ziņā ļoti augsti vērtēja. Tā, piemēram, E. Manē<sup>114</sup> «Baltie ceriņi», ko 1895. gadā Parīzē varēja nopirkt par 40 frankiem, 1905. gadā Berlīnē maksāja 40 000 marku. Purvītis sāka apzināties, ka viņa glezniecības maniere ir it kā novecojusi. 1898. gadā un 1902. gadā viņam bija lielākas cerības iegūt atzinību Rietumeiropas pilsētās nekā 1903. gadā.

Purvītis centās rast cēloņus šim pavērsienam mākslā, kas viņam nebija labvēlīgs. Vācijā mākslinieks varēja vērot, ka pieaug impresionisma atzinēju skaits. Veiksme vai neveiksme šī virziena apgūšanā bija gleznotājam izšķiroša. Līdz šim Purvīša panākumus ārzemēs noteica tas, ka Vācijā līdz 1900. gadam valdīja akadēmisms vai Jugendstils, un uz šāda fona Kuindži darbnīcā izveidojusies Purvīša māksla radīja svaigu, spīgtu iespaidu, tāpat arī tā izcēlās Baltijas mākslinieku darbu vidū. Tagad, kad Vācijas mākslas izstādēs parādījās franču impresionistu un postimpresionistu, kā arī viņu vācu tautības sekotāju gleznas, Purvīša vienkāršā, lapidārā, reālistiskā glezniecība vairs nespēja būt sabiedrības uzmanības centrā.



Marta vakars (fragments).

Sakarā ar šiem apstākļiem Purvītis ap 1903. gadu jo vairāk centās izsmalcināt savas glezniecības izteiksmes līdzekļus, apgūt jaunus telpas un atmosfēras atainošanas paņēmienus. Gleznotājs sāka pievērst uzmanību impresionistu glezniecības tehnikai (sīkiem atsevišķiem triepieniem u. tml.), bet tajā pašā laikā savos akvareļos un zīmējumos vēl vairāk izcēla jugendstilam raksturīgo lineārismu.

Purvītim nu bija skaidrs, ka panākumi ārzemēs ir ļoti nozīmīgi, taču tie nav droši un pastāvīgi. Tur slavenības ātri rodas un tikpat ātri tiek aizmirstas. Turpretim savā dzimtenē viņam bija izredzes kļūt par vadošo ainavistu un ieņemt nozīmīgu vietu Latvijas mākslas dzīvē. Mēdz teikt — pravieti savā dzimtenē neatzīst. Reizēm tā arī notiek. Bet Purvītis saprata, ka stabilius panākumus viņa daiļrade gūs tikai dzimtenē.

Ar šādām domām Purvītis atgriezās no ārzemju ceļojuma. Pēc visa piedzīvotā viņš izprata, ka gūt popularitāti ārzemju pilsētās varētu tikai tad, ja viņš turpinātu braukāt līdzī savām izstādēm, ja izmantotu visas



Pie ūdens.

iespējas personīgi tikties ar izstāžu organizētājiem, muzeju direktoriem, avīžu un žurnālu mākslas nodaļu vadītājiem utt. Bet Purvītis bija jau pārliecinājies, ka tam visam nepieciešami lieli līdzekļi, ka ceļojumos izdevumi vienmēr pārsniedz ienākumus. Tādēļ mākslinieks nolēma nostiprināt savas pozīcijas tieši Rīgā — viņa pastāvīgajā dzīves vietā. Un, tikko Purvītis pārtrauca ārzemju braucienus, viņa gleznas vairs netika izstādītas ārzemēs, un kopš 1903. gada par viņa piedalīšanos ārzemju izstādēs nav vairs nekādu ziņu.

Bez tam, daudz ceļojis pa svešām zemēm, mākslinieks guva pilnīgu pārliecību, ka dzimtenes vienkāršais skaistums viņam ir daudz tuvāks par Bavārijas un Šveices Alpiem, par Venēcijas kanāliem un Vidusjūras krastiem. Un Rīga likās viņam vispiemērotākā vieta radošam darbam. Te būtu jāpiebilst, ka Purvīša autoritāte šajā laikā Rīgā bija ievērojami pieaugusi. Mākslinieka panākumi Rietumeiropā stipri vien ietekmēja latviešu sabiedrības noskaņojumu attieksmē pret viņu. Par to liecināja arī Rozentāla raksts žurnālā «Vērotājs» 1903. gada novembrī.

«Vēl priekš pāris gadiem,» tā sāk savu rakstu Rozentāls, «līdz kā tikai izceļas sarunas par mākslu, sevišķi starp mūsu tautiešiem, man gandrīz katru reizi iznāca sīva izcīņa dēļ Purvīša. Nīknākie pēlēji bija sevišķi tie, kas, tā sakot, bij par mākslu interesējušies un nopietni iedziļinājušies tai mākslā, kas pie mums Baltijā ir populāra. Visgrūtāki, protams, nācās runāt ar tādiem, kas bij ārzemēs bijuši un savai pie mums dabūtai estētiskai izglītībai devuši pēdējo politūru, taisīdami obligatoriskas vizītes turienes muzejos un gleznu

izstādēs. Tie retie, kas bij tikuši aizķerti no jaunāka laika mākslinieciskām idejām, bij it kā sajukuši, bailīgi un nedroši... Tagad nu triju četru gadu laikā aina gluži pārvērtusies. Toreizējie niknākie pretinieki un brēcēji piepeši, liekas, atraduši lielāko patiku un sajūsminās tagad gluži tādā pat mērā priekš kā senāk pret Purvīša gleznām. Būtu tomēr visai vientiesīgi pūlēties izskaidrot, kā tik ātra garšas pārmaiņa varēja notikt. Katrs no mums itin labi zina, ka patiesībā no tādas pārmaiņas estētiskos uzskatos nevar būt runas, ka mēs ne par soli vēl neesam tuvojušies lietas īstenai saprašanai. Bet Purvītis ir atzīts ārzemēs! Kur vien viņš paspēja izstādīt, visur viņš apbalvots augstākām godalgām, viņa ražojumi top ārzemēs pirkti un cildināti — ar to mums pietiek, ar to mēs esam pārliecināti un lepni uz savu «tautieti». Bet tas šimbrīžam arī viss. Mēģināt tuvoties viņa darbiem, mēģināt saprast un uzņemt to, ko viņš mums sniedz savos ražojumos, tas mums vēl rādās nevajadzīgs — tiktāl mēs vēl neesam. No īstas, neliekuļotas atzīšanas un cienīšanas mēs vēl tikpat tālu kā priekš gadiem, un tikpat vientuļš un svešs savai tuvākai apkārtnē, kāds Purvītis bija savas darbības sākumā, viņš ir vēl šo baltu dienu. Kad nav nekādas izredzes uz labošanu, kad nevar nojaust nekāda panākuma savai darbībai, kad nevar katru jaunu rītu pie darba ķerties ar drošu pašāvētību un priecīgu cerību, kad ar nemieru, šaubām vai pat ar dusmām un rūgtumu sirdī ir jānokaujas, tad nav brīnums, ka mākslinieks top neražīgs, drūms, skeptisks vai arī ka viņš pārrauj tās saites, kas to saistījušas pie viņa dzimtenes, un pāriet uz turieni, kur viņa darbība atron atbalstu jaušu sirdīs. Ir jābūt vai nu negrozāmam optimistam, vai milzīgi izturīgam, ozolstingram raksturam, lai to varētu pārciest, sev nekaitējot. Tikai cieta iekšējīga pārliecība, ka tas, ko dara, ir labs un pareizs, un līdz ar to lepna vienaldzība pret pūļa piekrišanu vai smādēšanu var darīt cilvēku izturīgu pret jaušu trulumu un viņu aplamībām. Purvītim šāds raksturs. Viņš ir viens no tiem retajiem, kas nav ļāvies maldināties, viens no tiem, kas savu mākslinieka pirmdzimtību nav pārdevis par lēcu virumu, savu pārliecību par publikas glaimiem. Viņš ir izturējies un uzvarējis, cik dārgi tas dažreiz nemaksāja. Caur nemitīgu strādāšanu pie sevis pašā, caur nepiekušošu studēšanu un vingrināšanos, asu dabas novērošanu un cietu pašdisciplīnu viņš savas dāvanas attīsta arvien tālāk un plašāk. Daža viņa glezna, kas izskatās tā, it kā būtu pāris drošiem pindzeles vilcieniem uztraipīta, ir veselu gadu studija un desmitu skiču un mēģinājumu rezultāts.»<sup>115</sup>

Te izvirzās jautājums: kāda māksla tad bija tuvāka un vajadzīgāka tiem, kas tikai vārdos jūsmoja par Purvīti, bet viņa gleznas nepirka? Kādi gleznotāji tad patika šiem «mākslas cienītājiem»? Uz šo jautājumu atbildi atrodam šajā pašā Rozentāla rakstā: «Prastie «kiču» mākslinieki ar saviem kliežoņiem dabas norakstiem, ar zibeņiem, pārkoņiem, saules rietiem un visādiem bimbeķļu efektiem, protams, arvien panāks iesaistīties pie lielā pūļa. Smalkām, cienīgām dabām riebjas jau gatava, sagremota barība, raiba tirgus prece un

vispasaules cienītas banālības. Viņi mīl apertas, diskrētas lietas pusizteiktos vārdos un pirmā impulsā uzmetas skices — vēl neradītu lietu nojausma un slēptas, aizturētas jūtas tos kairina.»<sup>116</sup>

Šie vārdi palīdz saprast, kāpēc Purvītis tik ātri atrada kopīgu valodu ar apvienības «Kunstverein» vairākiem biedriem. Tas notika tāpēc, ka šīs apvienības ietvaros izveidojās biedru grupa, kas bija nolēmusi cīnīties pret banalitāti un par savu uzskatu aizstāvi izvēlējās Purvīti.

Jāpiebilst, ka Rīgas vācu sabiedrības zināmas daļas attieksmi pret Purvīti nosacīja nevis konjunktūra, bet cieņa pret mākslinieku. Kritiskie raksti vācu presē liecina par to, ka šie cilvēki izprata un cildināja latviešu ainavista mākslas īsto vērtību. Apvienības «Kunstverein» biedru cieņu pret Purvīša mākslu apliecināja vairāki momenti. Ar šīs biedrības starpniecību tika sarīkotas dažas Purvīša izstādes Vācijā, turklāt Purvīti ievēlēja arī biedrības valdē. Daži no apvienības biedriem bija Purvīša mākslas īsti entuziasti. Tā, piemēram, viens no apvienības direktoriem R. Engelharts, pēc profesijas ārsts, bieži vien apmeklēja slimnieku tikai pēc tam, kad bija iegriezies pie Purvīša, lai vēlreiz aplūkotu gleznas, kas izraisīja viņā pacilātu noskaņu. Tas viss liecināja arī par to, ka apvienības biedru attieksmi pret Purvīti nenošacīja nacionāli un politiski apsvērumi, ka tā bija objektīva.

Tā kā Purvītis nebija radis savai mākslai pajumti ne «Pavasara izstādēs», ne arī «Mir iskusstva» lokā, viņš cerēja, ka beidzot atradīs īsto vietu apvienībā «Kunstverein». «Pavasara izstādēs» un apvienībā «Mir iskusstva» Purvītis bija tikai viens no daudzajiem, turpretim Rīgā viņš ātri kļuva par apvienības «Kunstverein» vadošo gleznotāju un pēc tam arī par tās direkcijas locekli. Sevišķi svarīgi bija tas, ka daudzi izstāžu apmeklētāji, kas bija saistīti ar šo apvienību, sistemātiski pirka Purvīša gleznas. Tas deva gleznotāja darbam nepieciešamo materiālo pamatu un liecināja arī par to, ka viņa gleznas guva atzinību sabiedrībā.

Visi šie apsvērumi, kā arī divi ceļojumos pavadītie gadi bija par iemeslu tam, ka Purvītis tagad pavisam atsvešinājās no apvienības «Mir iskusstva». Mākslinieka radošais darbs šajos gados bija reducēts līdz minimumam, un viņam vairs nebija jaunu darbu, ko dot Djagiļevam.

Kā to uzskatāmi ilustrē «Mir iskusstva» izstāžu katalogi, Purvītis reprezentējās 1903. gadā «Mir iskusstva» pēdējā izstādē (pēc kuras Djagiļeva apvienība saira) ar septiņiem darbiem, kas jau bija parādīti 1902. gada izstādē. Pēc dažiem gadiem Djagiļevs rīkoja izstādi neatkarīgi no sava bijušā pulciņa, bet Purvīti piedalīties izstādē vairs neuzaicināja. Un varbūt ne tikai tāpēc vien, ka mākslinieks divus gadus nebija devis gleznas, bet arī tāpēc, ka Purvītis, kā par to liecina dažas ziņas, piebiedrojās tiem, kas, aiziedami no «Mir iskusstva», veicināja šīs apvienības sairšanu, tas ir, piebiedrojās maskaviešu opozīcijai — nākamās Krievu mākslinieku apvienības kodolam. Bet arī ar šo gleznotāju grupu Purvītis īstenībā nekad nav cieši sadarbojies.

Purvīša slavas apvītītie daiļrades gadi sakrīta ar gaišāko laiku viņa personiskajā dzīvē. 1903. gada 20. aprīlī mākslinieks apprecējās ar Karolīni Štelmaheri. Tā bija viena no abām skaistajām meitenēm — māsām, kas attēlotas Valtera gleznā «Jelgavas tirgus». Otru māsu apprecēja Valters, un nu abi latviešu gleznotāji bija ne vien draugi, bet arī radi.

Šai laikā Purvītis vairs neiecerēja plānus nedz par ceļojumiem uz ārzemēm, nedz uz Krieviju, bet, neatlaidīgi strādājot pie dzimtenes ainavu tematikas, arvien vairāk pilnveidoja savu meistarību. Ap šo laiku arī beidzas viņa jaunrades agrīnais periods, jo, sākot ar otro patstāvīgo izstādi, Purvītis pievērsās pavisam citam gleznošanas veidam nekā iepriekš. Ja jautātu, ko gleznotājs bija panācis šinī laikposmā, kādus daiļrades mērķus sasniedzis, par ko bija izveidojies, atbilde skanētu: Purvītis bija kļuvis par ainavistu reālistu. Kuindži, Šiškina un Aivazovska uztverē ainavists reālists bija ne tikai gleznotājs, bet arī dabas pazinējs. Tā, piemēram, Šiškins sīki izstudēja priedes «anatomiju», lieliski pazina mežu. Kuindži cītīgi studēja optiku, Aivazovskis labi pārzināja ūdens virsmas kustības likumus. Latviešu meistars Purvītis savā mākslā gāja šo pašu ceļu — ar Latvijas laukiem raksturīgu dabu viņš bija iepazinies gandrīz tikpat dziļi kā dabas zinātnieks. Viņš izstudēja koku stumbrus un zaru struktūru, savdabīgos ornamentus, ko kūstošā sniega plankumi izveido uz mitras zemes, tāpat arī līpatnējos rakstus, ko veido vēji apsnigušajos strauta krastos, izpētīja tos kontūru ornamentus, kas izveidojas strautu malās agrā pavasarī, kad dienā kūst, bet naktī piesalst un katra nakts ievēl savas līnijas ledus kārtās. Viņam bija zināms, kā izskatās ar lāpstu samests sniegs un kādas ir cilvēku vai dzīvnieku iemītas pēdas. Viņš zināja, ka bērzu birzīte agrā pavasara sākumā ir maigi violeta, tad brūni zeltaina un pēc tam maigi iezāļa, viņš prata saskatīt arī daudz raksturīgu krāsu pārejas toņu, ko atnes katra jauna pavasara diena. Viņš zināja, ka sniegs, saulei rietot, kļūst dzeltenīgs, pēc tam iegūst oranžu nokrāsu, top sārts un beidzot bāli violets. Purvītis zināja, ka vītoliem, kas aug netālu no jūras, visi zari liecas vienā virzienā, tas ir, uz krasta pusi. Ko tik visu mākslinieks nebija novērojis un izpētījis! Engelharts par viņu rakstīja: «Kāds no Baltijas floras pirmiem pazinējiem teicis, ka Purvīša gleznā kokus un krūmus var noteikt pēc viņu sugām kā kādā herbārijā.»<sup>117</sup> Pēc mākslas augstskolas beigšanas Purvītis tagad, apstaigājot dzimtenes laukus, apguva otru «augstskolas kursu». Savas dzimtenes dabu viņš tēloja gan pavasarī un vasarā, gan rudenī un ziemā, gan saulainās, gan arī lietainās un miglainās dienās, pievēršot uzmanību laika apstākļiem un dažādām dienas stundām — rītam, vēlam vakaram, pat nakts mēnessgaismas spulgojumam. Tā nemitīgi palielinot ainavu gleznojumu krājumu, viņš droši un pašātvīgi gatavojās savai otrajai patstāvīgajai izstādei. To atklāja Rīgas salonā 1904. gada 12. janvārī.



Vītoli ziemas naktī.

Šī izstāde pēc darbu skaita bija līdzīga viņa iepriekšējai daiļrades skatei — Purvītis tagad bija izstādījis 125 darbus (iepriekš 123 darbus), no tiem 14 bija gleznas (iepriekšējā izstādē 13 gleznas). Pirmajā patstāvīgajā izstādē bez gleznām viņam vēl bija tikai studijas (110), turpretim tagad studiju bija ievērojami mazāk (71), pārējie darbi bija zīmējumi.

Izstādes kodolu veidoja tās gleznas, kas bija apceļojušas Rietumeiropu, — tāpat galvenokārt sniega ainavas, kas bija apbrīnotas Lionā, Berlīnē, Mīnhenē un Vīnē. Bez tam, salīdzinot šo izstādi ar iepriekšējo, bija vērojama zīmīga parādība, proti — iepriekšējā izstādē ainavu tematikas risinājumā bija gan priecīgas, gan drūmas noskaņas, turpretim tagad pārsvaru guva skumīga rakstura darbi.

Te nebija vairs ne ziedošo ābeļu un ķiršu, ne priecīgi balto bērzu un sarkanīgo priežu, nebija arī maigu rītu, — dominēja vakara tēlojumi. Maz pavasara, bet daudz rudens ainavu. Kā jauna tēma Purviša darbos parādās ūdeņi — ezeri, upes, jūra. Krāsu gamma vairs nebija gaiša, priecīga, bet pelēcīga, drūma. Izņēmumi bija tikai sniega ainavas, kuru lielākā daļa radīta pirms diviem trim gadiem, kā arī Venēcijas studijas («Dodžu pils», «Rialto tilts», «Kanale Grande» u. c.). Šīs dienvidu saules pielietās ainavas vēl vairāk izcēla pārējo darbu skumīgo noskaņu. Tagad mākslinieks bija atteicies no gleznu poētiskajiem nosaukumiem, kādi bija raksturīgi viņa iepriekšējās izstādes darbiem, un atgriezies pie lietiskajiem un lakoniskiem.



Vakara saule (Kazdanga).

Izstāde liecināja par to, ka pēdējā laikā viņš pastiprinātu uzmanību bija veltījis gleznošanas tehnikai, faktūrai. «Drūmais virziens» Purvīša jaunradē šai periodā veidoja divas atšķirīgas attīstības līnijas — Jugendstilu un impresionismu. Taču viņam bija arī daudz reālistiski veidotu darbu.

Savā otrajā patstāvīgajā izstādē Purvītis parādīja vairākus smalkjūtīgi risinātus pastelus, ko kritika dēvēja par mazām dziesmām. Viens no tiem — «Marta diena» — ar palu ūdeņu «ezeru», sniegotiem krastiem, jaunu bērzu birzi un mazām eglītēm kļuva par prototipu tām kompozīcijām, kam bija liela nozīme vēlākajā Purvīša mākslā. Meistars bija izstādījis arī grafikas darbus — ilustrācijas Saulieša stāstiem, kā arī zīmējumus lietišķās mākslas priekšmetiem. Tātad nebija nevienas mākslas nozares, kur gleznotājs nebūtu izmēģinājis savus spēkus. Tā kā grafikā un lietišķajā mākslā tolaik valdīja Jugendstils, tad arī Purvīša attiecīgie sniegumi bija risināti šā stila ietvaros. Savos iepriekšējos darbos ar noslieci uz stilizāciju viņš vairāk izmantoja vienkāršas, robustas dabas elementu formas, turpretim tagad mākslinieks deva priekšroku trausliem ķermeņiem, kustīgām, vijīgām kontūrām, kādas bija raksturīgas vācu Jugendgrupas mākslai.

Interesanti ir palasīt, ko par šāda rakstura Purvīša zīmējumiem 1903. gada beigās raksta J. Rozentāls: «... mazais kolorētais zīmējums «Bērzu birze» modina diženi heroiskas jūtas. Te nava vairs vienkāršs dabas iespaidu attēlojums, bet liela simfoniska kompozīcija. Tipiskie stilizētie bērzi



Bērzu birze.

kompaktās grupās atgādina it kā kādu svarīgu, svētsvinīgu atgadījumu. Visa šī arhitektoniskā uzbūve ar savām ritmiskām līnijām dod iespaidu, it kā nupat lēniem soļiem iznāks balti ģērbti vaideloti un svīnīgā procesijā lēnām kustēsies gar upītes malu uz kādu drūmi nopietnu apspriešanos.»<sup>118</sup>

Tāpat Rozentāls bija saskatījis šinī ainavā tieši to, ko savos darbos centās izteikt jugendstila mākslinieki. Gleznojot «tīru ainavu», tas ir, dabas skatu bez cilvēku figūrām, viņi centās atrast tādu risinājumu, kas skatītāju fantāzijā izraisītu pasakas ainu. Un tiešām — Purvīša darbiem ar šo noslieci piemita viss, kas bija raksturīgs jugendstila mākslinieku izstrādātajam izteiksmes līdzekļu kompleksam. Tur bija izlocīto līniju paralēlisms, dīvaini mākoņi, formu vienkāršošana utt.

Otru Purvīša zīmējumu — «Priedes jūrmalā» — Rozentāls apraksta šādi: «... pēc negaisa iestājas svētsvinīgs klusums un priedes, sastingušas kā gotiski slaiķpīlāri, rēgojas debesīs, kur lielu mākoņu blāķi cietās, heraldiskās kontūrās izstiepušies guļ vai patētiski virzās augšup...»<sup>119</sup>



Priedes jūrmalā.

Tāpat kā Levitāns «Vladimirkā» sfāsta par to, kas gleznā nav atainots, tā to dara arī Purvītis savās jugendstila ainavās. Tikai atšķirība ir tā, ka Levitāns tēlo aktuālu tematiku, turpretim Purvītis — tāpat kā visi tipiskākie jugendstila pārstāvji — šajos darbos parādās kā «leģendu teicējs».

No Rozentāla iepriekš minētajiem izteicieniem var spriest, ka viņš piešķir jugendstila virzienam lielu nozīmi latviešu nacionālās mākslas izveidē. Šis uzskats tagad liekas novecojies, bet tolaik tam bija arī zināms pamats. Jāņem vērā, ka impresionisms un postimpresionisms, kaut arī Francijā radīti, ir absolūti internacionāli virzieni, turpretim neoklasicismam un jugendstilam radniecīgie virzieni ir tie, kas dažādu tautu gleznotājiem palīdzēja meklēt mākslas nacionālās formas. Tā, piemēram, Biljibina<sup>120</sup> kolorētā grafika izveidojās daļai uz senās krievu mākslas pamata, daļai jugendstila ietekmē. Kā Rērihs, tā arī Purvītis savas mākslas nacionālās formas daudzējādā ziņā smēlās neoklasicismā un jugendstilā. Vēlāk Purvītis gan atbrīvojās no abu šo stilu ietekmes, taču viņa daiļrades sākuma gados šai ietekmei bija pozitīva nozīme.

Pēc dažiem mēnešiem «Vērotājā» Rozentāls ziņoja lasītājiem, ka «V. Purvīša izstāde Rīgas Mākslas biedrības salonā šinīs dienās slēgta un var sacīt — ar visspožākiem panākumiem, kādus šis salons pieredzējis». Un

tomēr — «ne tik daudz Purvīša slava, bet vēl vairāk tas protests, kādu viņa darbi sacēla pie vienas daļas publikas un preses, bij varbūt plašāko aprindu ieinteresēšanas cēlonis».<sup>121</sup> Purvītim pārmeta dažus «stilus un virzienus», bet, pēc Rozentāla domām, mākslinieks ir brīvs izteiksmes līdzekļu izvēlē. «Lai viņš saucas Rafaels vai Repins, Velaskess vai Ticiāns, Rembrants vai Purvītis, Bern-Džonss vai Bēklins<sup>122</sup>, tie, kas ir sapratuši mākslas būtņi, tie nerunās ne par virzieniem, nedz modernismiem, bet lūkosies tikai, vai pārrunājamā lieta ir patiess mākslas darbs . . .»<sup>123</sup>

Tā Rozentāls aizstāvēja savu kolēģi.

Kaut arī daži kritiķi izteica Purvītim pārmetumus par viņa «pārdrošajiem tehniskajiem paņēmieniem», ainavista slava un popularitāte dzimtenē arvien vairāk pieauga.

Purvīša darbi šajos gados kuplināja gan pirmo latviešu mākslas izstādi provincē, kas bija sarīkota Koknesē, gan izstādes Majoros un citās vietās. Viņa daiļrade jau spēcīgi ietekmēja latviešu mākslinieku jauno paaudzi, pie kuras piederēja Jaunsudrabiņš, brāļi Kalves, Zeltiņš un citi gleznotāji. Viņu darbus vērtējot, kritika dažkārt runāja pat par Purvīša skolu.

Tā Purvītis guva panākumus, kala pats savu laimi. Ar lielu enerģiju un stikstu neatlaidību, kāda parasti nebija vērojama gleznotāju vidū, viņš rīkoja izstādes citu pēc citas, likdams ķieģeli pie ķieģeļa savas mākslas un slavas celtnē. Tā turpinājās līdz 1905. gada vasarai.

1905. gads bija lūzuma gads Purvīša dzīvē. Šo lūzumu izraisīja konflikts starp mākslinieku un latviešu demokrātiski noskaņotās inteligences lielo daļu. Šim konfliktam bija tiešs sakars ar 1905. gada revolūcijas notikumiem, kas atklāja Purvīša uzskatu nenoteiktību, sabiedriskās dzīves neizpratni, nespēju iedziļināties politiskās situācijas būtībā.

\*

Brāzmaini un nevaldāmi 1905. gads trauca pāri arī Baltijas zemēm. Rīga izveidojās par nozīmīgu revolucionārās cīņas centru. Darbaļaužu stāvoklis Latvijā, tāpat kā visā Krievijā, bija ļoti smags. Šo stāvokli vēl vairāk pasliktināja nacionālais jūgs, jo Baltijas vācu muižniecība bija valdošā šķira Latvijā, milzīgo zemes platību īpašniece. Tā nežēlīgi ekspluatēja latviešu zemniekus, visiem līdzekļiem cenšoties nepieļaut latviešu līdzdalību vietējās pašvaldības orgānos.

Vēsts par Pēterburgas strādnieku apšaušanu 9. janvārī aplidoja visu Krieviju un visur izraisīja protesta kustību. 12. janvārī Rīgā sākās streiks, kas nākamajā dienā pieņēma grandiozus apmērus. Streika laikā notika masu demonstrācijas un mītiņi Rīgas ielās. Protesta mītiņi notika arī citās Latvijas pilsētās. Janvāra streikiem bija liela politiska nozīme — tie ievadīja 1905.—1907. gada revolūciju Latvijā. Revolucionārā kustība no pilsētām visai ātri pārsviedās uz laukiem un aptvēra arvien plašākus zemnieku slāņus, kuri

uzsāka sīvu cīņu pret vācu baroniem un cara patvaldību. Arī ievērojama daļa sīkburžuāzijas un darba inteliģence ļūta līdzī proletariāta revolucionārajai cīņai un aktīvi piedalījās revolūcijā.

Buržuāzija, strādnieku kustības iebiedēta, nevēlējās demokrātiskas revolūcijas uzvaru. Tā ticās tikai pēc daļējām reformām un centās ierobežot cara patvaldību ar konstitucionālām iestādēm, apmierinoties ar dažādu petīciju iesniegšanu cara valdībai, prasot muižnieku privilēģiju atcelšanu, latviešu buržuāziskās patvaldības nodibināšanu, latviešu valodu administratīvajās un tiesiskajās iestādēs, bērnu mācīšanu skolās dzimtajā valodā u. c.

Līdzīgu petīciju (ko bija sastādījis Rainis<sup>124</sup>) cara valdībai nosūtīja arī daļa latviešu inteliģences, ierosinot Latvijā vēlamās reformas, vācu baronu administratīvās aizbildniecības likvidēšanu un vācu landtāga atcelšanu. Lai gan petīcijai bija reformistisks raksturs, vācu muižniecība un latviešu buržuāzija uzskatīja to par ļoti radikālu. Cenzūra bija aizliegusi iespiest petīciju Rīgas laikrakstos. To izdevās publicēt vienīgi Pēterburgā. Petīcijas oriģinālt teksts krievu valodā parādījās avīzē «Сын отечества», ko parasti necenzēja, un Ducmaņa latviešu tulkojumā «Pēterburgas Avīzēs» (1905. gada 29. nr.), kas arī iznāca bez cenzūras.

No latviešu māksliniekiem šo petīciju bija parakstījis Rozentāls. Tomēr Rīgā sāka kļīst baumas, ka arī Valters un Purvītis parakstījuši petīciju, kaut gan abi mākslinieki īstenībā bija norobežojušies no latviešu inteliģences, nesaprata un neatbalstīja tās demokrātiskos centienus nacionālās kultūras attīstībā. Šīs baumas nonāca līdz apvienības «Kunstverein» valdei un izsauca tur ārkārtīgu sašutumu. Pats par sevi saprotams, biedrības direkcija nevarēja pieļaut, ka tās locekļu vidū būtu «revolucionārs», kas «kompromitētu visu biedrību». Tāpēc biedrības locekļi sāka vainot mākslinieku divkostībā, jo viņš it kā parakstījis petīciju, bet gribot to noslēpt, lai nezaudētu priekšrocības, ko nodrošina viņa piederība šai biedrībai. Purvītim draudēja izslēgšana ne tikai no biedrības valdes sastāva, bet vispār no biedrības. Sakarā ar to būtu zaudēts tas pamats, ar ko gleznotājs bija rēķinājies, kad nolēma izvēlēties Rīgu par savu pastāvīgu dzīves vietu, jo, kā jau tas bija iepriekš minēts, piederība šai biedrībai ļāva māksliniekam iztikt bez algota darba un pilnīgi nodoties jaunradei.

Tāpēc, kad direkcija pieprasīja no Purvīša tādu notikuma izklāstu, ko varētu publicēt presē, mākslinieks «Düna Zeitung» 1905. gada 18. augusta numurā ievietoja paziņojumu ar lūgumu, lai viņa vārdu vairs nemeklējot latviešu mākslinieku sarakstā<sup>125</sup>. Šis paziņojums ar «A. Bl.» parakstītu priekšvārdu atstāja latviešu sabiedrībā bumbas sprādziena iespaidu. Latviešu progresīvajā presē tūlīt parādījās šī paziņojuma atreferējumi un Purvīša rīcība tika asi nosodīta. Šis incidents atklāja to, kas līdz šim bija tikai nojaušams, — Purvīša vienaldzību pret dzīves sociālajām problēmām — un uz daudziem gadiem izraisīja atsvešināšanos starp mākslinieku un latviešu demokrātiskās inteliģences lielāko daļu.

Kad Purvīša rīcības kritika latviešu presē bija norimusi, viņam sākās smagu pārdomu laiks. Vēl nesen mākslinieks bija pārliecināts, ka viņa dzīves galvenās problēmas ir atrisinātas un atliek tikai tālāk pilnveidot savu daiļradi. Tagad Purvītīm bija skaidrs, ka viņa dzīves pamati ir sašķobījušies. Mākslinieks nolēma celt savu dzīvi uz jauniem pamatiem. Ja viņa iepriekšējā dzīves celtnē sabruka, tad viņš pats tur bija vainojams. Bet kur bija kļūda? Purvītis saprata, ka galvenā kļūda bija tā, ka viņš mēģinājis iztikt bez algota darba un šī apstākļa dēļ kļuvis atkarīgs no gleznu pircējiem, tas ir, no buržuāziskās sabiedrības. Tagad viņš nolēma šo kļūdu vairs neatkārtot. Taču sākt strādāt par skolotāju Rīgā, kur viņu pazina kā ievērojamu mākslinieku, — to Purvītis nespēja un tāpēc nolēma dažus gadus nodzīvot citur, kamēr būs izzudis incidenta asums Rīgas sabiedrībā.

Mākslinieks faktiski pārtrauca visus sakarus ar gleznotājiem — kā latviešiem, tā vāciešiem. Tik izcils notikums Rīgas mākslas dzīvē kā jaunuzceltā Rīgas pilsētas mākslas muzeja atklāšana noritēja bez Purvīša līdzdalības (muzeja atklāšanas izstādei viņš nedeva nevienu gleznu). Drīz vien Purvītis ar nožēlu saprata arī to, ka viņam būs jāzaudē Valters, kas bija nodomājis doties prom svešumā. Gleznotājs meklēja mierinājumu darbā. Purvīša radītās 1906. gada marta ainavas ir pēdējās, kuras viņš gleznoja, vēl neiesaistījies pedagoģiskajā darbā.

Šīs ainavas ir ievērojams Purvīša sasniegums palu ūdeņu tēmas risinājumā un viņa mākslā vispār. Agrāk mākslinieks studiju vai pat gleznu veltīja diviem vai trim dabas objektiem un to vides attēlojumam, turpretim tagad viņa skatienu vairs nesaistīja atsevišķas detaļas. Tagad viņš uztvēra dabu it kā no lielāka attāluma un ar vienmērīgāku detalizāciju. Izzuda «atsevišķu lietu portreti», un to vietā radās «daudzu lietu kopskats». Un tomēr daudzas raksturīgas detaļas meistarā ainavās ir ļoti pārliecinošas, tās it kā rada saikni starp skatītāju un gleznā attēloto dabu.

Šajā laikā radītajā gleznā «Atkusnis» (VMM)<sup>126</sup> ainavists izjusti un meistarīgi attēlo pavasara strautu. Citā gleznā viņš parāda jaunu bērziņu puduri atspoguļojamies palu ūdeņos. Vēl kādā citā — arī ar pavasarīgu birzīti fonā — Purvītis ataino izkusuša un pēc tam no jauna sasaluša sniega un ledus rakstus.\* Tā gleznotājs bija uzkrājis jaunu materiālu, lai to vēlāk izmantotu monumentālām ainavām — gleznām ar palu ūdeņu tēmu. Viņš izstudēja jaunu kociņu stumbru formas, apsnigušo upes krastu izlocītās līnijas, smalko, caurspīdīgo, sidraboto leduskārtu smailās formas. Šīs studijas izveidoja mākslinieka daiļrades «zelta fondu», kas kļuva par pamatu viņa palu ūdeņu tēmas risinājumiem līdz pat mūža beigām.

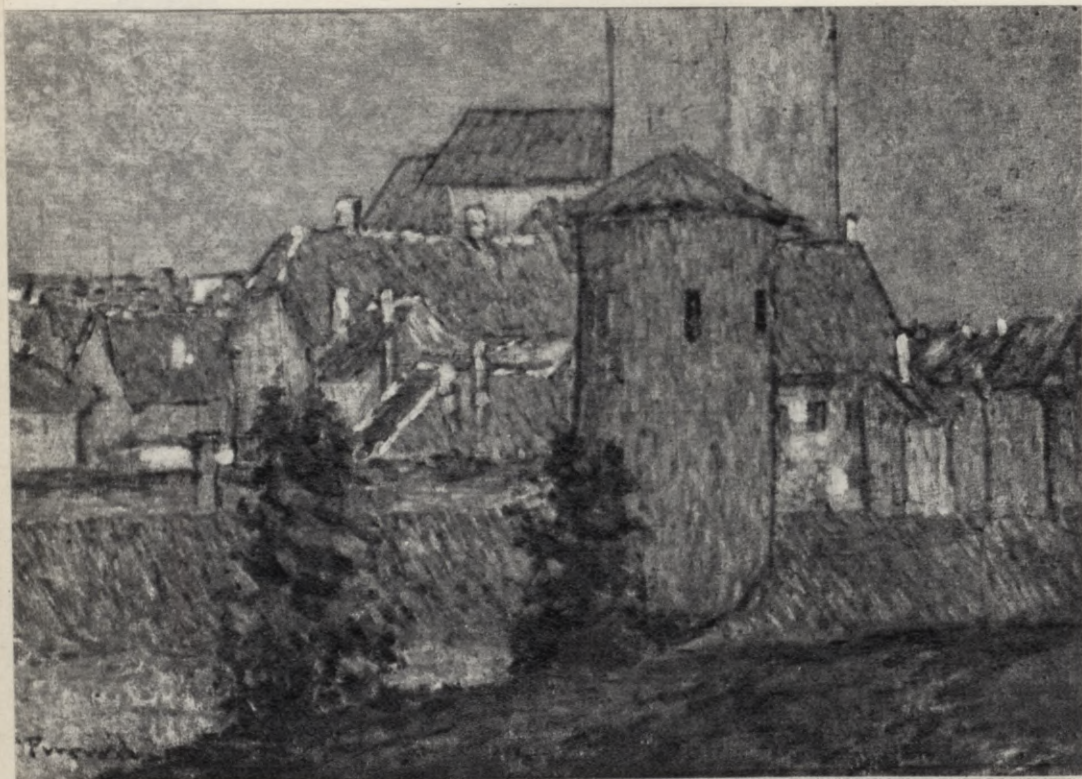
\* Gleznas reproducētas gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1907.



Igaunijas jūrmala.

Drīz pēc tam nokārtojās arī Purvīša eksistences jautājums. Ainavistam piedāvāja zīmēšanas skolotāja vietu Rēvelē vācu reālskolā. Šo priekšlikumu Purvītis pieņēma un tā paša gada vasarā pārcēlās uz jauno dzīves vietu. Visgrūtāk bija atteikties no brīvās mākslinieka jaunrades. Bet Purvītis nolēma panākt savu, — arī skolā strādājot, katru dienu vairākas stundas veltīt studijām plenērā. Un tiešām, nežēlodams spēkus, viņš šo nodomu arī izpildīja. Purvītis noīrēja dzīvokli darba vietas tuvumā, lai nebūtu jāzaudē laiks ceļā uz skolu un atpakaļ. Tikko skolā bija izskanējis nodarbību pēdējais zvans, Purvītis steidzās mājup un pēc trim minūtēm jau bija tur. Mājās viņu gaidīja pusdienas, desmit minūtēs viņš paēda. Krāsu kaste bija sagatavota jau iepriekšējā vakarā. Un tā minūtes piecpadsmit pēc skolas zvana izskanēšanas Purvītis jau soļoja pa Rēveles ielām.

Jaunā dzīves vieta lika māksliniekam mainīt ainavu tematiku. Purvīša jaunradei Rēvele nebija piemērota: gleznotājam, kas bija iemīļojis Rīgas parkus un dārzus, tā šķita akmens mūros iekalta, zaļumu un dārzu tur bija maz. Toties valdzināja veco celtnu gleznieciskums. Tā Purvīša mākslā pirmo



Rēvele miglā.

reizi parādījās pilsētas ainavas. Viņu saistīja vecpilsētas skats miglainā rītā, patika vērot, kā saules staros kvēlo dakstiņu jumti un kā zvanu torņi izgaist vakara krēslā. Purvītis šeit ieraudzīja arī kaut ko tādu, kā trūka Rīgai, proti, pilsētai tuvos jūras krastus, kur viņš atrada jaunus motīvus savai daiļradei. Akmeņainās pludmales formu daudzveidība reizēm vilināja ietvert gleznā sīkākas, precīzi izstrādātas detaļas, bet ūdens un debesu tāles deva plašas iespējas gaisa un gaismas efektu izpētei, kas savukārt sekmēja vieglākus, gaišākus gleznieciskus risinājumus. Šis apstāklis, kā arī tas, ka laika trūkuma dēļ ainavists tagad gleznoja gandrīz tikai studijas, vēl vairāk tuvināja viņu impresionismam. Būtībā šā perioda divos pirmajos gados mākslinieks vingrinās impresionismā. Tā Purvītis, tāpat kā daudzi citi gleznotāji galvenokārt Vācijā, bet arī Krievijā (Grabars u. c.), centīgi steidzās iejusties franču impresionistu gleznošanas paņēmienos. Jaunas metodes apgušana bija solis uz priekšu vācu glezniecībā, kura svārstījās starp sausu akadēmismu (pat demokrātiskas tematikas risinājumos) un māksloto Jugendstilu. Šis process

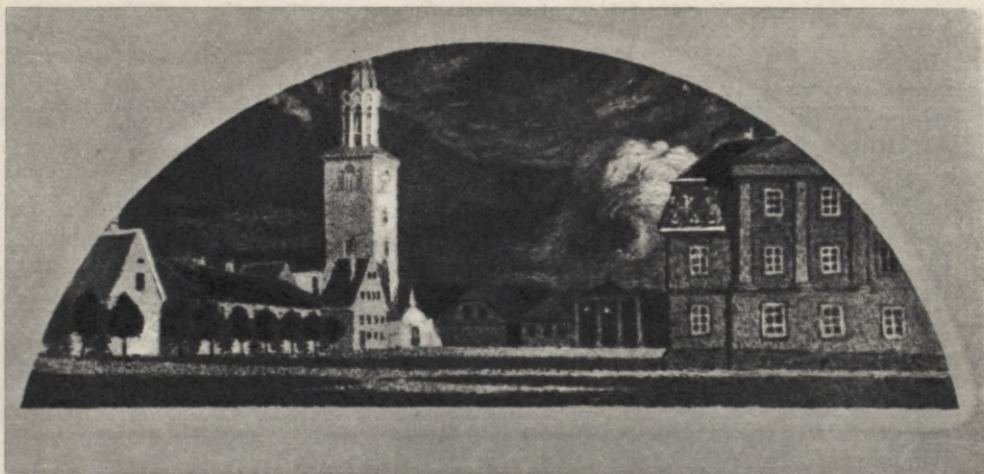
vācu mākslā atgādināja dabas atmošanos pavasarī. Taču Purvītis neaptvēra to, ka viņa vienkāršajai, reālistiskajai mākslai, svaigajai un sulīgajai gleznošanas manierei šāda pievēršanās impresionisma gleznošanas veidam, pie tam nepietiekami dziļa šā glezniecības virziena izpratne bija drīzāk solis atpakaļ. Bez tam visīstākā impresionista — Kloda Monē<sup>127</sup> tehniku taču nevarēja atdarināt neviens cits gleznotājs, to nespēja pat viņa līdzgaitnieki Sislejs un Pisaro<sup>128</sup>, kur nu vēl Purvītis, kam bija tikai vāji sasniegumi impresionisma apgūvē. Būtībā šo divu viņa darba gadu sniegums bija ne tik daudz impresionisms kā puantilisms, kas bija tuvāks Purvīša racionālajai dabai.

Visa tā rezultātā Purvīša mākslā tagad izzuda vīrišķība un zemnieciski vienkāršā dabas uztvere. Ko viņš gribēja panākt ar savu jauno mākslas ievirzi? Vai patikt «elegantas mākslas» cienītājiem? Tā drīzumā gleznotājam jautās mākslas kritiķi. Tomēr būtībā Purvīša daiļrade turpināja attīstīties tajā virzienā, ko viņš bija uzsācis jau Rīgas perioda sākumā un kurā viņš tikai tagad guva noteiktus panākumus. Bet reizē ar to pazuda tās kvalitātes, kas raksturoja viņa mākslu tad, kad šie jaunie sasniegumi vēl nebija īstenoti. Bez tam te atklājās viņa jaunrades idejiskais atslābums. Radošā liesma bija it kā apdzisusi, nebija optimisma, cīņas spara . . . Mākslinieks strādāja neatlaidīgi, lai darbā atgūtu zaudēto līdzsvaru, taču jaunie motīvi nebija viņa sirdij tuvi.

Turklāt pedagoģiskais darbs tagad neļāva Purvītim ievērot savu «gleznotāja kalendāru». Aprīlī, maijā un oktobrī mākslinieks varēja pētīt lauku dabu tikai svētdienās, un bieži vien arī tad viņu aizkavēja nogurums. Vislielākais zaudējums Purvītim bija tas, ka tagad apstākļi viņam neļāva fiksēt agrā pavasara mēneša — marta izmaiņas dabā. Ainavists vairs nevarēja atjaunot dabas pētījumus, un, ja viņš gribēja turpināt palu ūdeņu tēmu, viņam bija jāiztiek ar iepriekšējos gados iegūtiem materiāliem.

Tā redzams — un šo domu izteica arī tā laika kritika —, ka darbs skolā Purvītim kā māksliniekam nenāca par labu. Ar skolotāja pienākumiem nebija iespējams apvienot tādu radošo darbību, kādu centās izvērst Purvītis, tas ir, apgūt neierobežoti plašu tematiku: atspoguļot visus gadalaikus, visus diennakts laikus un dabas visdažādākos objektus, pie tam ne tikvien akvareļos, pastēļos vai studijās, bet arī gleznās. Uzsākot darbu skolā, Purvītis neatteicās no šīm plašajām iecerēm, kaut arī tagad viņa iespējas bija ļoti ierobežotas.

Radās lūzums arī Purvīša attieksmē pret sabiedrību. Viņš vairs nevēlējās piedalīties izstādēs, nesadarbojās ne ar vienu no radošajām gleznotāju apvienībām. Apvienība «Kunstverein» gan uzskatīja Purvīti joprojām par savu biedru, taču mākslinieks pats bija atsvešinājies no tās. Arī attieksmē pret Pēterburgas un Maskavas gleznotājiem Purvītis palika atturīgs, tikai, protams, aiz cita iemesla. Purvīša draudzīgās jūtas pret tiem joprojām bija saglabājušās, bet mākslinieku mocīja apziņa, ka viņš tagad ir neveiksmīnieks, tāpēc viņš centās nesatīties ar krievu paziņām. Pārāk krass bija



Jelgava.

kontrasts starp Purvīti — «Mir iskusstva» biedru un Purvīti — zīmēšanas skolotāju vispārīzglītojošā skolā. Un tomēr ir iespējams, ka Purvīša attiecības ar krievu gleznotājiem bija sākušas ir jau pirms 1905. gada, jo Purvīša vārds Maskavas gleznotāju apvienības izstādes katalogā pēdējo reizi minēts 1903. gadā, un tas, liekas, ir pēdējais gadījums, kad latviešu ainavists bija sadarbojies ar krievu mākslas biedrībām.

Purvītis aizbrauca uz Rēveli, atstājot Rīgā nepabeigtu, pareizāk sakot, neiesāktu darbu. Šis darbs bija Rīgas pilsētas mākslas muzeja (tagadējā Valsts Mākslas muzeja) sienu gleznojumi. Muzeja ēkas celtniecība bija iesākta 1903. gadā pēc arhitekta un mākslas vēsturnieka V. Neimaņa projekta. To pabeidza 1905. gada rudenī. Jau 1906. gada sākumā bija nolemts dekorēt ēkas augšējā stāva vestibīla linetes ar gleznojumiem. Šis uzdevums tika uzticēts diviem labākajiem Rīgas ainavistiem — Rozenam<sup>129</sup> un Purvītīm.

Tā kā Purvītis 1906. gada vasaras beigās aizbrauca uz Rēveli, tad, kā par to liecina viņa ziņojums direktoram Neimanim, darbs pie linetēm saistījās tikai ar metienu un kartonu sagatavošanu. Purvītis solījās veikt šo darbu 1907. gada vasaras brīvlaikā. Bet faktiski viņš 1907. gada vasarā pabeidza tikai divu linešu apgleznošanu: «Jelgava naktī» un «Kokneses pilsdrupas». Trešā sienas glezna ar tēmu «Kurzeme» tika radīta 1908. gada vasarā.

Tas ir vienīgais Purvīša sniegums monumentālajā glezniecībā, un jāsaka, ka šis darbs ir izdevies un liecina par ainavista spējām risināt monumentālās mākslas uzdevumus. Sprototams, ka sienas gleznojumā nevarēja atspoguļoties Purvīša daiļrades jaunie centieni, jo tie bija pilnīgi pretēji monumentāli dekoratīvās mākslas prasībām. Tāpēc dabiski, ka šajos gleznojumos



Kurzeme.

vairāk jūtamas jugendstilam raksturīgās tendences, kas pēc savas būtības ir dekoratīvas. Par Purvīša jaunā veida gleznojumiem mākslas cienītāji uzzināja tikai sakarā ar Maskavas gleznotāju darbu izstādi, kas bija sarīkota Rīgas pilsētas mākslas muzejā 1907. gada rudenī un tajā pašā gadā arī Rēvelē.

Sākumā šajā izstādē bija eksponētas tikai divas Purvīša gleznas. Bet, tā kā izstādes apmeklētāju skaits bija niecīgs, tās organizētāji lūdza Purvīti izstādīt lielāku skaitu darbu. «Purvīša kungs ļāva sevi pierunāt un kā papildinājumu izstādei, ko sarīkoja Maskavas gleznotāju apvienība, kuras biedrs viņš ir, izstādīja ap 40 savu jaunāko darbu,»<sup>130</sup> rakstīja «Rigasche Rundschau». Pēc kataloga cenām var spriest, ka visi šie darbi bija studijas.

Interesi pelna laikraksta «Rigasche Rundschau» līdzstrādnieka V. Savicka spriedumi par Purvīša darbiem. Raksta pirmajā pusē autors izsaka sajūsmu par «bijušā Purvīša» daiļradi un nožēlo, ka tagad viņa māksla ir stipri izmainījusies. Kritiķis jautā: kas noticis ar Purvīti? Kāpēc viņš «pazaudējis savu seju»? Vai tiešām tas esot viņš, kura darbus redzot šodien? Kritiķis atceras mākslinieka pirmo izstādi, to vienreizējo, svaigo iespaidu, ko tā radīja pēc «sarkanās noskaņu glezniecības», pēc tādu ainavistu darbiem kā, piemēram, Jūlijs Klevers. Purvīša gleznojumos nebija ne drusciņas sentimentalitātes, tie pauda spēcīgas un skaidras emocijas. Pat detaļu risinājumos nebija sīkumainības, bet gan glezniecisks vispārinājums. «Viņš deva mums to, pēc kā mēs apzināti vai neapzināti tiecamies,» raksta Savickis. «Bet tagad — pazudis viss: spēcīgie otas triepieni, drosmīgā glezniecības maniere.» Kritiķi sevišķi uztrauca tas, ka Purvītis «tagad savu darbu vairākumā parādās tāds, kāds viņš agrāk bija tikai retumis, un proti — subtils un maigs».<sup>131</sup>



Rēveles stūrītis.

Tanī pat laikā avīzē „Düna Zeitung” par Purvīša parādītajiem darbiem rakstīja gleznotāja Zuza Valtere. Pēc recenzentes domām, Purvīša jaunāko ainavu kompozīcijas bijušas iecerētas spēcīgi, bet plata, mīksta ota izplūdinājusi līnijas, un tā zudis arī kompozīcijas spēks. Dabas skatu vispārinājuma, tipizācijas vietā tagad bieži redzami atsevišķu vietu «portreti». Bērzu biržu, strautu un palu ūdeņu motīvi rada konvencionālu (tas ir, tradicionālu, gandrīz šablonisku) iespaidu, sevišķi tāpēc, ka tie pārāk bieži atkārtojas. Latviešu ainavista glezniecības maniere tagad ir franču impresionisma vājš atdarinājums. «Tas viss ir līdzīgs koncesijām,»<sup>132</sup> (kompromisam, gleznotāja nodevām plašai publikai) sacīja Valtere. Te jāpiebilst, ka smalkjūtīgie un taktiskie izteicieni «konvencionāls» un «koncesija» īstenoībā nozīmēja to, ka gleznotājs it kā «pārdevies» publikai. Tieši tāpēc Purvīša mākslas cienītājs Engelharts bija dziļi apvainots un publicēja asu atbildi, kur centās atspēkot šo vārdu «godu aizskarošo» nozīmi. Bet būtībā Valtere bija saudzīgā veidā izteikusi to, ko vēlāk Purvītim asi pārmetīs viņa bargais kritiķis Jūlijs Madernieks.

Latviešu prese šoreiz nebija atsaucīga. Tie kritiķi, kas rakstīja par Purvīša mākslu līdz 1905. gadam, tagad klusēja, toties parādījās kāds plašs apcerējums ar pozitīvu vērtējumu. Tā autors bija J. Jaunsudrabiņš.

No visiem presē izteiktajiem aizrādījumiem Purvīti visvairāk varēja ietekmēt beidzamais teikums Savicka rakstā, kur kritiķis izsakās, ka Purvīša māksla viņam «visvairāk imponēja tad, kad viņš apstiprināja mūsu ziemeļu zemes skaistumu nevis ar apgarotām rokām, bet ar cietām dūrēm».<sup>133</sup> To

lasot, ainavistam katrā ziņā bija daudz kas jāpārdomā. Liekas, Purvītis pats bija spiests atzīt, ka viņa glezniecībai raksturīgās lielās plaknes un drošās līnijas tagad deva vietu sīkākām formām. Tas bija noticis tādēļ, ka viņš bija pievērsies tam, par ko tagad jūsmoja visa Vācija, tas ir, franču impresionistu paņēmieniem. Bet vai tikai viņu jaunrade tolaik spēja savilņot mākslas pasauli? Sabiedrības uzmanību taču saistīja arī tādi gleznotāji kā Munks, Kokoška<sup>134</sup> un citi mākslinieki, kas, ņemot par paraugu van Goga<sup>135</sup> plašo un drosmīgo «zīmējumu ar otu», turpināja šo virzienu, vācu viduslaiku un baroka mākslas ekspresīvo paņēmieni ietekmēti. Šie mākslinieki, liekas, tiešām gleznoja «ar cietām dūrēm». Tātad Savicka aizrādījumu varēja saprast arī kā aicinājumu pievērsties ekspresijas meklējumiem. Bet Purvītim nepatika visādu «ismu» epidēmijas. Viņš šajos virzienos meklēja nevis tehniskus paņēmienus, bet tos izteiksmes līdzekļus, kas dotu iespēju bagātināt dabas attēlojuma izteiksmīgumu. Viņš saprata, ka ar impresionisma un puantilisma palīdzību var labi atveidot gaismas ņirboņu uz ūdeņiem, viļņu šļakstus jūrā vai koku lapotnes šalkoņu, bet ekspresionisms noderēja, lai atainotu varenu ozolu vētrainā laikā vai arī vecpilsētas skatus. Tāpēc arī ap 1909. gadu Purvītis eksperimentēja ne tikai impresionisma un puantilisma, bet arī ekspresionisma virzienā. Gleznotājs meklēja jaunas iespējas dabas patiesai atveidošanai. Tā Rēvelē pavadītie gadi bagātināja latviešu ainavista izteiksmes līdzekļus, palīdzēja viņam radīt ne tikai statiskus, bet arī dinamiskus dabas tēlus.

1909. gadā mākslinieka dzīvē iezīmējās pārmaiņas. Tās saistītas ar Rīgas pilsētas mākslas skolas reorganizāciju. Pilsētas valde bija neapmierināta ar skolēnu sekmēm, un izvirzījās jautājums par skolas programmas pārveidošanu. Skolas direktors gleznotājs G. Rozens negribēja uzņemties šo uzdevumu un tāpēc iesniedza atlūgumu. Pārziņa vieta atbrīvojās. Šādu izdevību jau sen gaidīja daži Purvīša draugi Rīgā, kuri nožēloja, ka ainavists dzīvo Rēvelē. Visaktīvākais no viņiem bija R. Engelharts, kas dažus gadus vēlāk uzrakstīja Purvīša radošās darbības pārskatu, būtībā — pirmo zinātnisko apcerējumu par Purvīti un viņa mākslu, jo tajā ietilpa ainavista darbu rūpīga, dziļa analīze.<sup>136</sup> Draugi Rīgā palīdzēja Purvītim rast kontaktu ar šīs skolas aizbildniecību, un, tā kā Pēterburgas Mākslas akadēmija, kuras sistēmā minētā skola ietilpa, neiebilda pret Purvīša kandidatūru, viņa pieteikums tika pieņemts. 26. jūnijā tika parakstīta pavēle par Purvīša iecelšanu skolas pārziņa vietas izpildītāja amatā. Tā 1909. gadā beidzās Purvīša «brīvprātīgās trimdas» laiks.

## JAUNAS IZSTĀDES

Labvēlīgais pavērsiens Purvīša dzīvē ļāva viņam atgriezties Rīgā ar pašāvību uz saviem spēkiem. Par parastu zīmēšanas skolotāju viņš bija ar mieru strādāt visur, tikai ne savā dzimtenē. Taču tagad mākslinieks

atgriezās, jau iecelts par Rīgas pilsētas mākslas skolas direktoru, īstenībā — par visautoritatīvāko oficiālo personu glezniecības nozarē visā Baltijā. Turklāt viņš bija pedagogs ne vairs vispārizglītojošā, bet speciālā mācību iestādē.

Pirms jauno darba gaitu uzsākšanas Purvītis izmantoja piecas nedēļas no sava vasaras brīvlaika interesantai ekskursijai uz ziemeļzemēm. Ir ziņas, ka šajā ekskursijā viņu bija uzaicinājis studiju biedrs — ziemeļu dabas entuziasts A. Borisovs. Tūristu kuģa «Oceana» maršruts bija Štetīna — Edinburga — Reikjavīka — Špicbergena — Nordkapa — Štetīna. Ledus kalnu skaistums dziļi saviļņoja Purvīti, — viņš atveda no ziemeļiem daudz studiju. Tomēr mākslinieks mēdza gleznot tikai to, ko bija pamatīgi izstudējis, tāpēc viņa turpmāko daiļradi šī ekskursija tieši neietekmēja, bet, iespējams, kā domāja Engelharts, atsvaidzināja mākslinieka dabas uztveri.<sup>137</sup>

Tagad Purvītis bija vēl vairāk noslogots pedagoģiskajā darbā, nekā tas bija Rēveles periodā, un daiļradei atlika vēl mazāk laika. Un tomēr nevar teikt, ka šajā periodā viņa radošais darbs būtu vairāk traucēts un kavēts nekā Rēvelē. Tas izskaidrojams ar to lielo pacilātību, ko gleznotājam deva darbs speciālajā mācību iestādē. Šī pacilātība rosināja ainavista garīgos spēkus, ļāva viņam katru radošajam darbam veltīto stundu izmantot maksimumā pilnvērtīgi. Prasmē «gleznot atbilstoši dabai» Purvītim jau bija veiksmīgi panākumi. Tagad viņš centās ātri un brīvi konstruēt ainavasgleznas kompozīciju un arī šeit sasniedza lielu meistarību.

Tas viss liecināja par meistara daiļrades briedumu. Gleznas konstruēšana — ko savā meistardarbnīcā mācīja Kuindži — bija Purvītim lielākais šķērslis viņa jaunrades attīstības ceļa sākumā. Kad bija jāglezno diplomdarbs, viņš, koncentrējis visus spēkus, pārcilvēciskā sasprindzinājumā pārvarēja šo šķērslī un radīja lieliski veidotu monumentālu gleznu. Šo darbu mākslinieks veica sekmīgi, jo zināja, ka no tā atkarīga visa viņa nākotne. Bet vēlāk Purvītim nekad nebija bijis īstas nepieciešamības, kas pamudinātu viņu veidot šāda rakstura kompozīciju. Tā diplomdarbs līdz šim bija viņa vienīgā glezna, kas radīta pēc «Kuindži metodes». Bet kas bija noticis tagad, kad mākslinieks bija apguvis šo metodi tik labi, ka tās pielietošana, kā liekas, vairs nesagādāja viņam sevišķas pūles?

Te gleznotājam palīdzēja tas apstākļi, kas viņa jaunradē būtībā bija negatīvs. Kā jau iepriekš minēts, Purvītis, pedagoģiskā darba dēļ atrauts no agrā pavasara dabas vērojumiem, bija spiests strādāt pie šīm ainavām tikai pēc atmiņas, izmantojot vecos darbus. Tas palīdzēja viņam pilnveidot kompozīcijas konstruēšanas prasmi, kuru Purvītis sāka apgūt jau Rīgas perioda pēdējos gados, kad strādāja pie kolorētiem un nekolorētiem zīmējumiem un pastelēm. Visiem šiem darbiem, it sevišķi pastelēm, bija liela nozīme ainavista kompozīcijas veidošanas spēju attīstībā. Arī darbs pie muzeja linetēm palīdzēja Purvītim iejusties monumentālu ainavu kompozīcijas izveidē. Tādējādi ap 1910. gadu mākslinieks bija apguvis visas tās iemaņas, kas



Špicbergena.

nepieciešamas ainavas-gleznas meistaram. Risinot sava diplomdarba kompozīciju, Purvītis, iespējams, bija strādājis mēnesi vai pat vairākus mēnešus, turpretim tagad ainavas-gleznas kompozīciju viņš uzmeta dažu stundu laikā.

Jaunapgūtā kompozīcijas veidošanas prasme ainavistam bija saistīta ar noteiktiem darba paņēmieniem, kurus spilgti apraksta Engelharts: «Pirmais metums pa lielākai daļai ir tikai toņos ietverta gleznieciska ideja... Tad šādu krāsu plankumu vietā rodas priekšmeti, un gleznotājs ar lielu rūpību pārlicinās par gleznas pareizību: vai apvēršņa līnija nav par augstu vai par zemu, vai mākoņu formas piemērotas apkārtnes zīmējumam, vai horizontālos vilcienus nevajag pastiprināt ar taisni stāviem kokiem vai padarīt maigākus ar lapu sagrupējumiem. Tā bieži gleznā pārvietojas gan kāds mūra gabals, gan koka stumbrs, gan kāds mākonis no vienas vietas otrā, līdz tas pilnīgi ietilpst gleznā visumā. Pēc tam glezna top dažu dienu laikā.»<sup>138</sup> Tiešām, tas bija ļoti nozīmīgs ieguvums mākslinieka jaunrades tālākajam ceļam.

Tomēr šajā mākā slēpās arī zināmas briesmas. Mākslinieks varēja strādāt neatkarīgi no dabas, taču gleznas radīšanas procesa ātrums bieži bija par cēloni tam, ka daiļdarbs gan atklāja gleznotāja tehnisko prasmi un izdomas spēju, tomēr bija neizjuts un radīts bez iekšējas nepieciešamības.

Teikto, protams, nevar attiecināt uz visiem Purvīša šā perioda darbiem. To vidū bija arī dziļi izjustas ainavas.

Tās bija galvenokārt ainavas-gleznas, kas radās, meistaram daļēji izmantojot savas vecās palu ūdeņu un kūstoša sniega studijas, daļēji arī šo tēmu vecus risinājumus. It sevišķi nozīmīga Purvīša radošajam darbam bija iepriekš minētā ainava pastelī «Marta diena», kas bija reproducēta 1904. gadā žurnālā «Vērotājs». Ir grūti spriest, vai jau agrāk vai tikai tagad ainavists saprata, ka te atrasta lieliska monumentālas ainavas-gleznas kompozīcija un ka, izmantojot to par metu, var radīt monumentālu ainavugleznu eļļas tehnikā. Iespējams, ka šo pastelī viņš bija izmantojis par metu savām ainavām jau agrāk un radījis gleznas, par kurām raksta Zuza Valtere savā recenzijā, kas veltīta 1907. gada izstādei Rīgas muzejā. Tās bijušas cita citai pārāk līdzīgas. Varbūt šīs daudzās gleznas liecināja par radošiem meklējumiem. Tādā gadījumā 1910. gadā gleznotie «Pavasara ūdeņi»<sup>139</sup> (VMM) bija viens no pēdējiem šajā darbu virknē. Tā ir pirmā no mums pazīstamajām Purvīša gleznām eļļas tehnikā, kur meistars apkopoja Latvijas apstākļiem raksturīgākos palu ūdeņu ainavas elementus — palu «ezeru», bērzu birzi ar tās atspoguļojumiem ūdenī, sniegotos krastus, peldošos ledus gabalus utt. — un kur tiek pilnīgi izvērsts vispārīguma princips un galīgi atņemta sīka detalizācija. Tā latviešu ainavas vēsturē radās viens no pirmajiem dekoratīvajiem risinājumiem, kas noteica visu turpmāko Purvīša mākslas un arī latviešu ainavas glezniecības attīstību. 1898. gadā meistars uzgleznoja ainavu, kurai deva nosaukumu «Adagio». Turpinot šo 19. gadsimtā radušos tradīciju definēt gleznas emocionālo saturu ar skaņdarba tempa apzīmējumu, kompozīciju «Pavasara ūdeņi» varētu raksturot ar vārdu «maestoso» — tik svinīga un majestātiska ir šī ainava. Šajā darbā latviešu ainavists, liekas, pirmo reizi atradis savu īsto «purvītisko» manieri: detaļas tiek pilnīgi pakļautas gleznas kompozīciju veidojošai plaknei, tās neiznīcina plakni, bet atdzīvina to. Vērojot gleznu no tālienes, redzam, ka tās kompozīcija veidota no septiņiem līdz deviņiem lieliem krāsu laukumiem un ir smalki, reālistiski risināta. Tātad te pielietota jauna metode, kas ļāva māksliniekam ātri un meistarīgi veidot vienu ainavugleznu pēc otras. Agrāk Purvīša dzīvoklī karājās galvenokārt studijas, turpretim tagad viņš pārsvarā darīja monumentāla rakstura gleznas.

Reizē ar to meistars atrada arī savu gleznu saturu, kas pauda varonības pilnu patosu un cīņas prieku. Šo saturu viņš atklāja veselā virknē darbu, katrā no tiem atainojot pavasara un ziemas cīņas attiecīgo posmu. Varonības noskaņu šajās gleznās pauž galvenokārt lineārās un krāsu kompozīcijas spēcīgā, svinīgā valoda. Šī gleznu sērija bija labākais, ko ainavists radīja šajā periodā.

Agrā pavasarī klaiņojot pa Jelgavas vai Rīgas apkārtnes laukiem, Purvītis ievēroja īpatnēju dabas skatu: jauno bērzu birzes veidoja it kā garas, taisnas sienas, un starp šīm birzītēm bija redzamas purvainas strēles,

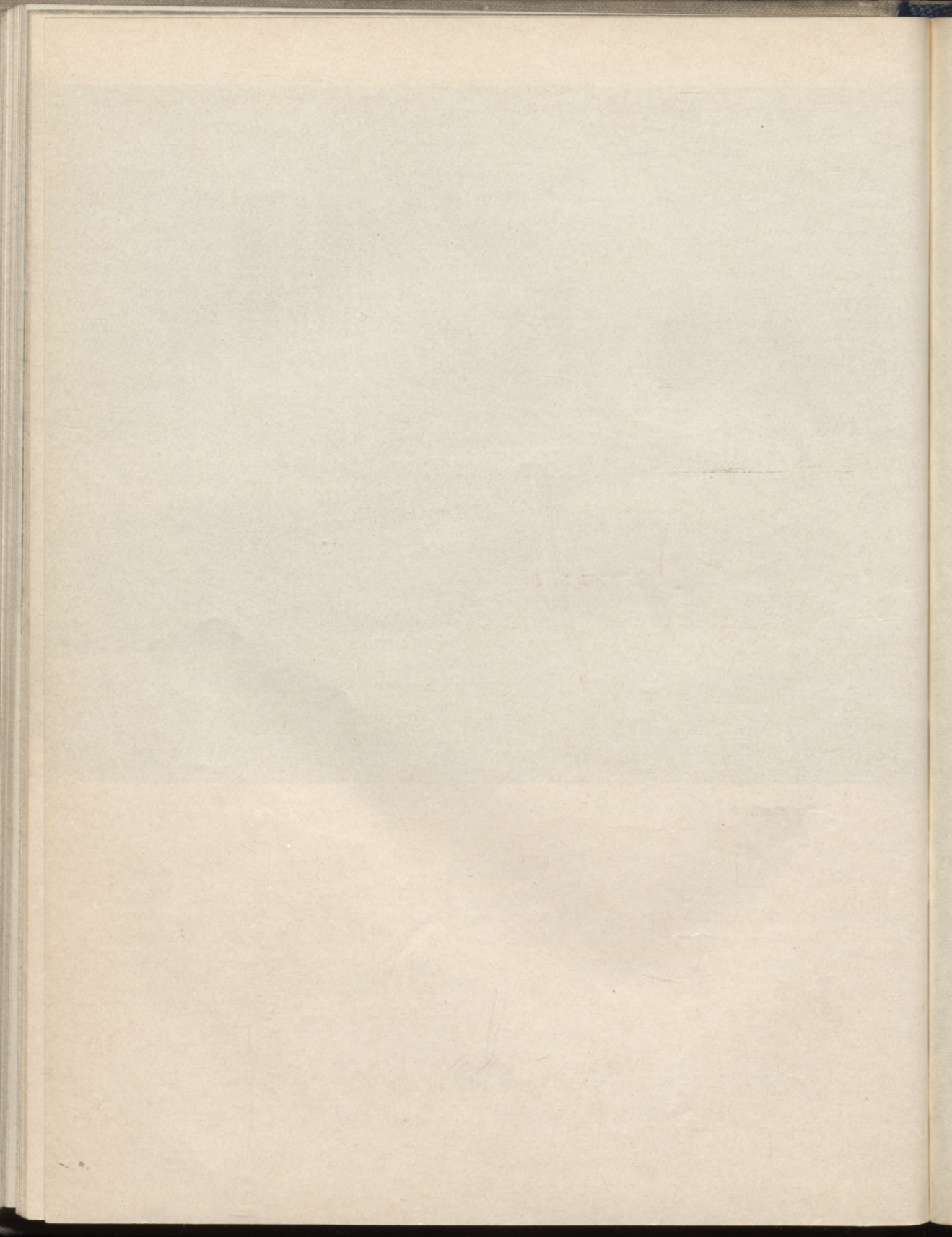


Pavasara ūdeņi.





Pavasari.



kas reizēm stiepās kilometriem tālu. Strēļu dziļumā arī varēja saskatīt birzītes. Bērzi pa labi un pa kreisi veidoja it kā kulises. Pati daba bija izveidojusi iespaidīgu kompozīciju, līdzīgu klasiskai ainavai. Ainavista uzmanību saistīja bērzu biržu brūni zeltaino galotņu maigais tonis, baltā sniega un melnā kūdrāja krāsu kontrasti, kā arī sniega un zemes robežu vijīgās līnijas. Tā tapa iespaidīga ainava, kuras emocionālo skanējumu varētu raksturot ar vārdu «largo». (Darbs ir saglabājies un atrodas Rīgā Dr. Priedīša kolekcijā.)

Bērzu motīvs, tikai citā skatījumā risināts arī gleznā «Pavasaris»<sup>140</sup>, kas šodien pazīstama tikai krāsainā reprodukcijā. Liekas, ka šis darbs veidots kā «koncesija» tās vācu publikas gaumei, kas meklēja gleznās ne tikai skaistumu, bet arī zināmu burvīgumu, teiksmainu noskaņu. Pēc kompozīcijas šis darbs, tāpat kā iepriekšējais, ir tuvs Kuindži «Bērzu birzes» risinājumam<sup>141</sup>, jo bērzi te sarindoti pirmajā plānā vienā līnijā, kas gandrīz paralēla gleznas ietvaram. Bet Purvīša bērzi visi ir stingri vertikāli un tievi. Šī glezna drīzāk atgādina prospektu kādai operai ar leģendāru tematiku, piemēram, Vāgnera «Tanheizeram», «Loengrīnam» vai «Parsifalam», nekā stājgleznu. Tāpat kā Rozentāla aprakstītajā Purvīša zīmējumā, te nav atainoti nekādi veidoli, tomēr aina modina attiecīgas asociācijas. Ainavas lineārais un koloristiskais traktējums (sniegs pārspīlēti sārtā tonī) piešķir gleznai idealizētu raksturu. Tas dod iespēju nosacīti nosaukt šo gleznu par «Rozā ainavu». Trīsdesmitajos gados Purvītis šo kompozīciju pielietoja gleznojumiem ar vienkāršu, dzīvi apliecinošu saturu.

Savas vasarīgās «Bērzu birzes» kompozīciju Kuindži izmantoja rudens ainavai.<sup>142</sup> Tāpat rīkojās arī Purvītis. Salīdzinot latviešu meistara ainavu «Rudens» (VMM)<sup>143</sup> ar krievu mākslinieka gleznu, var teikt, ka Purvītīm kompozīcijas elementu īpatsvars izteikts pārāk stingri. Tāpēc arī šī glezna, kaut gan darināta augstā tehniskās meistarības līmenī, nav pieskaitāma pie meistara labākajiem sasniegumiem. To pašu varētu teikt arī par ainavu «Ziema» (VMM)<sup>144</sup> ar mākoņainām februāra debesīm. Simetrija, kārtība, līniju noteiktība un stingrība piešķir šim darbam pārāk daudz arhitektoniska aprēķina, un glezna liekas nepietiekami izjusta.

Purvītis, kas savas jaunrades periodā starp 1903. un 1909. gadu centās iet kopsolī ar Rietumeiropas mākslu, tagad vēroja, ka tās pamati draud sabrukt. Ainava, kuras nozīme glezniecībā pieauga, sākot ar barbizoniešiem, tagad vairs nebija uzmanības centrā, izņemot pilsētas skatu tēlojumus. Vācijā guva panākumus ekspresionisms un abstrakcionisms, Francijā — fovisms. Arī Krievijā pieauga «kreisi» noskaņoto mākslinieku skaits. Liekas — tikai Purvīša studiju biedri nebija pieslējušies formālistiskajiem virzieniem, bet visi palikuši uzticīgi krievu reālistiskās skolas principiem. Un tiešām, tajā laikā, kad Valters Vācijā nodevās formāliem meklējumiem, visi kuindžisti — Rilovs, Ruščics, Rērihs, Bogajevskis, Stoļica<sup>145</sup>, Vrobļevskis<sup>146</sup>, Himona — katrs savā veidā turpināja Kuindži aizsāktās tradīcijas.

Īstenībā tas bija krievu ainavistu protests pret formālisma izvērsto uzbrukumu mākslas patiesīguma principiem. Šāds protests bija vērojams arī Rietumeiropā, kur tā galvenie paudēji bija gleznotāji, kas proklamēja neoklasicismu. Neoklasicisms cīnījās pret laikmetīgo formu haosu vai nu pieslēdzās akadēmismam, vai savukārt veidoja formālismu, tikai citādā tulkojumā, turpretim krievu «protestētāji» balstījās uz stingra reālistiska pamata. Un tieši šajā periodā Purvītis atgriezās pie Kuindži mākslas principiem un guva atbalstu savām reālisma pozīcijām pārliecībā par Kuindži darbnīcā iegūtās nostājas pareizību. Gleznotājs nevarēja saprasties ar apvienību „Kunstverein” un ar latviešu buržuāziju, toties tagad viņam bija apziņa, ka Pēterburgā dzīvo garīgi tuvi biedri. Arī Pēterburgas Mākslas akadēmijā Purvītis atrada sirsnīgus draugus, ar kuriem sarakstījās un sastapās, kad apciemoja Krievijas galvaspilsētu. Tas deva viņam spēkus atbrīvoties no dažādām ietekmēm un, ejot pašam savu ceļu, sekmēt latviešu nacionālās ainavu glezniecības izveidi.

Šajā dzīves posmā Purvītis vēl nevarēja īsti izlemēt, kā izturēties pret apvienību „Kunstverein”. Vācu apvienības biedri gan cienīja Purvīti kā gleznotāju, pedagogu un mākslas skolas direktoru, bet liekas, ka šī cieņa pa daļai bija dibināta uz viņa 1905. gada paziņojumu presē. Tādā gadījumā palikšana šajā apvienībā nozīmētu to, ka Purvītis uzskata savu kādreizējo rīcību par pareizu. Tātad jāizstājas no šīs apvienības! Bet to Purvītis nespēja: nupat apvienība bija sagādājusi viņam Rīgas pilsētas mākslas skolas direktora vietu, palīdzēja atgriezties Rīgā. Mākslinieks nespēja atrisināt šo jautājumu. Savu galīgo lēmumu viņš atlika no mēneša uz mēnesi, no gada uz gadu. Viņš neizrādīja apvienībai ne sevišķi draudzīgas, ne arī naidīgas jūtas un, acīm redzot, cerēja — gan jau ar laiku šis jautājums tiks atrisināts.

Šajā laikā arī latviešu māksliniekiem radās iespēja izstādīt gleznas — viņu rīcībā bija fotogrāfa J. Rieksta salons. 1910. gada sākumā Purvītis izstādīja šai salonā sešas gleznas. Drīz vien «Dzimtenes Vēstnesī» parādījās Madernieka recenzija. Viņš sirsnīgi apsveica ainavistu, kura gleznas rīdzinieki sen nebija redzējuši. «Purvīša darbi bijuši vienmēr mūsu izstāžu lepnums,» rakstīja kritiķis. Ar sajūsmu viņš atceras tos laikus, kad Rīgā notika Purvīša darbu izstādes. «Še mācījāmies pazīt viņu kā augsto priesteri, kas aicināts atrast jaunas vērtības un darīt profānu acīm pieietamus aplēptos krāšņumus un jūtu dziļumu.» Bet, pēc Madernieka domām, oriģinālais, neatkārtojama, vienreizējais Purvītis tagad esot pārvērties. Tā, piemēram, par gleznu «Vakara skats» ar sārtajām debesīm, mākoņiem un ūdeni Madernieks rakstīja: «Viņa ir radniecīga barona Rozēna darbiem un var cienīgi stāties pretim pēdējiem kā vienādas vērtības ražojums. Nesaprotams, kādēļ Purvītis glezno tādus audeklus? Priekš lielas publikas?»<sup>147</sup> Raksta beigās izteiktas pārdomas par šīs pārvērtības iespējamiem cēloņiem: «Varētu būt, ka viņš sevi jau izsmēlis? Varbūt viņam kaitējušas

daudzās uzslavas? Var arī būt, ka par daudz nomaļa dzīve ar savu neierosinošo un sīkpilsonisko atmosfēru paveicinājusi šo apstāšanos nelaikā? Kas to lai zina? Bet viena lieta ir skaidra. Purvītis vairs nemeklē pēc mūžības dziļumiem un neklauvē vairs pie dievišķās mūzas durvīm pēc jauniem skaistumiem... Tomēr jādomā, ka... pēc tam mēs piedzīvosim vēl daudz jauka un iepriecinoša. Cerēsim!»<sup>148</sup> Tā Madernieks pabeidz rakstu.

Šo kritiku nevar nosaukt par asu un bargu, tanī daudz siltuma un labvēlības. Purvītī, lasot Madernieka recenziju, varēja rasties cerības uzlabot savas attiecības ar latviešu māksliniekiem, jo sevišķi tāpēc, ka kopš 1905. gada viņš nevienu reizi nav griezies pie apvienības «Kunstverein» ar priekšlikumu izstādīt savas gleznas vai sarīkot savu darbu patstāvīgu izstādi. Arī 1907. gada rudenī viņš negribēja eksponēt savas gleznas vācu biedrības telpās (Maskavas gleznotāju darbu izstādē), bet tomēr «ļāvies sevi pierunāt». Toreiz mākslinieks bija skaidri pārliecinājies, ka viņa talants vajadzīgs vācu apvienībai: tikko Purvītis bija parādījis savas gleznas, izstādes apmeklētāju skaits divkāršojās. Tieši šo apstākli mākslinieks, šķiet, nolēma izmantot, lai beidzot atbrīvotos no saistībām ar vācu biedrību, pie tam tieši tādā brīdī, kad apvienībai „Kunstverein” būs ļoti izdevīgi sarīkot Purvīša gleznu izstādi. Tad viņš no izstādes atteiksies. Un vācu kungu apjēgs, ka ir «pārrēķinājušies», likdami Purvītim rakstīt paziņojumu laikrakstā „Düna Zeitung”. Turpretim latvieši šo viņa rīcību sapratīs kā mākslinieka simpātiju apliecinājumu latviešu sabiedrībai. Tādā mākslotā veidā Purvītis, acīm redzot, gribēja radīt incidentu, pēc kura viņš vairs nevarētu palikt vācu mākslas apvienībā. Šajā laikā pie Purvīša negaidot ieradās vācu biedrības vadītāji un laipni piedāvāja viņam sarīkot savu gleznu izstādi. Purvītis piekrita, jo negribēja tikpat laipni atteikt (varbūt viņš uzskatīja, ka šādam atteikumam nebūtu vēlamā efekta). Vajadzēja piekrist, bet pēc tam nedot savas gleznas izstādei — lai gaida, lai uztraucas un brīnās. Tā Purvītis arī izdarīja. Viņš nolēma parādīt savus darbus Jelgavā.

Izstādi Jelgavā Purvītis organizēja ar Vācu mākslas draugu apvienības starpniecību. 1910. gada martā izstādei nepiemērotās patumšās telpās gleznotājs atklāja savu ainavu skati. Par šo izstādi atkal raksta Madernieks. Recenzents spriež, ka Purvīša eksponētie darbi dalāmi divās grupās. Pie pirmās grupas pieder lielākoties veci — jau mākslinieka daiļrades pirmajā Rīgas periodā izstādītie darbi vai to vājāki atkārtojumi. «Un šie nedaudzie iztaisa izstādes lepnumu,» raksta kritiķis. Viņam patīk «Vakara saule», kas «ieturēta intensīvos toņu noskaņojumos un gleznota ar lielu mākslas gaumi», arī «Studija» un «Pavasara saule»: «Abi darbi izpildīti plašā un maigā tehnikā, ar daudz gaisa un sevišķi stipru gaismas sajūtu. Tik daudz gaismas mēs parādusi redzēt pie retiem gleznotājiem. Bez tam izstādē vēl ir daudz laba un vidēja labuma darbu.»<sup>149</sup> Tie bija Rēveles skati. Pie vājākajiem darbiem kritiķis pieskaita lielāko daļu rudens skatu un saules rietu, kas esot pierādījums tam, ka «izstāde aprēķināta galvenām kārtām vācu aprindām,

par ko liecina vienīgi vācu valodā nodrukātais katalogs». <sup>150</sup> Madernieks nobeidz savu rakstu šādi: «Uz priekšu būtu jāvēlas, kaut Purvītis nāktu klajā arī ar saviem lielāka apmēra darbiem — ar nopietnām gleznām, jo šeit izstādītie darbi ir tikai studijas vārda pilnākā nozīmē un negatavas.» <sup>151</sup> Šis pēdējais aizrādījums ir vienīgais, ko Purvītis ir ņēmis vērā savā turpmākajā darbā.

1911. gada 18. jūlijā Rīgā tika atklāta pirmā latviešu mākslinieku izstāde, ko realizēja jaundibinātā Latviešu mākslas veicināšanas biedrība. Šai izstādei Purvītis gleznas nedevis, jo sadarboties ar latviešu māksliniekiem viņš, acīm redzot, bija nodomājis tikai pēc sava iepriekš minētā plāna galīgas realizācijas. Rudenī viņš eksponēja divpadsmit gleznas jaunatklātās Baltijas mākslinieku apvienības izstādē. Apvienības „Kunstverein” valdes locekļi tomēr bija pārliecināti, ka ar Purvīti norunātā izstāde notiks paredzētajā laikā. Bet īsi pirms tās atklāšanas termiņa Purvītis nosūtīja direktijai vēstuli, kurā atvainojās, ka izstādi sarīkot nevar: viņš vēl neesot sagatavojies, trūkstot vajadzīgā gleznu skaita. Ar to biedrībai bija nodarīti materiāli zaudējumi, jo Purvītim atstātās telpas palika neizmantotas (viņš bija atteicies pēdējā brīdī). Biedrības valde domāja, ka no Purvīša puses tā bija paviršība (tikai pēc gada noskaidrojās, ka mākslinieka rīcība bija apzināta). Līgums ar Purvīti tika pagarināts uz vienu gadu.

Nākamās vasaras sākumā Purvītis pie tramvaja pieturas nejauši satika apvienības „Kunstverein” galveno direktoru Mengdenu. Tas noprasīja Purvītim, kad viņš ir nodomājis beidzot sarīkot izstādi. Purvītis nosauca viņam vēlamos datus novembra beigās, pēc tam abi vīri šķīrās. Mengdens Purvīša nosauktos datumus drīz aizmirsā, viņam palika atmiņā tikai laiks: novembra beigās. Kad vasara bija pagājusi, Mengdens uzsāka ar Purvīti nopietnas sarunas par iecerēto pasākumu. Purvītis, liekas, piekrita visam. Bet pēc neilga laika, aizbildinādamies, ka izstādes atklāšanai paredzētais datums par dažām dienām nesakrīt ar datumu, ko viņš esot minējis Mengdenam pavasarī (māksliniekam it kā rastos nelabvēlīgi apstākļi sakarā ar gleznu pārdošanu), Purvītis no izstādes sarīkošanas atteicās un paziņoja tāpat kā pirms gada, ka viņš izstādei nav sagatavojies. Ar to Purvītis atkal bija nodarījis apvienībai materiālus zaudējumus, jo Purvīša paredzētās izstādes dēļ tā bija atteikusies no izdevīgiem priekšlikumiem. Apvienības direkcija brīnījās par mākslinieka rīcību. Taču vēl lielāka izbrīna un sašutums pārņēma apvienības biedrus, kad viņi uzzināja, ka Purvīša darbu izstāde drīzumā tomēr tiks atklāta, tikai nevis biedrības telpās, bet gan Rīgas pilsētas mākslas muzeja vestibilā! Atklājot savu darbu skati muzeja vestibilā, kas nebūt nebija piemērots izstādei, Purvītis demonstratīvi norobežojās no vācu apvienības. Tā beidzot Purvīša plāns bija realizēts līdz galam, un māksliniekam likās, ka 1905. gada incidents līdz ar to būs atspēkots un aprakts un 1911. gada novembris iezīmēs viņa dzīvē jauna posma sākumu.

Izstādi atklāja 28. novembrī. Šoreiz Purvītis pirmo reizi bija izstādījis galvenokārt ainavas-gleznas. Viņa pirmajā patstāvīgajā izstādē tika eksponētas 13 gleznas, otrajā — 14 gleznas. Turpretim tagad viņš parādīja skatītājiem 46 gleznas, bet studiju skaitu salīdzinājumā ar iepriekšējām izstādēm bija krietni samazinājies. Izstādes atklāšana noritēja ļoti svinīgi, arī stiprā atkala nebija aizkavējusi apmeklētājus.

Viss būtu bijis labi, tikai jau izstādes pirmajās dienās Purvītis ievēroja, ka viņa demonstratīvo soli sabiedrība nav pamanījusi. Daudzos apmeklētājos gan radīja izbrīnu fakts, ka tik izcila mākslinieka darbiem piešķirta tikai viena zāle ar piemērotu apgaismojumu, bet pārējie gleznojumi izvietoti vestibilā. Bet viņi domāja, ka Purvītis vienkārši nav savlaicīgi pieteicis savu izstādi un tagad māksliniekam jācieš paša paviršības dēļ. Purvītim likās, ka viņa iecerētais «lielais plāns» — parādīt latviešu sabiedrībai, ka viņš ir sarāvis saites ar vācu apvienību, — nav izdevies. Tā tas arī būtu bijis, ja vācu apvienības direkcija ar savu vēstuli „Rigasche Zeitung” redakcijai pati nebūtu palīdzējusi Purvītim pabeigt savu «lietu» ar «efektīgu finālu». Šī vēstule tika publicēta avīzē 1911. gada 3. decembrī — dažas dienas pēc izstādes atklāšanas.<sup>152</sup>

Direkcija paziņoja lasītājiem, ka darījusi visu iespējamo, lai radītu «direktoram Purvīša kungam» vislabākos apstākļus izstādei. Ja «direktora kungs» tomēr izvēlēties citu iespēju, tad viņš pats par to esot atbildīgs.

Liekas — tikai to vien Purvītis bija gaidījis. Tagad viņam radās lieliska iespēja izteikt preses slejās savu attieksmi pret apvienību „Kunstverein”, kā ieganstu izmantojot būtībā maznozīmīgu faktu — savu iepriekš minēto sarunu ar Mengdeni.

Purvītis nekavējoties nosūtīja „Rigasche Zeitung” redakcijai ļoti asu vēstuli, apgalvojot, ka direkcija pati esot lauzusi līgumu ar mākslinieku, jo patvaļīgi atkāpusies no abpusējās vienošanās, kas bijusi noslēgta starp Purvīti un direkciju šā gada pavasarī (ar to bija domāts «darījums», ko Purvītis esot noslēdzis ar Mengdeni pie tramvaja pieturas), un pa dažām dienām izmainījusi norunāto izstādes atklāšanas datumu. Tātad direkcijas rīcība neesot attaisnojama, it īpaši tāpēc, ka tā visu vainu tagad mēģinot uzlikt Purvītim. Direkcija savukārt publicēja atbildes vēstuli, kurā rakstīja, ka tādiem darījumiem, kas noslēgti pie tramvaja pieturas, nevarot būt nekāda juridiska spēka. Purvītis varētu pretendēt uz viņa uzdoto datu ievērošanu tikai tad, ja viņš būtu iesniedzis rakstisku lūgumu. Noslēdzot vēstuli, direkcija protestēja pret «Purvīša kunga» aso toni un izteicieniem.

Mākslinieks nosūtīja redakcijai vēl asāku vēstuli, kurā vainoja direkciju nekrietnā rīcībā, faktu apzinātā izkropļošanā un lika saprast, ka ar tādiem kungiem viņš, Purvītis, turpmāk negrib ielaisties nekādās darīšanās.

Ar šo vēstuli polemika bija beigusies.<sup>153</sup>

77 Purvīša asie uzbrukumi apvienības „Kunstverein” direkcijai bija domāti kā viņa «vīra stājas» apliecinājums. Tomēr šīs polemikas dziļāko nozīmi



Pirmais sniegs (Ziema).

sabiedrība nesaprata. Lasītājiem likās, ka tās pamatā bija kaut kādu sīku personisku rēķinu kārtošana, naidis vai nenovīdība. Bet, šķiet, neviens nevarēja iedomāties, ka šī Purvīša rīcība bija pārdomāta, ka tādā veidā mākslinieks gribēja nokārtot savus 1905. gada parādus latviešu sabiedrībai. Purvīša paziņojums presē 1905. gadā satrauca latviešu sabiedrību, turpretim tagad mākslinieka aso vēstuļu zemtekstu saprata tikai tie, kam tās tieši bija adresētas.

Lai gan preses slejās norisinājās asa polemika starp Purvīti un apvienības „Kunstverein” direkciju, tomēr vācu kritiķu atsaukmes par latviešu ainavista izstādi bija labvēlīgas. Toties latviešu recenzenti izteica māksliniekam asus pārmetumus. Tā vairāki recenziju autori, atzīmējot vairāku izstādīto gleznu augstās kvalitātes, pārmeta Purvītim, ka daži viņa darbi «ir ražoti bomonda saloniem un ēdamistabām», ka «viņa individuālais skats dabā laužas caur to prizmu, kuru tagadnes modernais dabas tēlotājs jau ir



Pie ezera.

atmetis.»<sup>154</sup> Vēl asākus vārdus teica Madernieks. Savā recenzijā viņš uzsver, ka «... no agrākām izstādēm bija nomanāms, ka Purvītis savos darbos mēģina izpatikt publikas garšai. Tagad tas piepildījās par neapgāžamu faktu.»<sup>155</sup> Pēc Madernieka domām, izstādē vērojama «konvencija, izjustu formu trūkums, auksts aprēķins, šaurs, mehānisks izpildījums, kā arī apgarotības un iedvesmas trūkums». Un tikai pašās beigās viņš it kā nevilus atzīst: «Kā gandarījums no izstādes mums tomēr paliek tie nedaudzie vērtīgie darbi, kuri no lielā gleznojumu haosa izdalās kā tīri kristāli. Kas reiz viņu mirdzumu sajutis, tam atmiņā dzīvos ilūzija vēl ilgi, ilgi.»<sup>156</sup> Tomēr Madernieks nespēja pareizi analizēt šos šedevrus un noteikt to īsto nozīmi un vērtību.

Pēc dažām nedēļām presē parādījās otrs Madernieka raksts par izstādi, un tā tonis bija vēl asāks. «Ar lieliem materiāliem panākumiem, kādi līdz šim Rīgā vēl nebija piedzīvoti, drīzumā tiks slēgta Purvīša gleznu un studiju izstāde pilsētas mākslas muzeja telpās,» tā iesāk šo rakstu Madernieks. «Purvītis pārdevis lielāko daļu no izstādes gleznām un studijām... Un ko gan mākslinieks vēl vairāk var vēlēties par skanošu zeltu un lielas publikas labām atsauksmēm?... Tamdēļ interesanti zināt, vai Purvīša tagadējās izstādes mākslā arī kvalitatīvi var runāt par panākumiem? Še jāatbild ar kategorisku nē.»<sup>157</sup> Un kā pretstatu notikušajai izstādei Madernieks slavina Purvīša pirmo darbu skati: «Zinu ļaudis, kuri uz šo izstādi gāja kā uz dievnamu.»<sup>158</sup>



Sigulda.

1903. gadā Rozentāls «Vērotāja» lappusēs rakstīja, ka Purvītis «savu pirmdzimtību nav pārdevis par lēcu virumu»,<sup>159</sup> turpretim Madernieks 1911. gadā, lietojot to pašu izteicienu, apgalvo, ka ainavists «atstājis savu laimīgi iekaroto zemi un izmainījis to pret lēcu virumu».<sup>160</sup>

Te jāpiebilst, ka pats Purvītis zināmā mērā atzina, ka šis Madernieka spriedums nav bijis gluži nepamatots. 1913. gadā viņš raksta, ka bija paredzējis sarīkot savu darbu izstādes «Rietumeiropas pilsētās un arī Pēterburgā un Maskavā, bet pavisāmā dēļ tas bija nokavēts, jo Rīgas izstādē bija pārdotas 2/3 no visas kolekcijas un īpašnieki nav devuši gleznas».<sup>161</sup> Nevar būt šaubu, ka šajā jaunrades periodā Purvītim noteikti vajadzēja parādīt savus darbus ne tikai Rīgā, bet arī Krievijā un ārzemēs. Ja tas nebija izdarīts (vai nu tāpēc, ka gleznas bija izpārdotas, vai nepietiekami augstas darbu kvalitātes dēļ), tad šis fakts katrā ziņā uzskatāms par «pirmdzimtības zaudējumu», ko nevarēja atsvērt ienākumi no pārdotajām gleznām. Tajā laikā, kad Rozentāls izteica savu atzinīgo spriedumu, tas ir, 1903. gadā, Purvītis bija rīkojies tieši pretēji.

Citu latviešu kritiķu domas par izstādi bija svārstīgas, pozitīvu atsauksmi deva tikai Jaunsudrabiņš. Vispār slavēt neviens viņu neslavēja. Bet, liekas, te nav tik daudz vainojams 1905. gada incidents, cik jau iepriekš minētās Purvīša jaunrades īpatnības šajā periodā. Visvairāk māksliniekam kaitēja neoklasicisma «kārtības principa» hipertrofija ainavas risinājumā. Viņš radīja

virkni gleznu, kur visu koku stumbri bija absolūti vertikāli un taisni, simetriski sakārtoti apmēram vienādā atstatumā cits no cita; tāpat vairākās ainavās krūmu kontūras jau atgādināja apļus un ovālus. Reizēm varēja rasties iespaids, ka šādas ainavas pamatā ir arhitekta rasējums, nevis gleznotāja veidota kompozīcija. Smalks, kolorītā izjuts gleznojums nevarēja iedvest dzīvību šādam «rasējumam». Reizēm Purvītis pārspīlēja arī krāsu efektus. Tā, piemēram, jau minētajā pavasara ainavā, gribēdams parādīt sārtas krāsas refleksu uz sniega virsmas, mākslinieks ieklāja sniegu ar diezgan intensīvu rožainu toni, kas asi kontrastēja ar zilās debess atspoguļojumu ūdenī. Šķiet, ka Purvītis bieži pārspīlēja arī krāsu toņu attiecības rudenīgo koku lapotņu sarkanīgumā, jo Madernieks izteica gleznotājam pārmetumus par viņa «sarkanajiem audekliem». Šā perioda Purvīša daiļradē tie bija nopietni trūkumi, bet plašā publika tos nepamanīja un uzņēma izstādi ar sajūsmu. Tas izraisīja Maderniekā sašutumu, un ar to izskaidrojams viņa šai izstādei veltīto recenziju asais tonis. Dziļas un pareizas ir domas, ar kurām kritiķis pabeidz rakstu: «Purvītis ar saviem tagadējiem darbiem ieaudzis par daudz dziļi tā sauktajā Baltijas atmosfērā, kura viņam it nevilus aizkrusto ceļu uz lieliem mākslas centriem ārzemēs, kā arī Pēterburgā un Maskavā. Tā tālāk iedams, autors drīz būs svešinieks pats sev un savai mākslai, un izeja no tagadējā labirinta diezin vai tik lēti būs atrodama.»<sup>162</sup> Patiešām «Baltijas atmosfēra» bija tas jaunums, no kura atbrīvoties bija nesalīdzināmi grūtāk nekā no apvienības „Kunstverein” važām. Atbraucis Rīgā 1899. gadā, lai «atsvaidzinātu šo smacīgo gaisu», Purvītis tagad pats padevās tā ietekmei.

Domājams, ka māksliniekam bija nepatīkama un pat sāpīga latviešu mākslas kritiķu attieksme pret viņu, bet Purvītis piederēja pie tiem cilvēkiem, kas savas kļūdas atzīst pats, kaut arī reizēm par vēlu. Viņš prata apspiest rūgtumu un satraukumu un, kā vienmēr, mierinājumu rada darbā.

Kaut arī Purvīša demonstratīvā izstāšanās no vācu mākslas apvienības radīja viņa dzīvē tikai satraucošu nemieru, tomēr drīz vien kļuva saskatāmi arī šīs rīcības pozitīvie rezultāti — 1912. gadā Purvīti ievēlēja par Latviešu mākslas veicināšanas biedrības goda biedru. Šis apstāklis radīja labvēlīgu augšni Purvīša kontaktam ar latviešu gleznotājiem. Šī fakta nozīme kļuva sevišķi aktuāla pēc tam, kad Purvīti 1913. gadā Pēterburgā ievēlēja par akadēmiķi. Rīgas prese šo notikumu gandrīz vai noklusēja, bet par to, ka latviešu akadēmiķim katrā ziņā ir vieta Latviešu mākslas veicināšanas biedrībā, — nevienam vairs nebija šaubu. 1914. gadā Purvītis kļuva par šīs biedrības biedru.

Kaut arī Purvītis ļoti rosīgi darbojās Rīgas pilsētas mākslas skolā, kārtojot telpas jautājumu un rīkojot audzēkņu darbu izstādes, viņš tomēr atrada laiku arī jaunradei. Ainavists centās sasniegt to, kas līdz šim viņam vēl nebija izdevies. Izstādē visasāko kritiku izpelnījās viņa vasaras ainavas. Purvītis arī pats saprata, ka tie tiešām bija visvājākie darbi. Un citādi tas nevarēja būt. Mākslinieks taču parasti meklēja dabā raksturīgas līnijas un

kontrastējošas krāsas, bet kādus kontrastus viņš varēja rast vasaras koku «zaļajā jūrā»? Zaļajā lapotnē pazuda koku stumbru un zaru stingrās, konstruktīvās formas, kas tik spilgti raksturoja dažas Purvīša agrā pavasara ainavas. No krūmu apaļajām kontūrām neizdevās izveidot viņa darbiem piemītošo «stingro kompozīciju». Tāpēc no braucieniem uz Siguldu — Vidzemes skaistāko vietu — Purvītis līdz šim parasti atveda visgarlaicīgākās ainavas. Taču neatlaidīgais meistars nevarēja samierināties ar neveiksmi un centās pārvarēt «pēdējo šķērslī» savas jaunrades attīstības ceļā. Kā trūka viņa Siguldas ainavām? Tur trūka tā, ar ko varēja lepoties Feders: tālumu vēriena. Un Purvītis tagad izmantoja Siguldas ainavās tos kompozīcijas principus, ko bija izveidojis savās «Largo» tipa pavasara ainavās, un beidzot atrada Siguldas tēmām iespaidīgus, monumentālus risinājumus. Tāles paveras arī viņa rudens skatos, kur attēlotas zeltīto kļavu zaru apaļās kontūras. Mākslinieks veido kompozīcijas «ar kulisēm» Kuindži «Bērzu birzes» stilā, bet šai laikā viņš rada arī savu veco darbu variantus, kā, piemēram, «Viestura dārzā» (VMM)<sup>163</sup>, kur Purvīša prasme sniega atveidojumā sasniedz jau augstu virtuozitātes pakāpi. Tā mākslinieks šajā jaunrades posmā, pilnveidojot savu meistarību, pabeidz sen iesākto Rīgas dārzu stūrīšu sēriju un tās vietā aizsāk vairākas ainavas ar plašu perspektīvu.

Vispār perspektīva un plašums ir Purvīša šā jaunrades perioda raksturīgākās iezīmes salīdzinājumā ar ainavista iepriekšējo devumu. Tagad viņa daiļradi jūtami ietekmē neoklasicisma tendences, proti, būdams konsekvents reālists attieksmē pret katru attēloto ainavas elementu, viņš tomēr pakļauj lietu kontūras un savstarpējās attiecības līdzsvara un harmonijas likumiem. Reizēm viņa kompozīciju pamatā ir tikai gleznas plakni šķērsojošās horizontāles un vertikāles. Galvenais kompozīcijas risinājuma princips ir simetrija, kas raksturīga klasiskās ainavas uzbūvei: dažādas variācijas ar kulisēm un skatu tālumā vai arī ar koku grupu centrā. Saskaņā ar klasicisma likumiem Purvītis atsakās no augstā apvāršņa, kas vērojams iepriekšējos darbos, un izmanto tāles attēlojumiem vairāk piemēroto zemo horizontu. Gleznas lielāko daļu aizņem debess un koki uz tās fona. Tāpēc dažas no šīm ainavām, tāpat kā Kuindži gleznas, atgādina dekorāciju metus.

Savos ainavu gleznojumos Purvītis tagad mēdz apvienot trīs dabas elementus — ūdeni, zemi un debesis, kas ir vienlīdz nozīmīgi dabas tēla atklāsmei. Taču no kompozīcijas viedokļa rāmais ūdens spogulis ir visnozīmīgākais, jo savā atspulgā apvieno abus pārējos elementus, tādējādi radīdams līdzsvaru un kopiespaidam nepieciešamos papildu plaknes, līnijas un krāsu laukumus. Šādam gleznas kompozīcijas iekārtojuma trijās joslās Purvītis paliek uzticīgs visu mūžu. Savā garajā jaunrades ceļā viņš lielākoties bijis zemes skaistuma apdzejotājs. Debesis viņam vienmēr bijušas tikai papildinājums zemes attēlojumam, tomēr minētajā periodā mākslinieks turpina meklējumus debesu attēlošanā, kurus bija aizsācis jau ap 1900. gadu.

Un reizēm Purvīša darbs pie debesu atainojuma vainagojas ar izciliem panākumiem. Tā vienā otrā šī posma gleznā redzamas tiešām augstas, skaidras, vieglas, dziļas debesis, piemēram, jau nosauktajā darbā «Ziema» (VMM)<sup>164</sup>.

Nozīmīguma ziņā nākamais dabas elements (bez trim iepriekš minētajiem) Purvītīm šajā jaunrades posmā ir koks, kura attēlošana ievirzījies jaunā fāzē. Tagad tas vairs nav stumbrs ar dažiem kailiem zariem, tas vairs nav mazais trauslais bērziņš vai ziedoša ābele, bet gan dižs, varens koks, kas redzams vairāku kilometru attālumā. Tas tagad vienmēr gleznots uz debess fona, un zaru konstrukcijas un lapu masu grupējumi tāpēc skaidri uztverami. Koku formu sulīgums, to «individualizētā» interpretācija un īpatnējā heroika, ko pauž koku stāvi, liecina par latviešu mākslinieka pievēršanos Barbizonas meistariem. Tikai Purvīša kokiem ir mazāk plastikas nekā Dīprē<sup>165</sup> un mazāk detaļu nekā Ruso<sup>166</sup> darbos. Detaļas veidotas dekoratīvi, ar zināmu noslieci uz ornamentālismu.

Šī posma darbu krāsu risinājumā Purvītis pievēršas savu agrīno daiļrades gadu principam — viņš rada dabas tēlu lielu krāsu laukumu līdzsvarojumā, akcentējot krāsu kompozicionālo nozīmi. Te jāpiebilst, ka mākslinieks, meistarīgi ievērojot gan līdzsvara, gan pretstatījuma likumus šo plakņu izkārtojumā, tomēr vēl neprot panākt krāsu zieda pilnu plaukumu un viņa krāsu risinājumi ir diezgan atturīgi un vienveidīgi, kaut gan tas, ko gleznotājam izdevies sasniegt, ir daudzu gadu meklējumu rezultāts. Un Purvītis tagad cenšas izmantot arī savus iepriekšējo jaunrades posmu kolorīta sasniegumus, proti, pirmajos patstāvīgajos darbības gados rastās zemes toņu nianšu bagātības un prasmi pakļaut atsevišķu dabas elementu gleznojumu debess kopējam tonim, Rēveles periodā apgūtos gaismas efektus. Beidzot viņš atsakās arī no tīri tonāliem risinājumiem un gleznu kompozīcijas pamatā liek pārdomātus krāsu akordus — trīs līdz četrus citu citai līdzvērtīgu krāsu pretstatījumus. Dedzinātais okers un melnais ir Purvīša darbu pamatkrāsas, bet viņa gleznās sastopams arī karmīns, kraplaks un ultramarīns, ko mākslinieks agrāk nelietoja.

Vispār šo posmu var uzskatīt par pāreju no gadsimta sākumā veidoto Purvīša darbu atturīgo, dzidro, sidraboto un okerīgo toņu vienskanības un dzejiskuma uz viņa 30. gados radīto gleznu piesātināto, sulīgo krāsu varētību.

Aplūkojot Purvīša šā perioda darbus, rodas iespaids, ka pēc trešās patstāvīgās izstādes meistarš cenšas izvairīties no savas galvenās kļūdas — klasicisma principu pārāk shematiskas tulkošanas. Kompozīcijas uzbūvē viņš meklē diagonāles un asimetriju, visiem spēkiem cenšamies atbrīvoties no simetrijas un paralēlisma žņaugiem. Tas viņam izdodas, un ap 1914. gadu ainaivists jau var būt drošs, ka kompozīciju shematismu viņam vairs nevar pārnest. Šis trūkums ir pilnīgi pārvarēts, un neatlaidīgu, spraigu meklējumu rezultātā sasniegta jauna meistarības pakāpe.

## DARBS RĪGAS PILSĒTAS MĀKSLAS SKOLĀ

Savu darbību Rīgas pilsētas mākslas skolā Purvītis sāka ar mācību programmas reformu. Zīmēšanai un gleznošanai veltīto stundu skaits tika palielināts. Programmā ietvēra tādas disciplīnas kā zīmēšanas metodika un orderu studijas. Iekārtoja ainavas un portreta glezniecības klases. Lielu uzmanību Purvītis pievērsa arī mācību līdzekļu iegādei.

Veidojot jauno programmu, skolas vadītājs rūpējās arī par jauniem pedagogu kadriem, lai uzlabotu mācīšanas procesu. Tāpēc Purvītis atlaida dažus pedagogus ar privāstudijās iegūtu izglītību un viņu vietā uzaicināja kvalificētus pasniedzējus, kas beiguši augstskolu. Viņu vidū bija arī J. Rozentāls. Vēlāk Purvītis uzaicināja vēl citus spējīgus māksliniekus, to skaitā Tillbergu un Rončevski. Purvītis panāca arī skolas demokratizāciju. Viņš nosūtīja pilsētas valdei prasību pazemināt mācību maksu un paaugstināt stipendijas, lai dotu iespēju mācīties šajā skolā arī trūcīgo ģimeņu bērniem. Visumā Purvīša pūles attaisnojās. Kad 1909. gadā viņš sāka strādāt šajā skolā par vadītāju, audzēkņu vidū bija tikai viens latvietis, turpretim 1914. gadā 70% no visiem audzēkņiem bija latvieši.

Progresīva bija arī Purvīša pedagoga darbība. Tāpat kā to darīja Kuindži Pēterburgas Mākslas akadēmijā, arī viņš Rīgas pilsētas mākslas skolā īstenoja pāreju no sausa, grafiska dabas objektu attēlojuma uz glezniecisko. Klusās dabas klasē viņš lika strādāt galvenokārt pie gleznojuma, lai attīstītu audzēkņos prasmi brīvi un droši rīkoties ar otu. Audzēkņiem, kas izpildīja šīs prasības, viņš veltīja īpašu uzmanību. 1911. gadā sarīkotā Rīgas pilsētas mākslas skolas audzēkņu darbu izstāde pierādīja, ka Purvīša pūles nebija bijušas veltīgas. «Izstādē pārsvarā ir impresionistiski gleznotas dabas studijas un ne tik priekšmetiski kā koloristiski risinātas klusās dabas,»<sup>167</sup> rakstīja kritiķis. Arī Pēterburgā izstādītās Purvīša skolnieku drošās un spilgtās studijas atzinīgi novērtēja Mākslas akadēmijas pedagogi.

Tas viss stiprināja Purvīša saikni ar Pēterburgas Mākslas akadēmiju un tai tuvajām aprindām. Par mākslinieka draudzīgajām attiecībām ar akadēmijas konferencsekretāru Loboikovu liecina viņam adresēto Purvīša vēstulju sirsnīgais tonis. V. Makovskis un N. Dubovskis<sup>168</sup> bija izvirzījuši viņa kandidatūru akadēmiķa nosaukuma iegūšanai. No arhīvu materiāliem varam uzzināt, ka, apmeklējot dienesta darīšanās Pēterburgas Mākslas akadēmiju, viņš pratis ieinteresēt akadēmijas vadošās personas par Rīgas pilsētas mākslas skolas likteni.

Viena no svarīgākajām skolas eksistences problēmām bija telpu jautājums. Skola atradās kādā privātā dzīvoklī Vecrīgā, telpas tur bija pašauras un neērtas. Jau 1910. gadā Purvītim atļāva daļu nodarbību organizēt Rīgas pilsētas muzeja telpās, kur bija pieejami ģipšu nolējumi. Apmēram šajā laikā viņam izdevās paplašināt skolas telpas, pievienojot tām blakus

esošos dzīvokļus. 1911. gadā Purvītis sāka enerģiski rīkoties, lai panāktu Rīgas pilsētas valdes lēmumu par mākslas skolai paredzētas ēkas celšanu. Naudas jautājums tika nokārtots bez grūtībām — Purvītis izmantoja rosmi pilsētas iestādēs sakarā ar gatavošanos 1812. gada Tēvijas kara 100 gadu jubilejai, un vajadzīgā summa viņam tika piešķirta. Sarežģījumi sākās sakarā ar apbūves vietas izraudzīšanu. Purvītis bija izvēlējis gruntsgabalu apstādījumos pie pilsētas kanāla, netālu no tagadējās Mākslas akadēmijas. Bet šī pilsētas daļa atradās kara iestāžu rīcībā, un bija nepieciešama liela enerģija un neatlaidība, lai ievadītu kaut vai sarunas par celtniecību. Te Purvītim ļoti noderēja Pēterburgas Mākslas akadēmijas aizbildniecība. Tāpēc jautājums par skolas celšanu Purvīša izraudzītajā vietā principā tika atrisināts pozitīvi. Tajā pašā laikā Purvītis gribēja iegūt skolai labākas pagaidu telpas. Netālu no tās vietas, kur bija paredzēts celt jauno skolas ēku, atradās tukšas kazarmas, un Purvītis centās dabūt šīs telpas savai skolai. Liekas, cerības bija niecīgas, bet pēkšņi pienāca ziņa, ka attiecīgā atļauja jau parakstīta. Tagad varēja iekārtot ģipšu zāli skolas telpās, izmantojot ģipšu kolekciju, kas jau 1910. gadā bija pasūtīta Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Šajā kolekcijā ietilpa Melas Afrodītes, Germanika, Apoksiomena, Diska metēja un citu antīko skulptūru nolējumi. Reizē ar šo kolekciju Purvītis saņēma no Pēterburgas Mākslas akadēmijas labāko studentu zīmējumus, kas izmantojami kā paraugi skolas audzēkņiem.

Tas viss deva cerības, ka skolas reorganizācijas pasākumu plāns tiks realizēts. Šis plāns bija ļoti drosmīgs: mākslinieks cerēja pēc gadiem Rīgas pilsētas mākslas skolu pārvērst par Mākslas akadēmiju, kas veicinātu mākslas attīstību Baltijas provincēs. Lai realizētu šo nodomu, vajadzēja vispirms pakāpeniski pilnveidot mācību procesu skolā līdz tādām līmenim, kas atbilstu akadēmijas prasībām.

Bez tam bija nepieciešams uzcelt skolai tādu ēku, kas būtu piemērota Mākslas akadēmijas vajadzībām. Tāpēc Purvītis rūpīgi izdomāja nākamās celtnes plānu. Būdam apdāvināts eksaktajās zinātnēs, viņš gandrīz viens pats izgatavoja skolas ēkas projektu. Šo plānu realizēšanai viņam bija nepieciešams Rīgas pilsētas valdes atbalsts. Šajā laikā Purvītis nostiprināja ciešas draudzības saites ar Rīgas pilsētas galvu Armstetu, kurš labprāt vēlējās viņam palīdzēt. Bet tad pēkšņi visus šos nodomus pārtrauca Armsteta nāve.

Saimnieciskās rūpes vēl nebūt nebija viss, kas nodarbināja Purvīti. Viņa rokās bija arī skolas mākslinieciskā vadība, tādēļ viņam bija dziļi jāpārzina visas laikmetīgās mākslas problēmas. Jaunie lozungi mākslā, kas saistīja mākslas skolas audzēkņu prātus, sarunas par to, ka Parīzē esot sākusies mākslas atdzimšana, līdzvērtīga renesansei, izraisīja Purvīti vēlēšanos pašam iepazīties ar topošo mākslinieku diskusiju un strīdu objektiem. Jau 1912. gada vasaru ainavists pavadīja ārzemēs. Arī 1914. gadā daļu brīvlaika viņš ziedoja ārzemju braucienam.

Parīzē 1914. gadā Purvītis pārliecinājās, ka tagad mākslinieku uzmanību vairs nesaistīja impresionisti, bet gan Sezanns un Gogēns<sup>169</sup>, kurus tur uzskatīja gandrīz vai par klasiķiem. Sabiedrībā populāri bija arī fovisti — Matiss, van Dongens, Markē, Friezs, Derēns<sup>170</sup> un citi. Tomēr pret šo skaļo mākslu Purvītis bija vienaldzīgs. Barbizoniešu sniegumi un Monē darbu smalkais gleznieciskums ir tas, kas no jauna sāk valdzināt latviešu meistarū. Kā atzīmē kāds no tā laika kritiķiem, Purvīša darbos ap 1915. gadu atkal manāma pievēršanās impresionismam.

20. gadsimta otra gadu desmita sākumā sakarā ar imperiālisma attīstību Eiropā norisinājās drudžaina bruņošanās un gatavošanās karam. Pēc 1912., 1913. gada Balkānu kariem 1914. gada sākumā kara briesmas Eiropā ievērojami pieauga. Kara sagatavošanu sevišķi foršēja Vācijas imperiālisms.

Laikā, kad Purvītis dzīvoja Parīzē, Austrijas valdība 1914. gada jūlijā pieteica karu Serbijai. Šis fakts satrauca visu pasauli. Starptautisko attiecību saspīlējums pieauga ar katru dienu, un, kad augusta pirmajās dienās Vācijas valdība pieteica karu Krievijai un Francijai, visi saprata, ka sācies pasaules karš. Purvītis atgriezās Rīgā ārkārtīgi satraukts. Viņš nojauta, ka visi viņa lielie mākslas dzīves reorganizācijas plāni draud sabrukt.

1915. gada maijā vācu karaspēks ieņēma Liepāju, bet augustā — Jelgavu. Drīz vācieši okupēja visu Kurzemi. Kad ienaidnieks atradās pie Babītes, sākās Rīgas fabriku un rūpnīcu, tāpat arī iestāžu evakuācija. Vidzemes ģenerālgubernators Kurlovs pavēlēja Purvītim nekavējoties evakuēt Rīgas pilsētas mākslas skolu uz Petrogradu. Evakuācija noritēja tajā pašā dienā ar kara vilcienu, un mākslinieks tikko paspēja telegrāfiski paziņot par to Mākslas akadēmijai. Kā stāsta aculiecinieki, Purvītis staigājis pa Petrogradu drūms un norūpējies, jo paredzētā skolas pārvietošana uz Rostovu pie Donas neizdevās un audzēkņus vajadzēja sadalīt pa vairākām skolām. 4. augustā Purvītis iesniedza Petrogradas Mākslas akadēmijai lūgumu palīdzēt izkārtot Rīgas pilsētas mākslas skolas audzēkņus pa dažādām mācību iestādēm. Šo uzdevumu mākslinieks veica kopā ar J. Tillbergu. Pie tam arī paša Purvīša dzīve vēl nebija nokārtota. Ar lielām grūtībām viņš panāca to, ka arī viņa sieva varēja pārcelties uz Petrogradu, kā arī noorganizēja savu gleznu pārsūtīšanu.

Evakuācija, skolas likvidācija, neziņa un rūpes iedragāja Purvīša veselību: viņš sasirga ar smagu sirds slimību. Tomēr spēcīgais organisms un stiprā griba uzvarēja — slimnieks pamazām atveseļojās, bet veselības atgūšanai viņam katrā ziņā bija nepieciešama ārstēšanās sanatorijā. Taču kara laikā par to nebija ko domāt. Un atkal mierinājumu un stiprinājumu gleznotājs rada savā darbā.

## BĒĢĻU GAITAS

1915. gadā sākās latviešu tautas drūmās bēgļu gaitas asaru pielijušajos kara ceļos. «Stacijas visas pilnas bēgļu, Rembatē daudz zaldātu. Arī Pļaviņās redz lielus bēgļu barus, kuri apmetušies kaut kur krūmos, izgatavojuši teltis un vāra sevīm ēdienu . . . Gar pašu Stukmaņu staciju dienām un naktīm nāca gan pielādēti vilcieni no Rīgas ar krievu ierēdņiem un viņu bagāžu, gan ar Kurzemes bēgļiem . . .»<sup>171</sup> par šo laiku rakstīja bijušais Rīgas pilsētas mākslas skolas audzēknis J. Kazaks savā vēstulē 1915. gada 27. jūlijā. Kur tik vien visur nevarēja satikt latviešus — gan Petrogradā, gan Maskavā, gan Ribinskā, gan citās Krievijas pilsētās. Petrogradā un Maskavā latviešu skaits bija stipri palielinājies un viņu sarīkojumi pulcināja neparasti lielu dalībnieku skaitu.

Šādi sarīkojumi bija latviešu koncerti un teātra izrādes. Un dabiski, ka radās doma arī par latviešu mākslas izstādes organizēšanu. Tai bija jānotiek Petrogradā, un pēc tam to bija paredzēts parādīt arī Maskavā. Petrogradā atradās lielākā daļa latviešu gleznotāju, un daudziem bija līdzi viņu gleznas. Šī izstāde tika atklāta Petrogradā 21. novembrī N. Dobičinas mākslas salonā.

«Tas bija pirmais gaišais stars latviešu glezniecības vēsturē,»<sup>172</sup> toreiz rakstīja Kazaks. Un tiešām — latviešu mākslinieki pirmo reizi parādīja sevi kā vienotu saimi. Izstādes komitejas priekšsēdētājs bija dzejnieks K. Skalbe, sekretārs — gleznotājs A. Purics, biedri — V. Purvītis, J. Rozentāls, B. Dzenis un rakstnieks L. Laicens.

Izstādē piedalījās visai prāvs latviešu gleznotāju skaits. Tur bija redzami Belzēna, Grosvalda, Dzeņa, Kugas, Matveja, Pērles, Rozentāla, Štrāla, Tillberga, Tones, Ubāna, Valtera, Zajkalna, Zariņa un pat Alkšņa darbi. Purvītis šajā izstādē parādīja četras pavasara ainavas. Šī latviešu mākslinieku savdabīgā daiļrades sasniegumu skate ietekmēja Purvīti tik dziļi un spēcīgi, ka pēc izstādes pārsūtīšanas uz Maskavu, kur to atklāja 1916. gada martā, viņš deva tai ap 70 ainavu. Purvītis bija pārliecināts, ka viņa jaunrade ir svarīgs ieguldījums latviešu tēlotājā mākslā. Bet mākslinieks bija vīlies. Kad Maskavas latviešu avīzē parādījās K. Skalbes atreferējums par izstādi, izrādījās, ka Purvīša vārds tur pat nebija minēts. Arī Madernieka raksts nevarēja iepriecināt meistarū. Kritiķis vērtēja izstādi no galēji formālistiskām pozīcijām. Viņš uzskatīja, ka latviešu mākslinieki atpauk no laikmeta, un izteica nožēlu, «ka viņu starpā nav neviena tik oriģināla jaunu ceļu meklētāja kā Čurjonis». <sup>173</sup> Rakstot par Purvīti, Madernieks it kā slavē mākslinieku par viņa sadarbību ar latviešiem un tomēr noliedz Purvīša daiļradē jebkādus pozitīvus momentus. Arī krievu preses atsauksmes nebija visai labvēlīgas.

Purvītim tas bija smags trieciens. Mākslinieks klusēja, bet sirdī krājās rūgtums, un viņš nolēma nekad vairs nepiedalīties izstādēs.

Šinī situācijā mākslinieku iepriecināja latviešu progresīvā sabiedriskā darbinieka P. Dauges raksts «Jaunajās Pēterburgas Avīzēs». Dzīvojot gadiem ilgi Maskavā, Dauge vēl nebija iepazinis jauno latviešu mākslu, un Purvīša ainavas viņu sajūsmināja. «Ko es redzēju, bija liela, gatava, nobrieduša mākslinieka darbi . . .» viņš rakstīja, ar sajūsmu izceļot gleznu «Pavasara plūdi». «Viņa neviļus atgādina Kuindži, jo tādu nepārspējamu perspektīvu atceros vienīgi viņa «Dņepras upes lejā» . . . Kā Kuindži ir meklējis pēc saules gaismas, tā Purvītis, redzams, meklējis pēc bāli maigām bezsaules krāsām sērīgās aprīļa dienās.» Raksta noslēgumā recenzents citē kāda krievu mākslinieka atsaukumi par Purvīša mākslu: «Purvītis ir meistars savā arodā: stipra krāsu un mākslinieciskā takta izjūta, laba skola un stipra, veselīga domāšanas spēja, kas katrā vietā prot ieturēt mēru . . . es pieliktu,» saka Dauge, «ka tas ir liels, čakls, mīlestības sildīts darbs.»<sup>174</sup>

P. Dauges patiesais un sirsnīgais raksts tomēr nespēja izdzēst to aizvainojuma sajūtu, ko Purvītī bija izraisījuši preses slejās izteiktie vērtējumi. Mākslinieks centās izvērst plašāku darbību — plānoja ceļojumu pa Krieviju studiju nolūkos, gribēja noorganizēt grafikas nodarbības, bet atkal sasirga un 1917. gadā bija spiests nogulēt vairākus mēnešus. Ārsti ieteica viņam kādu laiku uzturēties Krimā vai Kaukāzā, bet tas nebija iespējams. Nejauša tikšanās ar kādu latvieti, kuram bija sakari ar Norvēģijas tirdzniecības uzņēmumiem, izraisīja mākslinieka domu par braukšanu uz Norvēģiju. Purvīša draugs Mākslas akadēmijas konferencsekretārs Loboikovs izgādāja viņam rekomendāciju Krievijas sūtniecībai Norvēģijā. «Kad drusku atžirgu, tad caur akadēmijas protekciju dabūjām ar sievu atļauju izbraukt uz ārzemēm,»<sup>175</sup> stāsta Purvītis. «Aizbraucām . . . caur Haparlandi un caur Zviedriju uz Norvēģiju, kur kalnos sanatorijā Lillehamerā nodzīvoju gandrīz veselu gadu.»<sup>176</sup> Petrogradas Mākslas akadēmija lūdza Krievijas sūtni Norvēģijā palīdzēt gleznotājam sarīkot viņa darbu izstādi Kristiānijā (Oslo). Izstāde Norvēģijas galvaspilsētā notika 1918. gada pavasarī.

Turpat un aptuveni tanī pašā laikā notika franču mākslas izstāde, kuru Purvīša laikabiedri raksturo kā «drošu darbu izlasi, sākot ar Delakruā<sup>177</sup> un beidzot ar Markē un Mangenu<sup>178</sup>». <sup>179</sup> Ņemot vērā šo apstākli, Purvītis savai izstādei atlasīja darbus, gleznotus neparasti spilgtā krāsū gammā, kuri bija darināti bēgļu gados un kuros mākslinieks it kā atsvaidzināja savus 1914. gadā Francijā gūtos iespaidus.

Norvēģijā Purvīša mākslai bija panākumi, bet gleznotājs visu laiku ilgojās pēc dzimtenes. Taču kara apstākļi viņam liedza atgriezties Rīgā. Kad pirmais pasaules karš jau tuvojās beigām, Purvītī nekas vairs nevarēja aizturēt, un 1918. gada rudenī viņš atgriezās dzimtenē. Mākslinieka veselība bija nostiprinājusies, un viņu vadīja stingra aņņēmība — strādāt, strādāt un tikai strādāt.

## PURVĪTIS UN LATVIJAS MĀKSLAS AKADEMĪJA

Kad Purvītis atgriezās Rīgā, Vācija vēl turpināja Krievijas rietumu zemju — to vidū arī Vidzemes un Kurzemes okupāciju. 1918. gada novembra beigās Sarkanā Armija iegāja Latvijas teritorijā un 1919. gada janvārī atbrīvoja Rīgu. Latvijas teritorijas lielākajā daļā tika nodibināta padomju vara.

Neraugoties uz smagajiem kara laika apstākļiem un rūpēm par ekonomikas atjaunošanu, Padomju Latvijas valdība ar Pēteri Stučku priekšgalā darīja visu, lai veicinātu arī latviešu padomju kultūras veidošanos. Nodibināja Padomju Latvijas universitāti un Valsts operu. Tika parakstīta pavēle par Rīgas pilsētas muzeja reorganizāciju. Par tā direktoru iecēla Purvīti. Sākot ar šo dienu, Purvītis gadu desmitiem glabāja viņam uzticētās mākslas vērtības un rūpējās par to skaita palielināšanu.

Padomju valdība gādāja arī par tēlotājas mākslas attīstību. Tika izstrādāts projekts par Proletāriskās mākslas darbnīcas, tas ir, Mākslas akadēmijas dibināšanu (1919. gada 4. maijā «Cīņā» bija ievietots attiecīgs ziņojums). Tika nosaukti paņ meistardarbnīcu vadītāju iespējamie kandidāti: Purvītis, Kuga, Purics, Tillbergs, Zariņš, Madernieks, Dzenis, Ubāns, Zaļkalns, Tone, Drēviņš. Beidzot Purvītis redzēja paveramies plašas perspektīvas darbam, kas bija tuvs viņa sirdij.

Tomēr uzsākt darbu padomju varas apstākļos Mākslas akadēmijai neizdevās. Starptautiskā imperiālisma un iekšējās kontrrevolūcijas apvienoto spēku uzbrukuma rezultātā padomju vara no Rīgas bija spiesta atkāpties. Latvijā sākās buržuāzijas valdīšanas laiks.

1920. gada aprīlī notika Satversmes sapulces vēlēšanas. Latvija tika pasludināta par «neatkarīgu, demokrātisku republiku», kur «suverēnā vara pieder Latvijas tautai». Bet būtībā «brīvā Latvijas republika» palika nepiepildīts sapnis, jo tautas intereses netika ievērotas. «Kad mēs, politiskie izsūtītie un emigranti, atgriezāmies Latvijā,» — tā savu pirmo deputāta runu buržuāziskās Latvijas saeimā 1920. gada 18. augustā sāka Rainis, «mēs cerējam ieraudzīt brīvu Latviju, bet tādu mēs viņu neatradām.»<sup>180</sup>

Sabiedriskās domas spriedums un latviešu progresīvās inteliģences prasības bija pamatā tam, ka buržuāziskās Latvijas valdība pieņēma lēmumu par Mākslas akadēmijas dibināšanu ar Vilhelmu Purvīti par direktoru.

Laikā no 1909. gada līdz 1915. gadam viņš tik enerģiski bija cīnījies par Rīgas pilsētas mākslas skolas izveidi un jau uzsācis priekšdarbus Mākslas akadēmijas dibināšanai, ka arī tagad negribēja atteikties no saviem reiz iecerētajiem mērķiem. Un šie viņa nodomi, kurus sāka realizēt Padomju valdība, tagad, pēc padomju varas atkāpšanās Latvijā, viņam bija jāsteno, balstoties tikai uz nelielu progresīvi noskaņotas inteliģences daļu. Cīņai par Mākslas akadēmiju Purvītis atdeva visus spēkus un enerģiju.

Lai realizētu jauno pasākumu, vajadzēja ne tikai atrisināt jautājumu par naudas līdzekļiem, bet arī atrast akadēmijai piemērotas telpas. Un šis pēdējais uzdevums bija gandrīz pats grūtākais.

Purvītis uzņēmīgi un neatlaidīgi sāka kārtot šos jautājumus. Viņš cerēja, ka sabiedrība un it sevišķi mākslinieki viņu atbalstīs, bet izrādījās otrādi — viņš sastapās ar buržuāziskās sabiedrības pilsonisko aprindu un mākslinieku kolektīva ietiepīgu un sīkstu pretošanos.

Kādi bija šīs pretošanās iemesli? Lai to izprastu, jāiedomājas, ar ko asociējas vārds «akadēmija» latviešu mākslinieku apziņā buržuāziskās Latvijas pirmajos gados? Sprototams, tikai ar Pēterburgas Mākslas akadēmiju. Kaut arī šī mācību iestāde bija izaudzinājusi daudzus progresīvus māksliniekus, tomēr vispār tur valdīja tradicionālisms un mācību sistēmas atpalcība. Katrā ziņā šīs akadēmijas darbību ļoti labi raksturoja vārds «akadēmisms», pie kura, pēc daudzu 20. gadsimta mākslinieku uzskatiem, piederēja arī peredvižņiku reālisms. Turpretim minētajā laikposmā latviešu mākslinieki lielākoties bija Rietumeiropas laikmetīgo virzienu piekritēji. Fovisms, konstruktīvisms, kubisms nelikās viņiem atmetami, bet, gluži otrādi, interesanti un studējami virzieni. Ja Latvijā nodibinās Mākslas akadēmiju — tā domāja šie mākslinieki —, tad arī tā droši vien veicinās akadēmismu un līdz ar to kavēs latviešu mākslas attīstību. Akadēmija un akadēmisms — šie jēdzieni viņiem likās nešķirami. Un arī Purvītī viņi redzēja Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķi, tas ir, «vecmodīgās mākslas pārstāvi», un nevarēja iedomāties, ka viņš varētu būt nākamās Latvijas Mākslas akadēmijas vadītājs. Lai gan šiem apsvērumiem bija zināms objektīvs pamats, kas sakņojās pagātnes negatīvajā pieredzē, kad akadēmisms kavēja mākslas progresu, tomēr jāatzīst, ka šie mākslinieki kļūdījās savos uzskatos un nespēja aptvert, ka viņu protests ir zaudējis savu aktualitāti. Šai periodā situācija mākslas pasaulē bija krasi izmainījusies, tagad mākslas attīstību apdraudēja nevis akadēmisms, bet gan formālisms. Purvītis skaidri apzinājās, ka laikā, kad mākslā arvien vairāk sāka izplatīties dažādie galējā modernisma virzieni un strauji pazeminājās profesionālās meistarības līmenis, nacionālās mākslas tālākai attīstībai bija nepieciešams reālisms, kas balstītos uz klasiskajām tradīcijām. To varēja nodrošināt vienīgi Mākslas akadēmija, kuras mācību programmas pamatā būtu dabas studēšana.

Pārējie pretošanās iemesli bija subjektīva rakstura, tos izraisīja bailes no konkurences, darba trūkums, materiālā nenodrošinātība u. tml. Māksliniekiem likās, ka Purvītis jau tā pārāk izcēlies citu mākslinieku vidū: viņš bija Pilsētas mākslas muzeja direktors un universitātes arhitektūras fakultātes ārštata profesors. Ja tagad Purvītis ieņemtu arī akadēmijas rektora vietu, viņš, iespējams, kļūtu par «diktatoru» mākslā, no kura visi citi mākslinieki būtu zināmā mērā atkarīgi. Turklāt, tā kā Purvītis bija atfurts un ar gleznotājiem draudzību nemeklēja, mākslinieku sabiedrībā sprieda, ka droši vien viņa «diktatūra» būs arī barga. Bez tam daži bija pārliecināti,

ka akadēmijai asignētās summas būtībā tiktu atrautas visiem tiem māksliniekiem, kas nestrādās tur par pedagogiem, un tāpēc ir jācīnās par savu eksistenci un nedrīkst pieļaut, ka akadēmija tiek dibināta.

Šajā saspīlētajā situācijā Purvītis meklēja sabiedrotos un tos arī atrada: tie bija Tillbergs un Zariņš. Tūlīt arī akadēmijas pretinieki sāka vērst niknus uzbrukumus pret visiem trim izcilajiem latviešu māksliniekiem. Presē parādījās karikatūra, kur Purvītis, Tillbergs un Zariņš bija attēloti kā trīs melni kraukļi; karikatūrai bija pievienoti attiecīgi satīriski pantīņi, kur šie mākslinieki bija nosaukti par «latviešu kultūras ienaidniekiem»<sup>181</sup>. Mākslas akadēmijas niknāko pretinieku vidū bija gleznotājs, grafiķis un lietišķās mākslas meistars R. Suta, mākslas zinātnieks J. Siliņš, mākslas kritiķis un lietišķās mākslas meistars J. Madernieks un citi. Tā kā minētie mākslinieki uzskatīja sevi par «progresīviem cīnītājiem», viņi izmantoja relatīvi progresīvu presi, lai tās slejās uzbruktu Purvītim un viņa aizstāvētajam Mākslas akadēmijas dibināšanas plānam.

Par spīti uzbrukumiem presē, runām saeimā un intrigām, Purvītim izdevās tomēr panākt lēmumu par akadēmijai nepieciešamo summu asignēšanu. Taču tikpat smags bija jautājums par akadēmijas telpām.

Purvītis uzskatīja, ka visvairāk piemērotas jaunajai mācību iestādei ir Rīgas biržas komercskolas telpas, viņš šo namu jau uzskatīja par akadēmijas ēku. Sīvā cīņā Purvītis panāca, ka buržuāziskās Latvijas valdība beidzot deva pavēli par šīs ēkas piešķiršanu Mākslas akadēmijai. Bija it kā panākta uzvara, bet šie plāni palika tikai uz papīra. Buržuāziskās valsts valdībai nebija tiesību «atsavināt» īpašumu, kas piederēja privātpersonām, privātpersonu grupām vai juridiskām personām, tas ir, šajā gadījumā tā nevarēja rīkoties ar īpašumu, kas piederēja Rīgas biržas komitejai. Tāpēc valdības lēmums tika paziņots šai komitejai lūguma veidā — labprātīgi atdot ēku Latvijas Mākslas akadēmijas vajadzībām. Biržas komitejas valde, protams, šo lūgumu noraidīja. Purvītim ieteica meklēt citu ēku.

Purvītis negribēja padoties: šī sarkanā ķieģeļu ēka bija viņam vajadzīga, un viņš par to karoja gandrīz ar bērnišķīgu ietiepību. Un tomēr, ar prātu aptverot, vajadzēja piekāpties un meklēt citu ēku, citādi, ņemot vērā saspīlētas attiecības ar akadēmijas pretiniekiem, varēja zaudēt visu. Purvītim deva iespēju iepazīties ar daudzām ēkām, bet viņš, tās rūpīgi apskatījis, visas noraidīja. Vienā ēkā bija pārāk šauras telpas, otrā logi par maziem, cita slikti apkurināma utt. Tā viņš gandrīz gada laikā noraidīja apmēram piecdesmit variantus.

Vai patiešām visas šīs ēkas bija akadēmijai nederīgas? Iespējams, ka dažas no tām arī nebija piemērotas, bet ne jau visas. Liekas, ka Purvītis tīšu prātu, ar nelielu viltību gribēja pārliecināt valdību, ka Rīgā nav citas akadēmijai piemērotas celtnes kā tikai komercskolas ēka. Laikam gan tas viņam arī izdevās. Valdība atkārtoti lūdza Rīgas biržas komiteju atdot

skolas ēku akadēmijas vajadzībām, un komitejas valde nolēma balsot par šo jautājumu biedru pilnsapulcē.

Tā kā Rīgas biržas komitejā latviešu tautības locekļi bija vairākumā, Purvītis, cerēdams gūt atbalstu, nodibināja ar tiem kontaktu, un viņam izdevās tos pārliecināt komitejas sēdē balsot par komercskolas ēkas atdošanu Mākslas akadēmijai. Purvītis bija tik drošs par savu uzvaru, ka 1921. gada februārī jau organizēja akadēmijas Padomes darbu. Bija arī paredzēts, ka tā paša gada pavasarī jaunā mācību iestāde uzsāks darbu komercskolas telpās.

Cīņa par akadēmiju palielināja Purvīša popularitāti progresīvās inteliģences vidū. Tā kā tagad pagāja 25 gadi kopš viņa pirmās piedalīšanās Pēterburgas «Pavasara izstādē» 1896. gadā, bija nolemts šo jubileju svinīgi atzīmēt.

Svinības izvērtās par latviešu kultūras svētkiem. 6. februārī Pilsētas mākslas muzejā tika sarīkota mākslinieka godināšana. Tajā piedalījās gleznotāji, rakstnieki, mūziķi, valdības pārstāvji. Purvīti apsveica Mākslas akadēmijas jaunieceltās Padomes locekļi, kolēģi no universitātes. Jubilejai bija veltīti daudzi raksti avīzēs, kuru autori bija J. Madernieks, E. Brenčēns un citi mākslinieki un rakstnieki. Zīmīgi, ka šajos rakstos gleznotāju slavēja tikai par viņa pirmajiem sasniegumiem mākslā, pieminēja Purvīša piedalīšanos Rīgas etnogrāfiskajā izstādē 1896. gadā, cildināja viņa diplomgleznu «Pēdējie stari», kā arī 1910. un 1911. gada pavasara ainavas. Acīm redzot, rakstu autori, negribēdami klusēt izcilā mākslinieka jubilejā, uzsvēra, ka jubilārs ir «aizgājuša laikmeta meistars».

Patiesi izjūsts un dziļi pārdomāts bija apsveikums, ko šajā dienā Purvītim veltīja Rainis. Tas parāda, kādu uzdevumu slavenajam latviešu māksliniekam uzticēja latviešu tautas dzejnieks.

#### «Lielo meistar!

Tavā goda dienā Tevi sveicina visa latviešu tauta un atskatās ar lepnumu uz nacionālās glezniecības nodibinātāju un lielāko darbinieku. Bet Tu, mūžam augošais, neatskaties. Tu ej vienmēr uz priekšu. Tagad Tev tuvākais mērķis dot mums Mākslas akadēmiju blakus Mākslas muzejam. Bet aiz tā Tu liec savus tālākos mērķus uz mūžību, un, ja arī Tavas miesas lūzīs, tos nesniegušas, Tavs gars tos sasniegs. Māksla ir dzīve un laime. Nes mums dzīvi un laimi, Tu — laimīgais!»<sup>182</sup>

Kad jubileja bija izskanējusi, Purvīti atkal gaidīja smags trieciens. Rīgas vācu sabiedrība uzzināja, ka jautājums par komercskolas ēku tiks nobalsots Biržas komitejas biedru pilnsapulcē. Šī ziņa radīja lielu satraukumu, tika mobilizēti visi spēki, lai saglabātu labāko skolas ēku Rīgā. Vācu tirdzniecības un finanšu aprindās tika izdarīta plaša aptauja, un uz pilnsapulci

ieradās visi Rīgas biržas komitejas vācu tautības biedri, pat tie, kas visai reti piedalījās pilnsapulcēs. Turpretim daudzi latvieši varbūt aiz diplomātiskiem apsvērumiem nebija ieradušies. Par šo jautājumu nobalsoja, un ēka palika komercskolai.

Tā sabruka Purvīša gandrīz divu gadu neatlaidīgu cīņu un pūļu rezultāts. Tagad bija pilnīgi skaidrs, ka komercskolas ēku akadēmija nedabūs. Ko darīt? Vajadzēja steidzīgi izmantot vienu no agrāk piedāvātajām ēkām. Pavasarī ieplānotais mācību sākums tika atcelts, un Latvijas Mākslas akadēmijas atklāšanas akts notika tikai 1921. gada 12. oktobrī bijušās Pētera reālskolas telpās toreizējā Kronvalda bulvārī 1.

Tikko viena nasta bija novelta no pleciem, Purvītis tūlīt cēla plecos jau nākamo — Mākslas akadēmijas darba organizēšanu. Un nevar teikt, ka šī nasta būtu bijusi vieglāka. Inventāra iegādāšanu, pedagoģisko kadru komplektēšanu, statūtu izstrādāšanu — to visu vadīja Purvītis un bieži vien arī pats personiski piedalījās pasākumos. Viņš bija nenogurdināms, tālredzīgs, enerģisks un vienmēr degsmes pilns.

1921. gadā Purvītis tika iecelts par profesoru, 1922. gadā Mākslas akadēmijas Padome ievēlēja viņu par rektoru. Kā atceras K. Miesnieks savā autobiogrāfijā, «Purvītis kā rektors bija stingrs, bet ne despotisks. Kā liela personība viņš stāvēja pāri visiem sīkumiem... Vienmēr solīds, korekts, akurāts kā tērpā, tā rīcībā. Nevienš nebūs redzējis viņu kaut kā pārsteidzami... vai citādi kā izsistu no labā toņa... Parasti laipns, uzmanīgs — viņš bija iekarojis cienību pret sevi... Visi jutām, ka Purvītis ir it kā pašas akadēmijas simbols.»<sup>183</sup> Būdams rektora amatā, Purvītis apliecināja savus demokrātiskos uzskatus. Viņš atzina, ka akadēmijas uzdevums ir kalpot tautai. Purvītis nebija aizmirsis, kā viņš pats jaunībā ar 60 rubļiem kabatā bija braucis no Kļaišu dzirnavām uz Pēterburgu, lai iestātos Mākslas akadēmijā, kaut arī nebija beidzis ģimnāziju. Tāpēc arī tagad viņš visvairāk rūpējās par zemnieku dēliem, kas, atstājuši lauku sētu, devās uz Rīgu, lai iegūtu izglītību. Viņš domāja par to, kā atvieglināt šiem jaunekļiem cīņu par nākotni. Purvītis panāca, lai iestāju pārbaudījumos neprasītu vidusskolas gatavības apliecību. Pēc viņa domām, reflektantiem galvenais bija apdāvinātība, un saskaņā ar to akadēmijas mērķus Purvītis formulēja šādi: «Bez nevajadzīga formālisma pašķirt ceļu uz mākslu visiem tiem, kam vien ir dāvanas un izturība darbā.»<sup>184</sup>

Iestāju pārbaudījumos akadēmijā ieradās desmitiem zemnieku dēlu, no kuriem daudzi jau sen sapņoja par izglītību, tikai nevarēja īstenot savus sapņus kara apstākļu dēļ. Pēc Purvīša aprēķiniem, akadēmijas telpās bija iespējams mācīties apmēram 160 cilvēkiem. Bet, kad uz iestāju pārbaudījumiem ieradās 308 reflektanti un aptuveni 200 no tiem parādīja labas dotības, viņš tos nevarēja noraidīt un pretēji saviem iepriekšējiem nodomiem uzņēma 192 audzēkņus.

cīņā arī vēl no citas puses. Jāņem vērā, ka akadēmijai naidīgo uzskatu paudēju uzbrukumi būtībā bija vērsti pret reālismu. 1911. gadā recenzenti pārmeta Purvītīm, ka viņš ir pārāk tuvs peredvižņikiem, turpretim tagad viņi uzskatīja, ka gleznotājs ir «aizrāvis ar impresionismu», kas, pēc kritiķu domām, ir pārāk tuvs reālismam. Šo uzbrucēju lielais vairums toreiz jūsmoja par konstruktīvismu.

Tāpēc, cīnīdamies par akadēmiju, Purvītis vienlaikus cīnījās arī par reālismu. Viņš centās panākt, lai reālisms nepārvērstos par sastingušu metodi, kura nemainās gadu desmitiem. Kā akadēmijas rektors Purvītis varēja gūt panākumus tikai ar visa pedagoģiskā kolektīva vienprātīgu atbalstu. Šādu apsvērumu vadīts, Purvītis izvēlējās profesorus un pasniecējus akadēmijai. Uzticība reālismam un laba profesionālā sagatavotība — tā bija mēraukla, ar ko Purvītis vērtēja pedagogu kandidātus. Tā par akadēmijas vadošajiem pedagogiem kļuva J. Tillbergs, R. Zariņš, J. Kuga, K. Rončevskis, E. Brenčēns, P. Feders un citi. Visi viņi bija krievu speciālo mācību iestāžu absolventi, visi uzticīgi 19. gs. 90. gados reformētās Pēterburgas Mākslas akadēmijas pedagoģijas principiem, kas bija spēkā arī Ņiglica mākslas skolā.

Te būtu interesanti pievērsties problēmai par Mākslas akadēmijas nozīmi mākslas attīstībā. Vārds «akadēmija» kultūras vēsturē vairākkārt mainījis savu nozīmi. Sākumā šis vārds bija saistīts ar Herosa Akademosas birzs nosaukumu. Šī birzs atradās Atēnu tuvumā, un tur 387. gadā pirms mūsu ēras Platons nodibināja savu skolu — akadēmiju. Līdzīgā nozīmē šis vārds atdzima renesanses laikā, kad 15. gadsimtā Florencē radās Platona akadēmija. 16. gadsimta 80. gados Romā nodibināja pirmo glezniecības akadēmiju<sup>185</sup>, kurā pasniegšanas principi jau bija stingri reglamentēti. Šo principu pamatā bija eklektisms. Diemžēl uz šo mācīšanas metodi balstījās arī 17. gadsimtā dibinātā Parīzes Mākslas akadēmija<sup>186</sup> un arī tās daudzās mākslas akadēmijas, ko atvēra 17. un 18. gadsimtā gandrīz visās Eiropas valstīs, tai skaitā arī Krievijā. Pēterburgas Mākslas akadēmijas darbība bija pretrunīga, relatīvi progresīvus posmus nomainīja reakcionāri periodi, kad šeit valdīja akadēmisms, un šie periodi bija nesalīdzināmi ilgāki par tiem posmiem, ko raksturoja progress.

To visu ņēma vērā Padomju Latvijas valdība 1919. gadā, atbalstot mākslas augstskolas izveidošanu. Tomēr jaunā mācību iestāde netika dēvēta par akadēmiju tāpēc, ka toreiz akadēmijas jēdziens saistījās ar priekšstatu par veco — carisko iekārtu. Jaunajai augstskolai tika piešķirts nosaukums «Proletāriskās mākslas darbnīcas». (Pēc Oktobra revolūcijas arī Pēterburgas Mākslas akadēmija tika likvidēta un tās vietā bija atvērtas «Brīvās mākslas darbnīcas».) Buržuāzijas valdīšanas laikā iestādi ar tādu nosaukumu nevarēja dibināt, tāpēc bija jāatgriežas pie vecā nosaukuma. Patiesībā svarīgs bija nevis nosaukums, ne arī mācības priekšmetu komplekss, bet pedagoģijas prakses mērķis. Vēl nesen mākslinieki reālisti cīnījās ar akadēmijas

sistēmu kā ar savu galveno ienaidnieku, turpretim 20. gadsimta 20. gados konsekvēntie reālisti akadēmijas tradicionālajā pedagoģijā saskatīja savu sabiedroto cīņā pret formu sairumu un tukšo profesionālismu. Lai mākslinieku jaunā paaudze apgūtu reālisma metodi, vajadzēja sekot tām pedagoģijas tradīcijām, no kurām Pēterburgas Mākslas akadēmijas reformētāji 1894. gadā atsijāja visu, kam bija sakars ar dabas izskaistināšanu, un atstāja to, kas atbilda reālisma prasībām.

Saskaņā ar šiem apsvērumiem Purvītis izstrādāja Latvijas Mākslas akadēmijas statūtus un programmu pēc reformētās Pēterburgas Mākslas akadēmijas parauga. Pie tam viņš apzinājās, ka akadēmisma negatīvā nozīme slēpjas nevis statūtos un programmās, bet gan to realizēšanas procesā. Vai īstenībā Pēterburgas Mākslas akadēmijas statūtu un programmu reforma 1894. gadā pati par sevi deva kaut kādus rezultātus? Nē. Ja šai reformai bija arī pozitīvi panākumi, tad tikai tādēļ, ka tās realizēšanā bija iesaistīti progresīvi pedagogi. Purvītis apņēmās radīt jaunu akadēmiju, tādu, kas būtu pilnīgi brīva no akadēmisma. Un tas viņam izdevās.

Atklājot Latvijas Mākslas akadēmiju, Purvīša noskaņojums nebija priecīgs. Mākslinieku nomāca tas, ka viņš nebija ieguvis akadēmijai komercskolas ēku. Ēka, kurā darbotu uzsāka jaunā mācību iestāde, tiešām bija šim nolūkam maz piemērota. Izmantojamā platība kopumā bija ļoti maza, apgaismojums slihts. Valdība akadēmijai piešķīra tik maz līdzekļu, ka nebija iespējams sarīkot šīs augstskolas atklāšanas svinības. Nevarēja iegādāties arī nepieciešamo inventāru. «Līdzekļu trūkuma dēļ esam vāji apbruņoti ar mācību līdzekļiem un literatūru,» izteicās Purvītis «Jaunāko Ziņu» intervijā, «bet viens drošs kapitāls mums ir — tas ir darba prieks un izturība kā profesorus, tā audzēkņos. Ar to mēs droši sākam darbu pārliecībā veikt visus šķēršļus.»<sup>187</sup>

Jaunatklātajā akadēmijā Purvītis sākumā mācīja gleznošanu, tā atjaunodams savu pedagoģisko praksi. Un tikai 1923. gadā, kad sāka darboties ainavu meistardarbnīca, viņš kļuva par tās vadītāju. Te beidzot izcilais meistars varēja nodot tālāk savu pieredzi, audzināt jauno ainavistu paaudzi. Zīmēšanas skolotāja darbs vispārizglītojošajā skolā Rēvelē viņam bija tikai pienākums, pedagoga darbs gan Rīgas pilsētas mākslas skolā, gan akadēmijā tās darbības pirmajos gados viņam bija jau patīkams un interesants, turpretim meistardarbnīcā īsti atraisījās Purvīša audzinātāja spējas: viņš izveidojās par pedagogu, kas savus audzēkņus vadīja arī pēc studiju beigšanas, un meistara spēcīgā ietekme jauno mākslinieku vidū neizzuda arī tad, kad viņa paša vairs nebija.

Pamazām Latvijas Mākslas akadēmija sazēla, sakuploja kā jauns, zaļoksns koks. Tā kļuva par reālisma balstu latviešu tēlotājā mākslā un par nacionālās kultūras tradīciju saglabātāju. Kamēr daļa jaunās mākslinieku paaudzes aizrāvās ar Rietumeiropas formālistiskajiem virzieniem, akadēmijas audzēkņi apguva reālistiskās mākslas pamatus, kas viņiem palīdzēja kļūt par

meistariem un nodrošināja reālisma tālāko attīstību latviešu mākslā. Šo augstskolu beiguši daudzi vēlāk plaši pazīstami latviešu padomju mākslinieki.

Ar 1924. gadu Mākslas akadēmija sāka rīkot studentu darbu izstādes, kas turpmāk notika ik gadus. 1925. gadā akadēmijā notika pirmais audzēkņu izlaidums.

Likās, ka akadēmijas ceļš iet kalnup, un tomēr tās eksistencei draudēja briesmas. Tuvojās 1929. gads, kad kapitālistiskajā pasaulē izcēlās līdz šim neredzēti spēcīga ekonomiska krīze, kas ilga četrus gadus. Sākās devalvācija, akciju krišanās, tika slēgti vai sašaurināti uzņēmumi, katastrofāli pieauga bezdarbs. Arī Latvija tika ierauta kapitālistiskās ekonomikas krīzē, kas skāra saimniecības visas nozares. Sakarā ar to atskanēja balsis, ka kultūras iestādes valstij izmaksā pārāk dārgi. Šo jautājumu iztirzāja presē, kur parādījās raksti ar ļoti asiem uzbrukumiem kultūras iestādēm un to vadītājiem, it īpaši Purvītīm, ko buržuāziskās aprindas, liekas, uzskatīja par vienu no visvairāk nevēlamajiem kultūras darbiniekiem. Visa šī kņada presē sacēlās tāpēc, ka 1929. gada maija sākumā Latvijas saeimā bija paredzēta jaunā — sašaurinātā budžeta apspriešana; tas nozīmē, ka praktiski bija jāizlemj, kādas kultūras iestādes ir «liekas», bez kā turpmāk «var iztikt». Dažas deputātu grupas par «liekām» gribēja uzskatīt Latvijas Mākslas akadēmiju, Latvijas konservatoriju un iesniedza projektu šīs iestādes slēgt, bet Nacionālajai operai un Nacionālajam teātrim samazināt dotācijas.

Purvītīm šis laiks prasīja viņa spēku vislielāko sasprindzinājumu. Kā mākslinieks reaģēja uz šo trauksmi? Viņš klusēja, bet tanī pašā laikā enerģiski, ātri un neatlaidīgi darbojās. Purvītis cīnījās par latviešu mākslas tālākās attīstības iespējām un atkal uzvarēja.

Preses kampaņa sakarā ar šo jautājumu bija sākusies jau 1929. gada februārī, kad parādījās R. Sutas raksts «Vai Mākslas akadēmija likvidējama?». Raksta autors konstatē, ka «Akadēmijas budžets gadu no gada aug. 20 absolventus apmācījuši 20 pedagogi, un iztērēti 100 miljoni rubļu valsts naudas». Pēc Sutas domām, akadēmija sagatavo «inteligentus bezdarbniekus». Tāpēc viņš ierosina vadošajām valsts iestādēm «revidēt savu attiecību» pret akadēmiju. Pietiek ar 2—3 klašu zīmēšanas skolu. Šāda skola vairāk apdāvinātos absolventus varētu sūtīt mācīties uz ārzemēm — «tas ienesīs tiešām jaunu garu, jaunu svaigumu. Tādā stāvoklī, kādā viņi ir, mums uzņemtos ļoti kļūmīga atbildība par sakropļoto, dzīvei nevajadzīgo, nederīgo jaunatni.»<sup>188</sup> Raksta autors ierosina atbrīvojušos naudu izlietot tādu mākslinieku atbalstīšanai, kas nestrādā par akadēmijas pedagogiem.

Tādējādi atklājās šo uzbrukumu subjektīvā puse. Katrs no rakstītājiem cerēja, ka gadījumā, ja uzvarēs viņa viedoklis, arī viņš personiski, iespējams, saņems valsts kases pabalstu no tām summām, kas atbrīvosies pēc akadēmijas slēgšanas.

Drīz pēc tam preses pārstāvji izdarīja ievērojamāko mākslas darbinieku aptauju par Mākslas akadēmijas likteni. Tā laika izcilākie latviešu gleznotāji

un grafiķi atbildēja pēc saviem ieskafiem. Tā, piemēram, O. Skulme teica: «Pilnīgi atzīstu, ka Mākslas akadēmija visumā neatbilst reālās dzīves vajadzībām, tomēr prasīt, lai noārda esošo, iekams nav neviena nopietna projekta, ko likt vietā, — būtu nepareizi . . .» N. Strunke: «Mākslas akadēmija nav vajadzīga . . .» J. Tillbergs: «Nedomāju, ka mums ir gleznotāju pārprodukcija, un audzēkņu skaitu — 250 — neskaitu par pārāk lielu.» L. Svemps: «Domāju, ka Mākslas akadēmija tomēr nepieciešama . . . Tagad nekā nevar atrast, kas varētu atvietot akadēmiju.» V. Purvītis: «Atteicos atbildēt bez akadēmijas Padomes piekrišanas.» S. Vidbergs: «Vai Akadēmija ir vajadzīga? Principā, jā.»<sup>189</sup>

Nākamajā dienā pēc aptaujas presē tika publicēts pret akadēmiju vērstais raksts, kur starp citu bija dots absolventu saraksts un sadalījums pēc specialitātēm.<sup>190</sup> Tas parādīja, ka līdz 1929. gadam papildinājumu latviešu mākslai devušas:

figurālās glezniecības nodaļa	— 12 absolventus;
ainavu glezniecības nodaļa	— 1 absolventu (bez diploma);
grafikas nodaļa	— nevienu absolventu;
tēlniecības nodaļa	— 4 absolventus;
dekoratīvās glezniecības nodaļa	— 1 absolventu;
lietišķās tēlniecības nodaļa	— nevienu absolventu;
keramikas nodaļa	— 2 absolventus;
<hr/>	
kopā	— 20 absolventus.

Šis raksts neapšaubāmi varēja stipri kompromitēt Purvīti: pēc pieciem darbības gadiem viņa vadītā ainavu nodaļa devusi tikai vienu absolventu un to pašu bez diploma! Tā diemžēl bija rūgta patiesība, kaut gan Purvītis te nebūt nebija vainojams. Tam par iemeslu bija galvenokārt tas apstāklis, ka līdz pat 1932. gadam akadēmija uzņēma daudz audzēkņu ar pamatskolas izglītību (studiju laikā viņiem vajadzēja apgūt vispārizglītojošos priekšmetus vidusskolas apjomā), lai atvieglinātu apdāvinātiem jauniešiem no zemnieku un strādnieku ģimenēm ceļu uz augstāko izglītību, uz profesionālo mākslu. Tāpēc, uzņemot audzēkņus akadēmijā, Purvītis stipri pazemināja prasības. No viņa puses tā nebija paviršība, bet apstākļu pareiza izpratne, humāna un iejūtīga attieksme pret cilvēkiem, kuriem bija dotības mākslā, bet vēl pietrūka profesionālo zināšanu. Tāpēc 1929. gadā akadēmijai bija tikai 20 absolventu. Tas bija rektora un profesoru apzinīgas rīcības rezultāts, jo viņi negribēja pieļaut, ka akadēmiju būtu beiguši nepietiekami sagatavoti mākslinieki. Bez tam noteikti jāņem vērā arī tas, ka akadēmijas studentu materiālais stāvoklis bija ļoti smags. Mācību maksa bija augsta, stipendiju apjoms un to skaits visai niecīgs. Mācību ilgums bija 6 gadi, taču studiju laiks parasti ieilga, jo audzēkņiem pašiem nācās gādāt

sev līdzekļus iztikai un mācību materiāliem, kas prasīja lielus izdevumus. Tomēr turpmākajos gados, neraugoties uz visām grūtībām, akadēmijas absolventu skaits ievērojami pieauga.

Pagāja mēneši. Saeimas izšķirošajā sēdē daži deputāti savās runās uzstājās pret akadēmiju un pārmeta tās profesoriem, ka audzēkņi vienkārši kopējot viņu jaunradi un pedagogi to arī pieļaujot. Presē ar lielu pret akadēmiju vērstu rakstu uzstājās arī Emīlis Melngailis.<sup>191</sup>

Pret Mākslas akadēmijas «triumvirātu» — Purvīti, Tillbergu un Zariņu — vērsās arī daudzi gleznotāji, kas strādāja ārpus akadēmijas, jo viņiem likās, ka šie trīs cilvēki «sagrābuši varu, naudu un godu» un laupījuši to citiem. Šo mākslinieku pozitīvā darbība netika nedz pamanīta, nedz novērtēta.

Noskaņojums sabiedrībā bija ārkārtīgi saspringts. Beidzot 1929. gada 11. maijā parādījās ziņojums: «Pieņemts finansu ministrijas budžets. Noraidīti iesniegtie pārļabojumi Izglītības ministrijas budžetā, to vidū priekšlikums par Mākslas akadēmijas un konservatorijas slēgšanu un piemaksu samazināšanu Nacionālajai operai un Nacionālajam teātrim.»

Purvīša uzvara bija pilnīga. Viņš ne tikai izglāba akadēmiju, bet palīdzēja saglabāt vēl trīs svarīgākās latviešu kultūras iestādes. Kā viņam tas izdevās, nav zināms, jo viņš nebija no tiem cilvēkiem, kas mēdz runāt par saviem panākumiem. Kamēr citi skaļi strīdējās un izklāstīja domas presē, Purvītis, izmantojot savu lielo autoritāti un pārliecināšanas spējas, neatlaidīgi cīnījās par mākslas iestāžu saglabāšanu. O. Saldavs stāsta, ka Purvītis piedalījies gandrīz «visās tā laika valdības sēdēs, kurās apspriests jautājums par kultūras dzīves sekmēšanu un kur vajadzēja izcīnīt materiālus līdzekļus šiem pasākumiem . . .»<sup>192</sup>

Visus dokumentus, kam bija sakars ar presē izvērsto diskusiju par mākslas iestāžu tālāko likteni, Purvītis savāca un nosūtīja bibliogrāfam J. Misiņam. Par to liecina Purvīša vēstule Misiņam: «Nosūtu Tevim vienu lielu supliķi ar piezīmēm par dažādiem ar uzbrukumiem akadēmijai saistītiem stāvošiem jautājumiem. Nevarēju viņu ātrāk sasteigt.»<sup>193</sup> Diemžēl šodien pieejama tikai šī vēstule, bet visi attiecīgie dokumenti, liekas, gājuši bojā.

Nākamajos gados varētu apzīmēt par Purvīša dzīves gaišāko posmu. Milzīga nasta bija novēlusies no viņa pleciem. Akadēmija, par kuru viņš sapņoja, cieta un cīnījās, kuru viņš organizēja un vadīja, tagad stāvēja uz drošiem pamatiem. Kas par to, ka 1932. gadā akadēmijai piešķirta tikai pusi no tai paredzētā budžeta! Kas par to, ka uzbrukumi bija bargi, — akadēmijai pārmeta, it kā tā, lūk, neaudzinot ievērojamus māksliniekus, Purvītis šajā laikā jau labi pazina savas mācību iestādes audzēkņus, viņš nešaubījās, ka studentu vidū, kuri tagad vēl tikai mācījās, ir daudz tādu, kas pēc dažiem gadiem darīs godu gan akadēmijai, gan latviešu tēlotājam mākslai, gan arī viņam — nākamo mākslinieku audzinātājam. Viņa «koku

skolā» bija daudz jaunu, spēcīgu asnu, bet to pagaidām zināja tikai Mākslas akadēmijas pedagogi. Taču pēc 1930. gada viņš jau varēja ar prieku un lepnumu vērot gan sava, gan savu kolēģu pedagoģiskā darba rezultātus. Tad arī beidzot sabiedrība saprata, ka Mākslas akadēmija ir vajadzīga. Likās, ka disonanses Purvīša dzīvē kļuvušas par labskanīgām konsonansēm. Un tomēr tas viss bija tikai šķietami.

Ekonomiskās krīzes izraisītais darbaļaužu revolucionārās kustības pieaugums Latvijā spieda buržuāziju pasteigties ar fašistiskās diktatūras nodibināšanu. 1934. gadā naktī no 15. uz 16. maiju Latvijā tika izdarīts fašistiskais apvērsums. Fašistiskā valdība likvidēja pēdējās buržuāziski demokrātisko brīvību paliekas, aizliedza visas politiskās partijas, padzina saeimu, reorganizēja administratīvās pārvaldes un skolu sistēmu. Ievērojami pieauga nacionālisma tendences. Reakcionāro aprindu uzskatu paudēji uzstājās presē pret internacionālisma izpausmēm Latvijas kultūras dzīvē, viņi negribēja samierināties ar to, ka konservatorijā un Mākslas akadēmijā vadošos posteņus ieņēma «latvieši ar internacionālisma ievirzi», un tādi bija abu mācību iestāžu vadītāji — Vilhelms Purvītis un Jāzeps Vītols.

Kā parasti, arī 1934. gada maijā notika akadēmijas rektora pārvēlēšana. Ik gadus pārvēlēšanas sēdē Purvītis lūdza viņa kandidatūru rektora amatam noņemt, aizbaidinādamies ar veselības stāvokli, ar vēlēšanos nodoties radošajam darbam. Bet, tā kā nevienam pat prātā nenāca doma, ka par akadēmijas rektoru varētu būt kāds cits, tad tūlīt pēc viņa paziņojuma pārvēlēšanas sēdes dalībnieki vienprātīgi sāka pierunāt sirmo profesoru piekāpties un ļaut balsot par viņu. Ar to arī beidzās katra šī sēde, un īstenībā pārvēlēšanas sēdes izvērtās par rektora godināšanu, jo, gribēdami pierunāt profesoru turpināt akadēmijas vadību, pedagogi cits pēc cita uzstājās ar runām, kurās slavināja Purvīti kā rektoru, un, kad viņš beidzot deva piekrišanu, visos sēdes dalībniekos bija vērojams gandarījums. No otras puses, tieši šis apstāklis zināmā mērā kaitēja rektora reputācijai, jo daži citi pedagogi jutās it kā atstumti malā. Šāds neapmierinājuma noskaņojums bija jūtams 1934. gada rektora pārvēlēšanas sēdē, bet Purvītis to nepamanīja. Kā vienmēr, arī šoreiz viņš lūdza viņa kandidatūru noņemt. Un pēkšņi... viņa lūgumu ievēroja. Purvīša kandidatūru noņēma, izvirzīja Kugas kandidatūru, un viņu arī ievēlēja par rektoru. Purvītim tas bija ārkārtīgs pārsteigums un vilšanās. Tik ātri un negaidīti nomainīja rektoru, akadēmijas organizatoru, kas vadīja šo iestādi jau divpadsmit gadus. Tas likās neticami. Daži apgalvoja, ka tāds bijis jaunās valdības slepens rīkojums. Šī ziņa liekas ticama, jo kopš šā gada arī profesors J. Vītols vairs nebija konservatorijas rektors.

«Vēlāk gan daži bija manījuši, ka šis notikums Purvītim tomēr ķēries pie sirds, jo piecpadsmit gadi saimnieka godā nav nieka lieta,»<sup>194</sup> stāsta K. Miesnieks.

bija aizmirsis savlaicīgi samaksāt tri vasarnīcas īpašniekam un drīz vien vasarnīca, kurā viņš bija nodzīvojis divpadsmit vasaras, jau bija izdota citam. Arī pārējās vasarnīcas šajā rajonā bija jau izdotas. Tā Purvīša plāni arī šo vasaru dzīvot Jūrmalā palika tikai iecere.

Taču šī neveiksme pozitīvi ietekmēja mākslinieka daiļradi. Purvītis jau sen sapņoja daļu atvaļinājuma pavadīt savā dzimtajā pusē — netālu no Zaubes. Un tagad viņš varēja realizēt šo nodomu. Sakarā ar to 1934. gadā viņa jaunradē parādījās Cēsu skati un pieauga lauku ainavu skaits. Jauniegtie dabas iespaidi manāmi atsvaidzināja Purvīša mākslu. Sākot ar šo vasaru, ainavists daudz vairāk laika varēja veltīt tieši radošajam darbam. Apzinoties, ka īstenībā pretinieki bija atbrīvojuši viņu no pārāk smagiem pienākumiem, Purvītis samierinājās ar to, ka akadēmijā, kur mākslinieku ievēlēja par goda biedru, viņš tagad bija tikai profesors.

## BRIEDUMA GADI

Tā kā Purvītis laika posmā no 1919. līdz 1922. gadam veica ļoti spraigu organizatorisko darbu, tad daļēji bija novērsta viņa uzmanība no notikuma, ko citos apstākļos viņš būtu ļoti smagi pārdzīvojis. Runa ir par viņa gleznu likteni.

Aizbraukdams uz Norvēģiju, mākslinieks daļu darbu paņēma līdzi, bet lielāka formāta gleznas atstāja Petrogradas Mākslas akadēmijā. Līdzpaņemto darbu vairākumu izpirka Purvīša izstādē Norvēģijā, bet Petrogradā atstātie audekli vai nu pazuduši, vai gājuši bojā. Pēc atgriešanās dzimtenē Purvītim atklājās rūgta patiesība — viņa iepriekšējo gadu sniegums vairs neeksistēja.

Tomēr meistars nepadevās izmisumam. Pazudošo gleznu vietā viņš radīja jaunas — tādas pašas! Viņš tās darinās pēc reprodukcijām, pēc fotogrāfijām. Un īsajos vaļas brīžos mākslinieks ķērās pie darba. Viņš meklēja savu gleznu pircējus un centās no viņiem gleznas atpirkt. Reizēm tas viņam izdevās. Mākslinieks atrada arī vairākas studijas no Rēveles perioda. Bez tam viņš radīja jaunas gleznas savā vecajā manierē, kombinējot agrāk atrasto kompozīciju elementus. Liekas, meistars gribēja it kā radīt sev un citiem ilūziju, ka viņa darbi nav aizgājuši bojā, bet ir saglabājušies. Tā laika žurnāli («Ilustrēts Žurnāls» u. c.) labprāt ievietoja iemīļotā ainavista un jaundibinātās Mākslas akadēmijas rektora darbu reprodukcijas.<sup>195</sup> Tās bija Rēveles perioda studijas, otrā Rīgas perioda pavasara ainavas un Siguldas skati, daži agrīnā perioda darbi un vairākas pēdējo gadu kompozīcijas. Šie gleznojumi pazīstami tikai pēc reprodukcijām. Dažos no tiem manāmas iezīmes, kas raksturīgas tādiem darbiem, kurus atkārtoti pats gleznotājs, proti, daudz kas te vienkāršots, shematizēts: bīrzēs visi koki tagad ir vienkārši, vairāk izmantotas absolūti taisnas līnijas utt. Arī krāsu risinājumos



Pavasaris.

manāma stilizācija: krāsas vairs nav novērotas dabā, kur to varianti ir bezgala daudzveidīgi, bet atkārtoti Purvīša populārāko darbu kolorītu. It īpaši tas vērojams pavasara ainavās ar sarkaniem, oranžiem vai violetiem refleksiem uz sniega. Liekas — tieši šāda veida krāsu risinājumi deva pamatu dažiem mākslinieka laikabiedriem izteikt diezgan asas kritiskas piezīmes. Tā, piemēram, R. Suta atbilstoši savam sarkastiskajam stilam izteicās, ka Purvīša ainavas ir «saldas kā medus un čaukstošas».<sup>196</sup> Turpretim Brencēns rakstīja, ka Purvītis ir «stilists un formu aristokrāts».<sup>197</sup> Šis vērtējums izskan gandrīz kā uzslava. Un tomēr tas deva Purvītim zināmu mājienu attiecībā uz to, no kā viņam savā mākslā vajadzētu atteikties.

Līdztekus veco gleznu atjaunošanas darbam ainavists atkal uzsāk radošus meklējumus. Savas daiļrades trešo Rīgas periodu mākslinieks uzsāk tāpat kā pirmo Rīgas periodu 1899. gadā. Atkal gleznotājs staigā pa Rīgas nomaļu parkiem un dārziem, apstājas tajās pašās vietās, kas izraisīja viņa sajūsmu toreiz, atkal glezno tos pašus dabas stūrīšus, un tas viss atgriež viņu pie vecās dabas uztveres, kas tagad ir bagātināta ar jaunām tehniskām

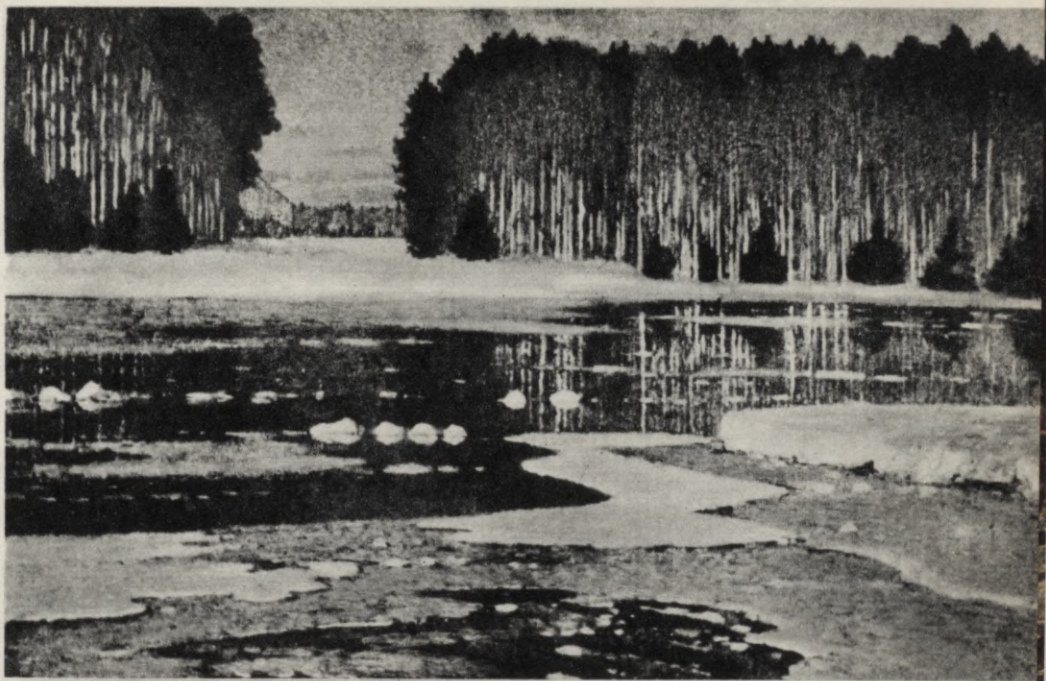


Pavasaris.

iemaņām. Tikai uz Jelgavu viņš vairs nebrauc, bet vasaras dienas pavada Jūrmalā. Tā sākas jaunais — ceturtais periods mākslinieka jaunradē. To mākslinieks uzsāk ar nedaudziem neliela formāta darbiem, kam velī dažas skaistas dienas no vasaras atpūtas. Pēc tam ziemā viņš atkal strādā pie savu pazudušo gleznu atkārtošanas. Tā mākslinieka jaunradē mijas divi darba paņēmieni: gleznošana no dabas un gleznu konstruēšana darbnīcā pēc veciem materiāliem. Šo praksi ainavists turpina līdz mūža beigām.

Kaut arī šā daiļrades perioda sākumu visai grūti noteikt, tomēr to var attiecināt uz 1922. gadu, kad Purvītis vasaras sāka regulāri pavadīt Jūrmalā. Bieži vien jau tā īso vasaras brīvlaiku, kad māksliniekam rodas iespēja nodoties dabas studijām, Purvītis jūtami vēl saīsinā ar ceļojumiem. 1924. gada vasarā viņš dodas uz Minheni, 1925. gadā — uz Ķelni, Parīzi, Cīrihi un Prāgu. Tie ir Mākslas akadēmijas komandējumi mācības līdzekļu iegādāšanas nolūkā. Purvītis tos izmanto arī izstāžu apmeklējumiem, sakaru nodibīšanai ar citām mākslas akadēmijām, kas viņam sevišķi labi izdevies Prāgā.

Mācību gada laikā mākslinieks bija ārkārtīgi noslogots. Līdztekus darbam Mākslas akadēmijā Purvītim bija uzticēts Pilsētas mākslas muzeja direktora amats un Latvijas universitātes Arhitektūras fakultātes vispārīgās mākslas darbnīcas vadīšana. Bez tam viņš bija iesaistīts dažādu komiteju darbā, bieži darināja gleznas arī pārdošanai. Pirms Mākslas akadēmijas atklāšanas Purvītis, lai nopelnītu iztikas līdzekļus, pievērsās grāmatu vāku noformēšanai utt. Bet grafikas jomā ainavistam šinī periodā panākumu



Palu ūdeņi.

nebija. Tā U. Skulme savā rakstā «Mūsu grāmatu pēdējā gada vāki» atzīmē, ka mākslinieka grafikas darbi nav izdevušies un «tiem, kas ciena Purvīti, viņa tagadējie vāki ir jāaizmirst».<sup>198</sup>

Tomēr ar katru nākamo gadu jauno meklējumu līnija Purvīša mākslā tiek turpināta arvien tālāk. 1922. gada vasarā mākslinieks radīja tikai nedaudzus jaunus darbus. 1923. gada vasarā to bija jau krietni vairāk. Reizēm atbraucis ar tramvaju uz Torņakalnu, Purvītis devās pie Māras dīķa — jau sen iemīļoto gleznošanas vietu — un, nosēdies turpat, kur viņš sēdēja pirms divdesmit gadiem, radīja ainavas, kas zināmā mērā atgādināja agrīno Purvīti, bet bija veidotas jau ar nobrieduša meistara otu.\* Nākošajā reizē viņš tomēr šajā vietā savu krāsu kastī neatvēra, bet devās augšup pa Mārupīti līdz Bierīņiem un tālāk, kur toreiz bija īsti lauki. Te viņa skatienam atklājās ziedošas pļavas ar kokiem un krūmiem, lauki un lēzeni pauguri ar dažiem vientuļiem kokiem. Tā radās ainavas — studijas «Pēc lietus», «Vēlā vakarā», kas 1926. gadā bija reproducētas žurnālā „Jahrbuch der Bildenden Kunst”.



Rudens.

Pēc paša Purvīša atzinumiem, 1926. gadā viņam bija iekrājies jau pāri par 300 studiju. Tikai gleznu bija maz, jo darbs Mākslas akadēmijā, muzejā, universitātē prasīja lielu spēku piepūli.

Savus 20. gadu sākumā radītos darbus Purvītis gleznoja tanī pašā brīvajā impresionistiskajā manierē, kas vērojama viņa jaunradē ap 1915. gadu, pielietojot tikai plašākus un enerģiskākus otas triepienus. Tomēr mākslinieks apzinājās, ka gleznotājam, kas grib iet kopsolī ar laikmetu, nepieciešami citi risinājumi. Tāpēc viņš centās ienest gleznās spēka un varenības emocionālītāti, izteiktu skarbā, asā, disonējošā formā. Savam mērķim viņš tuvojās tāpat kā Rēveles periodā, eksperimentējot ekspresionisma manierē. Par to liecina glezna «Rudens» un citi 1925. un 1926. gada periodikā reproducētie darbi. Tādējādi Purvīša intereses mākslas laukā tobrīd nesakrita nedz ar «Rīgas grupas» konstruktīvisma noteikto programmu, nedz arī ar tradicionālajām «1. latviešu mākslinieku vienības» un «Neatkarīgo mākslinieku vienības» programmām.

Divdesmito gadu vidū gleznotājs uzsāka arī jaunus tematikas meklējumus, pieskaņojot tos Rietumeiropas ainavu glezniecības attīstības tendencēm. Te jāpiezīmē, ka tanī laikā Rietumeiropas mākslā ievērtību guva Utrillo<sup>199</sup> gleznotās ainavas, kurās mākslinieks apdzejoja Parīzes nomaļu namu kaļķotās sienas un līkās ieliņas; uzmanību saistīja arī Vlaminka<sup>200</sup> skarbie mazpilsētu skati. No kolorīta viedokļa šī tematika izdevīga tāpēc,



Priekšpilsētas nomale.  
Lielupe.





ka dod ainavistam iespēju izmantot zaļumu un pilsētu celtnu krāsu kontrastus. Šāds ainavu glezniecības paveids kļuva populārs arī 20. gadu latviešu mākslā. Šai tematikai savus darbus tolaik veltīja K. Ubāns, reizēm arī L. Liberts, O. Skulme, L. Svemps u. c. Beidzot arī Purvītis pievērsās šāda veida ainavu glezniecībai. Tā mākslinieks, uzsākdams atkal strādāt dabā, atīstīja ainavu glezniecībā divas tematiskās atzares: lauku ainavu un pilsētas ainavu.

Jaunas tematikas parādīšanos Purvīša daiļradē sekmēja vēl divi iemesli. Pirmkārt, ainavists pārliecinājās, ka vājas veselības dēļ tālas pastaigas viņam vairs nav pa spēkam. Otrkārt, viņš ņēma vērā, ka tādos apstākļos, kad ainavistam ir īsti brīva tikai vasara, viņš, gleznojot lauku ainavas motīvus, var pievērsties vienīgi «zaļajai tematikai». Jau tādēļ vien, lai izvairītos no zaļās krāsas hegemonijas, Purvītim, tāpat kā Rēveles periodā, bija jāpievērsās pilsētas ainavai. Un tomēr pavisam aiziet no «zaļās tematikas» viņš negribēja pat pilsētas skatos un tādēļ izvēlējās mazpilsētu vai pilsētas nomaļu tematiku. Mākslinieks gleznoja Lielupes vasarnīcas, arī Dubultu un Majoru ielas, ko viņš bieži apstaigāja, dzīvojot Lielupē.

Sakarā ar to, ka vasaras sākumu Purvītis parasti pavadīja Rēzeknē pie sava tēva un māsas, viņš gleznoja arī Rēzeknes un Krāslavas nomales. Mazpilsētas skatu sēriju Purvītis turpināja pēc tam daudzus gadus, radīdams vairākus simtus ļoti interesantu darbu. Gleznojot mazpilsētu skatus, meistars atbrīvojās no tās krāsu gammas, kas bija raksturīga viņa šā perioda agra pavasara gleznojumiem un ko viņš bija izveidojis ar nolūku «poetizēt» dabu. Mazpilsētas sērija atbilstoši tematikai veidota vairāk «ikdienišķos» toņos.

Pēckara posmā Purvīti pastāvīgi vajāja slimība, kas reizēm uz laiku it kā atslāba, bet pēc tam atkal uzliesmoja un dažkārt uz vairākām nedēļām atrāva mākslinieku no darba. Tā bija viņa vecā sirds kaite. Tagad tai pievienojās kāju asinsvadu skleroze. Stipru slimības uzliesmojumu Purvītis piedzīvoja 1927. gada pavasarī. Mākslinieks nolēma ārstēties ar badu: divas nedēļas viņš ēda tikai svaigus augļus, bet pēc tam kādu laiku ieturēja pilnīgu bada režīmu. Zaudēja 12 kilogramu svara, bet atguva labsajūtu. «Fiziski esmu pilnīgi spirts, garastāvoklis možs,»<sup>201</sup> apliecināja ainavists 12. maijā, gatavojoties vasaras darbiem Latgalē.

Tur Purvītis turpināja gleznot mazpilsētu skatus, strādājot jaunā krāsu gammā — nopietnā un skarbā. Pretēji saviem iepriekšējiem glezniecības principiem viņš tagad sāka lietot tumši brūno un melno krāsu (kas izpaliek impresionistu paletē), ultramarīnu, hromoksīda zaļo, pilnīgi atsacījās no baltā piejaukumiem tonālās skalas izveidē. Par «salkanību» te vairs nevar būt ne runas. Plānais, caurspīdīgais krāsu ieklājums un mīksta zīmuļa vilcieniem līdzīgie otas triepieni, kā arī šo triepienu paralēlais izkārtojums (kāds, piemēram, redzams gleznā «Priekšpilsētas ainava»<sup>202</sup>, VMM) liecina par to, ka tanī laikā Purvītis bija studējis Sezanna mākslu.



Iela Dubultos.

Gleznotājs atgriežas Rīgā ar lielu darbu klāstu, un laikrakstu korespondenti spiesti atzīt, ka meistars stipri izmainījis savu gleznošanas veidu. Tagad mākslinieks varētu arī atpūsties un baudīt prieku par sasniegto. Tomēr pēc nedaudzām Rīgā pavadītām dienām Purvītis jau dodas uz Lielupi, lai atpūtu savienotu ar radošo darbu — gleznotu jūrmalas skatus.

Šajā laikā Purvīša mazpilsētu ainavu glezniecībā jau skaidri saskatāmas daudzas raksturīgas iezīmes, kā arī divi galvenie motīvi — mazpilsētas ielas un mazpilsētas mājiņas.

Mazpilsētas ainavā Purvītis parasti parāda vienu ielas pusi, izvietojot namiņus pa diagonāli. Šo motīvu risinājumā gleznotājs sniedz attiecīgās mazpilsētas vai tās nomales rajonu tipisko iezīmju raksturojumu. Cilvēku figūru šajās gleznās nav, un tomēr šie Purvīša darbi (tāpat kā daudzas Levitāna gleznas, kurās arī nav attēloti cilvēki) stāsta ne tikai par dabu, bet arī par cilvēkiem. Aplūkojot šīs gleznas, kurās parādītas nelielas mājiņas ar dārziņiem apkārt, skatītājam rodas priekšstats par šo namiņu iemītnieku vienmuļo, ikdienišķo, pieticīgo dzīvi. Attēlojot savās gleznās šīs neizskatīgās, nabadzīgās mājiņas, Purvītis, kaut arī netieši, stāsta par «mazo cilvēku» — neievērojamo pilsētnieku grūto, sūro ikdienu.



Mazpilsēta.

Par trešo motīvu šajā pilsētas ainavu sērijā var uzskatīt veikaliņu, tirgus būdu, kiosku, reklāmstabu attēlojumus, kuri liecina par to, ka Purvītīm piemīta arī vērā ņemama humora izjūta. Purvīša attēloto būdeļu un mazo veikaliņu bezgaumīgās, raibās reklāmas labi raksturo šo «tirdzniecības uzņēmumu» īpašnieku mietpilsonisko dzīves uztveri. Bet mākslinieks netiesā viņus kā bargs, nežēlīgs soģis. Arī tie ir «mazie cilvēki», ne jau lieltirgotāji, viņi neizraisa sašutumu pret sevi, bet tikai iecietīgu smaidu. Viņi ir komiski savā mietpilsoniskumā, un tieši to uzsver mākslinieka ota.

Šai ziņā interesi izraisa Purvīša darbs «Iela Majoros»\*. Gleznas priekšplānā parādītas neizskatīgas tirgotāju būdas, un var nojaust, ka mākslinieks apzināti akcentējis šo nameļu nepievilcīgumu. Tas dod iespēju secināt, ka Purvīša attieksme pret attēlotajiem objektiem ir visai kritiska. Bet svarīgākais ir tas, ka kompozīcijā īpaši izcelti elementi, kam vispār nebūtu vietas gleznā, ja tos neraksturotu skaidri saskatāma kritiska ievirze. Šie elementi ir diezgan liela izmēra uzraksti uz tirgotavu sienām: «Gaļas un



Iela Dubultos.

desu tirgotava», «Мясная и колбасная», «Wurst», «L. Gurvič» u. c. Uzraksti attēloti gleznā tādi, kādi tie, domājams, īstenībā arī bija redzami uz tirgotavu sienām — greizi, pavirši zīmētiem, izkropļotiem burtiem. Tos nav veidojusi pieredzējuša amatnieka roka. Liekas, pats saimnieks paķēris otu un rakstījis, kā varējis, pievienodams neglītajiem, bet izmērā lielajiem uzrakstiem arī savu uzvārdu, jo, acīm redzot, lepojas ar to, ka ir gaļas tirgotavas īpašnieks. Bet mākslinieks smīn par šo mietpilsonisko vidi, un līdz ar viņu smīn arī skatītājs. Šādu darbu, kas netieši stāsta par cilvēkiem un viņu dzīves veida īpatnībām, Purvītim ir samērā daudz.

Rudenī, pēc tam, kad Purvītis atgriezās Rīgā, jaunie mākslinieka sasniegumi guva mākslas kritiķu atzinīgu vērtējumu. Tā V. Peņģerots «Ilustrētā Žurnāla» lappusēs rakstīja: «Prof. Purvītis pēdējā vasarā veicis lielu skaitu ievērojamu darbu, kuri sadalās divos ievērojamos ciklos — ziedonis un mazpilsēta. Lielākā daļa darbu gleznota nelielā formātā (ap  $56 \times 40$ ) — kā studijas, bet astoņi darbi lielu gleznu veidā ( $100 \times 70$ ). Nedaudzos darbos mākslinieks ir palicis uzticīgs impresionismam, pārējos var nosaukt par

ekspresionistiski gleznotiem. Tie radīti ar retu temperamentu, un gleznotājs viņos centies sasniegt maksimālu krāsu koncentrāciju, strādādams gandrīz vienīgi ar tīrām, nejauktām krāsām. Raksturīgi, ka šajos darbos viņš atteicies no impresionistu pamatprincipa — nelietot melno krāsu, kuras dabā itin nemaz neesot. Kā šajā vasarā radītās gleznas, tā arī agrāko vasaru darbi, kuru starpā ir arī aktu studijas, liecina, ka mākslinieka talants nebūt nav izsīcis, bet gan, taisni otrādi, uzliesmojis.»<sup>203</sup>

1927. gada rudenī sākas arī Purvīša pašizliedzīgais darbs latviešu mākslas popularizācijas jomā. Jau kopš 1924. gada mākslinieks ir izstāžu komisārs un rīko ārzemju mākslas izstādes Rīgā. Tagad viņš uzņemas arī latviešu mākslas izstāžu sarīkošanu ārzemēs. Pirmais tāds pasākums ir latviešu mākslas izstāde Stokholmā, ko atklāj 1927. gada novembrī.

Ainavists veica šo uzdevumu ar viņam piemītošo prasmi un enerģiju. Izstāde bija labi organizēta un izraisīja sabiedrībā lielu interesi. Meistars parādīja arī vairākas savas gleznas. Spriežot pēc «Ilustrētā Žurnāla» atreferētām zviedru preses atsauksmēm, Purvītis reprezentējās galvenokārt ar iepriekšējo gadu darbiem. Kritiķis A. Šulcbergs raksta: «Viņš liekas gandrīz kā latviešu Koro — savās maigās, smaržojošās idillēs, kur visi asumi mīkstina un daba līdzinās vasaras nakts sapnim.»<sup>204</sup> Vislielāko atsaucību guva tomēr Purvīša jaunajā vīrišķīgajā manierē risinātā «lela Majoros», ko iegādājās Stokholmas mākslas galerija.

Ap šo laiku mākslinieks meklē un atrod jaunus motīvus un jaunas kompozīcijas arī ziemas un agra pavasara tēmai. Dažkārt skaidrā ziemas dienā Purvītis izbrauc no Rīgas — pat arī tad, ja tās ir darbdienas, jo, kā uzsvēra pats meistars, ainavas meistardarbnīcas vadītājam ir ne tikai tiesības, bet arī pienākums doties radošās studijās un izraudzīties tām piemērotas dienas. Bet tagad viņš glezno nevis sniega kārtu līdzenumā, bet gan sniega un ledus blāķus stāvos upju krastos, turklāt tādā vietā, kur upe met līkumu. Tas palīdz viņam sasniegt gan lielāku telpas dziļuma iespaidu, gan apjomu izteiksmīgāku plastiku un līdz ar to arī spēcīgāku dramatisma izpausmi ziemas tēmas risinājumā. Šo darbu kompozīciju raksturo panorāma gleznas dibenplānā (mājas, dārzi, koki).

Ainavista rostību dabas studiju radīšanā nespēja mazināt arī 1928. gada ārkārtīgi lietainā vasara. Debess gandrīz katru dienu nomākusies, taču šis apstāklis ir labvēlīgs Purvīša darbam plenērā, jo ainavīstam šajos gados tieši patīk gleznot izkliedētā apgaismojumā, ja tikai nelīst lietus. Tā top reprodukcijā saglabājies darbs «Uz Lielupes» un daudzi citi. Ap to pašu laiku radītas arī gleznas «Majori», «Pēc vētras», siena gubu sērija, kā arī daudzi Latgales mazpilsētu tēlojumi un viens otrs pavasara vai ziemas atainojums. Šie darbi darināti tumšajā krāsu gammā un atšķiras cits no cita ekspresijas ziņā. Tomēr, kā liecina U. Skulmes raksts, velītais gleznai «Uz Lielupes»<sup>205</sup>, Purvītim jau šajā laikā viens otrs darbs izceļas ar intensīvu krāsu ziedu. Mirdzošās balto jahtu buras zilajos, saulē vizuļojošajos ūdeņos,

Jūrmalas raibās vasarnīcas, puķu dārzi, ziedošās ābeles un ceriņi — tādas ir tēmas, kuru atveidojumā Purvītis nevar un negrib būt drūms.

Šādu darbu skaits ir īpaši pieaug 30. gadu sākumā, kad cīņa par Mākslas akadēmiju ir izcīnīta un dramatisma izpausmi Purvīša daiļradē nomaina uzvaras prieks. Šajā laikā mākslinieks dod priekšroku ziedošo un rudenīgo koku motīviem, kā arī lauku ainavām un sakarā ar to pakāpeniski atsakās no melniem, tumši brūniem un tumši zaļiem toņiem, kas bija tik piemēroti pilsētu skatu gleznojumiem. Mākslinieks atsakās arī no līniju trauksmainības. Purvīša māksla kļūst nosvērtāka, saulaināka, viņa audeklos izezaigojas varavīksnes krāsas.

Šim ainavista jaunrades attīstības pagriezienam zināms sakars ir arī ar Rietumeiropas glezniecības ietekmēm, it sevišķi ar Matisa mākslu, kas gad-simtu mijā tika uzskatīta par «revolucionāru» un «riskantu», bet tagad jau bija iekarojusi atzinību. Teiktais neizslēdz varbūtību, ka izmaiņām ainavista rokrakstā un kolorītā bija sakars ar viņa personiskajiem pārdzīvojumiem un izmaiņām emociju pasaulē. Tiešām, ap 1932. gadu Purvīša dzīves uztvere ir tik gaiša, kāda tā, šķiet, bija tikai viņa jaunrades pirmajā posmā. Varbūt arī tāpēc gleznotājs tagad zināmā mērā atgriežas pie savas agrīnā perioda gaišās krāsainības. Tikai jaunrades gaitu sākumā viņa māksla bija vēl bikla un trausla, turpretim tagad tā kļuvusi droša. Otas vilcieni ir temperamentīgi, lapidāri, krāsu zieds vienreizēji intensīvs. Daži šā perioda darbi rada īpatnēja, «monumentalizēta» impresionisma iespaidu. Toreiz Purvīša māksla bija noskaņu paudēja, taču tagad to raksturo vitālais dzīves prieks un dabas mīlestība. Tā Purvīša jaunības gadu nosliece uz dekoratīvu risinājumu tagad kļuvusi par viņa daiļrades vadošo ievirzi.

Ar 1931. gadu mākslinieka jauno gleznu reprodukcijas sāk regulāri parādīties žurnālā «Atpūta», tomēr jāpiebilst, ka Purvīša kontakti ar skatītājiem tikpat kā pārtrūka. Lai gan Purvītis bija Pilsētas mākslas muzeja direktors, muzejā viņa gleznas nebija redzamas, izņemot vienu vai divus vecus darbus un sienu gleznojumus vestibilā. Praktiski meistars bija tikpat kā izolēts no skatītājiem. Tanī laikā, kad citi gleznotāji piedalījās dažādu mākslas apvienību skatēs vai organizēja patstāvīgas izstādes, Purvītis gadiem ilgi nenāca klajā ar saviem darbiem. Tikai daži korespondenti un retie mājas viesi varēja gūt priekšstatu par viņa jaunajiem daiļrades sasniegumiem. Cēloņi šim neparastajam stāvoklim meklējami vispirms Purvīša rakstura īpatnībās, kas izpaudās vēl jaunības gados. Mākslinieks bija ārkārtīgi jūtīgs, katra kritiska piezīme, it sevišķi presē, viņu dziļi skāra un jaunības gados, kā jau tika minēts, varēja pat veicināt viņa aiziešanu no mākslinieku apvienības. Un ne tikai kritiskas piezīmes, bet arī kritiķu klu-sēšana, kad viņš gaidīja savu darbu atzinīgu vērtējumu, likās māksliniekam kā smags apvainojums. Pretēji tādām personībām, kas prata lieliski atspēkot katru pārmetumu un pēc tam pāriet pretuzbrukumā, kā, piemēram, A. Benuā, Purvīša aizstāvēšanās metode bija pasīva — viņš aizsargāja sevi



Ainava.

ar norobežošanas no sabiedrības. Vēsums, ar kādu liela daļa recenzentu uzņēma viņa uzstāšanos Latviešu mākslas izstādē Maskavā 1916. gadā, sagādāja Purvītīm smagus pārdzīvojumus un, šķiet, bija viens no galvenajiem iemesliem, kāpēc ainavists turpmāk atturējās no sadarbības ar citiem gleznotājiem.

Tas viss noveda pie tām īpatnējām pretrunām, kas raksturo Purvīša attieksmi pret piedalīšanos izstādēs.

Mākslinieks gan apzinājās, ka viņam nepieciešams sarīkot patstāvīgu izstādi, lai iepazīstinātu sabiedrību ar saviem jaunajiem radošajiem sasniegumiem, bet tanī pašā laikā viņš nevarēja atbrīvoties no tiem iespaidiem, kurus izraisīja iepriekš minētie cēloņi, un sešpadsmit gadu ilgajā periodā izvairījās no savu darbu izstādes sarīkošanas, aizbildinādamies ar to, ka viņš tai vēl neesot gatavs, kaut gan īstenībā viņa jauno gleznu skaits ap 1927. gadu jau pārsniedza 200, 1932. gadā to bija ap 400, un darbu klāsts nepārtraukti auga.

Viens no iemesliem, kas pamudināja Purvīti atturēties no patstāvīgas izstādes sarīkošanas, bija tas, ka viņš līdz mūža beigām neiekļāvās neviena noteikta glezniecības virziena ietvaros un visu laiku mainīja savu glezniecības raksturu. Par Purvīti vēl viņa dzīves laikā un arī pēc tam kritiķu vidū norisinājās polemika: vai viņš ir impresionists vai nav? Un šī problēma dažiem mākslas zinātniekiem bija un ir grūti atrisināma.

Purvīša mākslas cietītājiem, kas mēģinātu atrast ainavista jaunrades ceļā attīstības likumsakarību, tas nebūtu viegli izdarāms. Reizēm pat šķiet, ka šī problēma vispār nav atrisināma. Un tomēr šo likumsakarību var atrast, ņemot palīgā paša Purvīša teiktos vārdus. «Ceļš ir garš,» saka Purvītis, runājot par mākslinieka (bet būtībā pats par savām) jaunrades gaitām. «Īstenībā tas ir bezgalīgs. Reizēm liekas, ka pie apvāršņa saredzams mērķis, bet, tam tuvojoties, tas pazūd tālumā. Bet, kamēr mākslinieks neizlaiž savu mērķi no acīm, viņš ir uzticīgs savam aicinājumam un viņa kalpošana mākslai ir patiesa. Bet, tikko mākslinieks zaudē mērķi, viņš zaudē arī pats sevi.»<sup>206</sup>

Un kāds bija Purvīša daiļrades mērķis? Šis mērķis bija mākslas tēla izteiksmīguma pilnības sasniegšana. Dažkārt gleznotājam likās, ka viņš to jau ir sasniegjis. Tādos brīžos viņš plānoja sarīkot savu darbu izstādi. Bet tad pēkšņi nāca pie pārlicības, ka sasniegtais vēl neatbilst pilnības jēdzienam, ka nepieciešami tālākie meklējumi, un plānotā izstāde tika atlikta uz nenoteiktu laiku.

Ņemot vērā visu teikto, saprotami kļūst Purvīša mākslinieciskās darbības atsevišķi fakti. Tā, piemēram, 1926. gada novembrī meistars intervijā ar kādu korespondentu runā par nodomiem rīkot savu gleznu izstādi 1928. gadā. Bet 1927. gada vasarā viņš jaunu atzinumu rezultātā pēkšņi radikāli izmaina savu glezniecības manieri. Tāpēc, kad 1927. gada pavasarī kādas avīzes līdzstrādnieks noprasa Purvītim: «Kā ir ar jūsu nodomāto personīgo izstādi?» — ainavists atbild, ka «daudzie pienākumi nodomu aizvien attālina».<sup>207</sup> Tas, protams, ir tikai iegansts, bet īstais cēlonis meklējams tānī apstākļi, ka savā jaunajā glezniecības manierē Purvītis jūtas kā «iesācējs» un viņa jaunā veidā risināto darbu skaits ir samērā neliels. Viņš labprāt izvairītos no jautājuma — kāpēc notikusi izmaiņa viņa gleznieciskajā manierē — publiskas apspriešanas. Purvītis pat apgalvo, ka nekāds lūzums viņa daiļrades attīstībā nav vērojams. Uz laikraksta korespondenta jautājumu, vai ainavistam tagad ir cits gleznošanas veids, mākslinieks atbild: «Nē, nekāda cita veida nav, neatzīstu nosviest vienus zābakus, lai uzvilktu otru... Mākslinieka attīstībā atzīstu tikai evolūciju.»<sup>208</sup>

Tomēr, kad 1928. gadā Pilsētas mākslas muzejā tika vākti darbi latviešu mākslinieku kopējai izstādei, kurā nolēma piedalīties gandrīz visi aktīvākie latviešu meistari, arī Purvītis deva šai izstādei savu darbu, bet tikai vienu. Tā bija glezna «Mazpilsētas nomalē» (VMM)<sup>209</sup>, kur pirmo reizi Purvīša jaunradē mazpilsētas tēma risināta ar filozofisku dziļumu un dramatisku spraigumu. Var nojaust, ka Purvītis gribēja vispirms izvairīties no pārme-



Vasaras ainava.

tumiem, ka viņš latviešu mākslas kopīgajā izstādē nav piedalījies. Bez tam mākslinieks nolēma pierādīt sabiedrībai, ka nav stāvējis uz vietas, bet nonācis pie jauniem krāsu risinājumiem, jaunas tematikas.

Tā meistars šoreiz bija darījis visu iespējamo, lai izvairītos no kritikas uzbrukumiem. Tomēr arī šī piesardzība nevarēja viņu no tiem paglābt. «Ilustrētā Žurnālā» parādījās R. Sutas raksts, kurā starp citu bija teikts, ka «visi gleznotāji ir izauguši, ko vienīgi nevar konstatēt pie V. Purvīša, jo viņš pēc 10 gadiem izstādīja vienu vienīgu gleznu, par kuru būtu pārsteidzīgi spriest».<sup>210</sup>

1932. gadā Purvītis svin savu 60. dzimšanas dienu. Mūža vakara ieskaņa. Cieņas pilns vecums. Laiks, kad jādomā par pēdējo ieceru īstenošanu. Bet Purvītis, liekas, nemana vecumu. «Kas varētu teikt, ka Purvītim 60 gadu!» raksta kādas avīzes korespondents, runājot par meistara jaunajiem nodomiem, par viņa radošo enerģiju. Neapšaubāmi, ka pēc ilgajām cīņām par Mākslas akadēmiju Purvītis sabiedrībā kļuvis atturīgāks, varbūt pat mazliet drūmāks. Bet kā mākslinieks viņš bija uzkrājis milzīgu pieredzi un nebija zaudējis jauneklīgo sparū un drosmi. 1937. gadā laikabiedri atzīmēja, ka «Purvītis mākslā, liekas, atradis mūžīgās jaunības eliksīru». Šos vārdus apstiprina tādas viņa gleznas kā «Vasaras ainava» un «Pavasari» (VMM).

1933. gadā Purvītis atkal ir jubilārs — apritēja 15 gadi, kopš viņš uzņēmies Rīgas pilsētas mākslas muzeja vadību. Atkal avīzes veltī māksliniekam atzinīgus rakstus. Šis datums ir ne tikai Purvīša, bet arī muzeja jubileja,

jo reizē ar Purvīša darbības sākumu muzejā tas beidza eksistēt kā «vācu muzejs» un pārgāja latviešu tautas tīpašumā. Sakarā ar to Purvītis pats nāca klajā ar rakstu, kurā īsumā pastāstīja par muzeja vēsturi.

No šī raksta var uzzināt, ka no 1919. līdz 1931. gadam Purvītis nopirka muzejam 84 latviešu autoru gleznas, skulptūras un grafikas, kopā 279 darbus (tanī pašā laikā no Latvijā dzīvojošiem nelatviešu māksliniekiem viņš nopirka tikai 54 darbus, bet no ārzemju māksliniekiem — 61 darbu). No šī paša raksta var uzzināt, ka 1919. gadā muzeja fondus galvenokārt veidoja 17., 18. gadsimta holandiešu meistarų gleznas un daži 19. gadsimta Vācijas un Baltijas mākslinieku darbi. Latviešu meistarų darbu tur tikpat kā nebija. Šis stāvoklis krasi izmainījās pēc tam, kad par muzeja direktoru tika iecelts Purvītis. Latviešu autoru darbiem viņš paredzēja divas zāles augšējā stāvā un vestibulu. Tāda rīcība īstenībā nesaskanēja ar Izglītības ministrijas plāniem — latviešu mākslinieku darbus koncentrēt Valsts Mākslas muzejā (tagadējā Aizrobežu mākslas muzejā), bet Pilsētas mākslas muzejā (tagadējā LPSR Valsts Mākslas muzejā) joprojām vākt Rietumeiropas mākslas darbus. Bet praktiski šāda Purvīša rīcība nebija radusi Izglītības ministrijas iebildumus.

Iespējams, ka Purvīša darbs muzejā pamodināja mākslinieku kolekcioņāra tieksmes. Viņš sāka vākt senlaiku mēbeles, metālizstrādājumus, grezņos gleznu ietvarus, kā arī jaunākā laikmeta autoru darbus un krievu ikonas. Īstenībā Purvītis bija arī savu gleznu kolekcioņārs: 30. gadu beigās viņa darbnīcā glabājās ap 1000 paša radīto darbu.

Ir saglabāties laikabiedra apraksts, kas ļauj iepazīties ar Purvīša darba istabu: «Mākslinieka mājoklis un darbnīca nav klusā, romantiskā nomalē, bet pašā Rīgas vidū — Aspazijas bulvārī. Ka te dzīvo un strādā mākslinieks, par to nevienam nav jājautā — to redz jau no sliekšņa. Pie sienām, uz grīdas, uz galdiem un krēsliem — visur etiķes un gleznas, visur krāsu tūbiņas, ota, eļļas trauciņi un skiču mapes, visur papirosu kārbīņas un pelnu trauki... Pretim nāk mājastēvs ar melnu samta cepurīti galvā, mīkstām korpēm kājās. Viņš atvainodamies saka: «Te vēl tāda nekārtība...»»

Arī K. Fridrihsons atceras, ka «Purvītis visādi centās sevi nelutināt. Katrs krēsls aizstāja molbertu, katrs kartona gabals — paleti. Viņš gleznoja visādos apstākļos un visādi ģērbies.»<sup>211</sup>

Mākslinieka darba istaba izskatījās visai īpatnēji: sienas bija noklātas ar gleznām, lielākoties grezņos zeltītos ietvaros, tādā pašā ietvarā bija arī ovālais spogulis, bet mazās ģimenes fotogrāfijas — mahagonija koka ietvaros. Daudzas pabeigtas un iesāktas gleznas bija izvietotas arī uz dīvēna un krēsliem, atbalstītas pret atzveltnēm. Šo gleznu autors bija pats dzīvokļa saimnieks, taču te varēja redzēt arī Rokotova, Rozentāla, Valtera un citu mākslinieku darbus.

Bīdermeiera stila mēbeļu komplekts uz parketa grīdas ar zvaigžņoto rakstu radīja svinīguma iespaidu. Uz mahagonija koka skapīša plauktiem

bija novietoti bagātīgi rotāti impozanti bronzas pieczuburu svečturi ar baltām svecēm, aiz stikla durtiņām japāņu un ķīniešu porcelāns. Par lakoto skapīti saimnieks skaidro: «Tas ir austrumu daiļamatniecības mākslas darbs; senāk piederēja grāfam Pālenam.» Profesoram iemirdzas acis, kad viņš rāda Ludviķa XIV stila rakstāmgaldu, baroka skapi ar intarsijām (no Gdanskas), ampīra dīvānu un stāsta, ar kādām grūtībām šie priekšmeti savākti un kādas pūles prasīja to restaurācija. Par diviem pulksteņiem, kas redzami uz skapīšiem, meistars paskaidro, ka viens no tiem ir darināts rokoko stilā, otrs — ampīra stilā un ka viņš labprāt klausās to tikšķēšanu klusos atpūtas brīžos.

Dažkārt Purvītis vienam otram no viņa laikabiedriem likās «sausis profesors». Patiesībā arī viņš bija cilvēks ar vājībām un kaislībām, taču ar cildenu gara kvēli un atsaucīgu sirdi. Mākslinieks bija taupīgs personiskajā dzīvē, tomēr nekad nebija skops, ja kādam no viņa audzēkņiem pēkšņi bija radušās materiālas grūtības. Tā, piemēram, kad A. Egle, akadēmiju beidzot, gribēja Purvītim atdot 150 latus, ko viņš bija aizņēmis no tā, meistars pasmaidīja un naudu neņēma, pat dzirdēt negribēja par to: «Gan jau citā reizē atdosiet, kad būs vairāk naudas, bet šitā jums noderēs sākumam it labi.»<sup>212</sup> Kaut gan attiecībās ar cilvēkiem, arī ar kolēģiem Purvītis bieži vien bija visai atturīgs, tomēr viņš prata arī just līdzī citiem. It sevišķi, ja izšķīrās kāda mākslinieka liktenis. «Nekad neesmu redzējis Purvīti tik dusmīgu,» rakstīja U. Skulme 1932. gadā, «kā pēc pazīstama patētiska dzejnieka vārdiem, ka rafaeli nekad neaiziet bojā.» Viņš asi apstrīdēja šo tēzi, un viņa balsī bija jūtams dziļš sarūgtinājums, kad viņš pieminēja «tos bojā ejošos ne mazāk apdāvinātos, no kuru vidus tikai laime un nekas cits izvēlējās Rafaelu».

Vērojot Purvīša 1936. un 1937. gada jaunradi, var secināt, ka mākslinieks jūt neapmierinātību ar dzīvi, ka viņu nomāc drūmas pārdomas. Ap 1936. gadu gleznotais darbs — «Latgales skats» («Tilts», VMM)<sup>213</sup> pauž bezcerīgu noskaņu. Atainotās mājas atgādina cietuma korpusus. Un šajā laikā Purvīša drūmā glezna daudziem patiešām varēja radīt līdzīgas asociācijas, jo lielākā daļa Latvijas revolucionāru bija apcietināta un smaka cietumos. Fašisti vajāja latviešu tautas demokrātisko kultūru. Literatūra un māksla atradās pilnīgā atkarībā no fašistiskās valdības.

Savu sarūgtinājumu par kultūrai naidīgo atmosfēru Latvijā fašistiskās valdības laikā Purvītis bieži pauda trāpīgos izteicienus. Tā, piemēram, sarunā ar kādu publicistu viņš bija teicis, ka «priekš kara jaunas dāmas pārdevušas savas rotaslietas, lai nopirktu gleznas, — tagad turpretim jauna dāma pārdod gleznas, lai nopirktu sudrablapsu. Cilvēki nejūt mākslas nepieciešamību.» Par Purvīša kritisko attieksmi pret fašistiskās valdības rīkotajām Kultūras fonda izstādēm raksta arī A. Egle savās atmiņās par profesoru. Kad viņš pēdējo reizi apmeklēja Purvīti tā dzīvoklī, ainavists strādājis pie gleznas «Gaujas ieleja», bet Egles apciemojuma dienā gulējis



Latgales skats (Tilts).

slimības gultā. A. Egle atceras: «...meistars, kūpinādams papirosu pēc papirosa, sāka pelt un lādēties par to, ka saistījies ar šo pasūtījumu: «Tie kungi nekā nesaprot un māksliniekam liek labot un darīt visādas aplamības.» Palūdzis man mazliet sakārtot zem galvas spilvenu, meistars teica, ka, ja varot iztikt, lai nekādā ziņā ar šādiem pasūtījumiem nesaistoties.»<sup>214</sup>

Trīsdesmito gadu otrajā pusē latviešu ainavu glezniecībā vadošā vietā izvirzījās Purvīša skolnieki, kuru darbi mākslas izstādēs ieņēma dominējošu vietu. Šajās izstādēs bieži vien varēja redzēt dažas sirmā meistara gleznas, kuras gan pazuda viņa audzēkņu ainavu jūrā. Bet profesors, šķiet, varēja būt lepns, ka vienas otras izstādes klāstu recenzenti dēvēja par «artumisko» vai «egļītisko», ka spilgtākie darbi, pēc kritiķu atzinumiem, piederēja E. Kalniņa otai un ka pat rakstos par latviešu mākslas ārzemju izstādēm visvairāk tika cildinātas, piemēram, V. Kalnrozes gleznas. Kaut gan Purvītis ikgadus piedalījās izstādēs ar jaunajiem darbiem, presē parādījās raksti, kas



Vētra.

liecināja par to, ka viņa māksla jaunatnei maz pazīstama. Tam par iemeslu bija tas, ka Purvītis nerīkoja patstāvīgās izstādes. Bet viņš daudz strādāja, lolojot domu par savu gleznu muzeju, krāja jaunus darbus un vērīgi pārcilāja savu mantojumu.

Katrai iemīļotai tēmai Purvītis centās atrast labāko risinājumu (vai vairākus labākos risinājumus), kas ietvertu meistara ilgajā mūžā uzkrāto pieredzi attiecīgās tēmas atainojumā, tāpat arī pilnveidotu kompozīciju, kas nereti šādai tēmai bija izveidota jau agrīnajā daiļrades periodā, bet reizēm — otrajā Rīgas periodā. Tā harmonisku, nosvērti vienmērīgu un skaidru risinājumu šajā laikā guva tādas Purvīša agrīno gadu tēmas kā ceļi, krūmi, Sīguldas skati utt.

Lai gan šajā dzīves posmā Purvīti bieži māca pesimisms, tomēr jāatzīst, ka savā jaunradē gleznotājs spēja saglabāt arī gaišās stīgas, par ko galvenokārt liecina lauku skatu attēlojumi, kuru lielākā daļa atstāj iespaidu, it

kā meistars gleznojot būtu atmetis visas drūmās, nomācošās domas un pilnīgi atdevies darba un dabas skaistuma varā. Tāpēc arī šo lauku ainavu vidū ir tik daudz saulainu, dzīvi apliecinošu darbu.

Trīsdesmito gadu otrajā pusē Purvītis daudz mazāk uzmanības pievērša agra pavasara tēmai. Viņš reizēm pats piebilda, ka šajā ainavas nozarē viņš jau esot visu pateicis. Bet agrā pavasara ainavu meistara slava neļāva Purvītim atstāt novārtā šo tēmu. Bieži vien viņam pieteicās gleznu pircēji, kas interesējās tikai par šāda rakstura darbiem. Ievērojot šos pieprasījumus, reizēm arī pakļaudamies iekšējai dziņai, kas kļuva it sevišķi spēcīga tajā gadalaikā, kad Rīgas ormaņi apmainīja kamanas pret «droškām», Purvītis laiku pa laiku atkal pārfrāzēja savas vecās agra pavasara ainavas.

Spriežot pēc iepriekš teiktā, šķiet, ka tagad Purvīša daiļradē visas gleznieciskās problēmas atrisinātas. Tā ir. Un tomēr tā nav. Nepārtraukti meklējumi — tāda ir nenogurdināmā mākslinieka devīze.

Reizēm meistara vērotāja skatiens ir mierīgs, līdzsvarots, bezkaislīgs. Gleznojot viņš vairs necenšas izpaust sevi, bet sniedz dabas objektīvo atspulgu. Bet citu reizi fvirti ievēl pāris kontūru, iekļāj lielus krāsu laukumus un atkal kļūst skarbs un vienkāršs kā savas daiļrades pirmajos gados, tikai vēl drūmāks, pat tragisks. Šos darbus mākslinieks gandrīz nevienam nerāda.

Vispār var teikt, ka nemiers Purvīša mākslā neizzūd līdz pat viņa mūža beigām, tikai dažādas ir šā nemiera izpausmes. Reizēm tas izskan skaļāk, reizēm rāmāk. Viens no tā galvenajiem cēloņiem, liekas, meklējams saspīlētajā starptautiskajā stāvoklī (1937. gadā Musolīni iekaro Abesīniju, 1938. gada martā Hitlers ieņem Austriju). Tas viss katrā ziņā satrauc Purvīti. Viņš saprot, ka pasaulei atkal draud karš. Šādas bažas gleznotājs izteicis kādam Rīgas avīzes korespondentam. Ainavists cenšas apvaldīt sevi, rast mierinājumu spraigā darbā gan pedagoģijas jomā, gan organizējot izstādes, gan strādājot pie jauniem gleznojumiem. Tomēr šādu slodzi novājinātais organisms vairs nevarēja izturēt. Atkal uzliesmoja vecā sirdskaite, un 1938. gada pavasarī māksliniekam bija miokarda infarkts. Pēc gultas režīma izbeigšanās gleznotājs, sekojot ārsta norādījumiem, aizbrauca uz Baldones kūrortu, kur turpināja savu radošo darbu. No Baldones viņš aizveda uz Rīgu ap 200 dabas studiju. Viņa veselības stāvoklis krietni uzlabojās. Ainavists pat jutās tik spirts, ka, pildot latviešu mākslas izstādes komisāra pienākumus, novembrī aizbrauca uz Kopenhāģenu. Šī izstāde bija jau desmitā latviešu mākslas skate, kuru Purvītis bija sarīkojis ārzemēs. Tā 1933. gada aprīlī viņš līdzīgā uzdevumā bija aizbraucis uz Oslo, 1936. gada martā viņš bija latviešu mākslas izstādes ģenerālkomisārs Varšavā un Krakovā, bet tā paša gada oktobrī organizēja latviešu gleznotāju darbu izstādi Tallinā un Helsinkos. 1937. gada maijā viņš bija Vīnē, tad Budapeštā un Prāgā, pēc tam arī Kaunā. «Mēs laužam sev ceļu uz Eiropu ar savu mākslu un ceram, ka to arī izlauzīsim,»<sup>215</sup> rakstīja mākslinieks. 1939. gada sākumā Purvītim

bija jāizpilda līdzīgs uzdevums: janvārī Parīzē jāorganizē latviešu mākslas izstāde, kuru pēc tam bija paredzēts parādīt Londonā.

Ar savu stāju, uzvedību, runu un apģērbu Purvītis imponēja ārzemju izstāžu organizētājiem; tie mākslinieku ļoti respektēja. Viņiem bija pat prieks pakalpot «profesora kungam». Tā, piemēram, Parīzē bija radušās grūtības ar izstāžu telpām. Šis jautājums bez liekiem sarežģījumiem tika nokārtots, tiklīdz parādījās Purvītis savā melnajā uzvalkā un vizoši baltajā virskrekļā. Ārzemieki redzēja Purvītī nevis oficiālu amata personu, bet laipnu, sirsnīgu, atsaucīgu cilvēku, ar ko bija viegli nodibināt draudzīgas attiecības. Un tiešām — tādas attiecības Purvītim bieži izveidojās viņa ārzemju braucienu laikā, piemēram, ar Prāgas Mākslas akadēmijas prezidentu Subatiju un rektoru Švabinski, ar gleznotāju Opsomeru<sup>216</sup> Beļģijā, kā arī ar vairākiem citiem mākslas meistariem. Reizēm šie braucieni deva viņam iespēju tikt ar seniem jaunības draugiem, piemēram, ar Ruščicu un Žukovski<sup>217</sup> 1936. gadā Polijā.

Rīkojot latviešu mākslas izstādes ārzemēs, Purvītis arī pats uzstājās ar savām jaunākajām labākajām gleznām. Sevišķi atbildīga bija uzstāšanās Parīzē. LPSR Vēstures muzejā glabājas dažu 1939. gada franču avīžu izgriezumi, kas ļauj iepazīties ar mākslas kritiķu atsauksmēm par Purvīša darbiem. Tā kāds avīzes līdzstrādnieks atzīmē, ka «ainavista Purvīša mākslas vīrišķība kontrastē ar Rozentāla mākslu un liecina par īsta ziemeļnieka dramatisko talantu».<sup>218</sup> Vispār no šiem rakstiem, kur sniegts arī citu latviešu gleznotāju darbu vērtējums, var secināt, ka Parīzē ar sajūsmu būtu uzņemtas Purvīša agrīnā daiļrades perioda (1897—1900) gleznas un studijas. Vairākos rakstos ietvertās domas par Purvīša mākslu zināmā mērā saskan ar to vērtējumu, ko 1907. gadā bija izteikuši Savickis un Zuza Valtere, un ar dažiem Madernieka secinājumiem, kas veltīti Purvīša darbu 1911. gada izstādei. Šie fakti liecina par tā laika Rīgas kritiķu izteikto vērtējumu zināmu objektivitāti. Tāpat kā savā laikā Savickis, arī 1939. gadā daži franču kritiķi nožēlo, ka vēl samērā jaunās latviešu glezniecības skolas pārstāvji nav parādījuši savos darbos īpatnēji nacionālo — spēcīgo, vienkāršoto, varbūt pat naivo dabas atspoguļojuma veidu, bet ir nolēmuši demonstrēt glezniecības virtuozitāti, t. i., to, pie kā parīzieši jau ir pieraduši un kas vairs neizraisa viņos interesi.<sup>219</sup> Turpretim daži citi kritiķi neiebilda pret izstādē redzēto un atzinīgi novērtēja latviešu gleznotāju meistarību.

«V. Purvīša kungs, kas iziet tieši no mūsu impresionistiem, ir viens no latviešu jaunās paaudzes gleznotāju skolotājiem un audzinātājiem,»<sup>220</sup> raksta kāds kritiķis. «Viņa jaunākie darbi ir izturēti klusinātākā krāsu gammā, un tur valdošā harmonija ir atturīgāka nekā viņa agrīnākās gleznās. Egles kunga māksla ir intīma, delikāta, niansēta... Ubāns atgādina Ruo<sup>221</sup> ainavas...»<sup>222</sup> Cita kritiķa atsauksme skan šādi: «Viss ir risināts lieliem vilcieniem — mīkstiem, lokaniem. Skolai ir savs skolotājs — Purvītis. Viņš zina visu Eiropas mākslu. Viņš ar godu ir uzstājies mūsu starptautiskajās izstādēs



Ainava (Ziemas elēģija).

un tomēr ir palicis pilnā mērā savas zemes cilvēks. Viņa «Vētra» ir ekstraordināra. Te pat tīri tehniskiem paņēmieniem ir ekspresīvas valodas nozīme — vētrainie ošas vilcieni it kā izsauc vēju, kas spēj salocīt kokus . . .»<sup>223</sup>

Ceļojumi deva Purvītim jaunas ierosmes. Laikabiedri stāsta, cik aizrautīgi viņš Londonā esot pētījis Konstelā<sup>224</sup> darbus. Bet, dzimtenē atgriezies, Purvītis muzejā gūtos iespaidus «pārbaudīja dabā», risinot arvien jaunus uzdevumus. Un radošo meklējumu gals nebija saskatāms . . .

#### DZĪVES BEIDZAMIE GADI

1940. gada vasarā latviešu darbaļaužu dzīvē notika būtiskas pārmaiņas. Latvijā tika atjaunota padomju vara. Līdz ar tautas saimniecības pārkārtošanu uz sociālistiskajiem pamatiem Padomju Latvijas valdība veica plašus pasākumus kultūras celtniecības laukā. Milzīgi līdzekļi tika piešķirti tautas



Pavasara strauts (Mārupīte).

izglītības vajadzībām, augstāko mācību iestāžu paplašināšanai, zinātnes un mākslas attīstībai. Aktīvu atbalstu padomju valdība sniedza arī Mākslas akadēmijai. Tai tika ierādītas plašas telpas tagadējā Komunāru bulvārī 13, kas bija izraudzītas jau Proletāriskās mākslas darbnīcas ieceru laikā, — bijušās Komerckolas ēkā, par kuru kādreiz tik neatlaidīgi, bet bez panākumiem bija cīnījies Purvītis. Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas durvis plaši atvērās strādnieku jauniešiem. Tika atjaunots arī pedagogu sastāvs. Sākās mācību programmas izstrādāšana saskaņā ar sociālistiskās mākslas prasībām. Visi šie pasākumi izraisīja Purvītī, kurš turpināja strādāt par meistardarbnīcas vadītāju, dziļu apmierinājumu. Taču sirmais meistars slimoja, ātri nogura un nevarēja daudz strādāt. Arvien vairāk mākslinieks sāka domāt par sava daiļrades mantojuma un kolekciju sakārtošanu. 1941. gada pavasarī Purvītis pārveda savas labākās gleznas, antīkās mēbeles un gleznu kolekciju uz Jelgavu, kur viņa sievai piederēja neliels nams, ko gleznotājs bija nodomājis izveidot par savas mākslas muzeju. Bet šai iecerei nebija lemts piepildīties. Latvijas darbaļaužu sekmīgi uzsāktu sociālistiskās celtniecības darbu pārtrauca fašistiskā okupācija.

Smagajos kara laika apstākļos Purvīša veselība strauji pasliktinājās. 121 1941. gada rudenī māksliniekam ilgāku laiku bija jāguļ slimības gultā.

Tomēr viņš sasprindzināja visus spēkus un atkal sāka strādāt gan par muzeja direktoru, gan par ainavas meistardarbnīcas vadītāju. Lai gan darba apstākļi bija ļoti smagi, mākslinieks, kā vienmēr, strādāja daudz un neatlaidīgi. «Es gan domāju strādāt līdz pašam pēdējam elpas vilcienam,» — tāda bija viņa nostāja vēl 1943. gadā. «Energiskā izteiksme nebija zudusi viņa sejā arī pēdējos mūža gados,» raksta Saldavs, «vienīgi viņa figūrā izpaudās domīgums un kādas neizteiktas, mūžīgas rūpes, arī sava daļa skumju.»<sup>225</sup>

Okupācijas gadi bija drūmi. Purvīti māca nemiers par savas zemes un savas tautas likteni. Mākslinieku mocīja arī viņa gleznu liktenis. «Kas būs ar Rīgu? Kas notiks ar maniem darbiem? Kur tos labāk glabāt — Rīgā vai Jelgavā?» Šie jautājumi nedeļa viņam mieru ne dienu, ne nakti. Tos viņš pārrunāja arī ar saviem skolniekiem. Un, kā liecina Purvīša laikabiedri, satraukums bija manāms arī viņa šā posma darbos, kas diemžēl mums nav zināmi.

Šādos apstākļos mākslinieks sagaidīja savu 70. dzimšanas dienu. Tai tuvojoties, viņš nolēma sarīkot izstādi, kuru jau sen bija iecerējis. Izstādi atklāja 1942. gada 29. martā Rīgas pilsētas mākslas muzejā.

Meistars izstādīja ap 300 darbu, to vidū 134 gleznas. Tur varēja redzēt gleznas, kas bija saglabājušās no pirmā pasaules kara laika (piemēram, Lionā ar zelta medaļu godalgotais darbs «Marta saule»), dažu pazudušu gleznu atkārtojumus, agra pavasara tēmas risinājumus, ziemas un rudens skatus un dažus darbus ar mazpilsētu tematiku. Tomēr visumā Purvītis reprezentējās kā lauku ainavu meistars, kas glezno Latvijas dabu visos gadalaikos. Skatītājiem atklājās dabas neizsmeļamā krāsu pasaule, ko bija uztvērušas liela kolorista acis un ko atveidojusi droša un nekļūdīga gleznotāja roka. Bet izstādē darbu bija pārāk daudz, un liela daļa skatītāju apmulsā. Viņus pārsteidza ne tikai tēmu dažādība, bet arī risinājumu daudzveidība. Ja tā būtu bijusi vairāku gleznotāju darbu izstāde, tad strīda gadījumā atsevišķas apmeklētāju grupas varētu aizstāvēt savu iecienīto autoru. Bet to, ka viens mākslinieks varēja būt tik daudzpusīgs, patiešām bija grūti aptvert. Jā, tā bija Purvīša individuālā īpatnība. Neiedomājami dažāds un tai pašā laikā tomēr viens un tas pats — dabai tuvs, tās balsij paklausīgs, dziļi iejutīgs meistars.

Pienāca 1944. gads. Padomju armijas uzbrukums jūnijā un jūlijā bija spēcīgs un straujš. Fašistiskie okupanti saprata, ka arī Baltijas apgabalus neizdosies noturēt, un izstrādāja plānus iedzīvotāju evakuācijai uz Vāciju. Līdz Purvītim nonāca satraucoša ziņa: vācieši visus viņa darbus taisoties aizvest kā kara trofejas. Gleznas — mākslinieka mūža darbs — Purvītim bija dārgākas par visu, no tām viņš šķirties nevarēja. Ainavists tomēr cerēja, ka vāciešiem būs jāatsfāj Rīga tādā steigā, ka tie viņa gleznas nepaspēs paņemt līdzi. Tāpēc viņš evakuācijai negatavojās.

1944. gada jūlijā padomju karaspēks pārrāva fronti un ielauzās dziļi fašistu aizmugurē Jelgavas—Tukuma virzienā. Vācieši, no Jelgavas bēgdami, izpildīja armijas pavēlniecības rīkojumu un uzspridzināja pilsētu. Visa Jelgava — skaistā, vēsturiskā pilsēta — gulēja drupās! Gruvešos bija pārvērsta arī Purvīša sievas māja, kur bija noglabātas viņa kolekcijas un labākās gleznas. Sākumā tuvinieki slēpa māksliniekam notikušo. Beidzot tomēr bija jāpasaka taisnība.

Drīz vien — 1944. gada oktobrī — padomju karaspēks pietuvojās Rīgai. Okupantu varas iestādes deva pavēli par iestāžu un iedzīvotāju evakuāciju uz Vāciju. Šajā situācijā Purvītis neizrādīja nekādu satraukumu. Viņš gleznoja studijas. Sarunā ar gleznotāju U. Skulmi viņš izteica stingru apņemšanos palikt Rīgā.<sup>226</sup> Pēc dažām nedēļām mākslinieku gaidīja smags trieciens. Vācu armijas pavēlniecība uz Rīgas pilsētas muzeju nosūtīja smagās mašīnas — un dažu stundu laikā ap 1000 gleznu, kuras Purvītis glabāja fondos, tika iesaiņotas un aizvestas. Tad Purvītis vairs nepretojās. Laikabiedri stāsta, ka viņš pakļāvies pilnīgi pasīvi. Nevarēdams šķirties no savām gleznām, ainavists brauca tām līdzī. Mākslinieks atstāja dzimteni drūms un smagu nojautu māks. Purvīša nojautas piepildījās. Lielākā daļa gleznu pazuda, bet Purvītis pats, noguris un novārdzis, atkal smagi saslima. Meistaram nebija vairs spēka cīnīties ar slimību — un tā viņu uzvarēja.

Izpildot ārsta norādījumus, Purvītis tika nosūtīts uz Nauheimu, kas atrodas Hesēnē, Tauna uzkalna pakājē, un ir ievērojama ar sālsavotiem un sirds slimību pētīšanas institūtu. 1898. gadā tur bija ārstējies Levitāns un 1913. gadā Aleksandrs Bloks. Šeit 73 gadus vecais latviešu mākslinieks pārcieta smagu operāciju, bet tā viņam vairs nepalīdzēja. 1945. gada 18. martā apklusa izcilā latviešu ainavista darbīgie soļi.\*

\* Pēc dažām ziņām, V. Purvītis miris 1945. g. 14. janvārī.

## PURVĪŠA MĀKSLA

Purvīša daiļrade ir daudzveidīga, un tajā var saskatīt vairākus virzienus un stilus. Purvīša mākslā daudzšķautnainību ienes viņa daiļrades attīstības dažādie posmi. Turklāt mākslinieks vienlaicīgi spēja strādāt vairākās manierēs. Purvīša mākslas attīstību ietekmēja gan viņa dzīves dramatiskie pārdzīvojumi, gan arī daudzu un dažādu mākslinieku daiļrade. Taču vislielāko daudzveidību Purvīša mākslai deva nokrāsām bagātā dzimtenes daba. Gleznotāja radītajos dabas tēlos ietvertas Latvijas ainavas visraksturīgākās formas un krāsas, tās atspoguļotas patiesi un talantīgi, izjusti un meistarīgi.

Jau savas jaunības gados Purvītis pievērsās latviešu dabas atainošanai. Šīs ainavas ir skarbas un vienkāršas, tās liecina, ka to autors ir krievu reālistiskās ainavu glezniecības skolas pārstāvis. Tikai reizēm viņa darbos vērojama Rietumeiropas meistarību dabas uztveres ietekme. Tomēr šī metode Purvītim mazāk raksturīga. Viņš ir latviešu mākslinieks, ko izaudzinājusi krievu glezniecības skola. Par to liecina viņa jaunības gadu ainavas, kurās jau ir manāmas Purvīša mākslai raksturīgās iezīmes. Apvāršņi visur augsti, un debess parādīta kā šaura strēle, visbiežāk zila, retumis atdzīvināta ar sīkiem mākonīšiem. Debesu risinājums ir ļoti shematisks, un daudz labāk parādīts to atspulgs, ko skatītājs redz gleznā atvizam ūdenī. Atšķirībā no krievu ainavistiem Purvītis savos darbos neizceļ debesis. Koki viņa gleznās parādīti ar zaru un stumbru reti precīzu uzbūvi, bērzi pa lielākaļ daļai veido gandrīz taisnas vertikāles, bet vītoli — dīvaini izlocītas formas. Purvītis bieži mēdz virzīt grāvi vai upi no gleznas priekšplāna tās dziļumā. Jau viņa daiļrades agrīnajā periodā ir redzams, ka gleznotāju saista gadalaika pārejas perioda ainavas, tas ir, vēlas ziemas, vēla pavasara un agra pavasara ainavas. No pēdējām pati ievērojamākā ir viņa diplomglezna.

Kad jaunais mākslinieks uzsāka darbu pie šīs gleznas, viņam bija nopietni jādomā par tēmas un kompozīcijas risinājumu. Kā vienmēr, gleznotāju iedvesmoja vienkāršā, necilā dzimtenes daba. Šoreiz tas bija Ziemeļvidzemei raksturīgais paugurainais zemes reljefs tādos novados, kur pakalnus nesedz mežs. Šeit skatītājiem no paugura atklājas bezgalīgas tāles. Vasarā tās ir zaļas, ziemā baltas. Bet agrā pavasarī ir dažas dienas, kad sniegs jau ir izkusis, bet plavas vēl nav sākušas zaļot, un tad šīs tāles ir zaļgani iebrūnas. Kad debesis ir skaidras, šī zemes krāsa saules staros iegūst zeltainu spīdumu, kas veido skaistu pretstatu debesu zilumam un ūdeņu tumšajai zilgmei, ja tuvumā redzams ezers vai upe.

Šādu ainu Purvītis varēja vērot no kāda paugura Rūjienas apkaimē, kad 1897. gada agrā pavasarī viņš bija atbraucis uz šo pilsētīņu, lai dzimtenes



Pēdējais sniegs.

laukos meklētu dabas motīvu diplomdarbam. Šajā gadalaikā ne kokos, ne uz zemes nevarēja ieraudzīt neviena zaļumiņa. Tā bija skarba, bet varena dabas aina. Tālumā varēja saskatīt trīs četras ēkas, tikpat vienkāršas kā pati daba visapkārt. Tur dzīvoja darba cilvēki, tādi paši kā Jaužu saimnieks, vecais Juris Purvītis. Dzīve te bija sūra, skarba, rūgta kā pelavmaize. Taču latviešu zemnieks sīkstī cīnījās ar dzīves grūtībām un pārvarēja tās, apstrādādams neauglīgo zemes stūri. Tāpēc zemes attēlam gleznā bija jābūt zemnieka darba varonības slavinājumam.

Savā diplomdarbā mākslinieks tomēr negribēja atainot tikai šo skatu vien. Purvītis vēlējās parādīt arī kompozīcijas uzbūves iegūtās iemaņas: tālumu ainu varēja, protams, izmantot, taču tajā noteikti vajadzēja iekomponēt arī kaut ko nozīmīgu, piemēram, kādu staltu, skaistu celtni. Šādu celtni ainavists atrada turpat Rūjienā — tā bija pareizticīgo baznīca, un ar tās konstruktīvajām formām gleznotājs nolēma bagātināt lauku ainavas vienkāršās līnijas,

Vēlāk, strādājot pie gleznas Jelgavā, Purvītis nolēma atdzīvināt kompozīcijas krāsu risinājumu ar Kuindži ainavām raksturīgo gaismas efektu. Tagad — vasaras laikā — viņš to varēja vērot dabā, kad vakaros lielie lapu koki meta garas ēnas uz zemi un celtnēm, bet saules stari, laužoties caur kuplo zaļo koku spraugām, iezīmēja garus «gaismas celiņus» uz zemes. Tādējādi tulumu ainas skarbo krāsu akordu varēja bagātināt ar gaismas akcentiem.

Pēc ilgām pūlēm gleznotājam izdevās izveidot kompozīciju. Ainavas augšējā daļā paralēli apvārsnim viņš attēloja izplūdušu upi. Tās pretējo — saules apgaismoto krastu ar zemnieku mājām viņš parādīja kā šauru zeltītu strēli starp divām zilām joslām, ko veidoja debesis un ūdens. Šīs horizontāles viņš līdzsvaroja ar paugura profila diagonāli priekšplānā. Baznīcai viņš pievienoja mazpilsētas mājas un novietoja ēku kompleksu pašā upes krastā, daļēji aizsedzot tās ar pauguru pirmajā plānā. Tā kā kompozīcijai ar vienu diagonāli nav īsta līdzsvara, viņš šo līniju krustoja ar otru tikpat spēcīgi ievilkto diagonāli, kuru veidoja kapsētas mūris, ko savukārt pagarināja ēku kompleksa mūris. Lai pastiprinātu vertikāļu ritmu, ainavists izvietoja pauguros slaidus, taisnus kokus (bērzus vai apses) ar ļoti tieviem stumbriem. Priekšplānā viņš attēloja zaļgani brūno zemi un pēdējā sniega laukumus ar dīvaini izlocītām malām. Tā pēc ilgiem meklējumiem mākslinieks radīja komplicētu un līdzsvarotu monumentālu kompozīciju.

Iespaidīga bija arī šī darba gleznieciskā valoda. Tās pamatā dzeltenīgi brūno laukumu un zilo plankumu kontrasts. Te valdīja triju dabas elementu — zemes, ūdens un debess skarba, drūma krāsu gamma. Arī pēdējā sniega laukumi, kuru atainojumā meistars ievērojis vakara debesu refleksu, ieklāti zilos, patumšos toņos. Zaļā krāsa redzama tikai uz celtnu jumtiem. Bet kā šo tonālo vienveidību atdzīvina vakara saules stari! Uz brūnās zemes tie veido rūsgani zeltītus rakstus, uz zilā sniega — iesārti baltus. Baznīcas torniem tie liek iedegties zeltītos un gaiši zaļos toņos, bet koku galotnēm atvizēt oranžā gaismā. Šie pēdējie vakara saules stari izraisījuši ainavā veselu virkni koloristisku pārvērtību, tāpēc Purvītis izvēlējās savai gleznai nosaukumu — «Pēdējie stari».\*

Īpatnēji ir tas, ka vēlamais efekts panākts, apvienojot vienā gleznā dažādiem gadalaikiem raksturīgās īpatnības. Nokaltusi zāle, kaili koki un sniega atliekas liecina aptuveni par aprīļa sākumu. Bet gleznā redzamas arī iezīmes, kas raksturīgas vasarai (kad Purvītis turpina šo darbu), jo saules staru veidotais raksts gleznas pirmajā plānā ir tieši tāds, kādu to vērojam parkā ar lielo zaļojošo liepu vai kļavu grupām. Bet, tā kā glezna

\* Runājot par ainavu, kas varēja iedvesmot Purvīti darbā pie šīs gleznas, spriedumi dalās: daži, kā, piemēram, Rūjienas skolotājs J. Galzons, min Rūjienu, citi — Koknesi. Tiek nosauktas arī vēl citas vietas. Šķiet — taisnība ir tiem, kas šai gleznā saskata Rūjienas ainavu.

bija iecerēta kā agra pavasara ainava, mākslinieks šos kokus nav parādījis, bet tikai attēlojis ēnas, ko tie met. Gleznā šie koki it kā atrodas skatītājam aizmugurē vai sāpus no tā. Tātad te izmantots «maldu efekts».

Runājot par gleznas saturu, jāpiebilst, ka darba pamatideju, proti, zemes varenumu, mazliet vājina pilsētas ēku ansambļa un kapsētas mūra iekomponēšana gleznā, pēdējo staru gaismas akcentu rotāja utt. Tā kā baznīca un kapsēta Levitāna gleznā «Pāri mūžīgajam mieram» bija ne tikai dabas objekti, bet arī simboli, kas palīdzēja autoram filozofiski dziļi risināt dzīves un nāves problēmu, tad jādomā, ka šāda satura darbu bija iecerējis arī Purvītis, veidojot šo kompozīciju. Tomēr īsti noteikts minētais nodoms varēja kļūt tikai pēc Alksņa nāves, kas satrieca Purvīti un ietekmēja viņa diplomdarba saturu. Bet cik daudz dzīves apliecinājuma ir šīs problēmas interpretējumā! Kapsētas mūris un krusts ir saules apstaroti, celtnu formas ir staltas, lepnas, saules gaisma kvēlo uz sienām un jumtiem. Gaišs prieks te uzvar skumjas, tāpat kā dzīvē darbs un cīņa uzvar trūkumu un bēdas. Tādējādi glezna, kas bija pabeigta kā rekvīems mirušajam Alksnim, tomēr ir gaiša optimisma apstarota.

Šajā darbā jaunais ainavists apliecinājis augstu meistarību gan atsevišķu elementu atveidojumā, gan kompozīcijas uzbūvē. Līniju ritmi un krāsu plaknes te harmoniski līdzsvarojas, proporcijām piemīt gandrīz matemātiska precizitāte. Un, kaut arī profesionālā meistarība raksturo visu Purvīša jaunradi, minētā glezna viņa mākslā ieņem īpatnēju vietu, jo ne pirms tam, ne arī vēlāk meistars vairs nepievēršas tik sarežģītam uzdevumam, kāds ir tāluma ainavas apvienojums ar pirmajā plānā parādītu arhitektūras kompleksu.

Glezna «Pēdējie stari» ir pazudusi, bet no šā daiļrades posma saglabāties cits, gan ievērojami vienkāršāks darbs — «Pēdējais sniegs»\*, kurā attēlots tāds pats dabas skats, tas ir, pauguraina ainava tādā laikā, kad sniegs jau nokusis, bet zāle nav sazaļojusi un zemi vēl šur tur klāj sniega paliekas. No pakalna virsotnes atklājas bezgalīgas tāles. Šis darbs ir līdzīgs gleznai «Pēdējie stari», tikai kompozīcijas ziņā daudz vienkāršāks. Te nav attēloti ūdeņi, toties pirmajā plānā novietotie divi koki ar viegli izlocītiem stumbriem un zariem rada spēcīgu līniju ritmu. Salīdzināsim abās gleznās attēlotā pēdējā sniega plankumu struktūru un kontūras zīmējumu. Atšķirību nosaka dažādi apstākļi, piemēram, sniega kārtas biezums, kā arī zemes virsmas reljefs, kuru klāj sniegs. Viss, kas ir parādīts abās gleznās — līdz mazākajam sīkumam —, ir attēlots ar apbrīnojamu asumu. Gleznotājs uztvēris dabu ar zemnieka acīm, bet katrs zemnieks taču savā ziņā ir «dabas pētnieks». Pilsētnieks prot atšķirt kokus tikai vasarā, kad tiem ir lapas, turpretim zemnieks arī ziemā var noteikt koku sugu pēc stumbra un zaru formām. Un šāds dabas pazinējs bija arī Purvītis. Vērojot viņa gleznu,



Pavasaris.

var teikt, ka te attēlotie kailie koki ir vītoli — gan pēc stumbru, gan zaru formām. Tikpat labi ainavists zina to, ka plānas sniega kārtas plankumam, kas klāj grumbuļainu zemi, ir robotas un izlocītas kontūras (tās viņš parāda savā diplomdarbā), bet bieža, blīva sniega laukuma malas ir līdzenākas — kā tās attēlotas gleznā «Pēdējais sniegs». Sarkanais šķūnis — gleznas fokuss — ir tas kompozīcijas elements, kuru Purvītis izmanto arī 20. un 30. gadu gleznās. Bērzu birzītes, kas te redzamas ap šķūni un pakalna piekāvē, ieņem svarīgu vietu palu ūdeņu tēmā. Zīmīgi tas, ka, veidojot sniega plastisko struktūru, gleznotājs izmanto nevis toņu, bet gan krāsu attiecības.

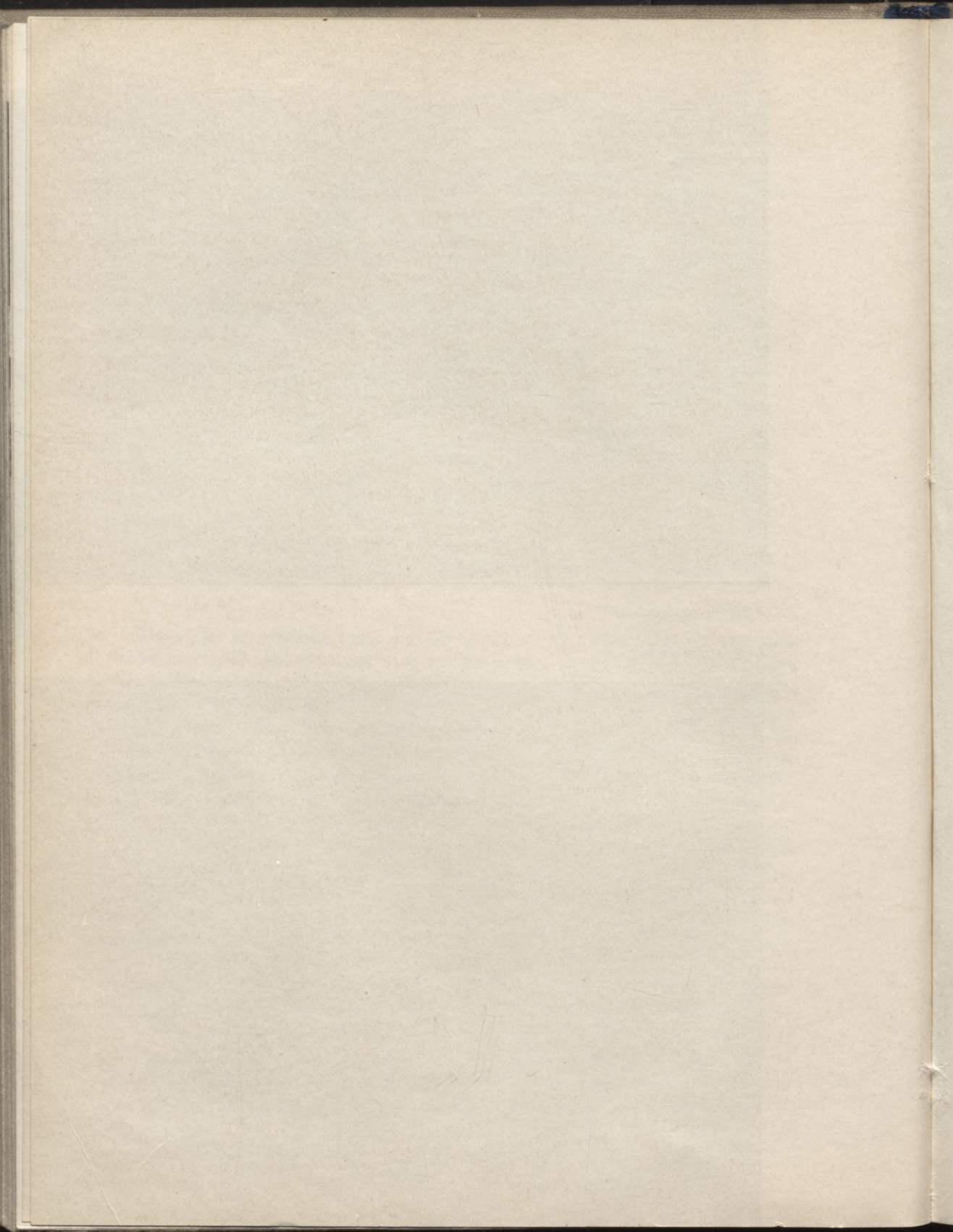
Tas apstāklis, ka divām gleznām, kas ataino vienu un to pašu dabas skatu tajā pašā gadalaikā un dienas posmā, kā arī vienādā apgaismojumā, tomēr piemīt gluži atšķirīgi krāsu risinājumi, liecina par to, ka gleznotāja mērķis nav bijis katrā gadījumā precīzi atveidot dabā novērotās krāsas. Diplomdarbā mākslinieks, sekojot Kuindži tradīcijām, apzināti sabiezinājis ainavas elementu krāsainību, lai iecerētais gaismas efekts radītu spēcīgāku iespaidu, bet gleznā «Pēdējais sniegs» turpretim patiesi atainojis vakara saules maigo starojumu, tā atrazdamas savu — purvītisko risinājumu. Diplomdarbā mākslinieks akcentējis intensīvos zilos toņus, bet gleznā «Pēdējais sniegs» tīras zilās krāsas nemaz nav, bāli zilgie debess refleksi uz sniega ieguvuši violetu nokrāsu. Tas viss ir pierādījums tam, ka «noskaņu



Atkusnis pavasarī. 1897. g.

Agrīns pavasaris.





ainavā» emocionālo izjūtu visvairāk nosaka gleznas krāsu gamma jeb krāsu akords. «Pēdējie stari» ir himna vakara stundas svinīgumam, turpretim «Pēdējais sniegs» — maigi liriska vakara dziesma. Tā Purvītis šajā jaunrades posmā, gandrīz ar dokumentālu precizitāti atveidodams dabas formas, tomēr uztver dabu caur emociju prizmu. Gleznojot vienu un to pašu dabas ainu, mākslinieks, sabiezinot vai pavājinot krāsu gammu, līdz ar to izmaina ainavas emocionālo saturu. Šo gleznošanas paņēmieni Purvītis plaši attīstīja savā daiļradē 20. un 30. gados.

Ainavā «Pēdējais sniegs» Purvīša agrīnā glezniecības stila īpatnības izpaužas gandrīz vislabāk. Glezna veidota no lineāri risinātām krāsu plaknēm. Te jāsaaka, ka šo pašu paņēmieni izmantoja arī jugendstila mākslinieki. Tomēr šī glezna rāda, ka Purvīša daiļrades stils pavisam citāds. Kaut arī šis darbs risināts skaidri lineāri, tomēr sniega plankumu robežu un vītolu stumbru un zaru līniju skarbā izteiksme te gluži pretēja aristokrātiskajam jugendstilam. Tur viss ir noapaļots, cilpains, gluds, elegants, graciozs vai melanholisks, Purvīša darbā — ciets, stūrainš, laužts, skarbs, neveikls, pilns uzvaras spēka un līksmes. Un, kaut arī Purvīša gleznā netrūkst viņa paša atrasto ritmu — kā, piemēram, divu koku gandrīz simetriskā struktūra, pretvirzītas diagonāles utt. —, šie ritmi pēc sava rakstura nav eleganti, bet gan spēcīgi un stingri. Purvītis šeit parādās kā mākslinieks, kas savu personību apliecina «ar cietām dūrēm».

Zīmīgs ir divu citu Purvīša gleznu salīdzinājums, kuras abas veltītas agra pavasara tēmai un radītas apmēram vienā laikā, tas ir, ap 1898. gadu. Abās gleznās attēlota viena un tā pati ainava: meliorācijas grāvis, kas iet no gleznas priekšplāna dziļumā, un pēdējā sniega strēles. Viena no šīm gleznām saucas «Pavasaris»\*, tā darināta reālisma tradīcijās (tā tika parādīta Pēterburgas Mākslas akadēmijas «Pavasara izstādē» 1898. gadā); otra — «Strautiņš»\*\* («Vakars»), kur Purvītis izmantoja jugendstilam raksturīgo paņēmieni (šo darbu viņš izstādīja Djagiļeva rīkotajā krievu-somu mākslas izstādē tajā pašā gadā). Vispirms šo gleznu salīdzinājums rada skaidru priekšstatu par reālistiskās un jugendstila mākslas emocionālā satūra atšķirību. Viens no šiem darbiem ataino vienkāršu dabas stūrīti bez jūsmas, ar klusu, kautrīgu poēziju un optimismu, turpretim otrā ir jaušama melanholija. Pirmajā darbā līnijas ir neuzkrītošas un tikai vietām mākslinieks balto sniega laukumu rakstu, liekas, nedaudz sarežģīt, lai radītu dabas raksturīgāku atainojumu, turpretim otrajā gleznā stilizētās līnijas kļūst par to elementu, kas nosaka darba kopiespaidu. Tās ir īpaši izmeklētas, un var redzēt, ka kontūras ir stipri vienkāršotas. Te ainavists meklējis viļņveidīgu līniju ritmus, ko rada gleznā parādītās grāvmalu un sniega kārtas robežas. Un, kaut arī

\* Reproducēta 1898. gadā «Pavasara izstādes» katalogā.

\*\* Reproducēta 1898. gadā žurnālā «Die Kunst für alle», kā arī J. Dombrovska «Latvju mākslā» 1925. gadā ar nosaukumu «Vakars».



Strautiņš (Vakars).

te patiesi atainota paugurainā Latvijas ainava ar laukiem un mežu puduriem, darba uzbūve liecina par to, ka mākslinieks racionāli pārveidojis dabā gūtos iespaidus.

Gleznā «Pavasaris» redzams kompozīcijas paņēmieni, kas Purvītim kļūst tipisks aptuveni ar 1927. gadu. Kā parasti viņa darbos, arī te apvārsnis ir tuvu gleznas augšējai malai, bet gar apvārsni izvietota panorāma: mežs, zemnieku māja, vītoli rinda, šķūnis. Kā šinī gleznā, tā arī savos daiļrades brieduma gadu darbos mākslinieks ar šo panorāmu atdzīvina priekšplānā parādītās līdzenās zemes ainu.

Iepriekš minētajos četros ainavu gleznojumos par agru pavasari vēstī pēdējā sniega laukumi. Taču jau šinī jaunrades periodā Purvīša mākslā parādās agra pavasara attēlojumi, kuros galvenā vieta ierādīta palu ūdeņiem. Pārsvārā tās ir Misas ainavas. Šo upi Purvītis parasti gleznoja netālu no Dalbes stacijas, kur Misai tuvojas Rīgas—Jelgavas dzelzceļš. Viena no šīm ainavām — «Atkusnis pavasarī»\* — datēta ar 1897. gadu un ir pazīstama pēc krāsainas reprodukcijas. Otrā ar nosaukumu «Agrs pavasaris» (VMM)<sup>228</sup>, liekas, radīta gadu vai divus vēlāk un ir saglabājusies oriģinālā.

Abu gleznu kompozīcija veidota pēc vienādiem principiem. Priekšplānu aizņem upes ūdeņi. Debess parādīta kā šaura, bāla strēle. Tai līdžās otra

\* Bijusi Pilsētas mākslas muzeja īpašums. Otrā pasaules kara laikā pazudusi. Reproducēta žurnālā „The Studio” 1905. gadā.



Tuvojas negaiss (Jelgavas šoseja).

strēle, tikai brūngana — upes stāvais krasts. Abas šīs strēles šķērso dīvaini izlocīti vītoli stumbri un zari, kuru līnijas ir līdzīgas cita citai. Tās veido izteiksmīgu ornamentu.

Pirmajā gleznā palu ūdeņu virsma aizņem vairāk nekā pusi no gleznas plaknes. Tā piešķir ainavai dzidru, vieglu zilumu. Šo virsmu viegli savijņo vējš, kā arī pašas upes plūsma, tāpēc vītoli atspoguļojumi tajā ir tikko jaušami. Tiešām, tas ir agrs pavasaris ar mitras zemes smaržu un gaisa reibinošo svaigumu. Vītoli zaru stūrainie ritmi pauž vīrišķīgu spēku, bet ūdens spoguļa attēlojumā manāms sievišķīgs maigums. Un visā gleznas risinājumā jūtama atturība un skaidrība, kas vispār raksturo Purvīša šā jaunrades posma darbus.

Otrajā gleznā ainavists apliecinājis sevi kā mākslinieku ar lielāku pieredzi — lai gan no pirmās gleznas tapšanas laika pagājuši ne vairāk kā divi gadi. Septiņi veci zaraini vītoli saliedēti vienā spēcīgā, komplicētā lineārā veidojumā. Misas ūdeņi, metot līkumus, strauji aiztek gleznas dziļumā. Zilās debess, brūnā krasta un zaļgani brūno vītoli atspulgs ūdenī, kā arī

caurspīdīgās upes smilšainā gultne rada patumšo krāsu rotaļu. Krasti vēl sniega segas klāti. Pelēcīgi violeti, zilganiem debesu refleksiem bagātināti, tie laistās perlamutra toņu vizumā. Te agrs pavasaris attēlots kā lielu pārvērtību laiks, kā himna jaunības trauksmei.

Šī ir pirmā mums pazīstamā glezna Purvīša jaunradē, kur palu ūdeņu tēmas interpretējumā redzamas peldošas sniega salas. Šim ainavas elementam turpmāk būs liela nozīme Purvīša 1910. un 1911. gada mākslā, tāpat arī darbos, kas radušies pēc 1925. gada.

Ap 1900. gadu Purvītis lielāku uzmanību sāk pievērst arī ziemai un tieši vēlai ziemai — februārim, kad uzkrājušās lielas sniega masas un kad atkušņi tās jau daļēji saplacinājuši. Purvīša ainavām šajā daiļrades posmā ir plašāks dabas telpas atveids, gleznas lielāko daļu aizņem sniega klāta pauguraina zeme, ar to tonāli kontrastē skuju mežs gleznas dziļumā. Ir arī sniega ainavas, kur daba uztverta tuvskatā, kur viss gleznā redzamais novērots dažu metru attālumā. Šajās ainavās mākslinieka meistarība atklājas galvenokārt spējā uzgleznot sniega plastisko struktūru, kad tas sedz nelīdzenu virsmu, kad tajā iemītas pēdas, kad tas samests kaudzēs, un turklāt tad, kad to apspīd vakara vai rīta saules stari un visi virsmas nelīdzenumi ar to asajām ēnām un gaismām ir skaidri saskatāmi. Gleznotājs sāk modelēt sniega plastisko struktūru ne tikai ar krāsu attiecībām, bet arī ar to tonālajām gradācijām. Šajā periodā mākslinieks rada vairākas ziemas ainavas. Ievērojamākā no tām ir glezna «Marta saule»\*, par kuru ainavistam 1901. gadā tika piešķirta Lionas mākslas izstādes lielā zelta medaļa.

Kluss un saulains marta vakars. Saules stari apgaismo parka sarga mājiņu pakalna virsotnē un pagrabiņu, kurš iekārtots pie mājas. Šis parka nostūris ir prozaisks, te nav varenu koku, tikai jauni, tievi bērzi, apses un egles. Uz mājiņu ved nogrābstīts ceļš. Zilas koku ēnas gulst pāri sniega virsmai, kas spīguļo novakares sārtajā gaismā. Tieši šis violeti sārtais tonis un tā kontrasts ar debess zilumu nosaka gleznas poētisko emocionālo saturu. Ar asi uztvertām tonālām gradācijām ainavists modelē apsnigušā paugura formas un veido biezas sniega kārtas nelīdzenumus, bet debesis vienmērīgi ieklāj ar intensīvu zilo. Otas piesitieni te smagi, stūraini, pat neveikli un vienveidīgi, un tomēr šī «himna sniegam» pārlicina — tā radīta ar sajūsmu un pauž jūtu svaigumu.

Sniega nelīdzenā virsma izteiksmīgi atainota gan Minhenē godalgotajā Purvīša gleznā «Marta vakars» («Ziemas ainava», VMM),<sup>229</sup> kur tā aizņem vairāk nekā trīs ceturtdaļas no gleznas plaknes, gan arī ainavā «Ziema»\*\*, kur parādīts ar lāpstu notīrīts ceļš tagadējā Rīgas Viestura dārzā un augstu samesta sniega grēda.

\* Reproducēta gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1910, 37. lpp., kā arī krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1943.

\*\* Reproducēta žurnālā «The Studio», 1905. g.

Citādas ir Purvīša sniega ainavas ar tālēm. Vienā no tām — «Vakara mākoņi»\* — pie augsta apvāršņa parādīti bezgalīgi skuju meži, kas novēroti no augsta pakalna, kurš gleznā nav redzams; pirmajā un otrajā plānā izvietoti apsniguši pauguri un mazas eglītes. Gleznā «Ziemas nakts»\*\* (Liona) skuju mežs atrodas augstienē un skatāms no zemāka pakalna, kura profils gleznā veido diagonāli. Par sniega kārtas dziļumu liecina apsnigušās eglītes, no kurām redzamas tikai galotnes. Ir arī gleznas, kur pirmo plānu aizņem piesnigusi ieleja ar vijīgu upi (iespējams, tā ir Misa), bet dibenplānā redzams augsts upes krasts ar skuju mežu. Vienā no šīm gleznām («Agrīns pavasaris»\*\*\*) skuju mežu apgaismo iesārti saules stari, kas liek sarkani iedegties priežu stumbriem un sārti atblāzmojas arī sniegā pakalna virsotnē. Citu šāda tipa ainavu gleznotājs nosaucis par «Adagio»\*\*\*. Parasti šajās ainavās sīkus ritmus un graciozitāti rada mazas eglītes.

Tādas bija Purvīša gleznas, ko apbrīvoja Lionas, Minhenes, Berlīnes un Vīnes skatītāji ārzemju izstādēs, dēvēdami Purvīti par ziemeļu dabas dzejnieku un labāko sniega meistarū Eiropā.

Studējot Purvīša sniega ainavas, var pārliecināties, ka dažas krāsas, ko ainavists piejaucis sniega baltajam, nav tikai refleksi. Sevišķi tas sakāms par sarkano krāsu, kura kā reflekss varētu būt tikai ainavās ar iesarkanu vakara saules gaismu. Bet par gleznu «Marta saule» nevar teikt, ka tajā atainots saules riets, jo mazo eglīšu ēnas nav pietiekami garas. Tātad var secināt, ka sarkanās krāsas piejaukumam sniega tonim ir cita nozīme. Par to liecina arī Purvīša aizrādījumi viņa vadītās ainavas meistardarbnīcas audzēkņiem. Tā, piemēram, A. Egle stāsta, kā Purvītis mācījis audzēkņiem gleznot sniegu. Viņš teicis, ka sniega viegluma iespaidu var radīt «ar visādām krāsām, bet katreiz mazliet jāpiejauc (maza picīņa) sarkanais cinobrs. Pie tam jāglezno uz ideāli balta audekla.»<sup>230</sup>

Purvīša agra pavasara un ziemas tēmas risinājumi vispār ir spēcīgi un majestātiski, turpretim viņa radītās vēla pavasara un vasaras ainavas parasti izraisa gaišas, liriskas emocijas. Ziedošus augļu kokus mākslinieks vienmēr glezno saules apgaismotus, un to atainojumi atgādina svinīgu dziesmu priekam. Tāda, piemēram, ir studija «Ziedošās ābeles» (VMM)<sup>231</sup>. Arī vasarā mākslinieks atrod dabā daudz ainavu, kas rada dzīves prieku. Kā piemēru varētu minēt studiju «Ainava ar bērziem» (VMM)<sup>232</sup>, kur gleznas plaknes lielāko daļu aizņem bērzu alejas trīs četri vareni koku stumbri, kas šajā jaunrades periodā mākslinieka gleznās vēl nav pārvērtušies par taisnām, baltām kolonnām, bet parādīti ar visiem smalkajiem locījumiem, un to baltums paūž gaišu līksmi. Bet šajā laikā top arī drūmas ainavas ar

\* Ar šādu nosaukumu glezna bija izstādīta 1901. gadā «Baltijas novada visu laikmetu mākslinieku izstādē».

\*\* Reproducēta gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1910, 36. lpp.

\*\*\* Reproducēta gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1908, 48 lapp.

\*\*\*\* Turpat, 1911, 51. lpp.



Māja dārzā.

negaisa mākoņiem, kas risinātas tumši pelēkos un brūngani violetos toņos. Tada ir glezna «Jelgavas šoseja» (VMM)<sup>233</sup>, kuras foreizējais nosaukums bija «Pirms negaisa». Tā pauž melnholiju.

Mutuļojoši negaisa mākoņi aizseguši gaismu pār līdzenumu, kur tālumā redzamas mājas un meži pie apvāršņa. Uz šiem mežiem ved taisns lielceļš. Mākoņi ir svina smagi, tie it kā gulst uz zemi. Tālumā jau līst. Mākoņu radītā krēsla izdzēsusi zemes krāsu toņu bagātību. Šī aina pauž bezcerību. Šoseja te atgādina ceļu, kas ved pretim nezināmam, bargam liktenim (šis iespaids ir vēl drūmāks nekā Levitāna «Vladimirkā»). Radot gleznu, kas pēc



Marta diena.

tematikas un emocionālā satura atbilst jaunajam stilam, ainavists lieto šim virzienam raksturīgus izteiksmes līdzekļus: pārsvarā izmanto tumšos toņus, melnā un baltā akcentus, izceļ līniju ritmus. Taču viņš šeit tikai pieskaņojas jaunajam stilam, bet neatdarina šā virziena māksliniekus.

Savu dzīves uztveri Purvītis atklāj iepriekš minētajā studijā «Ziedošās ābeles»<sup>234</sup>. Te attēlots mazs, trausls kociņš pie lauku mājām. Tā lapas vēl nezaļo, bet šur tur jau uzplaukušī rožaini balti ziedi, kuru mirdzumu izceļ zilā debess un zaļā zeme. Kociņš veidots iejutīgi, ar mīlestību, — tikpat lielām ap šo laiku vajadzēja būt arī paša mākslinieka stādītajām ābelītēm pie Jaužu mājām. Tāpēc viņš tagad bija pūlējies uzgleznot «ābeles portretu» tā, lai skatītājs justu gan koka trauslumu, gan ziedu tikko jaušamo smaržu.

Šajos gados Purvīti pavasara ainavā saistīja ne tikai atsevišķi koki, bet arī intīmi dabas stūrīši. Jāpiebilst, ka mākslinieks it īpaši mīlēja tos gadalaikus, kad garo koku stumbri, vēl lapu nenosegti, veido spēcīgas, viegli izlocītas vertikāles. Šāds līniju paralēlisms sakarā ar jaunā stila popularitāti toreiz bija ļoti iecienīts. Sevišķi tuvas jaunā stila lineārisma ir kļavu stumbru un lielo zaru līnijas. Tas viss noteica motīvu izvēli, bet, tos realizējot, gleznotājs tomēr atturējās no izteiktas stilizācijas, jo augstāk par visu vērtēja patiesību dabas atveidā. Šādu viegli izlocītu līniju kārtotību veido koku stumbri un to pagarinājumi, tas ir — atspoguļojumi ūdenī Purvīša studijā «Viestura dārzs» («Pavasara ainava», VMM)<sup>235</sup>. Šis pats ritms raksturo

arī otru viņa studiju — «Māja dārzā» (VMM)<sup>236</sup>, kurai materiālu ainavists, liekas, atradis apmēram tajā pašā vietā. Arī te līniju ritms saskatāms kokos, kas parādīti uz nelielas celtnes fona. Ēku taisņu skarbums rada patīkamu pretstatu koku viegli izlocītajām līnijām. Tā reālistiski un iejūtīgi tiek atainots konkrētais dabas stūrītis. Un tai pašā laikā ainavai piemīt arī monumentāls raksturs. Ar šo darbu mākslinieks pierāda, ka arī konkrētas vietas atveidojumā var rast to svinīgumu, ko Kuindži tiecās panākt, kombinējot dažādus atmiņā saglabātus priekšstatus.

Nākamais posms šajā daiļrades attīstības ceļā ir pasteļa tehnikā gleznotā ainava «Marta diena». Vijītgā upē ir pārplūdusi, un tās fragments gleznā atgādina ezeru ar apsnigušiem krastiem. Tāpat kā agrāk, arī šeit sīkus ritmus rada mazas eglītes, bet šajā ainavā tās parādītas uz jauno bērzu birzs balto stumbru fona. Ar šo gleznu ainavists atkal apliecina, ka viņš ir atzīstams «ūdens spoguļa meistars». Kas gan dabā var būt pievilcīgāks par gludo ūdens spoguļi! Lai cik gleznaina būtu debess, tās atveids ūdenī vienmēr būs skaistāks. Visi ainavas elementi ūdens atspulgā ir gleznieciskāki nekā tieši dabā novērotie. Ūdens vizošā virsma ir dabas skaistākā rota. Reizēm tā ir gluda, citreiz tā rada atspoguļoto tēlu līniju vibrāciju, katrreiz savādāku, un nekad iepriekš nevar zināt, kādu ainu skatītājam pavērs ūdens virsmas zibošā rotaļa. Ūdens gludā virsma pagarina un divkārtšo koku vertikāles, rada ainavas simetrisku atspoguļojumu. Un tāpēc tādās vietās, kur nav ūdens, daba zaudē daļu sava skaistuma. To saprata Purvītis un pēc tam arī daudzi no viņa audzēkņiem (Kalnroze, Kalniņš, Melbārzdīs un citi).

Bet kur gan ūdens vēl pauž tik uzvarošu spēka un svinīguma noskaņu kā marta dienās pārplūdušā strautā! Jūra ir zemei sveša un tāla stihija, turpretim palu ūdeņu pārplūstošās straumes ir cieši vienotas ar zemi. Un Purvītis — zemes skaistuma apdziedātājs — zināja, ka vislabāk dabas daili var apdzejot, parādot to palu ūdeņu atspulgā. Palu ūdeņu aina šajos gados sajūsmināja arī Raini, kas tajā saskatīja ne tikai dabas apoteozi, bet arī revolucionārās cīņas simbolu:

Kur straume dūsmās pāri plūst,  
Viss mūža pamats drupās grūst,  
Ik šķērslis lūst, ik saite irst,  
Ir drūmā cietumsiena šķīst.  
Viss krīt, kas šķir, kas spiež un draud, —  
Cik tāli acis redzēt jaud:  
Viens vienīgs līdzens ūdens lauks  
Kā milzīgs pildīts dzīves trauks.<sup>237</sup>

Dabai piemītošo svinīgumu un patosu, ko Rainis saskatīja Latvijas laukos marta dienās un ko tik dedzīgi izteica savā dzejā, izjuta arī Purvītis. Tas 136



Atkusnis.

vērojams jau minētajā «Marta dienā»\*. Šis darbs ir viens no tiem, par kuriem «Rīgas Avīzes» kritiķis izteicās: «Purvītis šādas impresijas attēlo ar tik vienkāršiem gleznieciskiem līdzekļiem, kā to līdzīgos gadījumos dara mūsu tautas dziesmas ar maz poētiskiem vārdiem... Viņa gleznas aplūkojot, mums nav jāpiemirst, ka māksla negriežas pie prāta, bet pie jūtām.»<sup>238</sup> Tālāk kritiķis apgalvo, ka Purvīša ainavas ir «brīvi gleznieciski dzejojumi».<sup>239</sup>

Purvīša trīs agrā pavasara ainavas, kas radītas 1906. gadā, liecina par to, ka gleznotājs krāj jaunus materiālus šīs tēmas atveidošanai. Vienā no tām mākslinieks parāda jaunu, tievu bērziņu audzi un to atspoguļojumu palu ūdeņos. Bērzu stumbri attēloti kā daudzas baltas, cieši kopā saspīestas līnijas uz tumša fona. Stumbru viegli izlocītās formas rada līniju vibrāciju.



Rudens noskaņa (Ainava).

Otrā darbā\* sīku bērzu audze izvietota ainavas dziļumā. Te bērzu zeltītais sarkanums un egļu tumšais zaļums rada kontrastu, kas raksturīgs gada laikam, «kad silava mostas». Pirmajā plānā ir redzami upītes ūdeņi un krasts, kurā mākslinieka brīvā, mīkstā ota izveidojusi robotās ledus kārtas un kūstošā sniega plankumus.

Trešajā studijā («Atkusnis», VMM)<sup>240</sup> attēlots strauts. Sniegotie krasti un garās ledus mēles te veido vairāk reižu atkārtotu diagonāļu līniju ritmu, ko Purvītis labprāt izmanto arī vēlāk savās 30. gados radītajās agra pavasara ainavās.

Purvīša jaunrades tā saucamajā Rēveles periodā viņa meklējumi daļēji atspoguļojas gleznās «Rudens noskaņa» («Ainava», VMM)<sup>241</sup> un «Ozoli»\*\*. Pirmā no tām liekas radīta ap 1907. vai 1908. gadu un saglabājusies oriģinālā. Tumša, drūma, melni zila krāsu gamma, ieapaļas mākoņu gubas, kas zemā apvāršņa dēļ veido gleznas fonu, ieapaļi kontūrētais divu priežu vainagu čemurs un zaru raksts uz debess fona — tas viss liecina par jugendstila ietekmi šajā ainavā. Un tomēr te nav dabas elementu pārveidojuma pēc jugendstila parauga. Mākslinieks izvēlējies ainavai tādus dabas objektus, kam patiešām piemīt šim stilam raksturīgās formas, proti, viņš attēlojis

\* Reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» arī ar nosaukumu «Pavasars»), 1907, 107. lpp.

\*\* Reproducēta gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1909, 34. lpp.



Ozoli.

pīnijām līdzīgas priedes ar žuburotiem zariem un tādus mākoņus, kuru kontūras un apveidi atgādina Jugendstilam piemītošās līnijas.

Otra glezna, domājams, radīta gadu vēlāk. Tā liecina par Purvīša pievēršanos ekspresionismam, šķiet, tieši Munka mākslai. Tās krāsu risinājums nav zināms, bet pēc reprodukcijas tomēr var spriest par drošo mākslinieka oļu, kas koku vainagus apvilksusi ar vibrējošām līnijām, bet lapotnes struktūru attēlojusi ar spēcīgiem triepieniem, kuri veido izteiksmīgas krāsu plaknes. Četrus varenu ozolu galotnes šķel gleznas augšējā mala. Galotņu kontūras ir haotiski dinamiskas — vētra plosa koku zarus, mākoņainās debess līniju virtojums pastiprina vētras iespaidu. Pretrunā ar mākoņu klātajām debesīm ir saules apspīdētie ozoli un mežs tālumā, ko vēl vairāk izceļ intensīvās, skaidri kontūrētās ozolu ēnas zālē. Tātad vētra un mākoņi ainavistam bija vajadzīgi tādēļ, lai uzsvērtu nemierīgās līnijas, bet saule — aso gaismēnu kontrastu radīšanai. Kā iepriekš aprakstītajā gleznā, tā arī šeit meistars nepārveido dabu saskaņā ir izvēlēto glezniecības virzienu, bet meklē tam atbilstošus dabas objektus. Un tiešām jāatzīst, ka ne ar



Agrīns pavasaris.

kādiem citiem gleznieciskiem paņēmieniem nebūtu iespējams tik reālistiski un pārliecinoši attēlot milzīgo koku lapotņu vareno šalkoņu.

Ap 1910. gadu sabiedrība iepazīst Purvīti kā ainavu-gleznu meistarū, kas ar klasiski līdzsvarotām formām pauž cēlu, svinīgu saturu. Purvīša mākslas jauno attīstības pakāpi noteica arī tas apstāklis, ka posmā no 1898. līdz 1906. gadam katrs pavasaris bagātināja viņa priekšstatus par Latvijas dabu palu ūdeņu laikā, turpretim tagad, kad šādu iespaidu vākšana vairs nebija iespējama un darbi tapa darbnīcā, viņš tikai apkopoja jau iepriekšējos gados redzēto un pārdzīvoto. Un šis bagātīgais materiāls bija tas pamats, uz kura balstoties ainavists tagad varēja veidot iespaidīgas gleznas ar palu ūdeņu tēmu, ikvienā no tām attēlojot ledus un sniega kušanas straujā procesa zināmu posmu.

Šo tēmu mākslinieks turpināja 1910. un 1911. gadā. Tajā pašā laikā viņš strādāja arī pie ziemas ainavām, kur attēloja plašas tāles. 1900. un 1901. gadā



Palu ūdeņļ.

radītajās šāda tipa ainavās aiz vijīgā strauta paceļas tumšo, skarbo mežu masīvi, turpretim tagad meža gleznojums ir gaišāks, līksmāks, jo šajos darbos pārsvarā ir bērzi, bet skuju koki veido tikai atsevišķus plankumus. Arī pakalns, uz kura aug mežs, tagad daudz lielāks, varenāks. Šāds dabas tēlojums vērojams Purvīša gleznā «Straujupīte»\*, kas iekļaujas ainavista jaunības perioda «Adagio» variantu sērijā. Vijīgas ir strauta krastu kontūras, vijīgas ir arī izlocītās paralēlās līnijas, ko sniegā izveidojis ilgstošs puftenis. Mežs gleznas dziļumā attēlots noteiktiem, koku formām atbilstošiem otas vilcieniem, kādi bija raksturīgi Purvīša gleznošanas manierei ap 1901. gadu. Pakalna augstums un lapu mežs liek domāt, ka te tēlota Vidzeme. Glezna stāsta par Latvijas dabu tajā gadalaikā, kad ziema jau aizgājusi, bet pavasaris nav vēl iestājies.

Lai atklātu dzimtenes dabas skaistumu martā, mākslinieks attēlo līdzenumu ar pārplūdušu strautu vai upi (iespējams, ka tā ir Misa). Gleznā «Agrais pavasaris»\* upes spēcīgie ūdeņi strauji plūst paralēli apvārsnim. Otrajā krastā attēlots egļu mežs. Uz tā fona tikko iezīmētas bērzu birzītes un mazas eglītes ūdens malā. Starp diviem mežu masīviem atklājas tāles. Pats raksturīgākais šajā gleznā ir priekšplāns. Te tuvskatā parādīti nedaudzi kvadrātmetri apledojušā līdzenā krasta ar ledus cilņiem. To struktūru veido virkne asi lauztu un vijīgi izlocītu līniju, starp kurām kā pārļu raksts ieaužas sīki ledus gabaliņi. Gleznā ne tikai meistarīgi attēlots līkumoto līniju tecējums, bet arī visi izcilņi plastiski izcelti ar gaismēnu. Kompozīcijas labajā pusē uzgleznota bieza sniega kārtā, tās aplūzumi akcentēti ar asām, dziļām ēnām.

Vēl majestātiskāk pavasara plūdi attēloti ainavā «Palu ūdeņi»\*\*. Te ūdens virsma aizņem gandrīz divas trešdaļas no gleznas plaknes. Tālabā krastā redzamas biezas bērzu birzes skuju mežu ietvarā, un visa šī aina atspoguļojas ūdeņos. Mazas peldošas sniega salas sakārtotas horizontālēs, kaut gan īstenībā šīs līnijas iet paralēli straumei un tām vajadzētu virzīties gleznas dziļumā, — tātad dabas patiesība šeit ziedota kompozīcijas harmonijas labad. Vispār jāpiebilst, ka īstenībā strauts nevar pārplūst šādos miltīgos plašumos. Arī ezera ūdeņi parasti nepaceļas tik augstu, lai pilnīgi aizsegtu krastus. Tāpēc jāatzīst, ka pavasara plūdu atainojums gleznā hiperbolizēts.

Šajos divos darbos, it sevišķi pēdējā no tiem, mākslinieks pauž ziemas un pavasara sadursmes dramatismu. Pavasara ūdeņi parādīti kā nevaldāma stihija, kas lauž un iznīcina ziemas varu un pārveido dabu. Turpretim gleznā «Pavasara ūdeņi» (tā dēvētā «Maestoso»), kas saglabājusies oriģinālā (VMM)<sup>242</sup>, ainavists attēlojis šī brāzmainā spēka galīgu uzvaru un mieru, kas valda dabā pēc ziemas un pavasara cīņas. Palu ūdeņi te aizņem pusi no gleznas plaknes, kuras augšējā daļā parādīta iesarkana bērzu birze un tumšs sils pakalna galā. Jauno bērzu taisno stumbru atspoguļojums palu ūdeņos rada vertikālu ritmu, kas izraisa varenības iespaidu. Turpretim mierīgu noskaņu rada horizontāles — ledus mēles un krasta līnijas. Ainava risināta kā krāsu plakņu ornamentāla kompozīcija. Ūdens virsmas atveidā visi toņi padziļināti, visas formas simetriski atkārtotas.

Interesanta ir šīs gleznas kompozīcijas struktūra. Katra krāsu plakne te redzama divreiz: divas bērzu birzītes, divas egļu grupas, divas baltas plaknes (sniegs uz pakalna un ledus tuvējā krastā), divas zilas plaknes (debess un tās atspoguļojums ūdenī), divas dzeltenas plaknes (zāle uz pakalna un tuvējā krastā). Tāds ir šis «gleznieciskās ģeometrijas» meistar-darbs. Īstenībā šādi kompozīcijas uzbūves paņēmieni vairāk raksturīgi

\* Reproducēta gadagrāmā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1910, 40. lpp.

\*\* Reproducēta gadagrāmā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1911, 50. lpp.



Pavasara ūdeņi.

vecmeistaru daudzfigūru kompozīcijām nekā 20. gadsimta ainavai. Daži laikabiedri māksliniekam pārmeta «konstruktīvismu», bet patiesībā šis darbs liecina par kompozīcijas meistarības augstāko pakāpi, un te Purvītis kā ainavists ir nepārspējams.

Taču šo ainavu sevišķi izceļ nevis kompozīcijas uzbūve, ne arī risinājuma veids, bet gan daiļdarba «ētiskais skanējums». Tas pauž cēlu uzvaras prieku, svinīgumu un varonības cildinājumu.

Sauc to par cīņu, kustību vai dzīvi,  
Par straumes grausmu, posta uguni,  
Teic — ziedons, prieks vai celšanās uz brīvi;  
Man vārda nav, es tikai ainu redzu —  
Tur saule — un ar roku acis sedzu.

(Rainis «Ave soll»)



Ziema.

Salīdzinot Purvīša 1910. gada pavasarī radītās gleznas, var pārlicienāties, ka tajās ietverti apmēram vieni un tie paši objekti, tātad šīs ainavas nav dabā redzēto skatu attēli, bet meistarīgi atrastas ainavu elementu kombinācijas. Purvīša daiļradē tagad vadošie ir dekoratīvās glezniecības principi, un tie paver viņam jo plašas iespējas vēlamā emocionālā satura atklāsmē. Šīs dekoratīvās ievirzes aizsākums saskatāms jau Kuindži mākslā, bet Purvītis iet tālāk par savu skolotāju.

Tanī pašā laikā Purvītis glezno studijas, kur patiesīgi ataino dabu tādu, kādu viņš to redz. Kā piemēru varētu minēt studiju «Ainava ar akmeņiem» (VMM)<sup>243</sup>. Rēveles periodā gleznojot akmeņainā jūras krasta studijas, ainavists apguvis augsto meistarību akmeņu formu atainošanā, ko viņš apliecina šajā darbā. Lieliska ir arī viņa studija «Pavasara saule»\*, kas, iespējams, gleznota Ķīšezera krastā kādā marta dienā. Atkal bērzu birzītes atainotas uz sila fona, šoreiz brīvi un viegli, it kā rotaļājoties. Saules staru gaišais zelts piešķir ainavai neparastas nokrāsas. Pirmais plāns, kur, kā parasti, tuvumā parādīta līdzena virsma, veido lineāri un koloristiski bagātu kustoša sniega atainojumu. Pabeidzot šo studiju, meistars atkal iezīmē tajā savas nosacītās «peldošo salu» horizontāles.

Šīs divas studijas ainavistam noderēja kā materiāls gleznai «Martā»\*\*.

\* Pazīstama pēc krāsainas reprodukcijas telegrammu blankā.

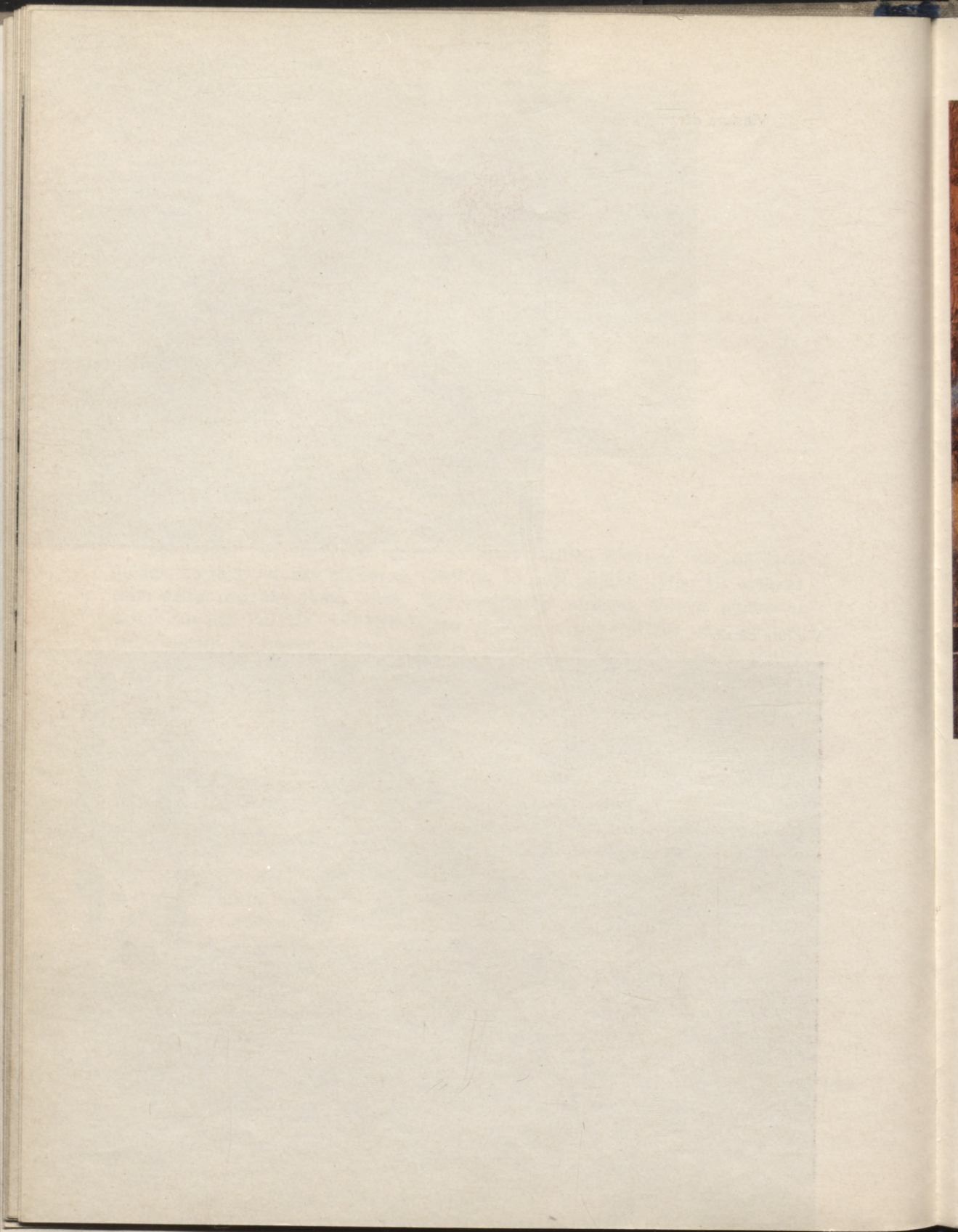
\*\* Reproducēta žurnālā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» (1912, 55. lpp.), kā arī O. Saldava monogrāfijā «Vilhelms Purvītis» (LVI, 1958, 101. lpp.) ar nosaukumu «Marta ūdeņi».

Viestura dārza (fragments).



Viestura dārza.







Rudens.





Pavasara ūdeņi.

Tai par pamatu viņš izvēlējās studiju «Pavasara saule» un tās kompozīcijā attēloja akmeņus, līdzīgus tiem, kādi parādīti studijā «Ainava ar akmeņiem». Veidojot gleznu, mākslinieks bērzu birzīti sadalīja posmos ar jaunu eglīšu grupām. Pakalnā līča otrajā pusē parādīja zemnieku māju. Atšķirībā no studijas bērzu birzītes gleznā ir gludas, it kā sasukātas. Sakārtota arī priekšplāna lineārā struktūra. Gleznā iekomponētie akmeņi bagātina tās kompozīciju, bet, ņemot vērā to, ka akmeņi nav raksturīgi Rīgas apkaimes ezeru krastmalām, tie gleznā liekas kā «svešķermeņi». Divu mežu grupu kulises un vijīgās sniega un zemes robežas pirmajā plānā ir tie elementi, kas atrodami arī agra pavasara ainavā «Pavasara ūdeņi»\*, kas bija aprakstīta biogrāfijas nodaļā ar nosaukumu «Largo».

«Pavasara ūdeņi» pieder tai Purvīša ainavu grupai, kur kompozīcija ir pakļauta klasiskajiem principiem un sakarā ar to apvārsnis pazemināts un ne tikai koku galotnes, bet visi stumbri ir redzami uz debess fona; tātad paveras plaša ainavas perspektīva. Pie šīs grupas pieskaitāms jau aprakstītais «Pavasaris» (tā dēvētā «Rozā ainava» — agra pavasara strauts iesārta sniega klātos krastos) un arī «Ziema» (VMM)<sup>244</sup>.

Šajā ainavā, liekas, ir parādīta februāra diena. Gleznodams ezera krastā, ainavists aiz neliela līča saskatījis zemes ragu ar divām lielu vītolu grupām. Aiz šiem kokiem vairāku kilometru attālumā ezera pretējā krastā



Ziema.

redzami skuju meži. Priekšplānā ir parādīts aizsalušais līcis un tā vidū atkususi vieta, kurā atspoguļojas abas koku grupas. Gleznas lielu daļu aizņem viegla, dziļa, mākoņaina debess. Ar apbrīnojamu rūpību attēlots vītoli žuburaino zaru ažūra raksts. Saskaņā ar Purvīša šā daiļrades perioda principiem, lapu koku grupām pievienotas jaunas eglītes. Tumšie koku silueti un ūdens plakne kontrastē ar baltajiem sniega plašumiem un rada svinīgu, kaut arī mazliet akadēmisku iespaidu.

No citiem šā perioda darbiem vēl būtu jāpiemin studija-glezna ar nosaukumu «Pavasara ūdeņi» (VMM)<sup>245</sup>. Tas ir viens no Purvīša vienkāršākajiem, patiesākajiem un vismazāk «konstruētajiem» dabas atveidiem. Kompozīcijas augšdaļā attēlota mežmala ar daudzām mazām izkaisītām eglītēm lielo egļu masīva priekšā. Tuvāk ir parādīts lauks ar ļoti biezu sniega kārtu. Vidū redzama vieta, kur kūstošā sniega ūdeņi, kas pavasarī plūst zem sniega, jau izkausējuši tā biezo kārtu un tek brīvi. Šī pavasara strautiņa malas ir apledojušas. Biezās sniega kārtas robeža šķērso gleznu kā plata izlocīta lenta. Ainavas gleznieciskā valoda ir ļoti atturīga. Šis darbs liekas mazsvarīgs, bet tam ir liela nozīme gleznotāja 30. gadu mākslā, jo šī kompozīcija tiks izmantota kā prototips veselai virknei ainavu ar spilgtiem krāsu risinājumiem.

Purvītīm kā māksliniekam piemita tīpašība — viņš mēdza atkārtot savas gleznas, pie tam nereti mazliet izmainot kompozīciju un pielietojot jaunapgūtās tehniskās iemaņas. Pirmais mums pazīstamais atkārtojums darināts



Pie Māras dīķa.

ap 1914. gadu: tā ir ainava «Viesturdārzā» (VMM)<sup>246</sup> — iepriekš minētās studijas «Ziema» pārfrazējums. Ainavā parādīts tas pats dārza stūrītis, un tās kompozīcija ir apmēram tāda pati. Atkārtojums no pirmā varianta atšķiras ar to, ka ziemas skata vietā tagad redzam agra pavasara ainavu ar slapju sniegu un peļķēm. Tas apstāklis, ka otrais variants atkārtu pirmo, dod iespēju salīdzināt abu darbu glezniecisko meistarību un pārlicināties, kā pilnveidojusies ainavista tehniskā virtuozitāte apmēram desmit līdz četrpadsmit gadu laikā. Labākais objekts šim salīdzinājumam ir sniega grēda, kas abās ainavās plastiski pārlicināši modelēta. Purvīša gleznošanas prasmes pieaugums te izpaužas otas triepienu raksturā. Jaunības gadu studijā triepieni ir vienveidīgi un šavstarpēji nesaistīti. Turpretim gleznā «Viesturdārzā» otas vilcieni ir daudzveidīgi un ritmiski saskaņoti. Tie ne tikai labi raksturo sniega grēdas plastiskās formas, bet veido drošu un skaistu gleznotāja rokrakstu, kam pašam par sevi jau ir mākslinieciska vērtība.

Glezna «Rudens» (VMM)<sup>247</sup> arī liecina par Purvīša otas lielo meistarību, tikai šeit plastisko, vijīgo triepienu vietā redzami plūstošie otas vilcieni, radot rudens lapotnes iesarkani kvēlojošo toņu simfoniju. Šo darbu var uzskatīt par vienu no dekoratīvākajām ainavām Purvīša jaunradē.

Pirmais pasaules karš it kā veido robežu starp Purvīša jaunrades diviem lieliem posmiem. Gleznotājs, kura darbībā uz dažiem gadiem bija iestājies atslābums, 20. gadu sākumā atkal daudz strādā plenērā. Viņa gleznojuma

veids kļūst neparasti brīvs, brāzmais. Temperamentīgie otas vilcieni klāj visu audeklu un liek vibrēt gan zālei, gan ūdens virsmai, gan krūmu attēliem. Purvītis atteicies arī no darbu konstruēšanas principa — ainavas kompozīciju pilnīgi nosaka tā vieta dabā, kas ir gleznotāja redzes lokā, kad viņš strādā pie studijas. Kā varētu raksturot šo mākslu? Neapšaubāmi, tā ir radniecīga impresionismam. Un tomēr tas nav «dižimpresionisms» (tā varētu dēvēt Kloda Monē mākslu) un nav arī «klasiskais puantilisms» (Serā<sup>248</sup> metode), ko Purvītis neveiksmīgi mēģināja apgūt Rēveles periodā. Tagad tas ir paša Purvīša individuālais rokraksts, kurā glezniecības paņēmieni atbilst impresionisma centieniem atainot dabu nevis kā kontūru un līniju kompleksu, bet kā daudzu sīku krāsu plankumu kopumu. Un, tā kā šis paņēmieni visā pilnībā atbilst Purvīša mākslinieka redzei, tad tas viņam tagad arī ļoti veiksmīgi izdodas un gleznotājs gūst labus panākumus.

Liela daļa šajā manierē gleznotu darbu ir lauku ainavas (Rīgas nomaļu vai pilsētas apkārtnes skati). No šiem gleznojumiem mums pazīstamas trīs iepriekš minētās studijas, no kurām saglabājušās melnbaltas reprodukcijas.\*

Šīs studijas raksturo apvaldīta trauksmainība. Mākoņainas debesis piešķir ainavām skumju noskaņu. Visās trīs studijās parādīti vienkārši, necili dabas objekti. Tā studijā «Pie Māras dīķa» tuvējā krastā redzama veca dēļu sēta, kas iežogo dārzu, bet pretējā krastā lapu koku masīvs; tas atspoguļojas ūdenī, kas uzgleznots ar gariem horizontāliem triepieniem. Citas divas studijas, šķiet, gleznotas Mārupes apkārtņē. Vienā no tām («Pēc lietus») pirmajā plānā attēlota ziedoša pļava, vidus plānā — apaļas formas krūmi, dibenplānā — skuju mežs. Otrajā studijā redzams uzarts lauks, bet tālumā nabadzīga zemnieka māja un vientuļi koki. Visas šīs ainavas pauž «pelēcīgas dienas optimismu».

Iepriekš minētās studijas ir pierādījums tam, ka Purvīša gleznošanas paņēmienam raksturīgie triepieni un lineāro kontūru negācija nav tikai formas uzbūves metode. Mākslinieka mērķis ir dabas patiesais atainojums. Šīs jaunās iemaņas devušas ainavistam iespēju pārlicinoši atveidot vasaras ainavās tādus objektus kā krūmi, nelieli koki, zāle, ziedošas pļavas, tas ir, visu to, kam dabā piemīt nenoteiktas kontūras un struktūra. Salīdzinot šo objektu atveidojumu Purvīša šā perioda gleznās ar agrākajos gados attēlotajiem, it sevišķi salīdzinot apaļo krūmu motīvu atveidojumus (šie motīvi parādās Purvīša mākslā aptuveni ap 1905. gadu), ir vērojams, cik šo objektu formas viņa agrākajos darbos bijušas vienveidīgas, vispārinātas un cik dabiskas, plastiskas un dažādas tās ir tagad. Lapu koki un krūmi liekas šalcam, viegla vēja iešūpoti, dīķa virsmā it kā nepārtraukti ievizas un izzūd sīkiem vilnīšiem raksturīgie gaismas refleksi, zālē līgojas lauku ziedi. Tikpat brīvi, tagad jau bez jebkādas stilizācijas atveidotas pelēcīgo mākoņu masas.

\* Reproducētas izdevumā «Jahrbuch der Bildenden Kunst», 1926.



Ziedoša pļava.

Studiju gleznošanas veids, kā atceras Egle, Purvītīm bijis diezgan vienkāršs: «Pamatā zīmējums vai nu ar oti, vai zīmuli (krāsainu), pēc tam tiek ieklātas tumšākās vietas ainavā un viss gleznojums it kā vienmērīgi aug. Nebija vērojams, ka būtu vietas, kuras ir pabeigtas, un vietas, kuras tikko iezīmētas. Meistara ota pieskaras gan koku grupām, gan ēnām, gan debesīm. Un tikai tad, kad viss it kā saskaņots, tiek gleznots priekšplāns, detaļas.»<sup>249</sup> Brieduma gados meistars, gleznojot plenērā, improvizēja kompozīciju, piekombinēja krāsu akcentus. Pirms darba uzsākšanas Purvītis izspieda krāsas uz paletes tādā daudzumā, ka pietika visai gleznei, un, darbu beidzot, viņš visas izspiestās krāsas bija izlietojis. Tas liecina par iepriekš pārdomāto gleznes krāsu risinājuma plānu. Vispār Purvītis mēdza teikt, ka labu studiju ir grūtāk radīt nekā labu gleznu. Jo studijas gleznošana esot gleznes radīšanas procesa pamats, kas nosaka gleznes risinājumu.

Šajos gados ainavists glezno studiju pēc studijas. Un te viņam izvirzās vēl viena problēma: vai jaunajā, gandrīz impresionistiskajā manierē, kas liekas piemērota tikai studijām, var radīt ainavu-gleznu, kas būtu veidota pēc klasiskajiem kompozīcijas uzbūves likumiem un tomēr saglabātu studijām piemītošo svaigumu. Risinot šo problēmu, Purvītis radīja ainavu «Ziedoša pļava»\*. Tā ir vasaras zaļumu simfonija ar smalku triepienu vibrāciju. Var pārlicināties, ka gleznes pamatā ir iepriekš minētā studija «Pēc

lietus». Tai atbilstošs ir arī pelēcīgais apgaismojums, kas labi raksturo lietainu dienu. Ainavu bagātina dabas iespaidi, kas gūti arī citās vietās. Gleznā neredzamas upītes krasti iezīmēti kā zilganzaļa horizontāla svītra, kas sadala kompozīciju divās daļās. Augšējā daļā attēlota lauku aina, apakšējo, tas ir, gleznas priekšplānu, aizņem ziedoša pļava. Koša un līksma — tā rada svētdienīgu noskaņu. Auglīgajā, kūdrainajā zemē iesakņojušās ne tikai vārpatas, bet arī pīpenes, un šīs lauku karalienes sniegbalto ziedu tūkstoši spīguļo svaigajā zālē. Baltās krāsas triepieni — pīpenes — ir brīvi un meistarīgi izvietoti pa audekla apakšējo daļu un lieliski raksturo ziedu pudurus, kā arī pļavas plastisko struktūru, ko nosaka gan zemes reljefs, gan ziedu grupējumu augstums, gan laukuma vidū iemītā vijīgā taciņa, kas gleznā izcelta ar tumši zaļu krāsu toni. Trīs krūmu grupas vidusplānā ir pļavas sīko ritmu atkārtojums. Siena kaudze, šķūnis un zilganais mežs gleznas dziļumā papildina pirmā plāna radīto iespaidu.

Vispār meistarā nodoms uz impresionistiskas studijas pamata radīt klasisku kompozīciju izdevies veiksmīgi. Kā ainavists to panācis? Ir redzams, ka šīs gleznas kompozīciju viņš īstenībā konstruējis pēc Kuindži «Bērzu birzes» shēmas, jo tās elementi ir tie paši, tikai strauta vietā Purvīša gleznā aizvijas taciņa, koku kulišu vietā — krūmu kulises, to vidū — tālu mežu perspektīva. Kuindži gleznā šos elementus akcentē impozantais, majestātiskais, dekoratīvais risinājums, turpretim Purvīša «Ziedošajā pļavā» tie it kā apvaldīti, mierīgāki. Tagad Purvītis ainavas kompozīcijas klasiskos principus pilnīgi pielāgojis reālisma prasībām, tāpēc šī glezna ir viens no viņa vispatiesākajiem darbiem. Dažādas intensitātes zaļā krāsa šeit veido ne tikai toņu, bet arī krāsu attiecības. Pļavas svaigais zaļums, krūmu pelēcīgais zaļums, upes un meža zilganais zaļums ir patstāvīgas krāsas, kas iekļāj gleznas kompozīciju veidojošās plaknes un savstarpēji kontrastē. Šāds gleznieciskā risinājuma veids ir viens no faktoriem, kas nosaka šīs klasiskās latviešu ainavas-gleznas monumentāli dekoratīvo raksturu un pauž optimistisku noskaņu, gaišu prieku.

Tajos pašos gados, kad Purvītis rada šāda rakstura pavasara ainavas, kurās viņš tālāk par impresionismu neiet, meistars meklē arī jaunu, savam laikmetam vairāk atbilstošu, ekspresīvāku un patētiskāku izteiksmes veidu, izmantojot šim nolūkam vienu otru no savām agrāk radītajām klasisko pavasara ainavu kompozīcijām, jo pats piemērotākais meklējumu ceļš ir eksperimentēt vecas, ierastas kompozīcijas ietvaros. Liekas — Purvītis pats uzskatījis, ka viņa palu ūdeņiem veltīto darbu vidū pati interesantākā ir jau minētā glezna «Pavasara ūdeņi» («Maestoso», VMM)<sup>250</sup>, jo tagad viņš izmanto šīs kompozīcijas variācijas. Tā, piemēram, šī pati kompozīcija, tikai it kā spoguļa attēlā, ir redzama krāsainajā reprodukcijā «Pavasari»\*. Varbūt šādi pārfrazējot kompozīciju, meistars vēlējās panākt, lai atkārt-

\* Reproducēta žurnālā «Atpūta», 1926, 112. nr.



Pavasari.

jums nebūtu tik manāms. Taču jaunā glezna atšķiras no sava prototipa ne tikai ar kompozīcijas atveidojumu. Abus darbus salīdzinot, redzam, ka «Pavasara ūdeņos» ainavists tikai kompozīcijā bija novirzījies no dabas tieša attēlojuma, bet «Pavasari» arī krāsu gamma un ainavas elementu risinājums neatbilst tam, ko mākslinieks būtu varējis novērot dabā. Līniju kontūras un otas triepieni šajā darbā it kā vibrē un ir līdzīgi kvēlojošai liesmai. Ūdens virsma un citi elementi detalizēti jau tīri glezniecisku apsvērumu dēļ. Peldošo sniega salu horizontāles tagad kļūst Purvītīm par noteiktu izteiksmes līdzekli, kas ne visai atbilst reālajiem dabas apstākļiem, bet gleznā ir nepieciešams horizontālu ritmu akcentēšanai. Jau sen pazīstamās kombinācijas «Sils — birzītes — eglītes» dažādie varianti šai daiļrades periodā sastopami gandrīz ikvienā Purvīša palu ūdeņu ainavā, un raksturs tiem ir aptuveni vienāds, tikai to kompozīcijas ir dažādas. Citās pavasara ainavās Purvītis tagad izmanto jau 1911. gadā radīto kompozīciju ar diviem mežiem uz zemes raga un zemnieka māju līdumā. Visās šajās gleznās pakalna nogāzes un tuvā krasta sniega laukums veido baltas plaknes. Sevišķi interesanta kompozīcija, kurā ietilpst visi iepriekš minētie ainavas elementi, ir gleznai «Kad silava mostas» (VMM)<sup>251</sup>. Te «sils — birzītes — eglītes», sniega plankumi, ūdens virsmas spogulis un debess šaurā, zilā strēle dod māksliniekam iespēju radīt veiksmīgi līdzsvarotu, ornamentāli dekoratīvu un emocionāli izteismīgu mākslas darbu.

Tā atkal ir prieka un liksmības pilna ainava. Bet no tiem maigajiem un elegantajiem gleznojumiem, kas Purvītim bija raksturīgi laika posmā no 1920. līdz 1926. gadam, vairs nav ne miņas. Tagad ainavists ne tikai atgriežas pie savas daiļrades agrīnā perioda labākajiem risinājumiem, bet ievērojami pārspēj tos spēka un dinamikas izpausmē. Tagad melnie un tumši zaļie lielo koku toņi, iesarkanie bērzu toņi, sniega baltums un debesu zilums veido arī kontrastējošo četru komponentu akordu. Purvīša 1910. gada šedevrs «Pavasara ūdeņi» pauž gaišu, apgarotu uzvaras prieku un miera izjūtu, turpretim viņa 1931. gada meistardarbs ir varens, dinamisks un trauksmais. Par to liecina arī kontrastējošo toņu robežlīniju robainās zibeņveida formas. Problemātisks gan ir tas fakts, ka dažiem kokiem, šķiet, iezīmētas lapotnes kontūras, kaut gan šādā sniega ainavā zaļi varētu būt tikai skuju koki. No tā iespējams secināt, ka šai gleznai kā materiāls varēja būt izmantota kāda no vasaras studijām.

Tā Purvītis šinī posmā pilnveido palu ūdeņu tēmu. Un vispār viņa māksla kļūst spēcīgāka, saturā izteiksmīgāka. Dažās pirmskara periodā gleznotās ainavās varēja konstatēt kontemplācijas momentu, turpretim tagad viņa gleznās viss aug, top un veidojas. Tādējādi «maestoso» svinīgums pārvērties par ugunīgu «con fuoco», jo iesarkanie bērzi atgādina ugunīgas mēles, un ne tikai tie, bet viss šajā gleznā, pat zilā debess it kā liesmo. Ar šo darbu Purvītis 1931. gadā pabeidz palu ūdeņu konstruktīvo kompozīciju sēriju, ko bija aizsācis 20. gados.

Līdztekus šāda veida risinājumiem mākslinieks pievērsās citiem agra pavasara un zemes skaistuma motīviem, kas deva viņam iespēju atsvaidzināt šā gadalaika gleznojumus, kuri bija kļuvuši vienveidīgi.

Liekas, ka viens no pirmajiem agra pavasara tēmas jauna veida risinājumiem bija 1927. gadā radītais darbs «Agrs pavasaris», kas pazīstams pēc krāsaina attēla avīzē (tātad reprodukcijas kvalitāte vēl sliktāka nekā žurnālā). Te atainota liela, varena upe un zemes rags gleznas kreisajā pusē, kas liekas piederam kādai salai (iespējams, Doles salai). Kā vienmēr Purvīša darbos, arī te gleznas apakšējo daļu aizņem līdzenas ledus kārtas un ūdens virsmas attēlojums. Gleznā nav tumšu plakņu, tās glezniecisko valodu nosaka sniegs un zilgani baltās debess atspulgs ūdenī.

Tajā pašā apvidū un, domājams, tajā pašā gadā un gadalaikā ir radīta ainava «Upes krasts ziemā»\*, kas attēlo patukšu, apsnigušu, stāvu Daugavas krastu, kūstošu sniegu, ledus kārtas upes virsmā un lauku mājas ar kokiem. Bezgalīgās tālēs aizvijas Daugava. Vienkāršs un skarbs dabas skats. Šajā darbā vērojami ainavista jaunie gleznieciskie paņēmieni. Ar spēcīgiem, taisniem melniem otas vilcieniem viņš iezīmē kontūras un galvenās līnijas. Strādājot ar otu kā ar zīmuli, mākslinieks ieklāj ēnas ar taisniem, paralēliem

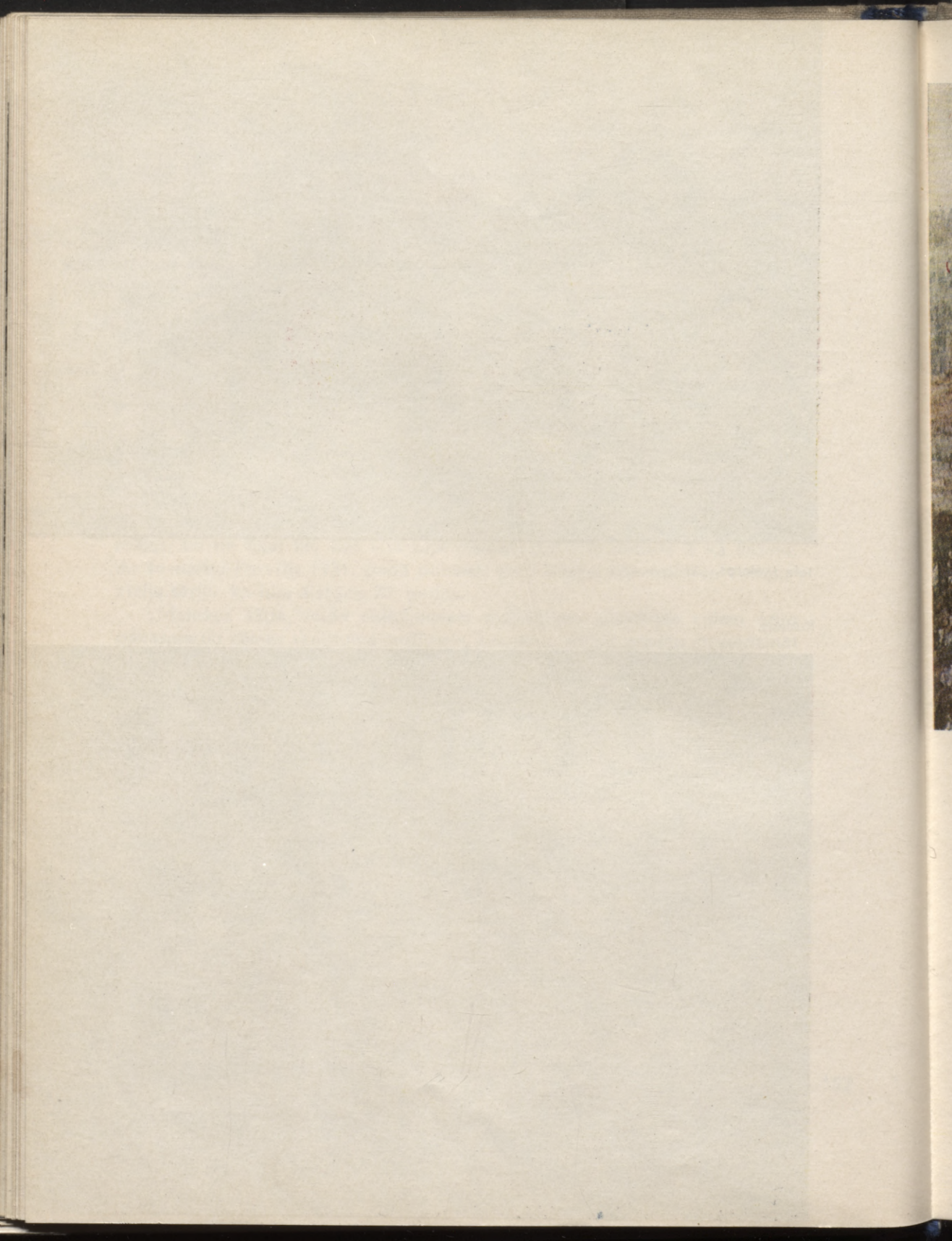
\* Reproducēta krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1946.

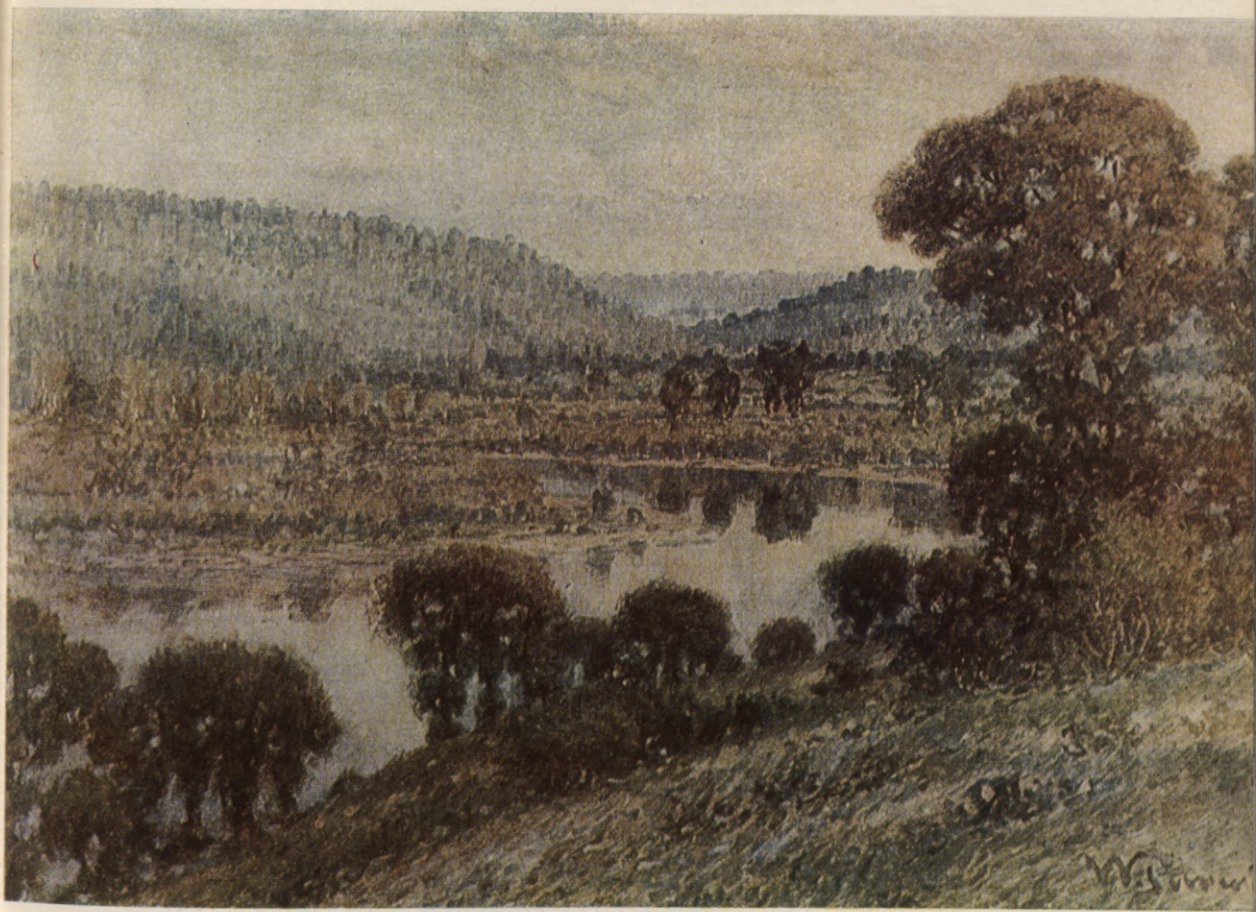


Iela Majoros.

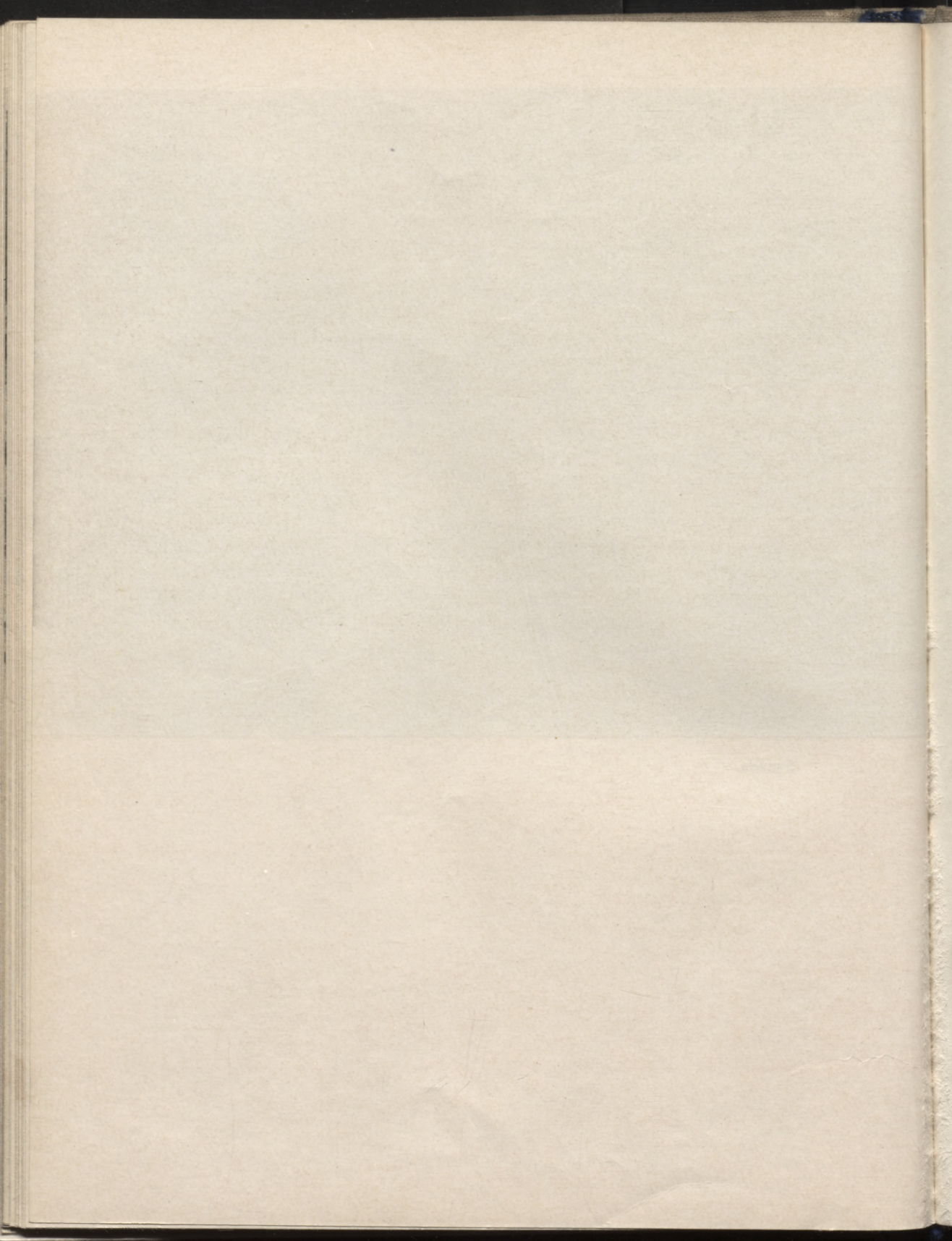
Rudens.







Sigulda.





Upes krasts ziemā.

triepieniem. Ainava gleznota postimpresionismam raksturīgā vienkāršotā manierē. Ēnas uz sniega ir intensīvi zilas vai violetas. Tālie bērzi uz debess fona iezīmēti te ar sarkano krāsu, te ar okeru.

Šī ir Purvīša jaunradē pirmā no mums pazīstamām gleznām ar jauna tipa kompozīciju, kur redzams stāvs upes krasts, kas sākas vienā no gleznas apakšējiem stūriem (parasti kreisajā) un stiepjas līdz apvārsnim audekla pretējā pusē. Bet kur gleznojot bija novietojies pats mākslinieks? Ja šeit attēlots plašas upes krasts, tad gleznotājam bija jāatrod zemes rags (tas varēja būt arī neliels) un no šā raga gala jāvēro tālumā aizejošā krasta perspektīva. Ja upe bija šaura, tad gleznotājam bija nepieciešams sameklēt tās līkumu, kur viņš pats varētu stāvēt uz krasta, kas veido ārējo līkuma loku. Tad vajadzēja novietoties pie līča krasta un, pavēršoties ar skatienu pret līci, vērot krasta perspektīvu. Šāds skata punkts Purvītim bija ļoti izdevīgs, jo ļāva radīt kompozīciju, kas atbilda visām mākslinieka

prasībām, — pirmā plāna vienā pusē ainavists varēja attēlot stāvo krastu ar zemes vai sniega struktūras visām detaļām, bet otrā pusē — ūdens virsmu. Audekla augšējā daļā bija iespējams uzgleznot panorāmu ar mājām un kokiem, bet pretējā gleznas stūrī parādīt arī tālu perspektīvu. Šādu kompozīciju Purvītis atzina par visvairāk piemērotu savu jauno nodomu īstenošanai. Gleznas ar Doles salas ainavas kompozīciju viņa daiļradē vairs neatkārtojas, turpretim kompozīcija ar skatu uz stāvo krastu ir Purvīša daudzu agra pavasara ainavu pamatā. Tā mākslinieka jaunradē parādījās agra pavasara tēmas jauni varianti, jo Purvītis atjaunoja darbu plenērā ne tikai vasarā, bet arī martā — viņa daiļradei tik nozīmīgajā pavasara mēnesī. Šajās ainavās vairs nav atrodami palu ūdeņu tēmas klasiskā risinājuma elementi, tās nav darbnīcā radītas veco gleznu komponentu kombinācijas, bet jauni, izteiksmīgi mākslas darbi, kas patiesi atspoguļo to, ko gleznotājs bija vērojis dabā.

Pie šīs sērijas pieder «Ziemas ainava», kuras krāsainā reprodukcija 1931. gadā ievietota žurnāla «Atpūta» 323. numurā. Ainava ar staltajām mūra vasarnīcām, kas izvietojušās krastmalā retā priežu mežā, atgādina Lielupes apkaimi. Upes ledus un sniega kārtu pārklājis ūdens. Toziem bija daudz sniega un stipri vēji. Tas deva gleznotājam iespēju atveidot izteiksmīgu «sniega poēmu». Mākslinieka ota pārlicinoši attēlojusi uz audekla šīs dabas ainas vienreizējo, neikdienišķo skaistumu. Aina tiešām ir neparasta. Upes stāvais krasts pilnīgi aizputināts, un tāpēc tā nogāze izskatās līzenāka. Šeit sakrājušās lielas sniega masas, kas izveidojušās dīvainas formas.

Kompozīcijas apakšējā stūrī, kur krasts redzams tikai no dažu metru attāluma, Purvītis uzgleznojis sniega kupenu, kas liekas mīlztīga. Tā ir nosēdusies, vairākās vietās to gareniski sašķēlušas gigantiskas plaisas. Plaisas un sniega kārtas plastiski izceltas ar gaismēnu. Liekas, šīs formas veidojot, mākslinieks priecājies un jūsmojis par dabas varenību, apbrīnojis to. Sniega kārtu robežas ir asas un laužas, veidotas no skaidri iezīmētām sķautnēm. Dažas no tām, saules apgaismotas, ir baltas, citas tumši zilas vai zilgani zajas. Kaut arī tikai bruņots ar otu, gleznotājs šeit cērt un veido plastiskas formas kā tēlnieks. Tikpat spēcīgi krasta formas attēlotas arī gleznas vidusplānā. Tumšus akcentus kompozīcijā rada ūdens plaknes un aizēnotas priedes, bet krāsainus akordus — saules apmirdzētie priežu stumbri un mājas. Šajā optimistiskajā un tomēr skarbajā ainavā gleznotājs atklājis savai dzimtenei — ziemeļu zemei — raksturīgu dabas skatu.

Apmēram šajā pašā apvidū un arī gadalaikā Purvītis atradis materiālu citai gleznai ar tādu pašu nosaukumu.\* Tās kompozīcija atkārtoti iepriekš aprakstītās gleznas kompozīciju spoguļā skatījumā (mākslinieks, staigājot pa to pašu krastu, skatās tagad pretējā virzienā). Atkal priekšplānā ir

\* Reproducēta krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1946.



Ziemas ainava.

plastiski modelēta, saplāknējusi sniega kārta, atkal tumšus akcentus rada ūdens plankumi un ēnainie koki — šoreiz egles. Toties līnijas nav vairs tik cietas un stūrainas, tajās vairāk dinamikas. Krāsu akcentu gleznā veido neliels sarkans plankums — mājas siena. Trauksmainības noskaņa, ko pauž šī glezna, ļoti iespējams, atspoguļo paša mākslinieka iekšējo nemieru, jo šajā laikā Purvītīm no jauna nācās cīnīties par Mākslas akadēmijas likteni.

Kā jau minēts biogrāfijas nodaļā, jauns un svaigs moments Purvīša jaunradē bija pievēršanās mazpilsētas tēmai. Daudzas šīs sērijas gleznas veltītas Rīgas Jūrmalai, piemēram, «lela Majoros»\*, kas tika parādīta 1927. gada



Ziemas ainava.

izstādē Stokholmā un pēc tam kļuva par Stokholmas Mākslas muzeja īpašumu.

Īstenībā gleznā attēlota nevis iela, bet tirgus laukumiņš. Divas gaļas tirgotāju būdas un divstāvu māja ir visprozaiskākie objekti, kādus vien ainavā var iedomāties. Tiesa, necilus objektus krievu un latviešu ainavisti gleznoja jau sen. Bet šim mazpilsētas nostūrim nepiemīt tā pati pievilcība, kas raksturīga daudzkārt gleznās apdzejotajiem lauku šķūnīšiem, koka tiltiņiem vai arī kādai Vecrīgas mājiņai. Kā gan Purvītīm izdevās poētiski attēlot objektu, kas, liekas, varētu radīt tikai pašu ikdienišķāko iespaidu? Bet, strādājot pie šī darba, mākslinieks aizrāvās ar «gleznojuma poēziju» un radīja saturīgu risinājumu.

Gleznai ir īpatnējs, nosacīts fons — it kā milzīgs, gaišs ekrāns būtu nolaiests līdz zemei kā pelēcīgās, mākoņainās debess turpinājums. Rīgas Jūrmalā ir daudz zaļumu, un jādomā, ka arī tai vietā, ko gleznotājs attēlojis savā darbā, bija redzami krūmi vai vismaz koku galotnes starp ēkām un



Majori.

virs tām. Bet māksliniekam bija cits nodoms: viņš gribēja radīt pelēcīgi sarkanu, pelēcīgi dzeltenu un pelēcīgi brūnu toņu sonāti ar melniem un ziliem akordiem un tāpēc ainavā neparādīja neviena zaļumiņa. Jāpiebilst, ka šāds gleznas fona risinājums ir interesants, un Purvīša mākslā tas varbūt pārāk maz izmantots. Ainava gleznota lieliem, brīviem un temperamentīgiem otas vilcieniem — it kā akvarelējot. Toņu gamma ir viengabalaina un līdzsvarota. Šīs iesarkanās gleznas emocionālā noskaņa līdzīga Purvīša Bierīņu zaļo ainavu noskaņai, kuras radītas šajā pašā periodā. «Iela Majoros» pauž to pašu «pelēcīgas dienas optimismu», kas raksturīgs Purvīša tā laika pasaules uztverei. Krietni skarbāka ir «Pilsētas nomale» (VMM)<sup>252</sup>, kas 1928. gadā bija parādīta latviešu mākslinieku darbu izstādē. Tumši zaļi un tumši brūni toņi nosaka šā darba krāsu gammu. Varenie koki un vecā māja stāsta par aizgājušiem laikiem. Māja izskatās drūma, tikai malkas grēdas gaišais gleznojums ienes darbā priecīgāku akordu. Līdzīgā garā darināta arī «Priekšpilsētas ainava» (VMM)<sup>253</sup>. Emocionālās saspringtības pieaugums

vērojams vairākos citos šā perioda darbos, piemēram, iepriekš minētajā gleznā «Majori», kas pretēji «lelai Majoros» ir viens no visdramatiskākajiem darbiem Purvīša daiļradē. Līdzīgu noskaņu pauž arī kompozīcija «Uz Lielupes» — ainava ar trauksmainu dabas uztveri un «Pirms vētras»\* — apbrīnojami izteismīgs vētras varenības attēlojums ar dziļi filozofisku zemtekstu, kas pauž cīņas trauksmes skaistumu.

Gleznā «Majori» redzama šaura ieliņa, divstāvu mūra mājiņas, starp tām atsevišķi koki. Ainava labi raksturo pilsētiņas īpatnības. Šajā gleznā mākslinieka dvēseles trauksmainā noskaņa, šķiet, sasniegusi augstāko izpausmes pakāpi. Te ir spēcīgi kontrastējoši melnās krāsas akcenti un asīverti sarkanā toņa akordi kā melnā pretstats. Gleznotājs vēro dabu it kā caur plīvojošu aizkaru, ko rausta vētras brāzmas. Otas vilcieni laužti kā zibens pusnakts debesīs. Gleznā tikko jaušami iezīmētas divas melnas cilvēku figūriņas. Tās stāv uz trotuāra un it kā akcentē neparasto tukšumu šajā allaž trokšņainajā vietā.

Radniecīga iepriekšējai gleznai, tikai daudz harmoniskāka ir ainava «Uz Lielupes». Tās apakšējā daļa ar atspoguļojumiem ūdens virsmā atkārtoto gleznas augšējo daļu. Labajā pusē pie krasta stāv stalta burulaivu grupa. Dziļumā eleganta mūra mājiņa ar tornīti. Zāļie koki un to atspulgs ūdenī nosaka šīs ainavas zaļgano toņu gammu, kurā spilgtu akcentu rada sarkanais laivinieku šķūnis. Lai panāktu vienotu kolorītu, ainavists arī šinī gleznā piešķīris debesīm nosacītu dzeltenīgi zaļganu nokrāsu. Buras un to atspulgs ūdenī veido staltas, baltas vertikāles, kas šķērso gleznu. Vibrējošā ūdens virsma liecina par jestrū vēju un pastiprina ainavas nemierīgo izteiksmi. Tā ir trauksmainu un tomēr gaišu noskaņu poēma, kas stāsta par spirtgām vēsmām cilvēka dzīvē. Spriežot pēc rakstiem presē, šajā laikā top arī košu krāsu gammā ieturētie Lielupes laivu piestātņu attēlojumi, kā arī jūras un pludmales skati.

Viena no Purvīša vismonumentālākajām gleznām šajā periodā ir «Daugavas krasti»\*\* (ap 1932. gadu). Latviešu meistars, tāpat kā Šiškins un Kuindži, radījis iespaidīgu un dokumentāli precīzu dabas atveidu, kas stāsta par viņa dzimtenes skaistumu. Pēc ainavas rakstura var secināt, ka mākslinieks attēlojis Daugavas labo krastu. Lai to uzgleznotu, Purvītis šoreiz novietojies nevis uz zemesraga, bet uz lieliem akmeņiem ūdenī. Tā viņš varēja labi pārskatīt krasta stāvo, akmeņaino nogāzi, kas atainota gleznā kā gaiša lenta apvēršņa augstumā. Sašaurinādamās tā izzūd audekla labajā pusē. Stāva kaļķakmens krasta motīvu savos darbos bija izmantojuši jau

\* Reproducēta Krakovas mākslas izstādes katalogā 1936. g. Šā darba tapšanas laiks attiecināms uz aprakstāmo Purvīša daiļrades periodu, jo glezna redzama fotoattēlā, kur parādīta mākslinieka darbnīca 1931. gadā (žurnālā «Atpūta», 1931. g. 2. novembrī).

\*\* Reproducēta krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1943.



Uz Lielupes.

citi ainavisti, piemēram, Rozens, apgleznojot lineti — «Igaunijas dolomīts» — Rīgas pilsētas mākslas muzeja vestibilā. Bet Purvīša gleznā ir ietvertas plašākas perspektīvas, un, pats galvenais, te dots vienreizēji spilgts, krāsu bagāts vakara stundas atainojums. Iesārtā gaismā atspīd stāvais krasts, zemnieku mājas ar kupliem, zaļiem bērziem, nelieli mākoņi un plakanie akmeņi krasta nogāzē, bet pati Daugava ir tumša, zilās ēnas gulst uz akmeņiem, tikai piekrastes ūdeņos iedzirkstas dzeltenīgais zaļums, un skatītājs it kā dzird viļņu vieglo šalkoņu.

Ipatnējs piemērs tam, kā mākslas vēsturnieks var pārprast gleznas saturu, ir J. Siliņa apraksts par šo Purvīša darbu. Šī vasaras ainava tiek interpretēta kā ziemas skats: «... stāvā krastmala ar koku un ēnu grupām... aizslīd dziļumā, nodalot augšpusē gaisu un mākoņus no plašajiem ūdeņiem ar peldošiem ledusgabaliem lejā. Ar šķautnaino krastmali... sasaucas sniegotās ledus gāles... Krāsu dzejojumā jaušam dabas varenumu, tai nokratot ziemas stingumu.»<sup>254</sup> Tā krasta milzīgās kaļķakmeņu plaknes te uztvertas kā



Pavasaris.

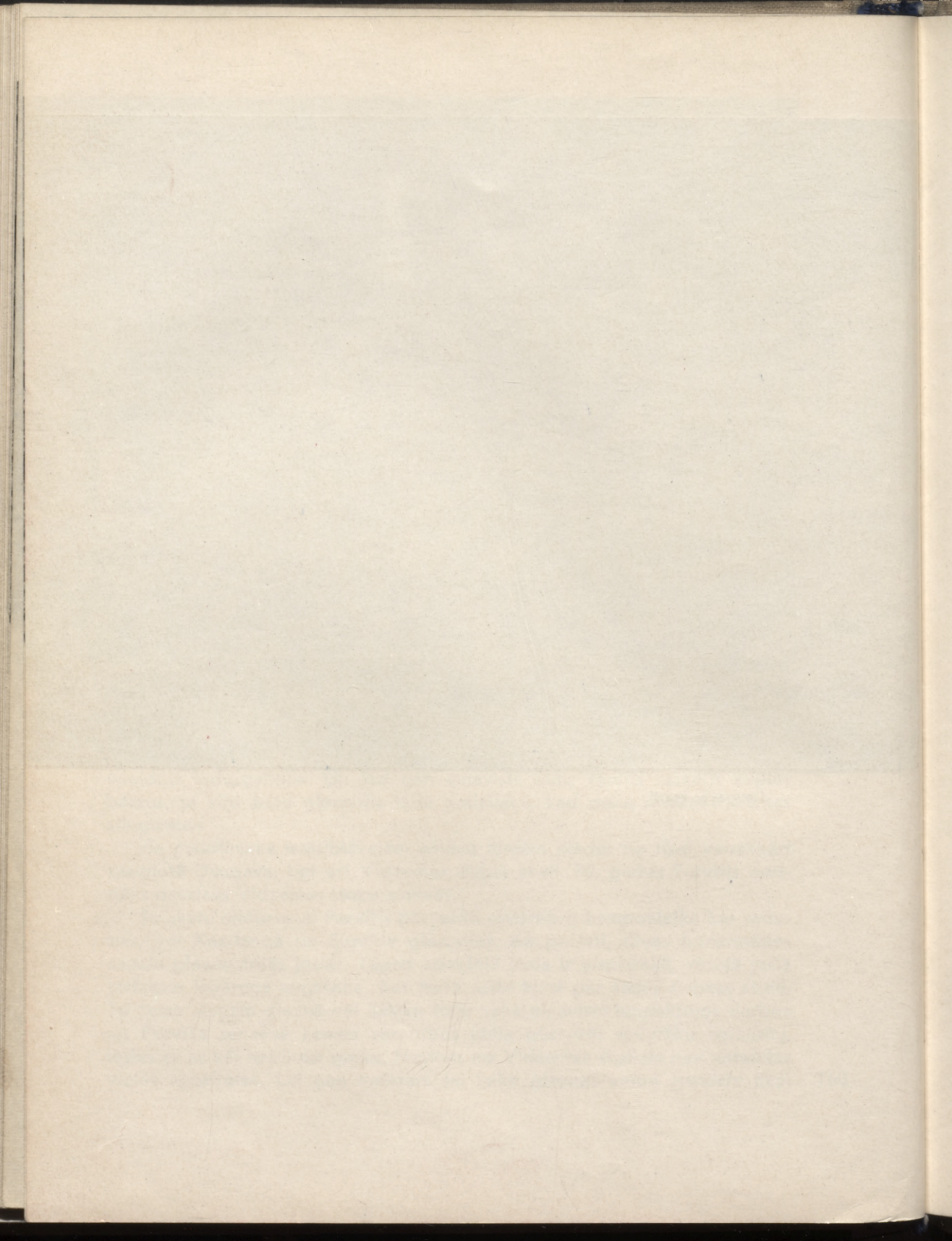
«peldoši ledusgabali». Un kur gan ainavists būtu varējis saskatīt kuplus bērzus, ja viņš būtu gleznojis tādā gadalaikā, kad daba «nokrata ziemas stingumu»?

Pie mākslinieka iemīļotākajām ainavu tēmām pieder ne tikai vairākkārt gleznotā Daugava, bet arī Vidzemes dabas skati. 30. gados Purvītis darinājis daudzas Vidzemes lauku ainavas.

Šo skatu attēlošanai Purvītis pārveido savu veco kompozīciju, kas radusies, vēl Kazdangā un Siguldā gleznojot. Kā parasti, divas horizontāles sadala gleznu trijās joslās. Tagad apakšējā josla ir visplatākā, vidējā joslā redzama iegarena augstiene, bet trešā josla kļūst par šauru debess strēli. Te zeme aizņem gleznā vēl lielāku daļu nekā ainavista iepriekšējos darbos un Purvīša sensenā zemes varenības tēma gūst vēl spilgtāku izpausmi, ieskanas ar vēl nebijušu spēku. Neviens no Vidzemes skatiem nav noteiktas vietas «portrets». Lai gan meistars šai laikā gleznas veido gandrīz tikai



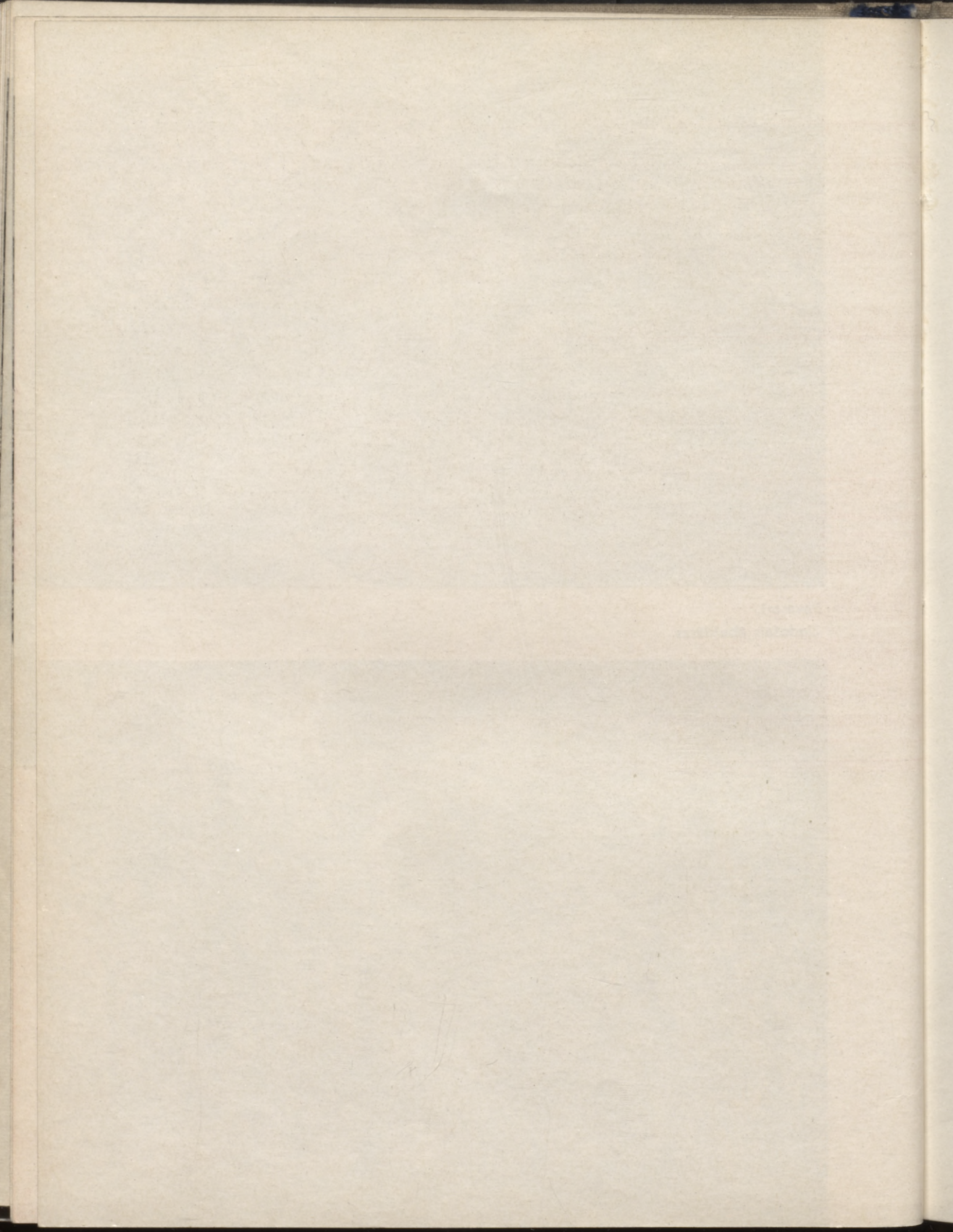
Daugavas krasti.





Pavasārī.  
Ziedošais ābeļdārzs.







Ziedoši liči.

plenērā, redzētais vienmēr tiek pārkomponēts. Pēc tam mājās viņš darbu pabeidz un novērš sīkās nepilnības. Tā Kuindži metode — kompozīcijas ilgstošais veidošanas process — pārvērtās par Purvīša metodi, tas ir, par kompozīcijas ātru konstruēšanu plenērā.

Šajā laikā Purvītis gleznieciskās kompozīcijas izveidē bieži vien sāk pievērst uzmanību kontrastējošās krāsas akcentam. Zaļš, balts, zils — tādi ir ziedošo koku un citu ainavas elementu krāsu akordi. Bet ja nu kaut kur vidū iegleznotu mazu spilgti sarkanu (tīrs cinobrs) plankumiņu? Tas vizētu līdzīgi mazai zvaigznītei. Bet ja dabā šāda sarkana ķermeņa ziedošo koku vidū nav? Tad to radīs mākslinieka izdoma. Šis košais plankums var būt zemnieka māja ar sarkanu dakstiņu jumtu, bišu strops vai dārznieces sarkanā jaka. Šādi cinobra plankumiņi tagad bieži atrodami Purvīša ainavās. Un tie ir attaisnojami. Viens, divi vai pat trīs šādi spilgti akcenti palīdz labāk uztvert to krāsu gammu, kurā tie iekļauti. Pirmie šāda veida eksperimenti Purvīša mākslā vērojami jau agrīno posmu darbos, tāpat arī 20. gadu otrajā pusē, pēc tam agrā pavasara ainavās. Tagad šis paņēmiens pielietots gan ziedošo koku tēlojumā, gan pavasara ainavās. Sakarā ar to var minēt, ka dažās ainavās kā sarkanu akcentu zaļumu vidū Purvītis glezno nevis dakstiņu jumtu, bet gan māju ar spilgti sarkanām sienām. Šķiet, ka tāds risinājums ir mākslinieka fantāzijas radīts. Bet, ņemot vērā to, ka tādas mājas ir sastopamas Norvēģijas laukos, var uzskatīt, ka Purvītis, gleznojot šādas ainavas, izmantojis savus 1918. gadā Norvēģijā gūtos iespaidus.

Tātad tā nav tikai mākslinieka izdoma, bet gan svešumā novēroto īpatnību pārnešana Latvijas ainavā.

«Pavasaris»\* ir viens no pirmajiem mums pazīstamajiem Purvīša darbiem, kura pamatā ir šim mākslinieka daiļrades periodam raksturīgā «Vidzemes ainavas kompozīcija». Šai gleznā attēlota taisnu, kailu bērzu rinda, kas skatāma frontāli un veido kulises. Tieši tādi bērzi bija parādīti arī kādā citā «Pavasārī» (tā dēvētā «Rozā ainava»), par kuru tika runāts iepriekš. Tagad Purvītis izmanto šīs poētiskās, romantiskās gleznas kompozīcijas principu. Gleznas dziļumā redzamas zemnieku mājas un garena zemes augstiene. Bērzi ir jauni, stalti, skaisti. Tievo stumbru sīki lauztās līnijas pauž jauneklīgu jūsmu. Ainavā dominē gaiši zaļi toņi. Lielo peļķu zilumā vizuālo balto bērzu atspīdumi. Gleznājums viegls, gaisīgs, tas atgādina studiju. Pavasara gaisa mitrais svaigums, dabas atmoda, cīruļu pirmā dziesma — tādas ir šīs izjustās gleznas radītās noskaņas.

Šinī laikposmā Purvītim ir arī daudzas ainavas, kurās viņš attēlo ziedošas ābeles un ķiršus.

Šīs gleznas ir līdzīgas valdzinošām krāsu simfonijām. Katrai no tām mākslinieks prot atrast neatkārtojamu krāsu gammu, un tomēr tās visas ir radniecīgas — gaišas, priecīgas, dzīvības pilnas. Maigums šajos darbos apvienojas ar spēku, ko pauž koku stumbri un zaru žuburainās kontūras.

Ziedošos kokus Purvītis bija iemīlējis jau bērnības gados. Šo tēmu viņš nebeidza gleznot visu mūžu. Iepriekš jau tika aprakstīta ap 1899. gadu gleznotā studija (VMM)<sup>255</sup>, kur ziedošo koku tēmai bija izvēlēta viena neliela ābele uz mazpilsētas nabadzīgas mājiņas fona. Pēc tam šis motīvs parādījās Purvīša mākslā ap 1926. gadu. Un vēlreiz Purvītis atgriezās pie šīs tēmas 30. gados. Cik daudzpusīga ir viņa māksla, un cik dažāda dzīves atsevišķos posmos ir viņa pieeja šim motīvam! Vispirms pats gleznojamais objekts — ābele — it kā aug līdz ar gleznotāju. 1899. gadā jauns bija mākslinieks un jauns bija arī viņa gleznotais kociņš. Tagad sirmais meistars atkal glezno ābeli, bet šoreiz vecu koku. Un tomēr šī vecā ābele — tāpat kā Purvītis pats — nebūt nav vārgāka par toreizējo jauno, zaļoksno kociņu, bet gan nesalīdzināmi spēcīgāka. Toreizējai jaunajai ābelītei bija tikai pa retam ziediņam, tagad vecā ābele ar līko stumbru līdzīga milzīgam ziedu klēpim. Saules staros tā ir gaviļējoši balta, un tikai retumis kaut kur redzams pa zaļaj lapīnai. Uz dzidri zila debess fona attēlota, tā atgādina ķīniešu vecmeistara gleznotu ziedoša koka atveidu, tikai bez sīkākās detalizācijas. Ap 1926. gadu darinātajā gleznā\*\* ābele (iespējams, ka tā atradās Purvīša piederīgo mājas dārzā Rēzeknē) bija atveidota gan ar lielu meistarību, taču vēl diezgan atturīgā krāsu gammā, turpretim 30. gados ābeles

\* Reproducēts žurnālā «Atpūta», 1933, 448. nr.

\*\* Gleznas reprodukcija atrodas mākslinieka K. Sūniņa Purvīša darbu attēlu kolekcijā.

attēlojumā ainavists devis gan melnus akcentus mizai, gan sarkanus akcentus atlupušajam stumbram un zaru vietām.

Diemžēl abas šīs gleznas mums pazīstamas tikai pēc krāsainām reprodukcijām. Viens no pirmajiem mums pazīstamajiem Purvīša 30. gadu darbiem ar vairākiem ziedošiem kokiem ir ainava «Ziedoši līči»\*, kur spilgtā gleznieciskā risinājumā attēlotas ziedošas ievas Gaujas krastā. Reprodukcijas zemās kvalitātes dēļ šo darbu dziļāk analizēt nav iespējams, taču ir redzams, ka ainava ir līksma, gleznota gaišos zaļganos un baltos toņos. Te parādīti ziedoši ievu krūmi, aiz tiem redzama Gauja, līdzīga šaurai horizontālai svītrai, un tālāk upes pretējais stāvais, zaļais krasts.

Ziedošu augļu koku tēmas spēcīgu un interesantu risinājumu Purvītis radījis gleznā «Pavasari»<sup>256</sup> (VMM), kurā viņš izmantojis «Vidzemes ainavas kompozīciju». Te ir atveidota Latvijas laukiem raksturīga aina, proti, arumos reti sastādīti augļu koki. Var spriest, ka, pie šā darba strādājot, Purvītis pilnīgi ir apguvis savu jauno metodi — gleznas radīšanu plenērā. Tagad ainavists varēja organiski apvienot plenēra glezniecību ar kompozīcijas konstruēšanu. Šāda glezna, atspoguļojot dabu «mirkļa skatījumā», tomēr varēja sniegt arī dabas sintezētu tēlu.

Šajā gleznā pirmām kārtām apdzejota zeme. Tās attēlu veido ieslīpas, garas, zaļas un violeti iesārtas strēles. Šīs strēles un šaura zila debess svītra ir fons, uz kā parādīti lielie ziedošie augļu koki kā iesārtas, dzeltenas vai violeti baltas ieapaļas plaknes. Tās atdzīvinātas ar simtiem sīku punktveidīgu otas triepienu, kas atveido atsevišķus ziedus un rada ziedošu koku ilūziju.

Liekas — ainavists te izmanto puantilisma paņēmieni. Bet īstenībā tā ir tikai ārēja līdzība, jo pati daba ir apbērusi kokus ar ziediem, kas, no tālienes vērojot, līdzīgi baltiem punktiem. Un šo punktu atainošanai gleznotājs nevarēja izraudzīties neko labāku kā šķietamu puantilisma paņēmieni. Mazas, spilgtas dzeltenas un sarkanas plaknes (mājas, bišu stropi) rada gleznā kontrastējošu krāsu akcentus. Ēnas, kas šķērso vagas, koku stumbri un zari veido gleznas lineāros ritmus. Spektrālo toņu gaišā, prieka pilnā vibrācija ir himna saulei, pavasarim, dzīvei un darbam.

Citādi izskatās ziedošie koki ap 1935. gadu darinātajā gleznā «Ziedošais ābeļdārzs». Te lielas ābeles aug cieši blakus cita citai. Lapotnes un ziedi veido it kā mirdzošas velves, caur kurām iespīd saule, radot vitrāžai līdzīgu efektu. Ap piecpadsmit melnu, vijīgu stumbru veido izlocītu vertikāļu ritmus, bet, lapotni vērojot, nevar saskatīt nedz atsevišķu koku robežas, nedz arī lapotnes un zaļās zemes robežu. Visā audeklā vibrē tumši un gaiši, zaļi, balti, zili, oranži un reizēm pat sarkani triepieni. Kaut arī gleznā ir saules apgaismojums, tomēr krāsas te nav gavlīdjošas un darbā ietvertai optimisma izpausmei ir nopietna pieskaņa.



Ziedošas ābeles.

Jāpiebilst, ka Purvīša jaunradē katrai ainavas tēmai ir sava vēsture. Tā parasti aizsākas viņa mākslas agrīnajā periodā un vijas cauri visiem daiļrades posmiem. Ainavistam ir vairāk nekā 1500 gleznu. Viņš būtu varējis tās sakārtot pa tēmām, turklāt tā, ka katras tēmas ietvaros būtu saskatāma īpatnēja, hronoloģijas noteikta jaunrades attīstības līnija. Un katrai šādi gleznu grupai varētu dot savu nosaukumu, piemēram, «Palu ūdeņi», «Kūstoša sniega lauks», «Apsnigušais augstais strauta krasts», «Ziedoši koki», «Ezermala rudenī», «Sigulda» utt. Katra šāda ainavu sērija\* apvienotu vienas tēmas daudzus un dažādus atveidojumus un atspoguļotu gandrīz visu mākslinieka jaunrades posmu raksturīgākās iezīmes, kuras laika ritumā

\* Runājot par Purvīša lauku ainavām, vārds «sērija» lietots vienas kompozīcijas vairāku variantu apzīmēšanai, kas tika radīti dažādos laikos, reizēm ar vairāku gadu atstarpi.

iegūst arvien jaunu glezniecisku izteiksmīgumu. Par to var pārlicināties, aplūkojot divus Siguldas ainavas motīvus, no kuriem viens veltīts Purvīša iemīļotajam saulrieta laikam.

Vakars. Viegli mākonīši atspīd zeltītajos saules staros, bet Gaujas ieleja jau grimst ēnā. Zilgo tāļes. Koku silueti ir melni, un tikpat melns to atspīdums Gaujā. Tikai tur, kur ūdenī redzams debesu atspulgs, ūdens spogulis ir vēl gaišs. Un pāri visam spilgtā, zaļi dzeltenīgā rietošās saules gaismā paceļas mežiem apaugušais pakalns Gaujas augstajā krastā. Radniecīgas ainas var vērot tikai kalnos, kur kalnu virsotnes zaigo saules staros, bet ieleja jau grimusi ēnā. Tāds ir šā motīva koloristiskais risinājums, ko Purvītīm izdevās atrast 30. gadu sākumā gleznā «Vasaras vakars» (VMM)<sup>257</sup>. Lai gan tās kompozīcija atkārtoto 1925. gadā «Ilustrētā Žurnālā» reproducētās gleznas kompozīciju, domājams, ka kolorīta ziņā 20. gadu darbs bija atturīgāks par tikko aprakstīto gleznu, kura izceļas ar krāsu zieda bagātību un spožumu. Interesants ir šeit izmantotais Purvīša iecienītais paņēmiens, proti, papildkrāsas kontūra starp diviem krāsainiem laukumiem (starp debesīm un pakalnu), kas pastiprina silueta izteiksmīgumu un monumentalitāti.

Otrs Siguldas ainavas motīvs ir Gauja lielu, kuplu lapu koku un apaļīgu krūmu ielokā (gleznota no augsta krasta). Šāds ainavas atveidojums (daudz biežāk nekā pirmais) sastopams mākslinieka jaunradē, sākot apmēram ar 1905. gadu. Šo motīvu Purvītis mantoja no Federa, un viņa uzdevums bija to attīstīt tālāk. Šā dabas skata stabils risinājums bija atrasts ap 1914. gadu. Meistars to atkārtoja gan 20., gan 30. gados, bet ne tik precīzi kā iepriekšējā motīva risinājumu, gleznojot stipri atšķirīgus variantus. Sākumā koku un krūmu ietvars veidoja kulises ar tālēm centrā. 30. gados koku apaugušo pauguru kontūru līnija priekšplānā šķērsoja gleznu no kreisās uz labo pusi kā krītoša diagonāle. Citā variantā šis ietvars veidoja kāpjošu diagonāli, bet Gauja tika parādīta tuvākā skatījumā. Izmantējās arī gleznieciskā valoda, un sākotnējo darbu brūngani iezalģanie toņi kļuva vai nu koši zaļi (VMM variants),<sup>258</sup> vai arī tie vizuāloja vakara gaismas staros. Visu variantu kompozīcijās Purvītis meistarīgi apvienoja horizontālu atturīgos ritmus ar koku un krūmu siluetu dinamiskajiem, plūstošajiem atveidiem. Viens no pēdējiem šā motīva variantiem ir reproducēts Purvīša ainavu krāsaino reprodukciju krājumā (izdots 1943. gadā) ar nosaukumu «Sigulda». Šai darbā mākslinieks atkal pievērsies gadalaiku pārejas periodam, tikai šoreiz tā ir pāreja no vasaras uz rudeni. Mazliet apmācies vakars. Gaujas ūdeņi vizuālo. Starp diviem pakalniem redzami tāli meži. Koku tumšais ietvars pirmajā plānā veido izteiksmīgu siluetu, tā kontūru līnija ir viļņveidīga un dinamiska. Darbs gleznots pabālā, brūngani zaļā, bet ļoti niansētā krāsu gammā ar maigi violetiem toņiem attālākajos objektos. Kā tas bieži ir Purvīša mākslā, bagātās krāsainības iespaidu viņš prot panākt, izmantojot gan toņu, gan krāsu attiecības. Īpatnēji ir tas, ka tāluma plāns smalki detalizēts,

pie tam ar lielu meistarību, bet tuvplāns parādīts vispārināti, uzsvērti dekoratīvā veidā. Tāluma plānā ar dažām zaļā toņa niansēm akcentēti dažādi koki (alkšņi, bērzi) un parādīta zemes reljefa struktūra, izceļot skuju un lapu koku meža joslas.

Šajā gleznā Purvītis sasniedzis savu mērķi: viņš radījis monumentālu un dziļi izjustu Gaujas ielejas atveidu un tādējādi pilnveidojis šo tēmu, kurai arī monumentālu, tomēr akadēmisku attēlojumu bija devis Feders.

Ielūkojoties šīs, kā arī citu tēmu risinājumu izaugsmē Purvīša mākslā, var izsekot arī viņa glezniecības paņēmieni attīstībai. Gadsimta sākumā apguvis impresionistiem raksturīgos sīkos otas triepienus un pēc tam ekspresionisma glezniecības plašo manieri, Purvītis 20. gadu otrajā pusē pievērsās citam triepienu veidam, proti, tādām, kas piemīt Sezanna mākslai. Tie ir taisni, gari, paralēli, it kā lazējoši triepieni, ar kuriem tiek ieklāta noteiktas krāsas plakne (it kā iešvīkājot ar ogles zīmulī). Šis paņēmiens Sezannam bija kā reakcija impresionistu principam — «ievērot tikai gaismu», kas reizēm izceļ, bet biežāk iznīcina formas. Tas bija arī pretstats tai manierei, kad gleznotājs «zīmē ar otu». Šī Sezanna darbiem raksturīgā iešvīkojuma īstā būtība bija tā, ka ar krāsu tika modelētas formas, kuru noteiktās, skaidrās robežas bija vai nu iezīmētas uz audekla, vai arī tikai precizētas gleznotāja domās, viņa iecerē. Tā nebija atgriešanās pie vecā glezniecības principa, kad forma tika uzskatīta par primāro, bet krāsa — par sekundāro, jo krāsa Sezannam bija formu veidotāja, tomēr impresionistu izplūdušo formu un arī van Gogam piemītošo dinamisko formu vietā te tika atdzīvīnātas stabilas, statiskas, vienkāršas, cietas formas. Tāpat uzmanības centrā tika izvirzīta nevis «lietas ilūzija», bet pati lieta. Tas gleznotājam deva iespēju «izvirzīt lietu priekšplānā», parādīt lietu kā kaut ko «absolūtu», «sevī noslēgtu». Tāpēc gleznotāji, kuriem bija raksturīga šāda ievirze, ar vislielāko interesi nodevās kluso dabu studijām.

Šo paņēmieni Purvītis sāka izmantot 20. gadu otrajā pusē. Viņš dara to ar mēra izjūtu un diezgan ātri atrod šim paņēmienam savu — «purvītisko» iztulkojumu: viņa iešvīkojums nav vienvēidīgs visā gleznā kā Sezannam, bet tieši pretēji — katru plakni Purvītis ieklāj ar īpatnēja virziena svītrām, tādējādi radot plakņu stereometrisku daudzšķautnainību. 30. gados mākslinieks atrod šim paņēmienam vēl citu veidu. Lietojot šādu iešvīkojumu, viņš atsacījās no Sezanna triepienu paralēlisma, bet pakļāva katra triepiena virziena lietas formai. Šā paņēmiena pielietojums ļoti sekmēja ainavista gleznu izteiksmīgumu un patiesīgumu. Taču 30. gadu sākumā darinātajās pavasara ainavās Purvītis atteicās no šāda gleznošanas veida un atkal pievērsās audekla virsmas vienmērīgajam ieklājumam.

Savām šā posma pavasara ainavām mākslinieks meklēja ierosinājumu iepriekšējo gadu darbos, iespējams, pāršķirstot albumus ar savu veco gleznu fotogrāfijām un reprodukcijām. Domājams, ka kādā no šādām reizēm — ap 1930. gadu — viņš uzgāja vienu no 1911. gadā radītajiem



Pavasara sākums. ▲

agra pavasara tēmas risinājumiem — iepriekš minēto ainavu ar biezu kūstoša sniega kārtu. Varbūt tāpēc, ka šis motīvs Purvīša mākslā līdz šim bija tikpat kā neizmantots, gleznotājs tagad lika šo kompozīciju lielas agra pavasara ainavu sērijas pamatā.

Viena no šīs sērijas ainavām, kas mums zināma krāsainā reprodukcijā, ir «Pavasara sākums»\*. Tās kompozīcija atšķiras no sava 1911. gadā radītā prototipa ar to, ka tagad divas piektdaļas no gleznas augšējās daļas atdalītas ar taisnu, skaidri iezīmētu horizontāli. Virs tās atrodas māju un koku panorāma, zem tās — bieza sniega kārtā. Var spriest, ka šis darbs radīts darbnīcā, jo te viss konstruēts ar dabas pazinēja radošu izdomu, nevis tieši novērots dabā. Taisni un cits citam līdzīgi koki apvienoti vienveidīgās grupās. Māju silueti nosacīti. Sniega lauka vidū vienādos atstatumos izkaisītas mazas priedītes. Izteismīgs ir pavasara strautiņš starp divām paralēlām, vijīgām sniega strēlēm. Šī strautiņa virsmas spogulis, sniega kārtā un atkususi zeme, cik var spriest pēc reprodukcijas, ir uzgleznoti spēcīgi, ar īsta meistara roku. Tomēr arī te var saskatīt zināmu shematismu. Gleznai trūkst tās neatkārtojāmības un vienreizīguma, kas rodas tikai kontaktā ar dabu un piešķir ainavas mākslinieciskajam atspoguļojumam dziļi izjustu patiesīgumu.

Ar minēto ainavu Purvītis sāk meklēt jaunus variantus šīs tēmas interpretējumam. Tādu pašu sniega lauku ar mazām priedītēm un pavasara

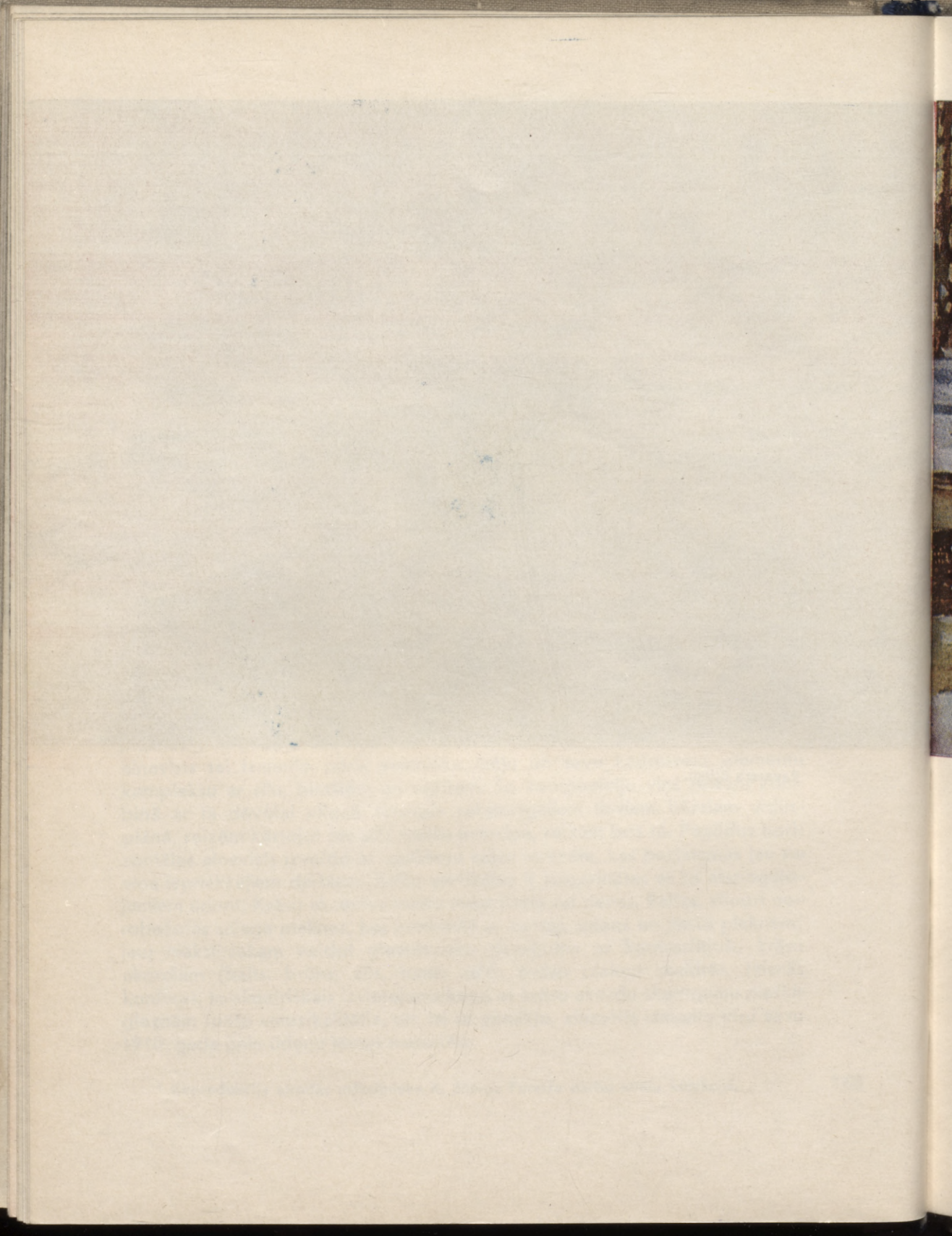
strautu Purvītis citos darbos apvieno ar jau sen pazīstamā elementu kompleksa «sils — birzīte» panorāmu. Divas trīs mazas mājiņas arī te veido sarkanās krāsas akcentus. Ainavists glezno sarkanu ne tikai dakstiņu jumtu, bet reizēm ar cinobru ieklāj pat māju sienas. Dažkārt mākslinieks liek kokiem atspoguļoties pavasara ūdeņos visā garumā, kaut gan īstenībā tajos varētu būt saskatāmas tikai koku galotnes. Citreiz, nemainot sniega laukumu risinājumu, gleznotājs panorāmu veido citādi. Taču gandrīz visos variantos sniega segas virsmas gleznojums ir līdzīgs 1911. un 1932. gada darbiem. Visvairāk šīs sērijas ainavās valdzina krāsu zieds, jo tieši te Purvītis meklēja jaunas kombinācijas, toņu harmoniju, un tas viņam arī vienmēr veiksmīgi izdevās. Kompozīcijas atkārtojums viņam bija tikai karkass, kuram apkārt meistars cēla savu «meklējumu būvi».

Līdztekus šai sērijai, kas apvieno prāvu skaitu variantu, ainavists veidoja agra pavasara ainavu otru sēriju — arī pēc vecas kompozīcijas. Tās prototips ir glezna «Upīte pavasarī»\*, kas, spriežot pēc risinājuma veida, ir radīta ap 1906. gadu. Liekas — tā ir viena no Mārupītes agra pavasara studijām. Upītes līkloču lenta sākas priekšplānā un pazūd bērzu birzītē gleznas dziļumā, kur starp koku stumbriem redzami zemnieku māju jumti un sienas. Ūdens malā sniegs jau nokūsis, turpretim krastus vēl klāj dziļa sniega sega. Nogāzē sniega biežās kārtas robežas veido divas robainas līnijas, kas gleznas dziļumā saplūst. Šo vienkāršo kompozīciju mākslinieks izmanto agra pavasara ainavu daudzajiem variantiem. Dažos no tiem saglabāts 1906. gada prototipa raksturs: gleznas dziļumā aizejošā upīte tek ielejā, ko apņem lēzeniem pauguriem līdzīgi augsti krasti. Citos variantos zemes reljefs ir pilnīgi plakans. Bet savā patiesīgumā glezna bija kaut ko zaudējusi, jo krastu robainā, lautzā līnija raksturīga tikai tādām strautam, kas tek ielejā. Tāpēc tādos variantos, kur nav nedz ielejas, nedz krastu, ūdens plaknes neatgādina strautu, bet izskatās kā pelķes. Veidojot panorāmu, ainavists tai izmanto pāris zemnieku māju un savu kādreizējo elementu kompleksu ar silu, birzītēm un eglītēm. Šo kompozīciju viņš reizēm kombinē ar tā dēvētai «Rozā ainavai» raksturīgajiem tieviem bērziem vidusplānā, reizēm kārtējot tos pēc kulišu principa, reizēm bez tā. Papildus horizontāles ainavists izveido ar «peldošo salu» virknēm, kas pazīstamas jau no viņa iepriekšējiem darbiem. Koku vertikāles ir pagarinātas ar to atspoguļojumiem ūdenī. Krāsu akcentus veido māju jumti vai sienas. Baltas, stingri norobežotas sniega plaknes, kas kontrastē ar zemes, ūdens un meža plaknēm, ļauj māksliniekam veidot glezniecisko risinājumu ar kontrastējošu krāsu akordiem (balts, brūns, zils, tumši zaļš). Krāsu plakņu skaidrās, taisnās kontūras, to simetriskais izvietojums kopā ar krāsu akordu skanīgumu piešķir gleznām īpašu «muzikalitāti», un, lai to panāktu, ainavists izmanto visu savu 1910. gada palu ūdeņu tēmas materiālu.

\* Reprodukcija atrodas mākslinieka K. Sūniņa Purvīša darbu attēlu kolekcijā.

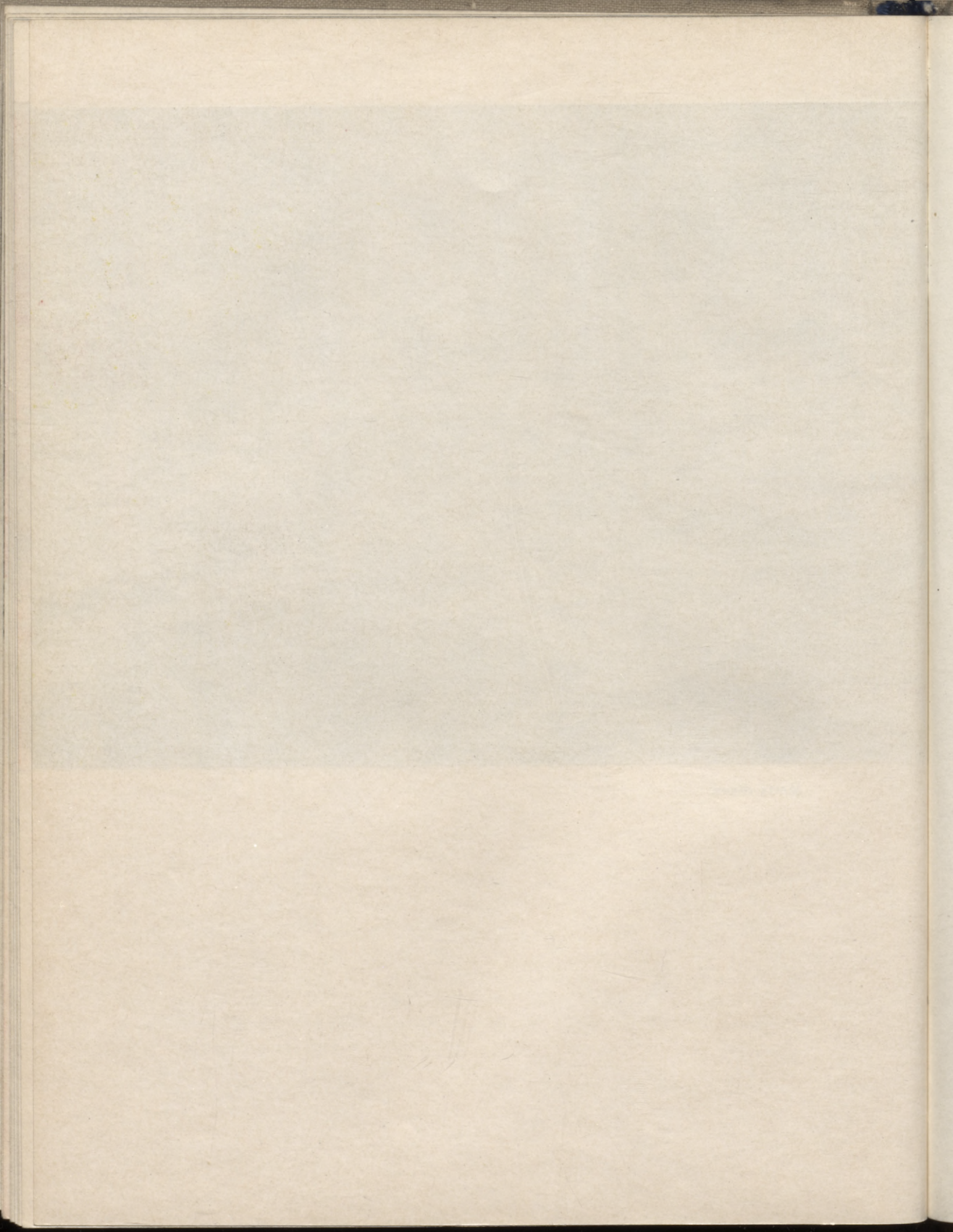


Pavasara ūdeņi.





Marta diena.



No dažām šīs sērijas ainavām saglabājušās labas kvalitātes krāsainās reprodukcijas. Viena no šīm reproducētajām gleznām — ainava «Pavasara ūdeņi»\* (30. gadu otrā puse) pieder pie tās variantu sērijas, kur saglabāts straute ielejas attēlojums. Tā kā upīte met līkumus, tad katra līkuma iekšpusē krasts veido zemes ragu, un to sedzošās sniega kārtas tāpēc izskatās kā gaiši trīsstūri, bet upes līči starp tiem savukārt atgādina tumšus trīsstūrus. Gleznas diagonāļu krustojumi rada sarežģītu un bagātu līniju ritmu, ko panorāmas daļā atbalsta koku vertikāļu ritmi. Horizontāles nav uzsvērtas. Šāda kompozīcijas uzbūve neļauj veidoties statiskam elementu kompleksam un piešķir ainavai dinamiskumu. Zīmīgi ir arī tas, ka šajā darbā mākslinieks savas tradicionālās eglītes aizstājis ar priedītēm. Ir jāatzīst, ka gleznai piemīt zināma nosacītība. Māju sienu toņi ir pārāk spilgti, pārspīlēts arī ēnu zilums, bērzu stumbru taisno līniju vienmērīgais paralēlisms ir schematicks, bet ēnu kritumu virzieni savstarpēji nesaskan. Neraugoties uz to, jāatzīst, ka mākslinieka radītā pavasara aina izraisa spēcīgu pārdzīvojumu.

Spilgtā vakara saules gaisma liesmo uz sniega pieputinātajām nogāzēm, deg kailo bērzu biežoknī, spīd uz sniega reljefa virsmas mazāk apgaismotajām vietām, un tās maigi iesārtais atspulgs klāj priežu un priedīšu skuju ar dzeltenīgu mirdzumu. Asu pretstatu šai gaismai veido zilo ēnu komplekss. Krāsu kontrasti un vareno trīsstūru ritmi padara šo gleznu par koloristiski spēcīgu poēmu, par gaišu himnu agram pavasarim. Liekas, ainava radīta prieka pilnā brīdī kā līksma dziesma. Bet pretēji ainavista jaunības periodam šī dabas skaistuma balss nebija saklausīta Mārupītes krastos, — šī pavasara dziesma radās darbnīcas sienās, mākslinieka atmiņu neizsmejamo bagātību iedvesmota. Glezna veidota tik spilgtu krāsu plakņu kombinācijās, ka atgādina varenas vitrāžas kompozīciju, jo šeit gleznotājs (tāpat kā vitrāžas meistars) centies līdzsvarot krāsu ar krāsu, līniju ar līniju, lai radītu monumentālu, spilgti emocionālu mākslas darbu.

Otra mums pazīstama šīs sērijas ainava «Marta diena», kuras variants «Ainava» glabājas VMM,<sup>259</sup> tāpat kā iepriekš aprakstītā glezna ir reproducēta Purvīša ainavu albumā, kas izdots 1943. gadā. Salīdzinājumā ar iepriekšējo gleznu tās kompozīcija, liekas, vēl jo vairāk konstruēta. Nolīdzinātais zemes reljefs neatbilst sniega trīsstūru rašanās iespējām dabā. Šo trīsstūru dinamiskā izteiksme gleznā ir vājināta. Toties te pastiprināts horizontāļu un vertikāļu skanīgums. Tā kā dziļumā ir uzgleznotas egles, arī skuju koku jaunaudzē ir eglītes. Debesīs peld viegli, balti mākoņi, un kāds no tiem ar savu caurspīdīgo malu aizklājis saules disku, tāpēc arī gaisma te liekas mazliet klusināta. Ēnas tikai iezīmētas, krāsu akcenti mērenāki. Atturīgi atveidotais namiņš mežmalā, pēc izvietojuma spriežot, varētu būt mežsarga mājiņa. Bet Purvītis par to īpaši nedomā. Māja viņam nepieciešama šajā kompozīcijā, un tāpēc viņš to te iekomponē, nedomājot par

to, kam tā varētu piederēt, kas tajā varētu dzīvot. Turpretim Daugavas krastā attēlotajām mājām bija dokumentāla nozīme.

Vispār mākslinieks te radījis tādu pašu «vitrāžas kompozīciju», tikai līdzsvarotāku un gleznotu vairāk izmeklētā krāsu gammā. To veido gan Purvīša daudzo palu ūdeņu ainavu pastāvīgie komponenti (skuju zaļums, bērzu sarkanums, zemes brūnums), gan tikai šīs gleznas krāsu gammā piemītošie komponenti: sniega pelēcīgi violetā nokrāsa, ūdensspoguļa zilganzaļais tonis ar violeti zilām pieskaņām, vidusplāna bērzu stumbru siltais vaska tonis, smilšu dzintarīgais dzeltenums, mājas sienu bāli brūnganais sarkanums. Šīs krāsu gammas klusinātais raksturs tomēr nemazina tās izteiksmīgumu, bet tieši otrādi — dod ainavistam iespēju radīt jo lielāku krāsu nianšu bagātību un izveidot vienu no šās tematikas izteiksmīgākajiem krāsu risinājumiem, kas pauž maigu lirismu, cildenas dvēseles skaistumu.

Apmēram tajā pašā laikā, tas ir, 30. gadu otrajā pusē, Purvīša jaunradē līdz pilnībai tiek izveidots zaļo krūmu motīvs un tā sarežģītākais paveids — zaļo krūmu un koku komplekss. Zaļo krūmu motīvam ainavists bieži pievērsās gadsimta pirmajos desmit gados, bet tā atveidojums viņam nepadevās. Toreiz mākslinieks vēl nebija atradis «atslēgu» ne zaļu krūmu, ne arī kailu, apsnigušu krūmu gleznojumam. To formas izskatījās pārāk ģeometriskas, bet izvietojums uz audekla bija vienveidīgs. Krūmu un koku atveidojuma shematiskumu ainavists pārvarēja tikai 20. gados. Bet Purvītis neapzinājās, ka krūmu izvietojuma izteiksmīgu paņēmieni viņš bija atradis jau savā 1914. gadā radītajā Siguldas ainavā. Jau toreiz mākslinieks veltīja uzmanību tādām vietām Gaujas krastos, kur koki un tiem līdzās augošie krūmi veido zaļu krūmu un koku kompleksu. 30. gados Purvītis pievērsās šim motīvam, ievērodams to, ka koku un krūmu saplūstošās kontūras rada gleznā vairākkārt izlocītu līniju, kas, šķērsojot plakni horizontālā virzienā, kļūst par kompozīcijas mugurkaulu. Šāda līnija tagad bagātina ne tikai Gaujas lejas skatus, bet arī krūmu motīvu risinājumus. Ainavists tai meklē dažādas formas. Reizēm viņš izvieto šo līniju tuvu pie gleznas augšējās malas, citreiz zemāk. Dažkārt gleznotājs iezīmē to kā horizontāli, reizēm kā diagonāli. Šī līnija ir līkumota, nemierīga, tāpēc arī meistars to retāk apvieno ar debess zilgmi, biežāk ar mākoņiem, kuru dinamiskās formas vairāk atbilst zemes attēlojuma trauksmainajam raksturam. Viens no tipiskākajiem darbiem, kas noslēdz šā motīva attīstības augšupejošo līkni, ir glezna «Kluss vakars» (VMM)<sup>260</sup>, kur attēlota kokiem un krūmiem apaugusi ežmala ar trim sienu kaudzītēm. Koku un krūmu galotņu izveidotā līnija līdzīga kāpjošai diagonālei, kas sadala gleznu divās daļās (zeme un debesis). Ar šo līniju kontrastē pirmā plāna horizontāles, kas iezīmē vagas. Kompozīcijas augšējo daļu aizņem ātri slīdoši, vēja plosīti mākoņi, starp tiem redzama gaiši pelēcīga debess. Krūmi, koki un debess gleznoti tikpat plaši un brāzmaini kā Purvīša 20. gadu darbos, tikai tā laika studijām raksturīgās vieglās trauksmainības vietā tagad vērojams dziļš nemiers.

Īpaša vieta Purvīša mākslā ir pirmā sniega tēmai. Vairāku darbu nosaukumi ļauj secināt, ka šāda veida ainavas meistars gleznojis jau savas daiļrades agrīnajā periodā, bet paši darbi mums nav zināmi. Toties no ainavista jaunrades beidzamā perioda saglabājušies divi šai tēmai veltīti darbi: viens krāsainā reprodukcijā\*, otrs oriģinālā (VMM). Šīs gleznas liecina par to, ka iepriekš minētā tēma saistījusi ainavistu galvenokārt tādēļ, ka pirmais sniegs (kam parasti seko atkusnis), tāpat kā pēdējais sniegs, neklāj zemi ar vienmērīgu baltu segu, bet veido atsevišķus plankumus, kas izteiksmīgi kontrastē ar melno zemes virsmu. Abas ainavas gleznotas plašā līdzenumā, Rīgas nomalē. Tikai retas nabadzīgas zemnieku mājiņas atdzīvina šo ainavu, kurā, šķiet, nav nekā pievilcīga. Un tomēr mākslinieks arī tādā pelēcīgā nostūrī pratis saskatīt zināmu poētiskumu.

Vienā no šīm gleznām — «Pirmajā sniegā» (VMM)<sup>261</sup> — Purvītis attēlojis ceļu, kas ved uz zemnieku mājām. Lielāko daļu no audekla aizņem vizoša debess. Mājas jumti un koki uz tās fona izceļas kā tumši silueti. Ceļš aizņem gleznas apakšējo daļu, bet, tā kā apvāršnis ir zems, tad ceļmalas, satekot perspektīvas fokusā, kopā ar gleznas malu veido platu, zemu trīsstūri. Tā smailē savienojas visas līnijas, kas sākas pirmajā plānā. Tās ir zemnieku ratu riteņu grambas un zirgu iemīdītās vagas — melnas, brūnas vai arī zaļas tur, kur ceļš aizaudzis ar zāli. Tas mijas ar neiebrauktajām vietām, kur saglabāties pirmais sniegs, kas veido baltas svītras. Šo līniju attēlojums atgādina lauku grīdsegas rakstu, ko veido melni, balti, brūni un tumši zaļi svītrojumi. Šī Purvīša glezna, tāpat kā daudzi citi viņa darbi, ļauj spriest, kādi dabas skata elementi saista gleznotāju, kur viņš prot saskatīt skaistumu, ar kādu skatienu viņš vēro dabu. Tas fakts, ka Purvītis par šīs izteiksmīgās gleznas objektu ir izvēlējis lauku dubļaino ceļa posmu, norāda uz to, ka Latvijas dabā viņš pratis saskatīt vienkāršo, skarbo skaistumu.

Līdzīgu vakara noskaņu, tikai vēl poētiskāku, pauž ainava «Vakars»\*\* — otra šīs sērijas glezna. Zemā apvāršņa dēļ zeme ir parādīta kā šaura svītra, ko sedz plašais debess jums. Vakara blāzma laužas caur mākoņiem, kas aizklājuši debesis ar iesārti pelēcīgu segu. Zemi raksturo gaišo un tumšo plakņu mija: pabieza sniega kārtā pārklājusī uzartu kartupeļu lauku, bet rakuma vietās sniegs nokusis un melni brūnie robojumi šķērso balto sniega virsmu. Tas atkal atgādina rakstu, kas noderētu par paraugu tautiskam audumam vai adījumam.

Kaut arī iepriekš minētās ainavas ir darinātas «ar cietu roku», tomēr vēl spēcīgāks, vēl skarbāks Purvītis ir savās gleznās, kas radītas ekspresionisma manierē. Ar platu otu paņemta, neatšķīdināta, no tūbas izspiesta krāsa veido uz audekla lielus, stūrainus triepienus. Glezna šķiet līdzīga raupju akmeņu mozaīkai. Lietu robežas ainavists uzsver ar melnu kontūrējumu.

\* Reproducēta krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1943.

\*\* Reproducēta krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1943.



Vakars.

Gleznā kā kaleidoskopā redzamas kontrastējošo krāsu plankumu un svītru kombinācijas. Nemiers, dinamika, reizēm pat izmisuma kliedziens — tādas ir emocijas, ko pauž šāda veida mākslas darbi.

Tāpat kā savas jaunrades Rēveles periodā, Purvītis arī tagad ekspresionistiskos glezniecības paņēmienus savieno ar noteiktiem dabas motīviem — vareno, augsto koku, ceļa, vētras atainojumiem. Raksturīga šā perioda kompozīcija ir «Koki rudenī»\*. Gleznas plakni aizņem četru vecu ozolu silueti. Gandrīz visi to zari ir nozāgēti. Bet šie milži joprojām ir vareni un laiž jaunas atvases. Sarkanīgi brūnganā lapotne nevienmērīgi ieklāta, atsevišķās vietās tā akcentēta ar melniem, nemierīgiem triepieniem. Koki izskatās kā vētras plosīti un izteiksmīgi izceļas uz zilgani pelēcīgā haotiskā debesu fona. Tumši zila mežu svītra iezīmē apvārsni, bet zemi veido koloristiski kontrastējošas horizontālas svītras. Un, tāpat kā dažos šā motīva risinājumos Purvīša daiļrades agrākajos periodos, drūmā debess pretstatīta

\* Reproducēta krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1946.



Koki rudenī.

saules apgaismotiem kokiem un zālei. Tīro krāsu plaknes veido spilgtu glezniecisku akordu.

Bez šīs reprodukcijas saglabājušies arī citu šāda veida Purvīša ainavu krāsainie attēli. Dažās no tām lietu kontūras veido ne tik saraustītus, mierīgākus, plūstošus ritmus. Citas ir stūrainas, vienkāršoti zīmētas, risinātas ar van Gogam vai Ruo raksturīgiem paņēmieniem. Gleznu lielāko daļu aizņem balto gubu mākoņu stilizētais raksts, ar kuru harmonē zemes reljefa tikpat stūrainās, dinamiskās formas. Koki te līdzīgi augstiem stabiem, ēkas pazemas, it kā zemē ieaugušas, ceļi asi līkumoti. Šāda veida trauksmainais skarbums, kas Purvīša jaunradē reizēm izpaužas jau Rēveles periodā un 20. gados, tagad dažos darbos nosaka gan formu izteiksmi, gan emocionālo saturu, paužot vareno, cīņas prieka pilno noskaņu.

Šajos gados Purvīša mākslā attīstās arī lauku ceļa tēma. Šis ceļš, ko pirms simtiem gadu bija ievilkuši zemnieku rati, met līkumu ap lielākiem pakalniem, uzvijas augšā mazākajos pauguros un pēc tam atkal nolaižas ielejā, pa labi un pa kreisi aiz sevis atstājot gan zemnieku mājas, gan staltu, kuplu ozolu. Purvīša ainavās ceļš parādīts te kā taisne, te kā vijīga lenta, te metot līkumus, te traucoties tālēs. Tāds pats kādreiz bija ceļš, ko mazais Vilhelms ik sestdienas gāja no Zaubes skolas uz Jaužu mājām un pirmsdien atkal pa to atgriezās skolā. Cik daudz poēzijas šādam līkumotam lauku ceļam! Tas paver tālas perspektīvas, aiz katra pagrieziena atklādams gājējam jaunu ainavu — vienmēr mainīgo dabas skaistumu. Un šī poēzija bija



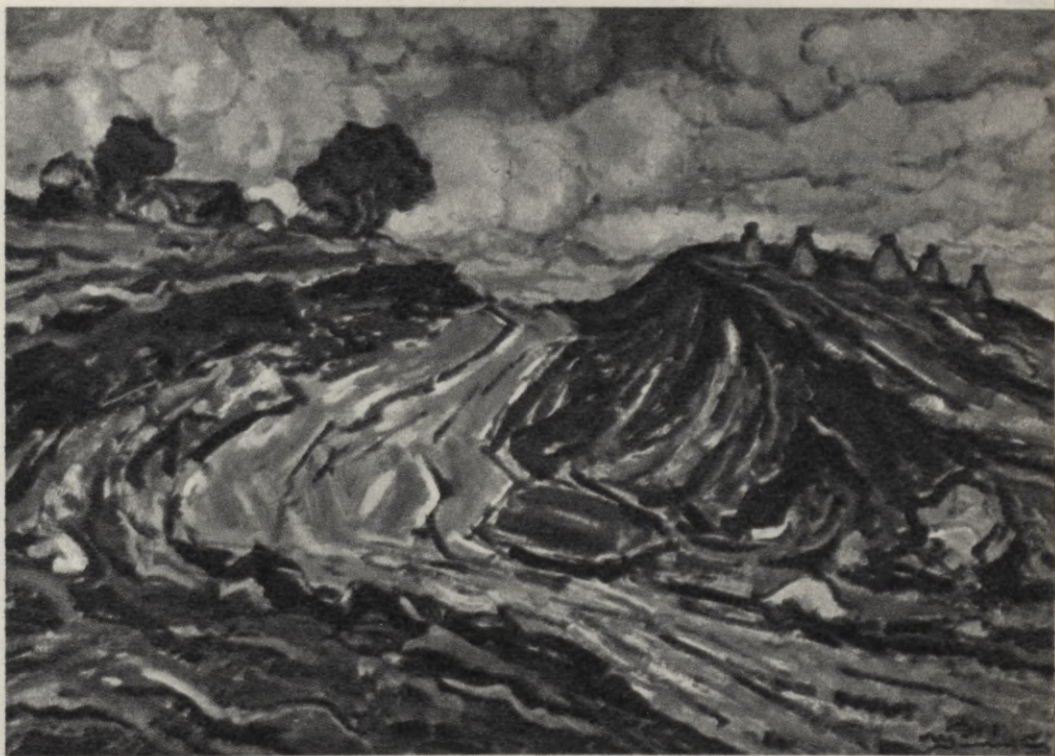
Šoseja.

tuva Purvītīm. Savas dzīves pēdējos gadu desmitos viņš deva arvien jaunus šā motīva risinājumus vai arī to variantus.

Viens no tiem ar nosaukumu «Ceļš»\* ir Purvīša savdabīgā ekspresionisma spilgts piemērs. Glezna veidota no skaidri izteiktām krāsu plaknēm un atgādina vitrāžu — atbilstošu mūsu gadsimta gaumei. Krāsu plaknes ieklātas ar pasausas otaš platiem triepieniem, kuri rada skarbu iespaidu. Tāpat kā vitrāžas atsevišķus gabalus savieno metāla stiegrojums, arī šajā gleznā krāsu plaknes ir spēcīgi kontūrētas. Gubu mākoņi veido dinamiskus rītmus un, tāpat kā citi šās gleznas elementi, liecina par zināmu stilizāciju dabas atveidā.

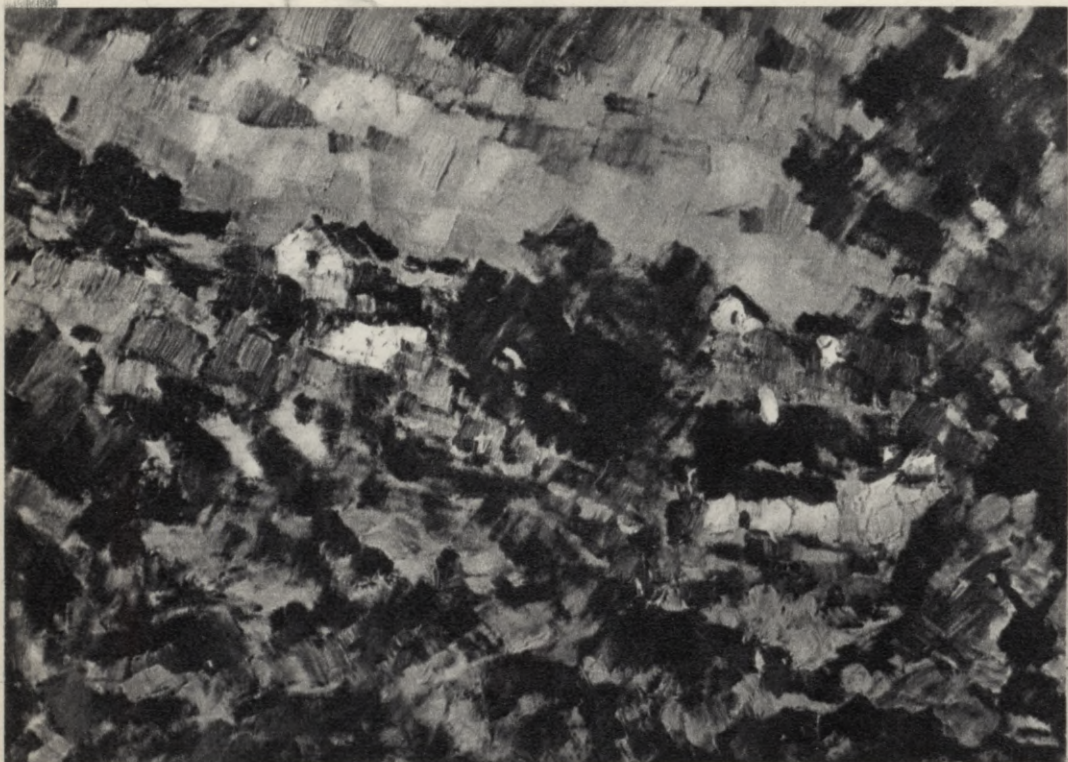
Līdzās monumentāla rakstura gleznām Purvītis savas dzīves pēdējos gados rada tipiskus stājglezniecības darbus. Tos drīzāk pat varētu nosaukt par lielām studijām. Tajās vairs neredz mākslinieka kompozīcijai piemītošās lielās krāsu plaknes. Dažas viņa ainavas kļūst par tādiem veidojumiem, kur līniju plūdums ir brīvs un šķietami nejaušs. Šajos darbos Purvīša daiļrade kļūst tuva Ubāna mākslai. Koki, krūmi, meži, zāle — viss saplūst nedalāmā vienībā, un liekas, ka gleznotājs aiz cieņas pret dzīves patiesību ierobežojis sevi un atteicies no viņam raksturīgā stila. Top jauni darbi — rudens ainavas ar iesarkaniem krūmiem, pavasara ainavas ar strautu, kas vijas starp krūmu puduriem, ezermalu un dīķu, mežu un dārzu vienkāršie, spēcīgi un spilgti darinātie reālistiskie attēli.

\* Reproducēts krāsaino attēlu mapē «Vilhelms Purvītis», R., 1946.



Ceļš.

Viens no šādiem darbiem ir Purvīša glezna «Ainava», par ko var spriest pēc 1940. gadā publicētās krāsainās reprodukcijas. Tās kompozīcijā ir izmantots iepriekš apskatītās gleznas «Kluss vakars» risinājuma princips. Arī šīs ainavas pamatā ir krūmu siluetu veidojošās līnijas kontrasts ar ieslīpajām horizontālēm pie gleznas apakšējās malas. Šis darbs ir gleznots siltākā krāsu gammā, un tā kompozīcijas centrs — zemnieku mājas attēls. Koku sārtais zaļums ir gandrīz rudenīgs, bet uzartās vagas un dažu koku bālganais tonis liecina par gadalaiku, kad zied ābeles un ķirši. Šeit netrūkst arī mazu, sarkanu krāsu akcentu, bet pēc reprodukcijas nav iespējams atšifrēt, ko tie attēlo. Šī ainava ir koša, bet padrūma. Kaut arī no emocionālā satura viedokļa vēlā pavasara ainai vairāk būtu piemērota dienas gaisma, šajā gleznā daba atvīz vakara saules staros, kuru sārta atblāzma laistās baltajos mākoņos. Šo gleznu raksturo smalks un plastisks, pilnīgi konsteb-lisks koku lapotnes modelējums ar gaišo un tumšo sīko triepienu pretsta-tījumiem.



Ainava.

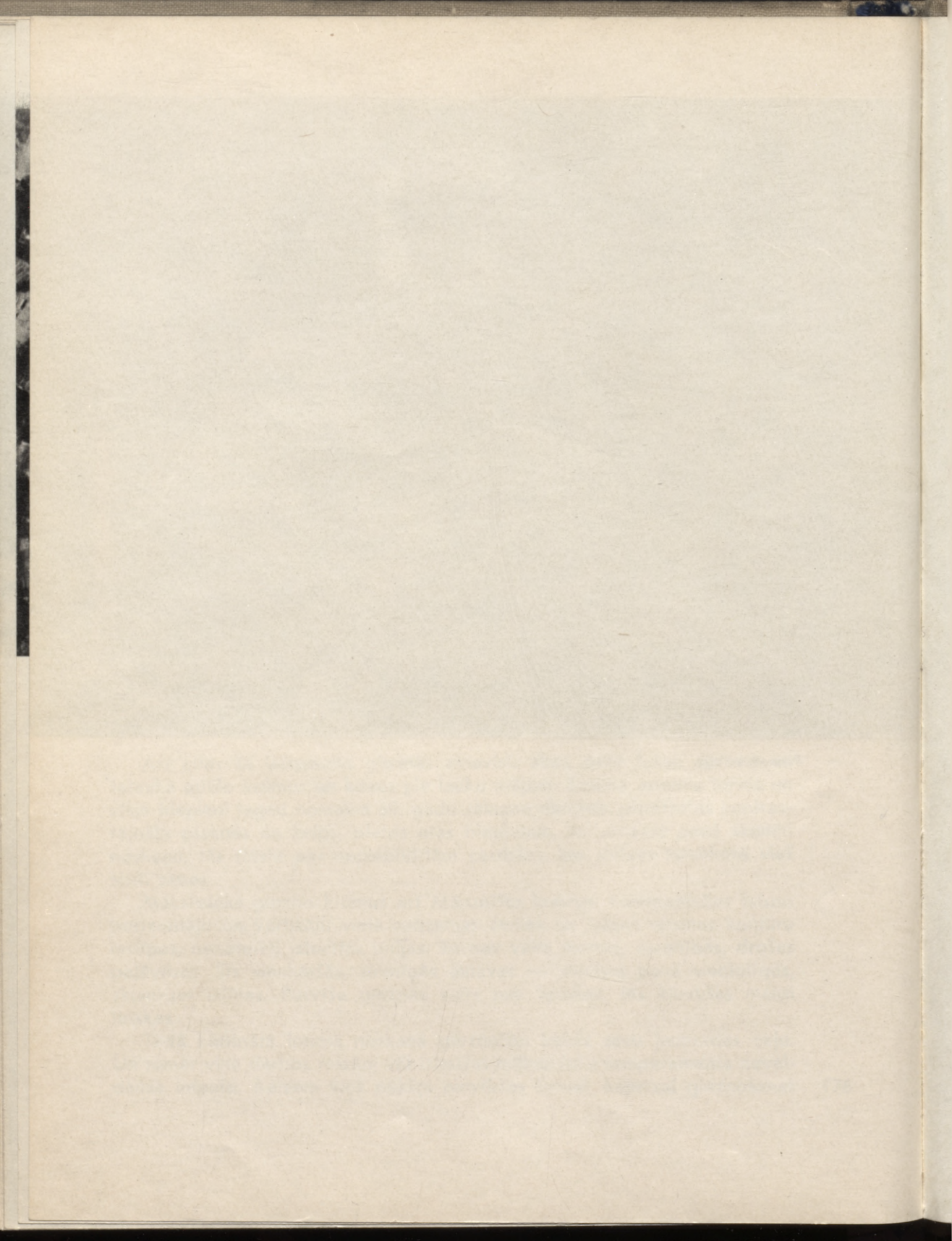
Arī citās šā laikposma gleznās ainavists tādā pašā krāsu gammā un tehnikā attēlo krūmus un kokus pie lauku mājām. Smalkā apjomu forma un sīkie triepieni tagad nomaina 30. gadu sākuma darbiem piemītošās kontrastējošās plaknes un lielos, platos otas triepienus. Šīs ainavas pauž skumju noskaņu, tās stāsta par nepiepildītām cerībām, kas dzīves novakarē vieš sirdī sāpes.

Mākslinieks glezno krūmus arī Mārupītes krastos. Kompozīcijas taisno horizontāļu un vertikāļu vietā redzamas zemes un ūdens virsmas kontūru ieslīpas, nenoteikti izlocītas līnijas. Te nav vairs jūsmas, varenības, drošas pašātvības. Šīs vienkāršās, sirsnīgās ainavas — studijas pauž vientulīgas, skumīgas izjūtas. Purvīša gleznas vairs nav episkas, tās kļuvušas maigi liriskas.

Tādā klusinātā intīmā noskaņā gleznotājs beidz savu jaunrades ceļu. Un tomēr viņa darbos reizēm vēl izlaužas mākslinieka temperamenta nevaldāmie impulsi. Reizēm viņš pēkšņi pievēršas brīvai, kaprīzai gleznošanas



Pirmais sniegš.



manierei, lielu triepienu dinamiskai plūsmai. Tie nav smalkie, kārtīgie, puantilismam raksturīgie krāsu uzlicieni, bet gan smagi kvadrātveida triepieni.

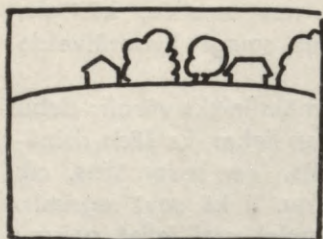
Iespējams, ka, gleznojot kādu no šīm ainavām, mākslinieks vērojis dabu caur spēcīgām lietusgāzēm vētrainā laikā. Drīzāk gan liekas, ka šāds risinājums ir gleznotāja trauksmainās noskaņas ietekmēts. Var iedomāties, cik ātri, ar kādu aizrautību ainavists veidojis šo gleznu. It kā sevī iegrimis, skatienu no audekla neatrāvis, viņš lika paklausīgajai otai ieliet gaismu tumsā. Tā bija tā pati Konstebla mākslas izraisītā tieksme veidot dabas formas gaismēnu pretstatā, tikai laikmetīgākā interpretācijā. Tā sirmas gleznotājs mūža pēdējos gados izteica mākslas darbos savas satrauktās domas un izjūtas.

\*

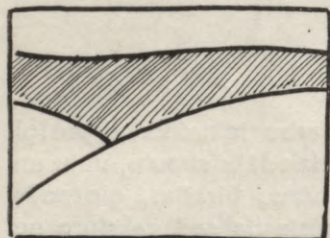
Purvīša ainavas ir dziļi emocionālas. Viņa darbu tematika vispusīgi aptver Latvijas dabu. Savā daiļradē mākslinieks apdziedājis strautu, upju un ezeru krastus, tēlojis varenus mežus un jaunas bērzu birzītes, gleznojis priedes, bērzus, vītolus un augļu kokus. Bet ainavista daiļradi raksturo ne tikai šo vietu un dabas objektu attēlojumi, — viņa darbos pārstāvēti arī dažādi gadalaiki un dažādi dienas posmi. Tā, smalki diferencējot gadalaiku ciklu, īpašu uzmanību Purvītis pievērš vēlīnai ziemai un agram pavasarim, taču viņš iecienījis arī vēla pavasara un rudens ainavas. No dienas posmu cikliem viņš visbiežāk izvēlas dabas atainojumu vakara saules gaismā. Izjustas, noskaņu bagātas ir arī viņa mēnesnīcas. Meistarīgi strādājot gan ar lieliem, gan ar maziem triepieniem, gleznojot te pastozī, te lazējoši, viņš pielāgo tehnikas paņēmienus atainojamiem objektiem. Purvītis ir ne tikai izcils kolorists, apveltīts ar absolūtu redzi, viņš ir arī skaidru, grafiski asu līniju meistars. Taču visraksturīgākais mākslinieka daiļradē ir viņa kompozīcijas paņēmiens, proti, «Purvīša shēma», kas veido pamatu lielākajai daļai viņa ainavu.

Purvīša ainavās lielākoties izmantotas tādas kompozīcijas, kuru pirmajā plānā attēlota līdzena plakne. To varētu nosaukt par «zemes kompozīciju». Te var būt atainota zemes, ūdens, sniega vai ledus virsma ar tai raksturīgo struktūru. Šajās kompozīcijās izpaužas ainavista mīlestība uz zemi, viņa zemnieciskā dabas uztvere. Šādas ainavas pirmajā plānā zeme parasti aizņem pusi, reizēm pat divas trešdaļas un vairāk no gleznas plaknes, tāpēc apvārsnis ir augsts un debesis veido šauru strēli gleznas augšējā malā. Citreiz zemes virsmas attēlojums aizņem mazāk nekā pusi no gleznas, apvārsnis ir zemāks un zeme vai sniegs parādīti perspektīvas skatījumā.

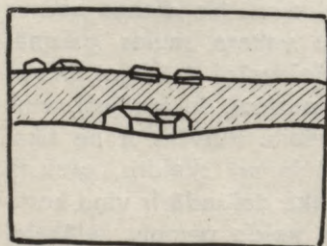
Daudzās Purvīša ainavās šāda «zemes kompozīcija» ir savienota ar panorāmu gleznas augšējā daļā. Tad visi vertikālie objekti (koki un ēkas) parādīti vienādā attālumā no gleznotāja un skatītāja un izvietoti uz



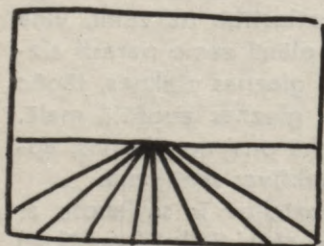
1. zīm.



2. zīm.



3. zīm.



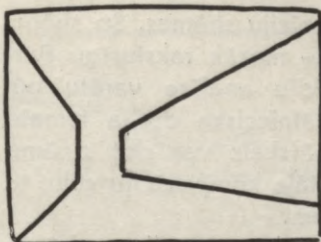
4. zīm.

horizontāles, kas aptuveni sakrīt ar apvārsni. Šāda kompozīcija ir tipiska sevišķi tādām ainavām, kas radītas darbnīcā, nevis tieši vērojot konkrētu dabas skatu (1. zīm.).

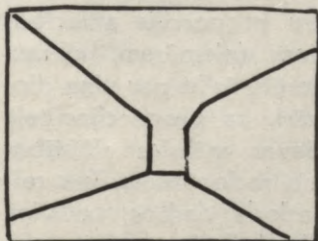
Turpretim ainavās, kas radītas plenērā vai uz plenēra studiju pamata, šis princips nav tik konsekvents un kompozīcija nav tik ģeometriskā. Vertikālie objekti netiek izvietoti uz vienas horizontāles, tie atrodas dažādā attālumā no skatītāja. Arī zemes reljefs šajos gadījumos nav absolūti līdzens. Tomēr arī šajos darbos kompozīcija bieži ir vairāk vai mazāk radniecīga iepriekš parādītajai shēmai.

Purvīša jaunrades agrīnajā periodā sastopama kompozīcija, kur pakalnu siluete veido gleznā diagonāles. Tāds ir viņa diplomdarbs, tādi ir daži viņa šā perioda mežu skati u. c. (2. zīm.).

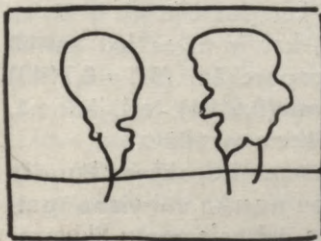
Ļoti raksturīga Purvīša jaunradē ir kompozīcija, kuras augšējā daļā parādīts lēzens uzkalns, kas aizņem visu gleznas garumu. Pakalna silueta līnija veido audekla augšējai malai paralēlu horizontāli. Purvīša jaunrades agrīnajā periodā šādas kompozīcijas augšējā daļa parasti tika sadalīta trijās horizontālās joslās: debess josla, skuju koku mežu josla, pakalna nogāzes josla. Pirmo plānu aizņēma apsnigusi zemes virsma un vijīga upīte. Kompozīcija bija veidota brīvi, saskaņā ar dabā gūtajiem iespaidiem. «Zemes kompozīcija» ar lēzenu pakalnu ir raksturīga arī Purvīša Kazdangas skatiem. Uzkalna vietā te redzams upes stāvais krasts, kas apaudzis ar krūmiem un kokiem. Kazdangas ainavas Purvītis gleznojis vasarā. Ir kompozīcijas, kur gareniski izvietotais uzkalns vai mežs aizņem nevis gleznas augšējās daļas visu platumu, bet tikai tās (parasti labo) pusi («Pavasara ūdeņi», Gaujas ielejas ainava ar saules apgaismo to krastu pauguru u. c.). 30. gados šīs kompozīcijas pamatveidu Purvītis atjauno kā «Vidzemes ainavas kompozīciju», kur divas taisnas horizontāles sadala gleznu trijās joslās: zeme (puse



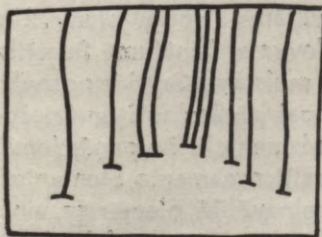
5. zīm.



6. zīm.



7. zīm.



8. zīm.

gleznas), pakalna nogāze un debess. Šo ģeometrisko kompozīciju atdzīvina gleznas plaknē izkaisītie nelielie koki, mājas u. c. (3. zīm.).

«Zemes kompozīcija» parasti ir arī ceļa motīvu risinājumu pamatā. Ceļu parasti šķērso gleznas apakšējā mala, reizēm tas aizņem gleznas apakšdaļas visu platumu (4. zīm.).

Mazpilsētas ainavās šādas kompozīcijas shēmas ir sarežģītākas, jo ieliņu malās redzamas mājas (5. un 6. zīm.).

Arī lielo, atsevišķo koku kompozīcija Purvīša daiļradē nereti savienota ar «zemes kompozīciju». Šādos gadījumos apvārsnis bieži vien ir zems un koki redzami uz debess fona (7. zīm.).

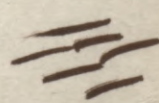
Liela nozīme Purvīša ainavu risinājumos ir koku stumbru vertikālēm. Dažās kompozīcijās taisni, vareni stumbri veido kulises gleznas abās pusēs, reizēm arī vienā pusē. Dažkārt tievi, trausli stumbri izvietoti vienā līnijā vidusplānā, reizēm līdzīgi kulisēm, atstājot vidū spraugu (8. un 9. zīm.).

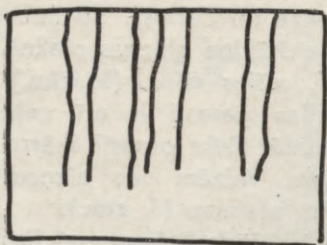
Svarīga nozīme dažās Purvīša ainavās ir koku un krūmu silueta atveidam, kas šķērso gleznu kā vairākkārt izlocīta līnija. Jo komplikētāks ir tās zīmējums, jo interesantāka ir kompozīcija. Purvītis šādas kompozīcijas ir augstu vērtējis un jo bieži tās izmantojis jauniem ainavu variantiem. Šī kompozīcija var būt līdzsvarota (10. zīm.) vai diagonāla (11. zīm.).

Iepriekšējai līdzīga ir tāda līnija, ko veido divas diagonāles, kas no abiem apakšējiem stūriem virzās uz gleznas centru. Arī šī līnija šķērso audeklu, savienojot tā labo un kreiso pusi, un parasti iezīmē sniega robežas. Diagonāļu izveidotajā trīsstūrī ir parādīts strauts (12. zīm.).

Kā krūmu silueta līniju, tā arī sniega robežas līniju (13. zīm.) Purvītis vienmēr apvieno ar taisno horizontāli vai horizontālei līdzīgo ieslīpo līniju, kas rada vajadzīgo lineāro kontrastu.

Tādas ir nozīmīgākās un raksturīgākās





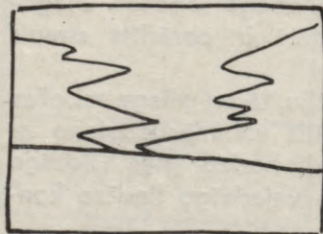
9. zīm.



10. zīm.



11. zīm.

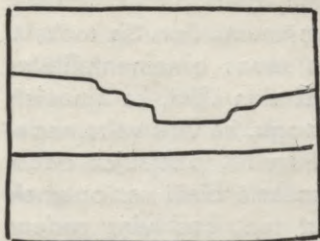


12. zīm.

Purvīša ainavu kompozīciju shēmas. Šo shēmu variantu un arī citu — mazāk raksturīgu Purvīša ainavu kompozīciju analīze varētu būt speciāla zinātniski pētnieciska darba temats, tomēr arī šis īsais pārskats var dot zināmu priekšstatu par gleznotāja kompozīciju stilu, to raksturīgākajām iezīmēm.

Runājot par Purvīša kompozīcijas uzbūves īpatnībām, būtu jāizceļ vēl viens moments, proti, attēloto objektu proporcijas viņa darbos. Dažas ainavista agrīnā perioda gleznas atstāj iespaidu, it kā objektu proporciju attiecības būtu pārāk «izmeklētas» (piemēram, «Strautiņš»). Un, kaut to nevarētu teikt par viņa diplomdarbu, tomēr jāatzīst, ka proporcijas tajā ir ļabi pārdomātas. Savas mākslas attīstības ceļā meistars atsakās no racionālisma, kas reizēm pavīd agrīnā perioda darbos, un viņa vēlāko posmu gleznojumi liecina par to, ka līdzsvaru kompozīcijās Purvītis atrod, vadoties galvenokārt no mākslinieciskās izjūtas, nevis no prāta apsvērumiem. Un, ja dažās Purvīša ainavās reizēm var atrast kompozīciju daļu tādas savstarpējas attiecības, kas ir tuvas jau antīkā mākslā pazīstamām proporcijām ( $5:7=0,7143$ ) vai arī «zelta griezumam» ( $0,6181$ ), tad, jādomā, tas nebija apzināta aprēķina rezultāts.

Līdzās citiem izteiksmes līdzekļiem Purvīša mākslas neatkārtojamību nosaka vēl viena īpatnība — ornamentālitate, t. i., elementu likumsakarīgs atkātojums. Protams, te ir runa par ornamentālitatei tikai relatīvā nozīmē, jo šī īpašība, kas ir izveidojusies lietīšķajā mākslā, var būt izmantota glezniecībā tikai kā dabā sastopamās ornamentālitates atspoguļojums. Un ir jāatzīmē, ka šā uzdevuma risinājumā Purvītis parādīja sevi kā izcilu meistaru. Grūti ir nosaukt citu ainavistu, kurš tikpat pārlicinoši un izteiksmīgi kā Purvītis būtu izmantojis šo paņēmieni. Viņš lieliski prata saskatīt ornamenta elementus dabā un izmantot tos ainavā. Tā, piemēram, viņš tik bieži izvietoja savu ainavu priekšplānā ūdens virsmu tieši tāpēc, ka krasta profils un tā



13. zīm.

atspoguļojums ūdenī līdzīgs īpatnējam ornamentam (formu atkārtojums). Savās gleznās mākslinieks bieži attēloja ornamentam tuvus lineārus ritmus. Tas viss kopā ar jau aprakstītajiem kompozīcijas paņēmieniem veido tipiski «purvītiskus» izteiksmes līdzekļus.

Purvīša interese par ornamentalitāti kā izteiksmes līdzekli izpaudās jau ap 1897. gadu. Tā, piemēram, pēc tam kad viņš bija uzmanīgi vērojis sniega plankumus uz mitras, tumšas zemes fona, mākslinieks veidoja no tiem gaišo un tumšo plakņu rakstu («Strautiņš», 1898. g.). Kailu vītolu kuplo zaru pinuma lineāros ritmus viņš attēloja savās agra pavasara ainavās, kas gleznotas Misas apkārtnē (1897. un 1898. gadā). 1911. gadā šis motīvs parādījās ainavā «Ziema» ar divām lielu vītolu grupām. Materiālu ornamentāli veidotām gleznām viņš atrada arī simetriju, kas atklājas, vērojot strautu tā tecējuma virzienā (tad abi krasti veido divas ap tuveni simetriskas līnijas, pie tam krasta simetriju bieži papildina ragu un līču formu atkārtojumi). Bērzu birzi un eglītes viņš izmantoja kā ainavas ornamentālos elementus 1910. gadā radītajā gleznā «Pavasara ūdeņi» (tā dēvētā «Maestoso»), kur, kā jau iepriekš minēts, atkārtojas katra krāsas plakne. Vēlāk līdzīgu efektu viņš pielietoja šīs kompozīcijas daudzos variantos. Citās gleznās ainavists arī koku stumbrus izmanto ornamentālu risinājumu radīšanai. Tā, kombinējot visas šīs formas, Purvītis 30. gados radījis agra pavasara ainavas ar ļoti sarežģītu ornamentāli dekoratīvu kompozīciju.

Runājot par Purvīša ainavu ornamentalitāti, jāpiebilst, ka savas jaunrades dažādos posmos gleznotājs to ir uztvēris atšķirīgi. Tā agrīnajā periodā Purvītis, atradis ornamentāli izteiksmīgu objektu dabā, tieši un precīzi ataino to gleznā, nemaz nemēģinot pārveidot vai akcentēt dabā novēroto formu ornamentalitāti. Liekas, gleznas autors uzstājas te kā dabas pazinējs, kas grib atklāt dažas vizuāli izteiksmīgas īpatnības, kurām cilvēki bieži paiet garām. Citāda attieksme Purvītim ir pret ornamenta elementiem gleznā, kad viņš ir jau pilnīgi nobriedis meistars, t. i., sākot ar 1910. gadu. Tagad viņa ainavu ornamentālās formas vairs nav dabā novēroto formu tiešs atainojums, bet ir radītas dabā sastopamās ornamentalitātes vispārinājuma un tipizācijas ceļā. Mākslinieks izvieto mazas, tumšas eglītes starp gaišu bērziņu grupām tādos atstatumos, kas ir nepieciešami, lai rastos ornamenti. Pie tam Purvītis tikai retos gadījumos aiziet līdz stilizācijai, kas viņa jaunradei nemaz nav tipiska. Parasti viņš apzināti izvieto dabā novērotus objektus īpatnējā ornamentālā kompozīcijā, bet arvien paliek reālists, jo viņa radītais formu kārtojums patiešām atbilst tam, ko var novērot dabā. Purvītis ir reālists ne tikai tāpēc, ka viņš gandrīz nekad neatvieto dabas formas ar kaut kādām sadomātām formām, bet arī tāpēc, ka šīs formas viņš

parasti nesaista ar nereālu saturu, kā to, piemēram, bieži darījis Bēklins. Jugendstilā veidotie jaunības gadu zīmējumi ir izņēmums Purvīša mākslā.

Pēc pirmā pasaules kara Purvītis top drošāks savos ornamentalitātes meklējumos. Vērojot viņa šā perioda gleznas, bieži vien šķiet, ka ainavists tagad «uzspiež» dabas tēlam savu «purvītisko» zīmogu, ka viņš vairs nepakļaujas dabai, bet pakļauj to sev. Bet īstenībā Purvītis, pakļaujot dabu, arī pats pakļaujas tai. Tāpēc šā perioda Purvīša mākslā bieži sastopamais dabas tēla brīvais traktējums ir attaisnojams. Pat tad, kad viņš rudens bērzus un kļavas glezno ar gandrīz sarkanu krāsu, jo tā viņam nepieciešama, lai veidotu sarkano, dzelteno, zaļo un zilo plakņu ornamentālus kārtojumus, — arī tad, izmantojot šo īpatnējo izteiksmes līdzekli, mākslinieks prot atspoguļot savas dzimtenes dabas patieso tēlu.

Sākot ar 1910. gadu, it īpaši pēckara periodā Purvīša darbos ornamentalitāti var novērot ne tikai attiecīgās gleznas atsevišķā daļā. Tagad tā nosaka visas kompozīcijas uzbūvi un bieži to pat var uzskatīt par šīs uzbūves noteicošo faktoru, kas piešķir daiļdarba tektonikai emocionālu skanējumu, kādu rada monumentālas formas, lielo plakņu un garo, taisno līniju izvietojuma izteiksmīgā valoda (to kāpina un bagātina smalkie ritmi).

Tāpēc, vērojot Purvīša mūža sniegumu, gribētos to salīdzināt ar mūziku, jo, tāpat kā mūzika, Purvīša māksla skan arvien dziļāk un daudzveidīgāk, stāstot par dabas cildenumu un mākslinieka radošo degsmi.

\*

Viena no sarežģītākajām Purvīša daiļrades pētīšanas problēmām ir viņa gleznu datēšana. Pats meistars datējis savus darbus tikai izņēmuma gadījumos. Purvīša darbu kolekcijā VMM glabājas 83 gleznas, un tikai četras no tām ir datētas: «Vakara zvani» (1897), «Pēdējais sniegs» (1897), «Ziemas ainava» (1898) un «Pavasara ūdeņi» (1911). Valsts Tretjakova galerijā atrodas viens 1897. gadā datētais akvarelis («Vakars»). Privātajās kolekcijās ir vēl pāris paša Purvīša datēto gleznu. No meistara darbiem, kas pazīstami pēc reprodukcijām, tikai uz diviem var saskaņot darināšanas laiku: «Atkusnis pavasarī» gleznots 1897. gadā, bet «Vakara mākoņi» — 1900. gadā. Datēšanu apgrūtina arī tas apstāklis, ka daudzām Purvīša gleznām ir viens un tas pats nosaukums (mēs pazīstam vairākas viņa «Marta dienas», «Palu ūdeņus», «Ziemas», «Rudeņus» utt.). Gadās arī tā, ka vienai gleznai ir dažādi nosaukumi (tā, piemēram, «Ziemas ainava» no VMM Minhenes izstādē 1901. gadā tika eksponēta ar nosaukumu «Marta vakars»). Daudzu Purvīša darbu gleznošanas laiku var noteikt, ņemot palīgā reprodukcijas periodikā, tāpat arī fotoattēlus, aprakstus presē, recenzijas utt.

Visvienkāršākais paņēmieni ir noteikt gleznas tapšanas laiku tā dēvēto augšējo robežu. To var izdarīt tad, ja kādā žurnālā vai laikrakstā atrasta attiecīga darba reprodukcija vai raksts par to. Ja glezna pazīstama tikai

pēc reprodukcijas, tad jāuzzina, kādā periodikas numurā tā bijusi ievietota. Visos šajos gadījumos attiecīgā numura datums ir gleznas tapšanas laika augšējā robeža — tas liecina, ka glezna katrā ziņā radīta pirms šā datuma. Analogs ir arī gadījums, ja avīzē atrodama fotogrāfija, uz kuras mākslinieks attēlots savā darbnīcā kopā ar gleznām, kuras var pazīt pēc kompozīcijas. Ja gleznas tapšanas laika augšējā robeža ir atrasta, tad jāpieņem, ka glezna ir radīta neilgi pirms šā laika, jo parasti tiek izstādīti, reproducēti un fotografēti attiecīga gleznotāja pēdējie darbi. Tomēr Purvīša darbu datēšanā šim likumam ir savi izņēmumi. Tā, piemēram, mūsu gadsimta desmitajos gados un divdesmito gadu sākumā presē līdzās viņa jaunākajiem darbiem tika reproducēti arī jau senāk radītie darbi. Tas nozīmē, ka augšējās robežas noteikšanas rezultāti vēl jāpārbauda ar kādas citas metodes palīdzību. Bez tam šo paņēmieni reizēm apgrūtina tas apstākļi, ka viena un tā pati Purvīša glezna dažādos dokumentos figurē ar dažādiem nosaukumiem. Ir gadījumi, kad gleznas tapšanas laikam var reizē atrast kā augšējo, tā arī sākotnējo — apakšējo robežu. Tā, piemēram, ir zināms, ka Purvītis nodzīvojis Rēvelē no 1906. līdz 1909. gadam un ne pirms tam ne arī vēlāk Rēvelē nav bijis. Tātad, ja gleznā atainots Rēveles pilsētas skats vai jūras krasts Rēveles tuvumā, tad gleznas tapšanas apakšējā robeža ir 1906. gads, augšējā robeža — 1909. gads. Šī metode ir līdzīga gleznas inventarizācijai muzejā.

Bez šīs metodes liela nozīme Purvīša gleznu datēšanā ir arī analītiskajai metodei, tas ir, tādai metodei, kuras pamatā ir gleznas mākslinieciskā analīze, kad tiek ņemti vērā visi mākslas tēla komponenti (sīžets, tēma, motīvs, kompozīcijas paņēmieni, gleznojuma veids, krāsu risinājums, detalizācijas pakāpe utt.).

Taču Purvīša daiļrades pētīšanu sarežģī tas, ka, sākot apmēram ar 20. gadiem, viņš paralēli savas daiļrades attīstības pamatlīnijai (jauni motīvi, jauni glezniecības paņēmieni) turpina arī iepriekšējos periodos aizsāktās līnijas — rada darbus ar citos periodos izmantotā tehniskā risinājuma iezīmēm. Tāpēc daudzus no šīnī periodā radītajiem Purvīša darbiem iespējams datēt tikai tad, ja ņem vērā arī to informāciju, kas iegūta ar gleznas inventarizācijas metodes līdzekļiem. Tomēr mākslas darbu datēšanas problēma ir pārāk specifisks jautājums, un plašāk to šeit neaplūkosit.

## PURVĪTIS PEDAGOGS

«Purvītis, ieradies akadēmijā, tikai pēc ilgāka laika mēdza nākt uz darbnīcām. Viņš lietīšķi izrunājās ar kancelejas darbiniekiem, iesauca savā kabinetā sekretāru, deva rīkojumus, parakstīja papīrus. Kad tas bija galā, profesors nāca pa gaiteni melnos vizītšvārkos, svītrotās biksēs, spoži baltā, iestīvinātā apkaklītē un pelēkā plastronā, melnu samta akadēmiķa bereti

galvā. Šis tērps piešķirta viņa personai mazliet senatnīgu izskatu, un kaut kas brīdinošs un nopietns bija viņa gaitā un figūrā.»<sup>262</sup> Tādu atceras Purvīti viens no viņa audzēkņiem — gleznotājs O. Saldavs.

Savu pedagoģisko darbību Purvītis sāka laikā, kad mākslā norisinājās niknas cīņas. Dažādi pretrunīgi mākslas virzieni karoja savā starpā un visi kopā, dēvējot reālismu par pagātnes metodi, centās atstumt to malā. Daļa šo virzienu jau sāka zaudēt savu aktuālo nozīmi. Impresionismu nomainīja postimpresionisms, fovisms un ekspresionisms. Bet arī tiem drīz vien bija radušies pretmeti — kubisms un abstrakcionisms. Novirzīt jaunatni no formālisma un tanī pašā laikā atrast mākslas virzienu haosā tās vērtības, kas bagātinātu reālismu, — tāds bija Purvīša pedagoga galvenais uzdevums, un viņš to arī godam veica.

Mākslas akadēmijas Dabasskatu meistardarbnīcā, ko Purvītis vadīja apmēram no 1923. līdz 1944. gadam, viņam izdevās katrā audzēkņī attīstīt radošas spējas, ieaudzināt prasmi kritiski vērtēt mākslas parādības.

Purvīša meistardarbnīcā patstāvīgā, nerimtīgā darbā veidojās audzēkņu mākslinieciskā apziņa. Purvītis savai darbnīcai izvēlējās visvairāk apdāvinātos studentus. Atlase parasti notika rudenos, studentu atskaišu izstādēs. Pāriet uz meistardarbnīcu varēja tad, kad bija pabeigti četri kursi zīmēšanā un divi kursi gleznošanā. Darbs te ritēja raiti. «Tā nebija silta paspārne, kur lēnām perināt savas domas un bez mērķa pavadīt dienas,» saka K. Melbārzdīs vienā no žurnāla «Liesma» numuriem.<sup>263</sup> «Darbnīcās nekad neapsīka radoša darba prieks un spraiga domu apmaiņa,» raksta turpat V. Kalnroze. Meistars pie audzēkņiem ieradās reti, bet, ja atnāca, tad uzturējās darbnīcā ilgi, gan aizrādīdams, gan stāstīdams. Sekot viņa domu pavedienam nebija visai viegli. «Bija ilgi un uzmanīgi jāieklausās viņa runā,» stāsta A. Egle, «lai uztvertu galveno domu un jēdzienu. Uz dažu jautājumu viņš ne vienmēr atbildēja tūlīt. Pagāja laiks sarunā par citām lietām, un tikai beigās nāca atbilde.»<sup>264</sup> Profesors negribēja pārsteigties ar savu atbildi, bet lika domāt audzēkņiem pašiem. Šādās sarunās izteiktās domas un aizrādījumi viņa skolniekiem bija ceļamaize visam mūžam.

Attieksmē pret studentiem Purvītis bija vienmēr ļoti noteikts, taisnīgs un, tāpat kā Kuindži, centās izturēties pret viņiem kā pieredzējis padomdevējs. Viņam nebija svarīgs audzēkņa vecums, bet gan cilvēka būtība, tās garīgās vērtības, ko viņš slēpj sevī. Purvīša pedagoga darbu gleznaini raksturojis viens no viņa skolniekiem — J. Jāņkalniņš: «Purvīša pasniegšanas metode bija — tvert pie rokas, pievest ceļam un teikt: ej pats! — bet tad sekot jaunam ceļiniekam lielā attālumā.»<sup>265</sup> J. Jāņkalniņš un arī citi Purvīša studenti uzsver, ka profesors nav devis «receptes», katram pašam bijis jāatrod savs ceļš mākslā, tomēr šajos meklējumos ikviens izjutis sirmā meistara vadību.

Purvītis neapnicis mācīja saviem audzēkņiem, kā ir jāstrādā. Vispirms viņš stingri nostājās pret tukšu, formālistisku eksperimentēšanu. Šajā cīņā

Purvītis guva sekmes tieši tāpēc, ka viņš neatzina aizliegumus, kas patiesībā tikai pastiprina interesi par aizliegto, bet prata atrast racionālo kodolu katrā novirzienā un parādīt audzēkņiem, kā vienu vai otru formālu paņēmieni prasmīgi varētu izmantot īstenības patiesā attēlojumā. Ja Purvītis audzēkņa darbā bija pamanījis kaut ko «riskantu», tad tūlīt norādīja, «lai pārbauda dabā». «Visbrīvākā un neierobežotākā fantāzija ārpus saitēm ar dabu arī nekā nespēj radīt,»<sup>266</sup> rakstīja meistars. Šo tēzi viņš bieži atkārtoja, katru reizi ietērpjot to citos vārdos, piemēram: «Galvenais, lai uz audekla būtu jūtama daba, bet ne krāsa, kas izspiesta no tūbiņas.»<sup>267</sup> «Ir nepieciešams, lai triepiens tēlotu, bet nebūtu pašmērķis.»<sup>268</sup> Vai arī: «Nav pareizi, ja mākslinieks jau iepriekš uzstāda programmu un tad meklē visādus «īsmus», ko var saskaitīt pāri par 30, kam pieslieties. Programmas un teorijas nav radījušas nevienu pašu lielu mākslinieku, bet gan otrādi. Katram ainavīstam tieši daba jāstudē tās pirmveidā, nevis jātiksmīnās pēc grāmatās iespēstām dabas gleznojumu reprodukcijām.» Citkārt meistars šo pašu domu pauž īsā, praktiskā aizrādījumā: «Ja divus gadus neiet studijās, tad mākslinieks zaudē iespēju radīt.»<sup>269</sup>

Iemācījis šo patiesību saviem audzēkņiem kā galveno mākslinieka darbā, meistars neaizmīrsa viņiem atklāt arī daiļrades problēmas otru nozīmīgu momentu, un tā radās atzinumi, kas papildina pedagoga galvenā tēzi, proti: «Ainava nav jātēlo kā dabas noraksts, bet pat visvienkāršākam dabas stūrītim mākslas darbā jāzaigo jaunās krāsās, jārunā uz skatītāju tajā valodā, ko izjūt un grib pateikt mākslinieks.»<sup>270</sup>

Purvītis bija pārliecināts, ka «mākslinieka sekmes nosaka ne tik daudz talants, kā darbs.»<sup>271</sup> Šo domu meistars neaizmīrsa atgādināt audzēkņiem dažādos veidos gandrīz ik reizi, kad viņš ieradās meistardarbnīcā, piemēram: «Gleznotāja panākumus par 98 procentiem nosaka darbs, par 2 procentiem — talants.»<sup>272</sup> Nevienu dienu bez darba! — tāda bija mākslinieka devīze. «Esmu strādājis . . . pat slims būdams,» meistars kādreiz teicis.

Un tiešām, Purvītis bija ne tikai darbīgs cilvēks, vēl vairāk — viņš bija «profesionālisma askēts», tas ir, viņš bija pārliecināts, ka mākslinieka pienākums ir upurēt mākslai visas citas intereses un daiļrades ceļa sākumā — pat atteikties no ģimenes dzīves. Šo savdabīgo askētismu viņš centās ieaudzināt arī saviem skolniekiem — mēģināja viņus atrunāt precēties, aizrādot, ka dzīves posmā, kas veltīts mācībām, nedrīkst novērst savu uzmanību citā virzienā un ka mākslinieks drīkst nodibināt ģimeni, tikai sasniedzis pilnīgu radošu briedumu. Šādu atzinumu, protams, nevar pieņemt par objektīvu normu, — katra mākslinieka attieksmi pret personisko dzīvi nosaka viņa subjektīvie uzskati. Valters taču nebija «askēts», un tomēr viņš bija labs gleznotājs. Turpretim Purvītis bez sava stingri atturīgā dzīves veida, iespējams, nebūtu sasniedzis iecerēto mērķi.

Savā meistardarbnīcā mākslinieks ne reizi vien atkārtoja, ka studijas augstākajā mācību iestādē ir tāds uzdevums, kas katram ir pa spēkam, bet

pats nozīmīgākais darba posms sākas tad, kad mācību gadi jau aiz muguras. Ir jāturpina augt, apstāties nedrīkst, bet vadītāja, kas norādītu katru soli, vairs nav, nav arī iestādes, kurai būtu jāatskaitās par katru jaunrades posmu. Tagad mākslinieks pats sevi vada, pats nosaka savu dzīves ceļu, un tikai ar stipru, nelokāmu gribu viņš panāks to, lai jaunajos apstākļos darbs kļūtu par viņa dzīves pamatu. Tieši tāpēc jau mācību gados jākaldina tvirta griba un nedrīkst lolot cerības, ka pēc diplomdarba pabeigšanas būs vieglāk. Nē, būs vēl grūtāk, un pie šīm grūtībām ir jāpierod pēc iespējas agrāk. Tādēļ arī katra audzēkņa attieksmē pret darbu var jau saskatīt nākamā mākslinieka veiksmju vai neveiksmju cēloni.

Purvītis arvien ļoti augstu vērtēja mākslas darba ētisko saturu, mākslinieka domu un jūtu izpausmes patiesīgumu. «Mākslas darbs,» raksta Purvītis, «ir skaists par tik, par cik mākslinieks viņā ir ietvēris radoša gara siltuma, enerģijas, darba mīlestības.»<sup>273</sup> Purvītis neatlaidīgi aicināja savus audzēkņus arvien vairāk tuvojies lielu ideju mākslai, apgūt augstu meistartību. Viņš bija pārliecināts un pats to pierādīja ar saviem darbiem, ka arī ainava pieder «lielajai mākslai», kaut gan parasti šis jēdziens tika attiecināts vienīgi uz figurālo glezniecību. Un kāpēc? Tieši tāpēc, ka figurālā glezniecība bieži vien bija cildenu, nozīmīgu jūtu un domu paudēja. «Lielo meistarību darbi,» turpina Purvītis, «caur to ir mūžīgi skaisti un neapnīkstoši, ka tie ir radīti ar milzīgu dvēseles spēku.»<sup>274</sup> Bet vai ainavu glezniecībai ir liegti šādi augstumi? Nebūt ne! «Tikai vajag, lai ainavists ieaudzinātu sevī tādu garastāvokli, kad tas atrodas satraukumā, tādā kā saspringtā jutoņā, kad domas raisās viegli, nepiespiesti.»<sup>275</sup>

Tādi pamatos bija Purvīša mākslinieka uzskati, kas arī noteica viņa pedagoģiskā darba metodi. Par šīs metodes pamatprincipiem var uzskatīt dabu kā visu radošo meklējumu pirmavotu un darbu kā radošās izaugsmes un pilnveidošanās faktoru, kaut gan nekādas precīzi izstrādātas pedagoģiskas sistēmas Purvītim, tāpat kā viņa skolotājam Kuindži, nav bijis.

Audzēkņi stāsta, ka Purvītis reti izmantojis ierasto mākslas terminoloģiju, piemēram, vārds «kompozīcija» viņa pamācībās nefigurēja. Bet nemitīgie norādījumi par glezņas organizācijas paņēmieniem un arī paša meistara daiļrades piemēri — mākslinieks reizēm gleznoja kopā ar studentiem — nemanāmi veidoja jauno gleznotāju izpratni par kompozīcijas nozīmi un arī virzīja viņus pa to ceļu, ko gāja pats meistars. Purvītis neatzina impresionistu «nejausās kompozīcijas», pēc viņa uzskatiem, kompozīcijai bija jābūt labi pārdomātai un vispusīgi apsvērtai. Lielu uzmanību meistars pievērsa kompozīcijas centram, viņa kompozīciju pamatā bija līniju atkārtējumi utt., un tomēr visos šajos paņēmienos nebija nekā tāda, kas ierobežotu audzēkņu personību vai padarītu viņu darbus līdzīgus meistara mākslai. Tie bija tikai kompozīcijas uzbūves pamatprincipi, kas sastopami vairāku mākslinieku paaudžu darbos un pastāv par spīti visām iespējamām mākslas stilu un virzienu izmaiņām. Kaut arī Purvītis pats nav darbojies sadzīves

žanrā vai ainavā ar sadzīves žanra spilgti izteiktiem elementiem, viņa kompozīcijas principus meistardarbnīcas praksē ļoti veiksmīgi varēja attiecināt arī uz tādiem darbiem, kuros ainava apvienota ar sadzīves žanru. Kompozīcijā iekļautās cilvēku figūras un ainavas elementi bija vienlīdz nozīmīgi. Šie principi zināmā mērā atbilst figurālās glezniecības senajām tradīcijām un «cildenas mākslas» uzdevumiem. Tā redzams, ka Purvītis, būdams pedagogs, neuzspieda savu stilu, — tādā gadījumā viņš nebūtu guvis kontaktu ar audzēkņiem. Viņš dziļi izprata jaunā laikmeta mākslas attīstības prasības un atrada tām piemērotus izteiksmes līdzekļus, bet no klasikas tika aizgūts «līdzsvara princips», tas ir, kompozīcijas elementu arhitektoniskā saskaņotība.

Ar šiem kompozīcijas principiem Purvītis saistīja arī gleznas veidošanas metodi. Tāpat kā Kuindži, arī Purvītis gribēja, lai audzēkņi veidotu gleznu pēc atmiņas un lai gleznas tapšanas laikā viņi neizmantotu studijas. Bet arī šeit Purvītis centās izvairīties no aizliegumiem, kas parasti ļoti nelabvēlīgi ietekmē audzēkņu apziņu, un, līdzīgi Kuindži, mēģināja viņus smalkjūtīgi pārliecināt. Tā, piemēram, kādreiz A. Eglem viņš paskaidrojis, ka «esot dažādi mākslinieki. Daži neko nevarot uzgleznot, ja viņiem priekšā neesot daba. Citi meklējot tikai ierosinājumu dabā un radot gleznu pēc intuīcijas. Pēdējā esot pat ļoti nepieciešama māksliniekam.»<sup>276</sup> Turklāt varēja saprast, ka šiem «citiem» profesors pieskaitīja arī sevi.

Lielu uzmanību savā pedagogiskajā darbā Purvītis pievērsa kolorītam. Viņš savā meistardarbnīcā uzņēma tikai tos audzēkņus, kam piemita laba krāsu izjūta, jo tā ir īpašība, ko nevar iegūt darbā (cītīgi strādājot, iespējams attīstīt tikai jau dabas dotās spējas). Kā labāko līdzekli krāsu izjūtas attīstībai Purvītis uzskatīja kluso dabu gleznošanu. Meistardarbnīcā kluso dabu uzstādījumus profesors parasti veidoja pats. Kā zināms, gleznas kolorīta pamatā var likt vai nu krāsu, vai arī toņu attiecības, kā arī abu šo attiecību sintēzi. Profesors gribēja attīstīt audzēkņos gan krāsu attiecību, gan toņu attiecību izjūtu, lai pēc tam katrs izvēlētos to, kas viņam liktos vairāk piemērots, vai arī meklētu sintēzi. Lielāku uzmanību meistars tomēr veltīja toņu attiecību izjūtas izkopšanai, jo tā prasa smalkāku uztveri un ievingrinātāku redzi. Tāpēc visbiežāk viņš komplektēja klusās dabas uzstādījumus no viena materiāla priekšmetiem un viena toņa drapērijām, lai audzēknis mācītos uztvert un atspoguļot gleznā krāsu tonālās gradācijas. Darbam plenērā meistars ieteica izmantot īpatnēju «skata rāmīti», kam viena puse bija balta, otra — melna. Skatoties caur to uz izraudzīto dabas objektu un apgriežot rāmīti vienu vai vairākas reizes, varēja atrast šā objekta krāsu attiecības. Pēc tam tajā pašā objektā vajadzēja atrast gaišāko un tumšāko laukumu. «Šie divi laukumi,» aizrādīja meistars, «ir tie, pēc kuriem jāorientējas, un pārējie tumšie un gaišie toņi jāliek tā, lai tie nekad neatkārtotos.»<sup>277</sup>

iešanas, liecina gadījums, par kuru stāsta Jāņkalniņš. Meistars, sastapis audzēkni, kas bija aizrāvis ar glezniecību *à la prima*, nenopēla tā iemīļoto gleznošanas veidu, bet, paņēmis no akadēmijas bibliotēkas mākslas grāmatas ar vecmeistaru gleznu reprodukcijām, iepazīstināja viņu arī ar citiem gleznošanas paņēmieniem — ar pagleznojumiem, lazējumiem utt. Tā meistars rīkojās nevis kā profesors, kas māca «no katedras», bet gan kā draugs, kas labprāt dalās savā pieredzē.

Vienīgais stingrais un noteiktais aizrādījums, ko Purvītis izteica attiecībā uz krāsām, bija šāds: «sasniegt efektu ar vismazākiem līdzekļiem»,<sup>278</sup> tas ir, strādāt ar nedaudz krāsām. Šis aizrādījums sekmēja topošo mākslinieku radošos meklējumus tāpat kā Purvīša prasība «zināt krāsu teoriju». Purvītis savā pedagoga darbā panāca, ka ikviens no viņa audzēkņiem prata atrast savu — neatkārtojamu daiļrades ceļu. Meistara audzēkņu māksliniecisko rokrakstu dažādība sevišķi spilgti izpaužas kolorīta risinājumā, neskatoties uz to, ka tieši kolorīta īpatnības bieži vien nosaka kādas gleznotāju grupas vai veselas skolas raksturīgākās iezīmes. Tā, piemēram, daļa mūsdienu beļģu mākslinieku ar Savereju<sup>279</sup> priekšgalā savas glezniecības pamatā liek pelēcīgo toņu saskaņu. Dažkārt pedagogu vadībā audzēkņu grupa strādā vienā krāsu gammā, kā tas bija Kuindži darbnīcā (dedzināta okera gammā). Bet to nevar teikt par Purvīša audzēkņiem: A. Artums ir aizrāvis ar krāsu efektiem, E. Kalniņš pievērsies tonālam risinājumam, V. Kalnoze izmanto šo divu pretstatu sintēzi utt. Arī Purvīša aizrādījumi attīstīt «krāsu dinamiku», tas ir, pievērst uzmanību otas triepiena izveidei un struktūrai, neierobežoja viņa audzēkņu individualitāti, tieši pretēji — palīdzēja ikvienam iet tālāk savu izraudzīto daiļrades ceļu.

Purvītis ne tikai ieteica saviem audzēkņiem strādāt pēc atmiņas — viņš tiem arī palīdzēja veikt šo grūto uzdevumu. Var likties, ka tam, kas grib izmantot minēto gleznošanas metodi, jābūt vienīgi labai atmiņai. Taču Purvītis pierādīja, ka ar to vien nepietiek. Un tiešām, lai gleznotu pēc atmiņas, jāsavāc, meistara vārdiem runājot, liela «priekšmetu bagāža», bet to nevar panākt vienā gadā. Neatļaidīgi un pastāvīgi daba jāvēro vairākus gadus. Protams, tie nav vērojumi, kas gūti parastas pastaigas laikā. Tā ir vērošana ar otu rokā. Tieši šā mērķa sasniegšanai ir vajadzīgas studijas. Un dažkārt svarīgi ir nevis tas, kas top uz kartona, bet gan tas, kas iegulst atmiņā, kas tiek izprasts, izanalizēts un tādējādi iekļauts uzkrājamo priekšstatu lokā. Savā meistardarbnīcā Purvītis pārliecinoši parādīja, cik neapverami bagāta ir viņa dabā gūto vērojumu krātuve. Tas notika tad, ja kāds no audzēkņiem nespēja uzgleznot ainavu pēc atmiņas. Viss meistaram bija zināms, neviens attēlojuma objekts vai elements nevarēja viņu samulsināt. Viņš zināja, kā izskatās dziļš sniegs pēc atkušņiem un atkalām, kādas ir plaisas ledus bluķos un pirmais sniegs pēc atkušņa, viņš prata atveidot arī visas toņu gradācijas, kas mainās uz saulrieta apstarotās sniega virsmas gandrīz ik sekundi. Viņš zināja, kā uz baltās, vizošās plaknes rotājās debesu zilie

refleksi un kā izskatās tie refleksi, ko rada saules gaisma, kura no dzeltenas pakāpeniski pārvēršas sarkanā — un nedaudzu minūšu laikā rodas iespēja novērot vairākus desmitus viena toņa variantus. Kuru no tiem lai izvēlas ainavists? To nosaka gleznas emocionālais saturs. Te studentam pašam bija radoši jāmeklē pareizais ceļš, bet, ja neveicās, profesors palīdzēja, izklīdēja šaubas, atbildēja uz visiem jautājumiem un, ja bija nepieciešams, ar savu otu «pārvērta teoriju praksē», iegleznojot audzēkņa studijā pareizo krāsas toni. Tāpēc meistardarbnīcas vadītāju dziļi cienīja visa studentu saime, cienīja par viņa neizsmeļamajām zināšanām un par to dedzību, ar kādu viņš prata savu pieredzi un prasmi atdot tālāk citiem.

Līdzās aizrādījumiem par kolorītu, formu un kompozīciju Purvītis ieteica saviem audzēkņiem noteikti iepazīties ar to, kā izcili pasaules glezniecības meistari risina šādas problēmas. Taču — cik mākslinieku, tik paņēmienu. Arī dabas ainas ir neizmērojami daudzveidīgas. Lai tās atveidotu, ir nodevīgi pārziņāt arī dažādus gleznošanas paņēmienus. Purvītis uzskatīja, ka noskaņu atveidojuma paņēmienus var mācīties no Levitāna, kolorītu — no Sezanna, kompozīciju no Kloda Lorēna,<sup>280</sup> koku lapotnes attēlošanas meistariību no Reisdāla utt. Bieži viņš runāja ar audzēkņiem par Monē un Sezanna darbiem, piemēram, par Sezanna slaveno «Zilo vāzi». Viņš ieteica strādāt arī ar tīrām, šķidrām krāsām un pārliecinoši izskaidroja, kādu koloristisku iespaidu var panākt ar šādu gleznošanas paņēmienu. Reizēm Purvītis ņēma līdž uz darbnīcu citu mākslinieku gleznu reprodukcijas un analizēja tās, turklāt tik prasmīgi, tik skaidri, ka trīs četros vārdos ietvertais formulējums studentiem dziļi iegula atmiņā.

Purvīša pedagoga galvenais mērķis bija veidot jauno glēznotāju individualitāti, un to viņš arī sasniedza. To zina visi, kas ciena Purvīša audzēkņu jaunradi, un vislabāk, protams, viņi paši. «Strādādams piecus gadus darbnīcā,» atceras A. Egle, «es nekad neesmu novērojis vai izjutis, ka Purvītis kādam ļoti uzspiedis savus gleznošanas paņēmienus vai licis atdarināt savu stilu.»<sup>281</sup> Tieši pretēji — Purvītis necienīja tos, kas mēģināja viņu atdarināt vai, kā viņš pats izteicās, «mani kopēt». «Lai attīstītu katra radošu individualitāti,» raksta Ā. Skride savā autobiogrāfijā, «viņš stingri turējās pie principa — nepavēlēt, neizvarot.»<sup>282</sup> «Patstāvība,» saka N. Breikšs, «bija visas vecās akadēmijas sistēmā, bet Purvītis savā meistardarbnīcā pārvērta to par metodi.»<sup>283</sup> Audzēkņu atzinība, viņu sekmes ir katra pedagoga darba piepildījums. Un, kaut arī tādi Purvīša audzēkņi kā A. Artums, N. Breikšs, A. Egle, E. Kalniņš, V. Kalnroze, K. Melbārzdīs, Ā. Skride vislielāko atzinību guva tikai padomju laikā, sirmais profesors mūža novakarē varēja būt lepns un apmierināts, jo savu dižo, cildeno uzdevumu viņš bija veicis.

## PIEZĪMES

- <sup>1</sup> O. Saldavs. Vilhelms Purvītis. R., 1958, 7. lpp.
- <sup>2</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts atrodas Purvīša lietā Latvijas PSR Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures zinātniskajā sektorā.
- <sup>3</sup> Šmits Kārlis Ulrihs Dāvida d.
- <sup>4</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>5</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>6</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>7</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>8</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>9</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>10</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>11</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>12</sup> V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- <sup>13</sup> Kramskojs Ivans (1837—1887) — krievu gleznotājs, mākslas teorētiķis un kritiķis, Ceļojošo mākslas izstāžu biedrības ideologs un vadītājs. Tāpat kā gleznotāji Korzuhins Aleksejs (1835—1894), Žuravļevs Firss (1836—1901) u. c., 1863. gadā ņēma dalību 14 akadēmijas audzēkņu dumpī pret uzspiesto diplomdarbu tēmu un, kad akadēmijas vadība savu lēmumu par diplomdarbu tēmu nemainīja, aizgāja no akadēmijas bez diploma.
- <sup>14</sup> Šamšins Pjotrs (1811—1895) — krievu gleznotājs, no 1844. gada akadēmiķis, no 1883. gada glezniecības un tēlniecības nodaļas rektors Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Venigs Kārlis (1830—1908) — krievu gleznotājs. No 1860. gada akadēmiķis, no 1862. gada profesors un zīmēšanas pasniedzējs Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Podozerovs Ivans (1835—1899) — krievu tēlnieks. No 1881. gada Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors.  
Visi trīs mākslinieki ir akadēmiskā virziena pārstāvji.
- <sup>15</sup> Repins Ilja (1844—1930) — izcils krievu gleznotājs, žanrists un portretists, redzamākais sabiedriskās tēmas risinātājs krievu 19. gadsimta mākslā. No 1894. līdz 1907. gadam Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors.  
Surikovs Vasilij (1848—1916) — izcils krievu gleznotājs, redzamākais vēsturiskā žanra pārstāvis krievu 19. gs. mākslā.
- <sup>16</sup> Kuindži Arhīps (1842—1910) — krievu gleznotājs ainavists, gaismas efektu meistars. No 1894. līdz 1897. gadam Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors, ainavu meistar-darbnīcas vadītājs.  
Poļenovs Vasilij (1844—1927) — krievu gleznotājs, ainavists un dekorators. No 1882. līdz 1885. gadam Maskavas Glezniecības, tēlniecības un celtniecības skolas pedagogs.
- <sup>17</sup> J. Jaunsudrabiņš. Mūsu māksla. «Druva», 1914, 3. nr., 240. lpp.
- <sup>18</sup> Makovskis Vladimirs (1846—1920) — krievu gleznotājs žanrists, zīmētājs un grafiķis. No 1894. gada Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors.  
Šiškins Ivans (1832—1898) — krievu ainavists. Mežu tēlotājs. No 1894. gada Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors.
- <sup>19</sup> Bogajevskis Konstantīns (1872—1943) — Kuindži skolnieks. Pēterburgas Mākslas akadēmijā mācījās no 1893. līdz 1897. gadam. Krimas dabas tēlotājs.
- <sup>20</sup> Grabars Igors (1871—1960) — krievu ainavists, arhitekts un mākslas vēsturnieks, viens no impresionisma ievadītājiem krievu mākslā.

- 21 И. Грабарь. «Моя жизнь». М.—Л., 1957, стр. 104.
- 22 Академическая выставка. «Петербургская газета», 1894, № 59.
- 23 Klevers Jūlijs (1850—1924) — krievu ainavists ar salonisku noslieci. Cionglinskis Ivans (1858—1912) — krievu ainavists. Tuvs impresionismam. No 1902. gada Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors.
- 24 М. Далькевич. Выставка отверженных. «Артист», 1894, № 37.
- 25 Kuzņecovs Nikolajs (1850—1930) — krievu gleznotājs, portretists un žanrists, Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors no 1885. gada.
- 26 Klods Mihails (1832—1902) — krievu ainavists un žanrists, episkās ainavas pārstāvis.
- 27 Ruščics Ferdinands (1870—1936) — ainavists, Kuindži skolnieks, Pēterburgas Mākslas akadēmijas audzēknis (1891—1895). No 20. gadsimta sākuma darbojās Polijā.
- Rilovs Arkādijs (1870—1929) — krievu gleznotājs ainavists, Kuindži skolnieks, Pēterburgas Mākslas akadēmijas audzēknis (1893—1897).
- Rērihs Nikolajs (1874—1947) — krievu ainavists un dekorators, Kuindži skolnieks. Pēterburgas Mākslas akadēmijas audzēknis (1893—1897). No 1928. gada dzīvoja un darbojās Indijā (Himalajos).
- 28 V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- 29 V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- 30 А. Рылов. Воспоминания. М.—Л., 1940, стр. 70.
- 31 Akvareļi bija darināti albumam, ko dažādas latviešu biedrības pasniedza Nikolajam It kronēšanas svētkos 1896. gadā. Akvareļus albumam gleznoja arī Rozentāls, Valters un Alksnis. Purvīša akvareļu tīstie nosaukumi ir šādi: «Skats uz Daugavu pie Rīgas pilsētas», «Kokenhūzenas pilsdrupas», «Akmens krauja Daugavas malā», «Vasaras vakars», «Pavasars».
- 32 Levitāns Izaks (1860—1900) — izcils krievu gleznotājs ainavists, lirīķis, noskaņu ainavas meistars. No 1898. gada Maskavas Glezniecības, tēlniecības un celtniecības skolas pedagogs.
- 33 Savrasovs Aleksejs (1830—1897) — krievu gleznotājs ainavists. No 1857. gada Maskavas Glezniecības, tēlniecības un celtniecības skolas pedagogs.
- 34 Taulovs Fricis (1847—1906) — norvēģu gleznotājs ainavists, grafiķis un rakstnieks. Gleznoja Norvēģijas dabu, visvairāk tās upes.
- 35 Г. Феддерс. Незабываемое. Р., 1963, стр. 306.
- 36 Borisovs Aleksandrs (1866—1936) — krievu gleznotājs ainavists, ziemēļu dabas tēlotājs. 1895. gadā no Šiškina darbnīcas pārgāja uz Kuindži darbnīcu un beidza akadēmiju. 1897. gadā kā Kuindži skolnieks.
- 37 «Vakara zvani». VMM. Inv. nr. 957. Dažos rakstos glezna minēta ar nosaukumu «Vakara krēsla».
- 38 Zarubins Viktors (1866—1928) — krievu gleznotājs ainavists. No 1896. līdz 1898. gadam mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā.
- 39 Volkovs Jevgrafs (1844—1920) — krievu gleznotājs ainavists, lirīķis. Jendogurovs Ivans (1861—1898) — krievu gleznotājs ainavists, izceļas ar poētisku dabas interpretāciju.
- 40 Himona Nikolajs — krievu gleznotājs ainavists. Kuindži skolnieks. Mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā no 1889. līdz 1897. gadam.
- 41 E. Brencēns. V. Purvītis un viņa māksla. «Jaunākās Ziņas», 1921, 29. nr.
- 42 Zu dem Artikel «Zwei baltische Künstler». «Düna Zeitung», 1897, 272. nr.
- 43 А. Рылов. Воспоминания. Стр. 78.
- 44 Edelfelts Alberts (1854—1905) — somu gleznotājs reālists, tautas dzīves attēlotājs. Corns Anderss (1860—1920) — zviedru gleznotājs portretists, arī grafiķis un tēlnieks.
- 45 С. Кондаков. Юбилейный справочник Императорской академии художеств. 1764—1914. СПб., 1914, стр. 50.
- 46 V. Purvīša 25 gadu darbības jubileja. «Jaunākās Ziņas», 1921, 29. nr.

- <sup>47</sup> Ziņas par akvareli «Vakars» (30,5×46) iegūtas Tretjakova galerijas arhīvā.
- <sup>48</sup> *Djagilevs Sergejs* (1872—1928) — krievu mākslas darbinieks, «Mir iskusstva» mākslinieku grupas organizētājs un tā paša nosaukuma žurnāla redaktors.
- <sup>49</sup> *Benuā Aleksandrs* (1879—1960) — «Mir iskusstva» vadošais mākslinieks, gleznotājs un grafiķis, teātra dekorators un mākslas teorētiķis. 19. gs. 80. gadu beigās līdzās Benuā sāka darboties viņa draugi mākslinieki K. Somovs, E. Lanserē, L. Baksts u. c. (tā saucamā Benuā grupa).
- <sup>50</sup> *Serovs Valentīns* (1865—1911) — izcils krievu gleznotājs portretists.
- Vrubelis Mihails* (1856—1910) — izcils krievu gleznotājs monumentālists, dekorators.
- Vasņecovs Viktors* (1848—1926) — krievu gleznotājs, senatnes teiksmu tēlotājs.
- <sup>51</sup> *Mencels Ādolfs* (1815—1905) — vācu gleznotājs un grafiķis. Izcilākais reālisma pārstāvis 19. gs. vācu mākslā.
- Feierbahs Anselms* (1829—1880) — vācu gleznotājs. Pievērsās antīkai tematikai, gleznoja arī portretus un ainavas.
- Bēklins Arnolds* (1827—1901) — šveiciešu gleznotājs, modernisma pārstāvis. Gleznoja ainavas, kā arī fantastiska un simboliska rakstura kompozīcijas.
- <sup>52</sup> *Millē Žans Fransuā* (1814—1875) — franču gleznotājs reālists, zemnieku dzīves tēlotājs.
- <sup>53</sup> *Lībermanis Makss* (1847—1935) — vācu gleznotājs un grafiķis. Viens no impresionisma aizsācējiem Vācijā. Savos darbos attēloja skatus no zemnieku dzīves.
- Štuks Francs* (1863—1928) — vācu gleznotājs, grafiķis un tēlnieks, modernisma un simbolisma pārstāvis.
- Hodlers Ferdinands* (1853—1918) — šveiciešu gleznotājs monumentālists, simbolisma pārstāvis.
- Fogelers Heinrihs* (1872—1942) — vācu gleznotājs ainavists.
- <sup>54</sup> *Pivī de Šavans Pjērs* (1824—1898) — franču gleznotājs. Spilgts monumentāli dekoratīvās glezniecības pārstāvis. Neoklasicisma ievadītājs franču mākslā.
- Kormons Fernāns* (1845—1924) — akadēmiskā virziena franču gleznotājs.
- Rodēns Ogists* (1840—1917) — izcils franču tēlnieks.
- <sup>55</sup> *Kotē Šarls* (1863—1925) — franču gleznotājs. Zvejnieku un zemnieku dzīves tēlotājs. Tumsas skolas pārstāvis.
- Frederiks Leons* (1856—1940) — beļģu gleznotājs žanrists. Viņa daiļradi ietekmēja simbolisms.
- Menārs Renē* (1861—1930) — franču gleznotājs. Gleznoja mitoloģiskus sižetus, ainavas. Tumsas skolas pārstāvis.
- Brengvins Frenks* (1867—1956) — angļu gleznotājs un grafiķis. Reālists, darba tēmas risinātājs.
- <sup>56</sup> «Die Jugend» — ilustrēts mākslas žurnāls. Vācu mākslinieku modernistu tendenču paudējs.
- <sup>57</sup> *Moro Gistavs* (1826—1898) — franču gleznotājs simbolists.
- <sup>58</sup> *Marē Hanss* (1837—1887) — vācu gleznotājs monumentālists. Viņa darbiem raksturīga mitoloģiski simboliska tematika.
- <sup>59</sup> И. Грабарь. Искусство в плену. Художник РСФСР. Л., 1964, стр. 21—22.
- <sup>60</sup> *Koro Kamils* (1796—1875) — izcils franču ainavists.
- <sup>61</sup> Barbizonieši (tā dēvētā Barbizonas skola) — franču 19. gadsimta gleznotāji, intīmās reālistiskās ainavas pārstāvji (T. Ruso, Ž. Dīprē, H. V. Diāzs, K. Troijons, S. F. Dobinjī u. c.), kas dzīvoja un strādāja Barbizonas sādžā netālu no Fontenblo. Viņu sasniegumi ietekmēja Rietumeiropas ainavu glezniecības attīstību.
- Diseldorfieši — ap 1826. g. izveidojusies Diseldorfas gleznotāju skola (K. F. Lesings, A. Ahenbahs u. c.), kurai bija liela nozīme vācu ainavu glezniecības reālistisku pamatu radīšanā.
- <sup>62</sup> *Fjestads Gustavs* (1868—1948) — zviedru gleznotājs un lietīšķās mākslas meistars.
- <sup>63</sup> *Leistikovs Valfers* (1865—1908) — vācu gleznotājs, noskaņu ainavas pārstāvis.

- <sup>64</sup> «Worpswede» — mākslinieku kolonija Vācijā. Dibināta 1889. gadā Vorpsvedes sādžā netālu no Brēmenes. Apvienoja žanristus un ainavistus, kas gleznoja reālistiskas noskaņu ainavas. Redzamākie pārstāvji — F. Makenzens, O. Modersons, F. Overbeks, H. Fogelers u. c.
- <sup>65</sup> Bretaņas (Francijā) gleznotāju grupa, tā dēvētā «Melnā banda», kuras pārstāvju darbiem raksturīgs tumšs kolorīts. Grupas locekļi — Kotē, Simons, Došē, Menārs u. c.
- <sup>66</sup> «Vakara zvani». VMM. Inv. nr. 957.
- <sup>67</sup> A. Egle. Atmiņas par prof. V. Purvīti. Rokraksts glabājas LPSR Valsts Mākslas akadēmijas bibliotēkā. 33. lpp.
- <sup>68</sup> М. Далькевич. За месяц. «Искусство и художественная промышленность», 1899—1900, № 19, стр. 406.
- <sup>69</sup> Salona atklāšanas izstādes katalogs nav saglabājies. Ziņas par gleznu skaitu iegūtas no avīzēm «Rīgasche Rundschau», «Düna Zeitung» u. c.
- <sup>70</sup> Baltijas vācieši gleznotāji: Zass Osvalds (1856—1913) — žanrists, Vinklers Kārlis (1860—1911) — ainavists, Morics Fridrihs — portretists.
- <sup>71</sup> G. Reissner. Russische Bilder. «Die Kunst für alle», Jg. XIV, S. 71.
- <sup>72</sup> R. Engelhardt. Wilhelm Purwit. Ein lettischer Künstler. Heimatstimmen. Bd. 5., Reval-Leipzig, 1912, S. 184.
- <sup>73</sup> Aivazovskis Ivans (1817—1900) — izcils krievu marīnists.
- <sup>74</sup> G. v. R. Kunstsalon. Die Eröffnungs-Ausstellung. «Rīgasche Rundschau», 1898, Nr. 281.
- <sup>75</sup> «Ziema ainava». VMM. Inv. nr. 1644.
- <sup>76</sup> «Atkusnis pavasarī» («Misas upe»). Piederēja Rīgas pilsētas mākslas muzejam. Glezna pazudusi kara laikā, pazīstama pēc reprodukcijām.
- <sup>77</sup> «Rīgasche Rundschau», 1898, Nr. 281.
- <sup>78</sup> Vom Salon. «Düna Zeitung», 1898, Nr. 285.
- <sup>79</sup> «Rīgasche Rundschau», 1898, Nr. 281.
- <sup>80</sup> Pie mūsu bildēm. «Austrums», 1899, 2. nr., 166. lpp.
- <sup>81</sup> T. Zeiferts. Pēdējās Rīgas mākslas biedrības izstādes nozīme. «Mājas Viesis», 1899, 3. nr.
- <sup>82</sup> H. S. Baltiešu mākslas izstāde. «Dienas Lapa», 1899, 6. nr.
- <sup>83</sup> Р. Изгой. Наши художественные дела. «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 4—5, стр. 381.
- <sup>84</sup> «Sniegs kalnos» («Ziema ainava»). VMM. Inv. nr. 1252. Reproducēta žurnālā «Mir iskusstva», 1899, II sēj., 76. lpp.
- <sup>85</sup> Pēdējais sniegs. Ļeņingradas Valsts Krievu muzeja īpašumā. Studija šai gleznai atrodas VMM īpašumā. Inv. nr. 1527.
- <sup>86</sup> A. Birkerts. R. Blaumaņa attiecības pret tēlotājiem māksliniekiem. Blaumaņa vēstule K. Štrālam 1904. gadā. «Ilustrēts Žurnāls», 1926, 7. nr., 234. lpp.
- <sup>87</sup> R. Engelhardt. Wilhelm Purwit. Ein lettischer Künstler. Heimatstimmen, S. 189.
- <sup>88</sup> M. Illyne. A. Russian painter V. Pourvit. «The Studio», 1905, P. 142.
- <sup>89</sup> T. Zeiferts. Mākslas salons. «Dienas Lapa», 1900, 2. nr.
- <sup>90</sup> Turpat.
- <sup>91</sup> Васнецовс Аполинāриjs (1856—1938) — krievu gleznotājs ainavists, populārs ar saviem vecās Maskavas atveidiem.  
Nesterovs Mihails (1862—1942) — krievu gleznotājs žanrists un portretists.
- <sup>92</sup> Gluščenko Damions — krievu gleznotājs. 1897. gadā beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju.
- <sup>93</sup> «Отцы и дети» весенней выставки. «Новое время», 1900, № 861.
- <sup>94</sup> Rozens Ivans — krievu batālists. Akadēmiķis no 1893. gada.  
Lipharts Ernests (1847—1934) — krievu gleznotājs ar salonisku noslieci un muzeja darbinieks.
- <sup>95</sup> С. Дягилев, А. Николаев. Наши выставки. «Мир искусства», 1900, III, стр. 104 и 152.

- <sup>96</sup> M. Далькевич. За месяц. «Искусство и художественная промышленность», 1899—1900, № 19, стр. 406.
- <sup>97</sup> А. Рылов. Воспоминания. Стр. 109.
- <sup>98</sup> Golovins Aleksandrs (1863—1930) — krievu gleznotājs, teātra dekorators.  
Korovins Konstantīns (1861—1939) — krievu gleznotājs ar noslieci uz impresionismu.  
Teātra dekorators.
- <sup>99</sup> Somovs Konstantīns (1869—1939) — krievu gleznotājs un grafiķis, grupējuma «Mir iskusstva» spilgts pārstāvis.
- <sup>100</sup> «Matilda» — kāda mākslas kritiķa pseidonīms, nav atšifrēts.
- <sup>101</sup> Matilda. V. Purvīša gleznu izstāde Rīgas Mākslas salonā. «Baltijas Vēstnesis», 1904, 31., 32. nr.
- <sup>102</sup> Dr. A. Rütz. Die Purwit Ausstellung. «Rigische Rundschau», 1900, Nr. 293.
- <sup>103</sup> В. Стасов. Декаденты в академии. Избранные соч. в 2-х т. Т. 1, 1937, стр. 352.
- <sup>104</sup> В. Стасов. Избранные соч. в 3-х т. Т. 3, стр. 195.
- <sup>105</sup> Там же, стр. 291.
- <sup>106</sup> «Marta vakars» («Ziemas ainava»). VMM. Inv. nr. 1511.
- <sup>107</sup> Lēnbahs Francs (1836—1904) — vācu gleznotājs portretists. Akadēmisma pārstāvis.  
Ode Frīcs (1848—1911) — vācu gleznotājs žanrists.
- <sup>108</sup> F. Ostin. Die VII Internationale Kunst-Ausstellung im Kgl. Glaspalast zu München. «Die Kunst», Bd. 3, 1901, S. 548.
- <sup>109</sup> «Ver Sacrum», 1902, Hft. 2, S. 30, 44.
- <sup>110</sup> Gallens Aksels (1865—1931) — somu gleznotājs simbolists.  
Gandara (Antonio de la Gandara) (1862—1917) — spāņu gleznotājs portretists ar salo-  
nisku noslieci.
- <sup>111</sup> Kunstchronik, Jg. XIV, 1903. Berliner Brief. S. 14.
- <sup>112</sup> M. Illyne. A Russian painter V. Pourvit. "The Studio", 1905, Nr. 142, P. 287.
- <sup>113</sup> Leibls Vilhelms (1844—1900) — vācu gleznotājs, reālisma pārstāvis 19. gs. vācu mākslā.
- <sup>114</sup> Manē Eduards (1832—1883) — franču gleznotājs žanrists un portretists, tuvs impresio-  
nismam.
- <sup>115</sup> R. Par V. Purvīti un viņa mākslu. «Vērotājs», 1903, 1. nr., 109.—119. lpp.
- <sup>116</sup> Turpat.
- <sup>117</sup> R. Engelhardt. Wilhelm Purwit. Ein lettischer Künstler. Heimatstimmen, Bd. 5, S. 189.
- <sup>118</sup> R. Par V. Purvīti un viņa mākslu. «Vērotājs», 1903, 1. nr.
- <sup>119</sup> Turpat.
- <sup>120</sup> Bijibīns Ivans (1876—1942) — krievu stājgrafiķis, ilustrators un teātra dekorators.
- <sup>121</sup> R. V. Purvīša izstāde. «Vērotājs», 1904, 5. nr.
- <sup>122</sup> Rafaels (1483—1520) — izcils itāļu renesanses laika gleznotājs un arhitekts.  
Velaskess (1599—1660) — izcils spāņu gleznotājs reālists.  
Ticiāns (1477—1576) — izcils itāļu renesanses laika gleznotājs.  
Rembrants (1606—1669) — izcils holandiešu gleznotājs un grafiķis, viens no redza-  
mākajiem reālisma pārstāvjiem pasaules mākslā.  
Bern-Džonss Edvards (1833—1898) — angļu gleznotājs un grafiķis, «Prerafaelītu» grupas  
pārstāvis.
- <sup>123</sup> R. V. Purvīša izstāde. «Vērotājs», 1904, 5. nr.
- <sup>124</sup> Rainis. Uz Spīdolas valsti. Latviešu intelīģences darbinieku prasība pēc pilsoniskām  
tiesībām Latvijā. «Dzīve un darbi», R., 1925, IX sēj., 352.—357. lpp. Šajā sējumā lat-  
viešu valodā iespiestajam petīcijas tekstam pievienots šāds J. Raiņa paskaidrojums:  
«Šī petīcija bija iespiesta iekš «Сын отечества», kur bija dots krieviskais oriģinālteksts,  
kamēr šis tulkojums nenāk no rezolūcijas autora, t. i., no manis, bet no «Pēterburgas  
Avīžu» redakcijas.»
- <sup>125</sup> A. Bl. W. Purwit. Der neue Kunstverein und die radikale Petition der lettischen Intelli-  
genz. «Düna Zeitung», 1905, Nr. 179.

- 126 «Atkusnis». VMM. Inv. nr. 121.
- 127 *Monē Klods* (1840—1926) — franču gleznotājs ainavists, viens no impresionisma pamatlicējiem un tā spilgtākajiem pārstāvjiem.
- 128 *Sislejs Alfrēds* (1839—1899) — franču ainavists, impresionisma pārstāvis.
- Pisaro Kamils* (1830—1903) — franču gleznotājs, redzams impresionisma pārstāvis. Lielākoties gleznoja ainavas.
- 129 *Rozens Gerhards* (1836—1927) — Baltijas vācu gleznotājs ainavists, mācījās Diseldorfā.
- 130 Kunstverein. Purwits Ausstellung. «Rigasche Rundschau», 1907, Nr. 233.
- 131 W. Savicky. Wilh. Purwit. (Zur Ausstellung im Rigaer Kunstmuseum.) «Rigasche Rundschau», 1907, Nr. 243.
- 132 S. Walter. Rigaer Kunstvereins Ausstellung von Werken Moskauer Maler. «Düna Zeitung», 1907, Nr. 243.
- 133 W. Savicky. Wilh. Purwit. (Zur Ausstellung im Rigaer Kunstmuseum.) «Rigasche Rundschau», 1907, Nr. 243.
- 134 *Munks Edvards* (1863—1944) — norvēģu gleznotājs un grafiķis, viens no raksturīgākajiem ekspresionisma pārstāvjiem.
- Kokoška Oskars* (dz. 1886. g.) — austriešu gleznotājs un grafiķis, viens no ekspresionisma pamatlicējiem un tā raksturīgākajiem pārstāvjiem.
- 135 *Van Gogs Vinsents* (1853—1890) — holandiešu gleznotājs, darbojās Francijā; viens no emocionālākajiem Rietumeiropas 19. gs. gleznotājiem.
- 136 R. Engelhardt. Wilhelm Purwit. Ein lettischer Künstler. Heimatstimmen. Bd. 5, 1912, S. 184—200. Latviešu tulkojumā avīzē «Dzimtenes Vēstnesis» (1912, 5. nr.) ar nosaukumu «Vilhelms Purvītis sveštautiešu gaismā».
- 137 Turpat.
- 138 Turpat.
- 139 «Pavasara ūdeņi». VMM. Inv. nr. 1570.
- 140 «Pavasaris». Krāsaina reprodukcija žurnālā «Перезвоны», 1926, 18. nr., 526. lpp.
- 141 A. Kuindži «Bēru birze», 1879. g., atrodas Valsts Tretjakova galerijā.
- 142 A. Kuindži «Rudens», 1890—1895. Valsts Krievu muzejs Ļeņingradā.
- 143 «Rudens». VMM. Inv. nr. 1569.
- 144 «Ziema». VMM. Inv. nr. 1568.
- 145 *Sfojca Jevgenijs* (1870—1929) — gleznotājs ainavists, Kuindži skolnieks. Mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā no 1890. līdz 1897. gadam.
- 146 *Vrobļevskis Konstantīns* — gleznotājs ainavists, Kuindži skolnieks. Mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā no 1890. līdz 1897. gadam.
- 147 J. Madernieks. V. Purvīša darbi Rieksta mākslas salonā. «Dzimtenes Vēstnesis», 1910, 37. nr.
- 148 Turpat.
- 149 J. Madernieks. V. Purvīša studiju izstāde Jelgavā. «Dzimtenes Vēstnesis», 1910, 76. nr.
- 150 Turpat.
- 151 Turpat.
- 152 In Sachen unseres Kunstvereins. «Rigasche Rundschau», 1911, Nr. 279.
- 153 In Sachen der Purwitausstellung. «Rigasche Rundschau», 1911, Nr. 280, 283, 285.
- 154 V. Purvīša gleznu izstāde. «Dienas Lapa», 1911, 291. nr.
- 155 J. Madernieks. V. Purvīša gleznu izstāde. «Dzimtenes Vēstnesis», 1911, 293. nr.
- 156 Turpat.
- 157 J. Madernieks. V. Purvīša gleznu un studiju izstāde. «Domas», 1912, 2. nr.
- 158 Turpat.
- 159 R. Par Vilhelmu Purvīti un viņa mākslu. «Vērotājs», 1903, 1. nr., 110. lpp.
- 160 J. Madernieks. V. Purvīša gleznu izstāde. «Dzimtenes Vēstnesis», 1911, 293. nr.
- 161 Centrālais Valsts vēsturiskais arhīvs Ļeņingradā (ЦГИАЛ), fonds 789, apraksts 11, lieta 142, 47., 48. lpp.

- 162 J. Madernieks. V. Purvīša gleznu un studiju izstāde. «Domas», 1912, 2. nr., 166. lpp.
- 163 «Viestura dārzā». VMM. Inv. nr. 132.
- 164 «Ziema». VMM. Inv. nr. 1568.
- 165 *Diprē Zils* (1811—1889) — franču gleznotājs ainavists. Barbizonas skolas pārstāvis.
- 166 *Ruso Teodors* (1812—1867) — franču gleznotājs ainavists. Barbizonas skolas pārstāvis.
- 167 Die Ausstellung unserer Kunstschule. «Baltische Post», 1911, Nr. 70.
- 168 *Dubovskojš Nikolajs* (1859—1918) — krievu gleznotājs ainavists.
- 169 *Sezanns Pols* (1839—1906) — franču gleznotājs. Viens no postimpresionisma redzamākajiem meistariem.
- Gogēns Pols* (1848—1903) — franču gleznotājs, grafiķis un tēlnieks. Vispārinātās un dekoratīvās glezniecības pārstāvis. No 1893. gada dzīvoja Tahiti un Dominikas salā.
- 170 *Matiss Anrī* (1869—1954) — franču gleznotājs, zīmētājs, grafiķis un tēlnieks.
- Van Dongens Kēss* (1877—1929) — franču gleznotājs, tēlnieks un litogrāfs, pazīstams ar saviem portretiem. Pēc tautības holandiešis.
- Markē Albērs* (1875—1947) — franču gleznotājs un grafiķis. Pilsētu ainavu meistars.
- Friezs Emīls* (1879—1949) — franču gleznotājs. Pazīstams ar savām dekoratīva rakstura ainavām.
- Derēns Andrē* (1881—1954) — franču gleznotājs, viens no vadošajiem kubisma pārstāvjiem.
- 171 Mākslinieka J. Kazaka vēstule savam tēvam P. Kazakam (27. VII 1915). Mākslas vēsturnieka J. Pujāta materiāli.
- 172 J. Kazaka referāts par latviešu mākslu, nolasīts Alūksnē 1919. gadā. Mākslas vēsturnieka J. Pujāta materiāli.
- 173 J. Madernieks. Latviešu mākslas izstāde Maskavā. «Dzimtenes Atbalss», 1916, 93. nr.
- 174 P. Dauge. Esi sveicināta Maskavā, Latvijas māksla. «Jaunās Pēterburgas Avīzes», 1916, 21. nr.
- 175 V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- 176 Turpat.
- 177 *Delakruā Eižens* (1798—1863) — franču gleznotājs, progresīvā romantisma redzamākais pārstāvis Eiropas 19. gs. glezniecībā.
- 178 *Mangens Anrī* (1874—1943) — franču gleznotājs. Fovistu grupas loceklis.
- 179 O. Рейтерсверд. Клод Моне. М., 1965, стр. 128.
- 180 J. Rainis. «Dzīve un darbi», 1931, XI sēj., 356. lpp.
- 181 J. Madernieks. Mēs pārdzīvojam melnu kraukļu laiku. «Sociāldemokrāts», 1921, 52. nr.
- 182 J. Rainis. Literārais mantojums. R., 1961, II sēj., 332. lpp.
- 183 K. Miesnieks. Mana dzīve un darbs mākslā. R., 1959, 164. lpp.
- 184 Mākslas akadēmija. Saruna ar Purvīti. «Jaunākās Ziņas», 1921, 232. nr.
- 185 Accademia di san Luca Romā, kur 1599. gadā Federigo Dzukari vadības periodā izveidojās stingri izteikti akadēmisma principi, kurus ievēroja pat vēl 19. gs.
- 186 1635. gadā dibinātā Franču akadēmija (Académie française) un 1648. gadā mākslinieka Šarla Lebrēna nodibinātā Karaliskā gleznošanas un tēlniecības akadēmija (Académie royale de Peinture et de Sculpture) Parīzē kļuvas par paraugu visām pārējām turpmākajos gados dibinātajām mākslas akadēmijām citās valstīs.
- 187 Mākslas akadēmija. Saruna ar Purvīti. «Jaunākās Ziņas», 1921, 232. nr.
- 188 R. Suta. Vai Mākslas akadēmija likvidējama? «Pēdējā Brīdī», 1929, 36. nr.
- 189 Vai Mākslas akadēmija vajadzīga? «Pēdējā Brīdī», 1929, 39. nr.
- 190 Dažas Mākslas akadēmijas savādības. «Pēdējā Brīdī», 1929, 40. nr.
- 191 E. Melngailis. Būt vai nebūt konservatorijai, akadēmijai? «Pēdējā Brīdī», 1929, 102. nr.
- 192 O. Saldavs. Vilhelms Purvītis. R., 1958, 34. lpp.
- 193 Purvīša vēstule J. Misiņam (2. V, 1929). LPSR ZA Fundamentālās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu sektorā.
- 194 K. Miesnieks. Mana dzīve un darbs mākslā. R., 1959, 165. lpp.

- 195 «Nedēja», 1924, 3., 11., 14., 16., 38. nr.; 1925, 22., 27. nr.; 1926, 4., 11. nr. «Burtnieks», 1927, 2., 6. nr. «Ilustrēts Žurnāls», 1920, 7., 8., 12. nr.; 1922, 4. nr.; 1925, 12. nr.
- 196 R. Sutas Purvīša mākslas raksturojums. Sutas skolnieka mākslinieka A. Pētersona piezīmes. (A. Pētersona personisks arhīvs.)
- 197 E. Brencēns. Par laukskatu glezniecības attīstību. «Ilustrēts Žurnāls», 1924, 51., 52. nr., 1128. lpp.
- 198 U. Skulme. Mūsu grāmatu pēdējā gada vāki. «Kopdarbība», 1921, 10. nr., 155. lpp.
- 199 *Utrillo Moriss* (1883—1955) — franču gleznotājs, pilsētu nomaļu atainotājs.
- 200 *Vlaminks Moriss* (1876—1956) — franču gleznotājs, pēc tautības flāms. Viens no fovistu grupas organizētājiem.
- 201 Ko domā un dara akadēmiķis Vilhelms Purvītis? «Jaunāko Ziņu Pielikums», 1927, 105. nr.
- 202 «Priekšpilsētas ainava». VMM. Inv. nr. 126.
- 203 «Ilustrēts Žurnāls», 1927, 11. nr., 360. lpp.
- 204 Stokholmas izstāde. «Ilustrēts Žurnāls», 1927, 12. nr., 394, 395. lpp.
- 205 U. Skulme. V. Purvīša glezna «Uz Lielupes». «Daugava», 1929, 1. nr.
- 206 V. Purvītis. Dzīves apraksts. Rokraksts.
- 207 Ko domā un dara akadēmiķis Vilhelms Purvītis? «Jaunāko Ziņu Pielikums», 1927, 105. nr.
- 208 Sīnuss. Kā akadēmiķis Purvītis strādājis un atpūties Latgalē. «Jaunāko Ziņu Pielikums», 1927, 173. nr.
- 209 «Mazpilsētas nomalē». VMM. Inv. nr. 129.
- 210 R. Suša. Jubilejas izstāde. «Ilustrēts Žurnāls», 1928, 12. nr., 381. lpp.
- 211 K. Fridrihsons. Par Vilhelmu Purvīti. «Draugs», 1967, 3. nr.
- 212 A. Egle. Atmiņas par prof. Purvīti. (29. lpp.) Mašīnraksts glabājas LPSR Valsts Mākslas akadēmijas bibliotēkā.
- 213 «Latgales skats» («Tilts»). VMM. Inv. nr. 125.
- 214 A. Egle. Atmiņas par prof. V. Purvīti. 34. lpp.
- 215 V. Purvītis. Latvju ceļš uz kultūrtautu saimi. «Jaunākās Ziņas», 1933, 108. lpp.
- 216 *Opsomers Isidors* (dz. 1878. g.) — beļģu gleznotājs portretists. Gleznoja arī ainavas un klusās dabas.
- 217 *Zukovskis Staņislavs* (1873—1944) — krievu ainavists. Darbojās Polijā.
- 218 «Parle midi». L'art de la Lettonie. 1939, 2. II.
- 219 «Je suis partout». L'art de la Lettonie. 1939, 3. II.
- 220 «Beaux-arts». N. George. L'art de la Lettonie. 1939, 3. II.
- 221 *Ruo Zoržs* (1871—1958) — franču gleznotājs. Fovistu grupas dalībnieks, ekspresionisma tendenču attīstītājs franču mākslā.
- 222 «Beaux-arts». N. George. L'art de la Lettonie. 1939, 3. II.
- 223 «Tribune des nations». L'art de la Lettonie. 1939, 9. II.
- 224 *Konstebls Džons* (1776—1837) — angļu ainavu gleznotājs, viens no pirmajiem reālistiskās nacionālās ainavas izveidotājiem Rietumeiropas mākslā.
- 225 O. Saldavs. Vilhelms Purvītis. R., 1958, 63. lpp.
- 226 Mākslinieka J. Skulmes personiskā arhīva materiāli.
- 227 «Pēdējais sniegs». VMM. Inv. nr. 1527.
- 228 «Agra pavasaris». VMM. Inv. nr. 1528.
- 229 «Ziemas ainava». VMM. Inv. nr. 1511.
- 230 A. Egle. Atmiņas par prof. Purvīti. 19. lpp.
- 231 «Ziedošas ābeles». VMM. Inv. nr. 1289.
- 232 «Ainava ar bērziem». VMM. Inv. nr. 1513.
- 233 «Pirms negaisa» («Jelgavas šoseja»). VMM. Inv. nr. 117.
- 234 «Ziedošas ābeles». VMM. Inv. nr. 1289.
- 235 «Pavasara ainava» («Viestura dārzs»). VMM. Inv. nr. 120.
- 236 «Māja dārzā». VMM. Inv. nr. 501.
- 237 J. Rainis. Pavasara dienas. Izlase. 1905. gada revolūcijas dzeja. R., 1955, 143. lpp.

- 238 A. Ģiezēns. V. Purviša izstāde Rīgas mākslas biedrības salonā. «Rīgas Avīzes», 1904, 23. nr.
- 239 Turpat.
- 240 «Atkusnis». VMM. Inv. nr. 121.
- 241 «Rudens noskaņa» («Ainava»). VMM. Inv. nr. 1483.
- 242 «Pavasara ūdeņi». VMM. Inv. nr. 1570.
- 243 «Ainava ar akmeņiem». VMM. Inv. nr. 1311.
- 244 «Ziema». VMM. Inv. nr. 1568.
- 245 «Pavasara ūdeņi». VMM. Inv. nr. 1520.
- 246 «Viesturdārzā». VMM. Inv. nr. 132.
- 247 «Rudens». VMM. Inv. nr. 131.
- 248 Serā Žoržs (1859—1891) — franču gleznotājs, puantilisma pamatlicējs.
- 249 A. Egle. Atmiņas par prof. V. Purvīti. 15., 16. lpp.
- 250 «Pavasara ūdeņi». VMM. Inv. nr. 1570.
- 251 «Kad silava mostas». VMM. Inv. nr. 914.
- 252 «Pilsētas nomale». VMM. Inv. nr. 129.
- 253 «Priekšpilsētas ainava». VMM. Inv. nr. 126.
- 254 Vilhelms Purvītis. 12 krāsaino ainavu reprodukciju krājums. 1943, 6. lpp.
- 255 «Ziedošas ābeles». VMM. Inv. nr. 1289.
- 256 «Pavasari». VMM. Inv. nr. 913.
- 257 «Vasaras vakars». VMM. Inv. nr. 915.
- 258 «Sigulda». VMM. Inv. nr. 118.
- 259 «Ainava». VMM. Inv. nr. 1189.
- 260 «Kluss vakars». VMM. Inv. nr. 130.
- 261 «Pirmais sniegs». VMM. Inv. nr. 127.
- 262 O. Saldavs. Vilhelms Purvītis. R., 1958, 56. lpp.
- 263 V. Kalnroze, K. Melbārzdīs. Skaistuma skaidrotājs. «Liesma», 1962, 3. nr., 13. lpp.
- 264 A. Egle. Atmiņas par prof. Purvīti. 12. lpp.
- 265 J. Jāņkalniņa atmiņas par V. Purvīti. Sarunas pieraksts T. Kačalovas materiālos.
- 266 Daba un māksla. V. Purvītis. «Rīgas Ziņas», 1926, 72. nr.
- 267 A. Egle. Atmiņas par prof. Purvīti. 7. lpp.
- 268 Turpat, 13. lpp.
- 269 Sarunas ar mākslinieku A. Egli. T. Kačalovas materiāli.
- 270 V. Kalnroze, K. Melbārzdīs. Skaistuma skaidrotājs. «Liesma», 1962, 3. nr.
- 271 Turpat.
- 272 Sarunas ar prof. P. Upīti. T. Kačalovas materiāli.
- 273 Daba un māksla. V. Purvītis. «Rīgas Ziņas», 1926, 72. nr.
- 274 Turpat.
- 275 V. Kalnroze, K. Melbārzdīs. Skaistuma skaidrotājs. «Liesma», 1962, 3. nr.
- 276 A. Egle. Atmiņas par prof. Purvīti. 11. lpp.
- 277 Turpat, 7. lpp.
- 278 Sarunas ar mākslinieku Ā. Skridi. T. Kačalovas materiāli.
- 279 Savereiss Albērs (dz. 1886. g.) — beļģu gleznotājs, galvenokārt ainavu un kluso dabu meistars.
- 280 Lorēns Klods (1600—1682) — franču gleznotājs ainavists. Viens no pirmajiem meistariem pasaules mākslā, kas pievērsa uzmanību gaismas attēlošanas problēmai.
- 281 A. Egle. Atmiņas par prof. Purvīti. 19. lpp.
- 282 A. Скриде. В борьбе за социалистический реализм. Творческая автобиография. Mašīnraksts glabājas LPSR Valsts Mākslas akadēmijas bibliotēkā.
- 283 Sarunas ar mākslinieku N. Breikšu. T. Kačalovas materiāli.

## V. PURVĪŠA PIEDALĪŠANĀS IZSTĀDES

- 1894 1) Noraidīto izstāde Pēterburgā, Ņevas prospektā 18—27. Darbu nosaukumi nav zināmi.
- 1896 2) Mākslas akadēmijas gadskārtēja izstāde Pēterburgā. «Ziemas vakars sādžā».  
3) Etnogrāfiskā izstāde Rīgā. «Jūras ainava».
- 1897 4) Pavasara izstāde Mākslas akadēmijā Pēterburgā. «Pavasars»\*\*, «Vakara zvani»\*.  
5) Izstāde krievu kluba telpās Jelgavā (kopā ar J. Valteru). «Pēdējie stari»\*\*. Studijas.  
6) Mākslas akadēmijas konkurentu izstāde Pēterburgā. «Pēdējie stari»\*\*. Studijas.
- 1898 7) Pavasara izstāde Mākslas akadēmijā Pēterburgā. «Pavasars»\*\*, «Noktirne».  
8) Krievu un somu mākslinieku izstāde Pēterburgā (janvāris), Minhenē (maijs, jūnijs), Berlīnē (oktobris). «Strautiņš»\*\*, «Adagio»\*\*, «Pirmais sniegs», «Rudens vakars», «Pēc vētrainas dienas».  
9) Vācu mākslas veicināšanas biedrības salona atklāšanas izstāde Rīgā 5. decembrī. Ekspozīti ap 70 darbu, to vidū: «Pēdējie stari»\*\*, «Adagio»\*\*, «Strautiņš»\*\*, «Māras diķa kanāls»\*, «Ziemas vakars sādžā»\*, «Vakara zvani»\*, «Lauku klusums»\*, «Agrīns pavasaris», «Vakars», «Vakara debess», «Dārzā», «Idille», «Vētrains diena», «Pie kanāla», «Pie ezera», «Pavasara sākums», «Ziedošās ābeles», «Pēdējais sniegs», «Vakara saule», «Pirmais sniegs» u. c. Arī Jelgavas skatu studijas un sniega studijas.
- 1899 10) Pavasara izstāde Mākslas akadēmijā Pēterburgā. «Pēdējais sniegs»\*, «Strauts», «Pavasars»\*, «Vakars», «Strautiņš», «No kraujas», «Studija», «Sniega studija», «Studija»\*, «Valdajs»\*.  
11) Starptautiskā mākslas izstāde Rīgā (aprīlis). «Ziedoši koki», «Pēdējais sniegs», «Ceriņi», «Studija».  
12) Četru mākslinieku (J. Rozentāla, R. Zariņa, V. Purvīša un G. Šķiltera) darbu izstāde Mākslas salonā Rīgā (decembris). «Ziemas vakars», «Plūdi», «Atkusnis», «Tuvojas negaiss»\*, «Pirmie ziedi», «Ziedošais koks».
- 1900 13) Pavasara izstāde Mākslas akadēmijā Pēterburgā. «Pirms negaisa»\*, «Ziedošais koks», «Ziedā», «Plūdi», «Pavasars», «Vakars», «Studija»\*\*, «Zem sniega», «Rudens», «Klusums», «Ziema», «Ziedoša ābele», «Nakts», «Pavasara diena».  
14) «Mir iskusstva» izstāde Pēterburgā. «Rudens krēsla». 4 studijas.  
15) Vispasaules mākslas izstāde Parīzē. «Pēdējie stari»\*\* (bronzas medaļa).  
16) Purvīša patstāvīgā izstāde Rīgā Mākslas salonā (no 3. decembra līdz 8. janvārim). 123 darbi (13 gleznas un 110 studijas).
- 1901 17) «Mir iskusstva» izstāde Pēterburgā. «Rudens laukos», «Vecie pūpoli», «Mēnesnīcā», «Mežs rudenī», «Pie kapsētas», «Krēsla», «Pirmais sniegs parkā», «Vakars», «Rudens dienā», «Nakts iestāšanās».  
18) Izstāde Tartū. Darbu nosaukumi un skaits nav zināmi.  
19) Starptautiskā mākslas izstāde Lionā (Lionas mākslas biedrības 14. izstāde. Marts—aprīlis). «Ziemeļu nakts»\*\*, «Marta saule»\*\* (par abiem darbiem piešķirta zelta medaļa un goda diploms).

\* Saglabājušies darbi.

\*\* Pazīstami tikai pēc reprodukcijas.

- 20) Purvīša darbu patstāvīgā izstāde Berlīnē (maijs) un Drēzdenē (septembris). 45 gleznas un ap 40 studiju (nosaukumi nav zināmi).
- 21) Starptautiskā mākslas izstāde Minhenē (Minhenes secijas VIII internacionālā izstāde). «Marta vakars»\* (piešķirta zelta medaļa), «Marta vakars»\*\*.
- 22) Visu laiku Baltijas mākslinieku darbu izstāde Rīgā (no 10. jūnija līdz 1. augustam). «Vakara mākoņi»\*\*, «Bērzu aleja».
- 23) Starptautiskā mākslas izstāde Vīnē (Vīnes secijas XII internacionālā izstāde). «Marta vakars»\*\*, «Marta vakars»\*.
- 1902 24) «Mir iskusstva» izstāde Pēterburgā un Maskavā. «Ziemas nakts», «Vecie pūpoli», «Vakara saule», «Mēnesnīca», «Pavasari», «Pelēka rudens diena», «Rudens»\*\*.
- 25) Mākslas izstāde Hanoverā, Frankfurtē, Diseldorfā, Karlsrūē u. c. (1901. gadā uz Berlīni nosūtītās izstādes daļa). Darbu skaits un nosaukumi nav zināmi.
- 1903 26) «Mir iskusstva» izstāde Pēterburgā. «Ziemas nakts», «Vecie vītoli», «Vakara saule», «Mēnesnīca», «Pavasari», «Pelēka rudens diena», «Rudens»\*\*.
- 27) Maskavas gleznotāju apvienības izstāde. Darbu skaits un nosaukumi nav zināmi.
- 1904 28) Purvīša darbu patstāvīgā izstāde Rīgas Mākslas salonā (no 16. janvāra līdz 26. februārim). 125 darbi (14 gleznas, 71 studija, pārējie — zīmējumi).
- 29) Tēlotājas mākslas izstāde Politehniskajā institūtā Rīgā (no 29. marta līdz 4. aprīlim). «Marta ainava» u. c.
- 30) Mākslas izstāde Koknesē dziedāšanas biedrības telpās (no 27. jūlija līdz 22. augustam). «Marta saule»\*\*, «Ziemeļu nakts»\*\*, «Tuvojas negaiss»\*, «Vasaras vakars», «Marta pēcpusdiena», «Vītoli naktī», «Pelēkā diena», studijas un zīmējumi (kopā 25 darbi).
- 31) Baltijas mākslinieku darbu izstāde Majoros. «Marta saule»\*\*, «Ziemeļu nakts»\*\*, «Marta pēcpusdiena», «Vakara saule», «Rudens ainava», «Uptīte mēnesnīcā» u. c. (kopā 30 darbi).
- 1907 32) Maskavas mākslinieku darbu izstāde Tallinā (2 darbi, nosaukumi nav zināmi) un Rīgā. «Kapsētas vērti», «Sarkanie ūdensaugi», «Akmeņi pie jūras», «Draudošs negaiss», «Jūras krastā», «Mākoņi uz jūras», «Saules riets», «Rēvele», «Saules spožums», «Jūras spulgošana», «Rudens», «Kad lapas birst», «Skats uz pilsētu»\*, «Pliederi un kastaņi», «Kastaņi saules gaismā»\*, «Ziedi dārzā», «Tumšas egles rudenī», «Rudens pēcpusdiena», «Vasara», «Omulība, saulei spīdot dārzā», «Ābeles zieds», «Sv. Olajs», «Vecā pilsēta», «Pelēka diena», «Pavasara ūdeņi», «Priekšpavasaris», «Marta snieg», «Marta saule», «Baznīcas durvis», «Rudens», «Priekšpavasaris», «Marta saule», «Kūstošais snieg», «Atkušņa vēji», «Slapjš laiks», «Rasa», «Pavasaris».
- 33) Mākslas izstāde Pērnavā. Darbu nosaukumi un skaits nav zināmi.
- 1910 34) Mākslas izstāde Riekstā mākslas salonā Rīgā. 6 darbi.
- 35) Purvīša gleznu un studiju izstāde Jelgavā. 74 darbi, to vidū: Rēveles jūrmalas skati, «Vakara saule», «Jūrmala», «Pelēka diena», «Pavasara saule», «Vakara zelts», «Aleja», «Vakara miers», «Pēdējie stari», «Ziedošie koki», «Pie ezera», «Vakara saule», «Pie ūdens», «Pie kanāla», «Vecie vītoli» u. c.
- 36) Baltijas mākslinieku apvienības rudens izstāde (no 17. oktobra līdz 20. novembrim). «Vakara klusums», «Klusa nakts», «Pelēka diena», «Kad saule spīd», «Vakara saule», «Pavasara ūdeņi», «Rudens», «Pavasara nojauša», «Rudens zelts», «Klusas skaņas», «Rudens», «Klusie ūdeņi».
- 1911 37) Baltijas mākslinieku apvienības II rudens izstāde (oktobris, novembris). Studijas.
- 38) Purvīša darbu patstāvīgā izstāde Rīgas pilsētas muzejā (no 27. decembra līdz 31. janvārim). 131 darbs (46 gleznas, 85 studijas).
- 1912 39) Baltijas mākslinieku apvienības III izstāde (marts). Divi darbi, abi ar nosaukumu «Pavasara motīvs».

- 1915 40) Vietējo mākslinieku izstāde Sarkanā Krusta žēlsirdīgo māsu apvienībai Rīgā (aprīlis, maijs). «Pievakarē», «Atkusnis», «Pie kapličas», «Norvēģijas fjordos», «Norvēģijas fjordos», «Tālajos ziemējos», «Plūdi».
- 41) Latviešu mākslinieku darbu izstāde Petrogradā. 4 pavasara studijas.
- 1916 42) Latviešu mākslinieku darbu izstāde Maskavā. «Pie parka vērtiem», «Pavasara diena», «Muiža», «Pievakarē», «Simfonija baltā Nr. 1», «Ziedošā dārzā», «Pelēka diena», «Naktī», «Pēdējais sniegs», «Vakara stari», «Celiņš», «Rudens», «Pelēka pavasara diena», «Rudenī», «Bērzi», «Laukos», «Pie Ventspils», «Pēdējie stari», «Simfonija baltā Nr. 2», «Birze», «Pie kapličas», «Rēvele», «Vecpilsēta», «Pēc lietus», «Pavasara motīvs», «Ainava», «Rudens diena», «Vasaras beigās», «Pie vecās baznīcas» («Rēvele»), «Skats pie darbnīcas», «Skats Jelgavas tuvumā», «Aprīlis», «Studija», «No darbnīcas logiem», «Laukos», «Pievakarē», «Koki zied», «Ledus iet», «Pelēka diena», «Bērzu birze», «Siguldā», «Ziemas ainava», «Ziemas skats», «Marts», «Studija», «Pie Ventspils», «Mākoņi», «Rīgas jūrmalā», «Aprīļa diena», «Marta sniegs», («Viestura dārzā Rīgā»), «Vakars», «Klusā naktī», «Zem pēdējiem stariem», «Ziedoši kastaņi», «Mežmalā», «Pavasara ūdeņi», «Pavasara atmoda», «Kluss vakars», «Marts», «Pie dīķa», «Marta vakars», «Nakts parkā», «Zelta birzes», «Pavasari» («Pie Misas»), «Pavasara sārņi», «Pie meža ezeriņa», «Sākas pavasaris», «Rudens», «Baltijas jūra», «Pirmās lapas».
- 1918 43) Purvīša darbu patstāvīgā izstāde Oslo (Kristiānijā). Darbu skaits un nosaukumi nav zināmi.
- 44) Baltijas mākslinieku savienības izstāde Rīgā (septembris, oktobris): «Priekšpavasaris», «Ziemas ainava», «Rēvele», «Kūstošais sniegs», «Pie Misas»\*\*.
- 1919 45) Latviešu mākslas retrospektīvā izstāde Rīgā. «Ziemeļu nakts»\*\*, «Pavasara ūdeņi»\*.
- 1923 46) Neatkarīgo mākslinieku vienības 1. loterijas izstāde Rīgā. «Daugava».
- 1924 47) Latvijas mākslas veicināšanas biedrības un Centrālās izglītības savienības ceļojumā izstāde. «Rudens».
- 1927 48) Latviešu mākslas izstāde Stokholmā (novembris). «Iela Majoros»\*\*. Citu darbu nosaukumi nav zināmi.
- 1928 49) Latvijas mākslas izstāde Rīgā. «Mazpilsētas skats»\*.
- 1933 50) Latviešu mākslas izstāde Oslo (aprīlis). 6 darbi.
- 1934 51) Modernās latviešu mākslas izstāde Maskavā un Ļeņingradā (maijs). Priekšpilsētas skati, «Jūrmalā», «Lielupe», «Pirms negaisa».
- 1935 52) Kultūras fonda mākslas izstāde (decembris, janvāris). «Marta diena», «Vēlā rudenī»\*.
- 1936 53) Modernās latviešu mākslas izstāde Krakovā un Varšavā (marts, maijs). «Interjers», «Pirms vētras»\*\*, «Vasaras pēcpusdiena», «Dekorācijas mets», «Martā».
- 54) Kultūras fonda III mākslas izstāde (no 19. decembra līdz 17. janvārim). «Pēdējais sniegs», «Priekšpilsētas skats», «Upe pavasarī»\*\*, «Ziedoši koki».
- 55) Modernās latviešu mākslas izstāde Helsinkos (septembris, oktobris). «Laivas», «Pilsēta», «Koki», «Priekšpilsēta», «Vakara saule», «Pavasara ūdeņi», «Maza upīte», «Interjers», «Priekšpilsēta», «Ziemas rīts», «Rīts», «Iela Krāslavā», «Majori», «Iela», «Pirms negaisa», «Rudens koki», «Pie baznīcas», «Pelēka diena», «Interjers», «Priecies», «Lietaina diena», «Vakars», «Mākoņi» u. c.
- 56) Modernās latviešu mākslas izstāde Tallinā un Tartu. Tie paši darbi.
- 1937 57) Modernās latviešu mākslas izstāde Vīnē (maijs). «Sarmotie koki», «Pelēka diena», «Rudens koki», «Baznīca», «Laivas», «Pirms vētras»\*\*.
- 58) Modernās latviešu mākslas izstāde Budapeštā. Tie paši darbi.
- 59) Modernās latviešu mākslas izstāde Prāgā. Tie paši darbi.
- 60) Modernās latviešu mākslas izstāde Kauņā (no 18. decembra līdz 16. janvārim). Tie paši darbi.

- 61) Kultūras fonda IV mākslas izstāde. «Marts»\*\*, «Pirmais sniegss», «Uz Gaujas», «Mazpilsētas nomalē», «Rudens», «Ziemas vakars».
- 1938 62) Modernās latviešu mākslas izstāde Kopenhāgenā (novembris). Darbu nosaukumi un skaits nav zināmi.
- 1939 63) Modernās latviešu mākslas izstāde Parīzē (janvāris, februāris). «Vētra», «Priekšpilsētas skats», «Pirmais sniegss», «Māja», «Rudens», «Lauku iela», «Upes krastā», «Vasaras aina», «Pēdējais sniegss», «Rudens skats\*».
- 64) Modernās latviešu mākslas izstāde Londonā (maijs). Tie paši darbi.
- 65) Malmes muzejam iepirkto latviešu mākslinieku darbu izstāde Latvijas universitātes aulā. «Rudens».
- 66) Latviešu mākslinieku darbu izstāde Rīgā (no 14. maija līdz 2. jūlijam). «Pavasaris», «Gauja pie Siguldas».
- 1941 67) I Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde Rīgā. «Rudens lauki», «Vētrains diena».
- 1942 68) Purvīša darbu patstāvīgā izstāde Rīgā (marts, aprīlis). 300 darbi.

#### Pēcnāves izstādes

- 1948 1) Latviešu mākslinieku darbu izstāde Maskavā. «Siena gubas», «Ziema».
- 1951 2) Izstāde, veltīta Rīgas 750. gadadienai. «Māja dārzā», «Atkusnis», «Skats uz Daugavu».
- 1953 3) Mākslinieka 80 gadu dzimšanas dienas atcerei veltītā izstāde Rīgā. 93 darbi no Valsts latviešu un krievu mākslas muzeja krājumiem un privātkolekcijām.
- 1955 4) Latviešu mākslas un literatūras dekādei veltītā mākslas izstāde Maskavā. «Pēdējais sniegss», «Ziemas ainava», «Ainava ar bērziem», «Agrīns pavasaris», «Māja dārzā», «Atkusnis», «Ziema», «Ziedošie kastaņi», «Vakara saule», «Pavasara ūdeņi», «Ainava ar sienu gubām», «Kad silava mostas», «Ainava ar akmeņiem», «Gaujas līcis», «Dzirnavas pie Māras diķa», «Vasaras vakars».
- 1958 5) Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde Tbilisi. «Ziemas ainava», «Rudens», «Kad silava mostas», «Ziemas ainava», «Kad lapas plaukst», «Tilts».
- 1962 6) V. Purvīša gleznu izstāde Ļeņingradā. 93 darbi.

## ATTĒLU SARAKSTI

### Tekstā ievietoto attēlu saraksts

- «Dzirnavas pie Māras diķa». Ap 1898. g. VMM. Datēšanas pamatā gleznojuma veids un darba nosaukuma minējums avīzes «Balss» 1899. g. 3. janvāra numurā.
- «Pēdējais sniegs». Ap 1900. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «The Studio» 1905. g.
- «Māja ziemas naktī». Ap 1902., 1903. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Vērotājs» 1903. g. novembrī.
- «Rudens». Ap 1901. g. Atrašanās vieta nav zināma. Reproducēts žurnālā «Mir iskusstva» 1902. g.
- «Martā vakars» («Ziemas ainava»). VMM. Ap 1900. g. Darbs reproducēts žurnālā «Die Kunst» 1901. g. oktobra numurā kā Minhenes VIII internacionālajā mākslas izstādē godalgotais darbs.
- «Pie ūdens». Ap 1903. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Vērotājs» 1904. gada martā.
- «Viņoli ziemas naktī». Ap 1903., 1904. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Vērotājs» 1904. g. martā.
- «Vakara saule» («Kazdanga»). Ap 1904. g. VMM. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1909. g., bet tas, ka Purvītis neuzturējās Kazdangā pēc 1904. g. vasaras, kā arī gleznošanas veids (lielām plaknēm) liecina par to, ka glezna darināta pirms 1904. g.
- «Bērzu birze». Ap 1903. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Vērotājs» 1903. g. novembrī.
- «Priedes jūrmalā». Ap 1903. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts turpat.
- «Igaunijas jūrmala». Ap 1906., 1907. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1907. g.
- «Rēvele miglā». Ap 1906., 1907. g. VMM. Datējuma pamatā gleznas tematika.
- «Jelgava». Sienas gleznojums. 1907. g. VMM. Datējums pēc Rīgas pilsētas valdes dokumentiem.
- «Kurzeme». Sienas gleznojums. VMM. 1908. g. Datējums pēc Rīgas pilsētas valdes dokumentiem.
- «Rēveles stūrītis». Ap 1909. g. VMM. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1910. gadā.
- «Špicbergenā». 1909. g. Atrašanās vieta nav zināma. Purvīša brauciens uz Špicbergenu notika 1909. gada vasarā.
- «Pirmais sniegs» («Zieme»). Ap 1910. g. VMM. Darba variants reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1911. gadā.
- «Pie ezera». Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Heimatstimmen» 1912. gadā kopā ar R. Engelhartā rakstu.
- «Sīgulda». Ap 1914. g. Atrašanās vieta nav zināma. Kompozīcijas plašais vēriens norāda uz 1913. gadu kā uz datēšanas apakšējo robežu, bet risinājumam raksturīgā nosvērtība uz 1915. gadu kā uz augšējo robežu. Ņemot vērā, ka šī perioda Purvīša gleznu lielākā daļa pazudusi pirmā pasaules kara gados, jādomā, ka šis darbs ir 1913.—1915. gadā darināts gleznas atkārtojums, gleznots ap 1924. gadu.
- «Pavasaris». Ap 1921.—1925. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts «Ilustrētā Žurnālā» 1925. gadā.

- «Pavasaris». Ap 1898. g. Glabājas Valsts Tretjakova galerijā Maskavā. Akvarelis reproducēts 1899. gadā žurnālā «Искусство и художественная промышленность» 6. nr. kā 1899. gada pavasara izstādē eksponētais darbs.
- «Palu ūdeņi». 20. gadu sākums. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts «Ilustrētā Žurnālā» 1925. gadā.
- «Rudens». Ap 1926. g. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta avīzē «Сегодня» 1926. gada novembrī kā viens no Purvīša jaunākajiem darbiem.
- «Iela Dubultos». Ap 1926. g. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta gadagrāmatā «Jahrbuch der Bildenden Kunst» 1926. gadā.
- «Mazpilsēta». Ap 1926. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs pieder pie Purvīša 1926. gadā gleznotās mazpilsētu sērijas, par to liecina daudzas iezīmes, kuras raksturīgas 1926. gada rudenī avīzē «Сегодня» reproducētajai ainavai (ar piezīmi, ka tas ir viens no Purvīša jaunākajiem darbiem).
- «Iela Dubultos». Ap 1930. g. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta žurnālā «Atpūta» 1931. gada 344. nr.
- «Ainava». 30. gadu sākums. Atrašanās vieta nav zināma. Datējums pēc tematikas un risinājuma veida.
- «Vasaras ainava». 30. gadu sākums. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta 1935. gada periodikā.
- «Latgales skats» («Tilts»). Ap 1937. g. VMM. Darbs reproducēts 1937. gada periodikā.
- «Vētra». 30. gadu otrā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Šai darbā Purvītis lielā mērā ir atkāpies no statikas principa, kas vērojams viņa daiļradē, sākot ar 1939. gadu. Ir zināms, ka šajā laikā viņš izstādīja Parīzē gleznu «Vētra». Grāmatā reproducētais darbs var būt Parīzē eksponētās gleznas variants vai arī tā pati glezna.
- «Ainava» («Ziemas elēģija»). Ap 40. gadu sākumu. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts 1942. gada periodikā sakarā ar Purvīša patstāvīgo izstādi, kas bija sarīkota tajā pašā gadā.
- «Pavasara strauts» («Mārupīte»). Ap 40. gadu sākumu. Atrašanās vieta nav zināma. Pēc risinājuma veida darbs līdzīgs daudziem šīnī posmā periodikā reproducētajiem Mārupītes atainojumiem.
- «Pēdējais snieg» («Studija»). 1898. g. VMM. Darbs bija izstādīts 1899. gada «Pavasara izstādē».
- «Pavasaris». Ap 1897. g. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta 1898. gada «Pavasara izstādes» katalogā.
- «Strautiņš». Ap 1897. g. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna bija reproducēta 1898. gada rudenī žurnālā «Die Kunst».
- «Tuvojas negaiss» («Jelgavas šoseja»). Ap 1899. g. VMM. Glezna aprakstīta avīzes «Diēnas Lapa» 1901. g. 14. martā publicētajā rakstā «Pazudusi glezna».
- «Māja dārzā». Ap 1900. g. VMM. Gleznā attēlots Rīgas parka stūrītis, tāpēc tā varētu būt darināta ap 1900. gadu, kad Purvītis pievērsās šai tematikai.
- «Marta diena». Ap 1903. g. Atrašanās vieta nav zināma. Pastelis reproducēts žurnālā «Vērotājs» 1904. gada martā.
- «Atkusnis». Ap 1907. g. VMM. Datējums pēc 1907. gada avīžu ziņām.
- «Rudens noskaņa» («Ainava»). Ap 1907. g. VMM. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1908. gadā.
- «Ozoli». Ap 1909. g. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1909. gadā.
- «Agrīns pavasaris». Ap 1910. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1910. gadā.
- «Palu ūdeņi». Ap 1910., 1911. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts gadagrāmatā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1911. gadā.

- «Pavasara ūdeņi» («Largo»). Ap 1911., 1912. g. Atrašanās vieta nav zināma. Variants Dr. Priedīša kolekcijā. Glezna reproducēta gadagrāmātā «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» 1912. gadā.
- «Ziema». Ap 1911., 1912. g. VMM. Zināma nosliece uz neoklasicismu kompozīcijas risinājumā liecina par to, ka šis darbs gleznots ap 1912. gadu, jo tanī pašā gadā reproducētās gleznas «Pavasara ūdeņi» («Largo») un «Pie ezera» ir līdzīgas šai ainavai.
- «Pavasara ūdeņi». 1911. g. VMM. Aušora datējums.
- «Ziema». Ap 1900. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «The Studio» 1905. gadā, bet tematika norāda uz 1900. gadu, kad Purvītis gleznoja Rīgas nomaju skatus.
- «Pie Māras dīķa». Ap 1926. g. Atrašanās vieta nav zināma. Studija reproducēta gadagrāmātā «Jahrbuch der Bildenden Kunst» 1926. g.
- «Ziedoša pļava». Ap 1926. g. Atrašanās vieta nav zināma. Risinājuma veida un motīva izvēles ziņā glezna līdzīga 1926. gadā gadagrāmātā «Jahrbuch der Bildenden Kunst» reproducētiem darbiem.
- X «Pavasari». Ap 1926. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Atpūta» 1926. gada 112. nr.
- F «Upes krasts ziemā». Ap 1930. g. Atrašanās vieta nav zināma. Risinājuma veida un kompozīcijas uzbūves ziņā ainava līdzīga 1927. gada martā laikrakstā «Pēdējā Brīdī» reproducētajai gleznei.
- «Ziemas ainava». Ap 1930. g. Atrašanās vieta nav zināma. Reproducēta žurnālā «Atpūta» 1931. gada 323. nr.
- «Ziemas ainava». 20. gadu beigas — 30. gadu sākums. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta izdevniecības «Grāmatu Draugs» izdotās «Mākslas vēstures» II sējumā 1934. gadā, bet risinājuma veids un krāsu gamma ir līdzīga Purvīša ainavai «Majori» (reproducēta 1929. gada augustā), tāfad, iespējams, bija radīta 1929. gada pavasarī.
- «Majori». Ap 1929. g. Atrašanās vieta nav zināma. Reproducēts žurnālā «Daugava» 1929. gada 8. nr.
- «Uz Lielupes». 1928. g. Atrašanās vieta nav zināma. Reproducēts žurnālā «Daugava» 1929. gada 1. nr. kā viens no Purvīša 1928. gada vasarā gleznotiem darbiem.
- V «Pavasaris». Ap 1934. g. Atrašanās vieta nav zināma. Reproducēts 1934. gada periodikā.
- «Ziedošie līči». Ap 1935. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Atpūta» 1933. gada 448. nr.
- «Ziedošas ābeles». 30. gadu pirmā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts 1934. gada periodikā.
- «Pavasara sākums». Ap 1934. g. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts žurnālā «Atpūta» 1932. gada 386. nr.
- V «Vakars». 30. gadu otrā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Emocionālais saturs un risinājuma veids radniecīgs Purvīša gleznei «Latgales skats» («Tilts»).
- «Koki rudenī». 30. gadu otrā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Drūmais emocionālais skanējums un kontūru vienkāršošana atgādina gleznu «Latgales skats» un norāda uz laiku ap 1937. gadu.
- «Šoseja». 30. gadu beigas. Atrašanās vieta nav zināma. Darbs reproducēts 1939. gada periodikā.
- «Ceļš». 30. gadi. Atrašanās vieta nav zināma. Pēc risinājuma veida (enerģiskas, monumentalizētas formas) darbs attiecināms uz 30. gadu otro pusi.
- «Ainava». Spriežot pēc risinājuma veida, darināta 40. gadu sākumā. Atrašanās vieta nav zināma.

## Krāsaino attēlu saraksts

- «Pēdējie stari». 1897. Atrašanās vieta nav zināma. 24.—25. lpp.
- «Ziemas ainava». 1898. VMM. 24.—25. lpp.
- «Pavasara ūdeņi» (tā dēvētais «Maestoso»). Ap 1910. g. VMM. Gleznošanas veids atbilst 1910., 1911. gada periodam, tomēr risinājums liek domāt, ka glezna radīta ap 1910. gadu. 72.—73. lpp.
- «Pavasari». Ap 1911. g. Atrašanās vieta nav zināma. Nosliece uz neoklasicismu kompozīcijas risinājumā norāda uz to, ka šis darbs gleznots ap 1912. gadu. 72.—73. lpp.
- «Iela Majoros». Ap 1927. g. Stokholmas Valsts muzeja īpašums. Glezna bija eksponēta 1927. gadā izstādē Stokholmā. 152.—153. lpp.
- «Rudens». Ap 1929. g. Atrašanās vieta nav zināma. Tumšo, brūngano toņu gamma norāda uz periodu starp 1927. un 1929. gadu, tematika — uz 1929. gadu, jo, pēc dažām no laikabiedriem iegūtām ziņām, Purvītis 1929. gada vasarā daudz gleznoja siena gubas. 152.—153. lpp.
- ✕ «Priekšpilsētas nomale». Ap 1928. g. VMM. Glezna bija izstādīta 1928. gadā latviešu mākslas izstādē. 104.—105. lpp.
- «Lielupe». 20. gadu beigas — 30. gadu sākums. Atrašanās vieta nav zināma. 104.—105. lpp. Ziņas presē par līdzīga rakstura tematiku un krāsu gammu norāda uz 1928. gada beigām kā datējuma apakšējo robežu un uz 1930.—1933. gadu, kas atbilst šā darba gleznieciskajam risinājumam.
- «Pirmais sniegs». 30. gadu otrā puse. VMM. Tā kā glezna risinājuma ziņā ir ļoti tuva ainavai «Vakars», tad tās darināšanas laiku arī var attiecināt uz 1937. gadu. 166.—167. lpp.
- «Sigulda». 30. gadu otrā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Gleznas risinājums raksturīgs 1938., 1939. gada Purvīša darbiem, kad meistars atteicās no krāsu plaknēm, bet horizontālu un vertikālu vietā savās kompozīcijās sāka plaši pielietot diagonāles. 152.—153. lpp.
- «Atkusnis pavasarī». 1897. g. Atrašanās vieta nav zināma. 128.—129. lpp. «Agrīns pavasaris». Ap 1899. g. VMM. 128.—129. lpp. Spriežot pēc risinājuma veida un gleznošanas manieres, ainava radīta nedaudz vēlāk par 1897. gada gleznu «Atkusnis pavasarī», ko datējis pats autors, tātad ap 1898., 1899. gadu.
- «Marīta saules». Ap 1900. g. Atrašanās vieta nav zināma. 1901. gadā Lionas mākslas izstādē godalgotais darbs. 48.—49. lpp.
- «Viestura dārzā». Ap 1914. g. VMM. Glezna reproducēta 1915. gadā izdevumā «Mākslinieki un rakstnieki kareivjiem». «Viestura dārzā» (fragments). 144.—145. lpp.
- «Rudens». Ap 1914. g. VMM. Glezna reproducēta 1914. gadā Latviešu mākslas veicināšanas biedrības atskaites burtiņcā kā jauniegūts darbs. 144.—145. lpp.
- «Daugavas krasti». Ap 1931. g. Atrašanās vieta nav zināma. Košā krāsu gamma un plašais gleznošanas veids radniecīgs tiem darbiem, kas ap to laiku reproducēti periodikā. 160.—161. lpp.
- ✕ «Pavasari». 30. gadu sākums. VMM. Gleznas tematika (ziedošie augju koki), risinājuma veids (kompozīcija ar pauguru gleznas dibenplānā), gleznošanas maniere (atsevišķie sīkie triepieni) un spektrālās krāsas norāda uz 1933., 1934. gadu. 160.—161. lpp.
- «Ziedošais ābeļdārzs». Ap 1935. gadu. Atrašanās vieta nav zināma. Glezna reproducēta 1936. gada periodikā.
- ✕ «Pavasara ūdeņi». 30. gadu otrā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Pēc krāsu gammas un risinājuma veida glezna līdzīga daudziem ap šo laiku periodikā reproducētiem Purvīša darbiem. 168.—169. lpp.
- «Marīta diena». 30. gadu otrā puse. Atrašanās vieta nav zināma. Datējuma pamats tāds pats, kā iepriekšējai gleznai. 168.—169. lpp.

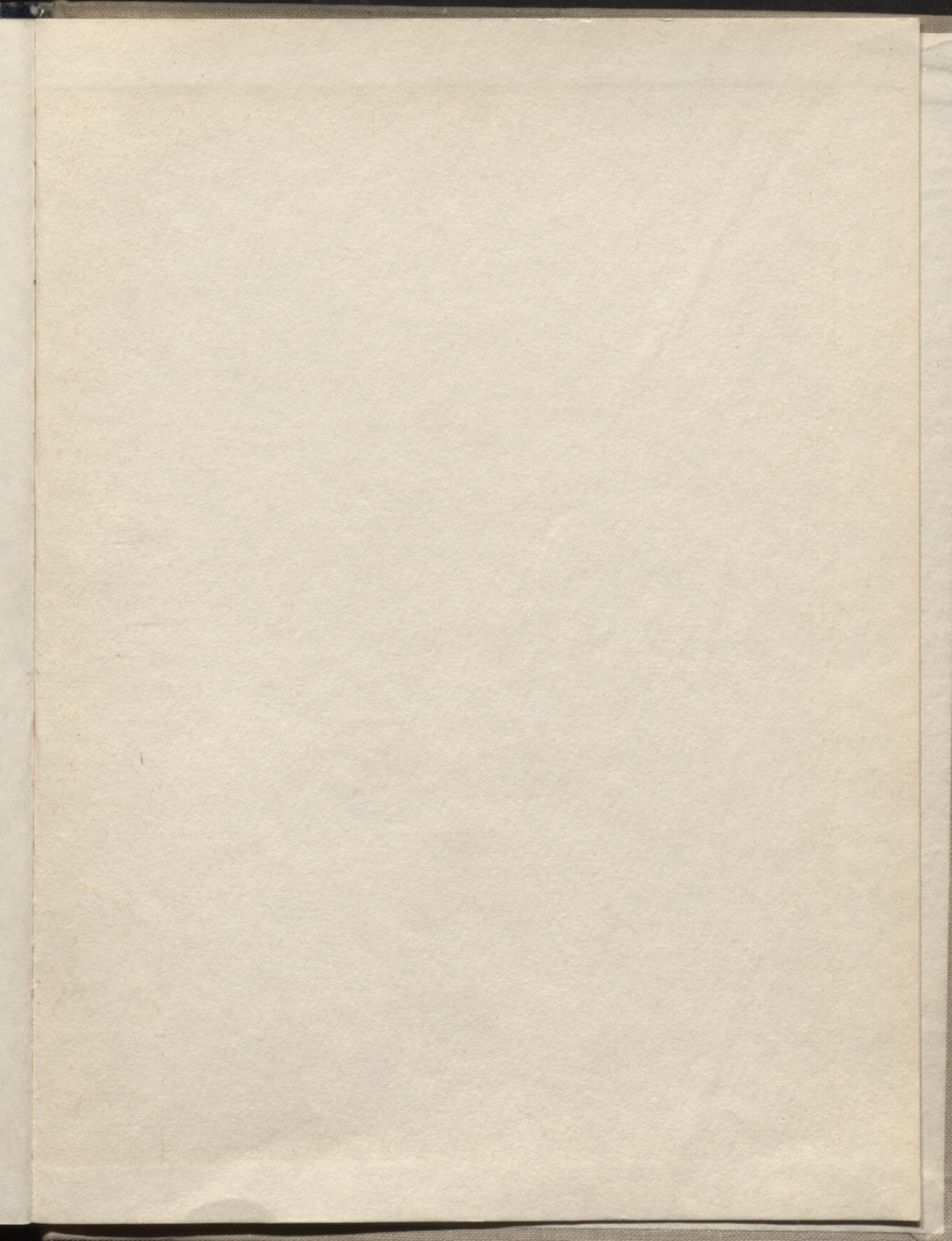
Uz apvāka — gleznas «Kad silava mostas» fragments. Ap 1931. g.

## SATURS

Ievadam . . . . .	5
Pirmā nodaļa	
No Jauziem līdz Mākslas akadēmijai . . . . .	9
Pirmie mācību gadi . . . . .	14
Meistardarbnīca . . . . .	19
Lielā zelta medaļa . . . . .	23
Rīgas Mākslas salona atklāšana . . . . .	34
«Pavasara izstādes» . . . . .	38
Pirmā patstāvīgā izstāde . . . . .	45
Ārzemju ceļojumi . . . . .	49
Otrā patstāvīgā izstāde . . . . .	55
Rēvele . . . . .	62
Jaunas izstādes . . . . .	69
Darbs Rīgas pilsētas mākslas skolā . . . . .	84
Bēgļu gaitas . . . . .	87
Purvītis un Latvijas Mākslas akadēmija . . . . .	89
Brieduma gadi . . . . .	100
Dzīves beidzamie gadi . . . . .	120
Otrā nodaļa	
Purvīša māksla . . . . .	124
Purvītis pedagogs . . . . .	183
Piezīmes . . . . .	190
V. Purvīša piedalīšanās izstādēs . . . . .	199
Attēlu saraksti . . . . .	203

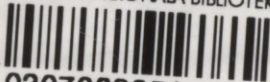
Т. Качалова  
«ВИЛЬГЕЛЬМ ПУРВИТ»  
Издательство «Лиесма»  
На латышском языке  
Художник А. Егер

Redaktore K. Bērziņa. Mākslinieciskā redaktore  
Ņ. Šakirjanova. Tehn. redaktore A. Pētersone.  
Korektore L. Kamene.  
Nodota salikšanai 1970. g. 22. oktobrī. Parak-  
stīta iespiešanai 1971. g. 15. aprīlī. Dobspiedes  
papīrs 100 g., formāts 70×90/16. 15,38 fiz.  
iespiedl.; 17,99 uzsk. iespiedl.; 16,34 izdevn. l.  
Melniens 20 000 eks. JT 19124. Maksā 1 rbl. 84 kap.  
Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24.  
Izdevn. Nr. 23916/MM1169. Iespiesta Latvijas  
PSR Ministru Padomes Preses komitejas Rīgas  
Paraugtipogrāfijā Vientības gatvē 11. Pasūtījuma  
Nr. 11084.

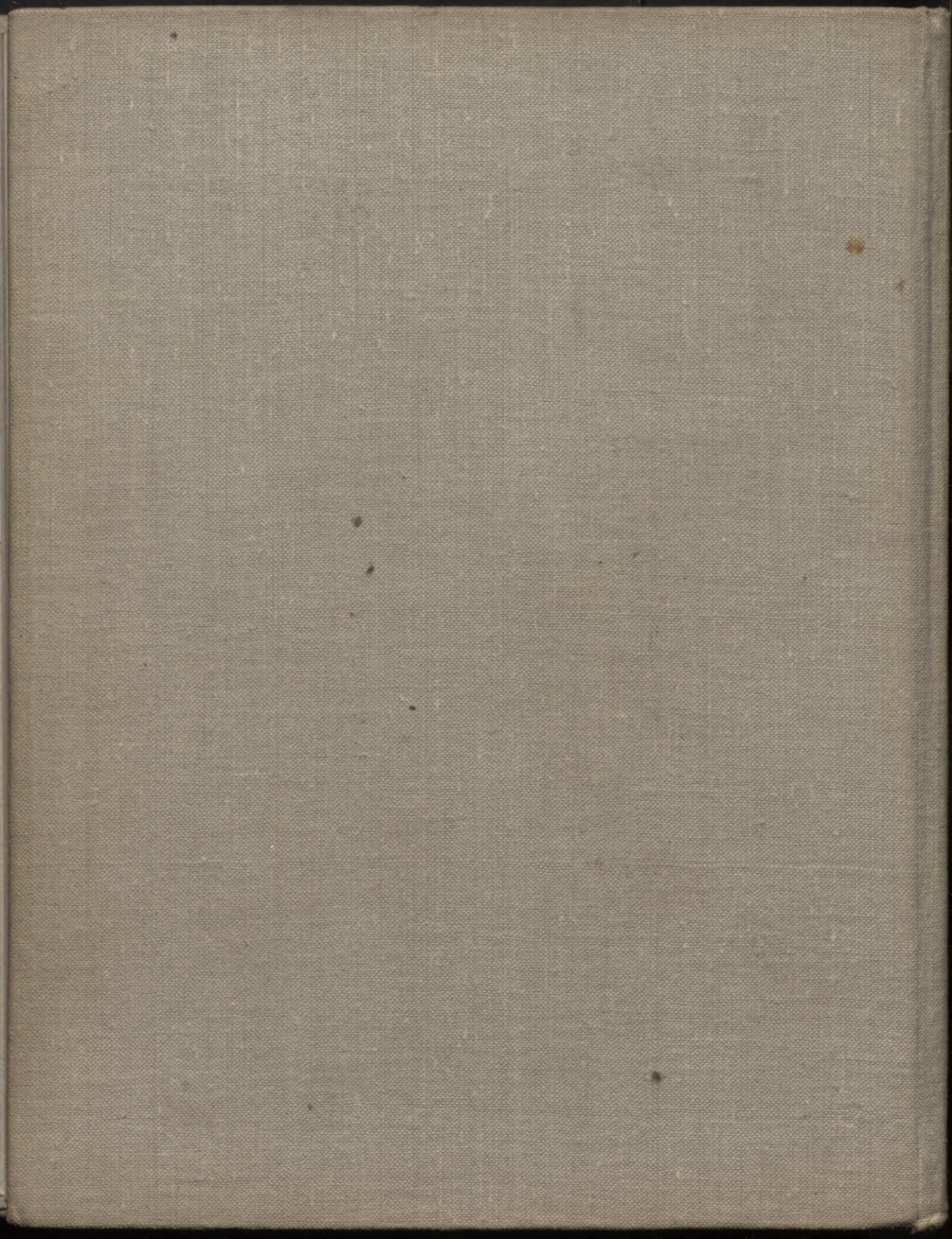




LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0307089051



1 rbl. 84 kap.