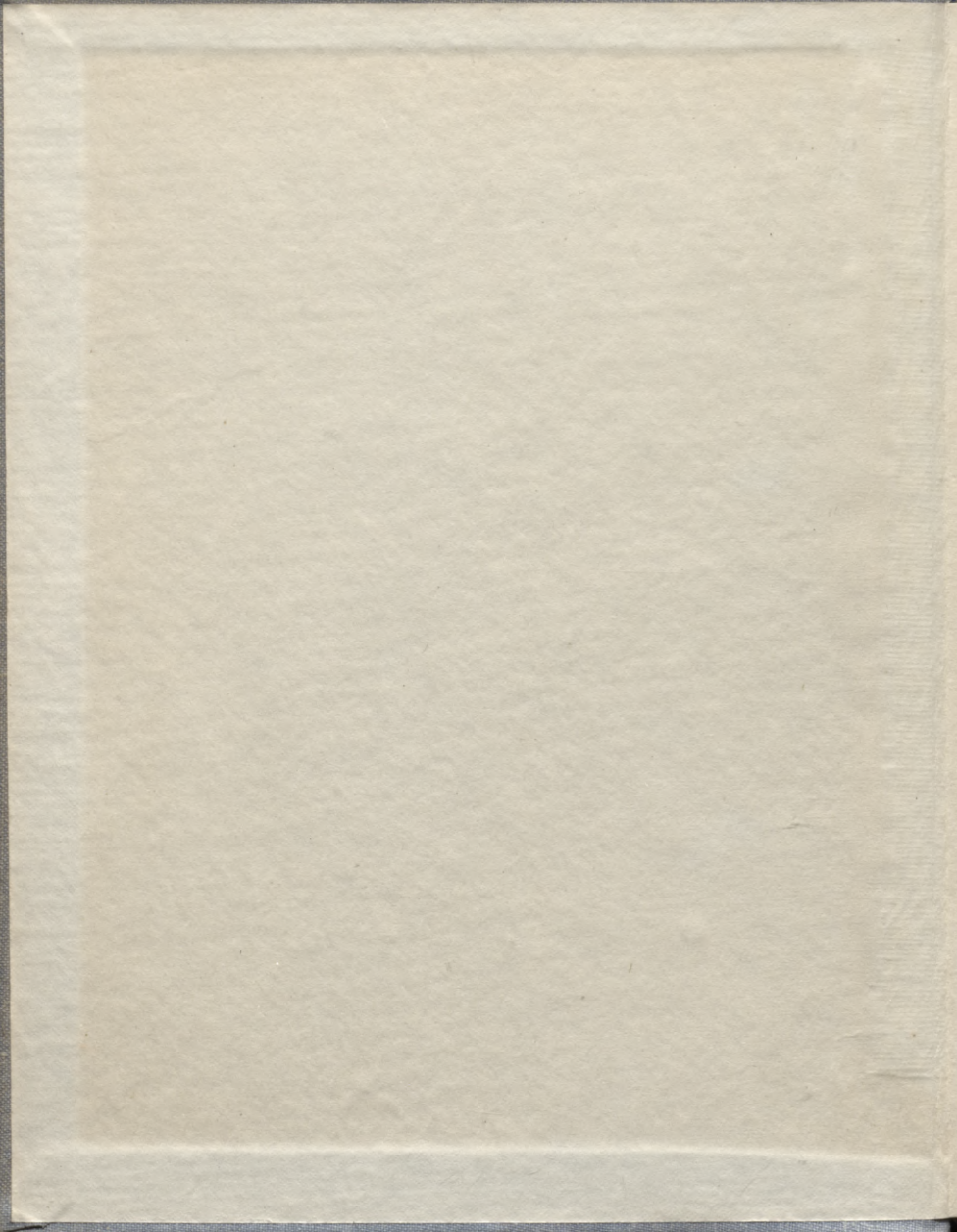
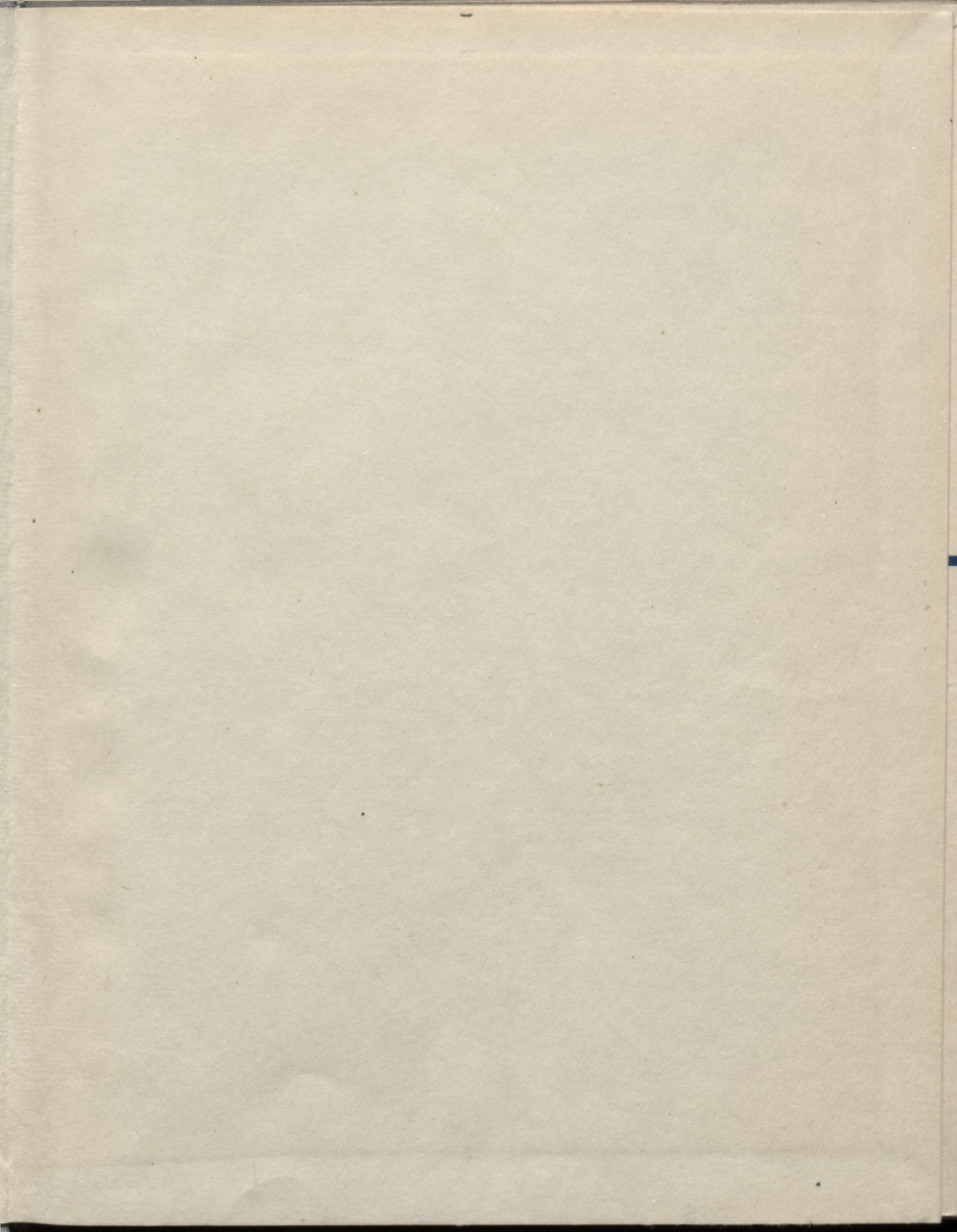
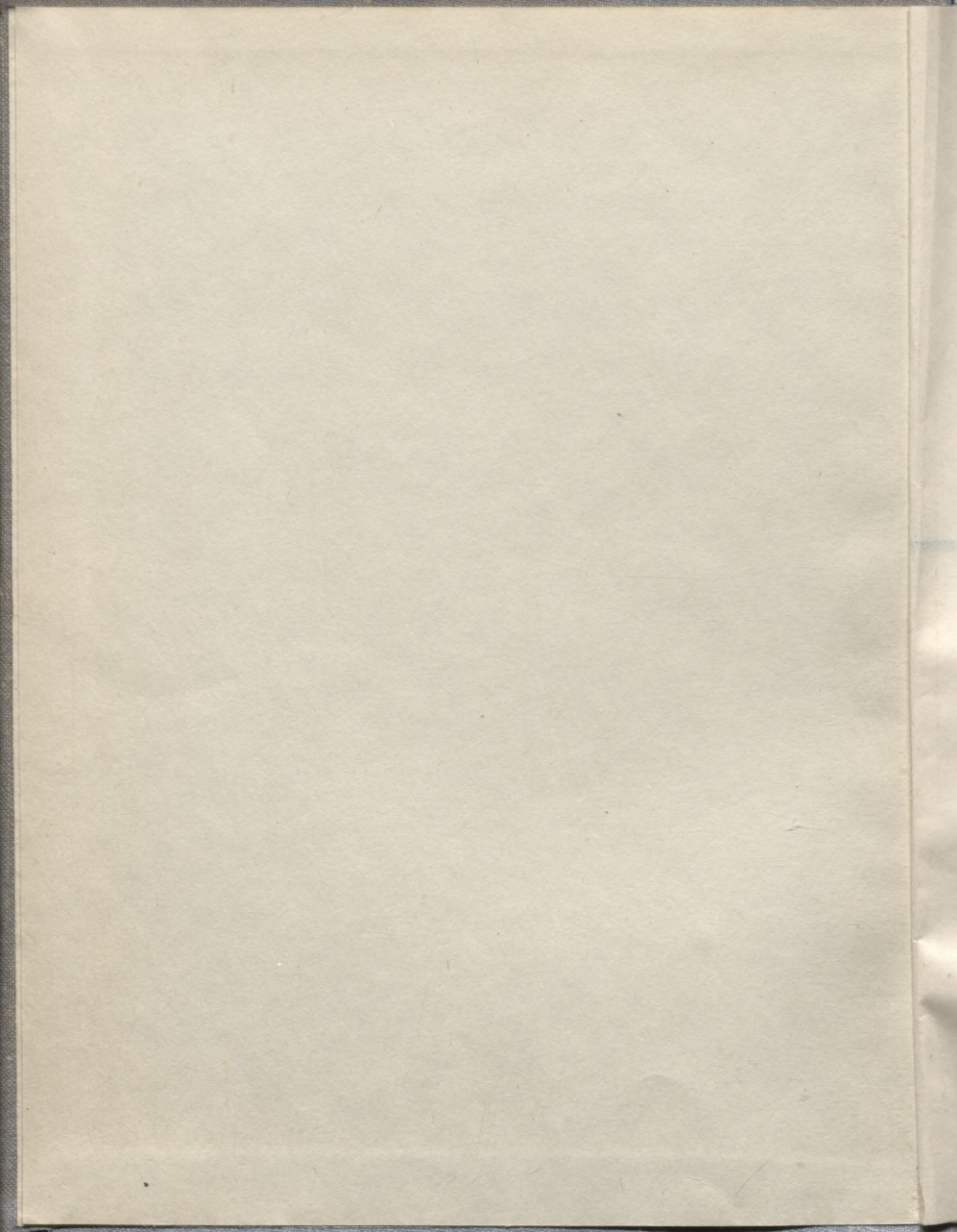


45-4
123

JAMES
FLOTTA
MAKSLA







LATVIEŠU
TĒLOTAJĀ
MAKSĻĀ

IZDARĪTĀS "LATVIEŠU TĒLOTAJĀ MAKSĻĀ"

IZDEVNIECĪBA
«LIESMA» RĪGA
1975

IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGA 1975

L 75-4
123

dyte
L
7

LATVIEŠU TĒLOTĀJA MAKSĻA

Sastādītāji S. Cielava, M. Ivanovs



7L2
La 802

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTEKA
~~75-69-177-61p.~~
0304008422

Latvian State Library
VALSTS BIBLIOTEKA
MĀKSĻA

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

© «Liesma», 1975

L 80101—414
M801(11)—75 75

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLA

MAKSALA
PABOLMU
LITVIESU

PA SOCIĀLISTISKĀ REĀLISMA CEĻU

Trīsdesmit pieci gadi mūs šķir no tām 1940. gada jūlija dienām, kad Latvijā pēc padomju varas atjaunošanas līdz ar politiskām un ekonomiskām pārmaiņām sākās plašs un dziļš kultūras revolūcijas process. Tas radīja priekšnoteikumus kvalitatīvi jaunas mākslas attīstībai, kas balstījās uz pasaulē progresīvāko daiļrades metodi — sociālistisko reālismu. Sociālistiskā reālisma principu teorētiskā un praktiskā apguve latviešu māksliniekiem, protams, nebija īslaicīga. Tas bija ilgstošs process, kas norisēja pakāpeniski — gan 1940.—1941. gada saspringtajos sociālo pārkārtojumu mēnešos, gan Lielā Tēvijas kara laikā, gan pēckara gados saimniecības atjaunošanas un jauncelsmes gaitā.

Latviešu tēlotāja māksla no 19. gadsimta vidus līdz 1940. gadam bija nogājusi, kaut arī ne visai garu, tomēr nozīmīgu attīstības ceļu un bija uzkrājusi dziļi reālistiskas demokrātiskas tradīcijas. Latviešu mākslā bija jau iezīmējušies arī pirmie sociālistiskās mākslas asni. Tie saistījās ar trauksmainajiem revolūcijas gadiem, kad gan Padomju Krievijā, gan 1919. gadā Latvijā latviešu mākslinieki aktīvi atsaucās revolūcijas aicinājumam. Daļa šo mākslinieku arī 20.—30. gados palika strādāt Padomju Savienībā. Viņu darbos atspoguļojumu guva gan revolūcijas un pilsoņu kara notikumi, gan sociālistiskās celtniecības patoss. Tie būtībā bija pirmie latviešu padomju mākslas iekarojumi. 20.—30. gados arī Latvijā daļa progresīvi noskaņoto mākslinieku turpināja kalpot revolūcijas ideāliem (visvairāk tas izpaudās grafikā).

Sociālistiskā reālisma iesakņošanās latviešu mākslā nodrošināja tieši šīs reālistiskās, demokrātiskās tradīcijas, sociālistiskās mākslas pirmie sasniegumi. Līdz ar to sociālistiskā reālisma metodes apguve māksliniekiem bija individuāli atšķirīgs, taču visumā grūts process, kas vairumam saistījās ar pasaules uzskata maiņu. Šis grūtības vēl vairāk palielināja pretrunas, kas pirmajos pēckara gados valdīja padomju mākslā. No vienas puses, sociālistiskā reālisma metode deva māksliniekiem jaunus, padziļinātus kritērijus, izvirzīja tādus nozīmīgus principus kā idejiskums, partejiskums, tautiskums. No otras puses, sociālistiskā reālisma mākslas izteiksmes līdzekļu ierobežotā izpratne jauno republiku mākslā padziļināja augšanas grūtības.

Kritika bieži vien neiecietīgi prasīja no latviešu māksliniekiem jau tādus darbus, kādus pa spēkam bija dot tikai vecāko padomju republiku

mākslai. Šāds stāvoklis radīja ne vienu vien sarūgtinājumu, tomēr nevar noliegt, ka tajā pašā laikā tas arī mudināja māksliniekus uz straujāku jaunās daiļrades metodes apgūšanu, rosināja dziļāk ielūkoties dzīves un vēstures norisēs. Lielu palīdzību te sniedza arī citu brālīgo republiku pieredze.

Latviešu padomju mākslinieki sociālistiskā reālisma metodes apgūšanu vispirms saistīja ar cīņu par padomju tematiku, jo, kā zināms, idejiskās virzības galvenais raksturotājs ir tēma. Taču, lai cik nozīmīga būtu tēma un sižets, paši par sevi vēl nenodrošina darba idejiski māksliniecisko līmeni. To spēj nodrošināt tikai mākslinieka dziļa un nopietna attieksme pret izvēlēto tēmu, viņa prasme likt izteiksmes līdzekļiem kalpot savas ieceres izpaušmei. Sakarā ar to pirmajos pēckara gados neizbēgami nācās sastapties ar ilustratīvismu — augšanas grūtību sekām. Taču jau ar 40. gadu otro pusi varēja sākt runāt arī par pirmajiem nopietnajiem panākumiem.

Visā šajā latviešu padomju tēlotājas mākslas veidošanās un idejiskās padziļināšanās procesā galveno slodzi iznesa mūsu toreizējās vecākās un vidējās paaudzes meistari — gleznotāji K. Miesnieks, J. Tilbergs, Ģ. Eliass, O. Skulme, U. Skulme, E. Kalniņš, Ā. Skride, A. Egle, N. Breikšs, J. Viļumainis; tēlnieki T. Zaļkalns, E. Melderis, J. Briedis, A. Briede, M. Lange, R. Alders, L. Dzeguze, Ļ. Bukovskis; grafiķi P. Upītis, A. Apinis, A. Junkers, O. Ābelīte u. c. Daudzi no viņiem līdztekus savai daiļradei veica arī grūto mākslas pedagogu darbu, auga paši un audzināja mākslinieku nākamo maiņu. Tādējādi jau ap 40.—50. gadu miju latviešu tēlotāja māksla lielajās Vissavienības izstādēs samērā droši varēja nostāties blakus vecāko republiku mākslai kā līdzvērtīgs partneris.

Nopietni panākumi tika gūti padomju sadzīves žanrā, kur centrālajā vietā izvirzījās zvejnieku dzīve, padomju celtniecības vēriens, lielās sociālās pārmaiņas laukos. Interesanti, ka nozīmīgāko ieguldījumu te deva tieši bijušie ainavisti.

Viens no šā posma lielākajiem ieguvumiem bija revolucionāri vēsturiskā žanra darbi. To aizsāka gleznotājs O. Skulme — realists, labs kolorists ar sulīgu, piesātinātu paleti. Tas arī noteica viņa pirmo tautas atbrīvošanās tēmai veltīto dinamisko kompozīciju panākumus.

Piecdesmito gadu sākumā latviešu mākslinieki jau spēja risināt tik atbildīgu uzdevumu kā V. I. Ļeņina tēla atveidojumu. Pirmie šim uzdevumam tuvojās tēlnieki E. Melderis V. I. Ļeņina krūšutēlu aizsāka jau 1940.—1941. gadā. 50. gados V. I. Ļeņina tēlu plastiski iedzīvināja arī Jānis Briedis un Aleksandra Briede. Tāpat kā E. Melderis, arī viņi savos darbos akcentēja galvenokārt revolūcijas vadoņa humānismu, cilvēcību, viņa domas spēku un dziļumu.

Glezniecībā V. I. Ļeņina tēla traktējumā respektējamu lappusi pašķīra O. Skulme («V. I. Ļeņins LSD IV kongresā Briselē 1914. gadā», 1950—1952; «V. I. Ļeņins ar latviešu strēlniekiem Kremlī 1918. gada 1. Maijā», 1957). Ar stingru zīmējumu, niansēti izstrādātu psiholoģisko raksturojumu, izsva-

rotu, mērķtiecīgi ievirzītu kompozicionālo kārtojumu mākslinieks spēja atveidot V. I. Leņinu gan kā valstsvīru un tālredzīgu politiķi, gan atklāt viņa neviltoto vienkāršību, sirsnību, tuvību cilvēkiem.

Mākslinieki sāka pievērsties arī 1905. gada revolūcijas tēmai, kuras risinājuma lielāko idejiski emocionālo skanējumu 50. gados sasniedza Ģ. Eliasa dinamiskā, vairākos plānos izvērstā glezna «1905. gads» (1957) ar daudzveidīgu, iespaidīgi raksturotu tipāžu.

Pirmajā pēckara desmitgadē latviešu mākslinieku uzmanības centrā palika tiešs dzīves skatījums, skaidra, reāli priekšmetiska, ar gaismēnām modelēta plastiska forma, niansēts psiholoģisks raksturojums, tonāls gleznojums, atbilstoši tēmas uzdevumiem meklēts kolorīts, kas krāsu izvēles ziņā nesniedzās pāri reālam dabas vērojumam. Šajā laikposmā radīto darbu spēks slēpās nepretenciozi tvirtā dzīves īstenībā. Šie mākslas tēli bija tieši dzīvē noskatīti, pētīti, iemilēti.

Piecdesmito gadu vidū visā padomju mākslā, arī latviešu tēlotājā mākslā bija vērojamas jaunas vēsmas. Šajā laikā latviešu mākslā ienāca vesela plejāde jaunu gleznotāju, grafiķu un tēlnieku, kuri bija auguši un veidojušies jau padomju apstākļos.

No vienas puses, šie jaunie mākslinieki (E. Iltneris, I. Zariņš, U. Zemzaris, Dž. Skulme, B. Bērziņš, R. Valnere, B. Baumanē, H. Klēbahs, G. Mitrēvics, V. Ozols, I. Vecozols u. c.) turpināja to tēmu un motīvu loku, kurš bija uzmanības centrā arī iepriekšējos gados, — atmiņas par tautas revolucionāro pagātņi un tās varoņiem, šodienas dzīves lielums, laikabiedra tēls, Latvijas ainavas pierastais un reizē mūžam mainīgais un neizsmeļamais skaistums. Jaunie mākslinieki it kā akumulēja visu to pozitīvo, ko savā darbā bija jau guvuši vecākie biedri. No otras puses, viņi spēra nacionālās mākslas attīstībā soli tālāk. Jauno mākslinieku uzmanība sāka koncentrēties ap ļoti svarīgu problēmu — viņi tiecās radīt neizskaistinātu, neidealizētu heroisku tēlu, atveidot kāpinātu pārdzīvojumu. Uz to mudināja pati dzīve.

Līdz ar to parādījās jauni izteiksmes līdzekļu meklējumi — tieksme pēc lielāka nosacījuma, plašākiem vispārinājumiem, pēc tēla monumentalizācijas, pēc līnijas, krāsas un apjoma tēlainās slodzes palielināšanas. Šis iezīmes spilgti izpaudās E. Iltnera filozofiski vispārinātajos, sociāli aktīvajos darbos, I. Zariņa jauncelsmes tēmai un latviešu sarkanajiem strēlniekiem vēltītajās kompozīcijās, B. Bērziņa zvejnieku dzīves attēlojumos, U. Zemzara portretos un daudz citu mākslinieku radošajā devumā.

Vēlāk šā posma jaunie stilistiskie meklējumi padomju mākslas literatūrā guva apzīmējumu — «skarbaiss stils», kas kopš 50. gadu beigām Vis-savienības izstādēs piesaistīja arī pārējo republiku mākslinieku uzmanību.

Aizsācies glezniecībā, «skarbaiss stils» spēcīgi ietekmēja arī pārējos mākslas veidus. Grafikā tas izpaudās lielajos linogriezumu ciklos, kur atspoguļojumu rada padomju jauncelsmes heroika. Jaunās tēlainības meklējumus grafikā visspilgtāk pārstāvēja G. Krollis un D. Rožkalns.

Ļoti nozīmīgu vietu 60. gadu mākslā ieņēma revolucionāri vēsturiskais žanrs. It īpaši saasināta uzmanība tika pievērsta latviešu sarkano strēlnieku tēmai. Gan heroiski pacilātos, gan episki vēstījošos, gan skaudra dramatisma caurvītos un liriski piestrāvotos tēlos mākslinieki atklāja strēlnieku nemirstīgo varoņdarbu padomju varas izcīnīšanā un nosargāšanā. Glezniecībā to veica I. Zariņš («Revolūcijas kareivji», «Dziesma», «Dzimtene. Pēc Iljiča aicinājuma»), E. Iltners («Nemirstība»), G. Mitrevičs («Sākas»), Dž. Skulme («Ceļa maize», «Latviešu strēlnieki Kremli») un citi; grafikā — D. Rožkalns («Latviešu strēlnieka stāsts»), R. Skrubis («Mazās mātes lielie dēli») un citi; tēlniecībā — J. Zariņš, V. Albergs un citi mākslinieki.

Sis tēmas izvērsums republikas mākslinieku vidū deva iespēju 60. gadu beigās sarīkot lielu tematisku izstādi — «Latviešu sarkanie strēlnieki Oktobra iekarojumū sardzē» (notika 1969. gadā Maskavā un vēlāk Rīgā).

Sākot ar 50. gadu otro pusi, norisinājās arī straujš monumentālās tēlniecības uzplaukums. Daudzās republikas vietās tagad paceļas pieminekļi revolucionārajiem cīnītājiem, Lielajā Tēvijas karā kritušajiem varoņiem, fašistu nobendētajiem patriotiem (šo pieminekļu autori — Ļ. Bukovskis, J. Zariņš, V. Albergs, A. Veinbaha u. c.). Ir radīts memoriālais ansamblis bijušajā fašistu koncentrācijas nometnē Salaspilī. Ansambļa autori (tēlnieki J. Zariņš, Ļ. Bukovskis un O. Skarainis kopā ar arhitektu grupu) par šo darbu tika apbalvoti ar Ļeņina prēmiju. 1970. gadā Rīgā tika atklāts otrs ne mazāk nozīmīgs memoriāls ansamblis, veltīts latviešu sarkanajiem strēlniekiem (strēlnieku pieminekļa autoram tēlniekam V. Albergam un muzeja ēkas autoriem arhitektiem Dz. Dribam un G. Lūsim-Grīnbergam 1972. gadā piešķirta PSRS Valsts prēmija).

Sēdesmitajos gados izvēršās arī latviešu monumentālistu Ļepiniāna (J. Mauriņa darinātais V. I. Ļeņina piemineklis tika uzstādīts Balvos, A. Terpilovska veidotais monuments — Liepājā, G. Grundbergas atveidotois vadoņa tēls — Alūksnē u. c.), kas joprojām tiek turpināta.

Nozīmīgu radošu devumu tēlnieki snieguši arī skulpturālajā portretā. Šajā nozarē attīstības tendences saistās ar koncentrētu psihologisku atklāsmi un kāpinātiem monumentalizētas ekspresijas meklējumiem. Šā virziena spilgtākā pārstāve ir L. Davidova-Medene, kuru it sevišķi saista laikabiedra garīgās pasaules aktivitāte.

Sēdesmito gadu beigās latviešu padomju māksla atkal saņēma spēcīgu papildinājumu no jauno mākslinieku vidus, kuri sevi spilgti apliecināja 1970. gada pavasarī V. I. Ļeņina 100. gadskārtai veltītajā izstādē (P. Postažs, G. Strupulis, J. Zemītis, G. Liepiņa, L. Būmane, A. Rozenbergs, I. Ziemele, K. Dobrājs u. c.).

Jaunie mākslinieki nāca ar jaunām intonācijām, savu pasaules skatījumu. Arī viņi pievērsās svarīgām tēmām, tādām kā revolūcija, cīņa par padomju varas nodibināšanu, tautas varoņdarbs Lielā Tēvijas kara laikā, kosmosa apgūšana (te varētu minēt P. Postaža gleznas «Sargi», «Atgriešanās», G. Strupuļa darbu «V. I. Ļeņins», J. Zemīša kompozīciju «Negaiss

pāri), R. Mūža «Svētās asinis» u. c.), taču ievērojami novirzījās no latviešu mākslā līdz tam tik iemīļotajām zvejnieku, zemnieku un celtnieku darba tēmām. Sadzīves žanrā šo mākslinieku uzmanības centrā vairāk ir tās parādības, kas viņiem tuvas un saprotamas. Savos darbos viņi ienes lielāku cilvēka individualitātes daudzšķautņainību, sarežģītāku emocionālo atmosfēru, noslieci uz romantismu.

Piecdesmito gadu beigās — sešdesmitajos gados gleznotāji, apguvuši latviešu glezniecības 20.—30. gadu tradīcijas, pievērsās postimpresionistu dzīves skatījuma un krāsu teorijas studijām. Pašlaik vēl jauno mākslinieku daiļrades procesā jūtami plašāki dažādu mākslas kultūras slāņu pārstrādājumi, sākot ar protorenesansi un beidzot ar fovistu dekoratīvo krāsu prieku. Jaunākās paaudzes mākslinieku darbos vērojama spēcīga nosliece uz simbolistisku vispārinājumu. Šādā aspektā viņi risina vēstures un sadzīves tēmas. Asociatīvas tēlainības un simbolikas virzienā it īpaši cenšas strādāt jaunākās paaudzes grafiķi, pievērsties cikliskiem, laikā un telpā izvērstiem risinājumiem. Viņiem piemīt poētiskā meklējumi ikdienišķajā, necilajā, nosliece uz intimitāti.

Tādējādi mūsu republikas mākslas dzīvē šodien rosīgi strādā triju spēcīgu paaudžu mākslinieki. Par to kādā intervijā izteicies arī I. Zariņš: «Mums ir aktīvi vecās paaudzes meistari, nopietna vidējā paaudze, bet līdzās tai — talantīgi jaunie mākslinieki.»

Ar visu paaudžu radošo spēku aktivizēšanos latviešu tēlotāja māksla aizvadītajos 35 gados kopš padomju varas atjaunošanas Latvijā guvusi ne mazumu panākumu. Šai laikā republikas mākslinieku kolektīvs izaudzis ne vien skaitliski, bet arī kvalitatīvi. Sazarojušies stājmākslas žanri, lielu īpatsvaru guvusi dekoratīvi lietišķā māksla (it īpaši gobelēns un keramika), no jauna veidojas tādas nozares kā dizains un interjera māksla.

Pēdējos gados nav notikusi neviena Vissavienības mēroga izstāde, kurā nebūtu piedalījušies arī mūsu republikas pārstāvji. Tāpat nav pagājuši gandrīz neviena PSRS mākslas izstāde ārzemēs, kurā nebūtu pārstāvēta arī latviešu padomju māksla.

Tomēr dzīvais attīstības process noris ne bez sarežģījumiem, tas prasa aktīvi risināt tādas kardinālus jautājumus kā attieksme pret tradīcijām un mantojumu, novatorisms, mākslas nacionālā savdabība, tautiskums un internacionālisms. Lai sasniegtu arvien jaunas virsotnes, ir jāeksperimentē. Taču novatorisma un eksperimenta problēmas sociālistiskā reālisma mākslā jārisina, ņemot vērā padomju sabiedrības dzīves prasības un ideālus. Kamēr uz zemeslodes pastāv dažādas politiskas sistēmas, dažādas sabiedriskās attiecības, mākslai nevar būt globāla rakstura bez spilgti izteiktām šķiriskuma iezīmēm.

Sociālistiskais reālisms apliecina mākslas sociālo nozīmi sabiedrības dzīvē. Tāpēc sociālistiskās mākslas saturs nevar saistīties ar meklējumiem, kas virza prom no laikmeta, no tā konkrētajām izpausmēm. Būt mūsdienīgam mākslā nozīmē atsegt sociālistiskās iekārtas humāno raksturu, padomju cilvēka lielumu.

Septiņdesmitie gadi ir izvērstas komunisma celtniecības periods. Tas kļuvis par jaunu posmu arī padomju daudznāciju mākslas attīstībā. Svarīga šā laika sociālistiskās sabiedrības kultūras attīstības iezīme ir tā, ka nacionālās mākslas skolas attīstās nevis izolēti, bet pastāvīgā ciešā kontaktā. Šī savstarpējā bagātināšanās un tuvināšanās procesa pamatā ir vienota radošā metode — sociālistiskais reālisms. Tādējādi atsevišķu republiku mākslinieku daiļrade kļūst par visas padomju tautas ieguvumu.

Mākslas attīstības ceļš nav gluds un līdzens. Pašlaik padomju mākslā iezīmējas arī dažas negatīvas tendences (par tām tika runāts PSRS Mākslinieku savienības pēdējā — IV kongresā, kā arī rakstīts pēdējo gadu centrālā mākslas izdevumu slejās): pirmkārt, sabiedriski nozīmīga tēma nereti tiek pasniegta šabloniski, un tas diskreditē pašu tēmu, otrkārt, reizēm mākslinieki koncentrē uzmanību tikai uz šauriem, no idejiskiem uzdevumiem atraucami profesionālās meistarības jautājumiem (tā saucamais «profesionālais estētisms»). Mēdz teikt, ka savu trūkumu apzināšana esot ieguvums. Tas liecinot par spēku briedumu. No šādām pozīcijām katram vajadzētu pārlūkot arī savu daiļrades kredo un apzināties, ka svarīgi ir nevis deklarēt, ka esam uzticīgi savam laikmetam, bet atspoguļot to izraudzītai tēmai atbilstošā mākslinieciskā valodā. Jo sarežģītāka asociatīvo tēlu sistēma un to kompozicionālā uzbūve, jo dziļākai domai, lielākai idejai jābūt tās segumā. Taču praksē joprojām sastopamies ar samezglotām, pārblīvētām, ornamentāli saraibinātām kompozīcijām, kas slēpj sevi bieži vien visai elementāru domu. Nākas sastapties arī ar darbiem (it īpaši dažu jauno mākslinieku daiļradē), kuros vērojama tieksme pēc speciāli meklētas tehnikas, neparastas stilistikas. Taču šādos darbos nav jausama problēma, kura šos meklējumus būtu rosinājusi. Mūsu vidū daudz jaunu talantu, apveltītu ar jaunības spēku un emociju dziļumu. Lielākā viņu daļa apguvusi augstākās meistarības skolu. Taču risināmo tēmu loks pārāk šaurs, pārāk tāls no dzīves patiesības. Bet tieši patiesīgumā, dzīves materiāla konkrētajā izpratnē slēpjas mākslas spēks, tās ietekme uz skatītājiem. Acīmredzot pieredze vēl ir par niecīgu, lai atbrīvotos no «prāta shematisma» (kā to trāpīgi nosaucis U. Zemzaris) un iedziļinātos laikabiedra personībā. Mūsu mākslā arī drošāk jāienāk darba cilvēka tēlam. Šai ziņā, liekas, pagriezīenu dos mūsu Mākslinieku savienības organizētie kontakti starp mākslinieku grupām un lauku darbarūpu un pilsētu rūpnīcu kolektīviem.

Problēmu mūsdienu padomju stājmākslas praksē daudz, un tās ir visai sarežģītas. Mūsu stājmāksla bagātinās gan no monumentālās mākslas, gan dekoratīvās mākslas un pēdējos gados pat no kinematogrāfijas un plakāta mākslas. Taču monumentalizācija, dekoratīvisms, asociatīvās metaforiskās formas un citu izteiksmes līdzekļu pielietojums attaisnojas tikai tad, kad tie atbilst ieceres iekšējai loģikai.

Seit gribas vēlreiz atkārtot domu, ko esam jau daudzkārt dzirdējuši. Ne jau izteiksmes līdzekļi paši par sevi nosaka mākslas nozīmīgumu, bet gan lielas idejas un šo ideju spēks, kas, ietverts mākslas tēlos ar spilgtu izteik-

LAIKMETA TĒMA UN ATTĪSTĪBAS PROCESI LATVIESU MŪSDIENU GLEZNICĪBĀ

Padomju mākslas attīstība kļūst aizvien straujāka un daudzveidīgāka. Aizvien plašāk dzīvē ienāk jaunas mākslas nozares, kas aktīvi piedalās sabiedriskās vides estētiskajā izveidē. Līdzās monumentālajai, dekoratīvai un lietišķai mākslai, līdzās dizaina enerģiskajai augšupejai jūtam pieauguši arī stājmākslas dažādo veidu un žanru attīstības tempi. Telpisko mākslu tiešais kontakts ar ikdienas dzīvi, kamēr glezna, estamps, stājtēlniecības darbi joprojām galvenokārt ir izstāžu un muzeju eksponāti, dažkārt noved pie domas, ka stājmākslas funkcijas sašaurinās un tās sociālā nozīme mazinās. Tas savukārt veicina pretrunīgu tendenču un dažādu noviržu parādīšanos stājmākslā, vēlēšanos piemēroties lietišķi dekoratīvo mākslu specifikai, atrašanās no nozīmīga satura risināšanas.

Tē nu nedrīkst aizmirst, ka mūsdienās vērojamo mākslas attīstības dinamiku rosina pati dzīve, mūsu sabiedrības ekonomiskā un kultūras līmeņa izaugsme. Stājmākslas sabiedriskā nozīme un nepieciešamība ir atkarīga ne tikai no šā mākslas veida propagandas un lielākas izplatības sabiedriskā vidē, ko, protams, jācenšas visādi veicināt, bet arī no sabiedrības kultūras līmeņa tālākās attīstības, no tā, ko stājmāksla savā īpašā veidā ir spējīga sniegt mūsdienai cilvēkam.

Stājmāksla ir vispatstāvīgākais un individuālākais un visiem tēlotājas mākslas veidiem. Tai piemīt visplašākās žanriskās, tehniskā izpildījuma un formas nianšu iespējas apkārtējās pasaules konkrētās bezgalības un dzīves daudzveidības atspoguļojumā mākslinieka personības spektrā. Noteicošais stājmākslā ir mākslas tēls, patiesīgums kā tā objektivitātes mērs, mākslas tēla individuālais raksturs un psiholoģija. Diskusijās par dažādu mākslas veidu specifiku allaž tiek uzsvērts, ka monumentālā māksla vērsas pie masām, bet stājmāksla — pie ikviena cilvēka atsevišķi. Tieši tas nosaka stājmākslas īpašo garīgo tuvību cilvēkam.

Tas arī liek uzlūkot stājmākslu par vienu no nozīmīgākajiem tēlotājas mākslas veidiem.

Stājmākslas attīstības problēmas mūsu mākslā vienmēr visaktīvāk ir atspoguļojusi glezniecība. Tā tas ir arī tagad. Glezniecībā savukārt par vadošu tēmu ir izvirzījusies laikmeta tēma. Tādā kārtā laikmeta dzīves tēlojums glezniecībā var būt viena no tām parādībām, kuru no dažādām pusēm apskatot mēs varam gūt zināmu priekšstatu par procesiem mūsdienai latviešu stājmākslā.

Uzsākot sarunu par laikmeta tēmu glezniecībā, vispirms jāpaskaidro šī jēdziena nosacītais pielietojums. Filozofiskā izpratnē jēdziens «laikmeta tēma» aptver ne tikai sadzīves žanru, bet norāda uz jebkura žanra idejisko saturu. Latviešu padomju glezniecībā ir ne mazums kluso dabu, ainavu, nemaz nerunājot par portretiem, kas tieši un nepārprotami runā par norisēm mūsdienu dzīvē, atsedz mūsdienu cilvēka attieksmi pret savu laikmetu. Mūsdienīga dzīves izjūta ir ietverta katra patiesa mākslas darba struktūrā.

Pievēršoties laikmeta tēmas un ar to saistīto procesu apskatam mūsdienu latviešu glezniecībā, gribu tomēr aprobežoties ar šī jēdziena tiešāko — «sadzīvisko» izpaušmi, proti, runāt par figurālām kompozīcijām, kurās tieši attēlots mūsdienu cilvēku darbs, atpūta, ciņa, dzīves uztvere un savstarpējās attiecības. Zināms pamats šādi norobežošanai var būt tas, ka tieši figurālajā glezniecībā sintezējas arī visi pārējie žanri, ar savu plašumu tā ir mākslinieka radošās domas un profesionālās meistariības vispilnīgākais apliecinājums.

Samērā nosacīti esmu izvēlējusies arī jēdzienu «mūsdienas», pievēršoties galvenokārt darbiem, kas parādījušies atklātībā, sākot ar V. I. Leņina 100. dzimšanas dienai veltīto republikas mākslas izstādi 1970. gada janvārī. Pēdējie četri gadi, kas pagājuši kopš šī laika, ir bijuši bagāti ar nozīmīgām tematiskām republikas un Vissavienības izstādēm, kuras devušas lielu pieplūdumu laikmeta tēmas risinājumā glezniecībā.¹

Šis periods aptuveni sakrīt arī ar to posmu, kura vērtējumam un analīzei bija pievērsta PSRS Mākslinieku savienības IV kongresa uzmanība. Te jāpiebilst, ka, aplūkojot dažādas mūsu mākslas dzīves aktuālas parādības, šis kongress akcentēja stājmākslas un pirmkārt glezniecības lielo sabiedrisko nozīmi un tās galveno uzdevumu — sava laikmeta tēlojumu.

*

Laikmeta dzīves tēlojumu tematiskajā glezniecībā varam aplūkot no dažādiem aspektiem — idejiskā satura, žanriskās ievirzes, tematikas, sīzeta un citu tēlainās formas izteiksmes līdzekļu rakstura. Šāds analītisks skatījums katrā ziņā ir plašāku pētījumu uzdevums. Šoreiz svarīgāk šķiet runāt par gleznu kā veselumu, par satura un formas vienības sociālo aspektu.

Liekas, ka, izejot no šī aspekta, varam runāt par vairākiem atšķirīgiem īstenības atspoguļojuma veidiem mūsu tematiskajā glezniecībā. Ir darbi,

¹ Aplūkojamajā periodā ir notikušas mākslas izstādes, kas veltītas PSKP 24. kongresam, V. I. Leņina 100. dzimšanas dienai, LPSR Mākslinieku savienības 8. kongresam, PSRS 50. gadadienai, to skaitā arī Baltijas republiku izstāde Maskavā, 8., 9. un 10. republikas un 2. Vissavienības jauno mākslinieku darbu izstāde, kā arī vairākas nozīmīgas tematiskas izstādes: «Sports mākslā», «Pasauls tautas ciņā par mieru un progresu», «Vienmēr modrs», «Dzimtenes sardzē», Baltijas republiku glezniecības izstāde Viļņā ar devīzi «Cilvēks un laikmets», turpat arī padomju glezniecības izstāde «Draudzība», republikas Mākslas dienu un Rudens izstādes, Liepājas, Rēzeknes, Daugavpils un Jelgavas mākslinieku darbu izstādes, kurās pārsvarā bija redzama glezniecība.

kuros izpaužas mūsdienu padomju cilvēka harmoniskā dzīves izjūta, bet ir arī tādi, kuros dominē saasināta laikmeta koliziju uztvere. Šie divi galēji atšķirīgie gleznu tipi nav atkarīgi tikai no mākslinieka personības subjektīvās ievirzes; raksturīgi, ka viens un tas pats mākslinieks var pārstāvēt abus virzienus. Gan harmoniskais, gan dramatiskais mākslā ceļas no paša dzīves īstenības dialektiskās būtības. Sociālistiskās sabiedrības raksturs, tās humānais saturs un mērķi, no vienas puses, izraisa dzīves harmonisku uztveri un vērtējumu. No otras puses, mūsdienu padomju cilvēks kā savas zemes pilsonis izjūt pastāvīgu atbildību par komunistisko ideālu īstenošanu dzīvē, par mieru visā pasaulē, un šai ziņā viņš stāv sabiedriski aktīvo cīnītāju pozīcijās, un tas neapšaubāmi gūst atspoguļojumu arī mūsu mākslā.

Jebkuras dzīves parādības dialektiskā būtība visvairāk tomēr izpaužas pretēju spēku un tendenču ciešā iekšējā vienotībā. Un tieksme uz šo vienotību šobrīd uzskatāma par vadošo tendenci mūsu glezniecības attīstībā. Tas izpaužas ne tikai humānisma harmoniskā un konflikta dramatiskā pirmsākuma apvienojumā, bet saista at sevi vēl citas dažāda rakstura mākslinieciskās formas attīstības tendences. Stājglezniecībai kopumā raksturīgā sadarbība ar citiem tēlotājas un priekšmetisko mākslu veidiem mūsdienās iegūst īpaši plašu un aktīvu raksturu. Pie reizes tomēr jāuzsver, ka stāj-mākslā noteicošais ārviens ir un paliek mākslas tēla raksturs. Taču, pirms izdarām kādus secinājumus, nepieciešams aplūkot vairākus piemērus.

Harmoniskās ievirzes darbos parasti dominē mierīgs dzīves vērojums, cilvēka darba un dabas vienotības izjūta, kā arī tēlu un izteiksmes līdzekļu niansētība un liriska emocionalitāte. Šāda tipa glezniecībā liela nozīme ir arī sadzīves žanra nacionālajām tradīcijām, reizēm pat liekas, ka tajā atdzīvojas dažas vērojošā reālisma īpatnības. Harmoniskās glezniecības specifiskā ievirze tomēr nav ierobežota. Harmoniskā tipa darbiem nav svešs arī tēla monumentālisms, tie pauž mierīgu, bet dziļu pārliecību par vienkāršu lietu un parādību būtisko nozīmi atsevišķa cilvēka un visas sabiedrības dzīvē. Tēmu ziņā šī glezniecība aptver ļoti plašu loku no intīmām sadzīves ainām līdz lielām sabiedriskām parādībām, no mākslinieciskās formas sīzetiskā tiešuma līdz metaforiskiem salīdzinājumiem un asociatīvai tēlainībai. Vispārīgā atšķirīgām izpausmēm atbilst arī gleznieciskā risinājuma daudzveidība.

Z. Mucenieces «Mēnešņš», V. Ozola «Raža», I. Dobrājas «Bērnības svētki», B. Baumanes glezna «Atpūta siena laikā» ir darbi, kas vēltīti mūsu mākslā vistradicionālākajām tēmām — mātes un bērna, cilvēka darba un dabas vienotībai. Satura interpretējums tomēr ļoti atšķirīgs un niansēm bagāts.

Z. Mucenieces gleznā sīzeta metaforiskums palīdz izcelt bērna tēla nozīmīgumu. Kā klusi mirdzoša mēness gaisma baltais, apaļais puisēns apvieno visas gleznas krāsas, padara liegas un vijīgas formas, līniju ritmus, kas satek centrā ap mazo ķermenīti. Pieaugušo sejas dzēstas paaudžu un raksturu atšķirības, tās atstaro vienīgi maigumu un mīlestību.

V. Ozola «Raža» savā zemtekstā pauž to dziļo gandarījumu, ko bagātā

rudenī pārdzīvo ne tikai cilvēks, bet, liekas, arī pati daba — zeme, koki, kas mākslinieka tēlojumā ir dzīvības pilni. Kopīgā noskaņa, līdzsvarotie trīsstūru ritmi, kas parasti raksturo V. Ozola kompozīcijas, nosaka visu šo elementu vienotību. V. Ozola darbos emocionālākais izteiksmes līdzeklis vienmēr ir kolorīts. Silta zeltainu un zaļganu toņu gamma ar harmoniskiem klusinātu baltu, zilu un sarkanu laukumu akcentiem ir galvenais, kas pauž šī darba dzīvi apliecinājošu ideju. Ar kolorīta uzbūvi un arī izteiktāku formu plastiku mākslinieks panācis to, ka cilvēku tēli šajā gleznā salīdzinājumā ar viņa daiļradē agrāk risinātiem līdzīgiem motīviem («Dārza») ieguvuši lielāku iekšējo aktivitāti, kļuvuši individuāli izteismīgāki.

V. Ozola tēlojums un krāsu valoda izaug tieši no dabas vērojuma, toties I. Dobrājas glezna «Bērņības svētki» risināta nosacītāk. Harmoniskais apļa ritms un brūnganā krāsu gamma it kā norobežo attēloto savā īpašā intīmā pasaulē, un tas arī atbilst šīs tēmas tradicionālajai uztverei. Tomēr glezna risināta kā sabiedriski nozīmīgas, laikmetiskas parādības apcere. Un šīs sociālās aktivitātes nozīmīgs elements ir sižets, kuram ir daudz izvērstāks raksturs nekā divos iepriekš minētajos darbos.

B. Baumanes glezniecība pārsvarā ir veltīta ikdienas darba, vienkāršu lietu un parādību nozīmīguma apliecinājumam. Viņas attēloto cilvēku stāvi un locekļi ir zemes smaguma un jūras sāļā vēja piesūkušies. Šie tēli it kā personificē darbu, kas reizē ir cilvēka dzīves jēgas un satura modificējums. Tāpēc harmoniskais mākslinieces gleznās sakņojas dziļi patiesā īstenības izjūtā, bet vitālo tēlu gleznieciskais risinājums ir viegls un caurspīdīgs, saaustr kopā ar gaisu, gaismu un dabas aromātiem. Tikai tumšās kontūrlīnijas uzsver formu noapaļotos ritmus.

Gleznu ar līdzīgu saturu un interpretējumu mūsu mākslā ir daudz. Tās ieņem redzamu vietu gan minēto, gan arī citu mākslinieku daiļradē. B. Baumanes pieminētajam darbam vēl varētu pievienot kompozīcijas «Zvejnieku svētki» (1969. gada un 1972. gada varianti). Visas bez izņēmuma I. Dobrājas gleznas ir šī viena — harmoniskā tipa darbi («Pasaka», «Rotaļa», «Jaungada tirdziņš», «Ezermalā»). Šajā kategorijā iekļaujas arī R. Muža glezna «Kad jūra atpūšas», M. Kažociņas «Vejš pierimst», I. Ziemeles «Dziesma», G. Strupuļa «Mākslinieka darbnīcā». Harmoniska tipa glezniecību pārstāv arī dažādi zvejnieku, kolhoznieku, pilngadības un dziesmu svētku attēlojumi, it īpaši jauno mākslinieku daiļradē.

Izaugusi no tradicionālā sadzīves žanra, harmoniskā tipa glezna meklē arī jaunas formas, tās laikmeta diktētā attīstība norisinās, pārvarot iekšējas pretrunas.

Bīstama un nevēlama ir aprobežošanās ar parādību virspusīgu tēlojumu, kur šķietamā harmonija ir tikai ilustratīvi nosacīta panēmiena shēma. Šāda tendence, piemēram, šķiet iezagusies jaunā un aktīvā gleznotāja K. Dobrāja darbos. Pēdējos gados viņš uzgleznojis veselu sēriju tematisku kompozīciju — «Rudenī», «Sapulce», «Karavīra dziesma», «Studenti», «Jaunkareivji», «Lidojums», «Mednieki» un citas, no kurām tikai dažas nes sevī tēlainības dziļus. Mainoties sižetiskajām situācijām, nemainīgi šajos

darbos paliek shematiski iezīmētie tēli, un nereti šādu darbu gribas salīdzināt ar skolēna sacerējumu par uzdotu tēmu, kuras patiesā būtība autoram palikusi sveša.

Ir tomēr arī darbi, kas liecina par to, ka šim glezniecības veidam nav sveša sabiedriski aktīva problemātika, laikmetīgāku koncepciju meklējumi. Runājot par pēdējo, jāatzīmē, ka jaunākajos mākslas teorijai veltītajos izdevumos un rakstos presē atkārtoti tiek uzsvērtā doma, ka māksla nav tikai sabiedriskās dzīves atspoguļojuma un noteiktu ideju iemiesošanas forma, bet arī līdzeklis cilvēka garīgās pasaules aktīvai veidošanai, un tāpēc, pētot mākslas parādības, par aktuālāku jāuzskata nevis mākslas darba risinājuma ārējais faktors (žanrs, tēma un tml.), bet gan iekšējais — mākslinieciskās sistēmas faktoru analīze.¹

Nozīmīgs ar savu skaidro un līdzsvaroto attieksmi pret īstenību vienmēr ir bijis B. Bērziņš. Viņa gleznu nedaudzie sižeti parasti saistās ciklos un atspoguļo dažādus tradicionālus darba un sadzīves momentus. Te ir gan zvejnieku darbs pie laivām un tīkliem, gan Ligo un rudens ražas svētku svinēšana, gan «cūku bēres» un klasiskie «Pirts» motīvi. Atkārtoti mākslinieku saistījusi arī «Krāsotāju» dzīvespriekša pilnā krāsainība. Visu šo motīvu jaunās variācijas parādījušās arī B. Bērziņa pēdējo gadu darbos («Ostā», «Viesos», «Pirti», «Krāsotāji», «Cūku bēres», «Sestdienas vakars» u. c.).

Motīvu atkārtošana un variēšana liecina par mākslinieka iedziļināšanos noteiktu dzīves parādību saturā, spēju atsegt šeit aizvien jaunus ētiskas un estētiskas vērtības, par nepieciešamību izteikties jaunā veidā. 1973. gadā notikusi Bērziņa darbu personālā izstāde parādīja, ka mākslinieka gleznieciskie izteiksmes līdzekļi — krāsa, faktūra — ir pārdzīvojuši ļoti krāsas izmaiņas un savā attīstībā tie kļuvuši aizvien aktīvāki tēla emocionālās struktūras un satura veidotāji. Pēdējos gados B. Bērziņš no atklātas krāsainības un faktūras plastikas, kas vēl redzama, piemēram, viņa gleznā «Ostā», pārgājis uz lazējošu manieri, kura padara viņa gleznu virsmas arvien gludākas un mierīgākas, klusina krāsainību, reducējot to līdz silti brūnu un dzeltenu gammu variācijām.

Vienlaikus redzams, ka mākslinieku nesaista tēlu individuālā risinājuma iespējas, to raksturs vienmēr ir vispārināts. Šī vispārinājuma saturs ir lauku lauzu vai zvejnieku dzīves un darba ritms, kura atspoguļojumā vienlīdz nozīmīgs ir smagnējo figūru, priekšmetu un vides nosacītais attēlojums. Hiperbolizētas formas, to organiskā iekšējā saliedētība veido B. Bērziņa darbos plašu emocionālu gammu, kas reizēm iegūst ārkārtīgu dinamiku, bet tās pamatskaņa tomēr ir paša cilvēka, viņa darba un dabas harmoniska vienotība.

¹ Лошманов Д. М. Системный подход в исследовании искусства. — В кн.: Искусство и научно-технический прогресс. М., «Искусство», 1973; Гончаров А. Высокое назначение искусства. — «Искусство», 1974, № 9.



B. Bērziņš. Pirti

Šis B. Bērziņa daiļradē divas savstarpēji saistītās parādības — tematiski radniecisku motīvu variēšana aizvien gleznieciski koncentrētākā izteiksmē un tēlu vispārināšanas progresējošā tendence — veido arī zināmu iekšēju pretrunu. Māksliniekam arvien mazāk svarīgs kļūst tāds aktīvs formas elements kā, piemēram, sižets, kas viņa agrākajos darbos (piemēram, «Mākslinieks studijās», «Pusdienas kolhozā») ienesa noteiktu laikmeta dzīves izjūtu. Galu galā mazsvarīga kļuvusi arī cilvēka tēla konkrētā klātbūtne tematiskā kompozīcijā, jo vispārējos, daļēji patriarhālos priekšstatus par cilvēka darba nozīmi, godbijību pret to un pasaules uztveres stabilo garīgo līdzsvarotību mākslinieks tikpat pārliecinoši atsedz arī savās klusajās dabās.

Meklējumi māksliniecisko izteiksmes līdzekļu attīstībā, to organiskākā saaugsmē ar saturu visādā ziņā pelna atbalstu. Nav izslēgts, ka mākslinieka evolūcijā atsevišķos gadījumos šie meklējumi var pat iegūt izpausmi visai

nosacītās formās, kurām saprotamību un izskaidrojumu nodrošina mākslinieka daiļrades ceļš kopumā. B. Bērziņa personālajā izstādē bija iespējams par to pārliecināties. Taču izteiksmes līdzekļu pilnveidošanās reālistiskā stājmākslas darbā nedrīkstētu notikt uz žanrisko, tematisko, sižetisko un citu iespēju sašaurināšanās rēķina. Mākslinieciskās formas nianses, kas sasniegtas B. Bērziņa glezniecībā, dod visas iespējas patiesam un daudzpusīgam sava laikmeta un laikabiedra attēlojumam.

Harmonisku dzīves uztveri pārsvarā atspoguļo arī I. Zariņa laikmeta tēmai veltītie darbi, sākot jau ar gleznām «Kāds augstums», «Pie mums jau spāres» un citām. Pēdējos gados šo optimistisko dzīves uztveri pastiprinājis svētku motīvu tēlojums. Tādas ir gleznas «Rīga dimd» un «Briedums» («Vasara»). Abiem šiem darbiem piemīt zināms satura vispārinājums, kas nosaka arī formas risinājumu. Tā gleznā «Rīga dimd» dziesmu un deju svētku dalībnieku procesija sniegta uz plaša Rīgas panorāmas fona. Gleznā «Briedums», kas ar laiku kļuvusi par tāda paša nosaukuma triptiha centrālo darbu, satura vispārinājums ir vēl izvērstāks, tas aptver veselu laikmetu — vairākus gadu desmitus. Tāpēc šeit par vienu no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem kļūst kompozīcijas montāža, kas tēlaini daudznozīmīgi saista dabas un sadzīves elementus un liek domāt par briedumu visā mūsu tautas dzīvē.

Montāžas kompozīcija pēdējo gadu padomju tēlotājā mākslā ir visai izplatīta parādība. It īpaši ierosināts ir bijis Kaukāza republiku mākslinieku sniegums (G. Toižes glezna «Gruzija — mana mīlestība»), A. Džafarova darbs «Mana Azerbaidžāna»). Apvienojot reālo ar simbolisko, šādas kompozīcijas parasti ir veltītas kādas tautas dzīves vēsturiski plašai apcepei. Raksturīgi tomēr — un tas atzīmēts arī presē¹ —, ka tieši šāda rakstura gleznās visbiežāk parādās stilizācijas tendences, atspoguļojot galvenokārt tos tautas sadzīves momentus, kas visnoturīgāk saistīti ar pagātni.

I. Zariņa gleznas priekšrocības apliecina tas, ka kompozīcijā apvienoti elementi, kas runā ne tikai par tradicionālām, tipiskām parādībām, bet galvenokārt par Padomju Latvijas plaukstošo dzīvi. Te ir gan plaši, zeltaini labības lauki un spilgti zila jūra ar kuģiem, gan Latvijas mazpilsētu sarkanie jumti. Bet tiem pāri slienas gaišas jaunceltnes, un pa taisnām, melnām ceļu lentēm ar dažādu kravu trauc automašīnas. Visus šos daudzus un dažādos plānus apvieno nosacīts un interesanti iecerēts sižets: mūs it kā aicina pie bagāti klāta galda, uz kura izvietotas vasaras bagātības — zemes un jūras balvas, cilvēka darba augļi.

Līdzās eļļas glezniecībai un akvarelim mūsu mākslinieki sākuši interesēties arī par citām glezniecības tehnikām. Sintētiskās temperas pielietošana ienesusi glezniecībā galvenokārt asāku krāsainību, turpretim pastēja tehnika vairāk šķiet piemērota gleznieciski plastiskās izteiksmības meklējumiem. Tradicionālai pastelglezniecībai ir daudz kas kopējs ar akvareli.

¹ Плетнева Г. О стиле и стилизации. — «Советская культура», 1973, 8 марта.



I. Zariņš. Ziemas rīts (no triptiha «Briedums»). 1972

Abus šos glezniecības veidus vieno īpašs formas poētiskums, nianšu smalkums, noslieces uz satura intimitāti. Taču, vērojot abas šīs tehnikas mūsu dienās, redzam, ka pastelis, varbūt pateicoties savam «zīmējošam» pirmsākumam, daudz aktīvāk pievēršas tematiskām kompozīcijām un portretam nekā akvarelis. Tas kļūst par nozīmīgu mūsdienu dzīves atspoguļotāju, būdams turklāt visciešāk saistīts ar harmonisko glezņas tipu.

Vadoša vieta un nozīme pastelglezniecības attīstībā ir E. Kalnieka daiļradei. Tā aptver portreta, klusās dabas un sadzīves žanra visvienkāršākās parādības: te vecā krēslā nosēdināts modelis jūrnieka kreklā, te sieviete novāc un liek ābolus grozā, te — meitene pie atvērtas grāmatas («Bibliotēkā»). Neuzbāzīgi, bet saistoši izmeklēti kontrasti (gan tiešā, gan

netiešā nozīmē), vispārinājumi («Rudens alegorija»), katra priekšmeta esenciālais gleznieciskais un plastiskais raksturojums rada pārdomātu formas organizāciju, poētisku tēlu struktūru, sniedz domu rosinošas atziņas par ikdienišķu parādību skaistumu un nozīmības pilno savstarpējo sakarību.

Piesātinot ar domu un pārdzīvojumu ikvienu līniju, E. Kalnenieks, izmantojot pavisam citus izteiksmes līdzekļus, nonāk pie situācijas, kas kaut kādā mērā ir radnieciska B. Bērziņa daiļrades raksturam. Arī E. Kalnenieka darbos ļoti liela nozīme ir asociatīvo tēlu sistēmai. Tāpēc atzinību pelna mākslinieka pievēršanās plašākiem tematiskās kompozīcijas uzdevumiem, par ko liecina otrajā Vissavienības jauno mākslinieku izstādē eksponētā glezna «Jaunieši Lielupes krastā».

E. Kalnenieka darbu sīžeti nav notikumi, bet stāvokļi, situācijas. Tiesums un nepiespietība, ar kādu mākslinieks parādījis jauniešu pulcēšanos upes malā, tēlu portretiskā risinājuma precizitāte un poētiski apgarotais skatījums uz dzīvi liecina par autora sabiedrisko un estētisko principu vienotību, to dziļo humānismu.

E. Kalnenieka gleznieciskā stila izveidē liela nozīme ir arī klasiskajām tradīcijām. Aizvien jūtama kā jūst mākslinieka nosliece uz agrīnās renesanses tēlu glezniecisko skaidrību, apgarotību, intimitātes un monumentalitātes vienotību.

Klasisko tradīciju ienākšana mūsdienu padomju mākslā ir likumsakarīga parādība, kuras pamatā ir pasaules uzskata humānisms. Tomēr ir jādomā par pareizā līdzsvara saglabāšanu starp dzīves dotajām un tradīcijās smeltajām ierosmēm. Padomju sabiedrības humānismam ir savi laikmetiskie, sociālie aspekti, kas nav atainojami tikai ar klasiskiem paņēmieniem. Tā, piemēram, klasicisma tendences A. Būmaņa kompozīcijās «Pie upes», «Vēl viena vasara», «Neapoles krastmala» reducē mākslinieka harmonisko dzīves apceres formu uz klasisku motīvu un normatīvu paņēmieni ierobežotās bāzes. Šī tendence jau saņēmusi kritisku vērtējumu arī citu republiku mākslā.¹ Turklāt klasikas reminiscences dažkārt gluži nemānot pāraug mūsdienu buržuāziskās mākslas virziena — hiperreālista zināms atbalsis. Par to liecina, piemēram, I. Lančmaņa glezna «Suvorova iela Rīgā», kur iluzoriskums un nejausība bija izvirzīti par likumsakarīgu mākslas tēla veidošanas paņēmieni.

Runājot par harmonisko gleznas tipu, jāapstājas vēl pie viena momenta. Dažu mākslinieku darbos harmoniskais nav tik daudz saistīts ar noteiktu dzīves parādību atspoguļojumu, cik parādās kā noskaņas, zināma emocionālā stāvokļa tēlojums, kas pauž ilgas pēc garīga līdzsvara un sa-

¹ Tā grafīkis M. Mituričs, vērtējot R. Hačaturjana zīmējumus, vispārina: «... atsevišķi viņa daiļrades vaibsti, pēc manām domām, ir saistīti ar tendenci, kas pēdējā laikā vērojama daudz daudzu republiku un pilsētu mākslinieku radošajā praksē. Šai tendencei ir raksturīgi izmantot jau gatavas stilistiskās formas. Visu laikmetu un visu tautu māksla tiek uzlikota kā zināms pusfabrikāts, ko izmanto atkarībā no mākslinieka tieksmēm...» («Творчество», 1972, № 1.)



E. Kalnenieks. Jaunieši Lielupes krastā. 1971

skaņas. Reizē ar to šos darbus caurauž jau zināmas neapmierinātības un iekšēju pretrunu izjūtas.

Tipiskas šajā ziņā ir, piemēram, N. Darkēvičas gleznas «Meitene pie magnetofona», «Vakars», «Noskaņa» u. c. Tā kā šeit galvenais ir pārdzīvotuma tēlojums, tad darbu kompozīcijai un gleznieciskajam risinājumam raksturīga dekoratīva nosacītība (daļēji arī saistīta ar klasicismu), ko māksliniece izmanto, veidojot savu gleznu harmonisko ārējo struktūru. Tas attiecas uz dominējošo brūno krāsu gammu, uz kompozīcijas līdzsvaroto, noslēgto ritmu. Tēlu emocionālās noskaņas ziņā šie darbi ir sarežģītāki un pretrunīgāki. Tajos atspoguļojas ne tikai mūsdienu cilvēka «garīgā bēgšana» no tehnikas laikmetam raksturīgā straujā dzīves tempa, bet arī grūti izskaidrojama vientulības un pamestības izjūta, savstarpēja atsvešinātība («Noskaņa»). Nav nejaušība, ka, ejot pa šādu subjektīvu noskaņu ceļu, māksliniece, pievēršoties aktuālākam sadzīves sīžetam, tikusi galā tikai ar darba formālo pusi («Pavasaris uz Rīgas—Jelgavas šosejas»).

Dramatiskā tipa darbu, kuros būtu attēlota laikmeta dzīve, ir ievērojami mazāk. Tēlu sistēma šajos darbos saistīta ar konflikta un heroiskā kategorijām, kas padara šo tēlošanas veidu par īpašu vēsturiski revolucionārā žanra pazīmi. Tāpēc arī laikmeta dzīves tēlojums dramatiskā tipa darbos ar savu izteikto tieksmi uz vispārinājumu un dramatisko konfliktu tēlu ieceres pamatā tuvojas vēsturiskajam žanram. Visvairāk tas parādās starptautisku tēmu risinājumā, darbos, kas pauž miera cīņas idejas un militārās agresijas nosodījumu.

O. Ābola gleznu ciklā «Revolūcijas liesmas» attēlots gan tiešs konflikts, kad pret miera aizstāvju krūtīm vērsti durkļi («Eiropa. Nemirstīgais komunāru gars»), gan cīņas moments («Latīņamerika. Ēe Gevaras piemiņai»), gan lepns sava spēka un brīvības apziņas apliecinājums («Āfrikas atmoda»). Visus šos darbus raksturo sīzētisko situāciju vispārinājums, krāsu kontrasta un tēlojuma telpiskās nosacītības akcentējums, izteiksmīgu siluetu pastiprināta dinamika.

Šāda satura darbi parasti stāv tālu no klasiskajām tradīcijām, tiem tuvāks 20. gadsimts, kas radījis sev atbilstošu izteiksmes līdzekļu sistēmu. Turklāt sociālistiskā reālisma metode neaprobežojas tikai ar agresijas atmaskojumu un nosodījumu. Mākslas darbos tā aplicina arī savu pozitīvo ideālu, ko veido šo darbu optimisma cauraustais idejiskais saturs.

Viens no raksturīgākajiem līdzīgu darbu izteiksmes elementiem ir kustība. Tā, piemēram, T. Uldriķa gleznas «Protests» un «Songmī nelīdzēs» raksturo asu kustību un žestu diagonāles, lauzītu līniju un gaismēnu ritmi. T. Uldriķis, kura darbu tēlainā ievirze vispār ir dramatiska, aktīvi operē arī ar spilgtu krāsu kontrastiem un melnām kontūrām.

Jaunās mākslinieces B. Delles gleznu «Kompozīcija» (pēc Š. Bodlēra dzejas motīviem) un «Prometejs» tēlainības pamatā ir psiholoģisks konflikts, kura ekspresijas ierosinātāja galvenokārt ir pati dzīve, bet literārie avoti sniedz sīzētu. Šādu darbu orientācija uz globālu problēmu risināšanu tomēr ir visai problemātiska, un rezultāti maznozīmīgi tāpēc, ka ļauno un labo spēku cīņa šeit pasniegta abstraktu jēdzienu veidā.

Starptautisku un «globālu» tēmu un problēmu parādīšanās mūsu glezniecībā liecina par tās internacionālismu un sabiedrisko ievirzi. Tomēr tieši šādas tematikas darbos bieži vien pietrūkst vajadzīgās konkrētības, tie tiek veidoti pēc visai izplatītiem sīzētiskiem un kompozicionāliem šampiem, kas nosaka šo gleznu plakātismu un deklaratīvo raksturu. Diezgan raksturīgs piemērs šajā ziņā ir P. Postaža kompozīcija «Mums vajadzīgs miers». Pretrunīgu parādību loku pagaidām veido arī dažu jauno mākslinieku mēģinājumi starptautiskās miera cīņas tēmu glezniecībā risināt ar plakātiskiem izteiksmes līdzekļiem. Par šādu gleznu — plakātu uzskatāma, piemēram, jaunā mākslinieka J. Oša temperas gleznojums «Sauciens». Kaut gan kompozīcijas montāža, krāsas un zīmējuma asums atgādina plakāta izteik-



J. Osis. Sauciens. 1974

smes līdzekļus, darbam maz aģitējošā spēka, kāds piemīt plakātam, jo gleznas komponentiem trūkst savstarpējās aktivitātes. Dramatiskā konflikta būtība nav atsegta arī gleznieciski, un tā viss attēlotais paliek «skatloga ainu» līmenī.

Liekas, ka dramatiskā tipa gleznas pārāk reti pievēršas heroiskajam mūsu dzīvē. Par to bija jādomā arī PSRS Mākslinieku savienības IV kongresā, klausoties strādnieku, kolhoznieku, armijas pārstāvju uzstāšanos, kas vēstīja par mūsu laikabiedru darba varonību un heroismu, veicot pilsoņa pienākumus. Te ar sarūgtinājumu jāpiebilst, ka milicijas darbam un armijas tēmām veltītās izstādes parasti pārplūdina ilustratīvi darbi.

Daudz ievērojamāku vietu heroiskā tēma ieņēma mūsu glezniecībā pirms gadiem desmit, kad «skarbā stila» gleznās laikabiedra tēls tika risināts ekspresīvi un dinamiski (E. Iltners «Zemes saimnieki», «Cietās rokas»). Bet, pieaugot metaforiskumam mākslas darba struktūrā, izteiksmes dekoratīvitātei, mēs esam bijuši liecinieki tam, ka šis heroiski vispārinātais, dramatiski piesātinātais laikabiedra tēls kļuvis abstraktāks, tā saistība ar laikmeta dzīvi nosacītāka, bet tematika, kas parasti saistījās ar fiziskā darba tēlojumu, sākusī apsīkt.

Kā vienu no nedaudziem mēģinājumiem risināt jaunu laikmetisku tēmu var atzīmēt V. Kozina alegorisko gleznu «Atgriešanās», kas ir drīzāk ainava nekā figurāla kompozīcija. Ugunīgo zirgu trauksmainajā skrējienā atrasta poētiska izteiksme un atbilstoša dinamika tāda mūsdienu dzīves notikuma attēlojumam kā kosmonauta atgriešanās uz zemes.



V. Kozins. Atgriešanās. 1971

Dramatiskais, tāpat kā harmoniskais, nav tikai tēmas, bet arī mākslinieka dzīves izjūtas izpausme. Tā jaunā māksliniece I. Ziemele gleznā «Jaunās mātes» interpretējusi šo tradicionālo tēmu dramatiski, tēlojot bezgalīgu ceļu, pa kuru smagā gaitā, nesot savu sāpju, raīžu un skopā prieka nastu, virzās šīs topošās un esošās mātes.

Mākslinieces doma ir saprotama. Taču I. Ziemeles tieksme uz mākslinieciskā tēla dramatiski ekspresīvu risinājumu, kas pēdējos gados atspoguļojas arī citos viņas radošajos pieteikumos, jūtami saistās ar deformāciju, kura pārkāpj reālistiskas nosacītības un raksturīguma estētiskās robežas. Tas piešķir tēlam jau deģenerācijas iezīmes.



E. Grūbe. Svētdienā. 1973

Lielās ētiski estētiskās kategorijās par dzīvi runā E. Grūbe. Viņa darbu saturu varētu izteikt ar trim vārdiem: pasaule, cilvēks, maize. Ar lielu bijību, pat it kā bailēm par cilvēces nākotni mākslinieks daudzos variantos risina mātes un bērna tēlus. E. Grūbes gleznu filozofiskās ievirzes intonāciju lielā mērā nosaka kolorīts, kura tēlainā koncepcija nes lielu idejisku slodzi. Šajā ziņā varētu runāt par zināmu analogiju ar B. Bērziņa glezniecību, taču E. Grūbes gleznās («Cilvēks», «Svētdiena» u. c.) jūtama tieksme uz divu pretēju pirmsākumu — traģiskā un liriskā apvienojumu, manāmi centieni vispārējo risinājumu saistīt ar noskaņu un nianšu meklējumiem. Tas piešķir viņa ārēji mierīgajām gleznām lielu iekšēju dramatismu. It bieži šo darbu izskaņa ir minora.

Dramatiskā tipa glezniecībā izdalās darbi ar izteikti optimistisku saturu, bet ar tādu tēlu iekšējo aktivitāti, kas līdztekus formas ekspresijai paplašina tēmas un sižeta ietvarus. Tādi darbi, piemēram, ir I. Vecozola glezna



Dz. Skulme. Vjetnamas māte. 1972

«Apkūlības», V. Uztiča «Dižais dancis», L. Būmanes «Kursas sievas», I. Meldera «Mātes prieks». Krāsu, formu un kustību dinamika, tēlu vitalitāte šajos darbos sniedz tādu garīgā un fiziskā stipruma un dzīvesprieka apliecinājumu, kas pāraug tēlu iekšējā monumentalitātē un ietver sevī arī cīņas spēku, kaut gan sīzētiskais risinājums stāv tālu no cīņas tēmas. Šeit jārunā par gadījumiem, kad tēla pilnskanību veido zināms iekšējs konflikts starp tēmu un glezniecisko formu.

Aplūkojot dramatiskā tipa glezniecību, īpaši jāuzsver Dz. Skulmes nozīmīgā vieta tās attīstībā. Viņas daiļrades plašajā diapazonā dramatiskais ieņem dominējošo vietu un projicējas vairākos aspektos. Māksliniece strādā arī vēsturiskajā žanrā, bet tieši šeit viņa ir liriskāka, viņas uztvere harmoniskāka, kamēr dramatiskais aktīvāk skan sava laikmeta dzīves uztverē.

Viens no aspektiem, kurā māksliniece atsedz savu tēla koncepciju, ir dramatiskais izteiktā sīzētiskā formā. Tas parādās tādos darbos kā «Vjetnamas māte», «Dzīvības glābējs», «Hellāda». Otrs ir saistīts ar nacionāli etnogrāfiskajiem motīviem — triptihs «Skani, mana dziesma, skani dzimtenei», «Tautas melodija». Arī iemīļotie ģimenes, mātes un bērna tēli Dž. Skulmes interpretējumā nereti izskan dramatiski.

Spilgta mākslinieciska personība, kāda ir Dž. Skulme, nevar aprobežoties tikai ar kādu vienu ievirzi. Dž. Skulmes mākslai piemīt izteikti sintezējošs raksturs, nenoliedzama tuvība monumentālajai un dekoratīvajai glezniecībai, pie tam šo tuvību nosaka kā tēlu iekšējā monumentalitātē, tā statikas un dinamikas apvienojums kompozīcijā, krāsas un faktūras aktivitāte. Dž. Skulmes tēliem viņas darbu ietvaros vienmēr ir it kā par maz vietas; zināmā pretdarbībā starp tēla dinamiku un gleznas formātu pieaug tēla sasprindzinājums, koncentrēta. Kā aktīvs mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis šeit tiek pielietota arī deformācija. Reizēm liekas, ka šī deformācija runā pretīm mākslas tēla estētiskajai būtībai, bet tieši Dž. Skulmes tēlu dramatismā un monumentalitātē rodams tās attaisnojums. Nav iespējams ilgstoši «mierīgi» aplūkot «Hellādu», kas skan kā apspiestas, sabradātas cilvēces izmisuma kliedziens. Bet kaut kas liek aizvien no jauna pie šī darba atgriezties. Un šo kliedzienu, šo «kaut ko» nevar iedomāties izteiktu citādi, nekā to atveidojusi Dž. Skulme. Arī «Vjetnamas māte» — šis pieminekļs mātes ciešanām — tikai zaudētu, ja tās proporcijas būtu «pareizākas», ja detaļas būtu precīzākas. Deformācija šeit kalpo notikušā necilvēcības atmakošanai. Pie tam māksliniece saglabā to mēru, kad attēlotais nezaudē savu saistību ar objektīvo realitāti. Gleznā parādītais nav tik daudz fakts vai notikums, cik šī notikuma izraisītais pārdzīvojums, asa laikmeta koliziju izjūta.

*

Par latviešu tēlotājas mākslas tradīciju jau sen ir kļuvusi aktīva dažādu radošu ietekmju uzņemšana un pārstrādāšana. Šodien mūsu stājmāksla daudz aizgūst no monumentālās, lietišķās un dekoratīvās mākslas izteiksmes līdzekļiem. Taču mūs visvairāk interesē tēla iekšējās attīstības ekspresija, kas, protams, saistīta arī ar visdažādākajiem formas meklējumiem.

Sintēzes tipa glezna (apzīmējums nosacīts) nav vienkāršs harmoniskās un dramatiskās dzīves izjūtas salikums. Tā aktīvi atspoguļo mūsdienu stājmākslas attīstības procesu citu mākslas veidu vidū, risinot aizvien jaunus un plašākus sociālus uzdevumus. Šāda glezna ir raksturīga arī ar to, ka savā dialektiskajā būtībā tā cenšas ietvert galveno, kas bijis nozīmīgs reālisma attīstībā arī iepriekšējos gadsimtos. Ar savu tradicionālā un novatoriskā, individuālā un vispārējā savienojumu tā ir tuva tiem radošajiem meklējumiem padomju mākslas rītausmā, ko pārstāv, piemēram, K. Petrovs-Vodkins.

Sintezējošās tendences viena izpausme parādās vienkāršā sīzeta un gleznieciskās formas kontrastā, kā tas, piemēram, ir U. Zemzara gleznā

«Viena miera diena». Šai gleznai piemīt izteikta krāsu un kompozīcijas dekoratīvāte, kurā atsevišķi dabas elementi pasniegti ne tik daudz to reālajā, cik tēlainajā saistībā. Balti, mirdzoši paladziņu padebeši, gigantisku ziedu ugunīgās galvas ap klūgu grozu, kurā kā viens no šīs neparastās zemes brīnumiem guļ mazs bērniņš, sniedz spirta, tīra un tomēr iekšēja sasprindzinājuma pilna dzīves rīta ainu. Harmoniskā apvienojums ar dzīves pretrunām šajā darbā šķietami idilliskai ainīnai piešķir lielu garīgu aktivitāti. Tā pāriet arī uz skatītāju, liek viņam domāt par dzīves suverēniem jautājumiem. Tieši tam veltīts J. Petera «Dzejolis Uldim Zemzarim par to gleznu, kur viņa meitiņa starp sarkanām puķēm». Citēsim tikai dažas rindas:

*«Nāk dzīvie, kopā nāk, nes zīdaiņus un vēlē,
lai puķu uguns viņiem kūmās stāv:
gaišs stars no dālijas,
karsts gladiolas šķēps
un astras vairogs karmīnsarkanais ...»*

Līdzīga asociatīva tēlainība kā sabiedriski laikmetiskas domas ierosinātāja piemīt arī P. Postaža gleznai «Parkā». No pirmā acu uzmetiena darbs šķiet problemātisks ar savu krāso pretrunu starp sīzeta idilliskumu un kolorīta agresīvo skaļumu, gleznojuma manieres ekspresiju. Tomēr uzmanību saista tieši tas, ka gleznā attēlotie pensionāri ar avīzēm, vecmāmiņas ar mazbērniem, kuri ceļ savas smilšu pilis, pēkšņi pasniegti tik neparasti. Glezna «neļauj» sevi mierīgi vērot, tā liek domāt par lielo, nemierīgo dzīvi, kuras atoms ir šī parka stūritis. Padomju mākslā ir personības, kurām raksturīga tieši tāda dzīves uztvere. Tā, piemēram, mākslas zinātnieki, analizējot azerbaidžāņu gleznotāja T. Nārīmanbekova daiļradi, atzīmē tās kopējo dramatisko ievirzi un uzsver, ka arī tad, «kad mākslinieks pievēršas sīzētiem, kuri pamatā nav dramatiski, viņa darbos it kā dzīvo divas pretējas pasaules»¹.

Apvienojot divus it kā pretējus pirmsākumus, šādi darbi attaisno sevi tādos gadījumos, ja tie ne tikai paliek atmiņā ar savu neparastību, bet ja šāda veida tēlojumam tiešām ir mērķtiecīga idejiskā ievirze, kas sniedz ierosmi noteiktām asociācijām, ja šādu gleznu paplašinātiem mākslinieciskiem tēliem ir laikmetiski sociāls saturs. Jāatzīst tomēr, ka kontrastu kā mākslas tēla satura uzbūves principu mūsu mākslinieki izmanto maz, nereti arī sniedz to tikai kā šķietamību, tāpēc šādi darbi parasti arī paliek maz izprasti.

Kontrastu principam var būt dažādas izpausmes. Tas var būt gan atklāts pretstatījums, gan iegūt analogijas raksturu. Analogijas izteiksme izmantota, piemēram, G. Mitrēvica diptihā «Burvis» un «Ātrāk par skaņu». Lai gan katrai no diptiha divām daļām ir savs nosaukums, iekšēji tās ir saistītas, var pat runāt par abu tēlu savstarpēju atkarību. Emocionālāks un psiho-

¹ Богоно П. Т. Нариманбеков. М., «Советский художник», 1972.

loģiski pārliecinošāks tomēr ir pirmais darbs — «Burvis», kurā attēlots viduslaiku tumsonīgās ideoloģijas upuris. Ar savu protestu pret šo ideoloģiju pirmās gleznas tēls iedarbojas arī uz diptiha otro daļu, kuras uzdevums, attēlojot kosmonautu pirms starta, apliecināt cilvēka prāta uzvaru, mūsdienu tehnikas progresu. Šī diptiha daļa tomēr neizceļas ar emocionālītāti un vairāk kalpo par ierosinājumu prāta secinājumiem. Racionalitāte, kas reizēm pavada laikmeta tēmu, īpaši tad, kad mākslinieks pievēršas cilvēka darba atainojumam zinātnes un tehnikas laukā, nav tomēr identa pasivitātei un vienaldzībai. Drīzāk tā ir mākslinieciskā tēla garīgās uzbūves savdabība, kas noteiktu dzīves parādību atspoguļojumā pārnēs uz cilvēka tēlu zinātnes un tehnikas pamatā esošās racionālās domas estētisko mērogu.

Iespējami ciešāk tuvināt gleznas formu un izteiksmes līdzekļus realitātei un pie tam veidot stājgleznu kā dekoratīva priekšmeta ilūziju telpā mēģina A. Stankēvičs ar gleznu diptihu «Durvis». Taču šīs gleznas nozīme ir daudz plašāka.

Tas ir polifonisks darbs, kas patiesībā sastāv no četrām patstāvīgām kompozīcijām. Visas tās apvieno saturs un dekoratīvā «durvju» līnija — precīza sarkana josla, kas, aizstājot ietvaru, rada divviru durvju ilūziju.

Tēlu psiholoģisms un šķietamais statistiskums apvienojas ar lielu formas dinamiku, simboliskais «durvju» motīvs saaudzis kā ar darba saturu, tā formu. Tas agītē, sauc un aicina jau no tālienes, oriģinālā un emocionālā veidā atsedzot mākslinieciskās domas sabiedrisku aktivitāti.

Rūpes par stājgleznas tālāko attīstību daudziem māksliniekiem saistās, no vienas puses, ar mākslinieciskā tēla psiholoģiskumu, tā iekšējo daudzšķautnainību, no otras puses — ar stājgleznas sabiedriskās nozīmības pieaugumu. Liekas, ka tieši tēla idividuālās daudzveidības ignorēšana noveda «skarbā stila» epigoņus pie štampa izplatības un tukša dekoratīvisma glezniecībā. Tāpēc ir pietiekami augstu jānovērtē tādi snieguni kā minētais A. Stankēviča darbs. Uz šo pašu mērķi, tikai pa citu ceļu virzās arī R. Valnere. Uzmanību saista viņas gleznas «Florence», «Asize» un «Ponte Vecchio». Šos darbus māksliniece uzgleznojusi pēc atgriešanās no ceļojuma pa Itāliju 1970. gadā.

R. Valnere, kuras daiļrade no tieša dzīves vērojuma aizvien ir tiekusies pacelties līdz formas poētiskam vispārinājumam, minētajā gleznu sērijā izvirza uzdevumu tradicionālos ģimenes grupu tēlojumos runāt ne tikai par paaudžu maiņu, bet arī par šo paaudžu savstarpējo atbildību, par cilvēku attiecību skaistumu. Ģimene kā cilvēka laimes un rūpju šūpulis, cilvēks kā vērtību radītājs un sargātājs, ticība cilvēcībai un atbildība nākamam paaudžam priekšā par šīs ticības saglabāšanu — šie plašie uzdevumi noteikuši arī formas vispārinājumu, atteikšanos no ārējas laikmetiskas konkrētības, kaut gan R. Valneres varoņi ir konkrēti cilvēki un viņu pārdzīvojumi un savstarpējās attiecības atspoguļotas tieši un nepārprotami. R. Valneres gleznu humānais saturs tuvina to renesanses glezniecības tradīcijām, bet bez šīm klasiskajām tradīcijām piemītošā naivā tiešuma. Tāpat kā renesan-

ses gleznās, arī šeit kompozicionālais un idejiskais centrs vienmēr ir bērna tēls, bet jau šī tēla novietojums gleznas apakšmalā un priekšplānā runā par mūsdienu koncepciju, ko vēl vairāk pastiprina vides un cilvēku figūru nosacītās attiecības, figūru, ainavas, arhitektūras un mākslas pieminekļu brīvā kārtojuma mija ar abstraktu krāsu laukumu arhitektonisko ritmu.

R. Valneres dzīves uztvere ir harmoniska. Taču šī harmonija balstās uz grūtību un iekšēju pretrunu pārvarēšanu. Tēlu raksturojumā šī pretrunu pārvarēšana atbalsojas līdzsvarotā, bet iekšēja sprieguma pilnā dažādā izteiksmes līdzekļu vienotībā. Māksliniece ir pratusi panākt harmoniju starp plastiskiem un gleznieciskiem elementiem, kas ir vienlīdz nozīmīgi tēlu psiholoģijas veidošanā. Jārūnā arī par kolorīta emocionalitāti. Lazējošās glezniecības klasiskais pamats ieguvis šeit nianšu izsmalcinātību, pustoņu bagātību, kas nosaka katras gleznas koloristisko harmoniju noteiktā gammā. Brīva no plenēriskās glezniecības priekšnoteikumiem — R. Valnere šajos darbos izteiksmīgi operē ar siltu un aukstu gaismēnu atmosfērisko plūsmu.

No gleznieciskā viedokļa īpaši aplūkojama «Ponte Vecchio», kas darināta pasteļa tehnikā. Tiro zilo un sarkano toņu vitrāžas spožums, ēnu samtainais dziļums, faktūras ekspresija, zīmējuma un gleznojuma dziļa organiskā vienība veido dinamisku un reizē iluzori precīzu formu, kas nes sevi dziļu saturu.

Tā uz tradicionālas bāzes tiek radītas jaunas iespējas mūsdienu stājgleznes attīstībā.

Var izraisīt iebildumus pārāk tiešā adresēšanās tradīcijās (šīnā gadījumā to visvairāk atgādina sižets — bērna «pielūgsme»). Taču šai R. Valneres sērijai raksturīgie mākslinieciskie atradumi ir piemēroti arī laikmetiski tiešaķu parādību apcerei. Bez tam šajos darbos skarta kāda ļoti raksturīga sociālistiskā reālisma daiļrades metodes īpašība, proti, negatīvā noliegums caur pozitīvo. R. Valneres darbos, tāpat kā A. Stankēviča gleznā «Durvis», humānais neaplicina sevi deklarātīvi. Tas saista ar savu ētisko būtību, izraisa vēlēšanos aizstāvēt un sargāt pozitīvo ideālu.

Aplūkojot sintēzes tendences mūsdienu latviešu glezniecībā, nevar atstāt bez ievērības arī E. Iltnera jaunākos darbus. Šī mākslinieka daiļradē aizvien paralēli attīstījies dramatiskais un liriskais dzīves skatījums. Skarbajiem «Partizāniem» seko poētiskie «Dzintara meklētāji», «Cietajām rokām» — «Zeme un jūra». Ar laiku arī E. Iltnera darbos heroiski dramatiskais vairāk pāriet vēsturiskā žanra ziņā, kamēr mūsdienu dzīves skatījumu raksturo galvenokārt liriski darbi, kas saglabā arī iekšēju dinamiku. Tāda ir, piemēram, «Griezes dziesma». Līdz ar liriskās intonācijas pastiprināšanos savā daiļradē mākslinieks aktīvāk pievēršas arī gleznieciskiem un koloristiskiem meklējumiem, par ko liecina daudzas pēdējos gados gleznotas ainavas.

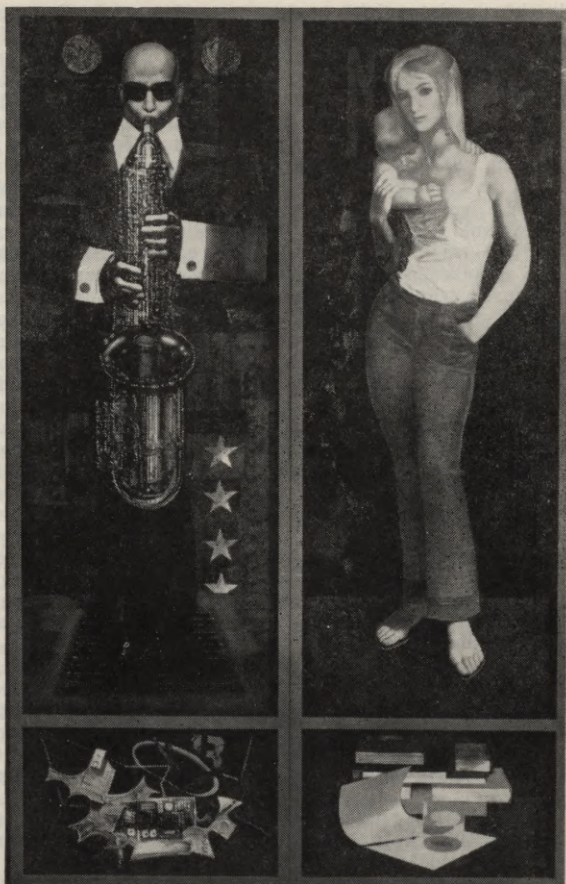
Taču īpašu vietu šo darbu vidū ieņem kompozīcija «Dzimtā puse», kurā skaidri atsedzas jau iepriekšējos darbos reizēm manītā tieksme uz



E. Iltner. Dzintā puse. 1972



R. Valnere. Florence. 1971



A. Stankevičius. Durvis. 1971

liriskā un dramatiskā apvienojumu. Izmantojot kompozīcijas montāžas paņēmieni, E. Iltners veido episku poēmu par savu dzimto pusi. Negribas pievienoties mākslas zinātnieces L. Belogorlovas apgalvojumam, ka šajā darbā attēlots «parasts nelielas atelpas brīdis» un ka šis «žanriskais moments izmantots episkam stāstam par Dzimteni».¹ Pārāk nosacīti risināts figūru telpiskais izvietojums, pārāk uzsvērti pasniegts tēlu svinīgais statiskums un iekšējais sasprindzinājums. Tas ir stāsts par daudzām paudzēm, kas šajā zemē pie jūras aizvien ir bijušas vai nu zemes kopēji, vai jūras braucēji. Nosacītā kompozīcijas uzbūve, žanrisko elementu savstarpējā izolētība un nematerialitāte, kolorīts, kas, liekas, sastāv tikai no sudrabainām un zeltainām ēnām, padarot visu vieglu un caurspīdīgu kā viziju, — tas viss kopā veido šī darba episki poētisko struktūru.

Var, protams, rasties jautājums, vai šādā dzimtās zemes tēlojumā nav iezagusias stilizācija, vai tas nesliecas uz patriarhālā slavīnājumu? Uz to gribas atbildēt noraidoši. Pievērsoties montāžas tipa kompozīcijai, E. Iltners ienes tajā pārdzīvojumu un tādu tēlu rakstura zīmējumu, kas izaudzis no mūsdienu dzīves. E. Iltnera un tāpat arī R. Valneres kompozīcijas nav dekoratīvas mozaikas vai paklāji, ko bieži vien atgādina līdzīgas gleznas, bet stājmākslas darbi, kuru formas monumentalitāte atbilst to satura vērienīgumam. Šajos darbos, kas sociāli vispārīgo apvieno ar individuāli intīmo, savu auglīgāko turpinājumu rod «skarbā stila» tradīcijas, kuru radītāja un veidotāja bija šī pati — tagad jau vidējā mākslinieku paaudze.

Darbs pie sintēzes tipa gleznas turpinās. Daiļrades paņēmieni, kas izstrādāti vispārinātos tēlos, parādās arī žanriskā tipa gleznās. Tāda, piemēram, ir E. Iltnera «Kolkasraga zvejnieki». Turklāt vērojams arī tas, ka šajā darbā E. Iltneram piemītošā interpretācijā — episkā un liriskā skatījuma savienojumā — atdzīvojas 19. gs. beigu latviešu glezniecībai raksturīgā tēla izpratne. Tādējādi sintēzes tipa glezna iegūst aizvien plašāku progresīvo tradīciju bāzi un daudzveidīgas iespējas attēlot būtisko sava laikmeta dzīvi.

*

Kā redzējām, rakstā izvēlētais gleznu dalījums ir bijis visai nosacīts. Ikviens paties mākslas darbs savā saturā ir plašāks par jebkuru normatīvu klasificējumu. Tomēr, akcentējot raksturīgākās tendences, esam guvuši ieskatu galvenajos stājgleznas attīstības virzienos laikmeta tēmas aspektā.

Visos šajos virzienos, vadoties pēc mākslinieka dzīves izjūtas un uztveres, aktuāla ir tēla patiesīguma un laikmetiskuma problēma, mākslinieciskās domāšanas sociālā aktivitāte.

Visos šajos virzienos notiek arī intensīvi izteiksmes līdzekļu meklējumi. Radikālākās pārmaiņas šajā periodā notikušas kompozīcijā, kur

¹ Белогорлова Л. У полотен жанристов. — «Искусство», 1973, № 5, с. 11.

sācis nostiprināties montāžas princips. Jāaizrāda tomēr, ka nebūtu ieteicams uzskatīt to par universālu mūsdienu stāglezna uzbūves veidu. Pieaugusi arī gleznieciskās formas saturīguma vērtība, kas, kā redzējām, vienlaikus nes sev līdzi arī pretrunas satura un formas attiecību jomā reālistiskā mākslas darba ietvaros.

Daudzi darbi liek domāt par žanru tuvināšanas parādībām. Mūsdienu tematiskā glezna tēla raksturojumā daudz aktīvāk nekā agrāk izmanto portreta, ainavas, klusās dabas komponentus. Laikmeta tēma ar savu sabiedrisko ideju plašumu nereti kļūst radnieciska vēsturiskajam žanram. Šāda žanru tuvināšanās un koncentrēšanās ievērojami bagātina tematiskās kompozīcijas. Par to runā, piemēram, lietuviešu gleznotājs I. Švažas: «Meklējot plastisku atjaunošanos, glezniecisku svaigumu, iespaidīgākus dekoratīvus elementus, radās vēlēšanās pievērsties portretam.»¹ Neapšaubāmi, ka portretam raksturīgu īpašību pielietošana tematiskā gleznā veicina arī cilvēka tēla daudzveidības un dziļāka patiesīguma attīstību. Klusās dabas elementu nozīmes pieaugums savukārt izceļ cilvēka un vides iekšējo vienību, bet ainava pastiprina darba emocionālo zemtekstu. Jāpiebilst, ka tematiskās kompozīcijas ietekme ir veicinājusi dziļāka filozofiskuma, aktīvākas tēlainības un pat tematiskuma attīstību pārējos žanros.

Žanru sadarbībai tomēr ir arī savas ēnas puses. Tās parādās tad, kad tematiskās glezniecības darbs tiek pakļauts cita — šaurāka žanra likumībām. Tā mums ir ne mazums sīzētisku gleznu, kas veidotas pēc klusās dabas principa.

Mūsdienu stāglezna paplašina savas izteiksmes iespējas arī intensīvā māksliniecisko paņēmieni apmaiņā ar citiem mākslas veidiem, pirmkārt, ar lietišķo un dekoratīvo mākslu, kā arī dizainu, fotogrāfiju un citiem mākslas veidiem. Šajā procesā, kas ir divpusējs, arī rodas dažādas pretrunas un novirzes. Tāpēc ir nepieciešams apzināties dažādu mākslas veidu sadarbības «bīstamās zonas».

Tēlotājas un lietišķās mākslas dažādo nozaru attīstība, protams, nevar norisināties izolēti. To starpā notiek nepārtraukta mijiedarbība.² Šodien daudzi lietišķās mākslas veidi aktīvi izmanto tēlotājas mākslas izteiksmes līdzekļus. Figurāli motīvi un pat sīzēti plaši izplatīti tekstilijās un keramikā. Tiek izmantoti paņēmieni, kas izkopti tieši stājmākslā: plaknes mākslas kļūst apjomīgas, telpiskajās formās aktivizējas faktūras izteiksmība un tā tālāk. Bez tiem izteiksmes līdzekļiem, kas veidojas, attīstās un nostiprinās vispirms tieši stājmākslā, nevar iztikt neviens no plastisko mākslu veidiem. Savukārt lietišķo un dekoratīvo mākslu īpatnības, it

¹ Шважас И. Новая природа. — «Творчество», 1973, № 4.

² Nav nejausība, ka tieši pēdējos gados mākslas veidu specifikai un savstarpējām attiecībām aktīvi pievērsusies padomju mākslas zinātne, par ko liecina raksti žurnālā «Творчество», kā arī V. Vanslova grāmata «О станковом искусстве и его судьбах» (М., 1972).

īpaši to pašreizējā pacēluma periodā, nevar neietekmēt stājmākslas formas. Tajās pieaug nosacītība, krāsas, līnijas un plastisko formu ekspresija. Par vienu no formas ekspresivitātes izteiktākām tendencēm kļuvusi dekoratīvitāte. Estētisku nozīmi sāka iegūt arī stājmākslas darba priekšmetiskā vērtība.

Nepareizi tomēr būtu pārmaiņas mūsdienu stājmākslā izskaidrot tikai ar citu mākslas veidu ietekmēm. (Runājot par šīm ietekmēm, jāņem vērā arī sadarbības iespējas ar kino, teātra un citu radošo nozaru sfērām.) Un vēl nepareizāk būtu uzskatīt to par vienīgi iespējamo stājmākslas attīstības ceļu. Mūsdienu stājmākslas raksturu nosaka un veido vēl daudzi citi faktori. To vidū var pieminēt zinātnes un tehnikas attīstību, kas daudz ko izmaina stājmākslas materiālajā bāzē (jauni sintētiski materiāli, tehnisko paņēmieni iespējas). Kā jau redzējām, liela nozīme ir arī aktīvai dažādu tradīciju apguvei. Domāju, ka pie visa tā diezgan piemirsts — sevišķi jaunāko mākslinieku radošajā darbā — ir tāds būtisks reālistiskās mākslas attīstības faktors kā dabas studēšana. Taču, aizmirstot šo svarīgo faktoru, viegli var nonākt pie tukša dekoratīvisma un tēlu shematizācijas, pie galēja individuālisma un subjektīvisma.

Nevar neredzēt, ka stājmākslas pašreizējo attīstību jūtami iespaido personības attīstības dinamika mūsdienās. Taču pakļaut mākslas darba radīšanu tās patvaļīgai diktatūrai nozīmē nonākt pretrunā ar reālistiskās mākslas likumībām. Mūsu mākslā diemžēl ir piemēri arī šādam «antiprocesam».

Pazīstamais padomju gleznotājs J. Moisejenko tā raksturo stājgleznu: «Glezna — tā ir dzīves norise mākslinieka vērtējumā. Un šeit svarīga viņa sociālā, ētiskā un morālā pārliecība.»¹

Sociālistiskā reālisma nepārtrauktās attīstības process ir sarežģīts. Bet tas cieši saistīts ar komunisma celtniecības attīstību visās dzīves nozarēs, ar sociālistiskās sabiedrības garīgo attīstību, ar progresīvo spēku cīņu par mieru un progresu visā pasaulē, kuras priekšgalā iet padomju valsts, tās Komunistiskā partija. Šajā procesā nemainīgi paliek sociālistiskā reālisma nesatricināmie pamatprincipi — tautiskums, partejiskums, patiesīgums, kuri kalpo par vienīgo noteicošo kritēriju visu un visādu jaunu mākslas parādību novērtēšanā.

Domāju, ka aplūkotais materiāls ir pietiekami plašs, lai sniegtu ieskatu mūsu stājglezniecības meklējumos ceļā uz jaunu kvalitāti. Šajā ceļā tā neapšaubāmi sastopas ar grūtībām un pretrunām. Bet ir arī sasniegumi, kas liecina, ka arī šodien latviešu glezniecība turpina aktīvi veidot padomju mākslas kopējo celtni, darīt spožāku padomju mākslas daudzkrāsaino varavīksni.

¹ PSRS Mākslinieku Savienības Valdes VII plēnuma materiāli. — «Творчество», 1972, № 2.

PORTRETTĒLNIECĪBA — ŽANRA ATTISTĪBAS PROBLĒMAS

Skatot dažādu republiku mākslinieku darbus kopējās izstādēs, ieklausoties, kā par šodienas problēmām spriež kolēģi, nonākam pie secinājuma, ka attīstības tendences mūsdienu latviešu mākslā iesaistās plašākās kop-sakarībās. Redzam, ka tas, kas rūp mums, rūp arī citiem. Starp radošās domas strāvojumiem, dažādām stilistiskām ievirzēm, vietējām skolām norisinās strauja un auglīga mijiedarbība. Padomju mākslas daudznacionālais raksturs piešķir šim dzīvajam procesam īpašu intensitāti un vērienu. Arvien noteiktāk veidojas platforma kopīgai problemātikai sociālisma noņemtes zemju mākslā, nostiprinās progresīvo spēku sadarbība.

Vairākās pēdējo gadu publikācijās par tēlniecības jautājumiem sastopam centienus apkopot un vispārināt brālīgo republiku, sociālisma zemju, visas mūsdienu progresīvās mākslas pieredzi. Tā, piemēram, rakstu krājums «Советская скульптура наших дней» sniedz faktu un problēmu panorāmu gan atsevišķu skolu ietvaros, gan kopumā. S. Valeriusas apjomīgajās grāmatās par sociālisma laikmeta skulptūru un mūsu gadsimta progresīvo plastiku padomju tēlniecība aplūkota kā progresīvās kultūras sastāvdaļa. Šajos darbos tēlniecība analizēta, principiāli caurskatot reālisma pamatprincipus. Šāda pieeja iezīmē attīstības vadlīnijas un rošina izmantot salīdzinājuma iespējas.

Visos šajos izdevumos sastopam arī latviešu tēlnieku darbus. Nav nejaušība, ka visbiežāk minēto piemēru vidū ir Salaspils memoriāls un latviešu padomju portrettēlniecības paraugi.

Monumentālos ansambļus risinājumus un portreta žanru 60. gadu «devītais vilnis» uznesa padomju tēlniecības virsotnē. Kā vienā, tā otrā tēlniecības jomā latviešu meistarū panākumi, kā redzam, ir tālu atbalsojušies. Ieraugot šos sasniegumus, ietvertus mūsdienu progresīvās mākslas kontekstā, atklājas šo darbu nozīme plašākā mērogā. Salaspils memoriālu uztveram kā pēckara Eiropas mākslā dziļi izjustās fašisma upuru svētās piemiņas tēmas savdabīgu risinājumu. Portreta žanrs savukārt iegūst ideoloģiska argumenta spēku, ja tiek konfrontēts ar antihumānajām ievirzēm mūsu pretrunīgā gadsimta mākslā, ar tiem strāvojumiem, kuri izraisījuši rezignētas apceres par šī žanra atmiršanu. Atcerēsimies, ka līdzīgā kārtā savā laikā tika rosināts «bedīts» romāns. Šis un līdzīgas parādības ir ierosinājušas pastiprinātu teorētisku interesi par žanru kā mākslinieciskās izteiksmes formu, par mainīgo un noturīgo tā dabā.

Kaut arī teorētiski it kā nešaubāmie par to, ka žanrs nav sastindzis un absolūts dotums, kura burts obligāts jebkuros apstākļos, tomēr pastāv iespēja pārvērtēt dažkārt vēsturiski stabilo, bet citkārt ikreizēji mainīgo žanra struktūrā. Nereti priecājamies par kāda žanra uzplaukumu un žēlojamies par cita atpalcību vai brīnāmies par jaunām neparastām žanru formām, kuru būtību un sūtību ne vienmēr izdodas uzreiz izprast un formulēt. Ir lieti atcerēties, ka šo izpausmju saknes meklējamas dziļākos procesos, kas atspoguļo mākslas un īstenības attiecību dialektiku.

Gan katrā konkrētā gadījumā, gan virzienu un skolu ietvaros žanru problēma ir uzdevums ar daudziem nezināmajiem. Faktori, kas iedarbojas uz žanru attīstību, visai reti ir aktīvi apzināti un vēl retāk vienkāršoti izskaitļojami. Jebkurš no tiem jau pats par sevi ir problēma — gan žanra ģenētiskais aspekts, zināma kvalitatīva noteiktība kā žanra būtības kods, gan korekcijas, kuras žanru iespējās ienes laikmets, gan katrai tautai raksturīgais īpatnējais skatījums, radītāja personība, mākslas veids kā augstākās pakāpes sistēma attiecībā pret žanru un, visbeidzot, arī konkrēts mērķis un uzdevums, kā vārdā mākslas darbs ir tapis.

Padomju estētikā pēdējo gadu laikā ievērojami pastiprinājusies tendence aplūkot atsevišķas parādības dažādu sistēmu ietvaros. Šī pieeja, kura neizslēdz problēmu vienkāršošanu, bet citkārt arī to sarežģīšanu, tomēr ir ierosinoša. Tā mudina konkrētu materiālu skatīt mīļiedarbības attiecībās. Šāda pieeja var būt īpaši noderīga, pievērsoties kādam noteiktam žanram, kad jo svarīgi nezaudēt saiknes ar vidi, kurā tas veidojies vēsturiski un attīstās konkrētajā situācijā. Pie šīs vides aktīvākajiem posmiem pieder daudzējādas skolas, kuras balstās uz dažādām tradīcijām un veido savas — dažkārt visai atšķirīgas plastiskās koncepcijas. Noteiktas tradīcijas, kuras izmanto tā vai cita skola, visai noteikti ietekmē žanru attiecības un arī žanru iekšējo struktūru. Par to varam pārliecināties, pārlūkojot konkrētus piemērus no pēdējo gadu izstādēm. Iepriekšējais gadu desmitu padomju mākslā iezīmējas ar pastiprinātu bagātināšanos no dažādiem tradīciju avotiem, ar intensīvu skolu un mākslas centru nostiprināšanos. Jāatzīst, ka spēcīgi un savdabīgi centri ir izveidojusies ne tikai atsevišķās republikās. Tēlniecības izstāde «Rīga-72» parādīja, ka, pastāvot centieni un mērķu kopībai, daudz sava piemīt ne tikai lietuviešu, latviešu un igauņu tēlniecībai. Zīmīgas atšķirības ir arī Ļeņingradas un Maskavas tēlnieku attīstības ceļos. Tā Ļeņingradas tēlnieku darbos joprojām jūtama liela bijība pret krievu tēlniecības vecmeistara A. Matvejeva mantojumu un zināma atturība pret citiem iespaidiem. Maskavas tēlniekiem šī tradīcija mazāk aktuāla. Viņi visai enerģiski absorbē plašāku impulsu loku, kurā ietilpst gan tautas mākslas plastiskās vērtības, gan dažādu periodu un laikmetu strāvojumi no krievu un cittautu tēlniecības pūra. Pieeja tēlniecības uzdevumiem šeit ir daudzējādā ziņā elastīgāka, asāka, arī mūsdienīgāka.

Tieši šī pastiprinātā orientēšanās uz konkrēti mūsdienīgu motīvu izvēli un to interpretāciju, kā noprotais, ir viens no portreta žanra aktī-

vitātes cēloņiem. Tā ietekmē portretistu pieeju tēlam. Maskavas tēlniekus interesē konkrēti raksturi konkrētās situācijās. Atbilstoši tam improvizēti tiešas, it kā no dzīves ņemtas ir portretu kompozīcijas, to plastiskais risinājums uzsvērti detalizēts. Vispārinājums retāk tiek risināts kā īpaša plastiska problēma, to veido tēla iekšējā nozīmība, autora spēja atklāt rakstura tipiskumu, tā sabiedrisko vērtību. Ja tas neizdodas, tad šāda koncepcija var arī novest šaurā sadzīviskumā. Taču kopumā tas notiek aizvien retāk. Parasti mūsdienu tēlnieki balstās uz padomju portrettēlniecības labākajām tradīcijām, kurām raksturīga spēcīga tēla heroizācijas tieksme. Tas palīdz pacelties pāri ikdienišķumam. Varētu pat teikt, ka tieši savdabīga ikdienišķuma heroizācija ir viena no iezīmīgākajām krievu portrettēlniecības īpašībām.

Sai virzienā paaudzei, kura pašreiz nosaka tēlniecības galvenās līnijas, ir arī savas tradīcijas. Tās saistās ar tā sauktā «skarbā stila» estētisko principu atbalsošanas tēlniecībā. Savā laikā uzmanību saistīja J. Alekandrova ģeologu portreti, kas izcēlās ar raksturojuma tiešumu, ar īpatnēju raupjuma un vīrišķīga intelektuālisma apvienojumu. Šajos portretos nepārprotami atspoguļojās laikam raksturīgā tieksme atklāt romantiku ikdienišķā darba sūrumā. Sai, tāpat arī daudzos citos gadījumos portrets ieguva vispārinājuma nozīmi tieši ar savu uzsvērto konkrētību, ar to, ka atklāja noteiktam laikposmam un paaudzei raksturīgo. J. Alekandrova un citu viņa laikabiedru daiļradē visai izteikta ir tieksme portreta žanrā sniegt paaudzes biogrāfiju.

Šī tendence ir spēcīga joprojām. Ar gadiem nolobījies tīšais, nereti uzspēlētais raupjums, toties saglabājusies vēlēšanās sniegt laikabiedra tēlu tuvplāna skatījumā. Šī portrettēlniecības līnija aizvien neatlaidīgāk tuvojas psiholoģiski niansētām intelekta darbības atspoguļojumam. Joprojām Maskavas tēlnieku darbos atrodam negaidītus kompozicionālus risinājumus, lielu nozīmi viņi piešķir raksturīgam žestam, auguma kustībai, nevaicās izmantot sadzīviskas detaļas. Taču šie paņēmieni tiek izmantoti visai rafinēti un tiem maz kopēja ar pasīvu dzīves kopēšanu. Portretā neatlaidīgi pastiprinās poētiskā skatījuma tendences, kuras, saplūstot ar lietišķu vērigumu, rada īpatnēji mūsdienīgu attieksmi, kas ir vienlaikus gan intīma, gan distancēta.

Šis īpatnības atklājas D. Mitļanska portretiskajās kompozīcijās, ar kurām autors piedalījās Budapeštas tēlniecības bjennālē 1973. gadā. Tie ir nelieli metālpastikā izpildīti darbi, kuros portretējamais rādīts viņam raksturīgā vidē. Ungāru tēlnieku I. Vargu redzam sēžam darbnīcā pie nepabeigta darba, gleznotāju J. Popovu — līdzās viņa gleznai. Šajos risinājumos savdabīgi formulēta portreta telpiskā koncepcija. Portretiskais tēls dzīvo savā ierastajā mikrotelpā. Tas palīdz radīt intīmu klātbūtnes atmosfēru, daudzējādā ziņā precīzē un paplašina raksturojumu. Šādu telpisku situāciju nosacīti varētu apzīmēt par monologa situāciju salīdzinājumā ar parasto portreta izvietojumu telpā, kad tēls vērsās pie skatītāja tieši, radot iespēju dialoga attiecībām. D. Mitļanskis šo paņēmieni



J. Aleksandrov. Mīla. 1968

izmanto, lai sakausētu intīmo un sabiedriski nozīmīgo. Te ir cilvēks ar savām pārdomām, savu darbu, savu pasauli, sevī noslēdzies un tomēr pieejams.

Jāpiebilst, ka līdzīgi risinājumi mūsdienu tēlniecībā nav retums. Jo bieži tie sastopami ungāru mākslā. Savos darbos ungāru mākslinieki demonstrē ne tikai spilgtu portretiskumu, bet arī tēlniecības materiālu jaunas izteiksmības iespējas, droši liekot kopā dažādus metālus, akmeni, sabalsojot dažādus tehniskus paņēmienus. Ungāru tēlniecībā šādu risinājumu pielietojums iesniedzas pat monumentālajā plastikā. Arī šeit sasto-

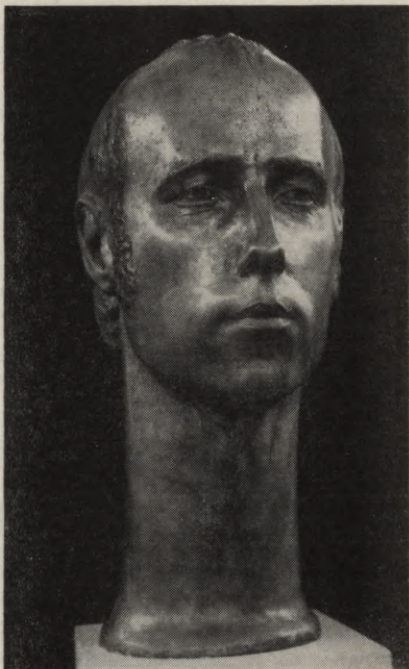


V. Dumanjans. Vijolnieka Leonīda Kogana portrets. 1972

pama vēlēšanās meklēt jaunus telpiskā risinājuma variantus, dažkārt visai īpatnēji apvienojot interjera detaļas ar figurām. «Klusināts» portretiskums bez īpašām ārējās monumentalitātes pazīmēm pēdējo gadu pieņimeņos Ungārijā un arī pie mums, domājams, nav nejaus. Pēc iepriekšējā perioda pastiprinātā patosa zināma intimitāte, tuvplāna redzējuma iespējas tiek meklētas ne tikai portreta žanrā. Tieši šādu jauna skatījuma centienu rezultātā parasti notiek tuvināšanās starp žanriem, un ikreiz tās ir citas šķautnes, kas sativinās.

Krievu tēlniecībā aizvien ir bijusi spēcīga sadzīviski žanriskā sākotne. Pašreizējā attīstības pakāpē tā atdzīvojas jaunā kvalitātē. Portrets nereti saplūst ar žanra kompozīciju — sadzīviski žanriski elementi parādās portretā, figurālās žanriskās kompozīcijās sastopam portretiskus akcentus. Tas redzams tādos darbos kā D. Mičļanska «Fiziķi», V. Dumanjana, T. Sokolovas, A. Pologovas, N. Zilinskas, I. Blumeles un citu tēlnieku kompozīcijās. Bieži šāds žanriskums nav tieši dzīvē noskatīts, bet nāk tēlam līdzī kā laikmeta vides raksturojums no tiem tradīciju avotiem, kurus autori izmanto. Visbiežāk tās ir sikplastikas tradīcijas. Tās, piemēram, īpatnējā kārtā atdzīvojas O. Komova veidotajos Suvorova un Puškina portretos, kas ir savdabīgas parafrāzes par statuetes motīviem.

Igaunņu tēlniecībā portreta žanram ir visai spēcīgas tradīcijas. Jāpiebilst, ka šis žanrs igauņu mākslā sekmīgi attīstījās arī Lielā Tēvijas kara gados. Pašreiz, pēc igauņu kritiķu atzinuma, tas ir viengabalaināks un noteiktāks savā virzībā nekā citi tēlniecības žanri. Igauniem ir spēcīgi vidējās paaudzes portretisti, piemēram, J. Eskele, A. Eskels, E. Rebāne, A. Rimms. Par portreta žanru pastiprināti interesējas jaunie, viņu vidū viena no apdāvinātākajām portretistēm — M. Mikofa. Visumā igauņu tēlniecībai nav tik izteikti stingras plastiskās pamatkonceptijas, kādu sastopam latviešu un lietuviešu tēlniecībā. Viņu plastiskās mākslas tradīcijas ir izkļiedētākas, elastīgākas. Līdz ar to mūsdienu igauņu tēlniecība ir visai uzņēmīga pret dažādiem iestrāvojumiem. Īpaši strauji tie ieplūst dekoratīvajā plastikā. Portrets turpretim, kā liekas, tiecas saglabāt uzticību klasikas principiem. Tā atjaunināšanās noris diezvāk tieši iekšējā psiholoģisko vērtējumu sfērā. Plastisko izteiksmes līdzekļu izvēlē igauņu portretisti ir visai atturīgi — viņi joprojām sekmīgi pielieto tradicionālus kompozīcijas risinājumus, ienesot jaunus nianses galvenokārt materiālu aparē. Baltijas republiku izstādē Maskavā bija iespējams pārliecināties, ka igauņu tēlniecībā portrets pašreiz patiešām ir vadošais žanrs. Turklāt visai zīmīgi liekas tas, ka igauņu portretēlniecībā norisinās tāda kā rindu izlīdzināšanās. Vidējās paaudzes mākslinieku darbos pieaudzis spriegums, bet jaunie tēlnieki savos meklējumos pievienojas kopējai līnijai, apliecinot gatavību to turpināt. Tā, piemēram, psiholoģiskā momenta akcentējums tēla un īpaša uzmanība pret formu un faktūras niansēm tuvina tādus darbus kā J. Eskeles «M. Underes portrets» un M. Mikofas «U. Rinna portrets». J. Eskele portretā vairāk uzsver noskaņu, M. Mikofa — garīgās koncentrēšanās spēku, rakstura noteiktību, taču abos



gadījumos vērojama tieksme izcelt individuālpsholoģisko kā estētisku vērtību. Tātad arī igauņu tēlniecībā pieaug vēlēšanās rādīt laikabiedra garīgās dzīves tuvplānu.

Šī tendence lielā mērā sakņojas igauņu portrettēlniecības tradīcijās, un pašlaik tā spēji aktualizējas, kā redzams, vispārējas ievirzes ietekmē.

Tas, ka 60. gadu monumentālismu pašlaik visai strauji nomaina jauns vilnis, jaušams visās mākslas jomās. Igauņu portrettēlniecības skola tagad, šķiet, atrodas visai tuvu šai viņa mugurai. Šis ir viens no daudzajiem piemēriem, kas liecina par to, ka attīstības lielās plūsmas ietekmē atsevišķu žanru likteņus. Līdzīgā kārtā skolas tradīciju atbilstība vispārējai ievirzei sekmēja latviešu tēlniecības uzplaukumu sešdesmitajos gados.

Atzīstot, ka šajos ieviržu krustošanās punktos veidojas īpaši labvēlīgi apstākļi, šīs situācijas tomēr nebūtu pareizi uzskatīt par vienīgu un galveno attīstības priekšnoteikumu. Žanri attīstās — un dažkārt pat ļoti īpatnēji — arī tur, kur pastāv zināmas pretrunas starp vispārējo tendenci un vietējās skolas tradīcijām. Nereti tieši tādos pretrunu mezgla punktos dzimst savdabīgas jaunas žanru formas. Šeit jo spēcīgi norisinās transformācijas procesi, kas bagātina ierastos priekšstatus par viena vai otra žanra iespējām. Šai ziņā raksturīga ir portreta attīstība lietuviešu tēlniecībā.

Lietuviešu plastiskās mākslas tradīcijas ir senas un sīkostas; viņu mākslinieciskā domāšana un tai atbilstošā plastiskā koncepcija tiecas apliecināt sevi kā patstāvīgu sistēmu, kas jaunus iespaidus nekavējoties pārultko savā kodā. Šī koda ģenētiskās saknes ir stipras, tās ieaugušas tautas mentalitātē un pārbaudītas gadsimtiem garā attīstības gaitā. Tradīciju ietekme jūtama ne tikai plastiskajā skatījumā, tā nosaka arī zināmu žanru hierarhiju.

Lietuviešu tēlniecībā, kura no tautas mākslas pārmantojusi plašu episku skatījumu, pastiprinātu emocionālo tonusu un noslieci izcelt plastikas dekoratīvās īpašības, portrets kā žanrs ieņem relatīvi pieticīgu vietu. Un ne jau tādēļ, ka interese par cilvēku šeit būtu mazāka. Tā gluži vienkārši ir citāda un tiecas atklāt vispirms vispārīgo, dažkārt tipisko, jau daudz retāk atsevišķo tā individuālp psiholoģiskajās izpausmēs. Visbiežāk lietuviešu tēlnieki redz individu tautas vēstures kontekstā, un tēlnieciskie paņēmieni, kurus viņi lieto, veidojot portretus, kalpo šī attālinātā, it kā caur gadsimtu gaismu nestā skatījuma apliecināšanai.

Raksturīgs paraugs šai ziņā ir tēlnieka V. Vildžuna kokā cirstais «M. Čurļonis». Šajā darbā Čurļonis attēlots ar ērkšķu karaļa kroni galvā un traģisku sāpju zīmogu sejā. Šis portrets, darināts lietuviešu koka tēlniecības garā, sniedz bagātu vielu asociācijām ar Čurļoņa daiļradi, ar lietuviešu tautas mākslu, īpaši izceļot tās dramatisko likteņliniju. Šķiet, tā nav nejaušība, ka autors nosaukumā nav uzrādījis žanru. Šis V. Vildžuna darbs arī nav portrets parastajā nozīmē, to uztveram drīzāk kā monumentāli dekoratīva ansambļa detaļu. Tas stāv ļoti tuvu robežai, kur veidojas jaunas žanra formas, kas tomēr zināmā mērā ir atvasinātas no portreta. Vēl raksturīgāks, piemēram, šai ziņā ir lietuviešu vecmeistara J. Mikēna darbs «Zvejnieks, zvejnieka meita un es». Smagā, nenogrudinātā koka blūķī cirstas trīs sejas, trīs skopi iezīmēti raksturi, trīs dažādas pasaules, kas tieši nesaskaras, — tāda ir kompozīcija, monolīta un statiska telpā, pakāpeniski uztverama laikā. To, ka autors neportretē, bet risina kādu dziļāku filozofisku domu, nav grūti saprast. Grūtāk šo domu definēt viennozīmīgi, jo tēls ir ietilpīgs. Nojaušams, ka tā ir episka apcere par cilvēku likteņiem un paudzēm, par mākslinieka vietu savā tautā. Tas ir tēls ar plašu vispārinājuma jēgu. Ar portreta žanru to saista ne tikai raksturojošie akcenti sejas. Būtībā šai kompozīcijā autors risina portreta filozofisko problēmu — atsevišķā un vispārīgā dialektiskās attiecības, šo

attiecību harmoniskās vienības iespējas. Šāds īpatnējs skatījums, kurā līdzās dziļai nopietnībai ievijas arī viegla humora dzirksts, ir raksturīgs lietuviešu tautas mākslai. Tieši šāda skatījuma kontekstā laikam arī būtu iespējams precīzāk definēt šī savdabīgā darba žanru.

J. Mikēna darbs ir tikai viens piemērs, kas liecina par to, ka tieši šādā virzienā lietuviešu tēlniecībā var augt un nostiprināties jaunas, īpatnas žanru formas. Labvēlīga augsne šim procesam veidojas tieši pašreizējā attīstības pakāpē, kad lietuviešu tēlniecībā ienāk jauna paaudze ar savu skatījumu un savu attieksmi pret tradīcijām. Tā turpina attīstīt esošo stilistisko sistēmu. No jauna atgriežoties pie tautas koka tēlniecības pirmavotiem, lietuviešu tēlniecības episki apcerošā, dramatiski liriskā līnija tiecas atsegt aizvien jaunus īstenības slāņus. Ir pamats domāt, ka pastāv zināma iekšēja pretruna starp šo virzienu un portreta žanra tiešākajiem un tuvākajiem uzdevumiem. Tāpēc pagaidām šis žanrs ir klusāks, šķietami neatraisītāks, it kā ieslēpies lietuviešu tēlniecības barokālajā bagātībā. Taču šī pretruna var arī izrādīties par attīstības stimulu.

Iepriekš minētie piemēri galvenokārt parāda, kā skolas tradīciju ietekmē mainās žanra iekšējā struktūra. Taču lietuviešu tēlniecībā netrūkst arī no žanra viedokļa parastu portretu. Arī tajos vērojama spēcīga vispārinājuma tieksme. To var teikt par G. Jokuboņa granīta skulptūru «Matemātikas skolotājs G. Janulonis», kurā atspoguļojas zināma solidaritāte ar mūsu atņemto tēlniecības principiem, kā arī nepārprotama «skarbā stila» ietekme. Jaunākās paaudzes tēlnieka A. Žukauska «Mākslinieces G. Vitargaites portretā» atklājas jūtīga raksturotāja dotības. Šī autora vērīgais, nedaudz ironizējošais skatiens tāpat labprātāk apstājas pie vispārīgā un netiecas fiksēt psiholoģiskas nianšas.

Arī latviešu tēlniecībā tieksme vispārināt ir noteicošā. Taču salīdzinājumā, piemēram, ar lietuviešu tēlniecību tai piemīt būtiskas atšķirības. Lietuviešu tēlniecībā vispārinājums veidojas tēla polifonizācijas ceļā, īpatnēji «sabiezīnot» plastiskos akcentus. Latviešu tēlniecībā tas izpaužas kā domas un plastikas virzība uz maksimālu vienkāršību, kurā būtiskais atklājas izteikti kondensētā, dažkārt arī reducētā veidā. Latviešu tēlniecība savā līdzšinējā attīstībā ir veidojusies kā noteikta stingra sistēma, un tās pamatprincipi jūtami ietekmējuši žanru formas. Nav nejaušība, ka S. Valeriusa, rakstot par L. Davidovas-Medenes portretiem raksturīgo monumentalitātes un psiholoģisma sakausējumu, nosauc šo īpašību par unikālu. Latviešu tēlniecībai šī īpatnība ir organiska — viens no tās izcilākajiem paraugiem mūsu tēlniecības klasikā ir E. Meldera «P. Roziša portrets». Arī te diža monumentalitāte apvienojas ar atbilstoši tai kāpinātu, asu psiholoģisko raksturojumu. Šī īpašība patiesi ir unikāla, jo parasti, pieaugot vispārinājuma pakāpei, psiholoģiskais aspekts tiek klušināts vai arī apiets, kā tas ir, piemēram, lietuviešu tēlniecībā

Ja atzīstam, ka žanra izvēle un tā formu modificēšanās saistās ar vairāk vai mazāk apzinātu nostāju, ar noteiktu attieksmi pret īstenību, tad latviešu portrettēlniecības tieksme pēc monumentalitātes iegūst īpašu

nóziņi. Tā nepārprotami pauž vērtējumu, kas savā laikā tika skaidri formulēts L. Davidovics-Medenes rakstā «Meklēt cilvēka lielumus». Ar šo vadmotīvu mūsu tēlniecība strauji virzījās kalnup. Sešdesmito gadu latviešu tēlniecības sasniegumos tas iemūžināts ar lielu pārliecības spēku un noteiktību.

Minētajai ievirzei ir vairāki avoti, tās attīstību veicināja padomju mākslas kopīgie centieni šajā laika posmā. Portrettēlniecībā tā sabalsojās ar šī žanra tradīcijām padomju mākslā, kur, kā jau tika minēts, heroizējošā tendence bijusi allaž spēcīga. Tā atspoguļoja arī būtiskas izmaiņas sabiedrības dzīvē, jaunus vērtējuma kritērijus. Tieksmē heroizēt portretisko tēlu neapšaubāmi atspoguļojas arī tas patoss, ar kādu 60. gadu mākslā ienāca strāvojums, kas ieguva «skarbā stila» apzīmējumu. Tas rosināja aizraušanos ar plašām, dažkārt paraupji monumentalizētām formām, mudināja pievērsties dzīves skarbjām, neizskaistinātajām vērtībām. Tomēr šī tendence laikam gan nebūtu tik spēji un arī dziļi atbalsojusies latviešu tēlniecībā, ja tās estētiskie principi nebūtu daudzējādā ziņā tuvi latviešu tēlniecības skolas pamatievirzei. Tā, piemēram, lietuviešu un arī igauņu tēlniecībā šis strāvojums atbalsojās daudz mērenāk, sniedzot atsevišķus aizguvumus, kas neapvienojās stilistiski viendabīgā virzienā.

Latviešu mākslā monumentālajam dzīves skatījumam allaž bijusi īpaši labvēlīga augsne. Mūsu mākslas iepriekšējā attīstība ir lielā mērā ietekmējusi, pat ieprogrammējusi monumentālu redzējumu. Šāda pieeja, kuru raksturo zināma vienaldzība pret sīki ikdienišķo un liela pietāte pret aturīgu vienkāršību, mākslas un dzīves stingrajiem, noturīgajiem metiem, piemīt visai latviešu mākslai. Tas ir noteikts vispārinājuma mērs — vēsturiski izveidojusies attieksme pret īstenību, kas sakņojas daudzos psiholoģiskas un sociālas dabas priekšnoteikumos. Šāda skatījuma diapazons var sašaurināties vai paplašināties atkarībā no dažādiem apstākļiem, arī žanra iekšējās loģikas ietekmē, taču allaž pastāv zināma kvalitatīva noteiktība, kas ļauj šo īpašību uzskatīt par latviešu mākslas savdabību.

Jāpiebilst, ka arī citās sfērās, kuras veido vispārējos priekšstatus par personību, un konkrēti — latviešu literatūrā visai spēcīga ir tieksme radīt monolītus, skopi iezīmētus raksturus.

Latviešu tēlniecības pieredze liecina, ka daudzos gadījumos gan portreta, gan citu žanru struktūras ir tikušas un joprojām tiek spēcīgi pārveidotas, kāpinot visus tos aspektus, kuri palīdz veidot monumentālu tēlu, un atsakoties no daudziem paņēmieniem, kuri tieši nekalpo šim mērķim. Cik katrā šādā pašierobežošanās gadījumā ir pārliecības un iekšējas nepieciešamības, cik epigonisma un rutīnas, to nosaka galvenokārt mākslinieka paša personības lielums, viņa talanta spēks, arī laikmeta radošās potences.

No šiem faktoriem vislielākā mērā atkarīgs tas, cik saturīgi būs piedīdītas monumentalizētās formas. Ja tām nav pietiekoša seguma tēla būtībā, monumentalizētā čaula līdzinās tukši dižmanīgām frāzēm valodā un



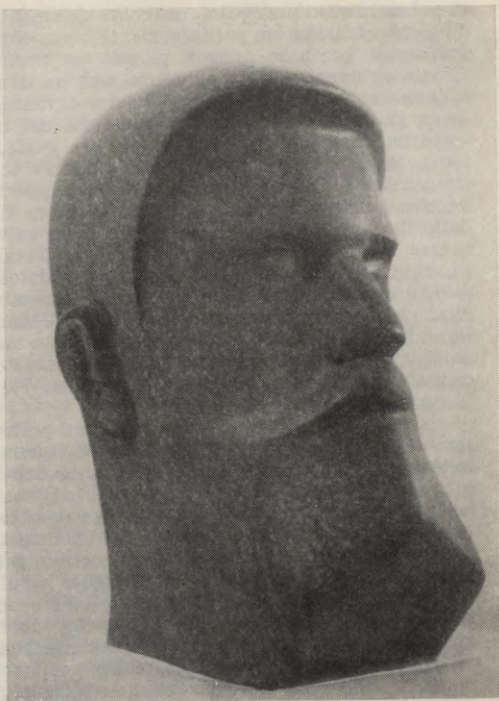
L. Davidova-Međene. Gleznotājas Birutas Baumanes portrets.

var radīt gluži pretēju, pat komisku iespaidu — kā jebkura neattaisnota patētika. Šai ziņā jo svarīgi saredzēt to, ka latviešu portrettēlniecībā monumentālā koncepcija veidojas pakāpeniski, izaugot no precīza un bagāta psiholoģisma pamatnes.

Šī procesa būtība skaidri uztverama L. Davidovas-Medenes daiļradē. Tēlnieces pirmie veiksmīgie darbi — 1955. gadā darinātie L. Vignera un K. Miesnieka portreti — pievērs uzmanību ar iekšēju nozīmību, emociju un plastikas spraigumu. Ļ. Bukovska portrets, kurš veidots nākamajā gadā, iezīmē jaunu pakāpi: tajā raksturojums panākts ar pamatmasu kārtojumu. Šajā darbā jau nojaušamā formu būvēšana tādā nozīmē, kā to tika mācījis T. Zaļkalns, paver ceļu tālākajiem meklējumiem. Šim darbam seko daudzi portreti, kuros psiholoģisms apvienojas ar vispārinošu pieeju, pakāpeniski veidojas plastikas monumentālo iespēju izpratne. Šī ievirze sasniedz kulmināciju izteikti monumentālajā «T. Zaļkalna portretā» — darbā, kura plastikas aprīņojami vienkāršajā, daudznozīmīgajā arhitektonikā ir iemūzināta, it kā ieslēpta personības būtība visā tās valdinošajā bagātībā. Tas ir cildens turpinājums tai tradīcijai, kura latviešu tēlniecībā ir dzīva T. Zaļkalna portretu — pieminekļu metos, E. Meldera «Pāvila Roziša portretā».

Latviešu tēlniecībā portreta žanrs jo bieži ietiecas monumentālajā sfērā. Šajā ziņā raksturīgi arī M. Langes vēsturiskie portreti — tajos apvienojas idejas un formas nozīmīgums un skaidrība. Portreta un tēlniecības nonumentālā spārna tuvināšanās latviešu mākslā norisinās īpatnēji. Tā nav līdzīga iepriekš minētajiem mēģinājumiem ieviest monumentos portreta žanram raksturīgu intimitātes atmosfēru. Gluži pretēji — mūsu portrettēlniecības monumentālā līnija tiecas apliecināt iekšēju, konceptuālu radniecību ar monumentālo mākslu. Koncepcija, kas tiek dēvēta par heroiski dramatisku, dažādos žanros realizējas dažādi. Tomēr tās pamatnoskaņā ir daudz kopīgu elementu, kopīga ir arī plastiskā redzējuma pamatievirze — tās arhitektoniski vispārinošā, «skaldņotā» vienkāršība. Nav izslēgts, ka uz šīs robežlīnijas ar monumentu arī turpmāk radīsies darbi, kas paplašinās portreta izteiksmes iespējas.

Tas ceļš, kādu latviešu portrettēlniecība izvēlējās 60. gados, kā jau minēts, bija saistīts ar izteiktu pašierobežošanos. Portretu kompozīcijās dominē galva — kā noslēgts, telpiski autonomš apjoms. Tā dinamizēšanai, asākaī raksturu atklāšanai tiek izmantoti tēlniecisko masu kontrasti un sabalsojumi. Gludās, slīpētās akmens un bronzas virsmas pastiprina telpiskās noslēgtības iespaidu. Tajos gadījumos, kad šie paņēmieni nav pašmērķīgi, tie kalpo atturīga, iekšēji koncentrēta portretiska tēla radīšanai. Šādaī ievirzei ir sava loģika un savš attaisnojums. Tomēr nevaram neredzēt, ka daudz, ļoti daudz visdažādāko izteiksmes iespēju paliiek novārtā. Acīmredzot jānāk spēcīgam iekšējam lūzumam, apzinātai nepieciešamībai mainīt un paplašināt skatījuma rakursu. Pagaidām mūsu portrettēlniecība kopumā veiksmīgāk pilda iemūzināšanas uzdevumus, bet ir manāmi smagnējāka, fiksējot konkrētus raksturus, neatkārtojami



savdabīgo cilvēkā, kaut arī daudzu tēlnieku darbos šis uzdevums tiek veikts meistarīgi.

Atsevišķā un vispārīgā dialektika tēlā ir viena no portreta mākslas pamatšķautnēm. Katrā konkrētā gadījumā tā prasa ne tikai raksturotāja talantu un veidošanas māku, bet arī attīstītu žanra specifikas izjūtu, jo tieši šajā virzienā meklējama viena no tām robežlīnijām, kas šķir portretu no «neportreta». Izplūdis, neorganizēts un mākslinieciski neattaisnots vispārīgums spēj nodzēst labi iecerēta un varbūt pat centīgi veidota portreta dzīvo garu. Aptuvenība bieži vien ir nevarības pazīme, taču ne vienmēr. Tā var rasties, māksliniekam visai veikli vispārinot pēc iepriekš pieņemtas shēmas, kad plastiskais vispārinājums veidojas nevis saskaņā ar portretiskā tēla iekšējo loģiku, bet gan mehāniski patapinot formas elementus un

tikpat mehāniski pielāgojot tos jebkuram modelim, jebkuram risinājumam. Tādējādi zūd rakstura patiesīgums, tiek nosvitrots tas individuālo pazīmju minimums, bez kura portrets pārstāj būt portrets. Turklāt tādos «neportretos» aptuvenība un shematisms skar ne tikai individuālo tēlā. Parasti šādi darbi netiek virzīti uz būtisku vispārinājumu un tāpēc, palikdami ārpus portreta žanra robežām, neiegūst arī citu nozīmi. Turpretim, ja vispārinājums ir mērķtiecīgs, tad arī gadījumos, kad, uzsverot vispārīgo tēlā, mākslinieks aiziet no portreta žanra, darbs nezaudē māksliniecisko spēku un patiesību. Mūsu tēlniecības mantojumā ir daudz lielisku paraugu šādiem risinājumiem. Starp tiem var minēt renesansīgi daiļo, bronzā lieto T. Zaļkalna «Sievietes galvu» — Poruka pieminekļa Mūzas motīvu, E. Meldera vitālo granītskulptūru «Sievietes galva», M. Skulmes darbus. Tādos plastiskos veidos gandrīz vienmēr jūtama dažādu seno kultūru elpa. Latviešu tēlniecības vecmeistari vispārinājumu allaž risinājuši kā atbildīgu plastisku problēmu, atklājot ar tēlnieciskiem līdzekļiem tās saites, kas vieno gadsimtus un tautas. Šī tendence palaikam atdzīvojas arī tagad, tomēr dažkārt šādi iecerētiem tēliem pietrūkst cilvēciskas nozīmības un vispārinājuma spēka. Tie ieslīd šaurā lirismā, kas ir viens no idealizācijas paveidiem.

Sastopoties ar idealizēšanas tieksmēm portretā, teorētiski parasti atcezas hēgelisku un marksistisko uzskatu sadursmi šajā jautājumā. Hēgelis, rakstot par portretu, aicināja interpretēt dabu tās vispārīgajā raksturīgumā, nepārprotami uzsvērdams vispārinājuma nepieciešamību. Kaut arī hēgeliskajā izpratnē vispārinājums tika domāts kā «nepilnvērtīgās dabas uzlabošanas līdzeklis» un to pavadīja ideālistiska interpretācijas formula, domas racionālais kodols ir svētīgs portreta žanra attīstībai un joprojām aktuāls. Kad Markss un Engels korigēja hēgelisko nostāju materiālisma un no tā izrietošā reālisma virzienā, viņi nenoliedza vispārinājuma nepieciešamību. Cilvēkus, kuriem ir nopelni revolucionārajā cīņā, viņi aicināja atveidot patiesīgi, «rembrantiskā skarbumā» un kritizēja oficiālās varoņpozās, «iecelšanu debesīs», reālisma izjūtas zaudēšanu.

Šie divi uzskati portreta žanrā ir allaž cīnījušies. Tieksme idealizēt portretā ir visai sīksta, un ne vienmēr tā parādās tik klaji, kā tas bija vērojams piecdesmito gadu mākslā raksturīgajās «varoņpozās». Atsevišķos gadījumos neattaisnoti komplimentārs vērtējums visai veikli maskējas arī 60. gadu skarbajās, monumentalizētajās un šķietami demokrātiskajās formās. Intīmāka portretisma meklējumi mūsdienu mākslā daudzējādā ziņā vērsas tieši pret šo tendenci. Arī latviešu portrettēlniecībai tās pašreizējā attīstības periodā, šķiet, visai svarīgi ir, saglabājot izteiksmes spēku, gūt padziļinājumu ar dzīves konkrētību. Atsevišķā un vispārīgā dialektika godīgi atspoguļo laikmetu tad, ja tā ir jūtīgi un zinoši saliedēta, piepildīta ar dzīvu un patiesu saturu.

Aplicinot cieņu mūsu tēlniecības sasniegumiem iepriekšējā desmitgadē, tomēr jāatzīst, ka pašlaik latviešu tēlniecība pārdzīvo visai grūtu vērtību pārvērtēšanas periodu. Savā laikā mūsu tēlnieki, pirmie sākdami

lietot īstenus tēlniecības materiālus un rosīgi atdzīvinādami skolas tradīcijas, izvirzījās padomju tēlniecības avangardā — arī tādēļ, ka konsolidēšanās procesi citās republikās norisinājās lēnāk. Gadiem ejot, ir strauji audzis tēlniecības vispārējais līmenis — tagad spēcīgu konkurentu netrūkst. Par to varam pārliecināties jebkurā plašākā izstādē. Šāda situācija uzliek lielu atbildību, un, domājams, tā mobilizēs vēl neizmantotās iekšējās rezerves.

Tagad, kad pamazām noārdās monumentalizējošā ārējā čaula, īpašu nozīmi iegūst tēla iekšējā — garīgā satvara pārvērtēšana. Izmaiņas šai sfērā acīmredzot tad arī atnesīs mūsu portrettēlniecībā jaunus kompozicionālo risinājumu atradumus, jaunus materiāla pielietojuma paņēmienus, kompozīciju formu un faktūru sengaidīto bagātību.

Tomēr diez vai varam cerēt uz krasām un negaidītām izmaiņām. Mūsu tēlniecībā ļoti lēni ienāk jaunie. Viņi nāk pa vienu, nedroši. Nejūtām un arī tālākā perspektīvā neredzam paaudzi, kura pārstāvētu savu skatījumu, savus principus. Lietuviešu un igauņu tēlniecībā jaunie ir daudz spēcīgāki un uzņēmīgāki — arī portreta jomā. Latviešu tēlniecībā, it īpaši portreta žanrā, atbildība par tuvāko un, šķiet, arī tālāko nākotni joprojām gulstas uz tās paaudzes pleciem, kura ir atdevusi savus spēkus, iekarojot pamatpozīcijas. Lai tās noturētu, lai pārspētu sevi un sasniegtu jaunu kvalitatīvu kāpumu, ir vajadzīgs laiks. Stilistiskais virziens, kurš kļuva par vadošo 60. gados, veidojās pakāpeniski un loģiski. Savā kulminācijas posmā tas bija viendabīgs un visai noturīgs pret nejausām ietekmēm. Ir pamats domāt, ka šo izvēlīgumu latviešu tēlniecība saglabās. Tāpēc ar jo lielāku interesi varam gaidīt, kā mūsu tēlniecībā atspoguļosies jaunākās tendences. Katrā ziņā tās var izraisīt lielāku aktivitāti tēla psiholoģiskajā risinājumā. Tomēr liekas gan, ka mūsu tēlniecība arī turpmāk saglabās uzticību vispārinoši monumentālam skatījumam, monumentālai plastikas izpratnei. Nav izslēgts, ka jauni sasniegumi radīsies, vēl noteiktāk izceļot monumentāla vispārīnājuma triecienspēku, tā spēju maksimāli koncentrēt personības būtību. Līdzšinējā attīstība ļauj sagaidīt tieši šādu reakciju. Kaut gan māksla ir māksla un līdzās gaidītajam tā allaž nes arī pārsteigumu, tomēr jāpiebilst, ka monumentālās līnijas tālāko nostiprināšanos var veicināt arī gluži objektīvi apstākļi.

Zinot padomju tēlniecības gaitu kopumā, jāatzīst, ka pašreizējā tieksme pēc intimāka vērojuma nevar būt un arī nav galamērķis. Tā drīzāk ir kārtējā bagātināšanās ceļā uz jaunām kvalitātēm, kārtējā iespēju uzpildīšana tajā virzienā, kuru iepriekšējais periods ir apgājis. Monumentalitāte kā princips nav tikai paņēmieni kopums, tā ir attieksme, vērtējums, redzējuma rakurs, kas balstās uz sabiedriskās domas pozīcijām. Monumentālas pieejas nozīme turpina pieņemties spēkā daudzās mākslas sfērās un nozarēs. Vērtējot procesus atsevišķu žanru robežās, jāpatur vērā šī vispārīgā un izteikti perspektīvā ievirze.

Pēdējo gadu laikā padomju tēlniecībā norisinās nepieredzēti aktīvs radošo spēku pārkārtošanās process. Uzmanība arvien noteiktāk centrē-

jas sfērā, kas tieši piedalās sabiedriskās vides veidošanā. Tēlniecība iziet no krēslainajām muzeju zālēm, tā meklē savu vietu zem saules, savu vietu mūsdienu pilsētā, savu vietu mākslu sintēzes valstībā. Tā iesaistās jaunu sabiedrisko uzdevumu, jaunu iespēju un jaunu telpisko situāciju apgūšanā. Grupējas vesels problēmu komplekss, kurš ietver arī jautājumus par jaunām attiecībām starp žanriem, to attīstības proporcijām un sadarbošanās iespējām.

Visai zīmīga šādā kontekstā ir portreta tieksme pa dažādiem ceļiem tuvināties monumentālajai tēlniecībai. Iespējams, ka tā ir gatavošanās līdzdarboties ansambļa risinājumos. Jau tagad padomju un arī pārējo sociālisma zemju tēlniecībā sastopam mēģinājumus iesaistīt portretiskus akcentus plaša mēroga monumentālās un arī dekoratīvās plastikas partitūrās. Tā ir viena no attīstības iespējām, taču nekādā ziņā ne vienīgā. Joprojām pieaugoša sabiedriskā interese par cilvēku personības līmeni, domājams, pastiprinās arī padziļināta tuvplāna skatījuma un tam atbilstošu izteiksmes līdzekļu pilnveidošanas.

Visai plašajā amplitūdā starp uzsvērtu psiholoģismu un vispārinātu tēlu portreta žanrs ir darbojies arī dažādos iepriekšējos savas vēsturiskās attīstības cēlienos. Tēlniecība pazinusi gan pastiprinātu interesi par individu, gan portretisko elementu iekausēšanos kopējā plastiskā sistēmā. Mūsdienās spriegums kāpinās vienlaicīgi dažādās portreta sfērās. Tā funkcijas ir daudzveidīgas un joprojām turpina zarties. Tiekdamās dziļāk un pilnīgāk apliecināt cilvēka esības jēgu, portrettēlniecība veidojas līdzī laīkam.

DAŽAS IEZĪMES

GRAFIKAS TĒLAINĀS IZTEIKSMES MEKLĒJUMOS

Aptuveni piecu aizvadīto gadu posmā latviešu padomju grafika aktīvizējusies, piesaistījusi plašāku tautas uzmanību. Par tās attīstību bieži debatēts gan mūsu republikas, gan arī Vissavienības preses izdevumos, Mākslinieku savienības radošo sekciju sanākmēs, izstāžu apspriedēs, konferencēs, Latvijas PSR Mākslinieku savienības 8. kongresā. Grafikas mākslas rosmi apliecinājušas vairākas nozīmīgas darbu ekspozīcijas, no kurām svarīgākās ir PSRS 4. estampa izstāde Viļņā 1969. gadā, republikas 2. stājgrafikas skate Rīgā 1971. gadā, 2. grafikas triennāle Tallinā 1971. gadā, republikas 3. stājgrafikas skate Rīgā 1972. gadā, grafikas nodaļa triju Baltijas republiku mākslas izstādē Maskavā 1973. gadā, republikas 4. stājgrafikas izstāde Rīgā un grafikas triennāle Tallinā 1974. gadā. Latviešu padomju grafika šai laikā guvusi atzinību arī ārzemēs — Kubā, Somijā, Rumānijā, Polijā, Bulgārijā un citur. Īpaši jāatzīmē 1974. gada starptautiskā grafikas bjennāle Krakovā un 4. starptautiskā Britu grafikas bjennāle Bredfordā, kurās piedalījās arī latviešu mākslinieki. Republikā tika organizētas arī atsevišķas personālizstādes, kas ļāvušas tuvāk iepazīt grafiķu centienus un atradumus.

Šis radošās aktivitātes pieaugums veicinājis straujāku māksliniecisko individualitāšu briedumu, personību stabilizēšanās procesu. Grafikas lapas apliecinājušas vērienīgāka satura, formas izteiksmes meklējumus. Paplašinājies māksliniecisko tēlu loks. Līdzās tradicionālajai pieejai tēlu veidojumā apzināti arī neierastāki to uzbūves un izteiksmes paņēmieni.

Daudzveidīgā tēlu valodā risinātas vēsturiski revolucionārās tēmas. Nozīmīgākās jubilejas, kuras atzīmēja mūsu valstī, devušas māksliniekiem ierosmes jaunām daiļrades iecerēm. Viņi atveidojuši varoņus, kas likuši šī laikmeta pamatus, tiekušies parādīt tautas noietos cīņu ceļus. Šajā laikā tapis G. Krolļa cikls «Sākums», D. Rožkalna cikls «Stāsts par latviešu strēlniekiem», M. Oša grafikas lapas «Ar Leņinu», «Sarkanie latviešu strēlnieki» un sērija «Dienasgrāmata» — darbi, ar kuriem mākslinieki papildinājuši savu devumu, veltītu tautas varoņu piemiņai. Daudzi grafiķi pievērsušies citām nozīmīgām mūsu valsts vēstures lappusēm. Te varētu minēt P. Duškina darbu «Mēs varmācības troni grausim!», Z. Zuzes kompozīciju «Uz cīņu mosties!», A. Ņikitina ciklu «1905. gads», V. Brences sēriju «Mana bērnība» un citu mākslinieku darbus.

Grafikas lapās mākslinieki aplūkojuši arī aktuālas mūsdienu problēmas. Pieaugusi griba mūsu laikmeta progresīvās idejas izteikt filozofiski. vispārināti, saistībā ar tautas vēsturi. Radies A. Dembo cikls «Anno 1918», «Latvija — saules zeme», A. Goltjakova «Kantāte par dzimteni», I. Helmuta darbi «Mūsdienu ritmi», «Valcētāji», «Tērauds», G. Krolļa cikli «Dzimtene», «Veltījums republikai», A. Ņikitina grafikas lapa «Rīgas vagonu rūpnīcā», D. Rožkalna cikls «... plus elektrifikācija». Daudzos darbos mākslinieki tiekušies dot savu vērtējumu mūsu laikmeta aktuāliem notikumiem visas pasaules mērogā, apliecinot ieinteresētu attieksmi pret tiem. Tāds ir S. Šēgelmaņa cikls «Mika Teodoraka dziesmas» un Hirosimai veltītais pretkara cikls, M. Muižules cikls «Cilvēki, esiet modri!», A. Ņikitina «Viņiem vajadzīgs miers», G. Krolļa cikls «Prezidenta krēsls» un citu mākslinieku darbi.

Ieinteresētība par savu laikmetu, par īstenības daudzšķautņainību raisījusi vēlmi dziļāk — tuvplānā paraudzīties uz laikabiedru. Līdz ar to pēdējos gados vērojami jauni meklējumi portreta žanrā. Katrā ziņā to apliecinājusī VI republikāniskā portretu izstāde 1972. gadā, kuras ekspozīcijā grafika iezīmēja savu svarīgu akcentu. Līdzās vecāko paaudžu meistariem daudz darbu te sniedza tieši jaunāko gadskārtu grafiķi. Viņu radītie tēli apliecināja meklējumus gan psiholoģiska portreta jomā, piemēram, B. Ancānes «Bērnis (Anna)», I. Helmuta «Mākslinieks K. Cirulis», K. Liedes «Pašportrets», A. Ģērmaņa «Pašportrets», gan dažādu emocionālu noskaņu risinājumus — G. Gigas «Ritas Luginskas portrets», «Diāna», A. Ņikitina «Gleznotāja M. Siliņa portrets», M. Dragūnes darbi «Vectēvs — krievu-japāņu kara dalībnieks», «Scenogrāfa A. Freiberga portrets». Ir parādījušies arī meklējumi grupas portreta jomā — A. Žavickas tēlotie Rīgas, Jelgavas un Liepājas mākslinieku grupas portreti, M. Rikmanes «Mani draugi» u. c. Māksliniece M. Rikmane devusi arī savdabīgu ieguldījumu monumentalizēta portretiska tēla virzienā, par ko liecina «Piemīņas oforts Jēkabam Māsēnam».

Beidzamajos gados grafikā izveidojusies īpatnēju māksliniecisku tēlu galerija. Mākslas darbi, kuros ietverti šādi tēli, vairs neieklaujas kādā no tradicionālajiem žanriem. Runa ir par filozofiski tvertas vispārcilvēcīgu pārdzīvojumu, noskaņu, parādību un izjūtu gammas atklāsmi mākslas darbā, lietojot asociatīvas izteiksmes savdabību. Šādi meklējumi raksturo M. Muižules grafiku — «Mīlestība», «Laime», «Senais motīvs», «Strēlnieks», «Atgriešanās» u. c. Šajos ietvaros iekļaujas arī B. Ancānes darbi «Pie jūras», «Dziedošā», M. Rikmanes «Deja», «Jūra», L. Zikmanes «Kvartets», «Cilvēks pie jūras», A. Ņikitina «Maska», «Pieta», G. Smeltera «Senas teikas», «Varmācība», «Vienprātība», K. Liedes «Sahs» un daudzu citu mākslinieku daiļrades devums. Jāpiezīmē gan, ka tieši šāda rakstura darbi nereti prasa domas tiešāku vērsumu, tās konkrētāku pamatojumu, saiknējumu ar noteiktiem sabiedrības ideāliem.

Tendence iedziļināties psiholoģisku un filozofisku kategoriju jomā izraisījusi literatūras, īpaši dzejas tēlu jo biežu interpretāciju grafikā. Tā



I. Helmut, Lidojums (no cikla «Mūsdienīgi ritmi»), 1973



I. Helmutis. Tērauds (no cikla «Mūsdienīgi ritmi»). 1973

radies A. Dembo cikls pēc L. Paegles dzejas motīviem, I. Helmuta «Tiesums», kam pamatā V. Brutānes dzeja, M. Muižuļes grafikas lapas «Klusums», «Briedums», «Divi», kurām iedvesma smelta no I. Ziedoņa epifānijām, A. Ņikitina darbi pēc Š. Bodlēra dzejas motīviem, M. Rikmanes oforts «Dž. Bokačo «Dekameronš»», A. Mucenieka stājlapas pēc F. Bārdas dzejas tēmām.

Bagātīgs bijis mākslinieku devums ainavas un klusās dabas jomā. Vecākās paaudzes grafiķi — P. Upītis, A. Apinis, A. Junkers, O. Ābelīte, Z. Tālberga un citi dabas tēlojumā apliecinājuši lielu pietāti pret dzimte-



B. Ancāne. Klusā daba ar augļiem

nes skaistumu. Te varētu minēt P. Upīša ciklu «Lirika», grafikas lapas «Tikli», «Vējš kokos», «Parka milži», «Ceļš pāri Veclaicenes Saules kalnam», «Negaiss pār Dēliņkalnu» un citas kompozīcijas. Ražens ir arī A. Apiņa radošais darbs. Viņa oforti stingri reālistiskā ainavas tēlojumā atklāj dabas noskaņu īpatnības — «Agrā ziema», «Pēc vētras», «Rīts». Dziļi iepriecinājušas A. Junkera saulainās, dabas patiesā skaistuma piestrāvotās ainavas. Ar saviem pēdējiem lielajiem, paliekošajiem darbiem šajos gados no mums atvadījušies O. Ābelīte, Z. Tālberga un A. Duburs.

Vecmeistaru iekoptās mākslas vērtības ainavas žanrā laidušas dziļas saknes. Uz šo tradīciju pamata ainava latviešu padomju grafikā sazarojusi jo plaši. Atšķirīgā mākslinieciskā pieejā, nokrāsās un noskaņās dabas tēls atklājas D. Rožkalna, Z. Zuzes, R. Skrubja, P. Duškina, E. Henrišas, A. Čaupova, E. Andersona, K. Cīruļa un citu grafiķu darbos. Liekas, tieši tādēļ,

ka mums ir šāds koptu tradīciju un atziņu pūrs, radusies visai dzīva interese par šo žanru arī daudzu jauno un visjaunāko autoru daiļradē. To apliecina M. Dragūnes darbi «Akmeņainā piekraste», «Kalnu ūdeņi», N. Darkevičas kompozīcijas, V. Brences cikls «Latvija», P. Lapiņas ainavas «Atvasara», «Lietutiņš», «Varavīksne», R. Opmanes lapas «Inesis», «Zvejniekiem», «Sabile», «Vecrīga», K. Liedes cikls «Gadalaiki», un daudzi citi. Pēdējo gadu gaitā vairāku grafiķu daiļradē dabas tēls arvien biežāk tiek izmantots plašāku asociatīvu priekšstatu radīšanai. Tā I. Helmuta «Aizejošās laivas» asociējas ar domu par dabas dzīves ritma dažādām iespējām. Dziļāks saturs ir arī citām pēdējos gados darinātām I. Helmuta ainavām — «Enkuri», «Osta». Arī Dz. Ezergailes darbi, piemēram, cikls «Folkloras motīvs», pauž domu par tautas garamantu neizsmelamo bagātību un krāšņumu.

Tāad grafiķu radītais žanru un tēlu loks bijis plašs, mākslinieki centušies aptvert reālās īstenības parādību visdaudzveidīgākās puses. Un tomēr ne jau visi šie darbi izskanējuši vienlīdz spēcīgi, ne visās izstādēs mūsu grafika startējusi tikai veiksmīgi. Līdzās ekspozīcijām, kuras tiešām var nosaukt par optimistiskiem atelpas brīžiem (spilgtākais piemērs ir republikas 2. stājgrafikas izstāde 1971. gadā), mūs pārsteiguši arī pēkšņi apsīkuma momenti. Domājot par šāda neizlīdzināta plūduma iemesliem, meklējot visus «par» un «pret», īpaši nopietni jārunā tieši par tēlainās saceres un izteiksmes problēmu.

Grafiķu radīto māksliniecisko tēlu iedarbes spēku noteikuši dažādi faktori. Pirmkārt, jautājums par profesionālo meistarību kā šaurākā, tā plašākā nozīmē. Šaurākā nozīmē tas attiecināms uz izteiksmes līdzekļu, atsevišķu darba komponentu — zīmējuma, izpildījuma tehnikas, krāsas, kompozīcijas un citu elementu mērķtiecīgu un meistarīgu pielietojumu. Aplūkojot profesionālās meistarības jautājumu plašākā nozīmē, jārunā par mākslinieka personību, viņa dzīves uztveri, spēju saskatīt un atklāt to, kādēļ viņš — mākslinieks patiešām nevar klusēt, nevar neradīt. Amata prasmē mūsu grafiķi, šķiet, ir spēcīgi. Darbi parasti uzrāda nevainojamu izpildījuma kultūru un grafikas skolu. Toties, runājot par mākslinieku personības, viņu radošās atdeves, kvēles, «apsēstības» problēmu, rodas arī iebildes. Liekas, grafiķi nereti atrod vienu — «savu tēmu», «savu motīvu» un tad tā sauktajā «spilgti izteiktajā savā rokrakstā» tiecas risināt un risināt arvien to pašu — kādreiz veiksmīgi atrasto «savu tēmu». Šajā procesā, šķiet, arī meklējami cēloņi inercei, kas saskatāma gan atsevišķu autoru devumā, gan ir noteikusi vairāku grafikas izstāžu seju. Šāda inerces bieži seko lielākiem radošiem atklājumiem, tiecas ilgāku laiku rezonēt veiksmīgā atraduma patiesību, līdz beidzot draud nonivelēt arī paša atklājuma lielumu. Tādas radošas inerces dēļ arī republikas 4. stājgrafikas izstāde vairs neizskanēja kā liels notikums, un salīdzinājumā ar kaimiņrepubliku sniegumu mūsu nodaļa 3. grafikas triennālē Tallinā 1974. gadā, neskatoties uz atsevišķām veiksmēm, atstāja radoši pasīvāko un pašapmierinātāko iespaidu.



P. Upītis. Parka mlži



O. Ābelīte. Viesulis

Mākslinieka personība, viņa radošais spēks visciešāk saistīts ar emocionālā faktora nozīmi darba tapšanas gaitā. Ne velti beidzamajos gados arī padomju mākslas zinātnē it īpaši tiek uzsvērtā emocionālītātes nozīme tēlotājā mākslā. Arvien aktuālāki kļuvuši jautājumi par konkrētā dzīves materiāla dziļi emocionālās uztveres nepieciešamību, tās izšķirošo nozīmi radošajā procesā. Par to plaši runāja arī PSRS Mākslinieku savienības 4. kongresā Maskavā 1973. gadā. Arī mūsu grafikā vēroto tēlu iedarbes spēks vai vājums visbiežāk meklējams tieši šīs problēmas izpratnē. Mākslinieka personības lielums, emocionālā pārdzīvojuma dziļums ir tas, kas liek un arvien liks atgriezties pie mūsu grafikas vecmeistaru snieguma, aicinās kavēties pie O. Ābelītes romantiska pacēluma apdvestajiem darbiem, pie A. Junkera spēka un optimisma piestrāvētajām kompozīcijām vai P. Upīša liriskajām dabas ainavām. Mākslinieka emocionālais pārdzi-

vojums, kaismīga dzīves uztvere ir stimulš, kas likumsakarīgi rosina arī grafikas izteiksmes līdzekļu meklējumus, ceļ formas aktivitāti.

No otras puses, grafika ir tā tēlotājas mākslas nozare, kurā salīdzināmā ar glezniecību vai tēlniecību iespējams ietvert izvērstāku intelektuālu atziņu loku, risināt tēlu attīstību plašākā likumsakarību diapazonā. Šādas priekšrocības grafikai nodrošina izteiksmes pamatlīdzekļu — līniju un laukumu, kā arī tehnikas specifika. Šī specifika paver ceļus mākslinieka domu, atziņu un prāta slēdzienu īpaši detalizētām atklāsmes veidam. Kompozicionālā piesātinātība, kuru pieļauj tieši grafikas valoda, rosina mākslas darba saturu paust analītiski daudzveidīgi, vērtējoši. Tātad grafikas mākslai ir visas iespējas iet ciešā kopsolī ar mūsu laikmeta intelektuālajām tendencēm. Par intelektuāli kāpināta grafikas tēla meklējumiem liecina, piemēram, vairāki I. Helmuta (cikls «Mūsdienu ritmi»), G. Krollja (cikls «Rīga gadsimtos»), M. Muizules (cikls «Izaugsme»), D. Rožkalna, A. Dembo darbi. Tomēr šīs radošās veiksmes nebūt neizsmel visas intelektuāli piesātināta tēla risinājuma iespējas. Ir arī gadījumi, kad intelektuālais elements tiktāl akcentēts, ka jau draud apslāpēt mākslas darba emocionalitāti vispār. Šādos gadījumos no grafikas lapas vēdi racionālisms, kas domāšanu pretstata emocionālai uztverei. Šādos darbos māksliniecisko tēlu raksturo sadomātība, pat shematisms, kas dažkārt novests gandrīz līdz formulai vai grūti atšifrējamam rēbusam. No šāda viedokļa iebildes savā laikā izraisīja daži J. Svenča darbi (piemēram, cikls «Latgale»), kuru satura uztvere prasīja saspringtu domas piepūli, bet mākslas darba emocionalitāti apslāpēja «atšifrēšanas pienākums». Nereti līdzīgā situācijā nonākam, aplūkojot J. Lapiņa kompozīcijas, arī vairākus G. Smeltera darbus. Doma, novesta gandrīz līdz matemātiskai formulai, bija vērojama arī dažos D. Rožkalna — citkārt tik emocionāli runājošā mākslinieka darbos, piemēram, grafikas lapā «Lāzers» no cikla «Es stāstu savam dēlam».

Lai panāktu plašāku domas apvienojumu ar darba emocionālo skanējumu, aizvadītajā posmā radušās jaunas atziņas tēlainās izteiksmes meklējumu laukā. Grafīki aizvien biežāk iecerēto tēlu cenšas raksturot pēc iespējas vispusīgāk, mēģinot to atklāt kustībā, dažādu telpu un laiku dialektiskas maiņas ietvaros. Pirmais etaps — vienkāršākais paņēmiens šāda tēla veidojumā ir tēmas izvērsums sērijās un ciklos, tā parādot tēmas evolūciju, ritmu, galvenos sīzeta mezgla punktus. Šis paņēmiens it īpaši sazēla sešdesmito gadu sākumā un vidū. Reizē ar šīs tendences izplatīšanos par vienu no visvairāk diskutētajiem kļuva jautājums, cik tālu var attīstīties nu jau tik populārās sērijas un cikli un vai vienmēr tie sevi attaisno. Aplūkojot izstāžu eksponātus, līdzās nozīmīgiem, saturā pilnskanīgiem darbiem nereti bija konstatējams nepamatots vienas tēmas (nereti šauras) detalizēts, it kā sīki izkadrēts sniegums, kas ietverts vairākās cikla lapās. Dažkārt šāds kadrs, iemiesots lielformāta lapas laukumā, vēl tiecās būt patētiska variācija par izraudzīto tēmu. Šādā cikla vai sērijas izvērsumā ieceres galvenā doma šķita vai ar varu izstiepta



M. Muizule. Jaunības putni

garumā. Ne velti tieši tādēļ sešdesmito gadu otrajā pusē un beigās mākslas kritika sākusi nopietni runāt par ciklu un sēriju inflāciju.

Kā zināma reakcija uz šo «inflāciju» sešdesmito gadu otrajā pusē un septiņdesmito gadu sākumā parādījās nozīmīgākie atradumi asociatīvās tēlainības virzienā. Asociatīvās tēlainības paņēmieni apliecināja, ka tas pieļauj daudzslāņaināku domas izteiksmi, paver iespēju iecerī atklāt vairākos aspektos, ļauj tēlu tvērt plašākā, daudzveidīgākā skatījumā. Tomēr vienlaicīgi saasinājās arī jautājums par asociatīvās valodas izvērsuma mēru, par to, vai grafiķim arvien izdodas atrast asociatīvās izteiksmes mērķtiecīgu plūsmu jeb asociatīvie priekšstati ir jau tik lielā mērā subjektīvi, ka rada sarežģītu un grūti uztveramu tēlu sistēmu. Asociatīvas tēlainības pielietojums pārsvarā gan ir sekmējis vairāku A. Ņikitina,

I. Helmuta, M. Muižules, A. Dembo un citu grafiķu darbu satura pilsnaknību un idejas iedarbīgumu. Turpat jāpiebilst, ka asociatīvās tēlainības iespējas latviešu grafikā nebūt vēl nav izsmeltas. It īpaši to apliecināja mūsu republikas grafiķu devuma salīdzinājums ar Igaunijas un Lietuvas grafikas darbiem 3. stājgrafikas triennālē Tallinā, kur kaimiņu sniegti asociatīva tēla risinājumos likās ievērojami pārliecinošāki, nobriedušāki.

Jauni meklējumi šodien raksturo arī simboliski alegoriska tēla specifiku. Pats galvenais — tēlu valoda stiprā mērā (kaut ne pilnīgi) ir atbrīvojusies no aprobētajiem, trafaretajiem auglības, ražības, varonības u. tml. simboliem, tā meklē neierastāku, tautas vēsturei un tagadnei atbilstošāku simboliku.

Pēdējo gadu devums izraisījis arī pārdomas par grafikas tehniku un formas risinājuma nozīmi tēla atklāsmē.

Sešdesmito gadu sākumā latviešu grafikā pastiprinājās sliekšme uz ornamentālu stilizāciju, dekoratīvātāti (nereti to stimulēja lietuviešu grafikas paraugs), pieauga tieksme izmantot tautas mākslas elementus grafikas darbu formas veidojumā un mūsdienīga satura atklāsmē (par to liecina G. Kroļļa, D. Rožkalna, Dz. Ezergailes un citu mākslinieku devums). Pilnveidojoties un attīstoties šī tendence veicinājusi poētiskākas, romantiskākas dzīves izjūtas apliecinājumu. Līdztekus bagātinājies arī formas izteiksmīgums — tautas mākslas elementi ietekmējuši kompozīcijas raksturu, ritmu, stilizācijas pakāpi, kas stiprā mērā raksturo mūsu grafikas savdabību. Par to runā G. Kroļļa, J. Pigožņa, Dz. Ezergailes, D. Rožkalna, J. Svenča, Z. Zuzes, A. Lubgānes, K. Čiruļa un daudzu citu autoru darbi. Un tomēr, no otras puses, dekoratīvo tendenču pieauguma ietekmē šajā laikā aktuālāks kļuvis jautājums par attiecībām starp mākslas darba saturu un ārīšķīgu dekoratīvātāti, aiz kuras var paslēpties neapmierinoša, virspusēja konkrētā dzīves materiāla apguve, sekls īstenības pārdzīvojums. Tādēļ īpaši atzīstami liekas, ka aizvadītajos gados grafiķi ir meklējuši un nereti arī atraduši jaunus, tēla specifikai atbilstošas dekoratīvās vērtības. Tā, piemēram, G. Krollis ir papildinājis savu rokrakstu ar smalku, ažūru līniju, pakļaujot to daudzslāņainākai tēlu struktūrai («Vasaras pieskāriens», «Rīga gadsimtos»). Dz. Ezergailes darbos dekoratīvi kārtotie laukumu ritmi, rotājošās joslas un trauslo līniju audi arvien vairāk tiecas uz ideālu kompozīcijas skaidrību, kuras uzdevums ir iespējami spilgtas tēla raksturojums. E. Heniša mēģina katram darbam rast savu īpašu, atšķirīgu stilistisku paņēmieni, ar to akcentējot tēla vienreizīgumu. Pastiprinājusies arī interese par krāsas dekoratīvām iespējām, par krāsu kā grafikas izteiksmes līdzekli. Viena daļa mākslinieku krāsās tīri vizuāli pauž tēla būtību (S. Sēgelmaņa kļusās dabas, I. Helmuta «Ragaciems», «Kuldīga»), citi — krāsai devuši dziļāku uzdevumu tēla noskaņas (G. Gīgas portreti, M. Muižules darbi), idejiskās slodzes (G. Kroļļa cikls «Sākums», A. Dembo lapas pēc L. Paegles dzejas motīviem), kā arī psiholoģiskā pamatojuma virzienā (A. Ņikitina portreti). Taču tepat jāiebilst pret tādu krāsas pielietojumu



G. Krollis. Saules koks

estampā, kad grafika jau zaudē savas tipiskās īpatnības un sāk pretendēt uz glezniecisku raksturu.

Tēlu izteiksmību paplašinājuši arī daži jauni atradumi grafikas tehnikas jomā. Pēdējos gados mākslinieki krasi atkāpušies no linogriezuma vienvēidības, kas dominēja sešdesmito gadu sākumā un vidū. Tiek meklētas jaunas vērtības ofortā, sietspiedumā, litogrāfijā, cinkotipijā un citās tehnikās, kuru īpatnības pieļauj daudzveidīgākus liniju audus, detalizētāku ritmu, krāšņāku faktūru. Tēla iedarbīguma nolūkos radies arī jauktu tehniku īpatsvara pieaugums: augstspiedums jo bieži tiek kombinēts ar dob-
spiedumu, gludspiedumu u. tml.

Daudzkārt, analizējot latviešu padomju grafikas klāstu uz Vissavienības mākslas fona, kā kopīga mūsu stājgrafikas īpatnība ir atzīmēta noslieksme



P. Postaja. Parkā. 1971



G. Strupulis. Mākslinieka darbnīcā. 1973

uz monumentalismu.¹ Šī īpašība, kas visspilgtāk bija attīstījusies linogriezumā, pēdējos gados vērojama arī sietspiedumā, litogrāfijā, ofortā un kokdzelumā. Tipiski piemēri te ir P. Upīša monumentālās ainavas «Parka milži», «Vejš kokos», G. Krolla cikls «Sākums», Z. Zuzes panorāmveida ainavas, M. Rikmanes litogrāfijas, M. Dragūnes darbi. Šīs grafikas lapas liecina par monumentālo formu atbilstību tēla būtībai. Un tomēr joprojām jārunā arī par gadījumiem, kad sastopamies ar pārprasta monumentalisma piemēriem. Tādi ir atsevišķi darbi vai darbu cikli, kas risināti gan lielu formu, pat milzīgu laukumu kārtojumos, tverti lielformāta lapās, bet tēla būtība nepavisam neprasa šādu monumentālu izvērsumu. Te jāpiemin piemēram, A. Mucenieka linogriezumu cikls «12», kur gadalaiku simboliskie tēlojumi kļuva grūti uztverami tieši milzīgo stājgrafikas lapu formāta dēļ. Dažkārt stājdarbā risināts monumentāls tēls, kura saturs drīzāk gan atbilst plakāta specifikai, piemēram, G. Smeltera «Varmācība», «Vienprātība» u. c. Šādos gadījumos mākslas tēls ir pilns pretrunu.

Rakstā ieskicētie vērojumi nebūt vēl neizsmeļ plašo izteiksmes līdzekļu un radošo iespēju gammu, kas tipiska mūsu grafikas tēlainās valodas attīstībai. Pēdējos gados šī valoda ir papildinājusies ar vērtībām, kas nosaka mūsu grafikā tālāku attīstības perspektīvu.

¹ Vissavienības 4. estampa izstādes apspriedē Viļņā 1969. gada decembrī; II Grafikas triennāles konferencē Tallinā 1971. gada septembrī; III Grafikas triennāles konferencē Tallinā 1974. gada 20. septembrī.

Veronika Kučinska

DESMIT AUGLIGI GADI

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLAS KERAMIKAS
ATTĪSTĪBAS IEZĪMES
(1962—1972)

Desmit gadi latviešu padomju keramikas mūžā. Kāpēc tieši desmit? Kādi atskaites punkti izvēlēti, lai izmērītu noiето ceļu, rezumētu paveikto?

Latviešu padomju mākslas keramikas mūžs nav izsmeļams vienā desmitgadē, taču jaunais mālā dzimst lēni. Iekams māls pakļaujas cilvēka gribai un rokai, ap trim gadiem tam jāļauj šķīstīties dabas spēku stihijā — mālū «apstrādā» saule, lietus un visi četri vēji. Pie tam tas ir tikai sākums; meistara rokās dus pirmviela, kas ilgā un grūtā cīņā jāatmodina dzīvei mākslā. Bet, lai izveidotos jauna keramikas izpratne, izaugtu keramiķa personība, taptu jauna keramikas skola, jāaprit daudzām gadskārtām.

Augsta profesionāla meistarība ir viena no skaistākajām latviešu keramikas tradīcijām. Jau mūsu gadsimta sākumā, 1906. gadā, Starptautiskajā mākslas un mājrūpniecības izstādē Milānā ar sudraba medaļu apbalvots Jēkabs Dranda, Smiltenes novada podnieks. J. Dranda ir pirmais latviešu keramiķis, kas ar saviem darbiem piedalījās starptautiskajā izstādē. Latviešu keramikas augstais profesionālais līmenis un savdabība nepaliek nepamanīti Parīzē, diženajā pasaules mākslas centrā, 1937. gadā Vispasaules mākslas un tehnikas izstādē. Apbalvoti četru Latgales keramiķu un viena Kurzemes keramiķa darbi. Augstāko atzinību — zelta medaļas saņēma Andrejs Paulāns un Polikarps Vilcāns; sudraba medaļas iegūst Polikarps Riučs un rucavietis Kārlis Volgemuts, bronzas medaļu — Jānis Kaļva.

Rit gadu desmiti, to straujajā plūdumā nepārtrūkst meistarības strāva, tikai veidojas jauni posmi. Un, lūk, mūsu keramiķu stāvo kāpienu meistarības kalnā apmirdz zelta un sudraba gaisma 1962. gadā III Starptautiskajā keramikas izstādē Prāgā. Prāga ir dāsna. Atzinīgi novērtēti septiņu latviešu padomju keramiķu darbi: Ausmai Žūriņai un Sarmītei Ozoliņai — zelta medaļas; Silvijai Šmidkenai un Georgam Kruglovam — sudraba medaļas; Margitai Melnalksnei, Frīdai Heimrātei un Margaritai Priedei — izstādes goda diplomu.

Šī pirmā lielākā padomju keramiķu debija Čehoslovākijā izdotajā albumā «Modernā keramika», kas apkopo arī pieminētās izstādes materiālus, raksturota šādi: «Tikai mazliet pazīstama ir padomju keramika, tāpēc tikšanās ar padomju keramiķiem Prāgas izstādē 1962. gadā bija liels



pārsteigums gan tāpēc, ka padomju ekspozīcija skaita ziņā bija vislielākā, gan tāpēc, ka ne mazums objektu sasnieguši augstāko pasaules līmeni.»¹

Novērtējot Prāgas izstādē eksponētos latviešu keramiķu darbus, Georgs Kruglovs atzīst, ka tajos jūtama formu skaidrība, rotājuma dabīgā vienkāršība, keramikas tehniku laba pārvaldīšana.²

Sajā pašā gadā, vērtējot pirmo plašāko republikas lietišķi dekoratīvās mākslas izstādi, mākslas zinātniece Ilga Kreituse secina: «... ir panākts lūzums pārejā uz laikmeta gaumei un estētiskajām prasībām atbilstošu darbu radīšanu. Formu konstruktīvā skaidrība, materiāla dabīgā skaistuma izcelšana, nesamākslotība, izteiksmes lakonisms un liela atturība rotājumā bija raksturīga izstādīto keramikas un audumu, koka, metāla, ādas un dzintara izstrādājumu lielum lielajai daļai.»³

¹ Karel Hetteš, *Pravoslav Rada*. *Moderne Keramik*. Artia, 1965, S. 23.

² Kruglovs G. Trešajā Vispasaules keramikas izstādē. — «Māksla», 1962, № 3, 37. lpp.

³ Kreituse I. No izstādes — dzīvē! — «Māksla», 1962, № 3, 2., 9. lpp.

Tādas ir šīs desmitgades sākuma ceļazīmes. Bet 1972. gads?

Skopas rindkopas laikrakstā «Literatūra un Māksla» vēsti: «Faencā, Itālijas senajā un slavenajā keramikas mākslas centrā, pašlaik notiek trīsdesmitais starptautiskais mākslas keramikas konkurss izstādē. Šajos konkursos apbalvotie darbi paliek Faencā un tiek novietoti īpašā muzejā, kas kļuvis par izcilu pasaules keramikas mākslas šedevru krātuvi. Par muzeja pastāvīgajiem eksponātiem tagad kļūš arī mūsu republikas keramika Pētera Martinsona «Kubi», kas šajā starptautiskajā mākslas keramikas konkursā apbalvoti ar zelta medaļu.»¹

Un šīm rindkopām ir zelta skaņa. Atkal viena uzvara. Faencas zeltu pirmo reizi izcīnījis latviešu keramiķis.

Desmit gadskārtu loks noslēdzies. Mēģināsim atsegt kārtu pa kārtai, slāni pa slāni, lai saskatītu to dziļumu un krāsu.

Prāgas III Starptautiskās keramikas izstādē gūtie panākumi latviešu padomju keramiķiem ir spēcīgs impulss jauniem meklējumiem senajā un mūžam jaunajā keramikas mākslā.

Visās lietišķās mākslas izstādēs keramiķi piedalījušies ļoti aktīvi, viņu darbi allaž veidojuši ekspozīcijas kodolu. Bet nu radošo spēku potenciāls tik sakāpināts, entuziasms tik kvēls, ka tam jāatrisinās jauna tipa izstādē, līdz šim nebijušā.

1964. gadā ver durvis I republikas keramikas izstāde. Tiek apliecināts latviešu mākslas keramikas briedums. Sabiedrība pārliecinās, ka keramika Padomju Latvijā izaugusi par patstāvīgu, radošās aktivitātes ziņā vadošu lietišķi dekoratīvās mākslas nozari.

Šai izstādē vienlīdz pārstāvēti gan tautā pazīstami keramikas meistari, gan viņu skolnieki. Tiek meklēti un atrasti jauni ekspozīcijas kārtojuma principi: līdzīgi kristāliem, aug un veidojas keramikas ansambļi. Atzinīgi jauno parādību vērtē arhitekts Ivars Strautmanis, taču šai vērtējumā saklausāmas arī bažas par varbūtēju novirzi: «Mūsdienu keramika — tā ir ansamblja keramika. Tiecoties panākt plastiskās izteiksmes daudzveidību, mākslinieki reti aprobežojas ar vienu vāzi vai šķīvi — parasti tie ir divi, trīs vai pat vairāki. Nedaudz variējot atsevišķo priekšmetu faktūru vai krāsu, izdodas panākt maksimāli izteiksmīgu grupu, kas kopumā veido arī šīs izstādes pamatu. Dažādas gan pēc priekšmetu skaita, gan lieluma vai apdares — tās nodrošina ekspozīcijas nepieciešamo krāsainību un daudzveidību, bet visai izstādei piešķir neapšaubāmu vienotību. Tomēr, ieskatoties uzmanīgāk, jūtam, ka šī tieksme — radīt plastiskā un fakturālā izteiksmē daudzveidīgu ansambli — kļuvusi par zināmu kavēkli jaunu formu attīstībai, novedusi pie atsevišķu priekšmetu plastiskās izteiksmes vienādošanās. Ar to arī izskaidrojams zināms atslābums jaunu formu meklējumos, zināma «modernisma» štampa parādīšanās.»²

¹ *Sila R.* Faencā un Valorisā. — «Lit. un Māksla», 1972, 29. jūl., 15. lpp.

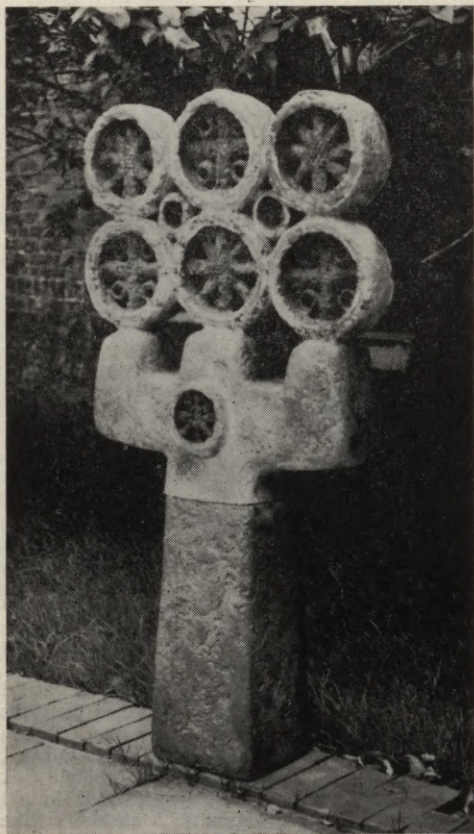
² *Strautmanis I.* Senā, bet mūžam jaunā. — «Lit. un Māksla», 1964, 4. dec.



Ja arī pieminētie simptomi kādu brīdi varēja parādīties viena vai otra autora darbos, tie nekļuva par likumsakarību. Keramikas ansamblī joprojām ir visu lietišķi dekoratīvo izstāžu dominante; tieši šais ansamblis spilgti atklājas mākslinieku radošā rokraksta īpatnības.

1965. gads — republikas jubilejas gads. Baltijas republiku lietišķi dekoratīvās mākslas meistari Tallinā, Rīgā, Viļņā republikas lietišķās mākslas izstādēs demonstrē savu izaugsmi gadsimta ceturksnī. Izstāžu analīzei veltīta vadošo padomju mākslas kritiķu rakstu sērija žurnālā «Декоративное искусство СССР». Latviešu lietišķi dekoratīvā māksla tiek kvalificēta kā radoša laboratorija, kur unikālos priekšmetos mākslinieki īsteno jaunus plastiskus un koloristiskus atradumus. Mākslas kritiķe L. Kramarenko atzīst, ka latviešu mākslinieki droši eksperimentē. Īpaši uzsvērta keramiķu aktivitāte. Viņu meklējumu galvenais virziens — vienkāršo formu arhitektonika, māla plastisko īpašību atklāšme.¹

¹ Крамаренко Л. Три выставки — три школы. — «Декоративное искусство СССР», 1965, № 11, с. 2.



S. Smidkena, L. Lukšo. Dārza keramika. 1969

Latvian Ceramic Society, Riga, Latvia

1966. gadā tiek atklāta II republikas keramikas izstāde.

Izstādes vērtējumā izkristalizējas atziņa, ka ir izveidojušās divas rādīkālī atšķirīgas stilistiskas koncepcijas — tautas mākslas keramika (Latgales keramika) un profesionālā keramika, kas iekļaujas modernā, internacionālā keramikas stila strauvē. ¹ Savukārt profesionālajā keramikā radošie meklējumi visdziļāk un plašāk izvērsas tehnoloģijas jomā — jaunu keramikas masu un glazūru radīšanā. Aforisma kodolīgumu gūst atziņa, ka keramikas iespējas ir neizmējamā. II republikas keramikas izstādē šo neizmējamo iespēju konkretizēšanās jūtama ziedu trauku formās, interjera un eksterjera dekorā, sīkplastikā. Sazarojas žanri, daudzveidīgāka kļūst tematika, ekspresīvāka izteiksme.

1967. gads — Lielā Oktobra jubilejas gads. Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienai veltītā republikas lietišķi dekoratīvās mākslas izstāde Rīgā izskan kā varena simfonija. Arī lietišķi dekoratīvās mākslas valoda — plastisko formu un faktūru ritmi, kolorīta skanīgie vai klusinātie akordi — var paust izcilu notikumu patosu. Skaistu atspulgu šī izstāde gūst kinožurnālā «Māksla». «Zemes ziedi» — tā nosaukta dokumentālā filma, un šī nosaukuma asociatīvi tēlainais saturs liek nojaust keramikas lomu izstādes uzbūvē.

1968. gada republikas dekoratīvi lietišķās mākslas izstādē eksponētajā keramikā dominē māla plasts. Izstādi vērojot un vērtējot, mākslas zinātniece Valija Sprōģe izsaka savas pārdomas: «Virpots māla trauks nekad nezaudēs savu skaistumu, bet virpošana nav vienīgais māla apstrādes paņēmieni. Liela daļa keramiķu un arī skatītāju pašreiz priekšroku dod no māla plasta veidotas formas vienreizējam skaistumam, māla dabisko kvalitāšu atsegšanai un materiāla elastīguma demonstrēšanai ar vieglu formas deformāciju.» ²

1969. gads paver jaunu lappusi latviešu mākslas keramikas laikagrāmatā. Republikas lietišķi dekoratīvās mākslas izstādi, kas veltīta 50. gadadienai kopš padomju varas nodibināšanas Latvijā, arhitekts Voldemārs Susts raksturo kā «rezumējumu un pieteikumu». Ko tad «piesaka» šī izstāde? Dekoratīvā elementa vadmotīvu priekšmeta struktūrā.

«Visuzskatāmāk šī krasā pāreja no utilitāri lietojamā uz dekoratīvo nolasāma keramikas jomā, kuras tradīcijas tik cieši saistītas ar lietojamiem priekšmetiem. Te līdzās darbiem, kur dekoratīvais dominē neslēptā veidā, īpaši interesanti tie, kuros priekšmeta lietošanas jēga ir saglabāta simboliskā veidā. Raksturīgas, piemēram, mūsu keramikas vecmeistara G. Kruglova veidotās maskas — vāzes, dekoratīvi bagāti veidojumi ar nelieliem, gandrīz nemanāmiem atvērumiem ziedu ievietošanai. Raugoties uz interesanto un izteiksmīgo formu, nerodas vēlēšanās bagātināt to vēl ar

¹ Ivanova G. Pa kādu ceļu? — «Lit. un Māksla», 1966, 19. nov.

² Sprōģe V. Piezīmes par dekoratīvi lietišķās mākslas darbu izstādi. — «Lit. un Māksla», 1968, 18. maijā.



ziediem, un tie būtu lieki. Līdzīgā veidā arī svečturī var tiešām ielikt sveces, bet — vai vajag?»¹

Augstu novērtējumu gūst L. Mednieces, S. Ozoliņas, A. Zūriņas, P. Martinsona, A. Zīles, V. de Būra, V. Jātnieces, T. Aļejevas darbi.

Jaunā pieeja lietišķi dekoratīvās mākslas jaunrades principiem rada plašu rezonansi mākslas meistarū, kritiķu un žurnālistu aprindās — 1970. gadā laikraksta «Padomju Jaunatne» slejās izvērsās asa diskusija.²

Diskusija nebūt nav beigusies. Galavārdu acīmredzot teiks laiks un daiļrades prakse.

¹ Šusts V. Rezumējums un pieteikums. «Māksla», 1969, № 3, 6. lpp.

² Jugāne V. Domājot par nākotni. — «Pad. Jaunatne», 1970, 9. aug.

Barkāns G. Skaistuma lietderība. — «Pad. Jaunatne», 1970, 23. aug.

Dubins H. Bez definīcijām. Turpinām sarunu par lietišķo mākslu. — «Pad. Jaunatne», 1970, 5. sept.

Jugāne V. Skolotāja. — «Pad. Jaunatne», 1970, 13. sept.

Ivanova G. Jaunrade un tradīcijas. — «Pad. Jaunatne», 1970, 27. dec.



S. Ozoliņa. Trauki. 1971

Pats spilgtākais notikums 1969. gada vasarā ir I republikas dārza keramikas izstāde. Kā aizturēti avoti spēji izlaužas republikas keramiķu tiekšme tvert domu monumentāli plastiskā izteiksmē un sintezēt to ar dabu, arhitektonisko vidi. Cik plašu interesi šis keramikas veids izraisīja sabiedrībā, liecina Doma koncertzāles dārza apmeklētāju skaits — 1969. un 1970. gada vasarā dārza keramikas izstādi ir skatījuši ap 400 000 apmeklētāju.

I republikas dārza keramikas izstādē dekoratīvo veidojumu pamatā bija konstruktīvi tektoniskais princips, turpretī II republikas dārza keramikas izstādē, ko atklāja 1971. gada vasarā, pārsvaru guva organiska, plastiska rakstura formas. Raksturīgi piemēri te I. Krolles un S. Čihovskas «keramiskie koki», P. Martinsona «maisi», S. Ozoliņas dekoratīvā keramika.

Ja pirmajā sajūsmas brīdī šķita, ka Doma koncertzāles dārzs ir ideāls atrisinājums dārza keramikas eksponēšanai, tad 1971. gada vasarā, saduroties ar zināmiem izvietojuma ierobežojumiem, kļuva skaidrs, ka dārza keramikas veidojumi prasa tieši tiem atbilstošu konkrētu vidi.

1971. gadu var uzskatīt par vienu no kulminācijas punktiem padomju keramikas attīstībā. Keramikas starptautiskais simpozījs ar devīzi «Nacionālās tradīcijas mūsdienu keramikā» un Vissavienības izstāde «PSRS keramika» Viļņā kļuva par izcilu notikumu gan Padomju Savienības, gan starptautiskā mērogā. Simpozija radošajā sacensībā piedalījās divi latviešu keramiķi — Latvīte Medniece un Dainis Krastiņš.

Vissavienības izstādē «PSRS keramika» eksponētos darbus analizējot, izveidojās vienprātīgs spriedums: Baltijas republiku keramiķi ir padomju keramiķu avangards. Šis gada vietas izcīnā ne mazums nopelnu arī latviešu keramikas meistariem. Augsta profesionālā meistarība, apbrīnojama materiāla izjūta, taktisks dekora pielietojums, kolorīta izsmalcinātība — lūk, iezīmes, kas vieno Baltijas republiku keramiķus.

Otrs izcilākais notikums 1971. gadā mūsu mākslas keramikas dzīvē ir Olitas Āboliņas uzvara — augstākais apbalvojums un diploms I starptautiskajā sīkplastikas bjennālē Budapeštā. Bjennālē piedalījās 26 valstu mākslinieki, un latviešu māksliniece ierindojās desmit pasaules labāko sīkplastikas meistarū skaitā. Tā izskatās šī laureātu parāde:

Āboliņa Olita (PSRS),
Bills Maksis (Šveice),
Kišs Nadjs Andrašs (Ungārija),
Minkuci Lučiano (Itālija),
Panurgiass Timioss (Grieķija),
Stefanesku Mirčo (Rumānija),
Sirāno Pablo (Spānija),
Šamodi Jozefs (Ungārija),
Votruba Fricis (Austrija),
Zitmans Kornēlijs (Venecuēla).

Panākumiem bagāto gadu vainago vēl viens atzinības apliecinājums latviešu padomju mākslas keramikai: četri izcili keramiķi — Margita Melnalksne, Latvīte Medniece, Sarmīte Ozoliņa un Pēteris Martinsons — ievēlāti Ženēvas Internacionālajā keramikas akadēmijā par goda locekļiem sakarā ar sekmīgu piedalīšanos vairākās starptautiskajās izstādēs.

1972. gads. Tradicionālā republikas lietišķi dekoratīvās mākslas izstāde ar saviem meklējumiem un pretrunām. Un P. Martinsona izcīnītā zelta medaļa Faencas konkursā izstādē. Desmitgades loks noslēdzies. Lielās līni-



P. Martinsons. Čiņa ar melno pūķi. 1971

jas, kas iezīmēja kvalitatīvi jaunas keramikas tapšanu, tiecas augstumā, dziļumā, plašumā.

Vērojot kādu spilgtu parādību, mūs interesē ne tikai tās attīstības perspektīva, bet arī sākotne. Kādi spēki veidojuši mūsu keramikas spēcīgo izaugsmi? Kur ir tie centri, kuru radošā atmosfēra palīdz izšķīlties talanta dzirkstij, raisīties personībā apslēptajam spēkam?

Kad meklē izteku mūsu gobelēna mākslai, kas vienā desmitgadē izauga, nobrieda, radīja savu skolu un guva lielus panākumus Vissavienības mērogā, tad to nekļūdīgi atrod Valsts mākslas akadēmijā. Tekstilmākslas nodaļu radīja un nepaguris vada Rūdolfs Heimrāts, mākslinieks, kura personību, talantu un nopelnus šīs mākslas nozares attīstībā šobrīd grūti pārvērtēt.

Latviešu padomju profesionālās mākslas keramika, kuru mēdz dēvēt par «profesionālo keramiku», «mākslas keramiku», «moderno keramiku»,



O. Āboliņa. Tautas dziesma. 1971

izveidojās tikai nedaudz gadu agrāk par savu jaunāko māsu — gobelēna mākslu. Šīs keramikas ievadītāji ir Georgs Kruglovs un Margita Melnalksne. Divi izcili keramiķi, divas lielas personības. Viņu talanta īpatnības it kā simbolizē divus nedalāmus keramikas pirmsākumus — mālu un uguni. Šķiet, nebūs mākslinieka, kas, izgājis caur šo pedagogu rokām, agrāk vai vēlāk nebūtu atskārtis viena nerimtības uguni, otra — lēno, bet dziļo iedarbības spēku, kas radniecīgs pašas dabas veidošanās procesam.

Georgs Kruglovs ir nerimtīgs keramikas formu un glazūru jaunradītājs un pētnieks. Šķiet, ka šai mākslas nozarē nav problēmas, kuru nerisinātu izcilais keramikas meistars Valsts mākslas akadēmijas profesors Georgs Kruglovs.

Laika distancē ir atklājies, ka pieredzējušais meistars ir ne vien latviešu mākslas keramikas pionieris, bet arī viens no mūsdienu padomju keramikas skolas pamatlicējiem. Mākslas zinātniece N. Stepanjana apcerējumā

«Dekoratīvās mākslas vakardiena un rītdiena»¹ min trīs padomju māksliniekus, kas pirmie uztvēra laikmeta pulsu un noteica mūsdienu padomju keramikas attīstības ceļus. Tie ir Ludvigs Strolis, Georgs Krugovs, Vladimirs Olševskis. Bet mākslas zinātnieks K. Makarovs, vērtējot Georga Kruglova daiļradi, atzīst: «Par Georga Kruglova (Latvija) darbiem jārunā īpaši, jo viņš pārstāv veselu virzienu padomju keramikā, un, ja viņa daiļrade nekādās tradīcijās neiekļaujas, tad varbūt tā pati atklāj topošas tradīcijas iezīmes?»²

Margita Melnalksne ir māla plastas meistare. Un, ja māla plastā mūsu talantīgie keramiķi šodien ir izkopusi tik virtuozu meistarību, ja latviešu keramikas kolorīts tik niansēts un smalks, tad tur lieli nopelni māksliniecei un keramiķu audzinātājai Margitai Melnalksnei.

60. gados dižajam VMA keramiķu pedagoģu duetam pievienojas trešā balss — Sarmīte Ozoliņa. Tā ir tvirtā intelekta balss. Kaut arī mākslinieces meistarības reģistri skan bagāti dažādās keramikas formās, materiālos un žanros, tomēr viņas daiļrades būtība, šķiet, visspilgtāk atklājusies klasiski skaidrajā un itin kā pašas dabas dekorētajā vāzē, kas tika eksponēta Prāgas izstādē, apbalvota ar zelta medaļu un kuras attēls vairākkārt publicēts.

Analizējot Vissavienības izstādes «PSRS keramika» ekspozīciju Viļņā, mākslas zinātniece I. Krjukova pārskata referātā Sarmītes Ozoliņas darbus raksturoja lakoniski, tāpēc jo ietilpīgi: apbrīnojama meistarība! Šai meistarībā iekausēti daudzu darba gadu meklējumi un liela starptautisko izstāžu pieredze: Sarmīte Ozoliņa ir arī IV starptautiskās keramikas izstādes Ženēvā (1965. g.) diplomande un Behines (ČSSR) starptautiskā keramiķu simpozija (1966. g.) dalībiece.

Otrs keramiķu veidošanās centrs Latvijā ir Rīgas lietišķās mākslas vidusskola. Talantīgu mākslinieku kolektīvs te izkopj savu meistarību un pacietīgi veido nākamo keramiķu jaunaudzi.

Milda Brutāne — vecākā šīs skolas pedagoģe — izvadīja mākslas ceļos gandrīz visus vidējās un jaunākās paaudzes keramiķus. Viņas prasmīgās rokas mācīja, kā darāms darbs, bet cilvēcīga siltuma pielietā sirds veidoja savu audzēkņu dvēseles. Kā valkā zemē gudrā audzinātāja sēja topošo keramiķu sirdīs mīlestību pret mālu.

Augstu meistarības pakāpi sasnieguši divi šīs skolas pedagoģi — Ausma Žūriņa un Rita Einberga³. Šo divu keramikas meistarību māksla ir savdabīgi pretmeti. Ausmas Žūriņas māksla koncentrē sevī konstanto, bet Ritas Einbergas — mainīgo principu. Ausma Žūriņa ir uzticīga savai izvēlētajai tēmai — harmonisku un kompakto trauku formu risinājumam, kuru

¹ Степанян Н. Вчера и завтра декоративного искусства. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 3, с. 10.

² Макаров К. А. Проблема традиций в советской керамике. — В кн.: Искусство керамики. М., 1970, с. 92.

³ Rita Einberga kopš 1971. g. strādā LPSR Mākslas fonda eksperimentālajā keramikas darbnīcā Ķīpsalā.



O. Äbolina. Füga. 1969

pirmveidi smelti tautas mākslas avotos. Toties Rita Einberga jūtīgi uztver jaunās plūsmas. Plastisko formu meistarība un izsvaratais kolorīts vienlīdz tīri skan gan viņas kamerstila darbos, gan monumentāli dekoratīvajā dārza keramikā.

Trešais keramikas centrs mūsu republikā — LPSR Mākslas fonda eksperimentālā keramikas darbnīca Ķīpsalā. 1971. gada vasarā ķīpsalieši svinēja 25 darba gadu svētkus. Jubilejas izstāde izvērtās par nozīmīgu notikumu republikas mākslas dzīvē. Ķīpsalas eksperimentālo keramikas darbnīcu varētu nosaukt par republikas keramiķu «smadzeņu centru», jo šīs darbnīcas mākslinieku galvenais uzdevums — risināt radošas problēmas. Un šai centrā arī visasāk izjūtama pretruna starp strauji augošajām mākslinieku radošajām iespējām un primitīvo materiāli tehnisko bāzi.¹ Tikai pateicoties augstajam daiļrades spriegumam, entuziasmam un meistarībai, Ķīpsalas keramiķi līdz šim spējuši pārvarēt šo pretrunu. Bet cik ilgi? Tieši tehnoloģijas jomā pasaules izcilākie keramiķi gūst spožākās uzvaras.

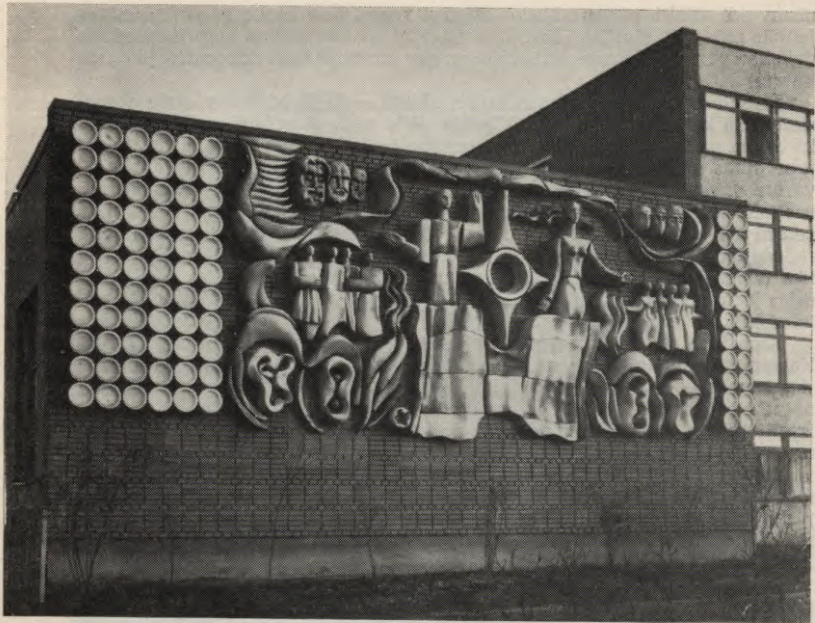
Ķīpsaliešu kolektīvs ir māksliniecišķi apdāvinātu personību kolektīvs. Katram šīs saimes loceklim ir izveidojies savdabīgs rokraksts, izkristalizējis savs kredo. Un tomēr ir kāda kopīga pazišanas zīme, pēc kuras var noteikt ķīpsaliešu «vareno kopu». Tā ir virtuozu tehnika, laba materiāla izjūta. Maiga Dimza-Dimme ir virtuozs virpotāja, plastisko ansambļu meistars; Silvija Smidkena un Leons Lukšo — neizsmejami dekoratīvo formu veidotāji; Izabella Krolle — virtuozs dabas un iztēles radošo formu transformētāja keramikas materiālā; Pēteris Martinsons — neierobežots māla plastas virtuozs; Valdis de Būrs un Latvīte Medniece — asprātīgi raksturotāji. To apliecina Latvītes Mednieces keramikas kompozīcija «Ķīpsalieši» — savdabīga šī kolektīva vizītkarte.

Viena no jaunākajām ķīpsalietēm ir Kornēlija Ozoliņa. Bet arī viņa paspējusi jau teikt mūsu mākslas keramikā vārdus, kam ir svars. Kornēlija Ozoliņa un Māris Ozoliņš radījuši vienu no pirmajām nozīmīgajām kompozīcijām monumentālajā keramikas cilnī, kas saistīts ar konkrētas sabiedriskas celtniecības arhitektūru — Stomatoloģijas centra fasādi.

Mākslinieku kolektīvs, kas strādā otrajā LPSR Mākslas fonda keramikas darbnīcā (Maskavas ielā), savu radošo enerģiju var tikai daļēji virzīt mākslas keramikas gultnē. Galvenais šī kolektīva uzdevums — radīt etalonus mūsu keramikas rūpniecībai. Republikas mākslas keramikas dzīvē aktīvi iekļaujas tādi šīs darbnīcas meistari kā Eduards Detlavs, Elza Zariņa, Ausma Milgrāve u. c.

Pieminēti tikai svarīgākie keramikas centri republikas galvaspilsētā, jo šais centros veidojas mūsu mākslas keramikas pamatvirzieni un tendences, bet ne mazums ir arī ievērojamu mākslinieku, kas nepieder pie viena vai otra radoša kolektīva, bet strādā kā vienpatņi, piemēram, Frīda Heimrāte, Olīta Āboliņa, Aija Zile u. c.

¹ Čaupova R. Keramikas svētki un ikdiena. — «Cīņa», 1971, 28. okt.



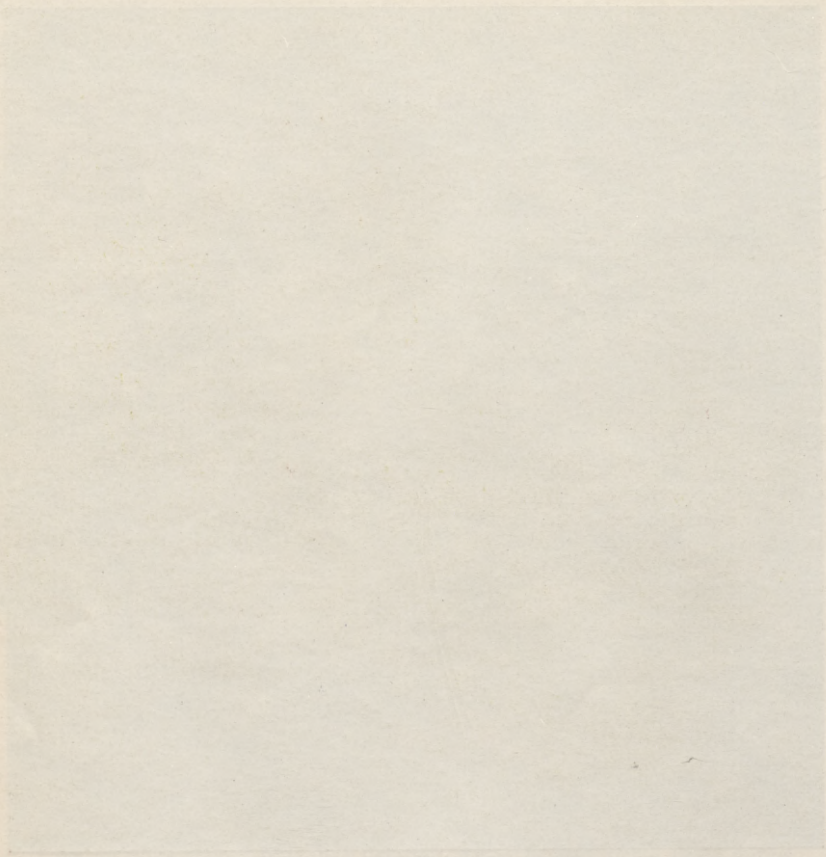
K. Ozoliņa, M. Ozoliņš. Monumentāls cilnis. Stomatoloģijas centra ārējas rotājums. 1971

Ipatnēja ir Frīdas Heimrātes talanta evolūcija — no pirmatnīgi smagnējām dārza keramikas formām, vērienīgām pannu kompozīcijām uz sevišķīgi graciozajiem medaljoniem un gleznajiem māla ziedu pušķiem. Par pēdējo Frīdas Heimrātes aizrautību — rotas lietu darināšanu — stāsta mākslas zinātniece Tatjana Suta žurnāla «Māksla» lappusēs: «Pirms dažiem gadiem F. Heimrāte pirmā sniedza jaunu rotas lietu materiāla, kompozīcijas un emocionālās noskaņas paraugu. Rīgas modeļu nama skatē Parīzē viņas romantiskie fajansa medaljoni samta lentītēs un tādas pašas ovālas formas piespraudes izpelnījās sevišķu atzinību.»¹

¹ Suta T. Lietišķība un romantika. — «Māksla», 1971, № 3, 14. lpp.



I. Krolle. Vāzes. 1972



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

Olitas Āboliņas mūza ne uzreiz rādīja savu isto vaigu. Mākslinieci vajadzēja norakt veselu māla kalnu, iziet cauri pārvērtību ugunim, līdz viņas sīkplastikā pilnā balsī ierunājās tautas raksturi. Vērojot Olitas Āboliņas «Svētku vakaru», «Tautas dziesmu» un beidzot — dramatiski polifono «Fūgu», var saklausīt, kā mālā izskan mūzika...

Ar Aiju Zili latviešu sīkplastikā ienāca poēzija. Māla fejas, rūķiņi, velniņi, kas šķiet nākam no paradīzes dārziem, skumjā bārenīte, piprie zēni un meitenes no «Pavasara dārza», pieskaroties skatītāja iztēles un asociāciju taustiņiem, var izraisīt neparastas burvības piestrāvotas skaņas.

Strauji atklājas jaunās keramiķu paaudzes talanti. Anitai Milbretai, Mārai Linkaitei, Ingridai Ģelzei-Ozoliņai, Mārai Generei, Eduardam Generam jau ir bagāta mākslinieciskā biogrāfija.

Pēdējā desmitgadē keramikas izteiksmības diapazons kļuvis neapņemami plašs. Tas ietver sevī gan māla dabiskā skaistuma atklāsmi, gan jaunu keramikas masu un glazūru sintēzi, gan tēlotājas mākslas — glezniecības, tēlniecības, grafikas izteiksmes līdzekļu pielietojumu, ievērojot keramikas specifiku. Šo izteiksmes līdzekļu bagātību un elastību diktē laikmeta komplicētais raksturs, visu daiļrades virzienu un estētisko koncepciju nobriešanas un nolieguma paātrinājums. Laikmeta sarežģītību var izteikt, neslēpjot dekoratīvo formu sarežģītību, kā to izjūtam Silvijas Šmidkenas un Leona Lukšo, Pētera Martinsona un citu keramikas meistaru dekoratīvo formu un plastikas izteiksmē, oriģinālajā tradīcijā un novatorisma interpretācijā. To var ietvert arī monolītu, mierīgi izsvartu formu un dekora sintēzē, kā to skatām Skaidrītes Cihovskas vitāla spēka pārpilnajā keramikā.

60. gadu otrajā pusē un 70. gadu sākumā aizvien jūtāmāk pastiprinās monumentālās izteiksmības un plastiskuma robežu paplašināšanas meklējumi. Keramikus aizrauj vēlēšanās atklāt pašas keramikas būtību, tās specifisko skaistumu. Keramikas formu sacerē pieaug tendence atspoguļot materiālā apslēpto spriegumu, dinamiku. Šo tendenci jo spilgti atspoguļo S. Ozoliņas «Spriegums» (1972) un P. Martinsona «Kubi» (1972).

Sīkplastikā spilgti izdalās plastiskā risinājuma daudzveidība, konceptuālo nostādņu kontrasti: Latvītes Mednieces — episkā, Olitas Āboliņas un Pētera Martinsona — dramatiskā, Aijas Zīles — liriskā ievirze.

Savdabīgu līniju latviešu sīkplastikā aizsāk Valdis de Būrs, tiecoties asprātīgi izraudzītu sižetu tvērt filigrāni izstrādātā plastiskā formā, kurā liels īpatsvars ierādīts arī grafiskajam elementam.

Nereti keramikas veidojumus dēvē par arhitektūras mazajām formām. Keramiku ar arhitektūru vieno dziļa iekšēja radniecība kā tektoniskajā, tā funkcionālajā un estētiskajā aspektā. Interjera un eksterjera dekors organiski iekļaujas celtnes struktūrā, dārza keramika — ārtelpas organizācijā. Bet arī dekoratīva trauka, svečtura, sīkplastikas skanējums lielā mērā atkarīgs no vides. Andreja Paulāna gleznā plastika dzidri izskan Vēstures muzeja telpu baltajā klusumā, bet mūsdienu mākslas keramika pilnā spēkā ierunājas tikai Viļņas izstāžu zāles plašumā. Mūsu republikas intensīvā

mākslas dzīve prasīt prasa arī Rīgā radīt atbilstošu telpisku atrisinājumu — mākslas izstāžu namu.

Grūti ir iet uz priekšu, ja nav iespēju pārskatīt un izvērtēt paveikto. Tāpēc tik neatliekams uzdevums ir radīt lietiski dekoratīvās mākslas muzeju, kura ideja dzimusi reizē ar šī mākslas veida uzplaukumu. Te jāpiebilst, ka Lietuvā šie pilnasinīgai mākslas dzīvei nepieciešamie ķēdes locekļi saslēgušies savlaicīgi. Līdz ar to Viļņa kļuvusi ne tikai par Baltijas republiku, bet arī Vissavienības mākslas centru, īpaši pateicoties modernajai izstāžu zālei. 1972. gadā Viļņā radīts arī keramikas muzejs.

Desmit gadi — mākslas mūžā tikai mirklis. Bet mirkļi var būt ļoti ietilpīgi. Mūsu keramiķi šobrīd sasnieguši ievērojamu profesionālo meistarību. Keramikas meistarū kolektīvam, kuru kodolu veido ap pussimt Mākslinieku savienības biedru, pa spēkam vissarežģītākie radošie uzdevumi.

Patiesi augstais mākslas keramikas līmenis izraisa lielu interesi par šī mākslas veida attīstību. Keramikas izstādes lielum liela sabiedrības daļa uzņem kā svētķus.

Ar katru gadu vairāk pilnveidojas keramikas materiālā bāze, paplašinās kontakti. Māksliniekiem radītas iespējas ielūkoties daudzu nāciju mākslas pieredzē, piedaloties starptautiskajos simpozijos, konkursos, izstādēs (Faenca, Valorisa, Behine, Prāga, Budapešta u. c.). Iejūtīga sabiedrības attieksme pret sarežģīto jaunrades procesu un atziņība par paveikto gandarī mākslas keramikas meistarus un rosina jauniem meklējumiem.

PAR NOSACĪTO TEĀTRA KOSTĪMU

Padomju tēlotājā mākslā arvien vairāk jūtama tiekšanās pēc jauniem izteiksmes līdzekļiem. Tas konstatējams arī scenogrāfijā, konkrēti izpausoties nosacīta skatuves ietērpā veidošanā, ko sastopam daudzu padomju teātru uzvedumos. Nav pat vajadzības nosaukt šādus uzvedumus un scenogrāfus, kas pie tiem strādājuši, jo nosacītās dekorācijas tiek izmantotas bieži. Arī kostīmu veidošanā nosacītība sastopama daudzu scenogrāfu darbos. Jāatzīst, ka šis paņēmiens jau iemantojis vispār atzītu vietu padomju teātros. Svarīgs moments nosacītības pielietošanā ir inscenējumā vajadzīgās noskaņas radišana. Teātra uzvedums vispār ir nosacīta darbība attiecībā pret īstenību. Tāpēc scenogrāfijā nav nepieciešamības sīkumos attēlot darbības vidi, bet gan dot par to pareizu priekšstatu. Arī nosacīta teātra kostīma uzdevums ir raksturot konkrētu lugas tēlu, nevis dokumentāli pilnīgi precizēt kādu noteiktu tērpu. Izšķirams atliek vienīgi jautājums, kādiem uzvedumiem nosacītais kostīms ir piemērots. Reizē ar nosacītām dekorācijām var būt vietā arī nosacītais kostīms, bet ne vienmēr tie saistāmi kopā. Noteicošais faktors šeit ir skatuves darba saturs un tā inscenējuma veids. Skatuves tēlu vispārinājumi vai arī to uzsverts raksturojums dod iemeslu atteikties no konkrēta tērpā, precīzi atbilstoša laikmetam un vietai. Plašs ir to iestudējumu diapazons, kuros piemērojami nosacīti kostīmi. Izņēmums galvenokārt ir tādi skatuves darbi, kas ļoti tieši sniedz darbības vietas un laika atainojumu. Tādi bieži mēdz būt klasikas inscenējumi.

Veidojot nosacīto teātra kostīmu, izejas punkts parasti ir kāds vēsturiskā stila vai mūsdienu sadzīves tērps. Tas tiek pārveidots, dažreiz pilnīgi izmainās tā kompozīcija, citreiz atsevišķas detaļas iegūst kādu īpašu funkcionālu nozīmi, kāda tām parasti nepiemīt. Pārveidojumi var būt arī ļoti minimāli, un līdz ar to noteikt robežu, no kuras sākas nosacītais kostīms, ir samērā grūti.

Latviešu padomju scenogrāfijas prakse apliecina nosacītības plašu pielietojumu dažādos inscenējumos. Blakus tradicionāliem skatuves tērpu risinājumiem arī nosacītie kostīmi ierindojami mūsu mākslinieku atzīstamu sniegumu vidū. Izsekojot, kā veidojušies šie sniegumi, jāpiemin zināms tradīciju iespāids. Jau 20. gados dažādos teātru iestudējumos latviešu scenogrāfi ir pievērsušies nosacīto kostīmu darināšanai. Vienu no plašākajām iespējām nosacīta kostīma veidošanā sniedz pasaku tēli. Mākslinieka radošajai fantāzijai ir brīvs ceļš ar nosacīto kostīmu palīdzību radīt teiksmainu

būtņu, dzīvnieku un augu personificējumus. Latviešu scenogrāfijas pionieris Jānis Kuga 1928. gadā Nacionālajā teātrī iestudētajā Aspazijas «Zalkša līgavā» paredzējis kostīmu Samam. Šā tērpa atsevišķas detaļas atgādina zivi. Cits dzīvnieku pasaules personificējums ir Konrāda Ubāna 1921. gadā zīmētajam kostīmam Taurenītei-dvēselītei J. Raiņa «Zelta zirgā» — dzeltens pončo veida apmetnis ar tādiem ornamentiem, kādi sastopami uz tauriņu spārniem. Tādējādi ļoti nosacīti parādītas raksturīgās tēla iezīmes.

Laikmetīgām tēmām veltītos skatuves darbos nosacītību kostīmiem piešķirūši mākslinieki Herberts Likums un Otis Skulme. Tā, piemēram, A. Brigaderes lugai «Ausmā» H. Likums sniedzis asimetriskus formas tērpus, kuru risinājumi tuvi kubistiskai manierei.

Nosacītie kostīmi noderējuši arī F. Molnāra lugas «Sarkanās dzirnavas» iestudējumam Dailes teātrī 1927. gadā (autors O. Skulme). Tie ir pārveidoti mūsdienīgi tērpi neparastās kombinācijās, ar aksesuāriem, kas imitē mašīnu detaļas. Sevišķi plaši nosacītie kostīmi izmantoti revolucionāros strādnieku pašdarbības teātros 20. gados. Rīgas Arod biedrību centrālbiroja kluba dramatiskās sekcijas 1925.—1926. gada uzvedumos kostīmi lielāko tiesu tika papildināti vienīgi ar dažām tēlu raksturojošām detaļām, piemēram, kapitālistam uzmauca galvā cilindru vai «katliņu». Arī Darbaļaužu Kultūrbiedrības aģitkolektīvs «Dūre» 1928. gadā savos uzvedumos tēlotājus ietērpa tumšās strādnieku blūzēs (pēc Maskavas aģitkolektīva «Zilā blūze» parauga), kurām viegli varēja pievienot butaforiskas detaļas, radot frakas, uniformas, talāra un citu tērpu priekšstatu. No šiem nedaudziem piemēriem redzams, ka nosacītību kostīmu veidošanā latviešu scenogrāfi pazīst jau sen. Dažāda bijusi arī šo kostīmu pielietošanas sfēra. Par pozitīvu faktoru jāuzskata tas apstāklis, ka nosacītie kostīmi bijuši pārstāvēti uzvedumos, kas saistīti ar progresīvām sabiedriskām tendencēm un strādnieku kustību.

Latviešu padomju scenogrāfijā ar nosacītiem kostīmiem sastopamies, galvenokārt sākot ar sešdesmitajiem gadiem, lai gan atsevišķi piemēri parādījās jau piecdesmito gadu beigās (P. Sēnhofa nosacītie tērpi M. Zariņa operas «Zaļās dzirnavas» uzvedumam 1958. gadā). Tas saistāms gan ar jaunu režijas paņēmienu pielietošanu, gan jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem scenogrāfijā. Daļēji sekojot jau minētajām tradīcijām, bet vairāk gan sniedzot savu radošo ieguldījumu, mūsu scenogrāfi devuši vairākus interesantus nosacīto kostīmu paraugus. Pieminot dažus raksturīgākos piemērus, var gūt zināmu priekšstatu par galvenajām tendencēm, kādas konstatējamas nosacīto kostīmu veidošanā uz mūsu skatuvēm.

Kā jau to varēja vērot iepriekš minētajos kostīmu darinājumos divdesmitajos gados, arī tagad pasaku tēli sniedz daudz ierosmju nosacītajiem skatuves tērpiem. Šādu tēlu «nomenklatūra» sastopama L. Ustinova un O. Tabakova pasaku lugā «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši», kuras iestudējumam 1963. gadā Jaunatnes teātrī kostīmus zīmējis mākslinieks Dailis Rožlapa. Tik pazīstamai pasakai nebūtu grūti kostīmus veidot, jo par dar-



bojošos personu ārējo izskatu zināmi priekšstati ir jau katram bērnam. Mākslinieks sniedzis savu radošo ieguldījumu, neattālinoties no ierastajiem tēliem, un izmantojis gan tradicionālus tērpus, gan radījis jaunus — ar mūsdienīgu ieskaņu. Lugas galvenajai personai Sniegbaltītei tērps veidots pēc Valta Disneja populārā parauga, kas ir viens no tradicionālajiem šī tēla variantiem. Tik pazīstamam lugas tēlam galīga atkāpšanās no ierastā veidola arī nebūtu vēlama. Toties septiņus rūķišus mākslinieks ietērpis šodienīgā apģērbā — kombinezonā. To papildina vēl porolona bārda un mati, tā ka rūķi ieguvuši lielu leļļu izskatu. Šādā veidā veiksmīgi aizstāts līdzšinējais romantiski sentimentālais rūķu tips. Lugā darbojas arī augu valsts pārstāvji Kaktuss un Pipene. Sintezējot augu un cilvēka auguma formas, Kaktusam izgatavots porolona tērps, bet Pipenei zaļš triko ar ziedlapiņām ap galvu. Mākslinieks nav centies naturalistiski atdarināt šos augus, bet skatuves kostīmos ieskicējis raksturīgāko.

Līdzīgi paņēmieni pielietoti vēl vienā D. Rožlapas darbā — A. Tolstoja lugas «Buratīno piedzīvojumi» kostīmu veidojumā 1966. gadā tajā pašā teātrī. Šīs pasakas uzvedumā cilvēku augumiem bija jāpielāgo dzīvnieku silueti. D. Rožlapa nav pieturējies pie tradicionālā kostīmu veidojuma, kas



M. Kitajevs. Kostims Šarla de Kostēra
«Lēģendas par Pūcesspiegēli» inscenē-
jumam. 1966

atgādina dzīvnieka izskatu pēc iespējas naturālāk, bet radījis nosacītus kostīmus — tikai koloritā tērps ir līdzīgs attiecīgā dzīvnieka raksturīgajai krāsai. Kostīmu piegriezumiem toties piešķirtas šodienīgas līnijas. Tā, piemēram, Runča Bazīlio «dzīvnieciskās» pazīmes ir balta jaka ar pelēkām, horizontālām svītrām. Lapsa Alise savukārt ietērpta sarkanīgā triko kostīmā ar baltu žabo. Tērpu papildina porolona aste.

Pielietojot kostīmu nosacītību skatuves darbā ar vēsturisku tēmu, tērpos tomēr jāparāda attiecīgā laikmeta iezīmes. Šādu risinājumu izmantojis mākslinieks Marts Kitajevs Šarla de Kostēra «Lēģendas par Pūcesspiegēli» inscenējumā 1966. gadā Jaunatnes teātrī. Šīs izrādes kostīmos neredzam vēsturisku dokumentalitāti — no laikmetīgā apģērba saglabāties tikai siluets. Darbojošās tautas masas raksturošanai izmantots aktieru ansambļa princips, izdalot divas grupas — melnos un sarkanos. Šo grupu locekļi, kas tērpti vienkāršos maisa auduma tērpos, maina izrādes gaitā savas lomas. Līdz ar to mainās arī atsevišķās tērpa detaļas. Darbības laikā maināmas detaļas, kuras valkā virs vienveidīgajiem kostīmiem, ir dažādas jakas, vestes un žabo. Grupu kostīmiem mākslinieks piešķīris noteiktu fun-

J. Feoktistovs. Kostims Džo Deriona
mūziklam «Cilvēks no Lamančas». 1969



kcionālu nozīmi, jo tie ne tikai apvieno aktieru ansambli, bet ar dažu detaļu palīdzību vienkāršo arī tērpa pārveidošanu.

Kostīmus ar funkcionālu detaļu pielietošanu veidojis mākslinieks J. Feoktistovs Džo Deriona mūziklam «Cilvēks no Lamančas», ko Krievu drāmas teātris iestudējis 1969. gadā. Šis ir viens no spilgtākajiem piemēriem nosacītā kostīma daudzveidīgajai izteiksmei. Vispirms pats skatuves darbs pēc sava rakstura prasa nosacītību inscenējumā, jo mūzikls ir žanrs, kas neattēlo tiešu dzīves realitāti. Turklāt šinī gadījumā izrādes darbības vieta pilnīgi nav saistāma ar noteiktu telpisku vidi. Skatuves iekārtojums izrādes gaitā kļūst par vidi vairākām darbībām, kas risinās dažādās vietās un laikos. Šai laikā un vides nosacītībai vēl klāt nāk apstākļi, ka visām darbojošām personām ir viena kopīga loma — visi ir cietumnieki. Bet katrai personai ir savs raksturs, savs skatuviskais uzdevums, katrai jāspēlē dažādas lomas, tomēr saglabājot arī savu pamatlomu. Tas viss radījis sarežģītus nosacījumus kostīma veidošanai. Kā galvenais vadmotīvs dominē

ansamblja princips — visas personas ir cietumnieki, kas, kā parasti, apgērbti vienādos tērpos. Otrkārt, izpildot dažādas lomas, aktieriem jārada iespēja pārveidot savu kostīmu. Pēdējais nosacījums ir arī vēsturiskā laikmeta un etnisko iezīmju fiksēšanas nepieciešamība, bet bez dokumentālas kopēšanas. Ņemot to visu vērā, mākslinieks veidojis visiem aktieriem gandrīz vienādus kostīmus ar dažādām funkcionālām detaļām. Viss ansamblis tērpts vienkārša auduma kostīmos pelēcīgās krāsās. Galvenais vienojošais elements ir kostīmu piegriezums. Vienkāršus, gludus tērpus papildina funkcionāls elements: sievietēm — gurnu lakats, ko izmanto vēl par plecu un galvas lakatu, bet vīriešiem — apsēji ap vidukli, kurus var sasiet arī ap galvu. Šie kostīmu izmaiņošie lakati un apsēji arī kalpo kā spāņu etnogrāfisko tērpu imitējoši elementi. Laikmeta apģērbu raksturo saišu nosējumi ap elkoņiem, piederuķņu galiem, ceļiem un potītēm. Arī apavi atbilst attēlotajam laikam. Kopiespaidā tērpi ļoti vienkārši, pat mūsdienīgi, bet tajos koncentrēti apvienots viss, kas kostīmam šajā izrādē jāraksturo. Šie kostīmi atbilst arī pēdējos gados iecienītam inscenējuma paņēmienam — tērpu maiņai, aktierim nenoejot no skatuves. Šis moments ir analogs dekorāciju pārkārtošanai, skatītājiem redzot. Atbilstošos apstākļos šāds paņēmienus uzskatāms par nosacītā skatuves ietēra priekšrocību.

Līdzīgus paņēmienus atrodam arī B. Brehta «Kaukāza kriša apļa» iestudējumā Krievu drāmas teātrī 1969. gadā. Brehta dramaturģija ļoti labi inscenējama ar nosacītām dekorācijām un tērpiem. To ievērojot, mākslinieks Andris Merkmānis nav veidojis etnogrāfiskus kostīmus, bet ietērpis aktierus vienveidīgos vienkāršos tērpos, kurus izmaina ar jakām, vestēm, lakatiem, apmetņiem un galvassegām. Pārgērbšanās notiek uz skatuves. Kostīmos tikpat kā nav saskatāmi etnogrāfiskie elementi, tāpat arī laikmeta iezīmes nav fiksētas konkrēti. Mākslinieks ar tērpiem sniedzis tikai priekšstatus par lugā darbojošām personām, parādot iespēju robežās gan viņu raksturu, gan sabiedrisko stāvokli. Ar savu vienkāršību kostīmi tuvināti šodienai, tajos nav tādu izteiktu detaļu, kas būtu piemērotas tikai pagātnei. Tā ir viena no nosacīto kostīmu raksturīgām īpašībām.

Cita Brehta darba iestudējumā — «Kuražas māte un viņas bērni» Jauņatnes teātrī 1969. gadā — mākslinieks Marts Kitajevs savdabīgā veidā parādījis tērpu piederību attiecīgam vēsturiskam laikmetam. Kostīmiem nav dokumentālu laikmeta pazīmju, nedaudz to var nojaust tikai siluetos. Nosacītais vēsturiska kostīma iezīmes saskatāmas tērpu faktūrā — Trīsdemitgadū kara laika skarbumu mākslinieks izteicis rupjos kostīmu audumos, filca jakās un apavos. Vienkāršs piegriezums, maz rotājošu detaļu — gandrīz pat mūsdienīgs tērps. Vai šāda pieeja ir pareiza, ja lugā skaidri norādīts darbības laiks un vieta? Brehta dramaturģija to pieļauj, jo viņa darbos konkrētizētais laiks un vieta ne vienmēr kalpo vēstures notikumu precīzai atspoguļošanai, bet vispārinātās idejas, šinī gadījumā — kara traģēdijas atklāšanai.

Sodienas dzīves atainojumam paredzēti Kurta Fridrihsona zīmētie kostīmi Imanta Ziedoņa dzejas skatuves variantam «Motocikls» Dailes teātrī



A. Freibergs. Kostimi Sofokla traģēdijai «Elektra». 1968

1967. gadā. Šo dramatisējumu visizdevīgāk ir bijis risināt nosacītā ietērpā, jo dzejas darbībai nav telpiska konkretizējuma. Mākslinieks K. Fridrihsons uzvedumam piemērojis mūsdienīgus tērpus, reizēm ar grotesku elementu papildinājumu. Uzvedumā noteiktas aktieru grupas tērptas vienādos tēros, kas iezīmē atšķirību starp jauno un veco paaudzi vai arī starp darba cilvēkiem un dīkdieņiem. Grupu kostīms neapšaubāmi uzskatāms par nosacītu ietērpu, jo dzīvē vienādi tērptu cilvēku grupu nav, izņemot uniformētas personas. Sarežģīts idejā un piegriezumā ir galvenā varoņa Piča kostīms — kreisajā pusē balts virskrekls, labajā pusē adīts kamzolis. Tas iecerēts kā tēla raksturojums, parādot Piča saistību ar divām paaudzēm. Viņa tērps uzskatāms par vienu no īpatnējākajiem nosacītajiem kostīmiem mūsu republikas pēdējo gadu scenogrāfijā. Jāatzīmē, ka šajā izrādē visi komponenti ir nosacīti — gan saturs, gan aktieru tēlojums, gan skatuviskais ietērps. Tāpēc mākslinieks, veidojot kostīmus, nav meklējis tiem izejas punktu vai pamatojumu dzīves tiesamībā. Viņš tērpus radījis pēc intuīcijas — katram tēlam iedomāti atbilstošu ārējo veidolu.

Daļēja nosacītība jūtama Sofokla traģēdijas «Elektra» iestudējuma kostīmos Akadēmiskajā Drāmas teātrī 1968. gadā. Mākslinieks Andris Freibergs šai izrādei veidojis daļēji nosacītas dekorācijas un arī kostīmu



L. Rage. Kostims V. Singajevskas, E. Igenbergas un J. Osmaņa lugai «Surum-burums». 1969

risinājumā pielietojis tādu pašu papēmienu. Tie darināti, brīvi pārveidojot antīkos paraugus, vienkāršojot detaļas, rotājumus un siluetu. Arī tērpu krāsa izvēlēta brīvi. Ar savu vienkāršību šie kostīmi zināmā mērā tuvināti mūsdienām. Turklāt mākslinieks izveidojis arī ansambli vienādās melnās drēbēs, kura uzdevums — jaunas nākotnes pareģošana.

Vēl var minēt atsevišķus interesantus kostīmus no dažādām izrādēm. V. Singajevskas, E. Igenbergas un J. Osmaņa «Surum-burums» izrādei Jau-natnes teātrī 1969. gadā jaunā māksliniece Lija Rage paredzējusi zēna tērpu ar apmetni, kam pievienota kapuce. Šis apģērba gabals sadalīts horizontālās krāsu joslās, kas pakāpeniski pāriet no dzeltenām augšdaļā līdz sarkanbrūnām apakšdaļā. Tērps veidots moderna apģērba līnijū

ietekmē. Citā Jaunatnes teātra izrādē — «Mistērija par Cilvēku» (1973. gada iestudējums; P. Pēterona dramaturģija pēc V. Majakovska darbu motīviem) — jaunais scenogrāfs Ilmārs Blumbergs blakus stilizētiem sadzīves kostīmiem izmantojis vienādus nosacītus tērpus korim. Tie ir balti, gari, gludi tērpi ar kapuces veida galvassegu. Šos ansambļa tērpus aktieri zināmos gadījumos novelk, lai tēlotu arī citas lomas. Otrās lomas kostīms viņiem apģērbs zem baltā tērpa.

Pieminētie nosacītie kostīmi liecina par to, ka tā nav gadījuma rakstura parādība uz mūsu republikas skatuvēm. Šo tērpu autori nav vienīgie mākslinieki, kas strādājuši ar šādiem izteiksmes līdzekļiem. Sajā rakstā atlasēs ceļā apskatīti daži raksturīgākie piemēri. Nevar teikt, ka atsevišķiem māksliniekiem būtu jau izveidojušies savi paņēmieni noteikta veida nosacīto kostīmu radīšanā. Toties konstatējamas vienotas līnijas, kas raksturo mūsu teātra kostīmu mākslai kopumā. Tās būtu — ansambļa veidošana, kostīmu materiālu un faktūru efektu izmantošana, silueta vienkāršošana un tuvināšana mūsdienu tērpiem.

Nosacītības izmantošana kostīmu veidošanā arvien pieaug un tiek pielāgota dažāda žanra skatuves darbiem, neizslēdzot pat klasikas iestudējumus. Tātad nosacītais kostīms ir ieņēmis stabilu vietu latviešu padomju scenogrāfijā. Ir svarīgi tomēr, lai šādu kostīmu nelietotu bez noteikta pamatojuma. Apsveicami tādi radoši meklējumi, kas devuši oriģinālus paraugus, ir attaisnojuši savu risinājumu un snieguši vajadzīgo efektu, kaut arī pielietotie izteiksmes līdzekļi bijuši pavisam vienkārši. Progresējot šādām tendencēm, kas uzskatāmas par mūsu kostīmu mākslas radoša pacēluma iezīmēm, bagātināsies ne viens vien skatuves darba inscenējums.

LAIKMETA RAKSTURS MŪSDIENU PLAKĀTĀ

Kopš padomju valsts pirmajām pastāvēšanas dienām plakāts ir pierādījis sabiedrībai savu spēju mobilizēt un aktivizēt individuālo un kolektīvo domu. Ne velti pilsoņu kara laikā Padomju Krievijā uz revolucionārajiem plakātiem, kurus izlīmēja ielās un rūpnīcās, tika rakstīts brīdinājums, ka ikviens, kurš noraus plakātu vai aizlīmēs to ar afixu, rīkosies kā kontr-revolucionārs.

Sodien visa veida uzskatāmā agitācija — arī plakāts kļuvis par pārbaudītu ideoloģiskā darba līdzekli, kam Komunistiskā partija piešķir izcilu nozīmi mūsdienu sabiedriskās domas veidošanā. Uzskatāmās agitācijas mākslai tiek izvirzīti atbildīgi uzdevumi — dziļi un būtiski paust tautas masām Padomju Savienības Komunistiskās partijas sociālo un ekonomisko politiku un mobilizēt spēkus tās īstenošanai, rosināt darbaļaužu jaunrades aktivitāti, sekmēt zinātnes un tehnikas progresu, mobilizēt spēkus PSKP kongresu lēmumu sekmīgai izpildei.

Tātad šiem kritērijiem jābūt noteicošiem, vērtējot mūsdienu plakāta sociālo nozīmību un mākslinieciski estētiskās kvalitātes. No šāda viedokļa aplūkosim Padomju Latvijas septiņdesmito gadu plakātu devumu, ņemot par pamatu darbus, kas eksponēti republikas 3. plakātu izstādē, Baltijas republiku plakātu izstādē 1971. gadā, Vissavienības plakātu izstādē 1972. gadā un republikas 4. plakātu izstādē 1973. gadā, kā arī pēc izdevniecības «Liesma» septiņdesmito gadu plakātu komplekta un pēdējo gadu plakātu konkursu rezultātiem.

Tas, ko mūsu republikas plakāta dzīvē sešdesmitajos gados varējām tikai vēlēties, septiņdesmitajos gados piepildās. Ne uzreiz, ne pēkšņi, bet pakāpeniski un neatlaidīgi, kā tas mēdz notikt visās mākslas nozarēs, kad beidzas spēku pārgrupēšanās periods un atkal turpinās ceļš uz izaugsmi.

Latviešu padomju plakātā pašlaik vērojamas kvantitatīvas un kvalitatīvas pārmaiņas. Jauno mākslinieku lielā interese par plakātu galvenokārt dod kvantitāti, kas nākotnē sola jaunas kvalitātes. Pieredzējušie meistari nebūt neapmierinās ar sasniegto. Rezultātā dažos gados mūsu plakāts žanriski tā sazarojies, ka tradicionālajā pamatdalījumā — politiskais un reklāmas plakāts — neiespējami ietilpināt visas tās tēmas, kuras ierosina pati dzīve.

Visas tēmas un visi plakāta žanri sabiedrībai ir vajadzīgi. Arī tie, kuri vēl radīsies.

Un tomēr politiskajam plakātam paliks atbildīgākais uzdevums — kopā ar visu padomju tautu doties aktīvā cīņā par komunisma ideālu īstenošanu.

Jau G. Pļešanovs savā laikā vērsa uzmanību uz to, ka sabiedrības psiholoģija ir mākslas pamatu pamats, tās augsne. Šis domas patiesīguma uzskatāms pierādījums ir padomju politiskais plakāts, kura mūsdienu mākslinieks pauž lepnumu par savu sociālisma dzimteni, padomju patriotisma jūtas, simpātijas miera un progresa spēkiem, protestu pret varmācību un šķirisko nevienlīdzību kapitālisma pasaulē.

Kopš padomju politiskā plakāta dzimšanas — un tas notika Oktobra revolūcijas gados — šis mākslas galvenais objekts vienmēr bijis cilvēks un viņa pienākumi pret sabiedrību, cilvēks sabiedriskajā vidē.

Padomju politiskajā plakātā galvenais idejas paudējs ir cilvēka tēls. Dažādu periodu un tēmu plakātos redzam cilvēka attēlojumu emociju izpausmes brīdī — ar sveicienam paceltu roku, ar stāju, kas pauž uzvaras gribu. Šie darbi, kuru vidū atrodam padomju politiskā plakāta izcilus paraugus, uzrunā mūs ar tēla lielo konkrētību, un tieši šajā konkrētībā ir to kaujinieciskais spēks.

Arī šodien politiskajam plakātam tiek izvīrzīta prasība pēc mērķtiecības, publicistiskas skaidrības, kaujinieciskuma.

Taču dzīves izziņas un dzīves pārveidošanas procesā mūsdienu cilvēks tiecas arvien dziļāk izzināt lietu un parādību būtību, to savstarpējās sakarības. Šī mūsu laikmeta raksturīgā iezīme rod izpausmi arī plakātā. Lai dziļi un būtiski paustu dzīves parādību un norišu saturu, mūsu sabiedrības psiholoģijas raksturu, septiņdesmito gadu plakātā līdzās ļoti konkrētiem tēla risinājumiem mākslinieki pielieto tēlu un krāsu simboliku, tādējādi kāpinot plakāta idejisko un emocionālo spriegumu. Mākslinieki tiecas pēc lielākas satura tēlainības, kas savukārt ceļ plakāta izteiksmes spēku. Šis iezīmes uzskatāmi izpaužas Jāņa Reinberga darbos, kuriem ir liela nozīme izdevniecības «Liesma» pēdējos piecos gados izdoto plakātu klāstā.

Mūsu politiskais plakāts atzīmē galvenokārt Padomju valsts svētkus, izcilas gadskārtas. Taču šie plakāti arvien biežāk atsakās no vienkāršotas svētku jūsmas un pārliecinoši pauž kādu aktuālu sabiedrisku domu. Tā Jāņa Reinberga 1972. gadā darinātais 1. Maija plakāts «Darbaļaužu vienībā — spēks!» jau ar savu kompozicionālo risinājumu atklāj darba pamatideju. Laukuma divām trešdaļām pāri klājas Oktobra revolūcijas karoga krāsa — piesātināti sarkanā. Ar gaišāku niansi tajā iezīmēta stilizēta koka lapotne — darbaļaužu solidaritātes simbols. Kompozīciju noslēdz divas tvērienā sakļautas rokas.

Mūsu bruņoto spēku varenību labi raksturo Jāņa Reinberga plakāts — «Padomju Armijai varenai būt!» (1972). Kompozīcijas centrā ir raķetes korpuss, kas šķeļ debesu slāņus — dzeltenu, oranžu, sārnu — līdz dramatiski violeti zilam. Un tieši šajās krāsū gradācijās iedzīvināta liela emocionāla pārliecība, kas pauž optimismu, varonību, bezbailību.

Raksturīgs piemērs gan šī mākslinieka daiļradē, gan latviešu padomju politiskajā plakātā ir septiņdesmito gadu sākumā darinātais plakāts «Brī-

vību Āfrikas tautām!». Lakoniskais tēlu risinājums, piesātinātie krāsu toni šķiet apdvesti ar Āfrikas tautu pirmatnējo spēku. Kompozīciju veido dzeltena saule un melni vīru stāvi uz brūna fona. Katram kompozīcijas tālrunajam elementam ir svarīga nozīme plakāta kopīgās idejas atklāsmē: draudīga spēka pilns un nesalauzams pretī savai brīvības stundai iet Āfrikas kontinents.

Satura tēlaina skaidrība un mākslinieciska izteiksmība piemīt arī Ingas Kambalas, Olafa Muižnieka, LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Gunāra Kirkes un vairāku citu pazīstamu vidējās paaudzes plakālistu darbiem.

Plašs ir Gunāra Kirkes tēmu diapazons. Līdz šim tas galvenokārt bija saistīts ar izcilie notikumiem republikas kultūras un mākslas dzīvē, ar liela mēroga sporta pasākumiem. Taču spēja saskatīt un izcelt būtisko, tipisko ļauj māksliniekam ar mūsdienīgu dzīves izpratni veikt arī politiskā plakāta uzdevumus.

Viļņā Vissavienības plakātu izstādē, kas bija veltīta PSRS 50. gadadiņai, svinīgi izskanēja Gunāra Kirkes plakāts «PSRS — 50». Šī darba spēks slēpjas līdz maksimumam izsvartā izteiksmes līdzekļu lakonismā. Uz dzidri zila fona piecpadsmit sarkanās piecstaru zvaigznes — Padomju republiku zvaigznājs, kas varens un nedalāms saliedēties cīņu un uzvaru piecdesmit gados.

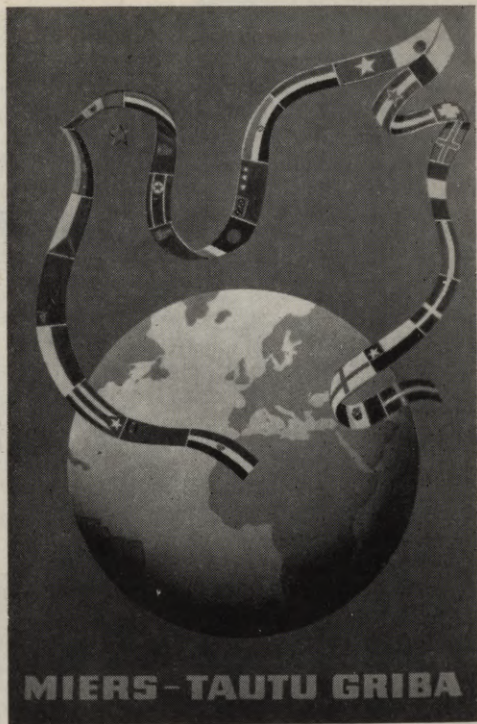
Lai pārliecinātu mūsdienā cilvēka prātu un iekvēlinātu dziļākās jūtas, plakātā vienmēr ir nepieciešama dokumentālā ticamība. Taču bieži vien tās trūkst, it īpaši tādos darbos, kas attēlo mūsu zemes saimnieciskos sasniegumus, aicina kāpināt darba ražīgumu, agītē par socialistisko dzīves veidu.

Uzskatāmāk, pārliecinātāk šajos plakātos gribas just vērienu, kāds raksturīgs mūsu dzīves celtniecībai, aktivitāti, ar kādu grandiozos piecgades plānus īsteno padomju cilvēki. Lai radītu šādus mākslas darbus, ir jāpazīst dzīve, dziļi jāizprot sabiedrisko parādību savstarpējās sakarības.

Pagaidām šādiem plakātiem, kuru uzdevums propagandēt mūsu saimniecisko un ekonomisko politiku, piemīt galvenokārt informatīvs raksturs. Tie nespēj aicināt cilvēkus uz aktīvu darbību un bieži vien liek šaubīties par to, ka piecgades plāna būtību var atklāt vienīgi spraišļaino celtnu konstrukciju un metināšanas dzirksteļu attēlojumi. Tāpat arī aicinājuma šabloniska frāze, papildināta ar kādu ražošanas atribūtu, nespēj mobilizēt darbaļaužu spēkus.

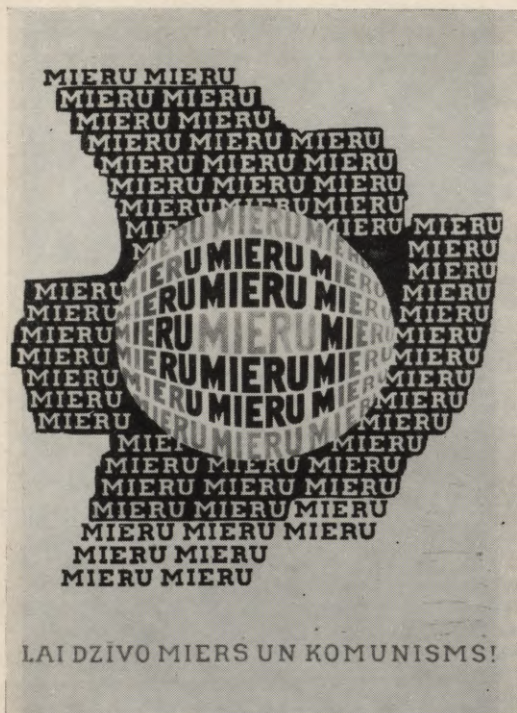
Vienkāršotus tēmas risinājumus vērojam arī daudzos lauksaimniecības plakātos, kas labprāt pievēršas ierastiem sižetiem no lauku dzīves. Mākslinieks attēlo kaudzi lopbarības sakņu, bet līdzās — labi noaugušas govīs un cūkas vai arī priekšplānā gliži uzzīmē ganāmpulku, fonā — pamatīgi celtas lopu novietnes utt. Bet kur paliek būtiskais un raksturīgais, ko mākslinieks pats redzīgi saskatījis dzīvē un ar savu mākslu atklājis arī mums?

Vietā šeit ir atcerēties V. I. Leņina izvirzīto prasību mākslai, lai tajā būtu domas un objekta sakritība, nevis tikai attēla sakritība ar attēlo-



jamo priekšmetu. Svarīgi, lai mākslinieciskās jaunrades procesā dzīves īstenības fakti un iespāidi tiktu pārstrādāti, lai mākslas darba autors izziņātu, izprastu dzīves attīstības likumības un par tām aģitētu. Turklāt jebkuram aģitācijas veidam jābūt emocionāli iedarbīgam, tikai tad tas spēs ietekmēt un veidot sabiedrisko domu.

Mūsdienu plakātam kopumā piemīt liela emocionalitāte, kas panākta gan ar krāsainību, gan tēlu vispārinājumu. Uzskatāmi par to liecināja iespiesto plakātu izstāde, kas notika 1974. gada Mākslas dienās Rīgā, Komunāru laukumā. Šī izstāde kā daudzkrāsains zieds iekļāvās pilsētas dzīves



ritmā, un jau no liela attāluma skatītāji uztvēra plakātos pausto domu galvenos akcentus.

Īpaši emocionāls pēdējos gados veidojas dabas aizsardzības tēmai veltītais plakāts ne tikai mūsu republikā, bet arī pasaules mērogā.

Civilizācija dabu nesaudzē, taču mūsdienās paši civilizācijas nesēji sākuši saprast, ka pienācis pēdējais laiks stāties cīņā par dabas doto vērtību saglabāšanu un racionālu izmantošanu. Dabas aizsardzības problēmām veltīta visas sabiedrības, arī mākslas darbinieku uzmanība. Tā, piemēram, 1974. gada starptautiskās plakātu bjennāles (Varšavā) galvenā tēma bija — «Ūdens — dzīvības avots».



G. Kirke. Plakāts

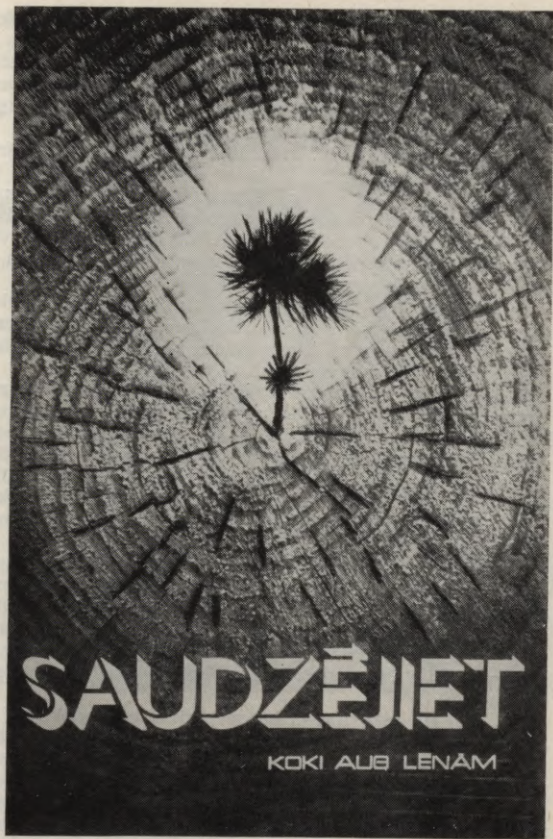


J. Riņķis. Plakāts

J. Reinbergs. Plakāts. 1974



G. Smelters. Izstādes plakāts



Ā. Grosbergs. Plakāts. 1974

Pēdējos gados arī daudzi mūsu republikas mākslinieki velta savus darbus dabas aizsardzības tēmai. Baltijas republiku plakātu izstādē Viļņā vispārēju atzinību guva Lolitas Zikmanes darinātais cilvēciska gaišuma piesātinātais plakāts «Saudzējiet dabu!». Plakāta lapu aizpilda zaļš putns ar trauksmes nemierā paceltiem spārniem. Kā dabas dzīvotgribas zīme deg uz tā krūtīm sarkans asins piliens.

Rasma Zaķe savukārt dabu mīlēt un saudzēt aicina ar sirsniņu un vienkāršību, kāda piemīt mūsu tautas folklorai, un arī šo plakātu tekstā izmanto folkloras materiālus, kā, piemēram, tautas dziesmas rindas — «Nelaužāt liepai zarus, ne ievīnas baltus ziedus». Ornamentālais plakātu risinājums, kas raksturīgs mākslinieces rokrakstam vispār, savā grafiskajā ritmā un emocionālā kopnoskaņā radniecīgs tautas dziesmām, kuras cildina dabas mīlestības tikumu.

Mākslinieciski stilistiskās izmaiņas, kas kāpina plakāta emocionālo iedarbi, ir likumsakarīgas, jo uzskatāmās aģitācijas mākslas darbiem, tāpat kā jebkuram citam mākslas veidam, pirmām kārtām jāiedarbojas uz cilvēka jūtām, viņa garīgo pasauli.

Tiecoties pēc dziļas un bagātas satura izteiksmes, mākslinieki arvien biežāk pievēršas mākslinieciskajam vispārinājumam, caur kuru plakāts līdzās tiešajam stāstījumam iegūst filozofisku vai emocionālu zemtekstu. Ir ārkārtīgi grūti atrast tādus motīvus, raksturus, situācijas, kas uzskatāmi un tīrīgi palīdz atsegt kādu nozīmīgu dzīves likumību vai raksturīgu parādību. Un tomēr pēdējos gados daudziem mūsu plakātiem ir šāds asociatīvs skanējums. Ejoj pa šo ceļu, radušies septiņdesmito gadu plakāta labākie paraugi.

Īpaša vieta šo darbu klāstā ir Georga Smeltera asprātīgi risinātajam plakātam «Jauno mākslinieku izstāde» (1970), kura centrā ir vispārināts draiska, nebēdnīga gaiļa attēls — jauno mākslinieku daiļrades simbols, kas pauž optimismu un personificē jaunības enerģiju. Lepni spalvas saslējis, gailēns pakāpies uz savas «paletes» — olas. Stājā lasām nešaubīgu pārliecību par savas dzīves uztveres pareizību, kura nepazīst piesardzības radītu remdenību.

Sā plakāta mākslinieciskā vispārinājuma spēks un izteiksmība ir tik acīm redzama, ka tas kļuvis par savdabīgu etalonu, mērauklu, kuru lieto plakāti, kad īsi un kodolīgi jānovērtē attiecīga darba rezultāti. Kritērijs vienkāršs: ir vai nav sasniegts Smeltera «gaiļa» līmenis.

Runājot par mūsdienu plakāta mākslinieciskajām savdabībām, nevar neatzīmēt filozofiskā zemteksta bagātību, kāda piemīt mūsu teātra plakātam, it īpaši Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Gunāra Zemgala, Ilmāra Blumberga, Andra Freiberga darbiem.

Mūsu scenogrāfi savos jaunrades meklējumos iet sarežģītu pamatdomas daudzpakāpju atklāsmes ceļu, kādu šodienas teātris uzskata par nepieciešamu, lai iespējami dziļāk ielūkotos literārā materiāla apsleptākajos slāņos. Scenogrāfu pieredze teātra plakāta nozarē ir pamācoša. Tā atkārtoti liecina par tā ceļa pareizību, pa kuru gājuši jau pirmo padomju plakātu



autori. Darba ideja nosaka māksliniecisko formu. Un nevis otrādi, kā dažkārt notiek, kad mākslinieks, atradis kādu izteiksmīgu motivu, mēģina tam «piemeklēt» atbilstošu saturu. Lai gan ar šādu «ačgārnu» plakāta risināšanas paņēmieni sastopamies reti, tomēr paiet garām šai parādībai nedrīkstam, it īpaši tādēļ, ka satura «piemeklēšana» vizuāli «jaukai un interesantai» formai vērojama dažu jauno plakātistu daiļrades ceļa sākumā. Uz to jau norādīja presē ievietotie kritiskie raksti.

Runājot par teātra plakātu, esam daļēji skāruši tādu daudzpusīgu mūsdienīgu plakāta nozari kā reklāmas plakātu. Šajā kategorijā ietilpst gan viasāda veida plakāti, veltīti kultūras dzīves pasākumiem, gan tirdzniecības reklāmas plakāti.

Pēdējos gados reklāmas plakāts tematiski sazarojies, pilnveidojusies arī tā mākslinieciskā valoda. Jāpiebilst, ka tieši ar šīs nozares darbiem — Jura Riņķa plakātu «Mākslinieku krāsas» un Laimona Šenberga plakātu, veltītu Margas Spertāles personalizstādei, — mūsu republika 1972. gadā pirmoreiz piedalījās tik atbildīgā pasaules mēroga skatē, kāda ir starptautiskā plakātu bjennāle Varšavā.

Taču reklāmas plakāta attīstību pagaidām lielākoties sekmē pašu mākslinieku jaunrades iniciatīva. Bieži vien viņi strādā pie plakātiem, kuru tematisko saturu ierosinājuši mūsu sasniegumi kultūras laukā, ekonomikā, ražošanā. Diemžēl daļa šo nozaru vadītāju vēl neizjūt nepieciešamību pēc tā, lai viņu vadīto kolektīvu teicamie darba rezultāti ar uzskatāmās agitācijas mākslas palīdzību plaši izietu tautā un arī ārpus mūsu zemes robežām.

Tādējādi ne visi idejiski un mākslinieciski augstvērtīgi plakāti piedzīvo savu tirazēšanu. Diezgan bieži tie gan parādās izstādēs, gūst atzinīgu vērtējumu, bet pēc tam iegūtas muzeja fondos vai vienkārši atgriežas no izstādes mākslinieka darbnīcā. Šo «rūgto plakāta likteni» atceramies gan vairāk kā pārdzīvotu etapu.

Komunisma celtniecības gaitā cilvēku savstarpējās attiecības un rīcību arvien vairāk noteic morāli faktori. Sociālistiskajā sadzīvē arvien lielāka kļūst sabiedriskās domas ietekme. Šādos apstākļos it īpaši pieaug plakāta nozīme, jo plakāts vienlaikus spēj uzrunāt gan katru sabiedrības locekli atsevišķi, gan sabiedrību kopumā, risinot visdažādākās svarīgās tēmas un problēmas. Un sabiedrība atzinīgi novērtējusi šīs plakātam piemītošās īpašības un pati aktīvi palīdz atrast labu plakātu izdošanas iespējas. Pēdējā laikā dažādas organizācijas kopā ar Latvijas PSR Mākslinieku savienību sistemātiski rīko plakātu konkursus par aktuālām problēmām, kuru atrisināšanai nepieciešama plašas sabiedrības atsaucība. Tā, piemēram, 1973. un 1974. gadā divās kārtās notika plakātu konkurss «Sabiedriskās kārtības sardzē». To ierosināja un organizēja republikas Iekšlietu ministrija. 1974. gadā veiksmīgi norisēja vēl divi konkursi — par mežu aizsardzības tēmām un par tautas veselības aizsardzības jautājumiem.

Ievērojama ir šo konkursu nozīme plakātu idejiskās un tēlainās iedarbes palielināšanā, pagaidām gan galvenokārt sadzīves novadā, jo līdzšīnējie plakātu konkursi pārsvarā skāruši tēmu loku, kas ietver cilvēku savstarpējās attiecības un uzvedību sabiedriskajā vidē, attieksmi pret sabiedrisko īpašumu u. tml.

Sadzīves plakātā mums vēl nav izkoptu tradīciju, tādēļ māksliniekam, kas strādā šajā nozarē, jāiet patstāvīgs meklējumu un atradumu ceļš, kurā jau pati sadzīves tēmas specifika var viegli novest pie ilustratīvisma un naturālas sīkumainības. Tādēļ slavējama ir Gunāra Kamradzisa neatlaidība sadzīves plakāta veidošanā, tāpat vairāku citu autoru darbs. Iepriecina arī tas, ka plakātu konkursi mums atklāja daudzus jaunus māksliniekus, tādus kā Ārijs Grosbergs, Toms Lomunovs, Jānis Galdiņš, Viktors Cvetkovs, Oskars Plāciņš, Ādams Bunders, Dainis Lapsa, Harijs Ozoliņš. Vai šīm pirmajām veiksmēm sekos jauni panākumi, to rādīs nākamie gadi.

Konkursu rezultāti liecina par to, ka trāpīgs plakāts var tapt vienīgi tad, ja autors vispusīgi izprot izvēlēto tēmu. Konkursā «Sabiedriskās kārtības sardzē» mākslinieki bija galvenokārt risinājuši problēmas, kuras ierosina ikdienas dzīve, — autoavāriju cēloņi un sekas, ugunsgrēki un to izraisītāji apstākļi un tamlīdzīgi. Bet gandrīz nemaz nebija tik ļoti gaidīto tēmu, kurām dažkārt aizsteidzamies garām, pietiekami nopietni nenovērtējusi to nozīmi mūsu sabiedrības attīstībā. Tādas tēmas, piemēram, ir milicijas darba varonība, zinātnes sasniegumu pielietojums milicijas darbā, aģitācija par komunistiskās morāles principu ievērošanu dzīvē un daudzas citas.

Gatavojoties konkursa otrajai kārtai, Iekšlietu ministrijas darbinieki plaši iepazīstināja māksliniekus ar faktiem, kas saistīti ar šīm tēmām, un konkrētā materiāla izpēte kļuva par izšķirēju spēku otrās kārtas veiksmīgāko darbu tapšanā.

Konkursa prakse liecina arī par to, ka mākslinieki ne vienmēr precīzi izvēlas sava darba adresātu. Plakāti, kuri vērsas pret kritizējamām parādībām ikdienas dzīvē, cilvēku uzvedībā un raksturā, bieži vien apelē pie dzērāju, huligānu un dīkdieņu sirdsapziņas ar panaivu jautājumam, piemēram, tādu: «Kas strādās tavā vietā?» — vai arī didaktiski uzrunā cilvēku, kurš kļūst ar degvīna pudeli rokā.

Daudz saprātīgāk taču būtu vērsties pie sabiedrības apzinīgās daļas un aicināt to stāties pretī kaitnieciskajiem elementiem, nevis zīmēt kādu nepievilcīga dzērāja attēlu un naivi ticēt, ka, to ieraudzījis, uz slidenā ceļa nonākušais pilsonis kļūs apzinīgs.

Tāpat pārāk pieticīgi šķiet plakātā informēt, ka no gludekļa, kuru aizmirsuši izslēgt, paceļas liesma (kā to redzējam konkursa darbos par ugunsdrošības tēmām). Vai arī atgādināt, ka mežā dzīvo zaķi un putni, un pievienot attēliem bridinošu uzrakstu: «Saudzējiet!» (Tā bija rikojušies vairāki autori, kuri piedalījās plakātu konkursā par dabas aizsardzības tēmām.) Šāda veida darbi ir tikai uzskates līdzekļi, nevis plakāti, jo tajos trūkst mākslinieciskā tēla.

Nelielā, bet vērtīgā konkursu pieredze vēlreiz norāda uz to, ka panākt plakātā mērķtiecīgu tēmas atklāsmi un izteiksmīgu skaidrību nav viegli. Tas gandrīz nav iespējams tajos gadījumos, kad mākslinieks, tiecoties pēc plakāta ārējā spožuma un izteiksmes līdzekļu originalitātes, zaudē dzīvo saikni ar īstenību.

Kādi tad jābūt plakāta attieksmei pret īstenības materiālu? No plakāta mēs neprasam, lai tas izskaidrotu dzīves parādības un procesus. Šo uzdevumu veic citi uzskatāmās aģitācijas līdzekļi. Plakāts aicina uz darbību, saasina uzmanību uz izšķirošām dzīves problēmām.

Padomju plakāts visos savas attīstības posmos dziļi sakņojies dzīves īstenībā. Ciešā saikne ar īstenību ir būtiska iezīme, kas arī mūsdienās noteic šā mākslas veida attīstības raksturu. Pašlaik varam vērot, ka arvien biežāk idejas patiesīgumu un vērienu plakāts atklāj dokumentāli precīzi — ar dokumentāliem attēliem un dokumentāliem tekstiem. Prognozē-

got padomju plakāta attīstības perspektīvas, šīs nozares speciālisti uzsver tieši dokumentālās patiesības priekšrocības, jo šāda tipa plakāts ļauj maksimāli pārliecinoši agitēt par socialistisko dzīves veidu.

*

Tie ir tikai daži raksturīgi secinājumi par latviešu padomju plakāta attīstību septiņdesmitajos gados un tā līdzdalību laikmeta problēmu risināšanā. Taču katra atsevišķa šīs mākslas nozares šķautne pelna nopietnu analīzi un vērtējumu, it īpaši tagad, kad strauji aug plakāta — uzskatāmās agitācijas iedarbīga līdzekļa sabiedriskā nozīme.

DIZAINS MATERIĀLĀS UN GARĪGĀS KULTŪRAS SISTĒMĀ

I

Jūrmalas pilsētas kafejnīcu «Joma» rotā mākslinieka Egona Spuras lielas fotovitrīnas, veltītas atpūtas, jūras, sporta un zvejas tēmām. Šāds mākslinieciski tehnisks interjera risinājums mūsu republikā pielietots pirmo reizi.

Šis fotovitrīnas nepieder pie tām parādībām, kuras varam novietot vai nu tikai tehnikas «plauktā», vai arī tikai mākslas orbitā. Laikam jau Egona Spuras fotologu īpatnība ir tā, ka tie iemieso sevī gan materiāli tehniskas, gan arī mākslinieciski garīgas vērtības. Autora darbs ietilpst to parādību lokā, kuru mēs šodien raksturojam kā materiālās un garīgās kultūras sintēzi.

Vai materiālās un garīgās kultūras sintēze ir kaut kas pavisam jauns? Nē, analoga integrācija sastopama jau daudz agrāk un, proti, tajos laikos, kad materiālā priekšmeta un ideālās ieceres patiesi radoša vienotība bija iemiesota cilvēka roku darba rezultātā.

Latviešu etnogrāfija par to sniedz dzīvu liecību.¹ Salīdzinot J. Broces 1796. gadā darināto zīmējumu, kurā attēlota zemnieku sēta Mūrmuižā, ar 19. gs. vidū celto Liepkalnes «Vecniedrēnu» māju fotoattēlu, it īpaši aplūkojot skapjus, pūra lādes, vāceles, kas atrodas Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā, var konstatēt, ka zemnieku celtās ēkas un darinātie priekšmeti iemiesoja sevī paaudžu paaudzēs attīstīto prasmi saliedēt kopā ekonomiskās un funkcionālās vajadzības, tehniskās iespējas un estētisko gaumi. S. Cimmermanis izsaka pārlicību, ka ekonomiskās un nacionālās spiestības laikā centieni pēc savas sētas daļuma bija vienīgais avots, kas spēja saglabāt tautas dzīvo spēku un kultūru.² Tā dažkārt materiālās un garīgās kultūras sintēzes parādības var pat kļūt par nozīmīgu emocionālu faktoru.

Materiālās un garīgās kultūras sintēze lielākā vai mazākā pilnības pakāpē pastāvēja vienmēr un visur.

Gadsimtu gaitā sabiedrībā ir norisinājies fundamentāls darba dalīšanas process, turklāt materiālās un garīgās kultūras integrācija vienmēr un visur izpaudās citādi, jo bija organiski atkarīga no dažādiem ideoloģiskiem, sociāli psiholoģiskiem, vēsturiskiem un citiem apstākļiem. 19. gadsimtā un pat vēl mūsu gadsimta pirmajā ceturksnī materiālās un garīgās

¹ Latviešu etnogrāfija. R., 1969, 125. lpp.

² Cimmermanis S. Latviešu tautas dzīves pieminekļi. R., 1968, 11. lpp.

kultūras vērtības eksistēja kā cita citai pilnīgi svešas, nesavienojamas parādības. Šī vienas «medaļas» — kultūras — divu pušu antagonistiskā konfrontācija kā vadmotīvs vijās cauri daudziem tā laika teorētiskiem apcerējumiem. Tā, piemēram, 1908. gadā krievu publicists A. Voļskis izteica pārliecību, ka ekonomikas, tehnikas un zinātnes attīstība grauj buržuāziskās sabiedrības morāles pamatus, gaumi un uzvedības normas.¹ Kaut gan daži buržuāziskie filozofi, piemēram, E. Fromms, K. Jaspers un citi, arī vēl šodien turpina aizstāvēt līdzīgas antinomiskās idejas, tomēr nav iespējams noliegt, ka 20. gs. vidū materiālo un garīgo vērtību attiecsmēs notikušas būtiskas pārmaiņas.

Kādi tad ir tie reālie apstākļi, kas tik radikāli mainīja situāciju? Sociālistiskajā sabiedrībā un arī tajās valstīs, kas iet pa progresīvo attīstības ceļu, mazinās un pakāpeniski izzūd antagonistiskās atšķirības starp tām sociālajām grupām, kas saistītas ar fizisko vai ar garīgo darbu. Tieši šis apstākļis veicina materiālās un garīgās kultūras sfēru savstarpēju tuvināšanos.

Zinātniski tehniskā revolūcija mūsu gadsimta vidū arī veicina materiālās un garīgās kultūras jaunu tuvināšanos un saplūsmi, kas pamatojas uz ražošanas prakses un zinātniskās teorijas sintēzi. Šai sakarā G. Volkovs mūsdienu zinātnes iespējas — revolucionizēt ražošanu un tās tehnoloģisko bāzi — un ražošanas prakses iespējas — savukārt ietekmēt zinātnes attīstību — interpretē kā divas taisnes ar pretējiem izejas punktiem, toties arī ar kopēji radītu tālākās evolūcijas gultni.²

Šai sakarā nevar nerunāt arī par to, ka mūsu laikam ir raksturīga zinātnes un mākslas dāsna mijiedarbība. Zinātne bagātina mākslu gan ar relatīvi jaunām idejiskām problēmām — «cilvēks un kosmos», «cilvēks un tauta», «attīstība un vērtība» —, gan arī ar jaunām materiāli tehniskām iespējām.

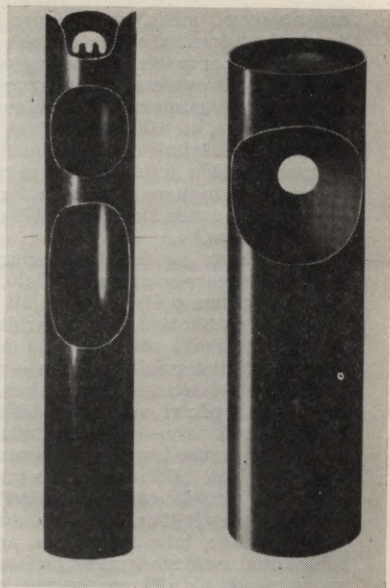
Māksla savukārt aktīvāk nekā agrāk veicina zinātnei piemītošu specifisku skaistuma ideālu attīstību, tādu ideālu, kas, pēc A. Einšteina uzskatiem, prasa viengabalainību, skaidrību, pilnību, harmoniju domu risinājuma gaitē, metodē, formulējumos un pierādījumos. «Kopīgie saucēji» zinātnes un mākslas jaunradē ir tieši tie momenti, kas stimulē minētās sintēzes izveidošanos un nostiprināšanu.

Kādreiz gandrīz vai vienīgi arhitektūra un celtniecība saistīja gan zinātnieku, gan celtnieku, gan mākslinieciskās kultūras, gan filozofiski estētiskās domas pārstāvju uzmanību, toties šodien kinematogrāfija, radio, televīzija, mākslas fotogrāfija, mode un tā joprojām pieder pie tām parādībām, kas, sākot ar 19. un 20. gadsimta miju, kļuvi un neatlaidīgi iekaroja sev eksistences tiesības kā daudzu zinātnisku, tehnisku, organizatorisku, māksliniecisku un ekonomisku faktoru iemiesojums.

Pašā dzīves īstenībā radusies vajadzība saistīt praksi un teoriju, zinātni un mākslu nevarēja neietekmēt šo procesu. 19. gadsimtam kopumā vēl bija

¹ Вольский А. Технический прогресс. СПб., 1909.

² Волков Г. Социология науки, М., 1968.



raksturīga analītiski eksperimentāla pieeja faktiem un notikumiem kā savstarpēji nesaistītām parādībām, toties 20. gadsimtā tos jau uzskata par organiskiem kompleksiem, kuru būtība pilnībā atklājas tikai dialektiskā mijiedarbē.

Tas nozīmē, ka 20. gadsimta otrajā pusē, cilvēkiem pašiem to ne vienmēr skaidri apzinoties, ir mainījusies attieksme pret lietām pat ikdienā, pašā sadzīvē. Pirmkārt, mums jau no bērnu dienām ir cieša saskare ar daudz plašāku objektu loku, nekā tas bija vēl gadsimta pirmajā ceturksnī. Otrkārt, mēs pakāpeniski pierodam uztvert lietu savstarpējās attiecības, mijiedarbību, simultānitāti.

Zinātnes, tehnikas, prakses un mākslas sintēzes objektīvās iespējas, sintēzes parādību reālā apgūsmē kā mūsdienu dzīves izjūtas likumsakarīga izpausme ļauj mums daudzus sasniegumus ierindot tieši tajā robežjoslā, kurā apvienojas tehniskais un mākslinieciskais, racionālais un emocionālais, materiālais un garīgais un tamlīdzīgi faktori. Tā, piemēram, vairs nevar uzskatīt tādas parādības kā visāda veida informācija, telpiski priekšmetiskās vides radīšana un noformēšana, darba un atpūtas funkcionāla

organizēšana, mode un tā joprojām par materiālās un garīgās kultūras autonomām formām vien. Iepriekš minētās un citas līdzīgas parādības jāuzskata arī par materiālās un garīgās kultūras sintēzes izpausmes formām. Šo «estētiskās universalitātes» specifiku savā daiļradē ļoti pilnīgi iemiesoja Harkovas mākslinieks V. Jermilovs (1896—1968), kurš darbojies arhitektūras, dizaina, lietišķi dekoratīvās un tēlotājas mākslas jomā. Viņš bija jauna tipa mākslinieks, kas vienādi ieinteresēti un profesionāli risināja grāmatu, izstāžu, interjeru, teātra izrāžu, aģitvilcienu noformēšanu, monumentālus gleznojumus, plakātu ieceres, audumu skices, stājglezniecības darbus. Šāda veida sintēzes problēmas ir arī mākslas zinātnieka K. Kantora pētījumu tēma.¹

Šīs integrācijas dažādas izpausmes tagad ir kļuvušas par mūsu ikdienas dzīves neatņemamu sastāvdaļu. Tādēļ dažiem autoriem liekas, ka integrācijas formas pašlaik jau daļēji atvietojušas un tuvākajā nākotnē pilnīgi atvietos tēlotāju mākslu, arhitektūru. Tā itāliešu kinētika pārstāvis Encio Mari izsaka pārliecību, ka mākslas laiks ir pagājis. Atšķirībā no saviem tautiešiem priekšgājējiem — futūristiem viņš neaicina iznīcināt glezniecības un tēlniecības darbus, bet ieteic tos savākt un glabāt muzejos. Šo darbu vietā, pēc viņa domām, stāsies universāla rakstura dizains, kas ievadīs jaunu laikmetu — priekšmetu laikmetu.

Dzīves prakse tomēr liecina par to, ka blakus un paralēli tām materiālās un garīgās kultūras sintēzes jaunām, specifiskām vērtībām, kas dzimst mūsu acu priekšā, turpina pastāvēt arī agrāk radušās materiālās un garīgās kultūras vērtības. Jaunās sintēzes sasniegumi tās nelikvidē un neaizvieto. Zinātne, tehnika, māksla, arhitektūra ne tikai joprojām pastāv kā sabiedrībai nepieciešamas vērtības, bet turpina arī attīstīties. Jau tagad var konstatēt tādu likumsakarību, ka sintēzes parādību īpatsvara pieaugums mūsdienu kultūras dzīvē nebūt nemazina, bet tieši otrādi — izraisa dzīvu interesi par tradicionālajām kultūras formām un ievērojami nostiprina tās.

Materiālās un garīgās kultūras sistēmas īpatnējais raksturs vienlaicīgi izpaužas divējādi: no vienas puses, šie elementi atklājas organiskā kopumā kā sintēze, no otras puses, tie var izpausties kā ārēji nesaistīti faktori. Tā iepriekš minētie Egona Spura fotologi vienlaicīgi iemieso sevī gan interjera ansambļa organiskās īpašības, gan arī suverēnās iztēles poēziju fotomākslā.

II

Dizains (no latīņu vārda «*designare*» — iecerēt lietu) ir viena no materiālās un garīgās kultūras sistēmas sastāvdaļām. Tieši tādēļ arī dizainam organiski piemīt iepriekš minētās divas dabas. Dizainu var interpretēt gan

¹ Кантор К. О методах изучения проблемы культурного воздействия. — «Декоративное искусство СССР», 1972, № 9.

kā daudzguvu faktu, komponentu, nodomu, ūkauntnu integrāciju, gan kā savā starpā relatīvi maz saistītu elementu diferencētu parādību.

Šādas integrācijas un diferenciacijas potenciālas iespējas materiālās un garīgās kultūras sistēmā pastāvējušas vienmēr, bet šo iespēju svastarpējās attiecsmes pašā sistēmā katrā laikmetā tomēr ir bijušas citādas. Tā, piemēram, renesanses laikmetā materiālās un garīgās kultūras sistēmā dominēja sintēzes tendences, toties 19. gadsimtam bija raksturīga jau analītiski diferencējoša pieeja vērtībām.

Runājot par šo attiecsmju raksturu mūsdienās, akadēmiķis B. Kedrovs uzsvēr, ka integrācija šodien realizējas ar padziļinātas diferenciacijas starpniecību, bet tieši diferenciacija savukārt veicina sintēzes akcentēšanu.¹

Dizaina integrālā daba atklājas vairākos līmeņos. Tā parādās dizaina objekta, funkcijas, mērķa, struktūras un sociālās vērtības raksturā.

*

Latvijas Valsts mākslas akadēmijas Rūpnieciskās mākslas nodaļas absolventi pēdējos gados strādā pie diplomdarbiem, kuriem ir neiedomājami plašs diapazons, — te ir gan iesaiņojumi (I. Imatfreija «Taras komplekts», 1970), gan dažādi aparāti (A. Krūmiņa «Elektronu iekārta», 1972), mašīnas (A. Vasiļjeva «Frēzmašīna», 1969), transportlīdzekļi (J. Anciņa «Tramvaja vagonš», 1971), gan rotaļu laukuma iekārtojums (V. Ivanova «Atrakcija kultūras un atpūtas parkam», 1972). Tematikas plašums izraisa zināmu izbrīnu, kuram tomēr nav teorētiska pamatojuma, jo šī daudzveidība sakņojas pašā dizaina objektā.

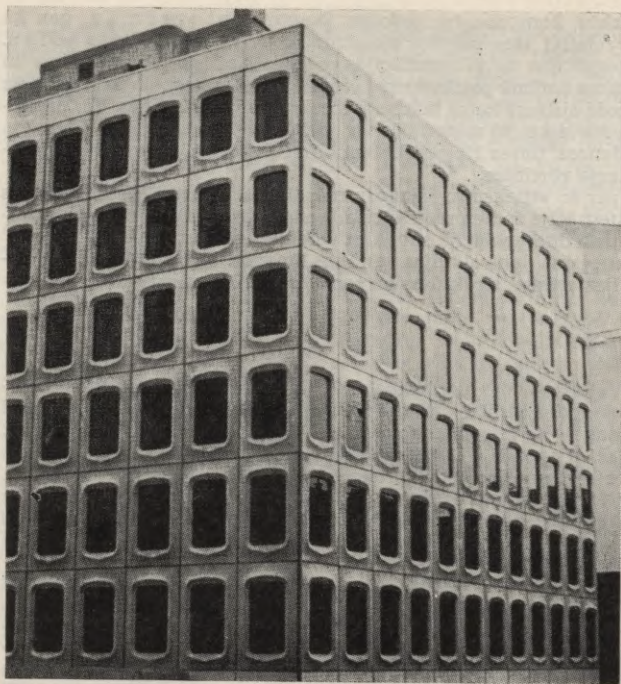
Mākslinieciskās projektēšanas objekts, pirmkārt, ir pats priekšmets kopumā. Sakarā ar to dizainera darba objekts var būt tikai priekšmeta ārējās formas glītā apdare. Aizrobežu mākslas terminoloģijā pat ir radušies attiecīgi un pie tam ļoti trāpīgi apzīmējumi, kā vācu «*Formgestaltung*», angļu «*styling*» utt. Un kaut gan šī «estetizācija» kā dizaina objekts nopietni un pamatoti tiek kritizēta², tā tomēr atspoguļo vienu — zināmā attīstības pakāpē likumsakarīgu un nepieciešamu dizaina objekta iespēju.

Dizaina īstais, patiesais objekts tomēr ir priekšmeta ekonomisko, konstruktīvo, tehnoloģisko, funkcionālo un estētisko pušu novatoriskie risinājumi. To apstiprina 1964. gadā starptautiskajā dizaineru seminārā Brigē pieņemtā rezolūcija, kurā teikts, ka dizaina objekts ir strukturālo un funkcionālo īpašību vienotība rūpnieciskajos ražojumos. Šo dizaina objekta izpratni visai precīzi raksturo vācu terminš «*Produktgestaltung*».

Otrkārt, dizaina objekts ir gan tās vides komfortablais iekārtojums, kurā priekšmets tiek ražots, gan priekšmeta ražošanas procesa optimālā

¹ Kedrovs B. C. Синтезе наук. — «Вопросы философии», 1973, № 3.

² Розенблюм Е. Четыре дизайна. — «Декоративное искусство СССР», 1966, № 1.



Nams Parīzē no alumīnija tipveida detaļām. Francija. 70. gadi

organizācija. No šāda viedokļa par dizaina objektu jāuzskata arī priekšmetiskās un telpiskās vides, no vienas puses, un cilvēka, no otras puses, savstarpējo attieksmju raksturs ražošanas un ekspluatācijas procesā. Šis attieksmes kā dizaina objektu vācu zinātnieki ļoti precīzi raksturo ar terminu «*Umweltgestaltung*». Šo attieksmju sistēmā cilvēks vienmēr ir loceklis kopējā ķēdē un ieņem tur attiecīgu vietu. Te jāpiebilst, ka mūsu dienās šī vieta ir kļuvusi būtiski citāda un daudz problemātiskāka nekā agrāk. Šodien priekšmetiskās un telpiskās vides zinātniski tehniskā piesātinātība izvirza jautājumu gan par vides specifisko iedarbības raksturu uz cilvēku, gan arī par cilvēka psihofizioloģiskajām spējām reaģēt uz šo vidi.

Dizaina objekta patiesi kompleksais raksturs tad arī izraisīja teoriju par tā dēvēto globālo dizainu, kura būtību padomju zinātnieks A. Dorogovs formulē šādi: «Nākotnes dizains ir globālais, dizains — tā ir Zemes panorahitektūra. Un ne tikai Zemes vien, bet arī kosmosa...»¹

Kaut arī var saprast to emocionālo pacilātību, kas izraisīja šīs teorijas rašanos, tomēr «globāla» dizaina pretenzijas, kā mēs to jau parādījām raksta pirmajā daļā, ir pārspīlētas, vienpusīgas un neattaisnojamas.

*

Dizainam piemīt integrāls raksturs arī attiecībā uz savu funkciju. Tā, piemēram, Ļeņingradas profesors I. Vakss dizainu saista ar priekšstatu par komponēšanu.²

Viņa domas sasaucas ar amerikāņu dizainera R. Lou viedokli par dizainu kā par rīcību, kas priekšmeta konstruēšanas procesā prot atteikties no visa liekā un kas maksimāli vienkāršo formu, struktūru, krāsojumu. Šajā sakarā Maskavas zinātnieks I. Masejevs raksturo dizainu kā cilvēka darbības specifisku formu.³ No minētā var secināt, ka attiecībā uz savu funkciju dizains vispirms ir darbība — mākslinieciska projektēšana un mākslinieciska konstruēšana.

Tomēr attiecībā uz savu funkciju dizains ir ne tikai darbība vien. Par dizainu runā arī kā par konstantu parādību. Rīgā notika vairākas dizaina izstādes. Tajās varēja redzēt kafijas vārāmos katliņus, ledusskapī — bāru, mikserus, mikroautobusus, termosus, tranzistorus un daudzus citus ražojumus. Šajā interpretācijā dizains funkcionē kā lieta. Priekšmets tādā arī ir dizaina komponents attiecībā uz tā funkciju.

Treškārt, dizaina funkcijas integrālā sastāvdaļa ir sabiedriskā vajadzība. Komerciālais dizains buržuāziskajā sabiedrībā, konkurences mudināts, projektē, ražo un ieplūdina tirdzniecībā daudzus tādus priekšmetus, kas gan neatbilst patērētāja lietišķām un patiesām vajadzībām, bet kas viņam mākslīgi tiek uzspiesti sociālā prestiža vārdā. Par to liecina kaut vai Č. un Dž. Dilonu projektētais krēsls, kuru var uzskatīt pie sienas,⁴ vai arī sekojošais amerikāņu reklāmas teksts: «*«Lincoln-Continental»* izceļ Jūs citu automobiļu īpašnieku vidū. Šī luksusklares mašīna pārspēj ne tikai visus līdzīga tipa automobiļus, bet arī liecina par Jūsu izsmalcināto gaumi un spilgti izteikto individualitāti, atspoguļo tieši Jūsu atšķirīgo dzi-

¹ Дорогов А. Техника, искусство, дизайн и эстетика. — «Техническая эстетика», 1968, № 3, с. 4.

² Вакс И. Художник в промышленности. Л., 1965, с. 52.

³ Массеев И. Эстетическая сущность художественного конструирования и его роль в формировании нового человека. М., 1964, с. 3.

⁴ «CREE», 1973, № 19.

ves stilu!»¹ Cīņā pret šo komerciālo dizainu Anglijā, Zviedrijā un dažās citās kapitālistiskajās valstīs radušās pircēju apvienības. Tās mēģina zinātniski izpētīt patērētāju īstās vajadzības un konsultēt pircējus par tirgū esošo ražojumu kvalitāti. Šo nostāju atbalsta arī ievērojamākie dizaineri F. Ešfords, T. Maldonado, Dž. Nelsons un citi, kas aicina priekšmetisko un telpisko vidi projektēt nevis šaurai sabiedrības grupai, bet gan saskaņā ar tautas masu vajadzībām. Apmierināt plašu patērētāju aprindu materiālās un garīgās vajadzības ir viena no dizaina funkcijām, kura atspoguļo dizaina humāno misiju, bet šī misija visā pilnībā var realizēties tikai sociālistiskajā sabiedrībā.

Dizainu kā sintēzi raksturo vēl viena funkcija. 1964. gadā Maskavā notika angļu dizaina izstāde. Tās devīze bija: «Mākslinieciskā konstruēšana — tas ir racionālisms, iemiesots redzamā formā.» Ko tas nozīmē — «racionālisms, iemiesots redzamā formā»? Acimredzot runa ir par kādu īpatnēju domāšanas raksturu, par dizaineriskās domāšanas specifiku. Vācu zinātnieks S. Begenaus šo specifiku precīzē kā «domāšanu ansambļos».² Šai ziņā viņš pamatojas uz dizaina klasiķa V. Gropiusa rakstiem par «totālo arhitektūru»³. Šie raksti izauga no V. Gropiusa darba pieredzes «Bauhau» mākslas skolā, un to patoss slēpjas tieši arhitekta un dizainera specifiskas domāšanas izziņāšanā, uztveres un jaunrades procesa raksturošanā. Telpiskās domāšanas, tektoniskās redzes talants, pēc V. Gropiusa vārdiem, nozīmē vairāk nekā ekonomisko un funkcionālo aprēķinu prasme. Estētika atzīst plastiskās domāšanas īpatnības, kolorīta uztveres savdabību, tā nevar noliegt arī dizainerisku domāšanu kā dizaina funkcijas izpausmi.

*

Dizainam kā materiālās un garīgās kultūras sintēzei ir divi nozīmīgi mērķi. No vienas puses, dizaina mērķis atklājas mākslinieciskajā projektēšanā, kas atsaucas uz sabiedrības aktuālajām vajadzībām. Tā liela daļa no mūsu dizaineru projektiem vagonbūvniecībā, radioaparātūras, mikroautobusu rūpniecībā un citās nozarēs saskan tieši ar konkrētajām patērētāju prasībām. Tādi ir dizainera G. Glūdiņa projektētie mazgabarīta satiksmes līdzekļi «Minimoto» un «Minisport», kas bija redzami republikas 3. dizaina izstādē.

Savā intervijā G. Glūdiņš atzīmēja, ka ārzemēs šāda tipa satiksmes līdzekļi jau ir ļoti populāri.⁴ Šī piebilde izvirza teorētiskās domas uzmanības centrā dizaina otrā mērķa problemātiku.

¹ Глазычев В. О дизайне. М., 1970, с. 106.

² Wegmann S. Funktion, Form, Qualität. Berlin, 1967, S. 37.

³ Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.

⁴ «Zinātne un Tehnika», 1970, № 8.



L. Gadziņa. Parfimērijas un kosmētikas komplekts vīriešiem «Fausts» (makets).
PSRS. 1974

Katra dizainera projekta risināšana un praktiskā realizācija prasa laiku. Laikraksts «Izvestija» 1972. gada decembrī informēja savus lasītājus par to, ka, piemēram, no jauna tipa lidmašīnas ieceres līdz tās sērijveida ražošanai paiet 10—15 gadu.¹ Izrādās, ka šī laika faktora dēļ jauni ražojumi savā «publikācijas» brīdī bieži vien jau ir novecojušies.

¹ «Известия», 1972, 27 дек.

Ja dizaineri savlaicīgi neprojektē jaunus modeļus, tad attiecīgā rūpniecības nozare neizbēgami atpaliek no tehniskā progresa un no patērētāja prasībām. Tas sagādā tautas saimniecībai ievērojamas grūtības.

Tāpēc, no otras puses, dizaina mērķis atklājas tādā mākslinieciskā projektēšanā, kas sadarībā ar sociologiem un plānotājiem daudzus gadus uz priekšu modelē sabiedrībai vajadzīgas lietas.

Dizaina otrajam mērķim — projektēt nākotnei — bija veltīts starptautiskās dizaineru savienības ICSID VI kongress, kas notika 1969. gadā Londonā.

*

Pēc pirmā pasaules kara autoritatīvā mākslinieciskās projektēšanas augstskola «Bauhaus» realizēja mācību programmu ar neparasti plašiem priekšmetu cikliem. Viens no tiem aptvēra instrumentu un materiālu mācību, otrs — formas problēmas (dabas studijas, zīmēšanu, perspektīvu, krāsu mācību, tektoniku, veidošanu, kompozīciju utt.). Trešais cikls bija veltīts tehnikai, tehnoloģijai, inženierkonstruktīvu projektu apgūšanai. Ceturtajā ciklā ietilpa humanitārās zinātnes — estētika, jurisprudences, socioloģija, mākslas vēsture, politekonomija u. c. Šos vai līdzīgus priekšmetus tagad māca visās rūpnieciskās mākslas augstskolās.

Ar ko gan izskaidrojama šāda universalitātes ievirze dizaineru apmācībā? Tā ir izskaidrojama ar dizaina struktūras integrālo raksturu. Dizaina sintēzes sastāvdaļas ir ne tikai tehnika, māksla un arhitektūra, bet arī daudzas tādas eksaktās un humanitārās zinātnes kā augstākā matemātika, fizika, fizioloģija, medicīna, bionika, ekoloģija, psiholoģija, ergonomika, socioloģija, estētika, tieslietas, ekonomika un citas. Tikai visu šo zinātņu apgūme kopumā ļauj dizaineram veikt perspektīvās projektēšanas uzdevumus, kas atbilst plašu masu patiesajām vajadzībām.

No tā apstākļa, ka dizaina struktūrai tiešām piemīt zināma universalitāte, tomēr neizriet tā dēvētā «globālā dizaina» teorētiskās pretenzijas uz universālu lomu sabiedrības kultūras dzīvē.

*

Dizains sintezē sevī arī sociāla rakstura problēmas. Jau 19. gadsimtā K. Markss un F. Engelss norādīja uz to, ka katram priekšmetam var būt vairāki sabiedriski aspekti: «... lieta ir daudz īpašību kopums un tāpēc var būt derīga ar dažādām savām pusēm.»¹ Priekšmets var atbilst visas

¹ Markss K. Kapitāls. 1. sēj. R., 1973, 47. lpp.

sabiedrības vai kādas sociālas grupas utilitāro vajadzību apmierināšanai, priekšmets var būt tikai palīg līdzeklis kāda mērķa sasniegšanai, priekšmets var sniegt estētisku gandarījumu. Sakarā ar to mākslas zinātnieks A. Mihailovs uzskaita trīs līdzīgus aspektus lietas speciālajā apgūsmē: priekšmetisko, funkcionālo un garīgo.¹

Katrs no šiem aspektiem, priekšmetam kontaktējot ar cilvēku, tomēr var pārvērsties, pāraugt jaunā kvalitātē. Acīmredzot tieši par šo procesu domāja somu arhitekts Ēro Sārinens, kad izteica pārliecību, ka celtnēm un lietām «jānobriest» sabiedrības apziņā līdz vērtībām.² Lūk, dizaina integrālā raksturā atklājas arī vērtības!

Kā vērtība dizains fokusē sevī dažādas iespējas. Viena no tām aptver vairākus savā starpā cieši saistītus vērtību kompleksus — sērijveida un unikālo, internacionālo un nacionālo — mākslinieciskajā projektēšanā.

Pirmkārt, dizains ir projektu izstrādāšana industriālai sērijveida ražošanai. Šajā ziņā dizains ir tipisks 20. gadsimta vai tā priekšvakara «bērns». Šo domu pazīstamais tehniskās estētikas teorētiķis itāliešu profesors Džilo Dorfless vēl papildināja tā: «... dizains — tā ir perfekta sērijas projektēšana.»³

Otrkārt, industriālā sērijveida ražošana ir radījusi ne tikai bezgalīgu priekšmetu skaitu, bet izraisījusi arī pilnīgi identu priekšmetu «plūdus». Tā, piemēram, 1965. gadā padomju tirdzniecības tīkls piedāvāja pircējiem apmēram 60 elektrisko gludekļu modeļu, kuri maz atšķīrās cits no cita.⁴

«Es tomēr negribu, ka manas lietas kā divi ūdens pilieni līdzinātos citu cilvēku lietām. Es gribu, lai manas lietas būtu atšķirīgas,» — ar šiem vārdiem publiciste N. Fedotova raksturo to neapmierinātību, kuru patērētājos izraisa tā dēvētie «priekšmeti-dvīnīši».⁵

Cilvēkam kā personībai ir vajadzīgas unikālas lietas, kuras ražot industriālos apstākļos ir grūti, dažkārt pat neiespējami. Jo līdzīgākas ir standartveida lietas un ēkas, jo neatlaidīgāka kļūst sabiedrības negatīvā nostāja pret priekšmetiski telpiskās vides nivelēšanu. Šādas nostājas pareizību atzīst visi. Bet kā lai industriālā masu ražošana sērijveidīgo savieno ar unikālo?

Acīmredzot šajā gadījumā dizainam ir jāiet pa vairākiem meklējumu ceļiem. Konkrētā socioloģija ir radījusi mācību par tā dēvētām «mazām sociālām grupām». Tieši šādas grupas veido patērētāji ar atšķirīgām prasībām. Kopā ar sociologiem un konjunktūras speciālistiem dizaineram jāapgūst šādu grupu gaumi, intereses, vajadzības un jāprojektē tieši kādai kon-

¹ Михайлов А. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого. — «Декоративное искусство СССР», 1972, № 6.

² Architectural Forum», 1953, July 5, № 99.

³ Dorflless G. Gute Industrieformen und ihre Aesthetik. München, 1964, S. 7.

⁴ Орлов Я. Спрос, цена, качество. — «Техническая эстетика», 1965, № 4.

⁵ «Знание — сила», 1972, № 10, с. 31.

krētai grupai viss nepieciešamais — no pelnu trauka līdz dzīvojamai ēkai.¹

Pastāv arī citas iespējas mazināt sērijveida ražojumu plūdus. Aplūkosim vienu no tām. Parasti visus priekšmetus vai priekšmetu kompleksus ražo saskaņā ar standartveida tipa projektiem. Vissavienības Tehniskās estētikas institūta direktora vietnieks G. Minervins aicina šo standartveida projektu vietā ražot tipveida detaļas, kas ļauj dažādi kombinēt nākamā priekšmeta vai ēkas apveidu, krāsu un formu.

Treškārt, zināma nozīme acīmredzot vēl ir arī tam apstāklim, ka daudzās lietās mūs interesē tikai kāds no iespējamajiem aspektiem. Šo priekšmetu identais tipveids izpildījums neizraisa iebildumus. Tā, piemēram, elektriskā spuldze ir derīga tikai kā gaismas avots vien, un tās sērijveida raksturs cilvēku kā personību neinteresē. No līdzīgām pozīcijām mēs vērtējam arī gaļas maļamo mašīnu, bārdas skujamā aparātu, garāžu utt.

Turpretim ir daudz tādu priekšmetu, kas indivīda apziņā saistās ar sociālās vērtības priekšstatiem. Šo priekšmetu vienveidīgums indivīdam nav pieņemams. Indivīds, piemēram, uztver lustru atšķirībā no spuldzes kā vērtību un tāpēc izvirza prasību pēc apgaismes ķermeņa unikāla veidojuma. Līdzīgas prasības mums ir arī attiecībā uz apģērbu, traukiem, ēkām utt.

Robežas starp šiem diviem vērtību kritērijiem nav stingras. Šai difūzajā attieksmju joslā acīmredzot atrodas automašīnas, pulksteņi un tamlīdzīgi priekšmeti.

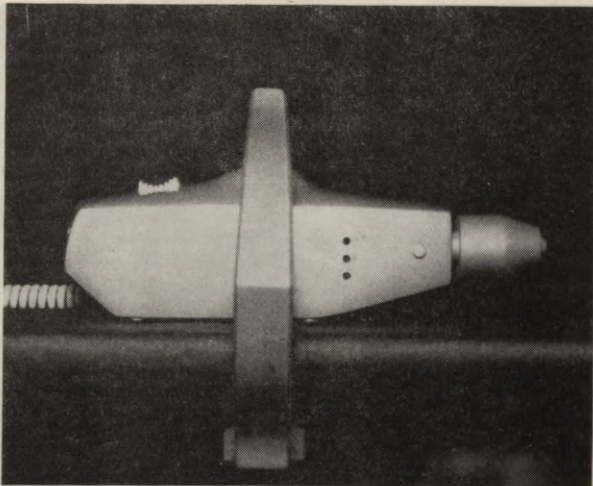
Katrā ziņā dizains kā sērijveida un unikālu vērtību sintēzes projektēšana stimulē iespējamu atšķirību priekšmetiski telpiskajā vidē, bet neveicina nekontrolējamu, stihiski radušos dažādību.

Sērijveida un mērpilnas vienreizības vērtības dizainā asociējas ar tām sociālajām vērtībām, kas ietilpst priekšmeta internacionālajā un nacionālajā raksturojumā. Ilja Erenburgs savās ceļojuma piezīmēs kādreiz atzīmēja, ka lidosta Kairā maz atšķiras no Riodežaneiro lidostas, un milzīgie, nepievilcīgie restorāni, uz kuriem pasažierus ved atpūsties, ir cits citam līdzīgi, ka visur ir tie paši krēsli, tie paši skaļruņi . . .

Priekšmetiskās un telpiskās vides internacionalizācija ir acīm redzams fakts. Šai ziņā ļoti zīmīgi ir tie piemēri, kurus sniedz franču dizaina žurnāls «*Désign industrie*» par Amerikas, Eiropas, Āzijas un Āfrikas valstu aviokompāniju galda piederumiem lidmašīnās.² Sķīvjiem, glāzēm, paplātēm, nažiem, karotēm, dakšīnām un citiem priekšmetiem nav nekādu būtisku nacionālā dizaina iezīmju formā, krāsās, siluetā, apdarē, tie atšķiras cits no cita, tikai pateicoties attiecīgo aviokompāniju firmas zīmēm.

¹ Швиц В. Некоторые проблемы формирования ассортимента. — «Техническая эстетика», 1965, № 4.

² «*Désign industrie*», 1971, № 102/103.

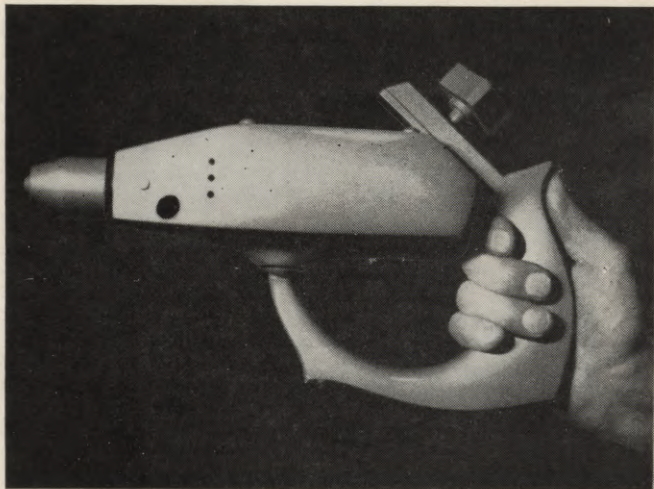


T. Gornostajevs. Universāla urbja mašina. PSRS. 1974

Ar ko ir izskaidrojams zināms internacionālā elementa pārsvars dizainā kā vērtību sintēzē?

Internacionālā elementa pārsvars, pirmkārt, izskaidrojams ar starptautisko sakaru intensitātes pieaugumu. Otrkārt, tas rodas ekonomiskos, konstruktīvos, funkcionālos aprēķinos, kuru mērķis visur ir viens — radīt maksimāli lētu, tehniski nevainojamu un optimāli ērtu priekšmetu. Treškārt, internacionālā elementa pārsvars dizainā it īpaši konstatējams tajos priekšmetiskās un telpiskās vides apcirkņos, kuru mērķis ir apmierināt sabiedrības locekļu pašas elementārākās — komunikācijas, sanitārās un citas līdzīgas funkcijas. Sasniegumi minētajās nozarēs pēc inerces ietekmē arī cita tipa mākslinieciskās projektēšanas ieceres, pastiprinot internacionalizācijas vērtību īpatnību arī tādās nozarēs, kur tās pašas par sevi nav attaisnojamas.

Internationalizācijas ievirze dizainā tomēr nevar mazināt vai vājināt nacionālo vērtību izpausmi tajā. Tieši otrādi. Dizainam piemīt arī nacionālās iezīmes, tās ir ļoti būtiskas, kaut arī nav tik acīm redzamas kā internacionalizācijas tendences. Nacionālās iezīmes kā vērtība atklājas dizainā netieši. Tā, piemēram, skandināvu dizainā nacionālās kultūras īpatnības



T. Cornostajevs. Universāla urbjmašina. PSRS. 1974

izpaužas tieksmē iespējami vairāk izmantot koku kā materiālu, pievērst īpašu uzmanību tādai priekšmetiski telpiskās vides apdarei, kas rada nepiespiestu mājīgumu interjerā, saistīt mūsdienu māksliniecisko projektēšanu ar vēl dzīvajām amatniecības tradīcijām. Franču dizainā nacionālās iezīmes vispilnīgāk atklājas tajās vērtībās, kurās ir iespējams iemiesot matemātiski racionālas domāšanas un izsmalcinātas gaumes sintēzi. Tieši tāpēc satiksmes līdzekļu («*Concorde*», «*Mirage*», «*Renault*») modeļi, apgaismošanas iekārtas ķermeņi («*LITA*») ļoti pārlicinoši raksturo franču dizaina nacionālās īpatnības. Nacionālais kā vērtība angļu dizaineru projektos parādās prasmē tektoniskajām formām piešķirt līdzsvarotu, mērķpilnu izteiksmi, atturīgo melnpeļēko krāsu gammu pasniegt kā pilnības un skaistuma paraugu.

Patlaban dizains vēl atrodas tajā attīstības pakāpē, kad tam jārisina galvenokārt savas eksistences pamatproblēmas. Bet tuvākajā nākotnē dizaina priekšā izvirzīsies būtiskas, fundamentālas problēmas, un to vidū jautājums par nacionālo kā sociālu vērtību mākslinieciskajā projektēšanā kļūs par vienu no principiāli nozīmīgākajiem.

Cita problēma, kas saistās ar dizainu kā vērtību integrāciju, aptver kvalitātes jautājumus.

Jautājums par ražojumu kvalitāti tiek apspriests visas pasaules mērogā. Par to liecina kaut vai Padomju Savienības Standartu un mēru komitejas 1967. gadā izdotā brošūra, kurā savu viedokli izteica PŠRS, Bulgārijas, Čehoslovākijas, Vācijas Demokrātiskās Republikas, Francijas, Itālijas, Japānas, Anglijas, ASV un citu valstu pazīstami dizaineri. Par to pašu liecina arī Vissavienības Tehniskās estētikas institūta mēģinājums precīzi noteikt valsts standartus rūpniecisko ražojumu estētiskajam novērtējumam, tāpat diskusijas franču žurnālā «*Désign industrie*»¹ utt.

Jautājumam par ražojuma teicamu kvalitāti ir vairāki aspekti. Viens no tiem teicamo kvalitāti interpretē tikai kā noteiktu matemātisko un tehnisko parametru summu citu parametru vidū. Šādā interpretācijā kvalitātei piemīt izteikti kvantitatīvs raksturs, un tieši tādēļ attiecīgie vērtību kritēriji var ne tikai stimulēt, bet zināmos apstākļos arī kavēt tālākās attīstības procesu. Diemžēl jau tagad varam konstatēt atlaides «Teicamas kvalitātes zīmes» piešķiršanā. Ja šī zīme rotā kādu ražojumu, tad tā patiesībā ir informācija par to, ka visi attiecīgā produkta komponenti ir augstākās kvalitātes. Prakse tomēr pagaidām liecina par ko citu. Tā, piemēram, Maskavas pārtikas kombināta ražotais šķīstošās kafijas pulveris ir godalgots ar kvalitātes zīmi. Toties iepakojuma metāla kārbīņa ir pavisām noformēta un maz atšķiras no tās kārbīņas, kurā Leņingradas pārtikas kombināts iesaiņo savu kafijas pulveri, kas nav ieguvis minēto kvalitātes zīmi.

Teicamā kvalitāte attiecināma tikai uz ražojumu kopumā, nevis atsevišķiem tā komponentiem, jo kvalitāte pēc savas būtības ir vērtība.

Tieši kā vērtību kvalitāti interpretē daudzi speciālisti — Vissavienības Tehniskās estētikas institūta līdzstrādnieki M. Fedorovs un E. Zadeceņecs, Bulgārijas Valsts Zinātnes un tehnikas komitejas priekšsēdētājs prof. I. Popovs, Itālijas dizaineru asociācijas ģenerālsekretāre M. A. Asti un citi zinātnieki. S. Begenaus raksturo kvalitāti kā vērtību kompleksu.²

Kvalitāte kā sociālo vērtību komplekss ir attiecīgās sabiedrības iespēju rādītāja. «Kvalitātes līmenim piemīt noteikta loma, kas norāda uz mūsu sabiedrības spēju apgūt ražošanu, tehniku, apmierināt cilvēku vajadzības. No šī viedokļa var secināt, cik nopietns patiesībā ir kvalitātes jautājums,» raksta Dr. M. Kelms — Vācijas Demokrātiskās Republikas Valsts Kvalitātes un mēru pārvaldes priekšnieks.³

*

Sākot ar 70. gadiem, dizaina speciālistu aprindās daudz diskutē par pilnīgi jaunām teorijām. «Mēs patlaban dzirdam tā dizaina gulbja dziesmu, kas radīja izolētus priekšmetus,» šai sakarā raksta franču mākslinieciskās projektēšanas žurnāls «*CREE*».⁴

¹ «*Désign industrie*», 1969, № 96/97; 1972, № 107.

² Funktion, Form, Qualität. Berlin, 1967, S. 99.

³ Что такое качество продукции. М., 1967, с. 17—18.

⁴ «*CREE*», 1973, № 19.

Tuvākajā vai tālākajā nākotnē atsevišķu lietu vietā stāsies vai nu mobili organizēta telpa, vai arī asensuāla sistēma, apgalvo jauno teoriju piekritēji.

Pirmajā gadījumā T. Kastelli, Dž. Kolombo, E. Sotsass un citi arhitekti projektē viegli izmaināmu vidi ar nedaudziem priekšmetiem, kuriem gan nav konkrēta, precīza rakstura, bet kuri tomēr var veikt multifunkcionālus uzdevumus. Tādi, piemēram, ir itāliešu mākslinieka E. Marī projektētie plastikāta cilindri drēbju novietošanai, kas aizvieto skapjus, tāds ir arī franču autora G. Ševaljē «ne-galds» — «tablerāma».

Otrajā gadījumā atsevišķu priekšmetu vietā stāsies cilvēku jutekļiem nepieejama sistēma, kas realizēs indivīda vajadzības ar ieprogrammētu signālpunktu starpniecību. Šādas sistēmas pirmie paraugi — telefonizācija, radiofikācija, elektrifikācija utt. — eksistē jau šodien. Tā, piemēram, ieslēdzējs pie sienas un spuldze pie griestiem ir tikai jutekļiem tieši nepieejamas, sarežģītas elektrosistēmas signālpunkti.

Kopā ar pazīstamo padomju zinātnieku L. Pereverzevu varam apšaubīt mobili organizētās telpas un asensuālas sistēmas simtprocentīgu atbilstību cilvēka psiholoģijai, bet nevar noliegt, ka šie projekti tiešām atspoguļo mākslinieku praktiķu nojausto dizaina tālākās attīstības iespēju.

III

Kā viena no materiālās un garīgās kultūras sistēmas sastāvdaļām dizains iemieso sevī ne tikai sintēzes kompleksu. Dizainu, kā jau teikts, var analizēt arī no diferenciacijas viedokļa.

Dizaina integrālais, tāpat kā diferenciālais raksturs atklājas vairākos līmeņos. Šajā ziņā dizainu var interpretēt gan no sabiedriskā, gan no profesionāli teorētiskā un mākslinieciski formālā viedokļa. Raugoties no šiem aspektiem, dizainu var analizēt kā pilnīgi autonomu, patstāvīgu parādību.

*

No mākslinieciski formālā viedokļa var runāt par arhitektūras, grafikas, interjera, modes un cita veida dizainu.

Tā, piemēram, 1969. gada pavasarī Vīnē pirmo reizi organizēja speciālu kosmētikas, bižutērijas, galantērijas, frizūru un tērpu izstādi «*Masculin-Feminin*» kā modes dizaina skati. Šis ekspozīcijas mērķis bija parādīt «attiecīgi specializēta dizaina iespējas indivīda ārējā izskata veidošanā».¹

¹ Österreichisches Institut für Formgebung. Jahresbericht, 1969.

Grafikas dizains savukārt aptver tādu nozīmīgu jomu kā vizuālo komunikāciju. Fotografijas, iesaiņojums, informācija, piktogrammas, plakāts, reklāma, burti, to formas un sakārtojums, krāsu toņi un to emocionālā ietekme, gaismas un apgaismojuma efekti, ritmika, vizuālās informācijas uztveramība utt. — tas viss ietilpst grafikas dizainā. Šīs nozares attīstīšanai un iemiestošanai dzīvē tiek darīts ļoti daudz. Tā, piemēram, poļu profesora Ježi Zoltāna vadībā novatoriski noformēts Varšavas Galvenās stacijas informācijas rādītājs; Austrijas dizaineri 1965. gadā sarīkoja iesaiņojuma skati; 1972. gadā Parīzē atklāja ekspozīciju «Grafiskā izteiksme un ikdienas dzīve»; ASV dizaineris Henrijs Dreifuss publicēja grafisko simbolu un zīmju katalogu; UNESCO ietvaros darbojas speciāla starptautiska vizuālās komunikācijas un grafikas organizācija «ICOGRADA»; par grafikas dizaina problēmām un tā nozīmi sabiedrības dzīvē diskutēja arī ICSID VIII kongresā (1973), kas tika sarīkots Japānā. Pēdējos gados arī Rīgā notika četras lietišķās grafikas izstādes.

Šajā sakarā japāņu dizaineris J. Kamekura jau 1968. gadā izteica domu, ka lietišķai un utilitārai grafikai var būt liela nozīme tieši sadzīves apstākļu veidošanā.¹ Šī ļoti atturīgi un uzmanīgi izvirzītā atziņa kapitālistiskajā pasaulē šodien bieži vien tiek mistificēta, grafikas dizainam tiek izvirzīts pārspīlēts uzdevums — veidot sabiedrības dzīves stilu. Tā angļu mākslinieciskās projektēšanas birojs «Allied International Designers» nepamatoti propagandē savas grafiskās zīmes (universālveikalu kompānijai, elektrotehnikas firmai «Chlorid», naftas koncernam «Sea Oil Services» u. c.) kā ieguldījumu sabiedrības sociālo problēmu atrisināšanā.

Žurnāls «Курьер Юнеско»² ziņo, ka Brazīlijā, Dienvidslāvijā, Japānā, ASV, Vācijas Federatīvajā Republikā un citās valstīs dizaineri arvien biežāk eksperimentē ar ESM iespējām pēc iepriekš noteiktas programmas veidot ornamentāli lineāras, emocionāli piesātinātas formas, kuras estētika arī ietver grafikas dizaina jomā.

Arhitektūras dizains... Ko gan tas nozīmē?

Mūsdienu zinātniski tehnisko iespēju robežas jebkuru priekšmetisku parādību no tehniskās estētikas viedokļa var traktēt kā industriāli ražotu, apjomīgi tektonisku objektu. Interese par šādiem plastiskiem ķermeņiem, kas pakļaujas arhitektūras un matemātikas likumiem, ir ļoti liela, jo šie «jaunie stereometriskie veidojumi ir ļoti skaidri, ļoti glīti savā formā un šo formu variēšanas iespējas ir neierobežotas».³ Šādu stereometrisku veidojumu skaitā ietilpst gan automašīnas, gan mēbeles, gan tranzistori, gan ēkas.

Variēšanas plašās iespējas ļauj tehniskai estētikai jebkuru priekšme-

¹ «Graphis», № 138/139.

² «Курьер Юнеско», 1973, № 3.

³ Schatz P. Die Polysomatische Plastik. — «Werk», 1969, № 1.

tisku parādību uzskatīt par sērijveidā saražotu tipveida detaļu summu. Tas nozīmē, ka automašīna, galds, tranzistors un ēka ir veidojumi, kas sastāv no «mašīnizētiem pusfabrikātiem». Tāpēc arī pazīstamais itāliešu arhitekts P. L. Nervī izsaka šādu domu: tāpat kā komponistam teicami jāpārzina atsevišķi instrumenti, kas atskaņo viņa partitūru, tā arī mūsdienu celtniekam ir jāprot lieliski kombinēt detaļas, kas var kļūt par avotu bezgalīgi izteiksmīgiem arhitektoniskiem jauninājumiem.¹

Šādā izpratnē citu raksturu iegūst arhitekta mākslinieciski radošais darbs — tas kļūst specifiski dizainerisks. Kādreiz par būves pamatelementiem arhitekti uzskatīja amatnieka darinātos ķieģeļus, toties tagad celtnes pamatelementus veido industriāli ražotās lielformāta detaļas, kas tikai attiecīgi jāsakārto, lai uzceltu paredzēto ēku.

Par vienu no samērā jaunām iespējām šai virzienā franču dizaina žurnāls «CREE» 1972. gada beigās² publicēja informāciju, kurā teikts, ka Francijas alumīnija koncerns Pešinejā noorganizējis alumīnija tipveida detaļu sērijveida ražošanu. Šīs alumīnija formas turpmāk varēs atvietot līdzšinējos dzelzsbetona paneļus ēku celtniecībā. Arhitekts Bernārs Zeffuss arī izmantoja šo ērto jauninājumu Francijas vēstniecības ēkas celtniecībā Varšavā.

Arī franču arhitekta Šaneāka projektētās dzīvojamās šūnas no plastmasas acīmredzot liecina par to, ka ap 1990. gadu šādus sērijveidā ražotus pamatelementus pēc noteiktiem arhitektoniskiem principiem sākratos dzīvošanai.³

Apjomīgi dekoratīvie objekti bija redzami Rīgā 1972. gadā gan ekspozīcijā «Dizains-interjers», gan V. Bekmaņa un E. Pluksnas personalizstādē. Šajās skatēs eksponētās telpiskās formas bija domātas interjera ansambļa veidošanai. Izstādēs varēja pārliecināties par dažām interjera dizaina specifiskām iespējām, kuras patiesībā ir ļoti plašas un nopietnas.

Interjera dizaina objekts ir gan ražošanas uzņēmumu iekštelpu noformēšana, gan tādu sabiedrisku un sadzīves interjeru iekārtošana, kuros kā ansambļa elementi parasti dominē dizaina veidojumi, industriāli ražoto sērijveida priekšmetu māksliniecisks sakārtojums, kā arī unikālu māksliniecisku veidojumu un standarttipa ražojumu kompleks. Ar vārdu sakot, interjera dizainu var uzskatīt par pilnīgi nobriedušu nozari ar saviem īpatnējiem uzdevumiem. Ja termins «dizains» attiecībā uz šiem specifiskajiem noformēšanas uzdevumiem neapmierina, — paskaidro padomju zinātnieks E. Rozenblūms, — tad tomēr šīs nozares nepieciešamība un nozīme sabiedrības dzīvē no tā nemazinās.⁴

¹ Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972, с. 426.

² «CREE», 1972, № 18.

³ Рагон М. Города будущего. М., 1969, с. 176.

⁴ «Декоративное искусство СССР», 1971, № 7.

*

Līdzās industriālajam dizainam šīs mākslas nozares teorija izvirza tā dēvēto «*scient-design*» (latīņu val. «*scientia*» — zinātne) — zinātnisko dizainu kā divas iespējamās patstāvīgas nozares.

Pazīstamais austriešu dizainers — Vīnes Lietišķās mākslas akadēmijas profesors arhitekts Francs Hofmanis savā laikā industriālo dizainu definēja kā rūpnieciskā ražojuma radošu attīstīšanu un veidošanu saskaņā ar tiem zinātniskajiem, tehniskajiem, industriālajiem, ekonomiskajiem, estētiskajiem un citiem faktoriem, kas palīdz noteikt nākamā produkta kvalitāti nolūkā veicināt sabiedrības kultūras un sociālās dzīves pilnību.

Kaut gan tehniskā estētika zina arī citas industriālā dizaina definīcijas, tomēr šī ir raksturīga tajā ziņā, ka atspoguļo ļoti populāru uzskatu par dizaina būtību. Tas ir priekšstats par māksliniecisko projektēšanu kā par ļoti konkrētu un vajadzīgu nozari, kuras mērķis ir industriālais ražojums vien. Saskaņā ar šo teoriju mākslinieciskās projektēšanas uzmanības centrā ir ne tik daudz visa priekšmetiskā vide, cik industriāli ražots produkts. Šai ziņā dizainam ir patiesi neapmierams darbības lauks, kas ietver gan ikdienā lietojamus priekšmetus (mēbeles, putekļu sūcējus, traukus u. c.), gan sadzīves kultūrai nepieciešamo aparāturu (fotoaparātus, magnetofonus, radiouztvērējus, televizorus u. c.), gan tehniskās ierīces un darbgaldus (mērinstrumentus, portālceltņus u. c.), gan arī satiksmes līdzekļus (automobiļus, kuģus, lidmašīnas u. c.).

Industriālais dizains tomēr praktiski nevar pastāvēt bez tā dēvētā zinātniskā dizaina, kas kļūst arvien nozīmīgāks kā pilnīgi patstāvīga bāze turpmākai mākslinieciskai projektēšanai.

Ko tad pēta zinātniskais dizains? Tas, piemēram, pēta gan cilvēku un lietu, tehnikas un mākslas savstarpējo attieksmju filozofiski teorētiskus jautājumus, gan ekonomiski socioloģisko sfēru (konjunktūra, gaume, standarti utt.), gan cilvēka antropoloģiski fizioloģiskās īpatnības (akcelerācija, ražojumu parametri u. c.), gan ergonomikas un inženierpsiholoģijas problēmas (cilvēka reakcija uz dažādu sistēmu impulsiem, objekta forma vai krāsa un cilvēka jutekliskā uztvere u. c.), gan higiēnas (gaisa piesārņošanas un trokšņu novēršana, komforta jēdziens u. c.) un daudzus citus svarīgus jautājumus. Tā, bez šaubām, ir tikai daļa problēmu, kas ietilpst zinātniskā dizaina ietvaros. Neparasti plašā pētījumu loka dēļ zinātniskais dizains veic savus uzdevumus gan tīri racionāli, gan empīriski, gan ar matemātiskām metodēm, gan eksperimentāli, gan ar anketēšanas palīdzību un tamlīdzīgi.

*

Ļoti būtiski dizaina analizē ir tie principi, kas to aplūko kā mērķtiecīgu sabiedrisku parādību.

Kapitālisma pasaulē dizaina sociālā nozīme lielākoties izpaužas tieši

komerciālajā sfērā. Asās konkurences cīņas apstākļos privātais kapitāls nemītīgi meklē jaunus peļņas avotus. Dizains tiek kvalificēts kā nopietns tirdznieciskās apgrozības aktivizēšanās stimuls. Parīzes universāma «*Monoprix*» devīze — «glīta forma — panākumu ķīla» — patiesībā ir mūsdienu komerciālā dizaina klasiska aksioma. Par vienu no komerciālā dizaina pionieriem dibināti uzskata amerikāņu dizaineru R. Lou. 1932. gadā viņš konstruēja jaunu ledusskapja modeli. Sakarā ar to attiecīgās firmas preču apgrozība lēciņveidīgi pieauga no 15 000 pārdotiem vecā tipa ledusskapjiem 1931. gadā līdz 200 000 jaunu agregātu 1933. gadā. Tāpēc arī «*Ford*» kompānijas dizaina dienesta vadītājs Ž. Bordinats pamatoti konstatē, ka ir tīrā divkosība apgalvot, ka dizainam bez preču apgrozības veicināšanas funkcijas piemērot arī kādi citi uzdevumi. Šo izteicienu citē padomju dizaina pētnieks V. Glazičevs savā grāmatā «*Par dizainu*»¹, kurā sniegta arī izsejoša un pārliedzoša informācija par komerciālo dizainu.

Komerčiālais dizains sociālistiskajai sabiedrībai principiāli nav pieņemams. Tomēr atsevišķi praktiskie atrisinājumi, ko sniedz šā dizaina nozare, katrā konkrētā gadījumā pelna noteiktu ievēribu. Tā, piemēram, nesaudzīgā konkurences cīņā ar civilo aviāciju ir radušies angļu profesora M. Blēka projektētie dzelzceļa lokomotīves un vagona jaunie modeļi, kas savā laikā patiešām saturēja funkcionālā un estētiskā ziņā atzīstamus jauninājumus.

Pilnīgi citāda sociālā būtība ir tā dēvētajam «*art-design*» (no latīņu val. *ars* — māksla) — mākslinieciskajam dizainam.

No vienas puses, mākslinieciskais dizains ir pretstats komerciālajam dizainam. Māksliniecisko projektēšanu tas saista ar sabiedriski nozīmīgiem ideāliem.

Brno Lietišķās mākslas augstskolas prorektors profesors D. Sindelars šo domu formulē tā: «Dizains nav pašmērķis — tā ir sociāla atbildība.» Tas ir visvienkāršākais un arī visplašākais mākslinieciskā dizaina būtības izskaidrojums. Arī amerikāņu arhitekts, dizainers un publicists Dž. Nelsons uzskata, ka dizaina esamības mēru nosaka tajā iemiesotās vērtības.² Kādas tās varētu būt? V. Gropiuss, slavenās arhitektūras un rūpnieciskās mākslas skolas «*Bauhaus*» dibinātājs, ilgus gadus loloja utopisku ilūziju, ka dizains palīdzēšot likvidēt kapitālistiskās sabiedrības sociālās pretrunas³. Līdzīgus uzskatus pāuda arī ICSID bijušais prezidents A. Vjeno, kas dizainera radītajās lietās saskatīja iespēju humanizēt un demokratizēt sabiedrību, veicināt tās cīņu pret atsvešināšanos, ballēm, egoismu⁴. Filozofiski šaurākas, bet profesionālā ziņā būtiskākas vērtības dizainā saskatīja itāliešu arhitekts un dizainers, žurnāla «*Domus*» ilggadējais redaktors Dž. Ponti. Pēc

¹ Глазичев В. О дизайне. М., 1970, с. 65.

² Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М., 1971, с. 207.

³ Границы архитектуры. М., 1971, с. 72.

⁴ «*Désign industrie*», 1970, № 100.

viņa domām, mākslinieciskā projektēšana rada stilistiski vienotu, laikmeta prasībām atbilstošu priekšmetisku vidi, mazina mietpilsoniskās eklektikas ietekmi.¹ Tātad mākslinieciskajam dizainam zināmā mērā piemīt savdabīgs imperatīvas normas raksturs.

No otras puses, par māksliniecisko dizainu var uzskatīt tādu māksliniecisko projektēšanu, kurā estētiskā ievirze dominē pār tehniskiem jauninājumiem. Tātad estētisko tendenču akcentēšana ir saistīta ar dizaina humānās būtības saglabāšanu, tā ir nozīmīgs faktors cīņā pret dizaina pakļaušanu komercializācijai un tehnokratizācijai. Tāpēc šķiet likumsakarīgi, ka Latvijas Valsts mākslas akadēmija nākamos māksliniekus konstruktorus gatavo galvenokārt kā mākslinieciskā dizaina speciālistus. Šāda ievirze piemīt arī PSRS Mākslinieku savienības Centrālajai pedagogijas eksperimentālajai studijai Sepežā.

Dizaina diferenciacijas iespējas nav izsmeltas ar šajā rakstā izdarīto klasifikāciju un tās raksturojumu. Vācijas Demokrātiskās Republikas autori atzīst vēl iesaiņojuma dizainu un tekstiliju dizainu kā mākslinieciskās projektēšanas specializācijas. M. Klivers (CSSR) dizaina klasifikāciju papildina ar ekspozīcijas dizainu un poliekrāna dizainu.

Šie papildinājumi tomēr ir ļoti diskutējami, jo atsevišķības pārmērība iet zudumā pat dizaina racionālie diferenciacijas kritēriji.

*

Dizains kā materiālās un garīgās kultūras sistēmas parādība var atklāties visā pilnībā tikai integrācijas un diferenciacijas savstarpējo pretstatu bagātībā. Tas nozīmē, ka dizainu nevar aplūkot tikai no diferenciacijas vai integrācijas viedokļa, jo šīs īpašības (lai arī likumsakarīgas) katra atsevišķi nevar līdz galam izskaidrot dizaina specifisko raksturu. Dizaina būtību spēj atklāt tikai integrācijas un diferenciacijas aspektu sintēze, dialektiskā vienotība.

¹ «Domus», 1965, № 421.

MĀKSLINIEKI PAR MĀKSLU

PAR TRADĪCIJU, NOVATORISMA UN EKSPERIMENTA DIALEKTISKAJĀM ATTIECĪBĀM

Jebkura mākslas skola dibinās uz savām tradīcijām. Tādas tradīcijas, bez šaubām, ir arī latviešu glezniecības skola. Ja gribētu lielās līnijās raksturot mūsu glezniecības skolu, tad, pēc manām domām, būtu jānosauc trīs galvenās īpašības: tiešums, patiesīgums, pamatīgums. Lai tā būtu sadzīves aina, portrets, ainava vai cits kāds žanrs, mēs nesastapsim odiozas, pompozas kompozīcijas, bet gan vienkāršus darba cilvēkus raksturīgā vidē, plašā diapazonā izjustu dzimtās dabas tēlu, mūsu smagās, skarbās pagātnes attēlojumu u. tml. Mūsu vecmeistari, kuru darbi pārdzīvojuši savu laiku, nav gleznojuši to, ko nepazīst, bet gan tikai to, kas bijis tuvs, pazīstams, izjusts. Ja šodien ielūkojamies latviešu mākslas mantojumā (tālākajā un arī tuvākajā), tad nevaram nesaskatīt, ka tieši šajā patiesīgumā, realistiski tvertajā tiešumā un pamatīgumā ir bijis mūsu spēks. Šīs īpašības ir apliecinājušas latviešu mākslas pastāvēšanu, ir izvedušas to uz pasaules mākslas ceļa un tagad ierindojušas mūs godpilnā vietā padomju tautu saimē.

Tācu tradīcijas nav atdarināšana. Atdarināšanai ar lielu, īstu mākslu nav nekā kopēja. Studentiem es kādreiz mēdzu sacīt: atdarināšanas vietā labāk kopējiet; kopēšana pasargā no atdarināšanas un reizē dod zināšanas par iemīļoto mākslinieku.

Mūsdienu gleznotājs, protams, nevar gleznot tāpat, kā gleznojis J. Rozentāls, V. Purvītis vai cits kāds vecmeistars. Ja mēs gleznotu tāpat kā viņi, tā būtu visistākā atdarināšana. Dzīve ir cita, un arī mēs esam citi. Tācu tas nenozīmē, ka mums būtu jāatmet viss un jāsāk strādāt tā, kā to darījis Vinsents van Gogs, Anrī Matiss vai cits kāds iemīļots Rietumeiropas mākslinieks. Arī tā būs atdarināšana. Mums jābūt mums pašiem. Tāpēc es balstīšanos uz tradīcijām saprotu kā lielu, būtisku daiļrades principu saglabāšanu. Runājot konkrēti par mūsu glezniecību, tie būtu: patiesības mīlestība, stiprās saites ar reālo dzīvi, ar dzimto pusi un tās vienkāršo darba cilvēku — visu vērtību radītāju, tēlu iekšējās loģikas skaidrība, to dzīvi apliecinošais raksturs.

Patiess novatorisms mūsu apstākļos ir nevis šo principu laušana vai atmešana, bet gan to paplašināšana, papildināšana, jaunu dzīves pušu un parādību atklāšana, balstoties uz iepriekš sasniegto. Spēcīgas mākslinieciskas personības to arī vienmēr dara un darīs.

Tācu tas prasa no mākslinieka nemīgtu darbu. Jāstrādā ir daudz, un,

ja to dara, rodas gan īstas, labas gleznas, gan tādas, kas paliek meklējumu līmenī. Pēdējās es sauču par eksperimentu. Eksperiments māksliniekam ir nepieciešams. Tas palīdz gan izkopt tīri profesionālo amata meistarību, gan pārbaudīt savas ieceres dzīvotspēju, pārliecināties par tās uzvaru vai sakāvi cīņā ar «gleznas pretestību». Personīgi es domāju, ka eksperiments ne vienmēr uz izstādi jānes. Tam jāpaliek darbnīcā.

Mākslas darbs ir dzīves kvintesence. Tāpēc mākslas darbam būtībā jādzīvo mūžīgi. Taču mūžīgs var būt tikai tas, kas īsts. Īsts tad arī būs tas, kur skartas dzīves īstenības būtiskās puses. Mani interesē tas, kā cilvēks ar savām rokām, ar sava prāta un jūtu spēku pārveido pasauli. To uzskatu par būtisku. Pēdējos gados mani daudz nodarbina doma par latviešu sarkano strēlnieku leģendāro cīņu gaitām. Tās ir kā tīrradnis, kas laika ritumā neapsūbē. Strādāt pie šādas tēmas ir ļoti interesanti un man nepieciešami.

Daži mākslinieki it kā noniecina sižetu (kaut gan īstenībā neviens īsts reālistisks mākslas darbs bez sižeta nevar pastāvēt, runa ir tikai par vairāk vai mazāk izvērstu sižetu). Būtībā pie neveiksmes (ja tāda rodas) nekad nav vainīgs sižets kā tāds, bet gan vājā forma, kādā tas izpaūžas. Slikta forma banalizē sižetu. Tāpēc svarīgi arvien būtu, lai pie sabiedriski nozīmīgām, sarežģītām tēmām mākslinieks ķertos tikai tad, kad bez tās, kā saka, nevar dzīvot.

Būt mūsdienīgam nozīmē būt patiesam. Tas ir, attēlot to pasauli, ko redzam, ko tiešām izjūtam, bez aizraušanās ar modi, bez aizraušanās ar citu mākslinieku vai sevis paša izstrādātu manieri, bez sveša satura pārņemšanas.

Indulis Zariņš

TĒMA UN GRAFIKAS TEHNIKA

Domājot par jautājumu, vai pastāv savstarpēja atkarība starp tēmu un grafikas tehniku, jāteic, ka tāda zināmā mērā varētu būt. Te, protams, jāņem vērā mākslinieka temperaments un vēsturiskie apstākļi, kādos viņš rada. It īpaši tas attiecas uz progresīvajiem māksliniekiem, kuri savos darbos reaģē uz visaktuālākajiem sabiedriskās dzīves notikumiem.

Ja atskatāmies uz 30. gadu latviešu progresīvo grafiku, kad darbojās tādi mākslinieki kā A. Pupa, V. Siliņš, A. Žurgins u. c., tad redzam, ka šie mākslinieki radījuši savus darbus linogriezuma tehnikā. Tas izskaidrojams tādējādi, ka linolejs ir vienkāršāk apstrādājams, izgatavojot klišeju un darinot novilkumu, ka linogriezuma pagatavošana prasa mazāk tehnisko palīgīdzekļu. Nelegālajos pagrīdes apstākļos tam ir liela nozīme. Otrkārt, tēlojot darbaļaužu cīņas ainas, bija nepieciešamība pēc ekspresijas, lakonisma, ko linogriezums ar savām melnbalto laukumu attiecībām ļoti trāpīgi varēja sniegt.

Līdzīgā veidā var strādāt arī garenšķiedras kokgriezumā, turpretim stāvšķiedras kokdzelums ir izsmalcinātāks, ar lirisku pieskaņu.

Arī asējums (oforts) un litogrāfija ir izsmalcinātas grafikas tehnikas, tās prasa sarežģītus tehniskus palīglīdzekļus, un arī apstrādes tehnoloģija ir komplicētāka. Latviešu grafikā asējums attīstījās samērā vēlu — tikai 19. gs. beigu posmā. Pirmie tā aizsācēji un popularizētāji bija R. Zariņš un A. Plīte-Pleite. Viņi savos asējumos attēloja galvenokārt ainavu ar romantizētu pieskaņu.

Latviešu padomju grafikā 50.—60. gados ļoti izplatījās linogriezums, kas, bez šaubām, saistījās ar heroizēto dzīves skatījumu, ar tā saucamo «skarbo stilu», kurš tolaik valdīja gan glezniecībā, gan grafikā.

Pēdējos gados, kad grafiķi sākuši vairāk pievērsties arī intīmāku dzīves norišu izpētei, iemīļotas tehnikas atkal kļuvušas asējums un litogrāfija.

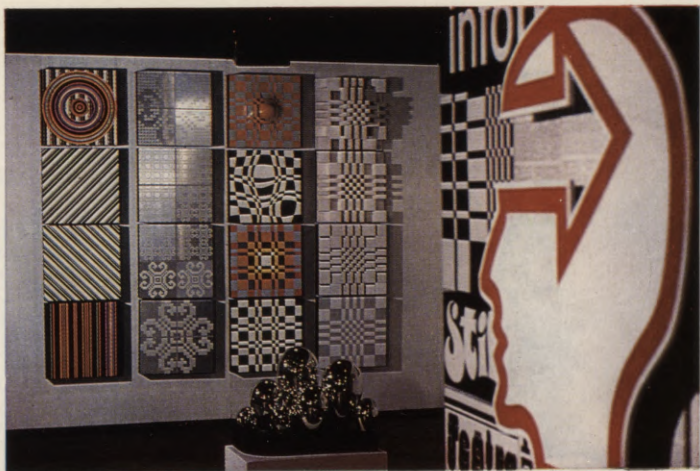
Taču šodien grafika kļuvusi komplicētāka. Grafiķi apguvuši arī dažādas jauktas tehnikas. Pieaugusi meistarība, kas ļauj šīs jauktās tehnikas veiksmīgi izmantot, lai runātu plašā diapazonā — par visu, kas savijpo.

Piemēram, savā ciklā «Tiešums» (par V. Brutānes dzejas tēmām) es izvēlējos litogrāfijas tehniku. Taču, lai savos darbos panāktu skanējumu, kas pilnīgāk atbilstu V. Brutānes ar laikmeta problemātiku piesātinātajai dzejai, izmantoju arī fotomontāžu. Tā, piemēram, tika risināta cikla 2. lapa, kas saistīta ar dzejoli par Vjetnamu. Ar to, man liekas, es panācu lielāku konkrētību, publicistisku tiešumu, varmācības nosodījumu.

Savu ciklu «Mūsdienīgi ritmi» es risināju asējuma tehnikā. Šis cikls man radās pēc tam, kad biju iepazinies ar Liepājas metalurģiem un vēltījis viņiem vairākus konkrētus darbus. Nobeidzot ciklu «Liepājas metalurģi», mēģināju risināt domu par cilvēka vietu mūsdienu zinātniski tehniskās revolūcijas laikmetā. Cilvēks un vide, cilvēks un kultūras mantojums, cilvēks un kosmosa ēra, cilvēka un zinātnes sasniegumi — tādi ir daži šā cikla aspekti. To atspoguļošanai es grafikas lapu saskaldu atsevišķās sīkākās plāknēs, un asējuma smalkā tehnika man šeit dod lielu iespēju brīvību.

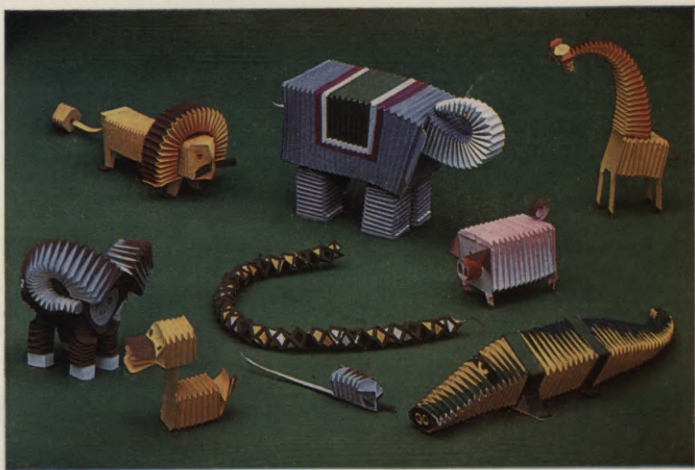
Inārs Helmutis

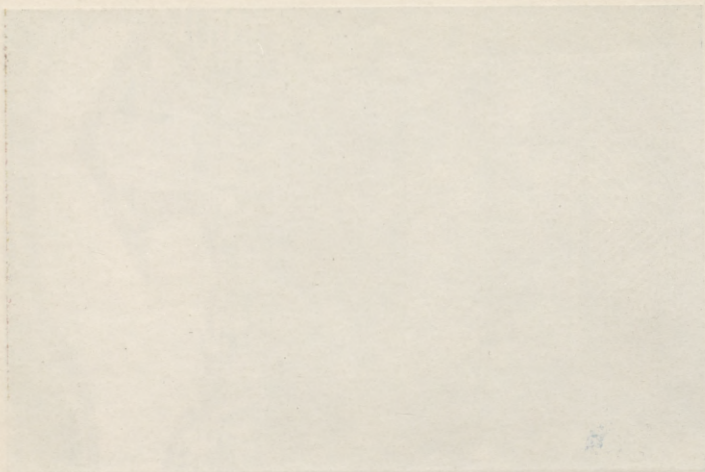
LATVIEŠU
MĀKSLAS
VĒSTURE



G. Ivanovs, J. Jurķele, G. Kiršteins, V. Kondratjevs, H. Krūkle, J. Malvurs, T. Strausa. Latvju rakstu transformācija. 1974

A. Mošenkova. Papīra rotaļlietu komplekts «Jautrais zvēru dārzs». 1974





THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY



DAŽI APSVĒRUMI PAR 19. GADSIMTA TĒLOTĀJAS MĀKSLAS MANTOJUMU LATVIJĀ

Divdesmitais gadsimts strauji tuvojas savam pēdējam ceturksnim. 19. gadsimtu, kurā mūsu tēvi un vectēvi vēl skaitīja savus bērņības un jaunības gadus, nākošās paaudzes skatīs un vērtēs jau kā tālu vēstures pagātņi, līdzīgi tam, kā šodien mēs lūkojamies uz 18. un vēl senākiem gadu simteņiem. Šādā aspektā īpaši mākslas vēsturniekiem jo nopietni jāielūkojas kultūrvēsturiskajā un mākslinieciskajā mantojumā no tā laika posma, kura ietvaros veidojušies jaunās latviešu nācijas kultūras pamati un kas sevī izauklējis pirmos latviešu profesionālās tēlotājas mākslas iedīgļus un bijis liecinieks tās klasiskā mantojuma veidošanās procesam. Daudzas līdz šim fiksētas, bet vēl nesistematizētas un nepētītas parādības pakāpeniski draud nogrimt gadsimtu miglā, un līdz ar tām var pazust pavedieni citu — jau pazaudētu vai pagaidām vēl nezināmu kultūras un mākslas vērtību meklēšanai. Īpaši svarīgs šis jautājums kļūst šobrīd, kad fundamentāla latviešu mākslas vēstures izdevuma radīšana jau kļuvusi par absolūtu nepieciešamību. 1901. gadā Jānis Asars rakstīja: «Un, kad nu arī 19. gadu simtenis savu gaitu beidzis, tad mums ir pilna tiesība un ne vien tas — mums ir svēts pienākums apstāties brītiņu, atskatīties atpakaļ un zīmēt viņa garīgo raksturu. Kas 19. gadu simteņa sejā lai būtu lasāms, un kāds vārds viņam dodams? Kas ir tas mantojums, ko viņš saņēmis no sava priekšteča, un kādām jaunām kultūras vērtībām viņš apbalvojis cilvēci?»¹ Lielās līnijās viņš pats uz to deva atbildi, bet detalizētas latviešu mākslas vēstures jautājumu noskaidrošana un vienotas kopainas radīšana tika atstāta nākošām paaudzēm. Pēc vairāk nekā septiņdesmit gadiem pienākusi mūsu kārta — lielais darbs ir jāpabeidz.

Nevar noliegt, ka no priekštečiem saņemam mantojumā noteiktu veikumu. Jau buržuāziskās Latvijas mākslas vēsturnieki paguva aperēt ievērojamākās latviešu profesionālās un nacionālās tēlotājas mākslas rītausmas parādības. Tiesa, viņu viedokļi daudzos gadījumos bija atšķirīgi, dažbrīd pat pretrunīgi un katrā ziņā nopietni pārvērtējami no marksistiski-ļeņinisko zinātnes principu viedokļa. Jāpiebilst, ka, runājot par mūsu mākslas klasiskā mantojuma virsotnēm, šis pārvērtēšanas darbs

¹ Asars J. Mākslas un kultūras sakars XIX gadu simtenī. Kopoti raksti. 1. sēj. R., 1924, 6.—7. lpp.

latviešu padomju mākslas zinātnes ietvaros jau veikts. Te varētu minēt vairākus latviešu padomju mākslas zinātnieku sarakstītus monogrāfiska rakstura darbus. Tomēr jāņem vērā, ka plašākās publikācijās pagaidām aplūkotas tikai šīs «virsošnes» vai izcilākās personības un viņu daiļrade. Šīs «virsošnes» patiešām arī ir tautas radošā potenciāla augstākais sasniegums tēlotājā mākslā noteiktu vēsturisku apstākļu ietvaros, kas vienmēr saglabās savu nozīmi. Taču, apejot vai aizmirstot daudzas un dažādas lielajām vērtībām pakārtotas un šķietami maznozīmīgākas parādības, pakāpeniski var vājināties un zust saite starp latviešu mākslas attīstības īsteno gaitu un rakstīto mākslas vēsturi. Baltie laukumi starp tieši uztveiramā un taustāmā materiāla salām aizpildās ar kopumā bieži vien pareiziem, bet spekulatīviem secinājumiem. Abstrakcijas pakāpeniski gūst pārsvaru pār konkrēto, un mākslas vēsture zaudē savu dzīvo pulsu un pilnasinību. Protams, ir jābūt dažāda rakstura mākslas izdevumiem, un ne jau katrā no tiem ir vajadzība atspoguļot jebkuras šodien apzināmās un pētāmās latviešu mākslas attīstības fineses, bet līdz ar to nav noliedzams, ka iespējami plaša vēsturiskā materiāla apzināšana un sistematizēšana veido nepieciešamo pamatu patiesi zinātniskai mākslas vēsturei.

Divdesmitajos gados «Ilustrētajā žurnālā» laiku pa laikam tika publicētas ziņas par tā saucamajiem «aizmirstajiem latviešu māksliniekiem». Tādā veidā ar iespiestā vārda un attēlu palīdzību tika saglabāta viena otra līdz tam mazāk pazīstama personība. Tomēr ne visas no tām ir ieaustas mūsu tēlotājas mākslas attīstības kopainā. Dažas no tām tiek aizmirstas jau atkārtoti, bet citas, vispār vēl nefiksētās, pamazām bālē un draud pārvērsties par mūsu pagātnes balto plankumu. Zaudējot tās, mēs varam pazaudēt pavedienus vienas otras visai nozīmīgas problēmas risināšanai.

Gribas teikt, ka 19. gs. pirmās puses mantojumam, kuru pēc inerces esam pieraduši uztvert it kā savas vēstures «vakardienu», mūsu mākslas zinātnē (izņemot jau minētās virsošnes) vēltijusi gandrīz vai mazāk vērtības nekā vēl senākiem posmiem. Līdz pat mūsu dienām šajā jomā joprojām bagātāko vielu dod vietējā vācu autora V. Neimaņa grāmatas,¹ kurās izmantoti arī J. Dēringa nepublicētie materiāli. Zināms šīs vielas vispārinājums latviešu mākslas vēstures ietvaros sniegts V. Purviša rediģētajā mākslas vēsturē.² Atsevišķas tēmas aizsākuši dažādi autori dažādos pirmskara periodiskajos izdevumos.³ Taču laikā, kad nobriedusi nepieciešamība radīt uz marksistiski-ļepiniskām zinātniskām pozīcijām pamatotu

¹ Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902; Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908; Neumann W. Aus alter Zeit. Riga, 1913, u. c.

² Mākslas vēsture. 3 sēj. Prof. V. Purviša redakcijā. 1. un 2. sēj. R., 1934.

³ Siliņš J. Piezīmes par mākslas dzīvi un māksliniekiem Jelgavā kopš 19. gs. — Senatne un māksla, III. R., 1937, 109.—149. lpp. u. c.

latviešu mākslas vēsturi, mūs vairs nevar apmierināt no pagātnes inerti pārņemts materiāls.

Jāatzīst, ka tuvākajās kaimiņrepublikās, īpaši Igaunijā, kur vēstures gaita daudzējādā ziņā ir bijusi tuva un līdzīga mūsējai, šeit pārspriestā jautājuma risināšanā ir darīts jau krietni vairāk.¹ Tomēr arī šī pieredze ne vienmēr ir tieši pārņemama. Savā laikā tik izteiktās baltvācu kultūrpolitikas tendences neļauj un nedod tiesību mūsu mākslas vēsturē ietvert visu to kvantitatīvi un kvalitatīvi daudzveidīgo bagāžu, kuru, kaut arī vēl nepilnīgi sistematizētu, mums atstājis 19. gadsimts. Jāņem vērā, ka ar jēdzienu «Latvijas mākslas vēsture» šajā gadījumā mēs saprotam nevis objektīvistisku it visu ar Latvijas teritoriju saistīto tēlotājas mākslas materiālu sistematizētu apkopojumu, bet gan to parādību atlasu, kas tā vai citādi tuvākas latviešu kultūras attīstībai vispār un sagatavojušas augsnī vai vismaz fonu pirmajiem latviešu profesionālās mākslas iedģļiem.

Vadoties pēc iepriekš teiktā, jāpieskaras arī jautājumam par attieksmi pret mākslas mantojumu kā kvantitatīvā, tā kvalitatīvā nozīmē. Īpaši svarīgs tas kļūst Latvijas un latviešu mākslas attīstības specifiskajos un sarežģītajos apstākļos. Nemot vērā šī raksta pamatpozīcijas — visu Latvijas mākslu aplūkot tās vēsturiskā un likumsakarīgā virzībā uz latviešu nacionālās (un vēl tālāk — latviešu padomju) mākslas attīstības posmiem, — kā svarīgākie izvirzās ne vien sava laika profesionālās mākslas saskares punkti ar tautas radošajiem centieniem un tautas mākslas tradīcijām, bet arī tās — dažkārt profesionālā ziņā mazāk nozīmīgās parādības, kas īpašā veidā atspoguļo sava laika estētiskā kritērija līmeni, vēsturisko stilu un lielo mākslas virzienu atbalsis tautas pamatmasai tuvākā vidē un tamlīdzīgi. Dabiski, ka šajā gadījumā atsevišķi profesionālā ziņā augsti vērtējami sniegumi var nokļūt ārpus tā attīstības tecējuma, kas vitāli saistīts ar lokālo un nacionālo mākslas tradīciju veidošanos. Šāda pieeja dažkārt vai vismaz atsevišķos gadījumos var izmainīt pierasto mākslas, mākslas vēsturniecisko un kultūrvēsturisko pieminekļu vērtēšanas kritēriju, bet tam būtu savs pamats. No mākslas vēstures viedokļa nozīmīgā mantojuma daļā dažkārt var iekļauties profesionālā ziņā ne sevišķi augstvērtīgs mākslas darbs, kurš tomēr raksturīgā veidā ietver sevī tādas īpašības, kas ļauj izskaidrot dažādas sarežģītas parādības visā vietējās un latviešu mākslas attīstībā, palīdz tās izsekot un izskaidrot. Pieņemot šo viedokli, bet vienkāršojot domas izteiksmi, varam runāt par vairāku kultūrvēsturisko pieminekļu nozīmi mūsu mākslas vēsturē. Atsevišķos mākslas vēstures attīstības posmos šī nozīme kļūst īpaši svarīga.

Kāds šodien ir konkrētā tēlotājas mākslas mantojuma stāvoklis, ar kuru varētu rēķināties un ar kuru būtu jārēķinās turpmākajā pētniecības darbā?

¹ Vaga V. Kunst Tartus XIX sajandel. Tallin, 1971.

Agrāko posmu, īpaši 16., 17. un 18. gs. mākslas pieminekļu apzināšana un uzskaitē aptuveni pēdējos desmit gados guvusi nopietnus zinātniskus pamatus un vainagojusies ar zināmiem panākumiem, toties mums tuvākā pagātnes gadsimta mantojuma izpēte atstāta pašplūsmā. Arī tas, kas kādreiz jau tika savākts, nav vēl pārskatīts un sistematizēts. Neraugoties uz to, mūsu rīcībā jau esošie materiāli un darbs, kas līdz šim paveikts mākslas teorijas laukā, ļauj stāties pie hronoloģiski sistematizētas un uz marksistiski-ļeņiniskiem zinātniskiem principiem dibinātas Latvijas mākslas vēstures sastādīšanas. Vēstures materiāli un saglabājušies pieminekļi iezīmē galvenās mākslas attīstības līnijas un pētāmās parādības. Atlasot no mūsu rīcībā jau esošā mantojuma pašu raksturīgāko un izcilāko, veidojas noteikta attīstības aina, kuru atkarībā no tālāko pētījumu rezultātiem var paplašināt, padziļināt un niansēt vai arī pēc vajadzības pasniegt vairāk populārā veidā.

Runājot par pētāmo materiālu konkrēti, vispirms jākonstatē, kādiem tēlotājas mākslas veidiem un nozarēm pievēršama galvenā vērība. Otrkārt, jānoskaidro šo materiālu krātuves un atrašanās vietas, kas dažkārt stāv ārpus mūsu mākslas zinātnieku pierastā darbības loka.

Līdz šim viskvalificētākais un apjomīgākais zinātniskais darbs šķiet paveikts tieši 19. gs. arhitektūras jomā. Par to savu liecību dod dažas nopietnas publikācijas.¹ Šajā ziņā arhitektūras vēsturnieki krietni apsteiguši mākslas zinātniekus, un šīs nozares pilnveidošana latviešu mākslas ietvaros, jādomā, arī turpmāk paliks noteiktas pētnieku grupas rokās.

Nav izslēdzama iespēja, ka darba gaitā radīsies savi tēlotājas mākslas un arhitektūras vēsturnieku interešu saskares punkti, bet tā jau ir detaļa lielajā kopainā.

Savdabīgs arī skulptūras stāvoklis: spožais vietējās tēlniecības uzplaukums 17. un 18. gs. rakstā aplūkojamā posma robežās apstāst. Izņēmums šai ziņā ir Latgale, kur tautas koka tēlniecība turpina pastāvēt kā reliģiska kulta daļēji stimulēta tradīcija. Tas viss, protams, prasa savu zinātnisku izskaidrojumu, kādreiz jau prof. B. Vīpera aizsāktās domas tālāku risinājumu.² Taču 19. gs. pirmās puses profesionālās tēlniecības pieminekļi Latvijā ir tīra mākslas importa piemērs, un daudz maz nozīmīgāku tā iespaidu lokālās mākslas tradīciju veidošanās procesā diez vai būs iespējams konstatēt. Tomēr savu bieži vien ievērojamo profesionālo kvalitāšu dēļ šis materiāls katrā ziņā fiksējams un ietverams Latvijas mākslas vēstures kopainā. Noteikta šo tēlniecības darbu nozīme, jādomā, atklāsies arī vēsturiskās ainavas un interjera ansambļu problēmu lokā. Tomēr gribas teikt, ka šajā virzienā galvenais darbs pašreiz pamatoti tiek veikts pieminekļu uzskaitē un saglabāšanā, bet mūsu mākslas vēsturniekiem aktuāli uzdevumi rodami arī citās nozarēs.

¹ Васильев Ю. Классцизм в архитектуре Риги. Р., 1961.

² Vīpers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. R., 1937.

Glezniecība aplūkojamās tēmas robežās dod jau daudz bagātāku, bet arī problemātiskāku materiālu. Tieši šajā jomā Latvijas un latviešu mākslas vēsturē saglabājamā mantojuma atlase ir vissarežģītākā un atbildīgākā uzdevuma daļa. Kā drošs ceļvedis te kalpo V. I. Leņina doma: «Marksisms ir iekarojis sev savu pasaulvēsturisko nozīmi kā revolucionārā proletariāta ideoloģija ar to, ka marksisms nepavisam neatmeta buržuāziskā laikmeta vērtīgos iekarojumus, bet, gluži otrādi, apguva un pārstrādāja visu, kas bija vērtīgs vairāk nekā divtūkstoš gadu ilgajā cilvēku domas un kultūras attīstībā. Tikai tālāku darbu uz šā pamata un šai pašā virzienā, darbu, ko apgāro praktiska pieredze, kuru devusi proletariāta diktatūra kā viņa pēdējā cīņa pret katru ekspluatāciju, var atzīt par istas proletariāta kultūras attīstību.»¹

Nemot vērā to, ka latviešu nacionālā kultūra un profesionālā māksla veidojās paralēli nacionālās buržuāzijas formēšanās procesam, un balstoties uz attiecīgo vēsturisko apstākļu radītās bāzes, augstāk minētā tēze pilnībā attiecināma uz šajā rakstā apcerēto mūsu mākslas vēstures uzdevumu loku. Īpaši svarīgi noskaidrot stabilu izejas pozīciju, pētot 19. gs. pirmās puses mākslas attīstības parādības Latvijā, kur tajā laikā vēl stingri saglabājās Baltijas muižniecības balstītas un vēl ilgi auklētās feodālas tradīcijas, kur bez smagas šķiriskas ekspluatācijas pastāvēja ne mazāk smaga, pat rafinētā nacionāla apspiestība. Uzmaniģu un rūpīgu pārvērtējumu ikvienā kultūras jomā, kā to, piemēram, jau pierādījusi latviešu iespīestā vārda vēsture, prasa arī katrs gadījums, kurā baltvācu kultūrtrēģeriskie darboņi it kā cenšas sniegt roku zemes pamatiedzīvotāju masai — ar labdaru masku, bet izteikti savtīgās interesēs. Tomēr bija arī tādi kā Garlībs Merķelis un vēl dažas citas apgaismības idejām tuvāk stāvošas personības. Latviešu kultūras un literatūras vēsture viņu veikumu pratusi pienācīgi novērtēt. Tādēļ būtu pamats ar līdzīgu attieksmi pārsijāt arī tēlotājas mākslas mantojumu. Protams, jau iepriekš var teikt, ka mākslā tik spilgtas un sabiedriski nozīmīgas personības kā kultūras un literatūras vēsturē mums maz cerību atrast. Pirmkārt jau tādēļ, ka tēlotāja māksla visā savā kopumā bija un palika valdošo un mantīgo šķiru piederums. Kā to jau savā laikā bija spiesti atzīt arī paši vietējie vācu mākslas vēsturnieki, vienīgais latviešu zemniekam ar noteiktu tendenci adresētais mākslas darbs bija altārglezna draudzes baznīcā.² Taču nav noliedzams, ka zem sava laika vietējās profesionālās mākslas virsslāņa pastāvēja arī zināmi demokrātisma iedīģi, patiesi kontakti ar lokālo vīdi un tautas kultūru. Cik sīki šie graudi arī nebūtu, tos aizmirst un pamest nav tiesību, jo tā ir mūsu daļa.

19. gadsimta sākumā gleznotāju sastāvs Latvijas teritorijā ir visai raibs, pie tam ne vienīģi un ne tik daudz pēc savas nacionālās piederības.

¹ Leņins V. I. Raksti. Tulk. no 4. izd., 31. sēj., 274.—275. lpp.

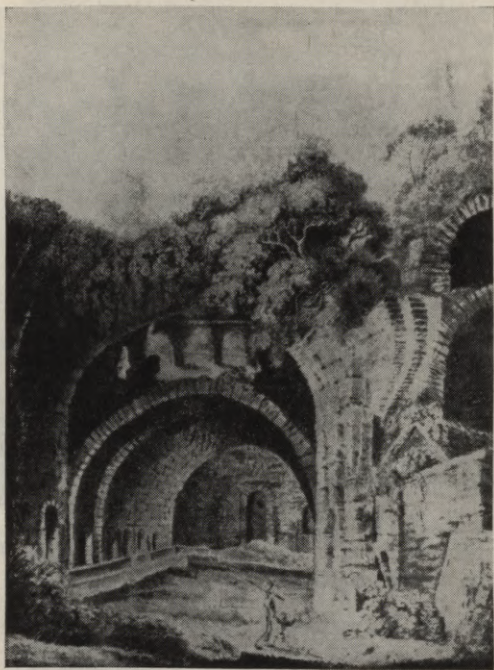
² Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Rīga, 1902, S. 12.

Viņu darbības neviengabalainību raksturo dažādas profesionālas skolas un daiļrades attīstības virzieni pat tīri ģeogrāfiskā nozīmē. 19. gs. pirmajā pusē vairums baltvāciešu gleznotāju vēl izglitojas Vācijā vai citos Rietumeiropas mākslas centros. Krievija un īpaši Pēterburga tiem ir vilinošs darbības lauks, kura pilnīgu iekarošanu tomēr kavē krievu profesionālās mākslas spēcīgā attīstība. Reizē ar to zināmas šo mākslinieku daļas daiļrade pilnīgi iekļaujas krievu tēlotājas mākslas plūsmā. Taču šo laimes meklētāju vairākums Krievijā uzturas tikai epizodiski un savu galveno darbību turpmāk izvērs ārpus tās robežām. Turpretim citi, to skaitā arī ieceļojušie vācu (un ne tikai vācu) mākslinieki vai nu uz laiku, vai arī uz visu mūžu par savu darbības lauku izvēlas Latviju. Ņemot vērā tā laika vietējos apstākļus, ne sevišķi labvēlīgus mākslas attīstībai, pēdējos gan laikam nevar saukt par laimes lutekļiem (ne velti arī pirmajiem latviešu tautības profesionālajiem gleznotājiem plašāks darbības lauks bija jāmeklē ārpus dzimtenes). Dažādi subjektīvi iemesli, kā, piemēram, nosacītas talanta robežas, bet dažkārt arī zināma pieķeršanās dzimtajai pusei, viņus piesaistīja Kurzemes un Vidzemes pilsētām un muižām. Mūsu uzdevums tad nu būtu sistematizēt un atsvaidzināt tās spilgtākās sava laika parādības, kas vēstures perspektīvā visuzskatāmāk raksturo vietējās tēlotājas mākslas galvenās tendences un atspoguļo ne tikai sabiedrības virslāņa gaumi, bet zināmā mērā kontaktējas arī ar zemes iedzīvotāju pamatsastāvu. Sakarā ar iepriekš teikto izriet, ka izteikti lokālas nozīmības mākslinieku daiļrade palaikam kļūst svarīgāka par dažu izcila, bet ar vietējo mākslas dzīvi tikai epizodiski saistīta meistara sniegumu. Tā, piemēram, abu dviņubrāņu Gerharda (1772—1820) un Kārļa (1772—1835) Kūgelģenu neilgā darbība Latvijā atstāja vietējā mākslas dzīvē zināmu aromātu, taču tas vairāk saistāms ar šīs dzimtas visai romantiskajiem likteņiem, plašajiem kontaktiem augstākā sabiedrībā un mākslas pasaulē,¹ bet mazāk ar viņu tiešo iespaidu un atstāto mantojumu glezniecības jomā. Arī viens no izcilākajiem un populārākajiem 19. gs. pirmās puses baltvācu portretistiem E. Bosse (1785—1862) Latvijā parādās kā augsts un ilgi gaidīts aizrobežu viesis. Līdzīgi vērtējama J. K. Bēra (1801—1869) darbība un tās iespaids Latvijā.² Rīgas baltvācu milulis A. Hoibels (1813—1847) gan paguvus sevi kaut daļēji pieteikt lielajā mākslas arēnā, bet viņa daiļrades nozīme tomēr nesniedzas pāri sava laikmeta robežām. Šie un krietns skaits citu mākslinieku ar lielāku vai mazāku talantu un profesionālo varēšanu atspoguļoja tā laika galvenos (it īpaši vācu) mākslas virzienus un to nianšes. Bet, kā to dažādos laikposmos tieši vai netieši atzīnuši arī paši baltvāci, par kaut kādām lokālas skolas tendencēm un izē-

¹ Kūgelģen W. v. Jugenderinnerungen eines alten Mannes. Leipzig, 1959;

Kūgelģen W. v. Zwischen Jugend und Reife des alten Mannes. Leipzig, 1925, u. c.

² Iespējams, ka J. K. Bēra darbībai arheoloģijas jomā šodien ir lielāka nozīme nekā viņa mākslinieciskajam mantojumam.



K. G. Grass. Mecenāta villa Tivoli. Sēpija.

mēm nevarēja būt runas. Tāds jautājums baltvācu kultūras politikā praktiski vispār nepastāvēja. Šajā jomā baltvāci vienmēr centās vairāk vai mazāk atklāti pasvītrot savu kopību ar Vācijas kultūru. Vietējās izcelsmes gleznotāji meklēja savas daiļrades idejisko pamatu svešumā, centās sevi apliecināt, ieplūstot tā laika Eiropas mākslas strāvojumos. Latvijas apstākļos šo mākslinieku daiļradei pietrūka visbūtiskākā pamata — saiknes ar dzimtenes īstenā dzīvības pulsu, ar zemes pamatiedzīvotāju un citu demokrātisko slāņu masām. Tādēļ arī viņu sniegums atspoguļoja sava laika aizrobežu mākslas centienus un tendences, tikai baltiskā izpildījumā



K. G. Grass. Pavasara rīts Sant Andželo di Brolo ielejā Sicīlijā. Ap 1809. g.

(pat ne interpretācijā). Valdošās šķiras citu neko arī neprasija, un izņēmumi bija reti. Tāpēc, meklējot tā laika vietējas izcelsmes mākslinieku saskari ar sava laikmeta progresīvajām tendencēm, bieži vien jābalstās ne tik daudz uz viņu daiļrades snieguma līmeni, cik uz šo mākslinieku pilsonisko stāju un kontaktiem ar vietējās dzīves tiešo īstenību.

No šāda viedokļa jau citu attieksmi prasa dzērbenieša Kārļa Gotharda Grasa (1767—1814) dzīves un darbības apcere. Arī viņa daiļrade ar Latviju saistīta ļoti īslaicīgi, un gleznotāja galvenie darbi risina dzimtenei it kā svešas tēmas un sīžetus. Taču tie ir caurstrāvoti ar laikmeta mākslai un šī autora individualitātei raksturīgu jūsmu.

Precizējot dzejnieka un gleznotāja Kārļa Grasa vietu mūsu kultūras un mākslas vēsturē, īpaša uzmanība būtu jāpievērš viņa pilsoniskajai stājai un attieksmei pret skarbās īstenības parādībām Latvijā. Mūsu mākslas vēsture līdz šim nav pievērsusi pietiekamu uzmanību jau senenīs publicētam un zināmam faktam — Garlība Merķeļa un Kārļa Grasa draudzībai Rīgā pašā 18. gadsimta nogalē. Par to G. Merķelis ir sniedzis pietiekami



plašu aprakstu darbā «Manas dzīves tēlojumi un raksturojumi»¹. Turpat uzzinām, ka Kārlis Grass ir bijis viens no «Latviešu» autora nedaudzajiem līdzinātājiem un līdzjutējiem šī mūsu tautas vēsturei tik ievērojamā darba sagatavošanas laikā, ka Grass, sajūsmināts par Merķeļa centieniem, piedāvājis viņam paša savāktu materiālu par zemnieku apspiešanas un mocīšanas faktiem, sarakstītu pēc tiešiem jaunības dienu vērojumiem. Interesanti atzīmēt, ka plašākajā K. G. Grasa biogrāfisko materiālu apko-

¹ *Garlībs Merķelis*. Izlase. R., 1969, 390., 391., 397. lpp.

pojūmā¹ gleznotāja pazīšanās ar G. Merķeli pieminēta tikai garāmejot.² Toties K. G. Grasa nelaimīgā mīlestība uz Konstanci Pīlu un ar to saistītie dzejnieka pārdzīvojumi tiek analizēti salīdzinoši detalizēti. Tas lieku reizi norāda uz to, ka konkrētas parādības raksturojums atkarībā no vērtētāju pozīcijām bieži var būt atšķirīgs. Bet K. G. Grasa dzīve un darbība, vadošas pēc zinātniski nopamatotas latviešu mākslas vēstures uzdevumiem, jau prasa uzmanīgu un atbildīgu pieeju. Vairs ne tik svarīgs ir joprojām visai apšaubāmais un grūti pierādāmais minējums par K. Grasa dzimtas iespējami latvisko izcelsmi. Daudz lielāka nozīme ir viņa — kaut arī tīri emocionālajai — laikmeta progresīvo tendenču izjūtai, viņa dzīves uzskatu tuvībai ar apgaismības idejām un pozitīvajai attieksmei pret apspiesto latviešu darba tautu. Šajā aspektā jau citu nozīmi gūst arī paša Kārļa Grasa biklās piezīmes par latviešu valodas nozīmi viņa dzīvē.³ Visbeidzot — šādas personības daiļrades centieni pelnījuši, lai tiem būtu pievērstā zināma uzmanība attiecīgajā Latvijas mākslas vēstures posmā.

Interesi var rosināt arī izkaisītās ziņas par Johana Zamuela Benedikta Grunes (1782?—1848) darbību. Grunes mūža turpat piecdesmit gadi aizritējuši Latvijā. Iespējams, ka pētījumi šajā virzienā arī varētu atklāt dažu spilgtāku momentu vietējās mākslas un kultūras dzīvē. Par gleznotāja kaut arī nosacītiem un pieticīgiem kontaktiem ar latviešu tautas kultūru tās attīstības gaitā liecina jau šobrīd mūsu rīcībā esošais, visai necīgais J. Z. Grunes daiļrades materiāls, ziņas par viņa darbības loku. Sava nozīme ir jau tam faktam, ka J. Z. Grune zīmējis vienīgo mums šobrīd zināmo (vai vismaz populārāko) Neredzīgā Indriķa ģimetni. Diezgan sološi ir arī viņa kontakti ar mācītāju K. G. Elverfeldu, dzejnieku U. Šlipenbahu un L. Bēthovena draugu K. F. Amendu. Iepriekš nevar cerēt uz tādiem secinājumiem, kādus ļauj izdarīt K. Grasa un G. Merķeļa kontakti, bet mūsu zināšanas bagātinājoši samezģlojumi var atklāties arī šeit. Skaitliski pieticīgā, stilistiski un profesionāli diezgan nevienmērīgā J. Z. B. Grunes daiļrades mantojuma pētījumi savukārt var palīdzēt noskaidrot un precizēt latviešu mākslas vēsturē nojaušamo bīklo domu par lokālo tradīciju iespējamo ietekmi uz viņa radošo darbību.

Ar līdzīgu pieeju būtu pētāma dzimtā baltieša Johana Heinriha Bauņa (1753—1832) daiļrade. Viņa čāklās glezniecības ierobežotais tēmu loks gan nesola īpašus atklājumus satura jomā, taču, ņemot vērā māksli-

¹ *Graß W.* Karl Gotthard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise. Reval, 1912.

² Interesanti, ka iepriekš minētā darba autors tuvos K. G. Grasa un G. Merķeļa kontaktus nav plašāk apcerējis, neraugoties uz to, ka baltvācu kultūras vēsturniekiem viņu draudzība ir bijis zināms fakts (*Eckardt J.* Die baltische Provinzen Rußlands. Verklungene Namen. Leipzig, 1868, S. 233—238; *Eckardt J.* Culturstudie. Baltische Aus- und Einwanderer. Leipzig, 1869, S. 63—103, S. 97 u. c.). Latviešu mākslas vēsturē šī draudzība minēta visai kautrīgi, piemēram, prof. V. Purviša rediģētajā «Mākslas vēsturē» tikai ar vienu vārdu (Mākslas vēsture. 2. sēj. Rīga, 401. lpp.).

³ *Graß W.* Karl Gotthard Graß. Reval, 1912, S. 14, 16, 17, 25.



Neredzīgais Indriķis,
Bernāns Latviešu tautas dziesmekis un
Latviešu tautas broksmešības apspēdatājs
1783-1828

(Lat. Liter. Ann. 1894 g. Nr. 11 un 12. 46.)

Neredzīgā Indriķa ģimētne. 19. gs. otrās puses litogrāfija, kas tieši atkārtro 19. gs. sākuma gravīru, kuras pamatā J. Z. B. Grunes zīmējums.



J. H. Baumanis. Suns un putni. 1821

nieka savdabīgo raksturu, dažu pārsteigumu vēl varam sagaidīt arī no šī «medījumu māldera», kā viņš pats sevi dēvēja latviešu valodā. J. H. Baumaņa daiļrades lokālās iezīmes meklējamas galvenokārt dzimtenes dabas izjūtā. Iespējams, ka te varētu novilkt zināmas paralēles ar viņa otro darbības jomu — tieši latviešu lasītājam un skatītājam adresētajiem dramaturģijas lokalizējumiem un literārajiem sacerējumiem. Tas viss kopumā nodrošina šim gleznotājam Latvijas mākslas vēsturē zināmu vietu, kuras nozīmība vēl precizējama.

Savukārt jelgavnieka Johana Leberehta Eginka (1787—1867) svaru tā laika vietējā, īpaši Kurzemes mākslas dzīvē jau noteic viņa darbu izcilais profesionālais līmenis. Laikam gan tieši J. L. Eginka daiļradē meklējami provinciālās kultūras spilgtākie saskares punkti ar sava laikmeta «lielā stila» mākslu. Turpretim otra Jelgavas mākslinieka — Jūlija Dēringa (1818—1898) atstātā jaunrades mantojuma nozīmīgāko daļu, šķiet, veido viņa rosinātā darbība mākslas vēstures jomā.

No lokālo iezīmju viedokļa 19. gs. pirmās puses mākslas mantojumā mūs neapšaubāmi daudz vairāk var interesēt Rīgā par provinciālu ainavistu kļuvušais drēzdenietis Kārlis Fehelms (1748—1819) nekā Stokholmas

J. L. Eginks. Pašportrets.
1844



akadēmiķis Benjamins Patersens (1750—1815), kurš šeit dzīvojis neilgu laiku un vēlāk ieguvis popularitāti Pēterburgā.

Īpaša uzmanība būtu jāveltī to baltiešu daiļradei, kuri savā laikā varējuši būt tiešie skolotāji pirmajiem profesionālajiem latviešu māksliniekiem. Šīs skolas profesionālais līmenis, ietekmes tiešums audzēkņu daiļradē un pašu meistaru snieguma mākslinieciskā un sabiedriskā nozīme tad arī noteiks to vietu, kāda viņiem ierādāma mūsu mākslas mantojumā.

Katrā ziņā jau tagad varam teikt, ka interesantu materiālu šajā ziņā sola pirmā profesionālā latviešu gleznotāja Oto Bērtiņa (1817—1885) skolotāja — Roberta Švēdes (1806—1871) dzīves un daiļrades gaitas. Var teikt, ka šis zviedru izcelsmes baltietis ar savu māksliniecisko darbību visai reljefi iezīmē tos ceļus, pa kuriem vietējā baltvācu māksla meklēja un rada kontaktus ar sava laika krievu kultūras un mākslas dzīves parādībām. Ja arī fakts, ka R. Švēde ir vienīgā pēc dabas gleznotā M. Ļermontova pēcnā-

ves portreta autors (1841), izskaidrojams ar gadījumu un apstākļu sakritību,¹ tad šobrīd diezgan sološs varētu likties dziļāks ieskats viņa tuvāko draugu un paziņu lokā. Iespējams, ka tas palīdzēs atklāt šī mākslinieka kontaktus ar demokrātiski noskaņotiem krievu sabiedrības slāņiem,² kā arī dažas citas varbūt visai nozīmīgas viņa dzīves niansas.

Devinpadsmitā gadsimta otrajā pusē Baltijā pārliecinoši nostiprinās krievu mākslas skolas nozīme. Šīs skolas progresīvo tendenču lokā iekļaujas arī izvērstā latviešu profesionālās tēlotājas mākslas attīstība tai raksturīgo provinciālajos ietvaros. Šī posma baltvācu mākslas devums, it īpaši glezniecības jomā, vairs izmantojams galvenokārt tikai dažādu kultūrvēsturisku un kultūrpolitisku parādību ilustrēšanai un izskaidrošanai, kā tas mūsu mākslas vēsturē jau arī tiek darīts.

To baltvācu mākslinieku mantojums, kuru daiļrades attīstība šajā laikā un arī agrāk iekļāvusies krievu tēlotājā mākslā, savukārt pilnībā pieder tās vēsturei. Tie jāpiemin tādi meistari kā, piemēram G. Zauerveids, P. Klodts, M. Klodts, G. Tims un citi mākslinieki, kuri ir baltvācieši tikai pēc izcelsmes, bet ne pēc savas daiļrades būtības. Viņu atgriezeniskā ietekme uz vietējās mākslas attīstību, ja par tādu var runāt, jau lauza krievu skolas prizmā.

Apcerot 19. gs. mākslu Latvijā, parasti no visām tēlotājas mākslas nozarēm pirmajā vietā tiek izvirzīta glezniecība. Tam ir savs pamats, jo glezniecība jūtīgāk atbalsoja lielo mākslas skolu strāvojumus vietējos, visai provinciālajos apstākļos. Tieši glezniecības laukā sastopam vārdus, kas atsevišķos gadījumos jau pārskan pāri šaurajām Baltijas guberņu robežām. Un visbeidzot — arī latviešu profesionālās mākslas iedgīļi nostiprinās un attīstās tieši glezniecības ietvaros.

Var teikt, ka vietējo 19. gs. grafiku jau pēc tradīcijas esam pieraduši skatīt nevis mākslas, bet vēstures muzejos. Tik tiešām nav noliedzama šo ksilogrāfiju, gravūru un litogrāfiju kultūrvēsturiskā vērtība, bet, kā jau iepriekš minēts, jēdziens «kultūrvēsturisks» dažkārt ietver sevi arī noteiktu mākslas vēsturniecisku nozīmi. Pat tīri ikonogrāfiskie portreti papildina mūsu tēlaino priekšstatu par laikmetu, tā dažādaļiem sabiedrības slāņiem un to pārstāvjiem. Bet dabasskatu attēlojumi vairākās estampa tehnikās un «vedutu» tipa kolorētos zīmējumos vai akvareļos ļauj skatīt sen zudušus arhitektūras ansambļus tam laikam raksturīgajā ainavā, un stafāža figūras šajās estampa lapās bieži atklāj tipiskas laikmeta sadzīves ainas.

Ir lieki tā laika Rīgas vai Jelgavas grafiķu darbos meklēt kādas īpašas vietējās skolas iezīmes. To izslēdz jau pašu meistarū sastāvs — bieži vien tie ir ieceļotāji no Vācijas vai arī Vācijā savas profesionālās iemaņas ap-

¹ Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома. Т. 2. М. Ю. Лермонгов. АН СССР, М.—Л., 1953.

² Лоррер Н. И. Записки декабриста. М., 1931; Литературное наследство. Т. 3. 1952; Принцева Г. Декабристы в памятниках изобразительного искусства. М.—Л., 1967, с. 80, 82 и др.

R. Švēde. Dekabrista N. Lorera
portrets. 1841



guvuši baltieši. Galu galā arī tā laika grafikas savdabīgais reproducējošās mākslas raksturs savā veidā izskaidro tās pieticīgo vietu pārējo tēlotājas mākslas veidu kopainā. Pretenziju uz «lielo mākslu» te nav. Tomēr šeit iezīmējas kāda cita estampam vai tiražētai grafikai raksturīga īpašība — tās salīdzinoši plašās izplatīšanās iespējas un līdz ar to — zināms demokrātisms. Kaut arī latviešiem domātas literatūras grafiskais ietērs vēl gluži pieticīgs un citīgi seko aizgūtiem paraugiem, dažu interesantu momentu varam jau vērot arī šajā nozarē. Kā piemērus varētu minēt pēc Kārļa Konstantīna Kraukliņa (1792—1873) zīmējuma G. Šefnera (miris 1825. g.) 1822. gadā gravēto J. F. Stefenhāgena ģimetni, pēc J. Z. Grunes oriģināla novilkumos pavairoto Neredzīgā Indriķa portretu un vēl dažus citus darbus. Dažādu skatu albumu vidū zināma nozīme ir un paliek Kārļa Minkeldē (1790—1858) zīmētajām un F. Krauzes (1785?—1831) izdotajām Kurzemes ainavu litogrāfijām (kaut gan tām piemīt panaivs primitīvisms un izpildī-

juma pārcentīga rūpība), kā arī otra kuldīdznieka — Vilhelma Stefenhāgena (1814—1881) trijos sējumos apkopotajam, pēc apjoma un darbietilpības tiešām monumentālajam darbam — «Baltijas skatu albums» (Album Baltischer Ansichten I—III, 1857—1867). Šie izdevumi sniedz noteiktu izziņas materiālu un palīdz izjust īpatnēju laikmeta noskaņu. Vispārējo ainu vēl bagātāku padara K. F. Hausvalda darbnīcas rošība un tādu spējīgu meistaru kā Teodora Rikmana (1810—1848) un Dāvida Janzena sniegums.

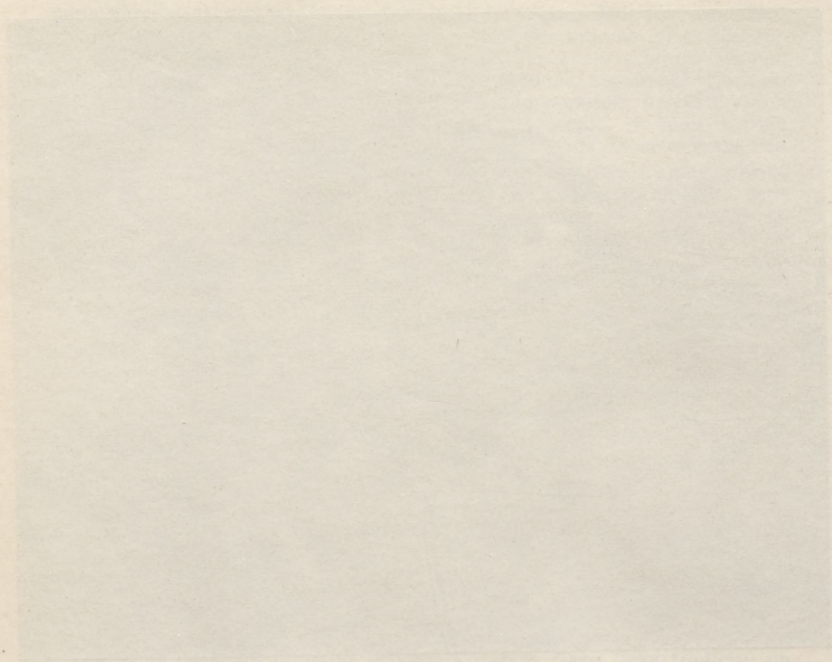
Šeit pieminēta tikai neliela daļa no kvantitatīvi tiešām bagātā grafiku klāsta, pie tam visu uzskaitīt nebūtu šī raksta uzdevums. Tomēr arī šādā vispārējā pārskatā kaut garāmeļot nevar nepieminēt darbību, ko plaši izvērsa Tērbatas universitātes zīmēšanas pasniedzējs Kārlis Zenfs (1770—1838) un viņa skolnieki, kas savas — šodien jau dažkārt pazaudētās pēdas atstājuši arī Latvijas teritorijā. Atcerēsimies kaut vai jau pieminēto Kārli Minkeldē, mācītāju Antonu Georgu Bossi (1792—1860) un viņa zīmētos latviešu zemnieku portretus, kādreiz Igaunijā populāro Limbažu aptiekāru Teodoru Gelhardu (1805—1871), kura zīmēto, litografēto un kolorēto darbu klāstā sastopam arī latviešu sadzīves ainu atēlojumus. Galu galā no šāda viedokļa nopietnu pārvērtējumu prasa arī Johana Kristofa Broces (1742—1823) atstātais mantojums. Varētu minēt vēl dažu labu piemēru. Nav noskaidrots arī jautājums par iepriekš minēto un citu profesionāli paglītototo baltvācu diletantu iespējamām saiknēm ar tiem zināmajiem un nezināmajiem latviešu tautības autodidaktiem, kas darbojušies ap 19. gs. vidu un vēlāk, kā, piemēram, Kārli Zēbodi u. c.

Deviņpadsmitā gadsimta otrās puses grafikas materiāli līdz šim maz apzināti un pētīti, kaut gan mūsu mākslas un kultūras vēsturē tie var atklāt dažu visai iezīmīgu momentu. Jāņem vērā, ka tajā laikā, kad veidojās latviešu profesionālās tēlotājas mākslas pirmās paaudzes — tās, kuru atstāto mantojumu mēs šodien pelnīti uzskatām par mūsu nacionālās mākslas klasiku, — vietējos apstākļos plašākai tautas daļai bija maz iespēju kontaktēties ar dažādām tēlotājas mākslas nozarēm. Sava laika tradīciju un varēšanas robežās vienu no šādām saskares iespējām atklāja latviešu periodisko izdevumu ilustrācijas. Līdz pat 19. gs. beigām pieticīgie, bet čaklie, pēc savas profesionālās izglītības bieži vien vairāk amatnieciski nekā mākslinieciski orientētie vietējo spiestuvju litogrāfi un ksilogrāfi godprātīgi centās aizpildīt to vakuumu, kuru radīja profesionālās nacionālās mākslas meistaru trūkums Latvijā. (Atcerēsimies, ka K. Hūna un J. Federa darbība galvenokārt vai vismaz lielā mērā norisēja ārpus Latvijas teritorijas. Arī A. Alksņa, J. Rozentāla, V. Purviša un viņu laikabiedru sniegums Latvijā kļūst plašāk pazīstams tikai pēc 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes.)

Ja pirmie profesionālās grafikas soļi pēc tradīcijas saistāmi ar Augusta Dauguļa un viņa skolnieku darbību, tad jāakcentē «Pēterburgas Avīzu» un to lielīkumu grafiskā apdare un ilustratīvais materiāls. Tas, pirmkārt, bija domāts tieši latviešiem, otrkārt — satura ziņā atbilda sava laika latviešu



R. Pērle. Fuksijas. 1915



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page. The text is arranged in several lines and is too light to read accurately.

sabiedrības progresīvākās daļas demokrātiskajām tendencēm. Sākot ar šo laiku vietējā grafika arvien aktīvāk un pastāvīgāk izpilda savus tiešos uzdevumus žurnālu, kalendāru, kā arī dažādu atsevišķu izdevumu grafiskajā apdarē un ilustrēšanā. Tā kļūst par ķēdes locekli starp A. Dauguļa atstāto mantojumu un mūsu profesionālās grafikas nākamo attīstības posmu. Šajā jomā, iespējams, var atrast dažu meistarū vārdus, kurus būtu nepieciešams saglabāt latviešu mākslas vēsturē. Kā visai konkrēts piemērs šajā ziņā varētu būt rosīgais jelgavnieks Mārtiņš Bušs (1855—1930). Kaut arī šo grafiku sniegums nevar pretendēt uz mūsu mākslas mantojuma zelta fondu, viņu darbība tomēr palīdz ielūkoties vietējās mākslas attīstības vispārējās likumsakarībās, padara konkrētāku un spilgtāku dažkārt jau blāvo pagātnes ainu.

Nopietni ielūkoties šajā materiālā mudina vairāki apsvērumi. Viens no tiem — nepieciešamība atsvaidzināt un nostiprināt priekšstatu par tiem tēlotājam mākslai tuvu stāvošajiem censoņiem, kuri ar lielāku vai mazāku profesionālu veiksmi, bet ar nenoliedzamu uzcītību un amata prasmi veica grafisko apdari vēl jaunās latviešu grāmatniecības un preses izdevumiem, kā arī citus tamlīdzīgus uzdevumus. Īpaši svarīgi šie uzdevumi bija apstākļos, kad pašu latviešu rakstītāis un iespiestais vārds, pārvarot it sīvu baltvācu kultūrtrēģeru pretestību, arvien pārliecinotāk ieņēma Latvijas kultūras attīstībā savu likumīgo vietu. Starp citām kvalitātēm arī mākslinieciskā apdare bija jau nacionālā prestiža jautājums. Likumsakarīgi, ka pirmie mēģinājumi šajā laukā vēl nedod iespēju runāt par kādām patstāvīgas nacionālās skolas iezīmēm, jo māksliniecisko apdari ietekmēja tehnikas dabas priekšnoteikumi un iesakņojušās amata tradīcijas. Un, ja arī īpaša bagātība šajā materiālā vēl nav atrodama, tad ar jo lielāku pietāti jāuzlūko katrs patstāvīgas attīstības iedīgļis. Te atkal krustojas mākslas vēsturei un kultūras vēsturei nozīmīgo parādību vērtēšanas kritēriji, kas ne vienmēr ir atkarīgi no konkrēto mākslas darbu profesionālā izpildījuma pakāpes. No šāda viedokļa turpmāk varbūt vēl sīkāk būs jāaplūko ne tikai Mārtiņa Buša, bet arī Anša Legzdīņa, Kārļa Kronvalda, Jāņa Lakšes-Laksmāņa, Jāņa Krēslīņa un vēl citu censoņu darbība.

Pētījumi šajā virzienā, iespējams, palīdzēs tiešāk izsekot arī dažādām tautiskā un pseidotautiskā romantisma tendencēm un raksturam mūsu tēlotājā mākslā konkrētajos latviešu kultūras vēstures attīstības apstākļos. Līdz ar to ir jāapzinās, ka visa mūsu darbība šajā virzienā tiek vēsta uz vispietīcīgākās un savā ziņā nepretenciozākās, bet iekšējām pretrunām bagātās tā laika latviešu grafikas ikdienas pētīšanu — tās ikdienas, uz kuras fona jo reljefāk izceļas toreizējie un turpmākie latviešu tēlotājas mākslas klasiķu sasniegumi.

PAR LATVIEŠU PORTRETA GLEZNOTĀJIEM 17. UN 18. GADSIMTĀ

Latviešu mākslas vēstures un it īpaši latviešu padomju mākslas vēstures attīstības posmi ir bijuši salīdzinoši īsi, un mūsu mākslas vēsture atrodas vēl savas attīstības agrajā stadijā. Bez šaubām, ir jau sakrājiem krietns skaits pietiekami fundamentālu un interesantu plašāka vai šaurāka apjoma pētījumu, ir jau izveidojušies un nostiprinājušies noteikti priekšstati par vienu vai otra mākslas attīstības perioda raksturu, bet ir arī daudz tukšu vietu, daudz parādību, par kurām trūkst ziņu vai arī šīs ziņas pagaidām ir ļoti nepilnīgas.

To var teikt, piemēram, par glezniecības attīstību Latvijā 17. un 18. gs. un it īpaši par latviešu nacionālās mākslas iezīmju meklējumiem tajā. Kā zināms, pastāv vispārīgs pieņēmums, ka gandrīz visā attīstītā un vēlā feodālisma laikmetā latviešu tautas garīgā kultūra izpaudusies bezmaz vai vienīgi folklorā un tautas mākslā. Taču latviešu radošā darbība mākslas laukā norisinājusies arī vēsturisko stilu ietvaros, to stilu, kas bija ienākuši Latvijā no citām Eiropas zemēm. B. Vipera, izsekojot vēsturisko stilu «rustikalizācijas» procesam, pat atrada iespēju runāt par «latviešu baroku»¹.

Tomēr, izdarot pētījumus, nav iespējams apmierināties ar esošiem vispārīgiem pieņēmumiem, kuri prasa vēl tālākus konkrētus pamatojumus. No otras puses, jāpārbauda arī agrākie secinājumi, kas izdarīti, analizējot mākslas parādības un atsevišķus dokumentālos avotus. Šī nepieciešamība liek pārskatīt tās koncepcijas un tendences, kas pastāvēja agrāk Latvijas mākslas vēsturē. Attieksme pret vienu no tām, t. i., baltvācu mākslas vēsturnieku koncepciju, ir skaidra, un nav vajadzības šeit lieku reizi vēl kritizēt sen jau vēsturē aizgājušo vienkāršoto uzskatu, ka vēsturisko stilu kultūra feodālisma laikmetā bija tikai vāciska. Sarežģītāks kļūst jautājums, kad jāstāpās ar buržuāzijas valdīšanas gados izdarītiem mēģinājumiem atrast gan nacionālās mākslas iezīmes vēsturisko stilu robežās, gan atsevišķus latviešu profesionālos māksliniekus. Noraidot baltvācu mākslas vēsturnieku spriedumus, nedrīkst pilnībā pieņemt arī tos pētījumus, kas gan bija vērsti pret vācu kultūras absolutizāciju, bet kas bija radušies nacionālisma ideoloģijas atmosfērā un pauda tendenci izcelt nacionālo elementu vēsturisko stilu mākslā bez zinātniski pamatoti pierādījumiem.

¹ Vipera B. Latvijas māksla baroka laikmetā. R., 1937. 253. lpp.

Tas noveda pie pretējās galējības — nacionālo elementu nozīmes pārspīlēšanas attiecīgās parādības raksturojumā. Mums pašlaik svarīgi izzināt dažādu elementu objektīvās attiecības, t. i., atrast zinātnisko patiesību.

Pārejot pie konkrētā materiāla, vispirms jāatzīmē, ka latviešu radošā darbība vēsturisko stilu ietvaros brīvāk varēja izpausties tajās mākslas nozarēs, pareizāk sakot — ar mākslu saistītajos amatos, kurus uzskatīja par «zemākiem», tādos, kas prasīja lielāku fizisko piepūli (galdnieku, kalēju, kokgriezēju darbs). Taču nav noliedzams, ka specifiskajos vietējos apstākļos latvieši varēja darboties arī tādā «smalkā» mākslas nozarē kā glezniecībā un tieši portretu glezniecībā. Sākot ar 17. gs., tas bija samērā izplatīts žanrs, ko apliecina liels skaits zināmu un nezināmu autoru darbu mūsu muzejos (Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā, LPSR Vēstures muzejā, VMM, Rundāles pils muzejā). Daļa šo darbu varētu būt vietējo meistaru darināti, spriežot pēc atkāpēm no stila, kas bija izveidojies vadošajos Eiropas portreta glezniecības centros. Vairāki portreti atrodas perifērijas baznīcās.¹ Latvijas mākslas vēsturē ir zināmi arī mākslinieku vārdi, to mākslinieku, kuri gleznojuši portretus vai par kuriem var domāt, ka viņi to darījuši. Turklāt ir jāņem vērā, ka portreta žanra augstā attīstība Rietumeiropā provinciālajā Rīgas sabiedrībā, Kurzemes hercogistē un arī Vidzemē, kā liekas, atbalsojās modes veidā, tam nebija vēl ilgstošu tradīciju². Portretu gleznošana Latvijā faktiski bija jauna profesija, un nacionālā diskriminācija šajā nozarē varēja izpausties acīmredzot, tikai izpildot sevišķi turīgu aprindu pasūtījumus. Ja pieņemam, ka pieprasījums pēc portretu glezniecības bija pietiekami plašs, bet vēl nebija augstas prasības pēc attēlojuma pilnības (no tā laika viedokļa) un trūka tradīciju jaunajā nozarē, tad jāsecina, ka portretus varēja gleznot arī latviešu amatnieki, «gaišas galvas, kas bez mācīšanās protot dažādus amatus»³.

Šie paši faktori bija labvēlīgi «rustikalizācijai» un ļauj domāt, ka daudzos 17. un 18. gs. portretos būs saskatāmas pietiekami izteiktas latviešu mākslas nacionālās īpatnības, kuras pētniekiem vēl jāatrod, pielietojot fundamentālu salīdzinošo analīzi.

Specifiskās nacionālās iezīmes būtu pirmkārt jāmeklē darbos, kurus izpildījuši lauku amatnieki. T. Zeids norādīja, ka feodālisma periodā Kur-

¹ LPSR Kultūras ministrijas muzeju un pieminekļu aizsardzības inspekcijas zinātniskās padomes dati.

² Tā, piemēram, J. Juškēvičs runā par «portretu modi» 17. gs. Kurzemē un piemin pasūtījumus, kas nāca ne tikai no Kurzemes hercoga un viņa ģimenes, bet arī no muižniekiem, birģeļiem. — *Juškēvičs J. Hercoga Jēkaba laikmets Kurzemē. R., 1931, 484. lpp.*; Kurzemes hercogi un viņu laikmets. R., 1935, 72. lpp.

V. Neimans analogiski raksta (attiecībā uz Rīgas 17. gs. sabiedrību) par portretiem eļļas glezniecības tehnikā kā labā toņa un zināmas modes lietu. — *Neumann W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und der Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland (XII—XVIII Jahrh.)*. Reval, 1887, S. 149.

³ Tā rakstīja Brandenburgas kūrfirsta sūtniecības loceklis J. Brands. Citēts pēc M. Stepermaņa ievada «Latviešu tautas mākslai». 1. sēj. R., 1961, 7. lpp.

zemes un Vidzemes lauku amatnieki bijuši galvenokārt latvieši¹ (lai gan nelielo brīvo amatnieku skaitu veidoja arī vācieši un krievi²). Tomēr krāsotāja amats, kura pārstāvji būtu visvairāk piemēroti gleznotāja darbam, acīmredzot uz laukiem bija tikai gadījuma profesija.³ Tas, protams, nenoliedz portretu gleznotāju rekrutēšanas iespēju no latviešu amatniekiem, īpaši no tiem, kas piedalījušies baznīcu interjeru izgleznošanā, jo amatnieki pieredēja pie inteliģentākiem lauku iedzīvotājiem.⁴

Kas attiecas uz pilsētām, tad arī tajās latvieši veidoja neprivileģēto iedzīvotāju daļu. Pilsētas kultūra feodālisma periodā «uz zināmu laiku ieguva vācisku nokrāsu»⁵. Taču tas nenoliedz tēzi, ka pilsētu kultūra ir arī latviešu tautas kultūras sastāvdaļa.⁶

Šādu tēzi zināmā mērā apstiprina 1638. gadā nodibinātā Rīgas daiļkrāsotāju amata šrāgas⁷ un daiļkrāsotāju amata grāmata⁸. Interesanti, ka šrāgu ievada daļā par vienu no imesliem amata dibināšanai uzrādīta «kaktu» gleznotāju (*Winkelmahler*) ielavīšanās pilsētā, kuri, nebūdami birģeļi, konkurēja ar «kārtīgiem» meistariem. Sava nozīme šai sakarā ir arī faktam, ka šrāgās gan ir noteikumi, kas jāievēro meistara tiesību iegūšanai, tāpat zellim un māceklim, iestājoties amatā (vīņiem jāiesniedz dzimšanas apliecība, par meistaru drīkst būt tikai birģelis u. c.), tomēr tajās nav tieša aizlieguma iestāties amatā «nevāciešiem». Svarīgu liecību par latviešiem gleznotāju amatā dod uzvārdu studijas šrāgu tekstā un amata grāmatas ierakstos. Par pirmo amata eltermani kļuva Simons Muižs (*Simon Muisch*)⁹, kura uzvārds ļauj domāt, ka amata vecākais bijis latvietis.¹⁰ Ar lielāku vai mazāku varbūtības pakāpi to pašu var teikt vēl par vairākiem uzvārdiem amata grāmatas ierakstos, kuri galvenokārt stāsta par «meistarstiķu» uzrādīšanu un uzņemšanu meistaru kārtā. Šie uzvārdi būtu: Zamuels Nēringss (*Samuel Nehring*)¹¹ — Nēriņš; Lukass Regolins vai Repolins (*Lucas Regolin*

¹ Zeids T. Dažas Latvijas lauku amatniecības problēmas. — Krāj.: Vēstures problēmas, VI. R., 1961, 52.—53. lpp.

² Latviešu etnogrāfija. R., 1969, 105. lpp.

³ Zeids T. Turpat.

⁴ Tie uzrādīja spējas veikt sarežģītus darbus (izgatavot ieročus, pulkstenus u. tml.) Turpat.

⁶ Latviešu etnogrāfija, 92. lpp.

⁶ Turpat.

⁷ Šrāgu noraksts bij. Rīgas pilsētas arhīvā, LCVVA, f. 10, apr. 1, № 460. Publikācija — «Rīgasche Stadtblätter», 1890, № 34, 35. Vēl 6 noraksti atrodas turpat, LPSR Valsts centrālajā arhīvā, ZA Fundamentālās bibliotēkas retumu un rokrakstu sektorā (sk. ziņas par šrāgu norakstu skaitu, to raksturu A. Bērziņas disertācijā «Zellu un mācekļu stāvoklis Rīgas cunftu amatniecībā». R., 1958, 14., 19., 29., 32. lpp.).

⁸ LPSR ZA Fundamentālās bibliotēkas retumu un rokrakstu sektors, man. 382.

⁹ Minētais šrāgu noraksts, 4. nodaļa.

¹⁰ Autors pateicas ZA Fundamentālās bibliotēkas vec. zinātniskajam līdzstrādniekam K. Karulim par veiktajām etimoloģiska un paleogrāfiska rakstura analizēm un slēdzieniem, kurus autors izmanto šeit un tālāk.

¹¹ 1685. g. 30. novembra ieraksts.

vai *Repolin*)¹ — Regulīņš, Repuliņš; Johans Kauls (*Johann Friedrich Kaul*)² — Kauls; Johans Kasels (*Johann Cassel*)³ — Kaselis; Eberhards Kauls (*Eberhardus Kaull*)⁴ — Kauls.

Kā redzams, dažu uzvārdu latviskā etimoloģija praktiski neapšaubāma (Muižs, Johans un Eberhards Kauli). Bez tam vēl jāatgādina, ka arī aiz vācu uzvārdiem var slēpties latvieši⁵, tālab iespējams, ka iepriekš minētais saraksts varētu būt arī plašāks. Visi šī amata meistari varēja gleznot portretus⁶ un — vēl jo vairāk — strādāt galvenokārt tieši portreta žanrā kā tā laika populārākajā glezniecības nozarē.

Minēto uzvārdu skaitu papildina jau agrāk apzinātais 18. gs. beigu dokumenti, kas apliecina, ka tieši latviešu mākslinieki darbojušies Kurzemes hercoga galmā. Uzraksts uz Jelgavas Sv. Annas baznīcas ērģeļu luktu margām⁷ vēsti gan, ka «pie skunstes darbiem pievesto» latviešu pateicība izteikusies luktas izveidošanā, tomēr nevar noliegt varbūtību, ka ar vārdiem «skunstnieki» un «skunstes darbi» tika apzīmēti arī kādi stājgleznu darinātāji un lokālām prasībām atbilstoši portreti.

Bez tam 30. gados bija izteiktas arī vairākas hipotēzes par iespējamām latviešu gleznotājiem — portretu autoriem un atsevišķiem viņu darbiem. Šīs hipotēzes un darbu atribūcija kaut cik sāka aizpildīt robu 17. un 18. gs. latviešu mākslas vēsturē. Tomēr jāsaubās, vai dažus no šiem portretistiem mēs pašreiz, kaut arī hipotētiski, varam ietvert latviešu mākslas vēsturē. Jāpārbauda arī vairāku citu portretistu piederība latviešu mākslas vēsturei, jāpadziļina pētījumi, lai varētu izteikt drošākus spriedumus.

Te vispirms būtu jāmin Jakobs Elbfass (?—1664), par kura latvisko izcelšanos rakstīja J. Bīne un V. Penģerots⁸. Šī hipotēze balstās uz dažiem faktiem: pirmkārt — Elbfass dzimis Vidzemē, otrkārt — viņu nepiemin vietējie vācu mākslas vēsturnieki, un treškārt — zvedru mākslas zinātnieki neuzskata viņu par savu tautieti.⁹ Elbfass aptuveni 1622. gadā ieradies Zviedrijā, vēlāk kļuvis karaļa atraitnes Marijas Eleonoras galma mā-

¹ 1692. g. 17. marta ieraksts.

² 1702. g. 28. maija ieraksts.

³ 1730. g. 31. augusta ieraksts.

⁴ 1748. g. 15. decembra ieraksts, sk. arī 1751. g. 18. oktobra ierakstus.

⁵ E. Blesē rakstīja, ka jau 15. un 16. gadsimtā daudziem latviešiem pilsētās bija vācu uzvārdi. — Blesē E. Latviešu personu vārdu un uzvārdu studijas. R., 1929, 23.—24. lpp.

⁶ Kā to darijuši viņu amata kolēģi, par kuru darbību portreta žanrā ir zināms (Matias Eberts vai Everts, viens no pirmajiem amata meistariem, tāpat Bartolomejs Munks). — Penģerots V. 17. un 18. gs. glezniecība Baltijas valstīs. — Grām.: Mākslas vēsture. 2. sēj. R., 1934—1936, 244.—245. lpp.

⁷ Döring J. Die lutherischen Kirchen in Mitau. Mitau, 1868, S. 32. Skat. arī: Mākslas vēsture. 2. sēj., 241.—242. lpp. Uzraksti (jau acimredzot izmainīti) fiksēti LPSR Kultūras ministrijas materiālos.

⁸ Bīne J. Zviedrija, Dānija (17. un 18. gs. glezniecība Vidus- un Ziemeļeiropā). — Grām.: «Mākslas vēsture». 2. sēj., 232. lpp.; Penģerots V., norād. nod. 243.—244. lpp; Vai latvieši? — «Brīvā Zeme», 1935, № 21.

⁹ Norād. nodaļas un lpp.

slinieks un vadījis Stokholmas gleznotāju amatu.¹ Ap Elbfasu veidojies viņam tuvu gleznotāju loks vai pat skola. Kā ievērojams mākslinieks viņš iegājis zviedru mākslas vēsturē. A. Lindbloms domā, ka viņu var uzskatīt par naturalizētu zviedru.² Pat ja būtu iespējams pierādīt Elbfasa latvisko izcelšanos, jāsaubās, vai viņa portretos izdosies konstatēt kādas specifiski latviskas mākslas īpatnības, kuras būtu tik acīm redzamas, ka viņu varētu ierindot citu Ziemeļeiropas mākslinieku vidū tieši kā latviešu gleznotāju. Jo vairāk tāpēc, ka Zviedrijā Elbfass ieradās no Strasburgas kopā ar Pfalcas Johanna Kazimira svītu³ un iespējams, ka savu gleznotāja amatu bija ieguvis vai vismaz pilnveidojis kādos vācu mākslas centros.

V. Penģerots jautā, vai nevarētu būt latvietis Rīgā dzimušais miniatūrists Kārlis Gustavs Klingstedts (1657—1734), kura tautība nav zināma, bet kurš savu zviedrisko uzvārdu (tāpat kā Elbfass) varēja iegūt vēlāk.⁴ Tomēr arī šajā gadījumā Klingstedta ilgstošā darbība ārpus dzimtenes (pēc dienesta armijā viņš dzīvo Parīzē, līdztekus «galanta un brīva» satura miniatūrām gleznojot arī portretus⁵), jādoma, bija pilnīgi atsvešinājusi viņu no vietējiem apstākļiem. Tāpēc liekas neiespējami arī viņa darbos atrast latviskas mākslas iezīmes.

Pašreiz nav nepieciešamības akcentēt arī hipotēzi par jelgavnieka Dītriha Ernsta Andre (dz. ap 1680. g. — miris pēc 1730. g.) latvisko izcelšanos. V. Penģerots to centās nopamātot, spriežot pēc mākslinieka uzvārda, kas varējis būt tēva vārds vai arī celties no kurzemnieku vārda «andrs» (kuģa gals), un pēc D. E. Andre kristīšanas datu trūkuma Jelgavas vācu draudzē⁶. Vārda nozīmi V. Penģerotam esot norādījis valodnieks E. Blese.⁷ Taču E. Blese raksta arī par to, ka dažreiz vārdi, kas bija doti kristījot, sastopami uzvārda vietā (16. gs.), un nosauc piemērus, analogiskus minētā gleznotāja uzvārdam (Martin Andree, Hermen Andres)⁸.

Ernsts Andre bijis holandiešu gleznotāja Justusa van Bentuma skolnieks (Kēnigsbergā), tad dzīvojis Braunsveigā hercoga Augusta Vilhelma dienestā; vēlāk aizbraucis uz Holandi, bijis arī Anglijā un 1724. gadā apmeties Parīzē, kur arī miris.⁹ Viņš strādājis tā dēvētās vēsturiskās gleznie-

¹ Ziņas par Elbfasu atrodas šādos avotos: *Mosellus C. Elbfas J.* — H. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Thieme-Becker). B. X. Leipzig, 1924, S. 447—448; *Cornell H.* Den svenska konstans historia. Stockholm, 1959, S. 209.

² *Lindblom A.* Sveriges konsthistoria. Stockholm, 1944, S. 373.

³ *Cornell H.* Norād. darbs, 209. lpp.

⁴ Mākslas vēsture. 2. sēj., 243.—244. lpp. Norād. raksts «Brīvajā Zemē».

⁵ Dati par Klingstedtu turpat. Skat. arī *Neumann W.* Lexikon Baltischer Künstler. R., 1908, S. 82; Allgemeines Lexikon... (Thieme-Becker). B. XX Leipzig, 1927, S. 521—522.

⁶ Mākslas vēsture. 2. sēj., 240., 399. lpp.

⁷ Mākslas vēsture. 2. sēj., 240. lpp. Skat. arī *Milenbahs K.* Latviešu valodas vārdnīca, 1. sēj. R., 1923—1927, 71. lpp.

⁸ *Blese E.*, norād. darbs, 277. lpp.

⁹ Dati par Andre: *Neumann W.* Lexikon Baltischer Künstler... S. 2; Allgemeines Lexikon... (Thieme-Becker). B. I, S. 444; *Rohde A.* Königsberger Maler im Zeitalter des Simon Dach. Königsberg, 1938, S. 27—28.

cības, arī dekoratīvās glezniecības un portreta laukā. Noskaidrot Andre vietu vācu, holandiešu vai franču mākslinieku vidū ar apmierinošu pilnības pakāpi pašlaik nav iespējams. Var tikai teikt, ka sākumā Andre atradās holandiešu glezniecības ietekmju sfērā (holandiešu glezniecības skolas ietekmes pilnīgi valdīja 17. gs. Vācijas ziemeļos un ziemeļrietumos)¹. H. Gersons, kas vispilnīgāk aplūkojis holandiešu un vācu 17. gs. glezniecības savstarpējo attieksmju loku², saista Andre tieši ar holandiešu skolu un uzskata, ka viņa pašportrets no Braunšveigas muzeja apvieno Hārlemas glezniecības skolas un Rembranta tradīcijas.³ Tāda veida konstatējumi, bez šaubām, neizslēdz iespēju atrast mākslinieka darbos individuālus un arī nacionālās īpatnības, tomēr Andre augstais profesionālais līmenis⁴ norāda uz to, ka viņš darbojies īpaši attīstītas eiropeiskas glezniecības vidē, kur apstākļi «rustikālas» un līdz ar to specifiski latviskas mākslas īpašību sabalšanai bija ļoti nelabvēlīgi.

B. Vipers, kas tik daudz devis Latvijas mākslas vēsturei un faktiski licis pamatus tās īsti zinātniskai attīstībai, savā darbā «Latvijas māksla baroka laikmetā» par nožēlošanu gandrīz nemaz neapskata portretu, piešķirot tam galvenokārt ikonogrāfisku vērtību⁵ (šādam novērtējumam bez pamatojumiem mēs tomēr nevaram pievienoties). Taču atsevišķos gadījumos viņš dod savu atribūciju šī laikmeta portretiem un divus darbus, kas vairāk vai mazāk uzlūkojami par portretiem, hipotētiski saista ar nezināmiem latviešu māksliniekiem. Pirmais ir altārglezna no Kalnamuižas Tērvetes baznīcas ar muižas pārvaldnieka Vīganda, viņa sievas un bērnu attēlojumu (1614, atrodas LPSR Vēstures muzejā).⁶ Vēsturiskā stila, šai gadījumā — manierisma elementi, pēc B. Viperu domām, te stipri rustikalizēti, attēlojumam trūkst groteskas nokrāsas, kas piemīt internacionālajam manierismam, ornamentālās plakanības pakāpe te ir lielāka nekā manieristiskajā hercoga Vilhelma portretā, kurš uzskatāms par ārzemnieka darinājumu.⁷ Nekādā ziņā neapšaubot šo spriedumu kopumā, jāpiebilst, ka, aplūkojot Vīganda portretu pašlaik, kad jau ir nopemti pārgleznojumi un glezna ir atjaunota, tajā skaidri saskatāmas groteskas iezīmes, kas norāda uz rustikalizācijas izteiksmi. Šaubas rada cits atribūcijas pamatojums — uzraksts, kas, kā rakstīja B. Vipers, atsegts restaurācijas gaitā. Virs

¹ *Исегрина Л. Немецкая живопись XVII века. М.—Л., 1960, с. 23—24.*

² Turpat, 115.—116. lpp.

³ *Gerson H. Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des XVII Jahrh. Harlem, 1942, S. 235, 313.*

⁴ Sk. viņa darbu reprodukcijas šādos izdevumos: *Fünfhundert Selbstporträts. Wien, 1936, № 301; Katalog der alten Meister der Hamburger Kunsthalle. Hamburg, 1956, № 185, 186; Rohde A. Königsberger Maler...; «The Connoisseur», 1965, April, p. 253—256.*

⁵ *Vipers B. Norād. darbs, 93. lpp.*

⁶ Altārglezna bija fotografāta pirms restaurācijas; fotogrāfiskie attēli muzeja palīgfondā, № 5229, 5230.

⁷ *Vipers B. Turpat, 98. lpp.*

Vīganda kreisā pleca parādījies uzraksta fragments — «a . . ta . . is», kas, pēc B. Vipera domām, būtu saistāms ar vārdiem «attaisīt», «attaisāms».¹ Pašreiz gleznā redzams latīņu vārds «aetatis» (gan virs labā pleca).² Acimredzot šis vārds bija ierakstīts gleznā vēl pirms pārgleznojumiem. Liekas, B. Vipers bija pielāvis kļūdu, lasot vēl nepietiekami skaidru uzrakstu ar attiecīgiem burtu izlaidumiem.

Otrs iespējamā latviešu mākslinieka darbs, pēc B. Vipera domām, ir neliela glezna no Sv. Annas baznīcas Jelgavā ar krustā sistā attēlu un dāvinātāju portretiem (1706. g., agrāk atradās Valsts vēsturiskajā muzejā, pašreizējā atrašanās vieta nav zināma).³ B. Vipers uzskatīja, ka glezna pieder pie to darbu grupas, kuros saskatāma pāreja no vēsturisko stilu tieša atspoguļojuma uz tādiem gleznojumiem, kur šo stilu atkaņas ir tautas mākslas tradīciju pārveidotas. Tā kā baznīca piederēja latviešu draudzei un pasūtītājs bijis latvietis, tad minētās gleznas (tāpat kā citas — ar evaņģēlista Jāņa sapņa attēlojumu) autors arī varētu būt latvietis. Tālab B. Vipers atrod līdzekļus dažādiem Rietumeiropas glezniecības elementiem (portretos — flāmu) arī specifiski tautiskā, daļēji — latviešu stila iezīmes (kustību risinājums profilā, asimetriskā «centrifugālā» kompozīcija u. c.). Pašlaik nav iespējams līdz galam noskaidrot šo spriedumu pareizību,⁴ kas, ņemot vērā B. Vipera pētījuma apzināti provizorisks raksturu,⁵ tomēr jāizdara, apskatot, bez šaubām, šo gleznojumu kopā ar daudziem citiem darbiem.

Hipotēžu virkne jānoslēdz ar pazīstamo 18. gs. beigās darināto A. Staņiņa «Nezināmā vīrieša portretu» (1797, VMM)⁶. Uzvārda latviskais raksturs maz apšaubāms, tieši ņemot vērā to faktu, ka gleznotājs zīmējis Vidzemes ģenerālgubernatora G. Brouna portretu Vīnes gravierim Mansfeldam. Tomēr pašreiz nekādi jauni dati bez N. Ņeradovska sniegtajiem⁷ par šī grūti klasificējamā portreta autoru nav zināmi. Nav noskaidrots arī tas, cik lielā mērā A. Staņiņa darinātais portrets iekļaujas noteiktā krievu

¹ Vipers B. Norād. darbs, 98. lpp.

² Pēdējo reizi glezna restaurēta 1957. gadā Maskavā.

³ Vipera atribūciju sk. norād. darbā, 239., 243., 244. lpp. Gleznas fotogrāfiskais attēls un dati atrodas LPSR Kultūras ministrijas arhitektūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas materiālos.

⁴ Tā, piemēram, nav skaidrs, kāda nozīme piešķirama «krasam lēcienam bezgalīgās tālēs ar sīkām figūrīnām» («Jāņa sapni», 244. lpp.), kas tiek uzskatīts par vienu no specifiskām rustikālām iezīmēm (abus darbus B. Vipers saista ar vienu autoru). Ja šo «kraso lēcianu» B. Vipers interpretē kā figūru proporciju kontrastu, kas ir atkarīgs no perspektīviskā samazinājuma, tad uzskatīt to par tautas mākslai raksturīgu īpašību šeit nevar: tādi samazinājumi pastarās tiesas sīžetos vērojami daudzu nīderlandiešu (J. Mellinga, J. Mostarta, Leidenes Lukas, B. van Orleja) darbos.

⁵ Norād. darbs, 3. lpp.

⁶ Latviešu tēlotāja māksla. R., 1955, 6. lpp.

⁷ *Нерадовский Н. Мужской портрет работы А. Станина в собрании Гос. Русского музея.* — В кн.: *Материалы по русскому искусству.* Т. 1. Л., 1928, с. 171.

mākslas parādību lokā, un vai analogijas nebūtu jāmeklē vispirms Rietumeiropas mākslas skolu ietvaros. A. Savinovs ierāda A. Statiņam vietu krievu mākslinieku grupā, kas bija vāji saistīta ar Mākslas akadēmiju un gadsimtu mijā veidoja krievu mākslas demokrātisko spārnu (M. Beļskis, V. Rodčevs, V. Istomins, F. Janenko).¹ Uz A. Statiņa saiknēm ar krievu skolu norāda arī paraksts krievu valodā uz audekla (vai vismaz liecina, ka portrets domāts krievu pasūtītājam). Katrā ziņā sakarā ar šo portretu mēs nevaram runāt par rustikalizāciju, tāpat kā gadījumā ar Andre darbiem. Portreta mākslinieciskais līmenis ir salīdzinoši augsts, par ko liecina tā laika profesionālās glezniecības kvalitātes. Pēdējais apstāklis jāņem vērā, nosacīti ierindojojot A. Statiņu latviešu mākslas vēstures jomā. No otras puses, tas dod pamatu domāt, ka A. Statiņš Latvijā strādāja neilgu laiku.

Pēdējais secinājums vedina mūs atgriezties pie domas, kas izteikta šī raksta sākumā, t. i., ka latviešu gleznotāju portreti vispirms jāmeklē amatnieku darinājumu vidū. Nav šaubu, ka šajā ceļā sagaidāmas lielas grūtības. Var paredzēt, ka vislabākos rezultātus portretu atribūcijas laukā plašā mērogā sniegs salīdzinošā stilistiskā analīze. Tāpat jau ir skaidrs, ka lokālā (vai vismaz provinciālā) rustikalizācija nosakāma samērā viegli, toties sevišķi problemātiska liekas lokālo iezīmju diferenciācija un līdz ar to arī nacionālās specifikas atklāšana «rustikālajos» portretos. Neskatoties uz grūtībām, mākslas vēsturnieku te gaida interesants darba lauks. Un nav izslēgts, ka aiz pašreiz nedaudziem zināmiem datiem atklāsies plašas un spilgtas pagājušo gadsimtu mākslas dzīves lappuses vai vismaz noteiktāka un skaidrāka kļūs Latvijas mākslas kopējā attīstības aina, kurā portretam un portretistiem piederēja viena no svarīgākajām vietām.

¹ *Савинов А. Н. С. Шуккин и портретисты 1790-х годов. — В кн.: История русского искусства. Т. 7. М., 1961, с. 149, 152—153.*

GLEZNOTĀJS KĀRLIS CELMIŅŠ

1972. gada ziemā viesojos pie Liepājas māksliniekiem. Pēc lekcijas pie manis pienāca stalta auguma pavecāks vīrs zelta ietvaru acenēs un noprasīja, vai es esot tā pati Lāce, kas reiz griezusies pie viņa ar lūgumu sniegt kādas ziņas un materiālus par viņa folkloristikās tematikas darbiem. Sākumā visādi to noliedzu, jo neatcerējos neko tamlīdzīgu darījusi. Tad pēkšņi mani «kā zibens» apgaismoja atmiņu strēle: studiju gadi, kursa darbs latviešu mākslas vēsturē «Mitoloģiskā tēma latviešu mākslā». Pēc pasniedzēja J. Strazdiņa ieteikuma tiek rakstīts gan Ķānim Sūniņam uz Talsiem, gan Kārlim Celmiņam — nu jau vairs neatceros, uz kuriem. Toreiz nesaņēmu nevienu atbildi. Un nu Kārlis Celmiņš stāv manā priekšā ar bezgala labsirdīgiem sejas vaibstiem un ir gatavs sniegt vajadzīgās ziņas. Vai gan es toreiz varēju zināt, cik smagu dzīves posmu pārdzīvo mākslinieks un ka viņam nav ne prātā mitoloģija. Četrdesmito gadu otrajā pusē Kārlis Celmiņš atradās, kā viņš pats mēdza sacīt, starp «divām dzīvēm». Pirmā dzīve bija aprakta Jelgavas drupās, otra vēl nebija iesakņojusies ne Tukumā, ne Liepājā. Tā 25 gadus pēc tam, kad biju mēģinājusi māksliniekam tuvoties, saņēmu no viņa atbildi. Sākās sarunas, sarakste, tikšanās, kas aptvēra mākslinieka dzīves divus pēdējos gadus un pavēra dažas viņa dzīves lapaspuses, ieinteresēja par viņa radošo personību.

1973. gada 16. oktobrī K. Celmiņa dzīve noslēdzās. Darbi, kurus redzēju viņa darbnīcā un 1973. un 1974. gada personālajās izstādēs, iepazīstināja ar spilgtu personību, kas dzīvi un dabu uztvēra savdabīgi poētiski. Radās pārlicība, ka šim māksliniekam ir sava noteikta vieta latviešu mākslas vēsturē.

*

Kārlis Celmiņš pieder tai latviešu mākslinieku plejādei, kas savu māksliniecisko izglītību ieguva vēl Krievijas mākslas skolās. Viņam tā bija Stroganova lietišķi dekoratīvās mākslas skola Maskavā. Skolu K. Celmiņš beidza 1915. gadā. Savā daiļradē galveno uzmanību māksliniekš pievērsis glezniecībai, taču no Stroganova skolas mantota arī interese par lietišķo mākslu: K. Celmiņš darbojies gan metāla un koka apstrādes jomā, gan arī keramikā. Līdzās B. Dzenim K. Celmiņš aktīvi veicinājis tautas mākslas

elementu ieviešanu modernajos metālkalumos. Jau 20. gadu vidū J. Dombrovska grāmatā «Latvju māksla» atzīmēts: «No jauniem māksliniekiem sudraba kalumiem ar mīlestību nodevies Kārlis Celmiņš, pagatavodams lielāku skaitu stipri īpatnējas saktas un citus izstrādājumus (adreses. — R. L.) sudrabā.»¹ Arī trīsdesmito gadu beigās mākslas izdevumi atzīmē, ka sudrabkaļu vidū viens no rosīgākajiem ir Kārlis Celmiņš. Līdzās rotas lietām, adresēm un goda rakstiem, dažādiem galda piederumiem un interjera priekšmetiem K. Celmiņš pievēršas arī monumentāliem darbiem. Tā, piemēram, pēc viņa projekta darināts pieminēklis Ložmetējkalnā krišušajiem kareivjiem.

K. Celmiņa radošās potences parādās visai agri. 1914. gadā IV latviešu mākslas izstādē viņš piedalās ar 7 darbiem. Pēc pirmā pasaules kara beigām, kad K. Celmiņš atgriezās dzimtenē, viņš uzsāk skolotāja gaitas, sākumā Madonā (1918—1920), pēc tam Jelgavā, kur dzīvo līdz 1944. gadam. Jelgavas periods jeb tas, ko mākslinieks sauc par savu «pirmo dzīvi», saistīts arī ar rosīgu radošu darbību. Sākumā viņš eksponē savus darbus Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs, bet kopš 1926. gada, kad Jelgavā notiek biedrības «Zaļā Vārna» pirmā darbu skate, kļūst par vienu no aktīvākajiem tās locekļiem, regulāri piedaloties šīs biedrības izstādēs, reizēm ar diezgan lielu darbu skaitu (13, 14 un pat 20). Tāpat K. Celmiņa darbi šajos gados tiek eksponēti Kultūras fonda un latviešu mākslas kopējās izstādēs.

Jelgavas mākslas dzīve šajā laikā ir visai rosīga, tās veidošanā bez K. Celmiņa piedalās K. Baltgailis, A. un M. Spertāli, J. Arņits, E. Jurķelis un citi. K. Celmiņš kā pedagogs māca ne tikai zīmēšanu, bet cenšas izaudzināt jaunus māksliniekus, cilvēkus, kas saprot un mīl mākslu. Mākslinieks E. Jurķelis savās atmiņās stāsta, ka, palīdzot K. Celmiņam, kad tam no gleznošanas dabā bija nosalušas rokas, atskrūvēt krāsu tūbiņas, arī pats «saslimis» no krāsu smaržas un sācis gleznot. Arī LPSR Tautas mākslinieks A. Apinis ir viens no K. Celmiņa skolniekiem. Kāds cits viņa bijušais audzēknis stāsta, ka K. Celmiņš nesis klasē mākslas izdevumus un iepazīstinājis skolniekus ar lielajiem krievu gleznotājiem.² Pie Jelgavas vidusskolas literāri zinātniskā pulciņa K. Celmiņš nodibināja Mākslas sekciju, kas 20. gadu sākumā sarīkoja vairākas izstādes. Tajās kopā ar audzēkņiem piedalījās arī pats skolotājs un citi mākslinieki.

K. Celmiņa Jelgavas perioda darbi gandrīz visi gājuši bojā, palikuši tikai nosaukumi katalogos, daži attēli un daži darbi, kas atrodas privātkolekcijās. Pēc visa tā spriežot, K. Celmiņa glezniecība šajā laikā aptver galvenokārt portreta un ainavas žanrus; izstādēs parādās arī simboliska rakstura darbi ar nosaukumiem «Ilgu templis», «Simfonija», «Sfinksas», «Zvaigžņu prieks», «Zvaigžņu koki», «Stilizējums» un tamlīdzīgi, kā arī daži žanriski darbi («Mazgātājas», «Ravētājas»). Mitoloģiskā tēma, izrādās, nebija vadošā mākslinieka daiļradē. Taču K. Celmiņš lieliski pārzināja lat-

¹ Dombrovskis J. «Latvju māksla». Rīgā, 1925, 236. lpp.

² Ābols K. Ielgusi stunda. — «Komunisti», 1973. 24. nov.

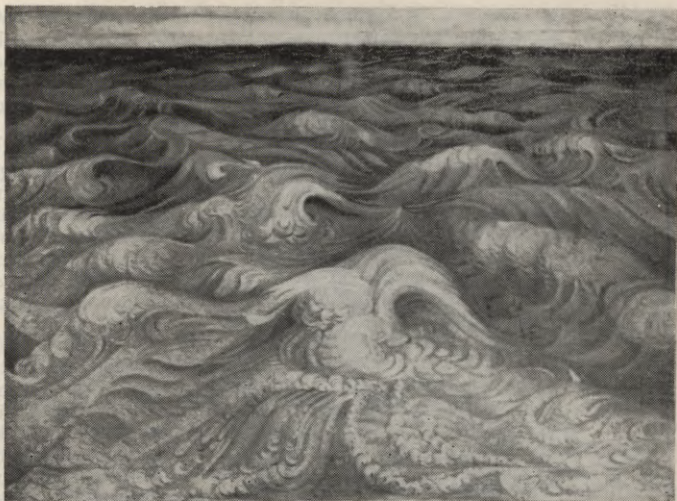
viešu tautas rakstus un viņa mākslā it bieži ievijās arī tautasdziesmu motīvi. Par K. Celmiņa agrīnajiem darbiem tiešas atsauksmes atrodamas Jelgavas laikrakstā «Zemgālietis» sakarā ar Jelgavas vidusskolas mākslas pulciņa izstādēm. Vispirms laikraksts atzīmē, ka jaunos zīmētājus skolotājs cenšas audzināt tā, lai viņos neatslābtu interese par zīmēšanu un attīstītos pareizs novērotāja skatījums un dzīva fantāzija. Par paša K. Celmiņa darbiem teikts, ka tie apliecina mākslinieka individualitātes īpatnību un profesionālo gatavību. Visi darbi gleznoti plašos vilcienos, un ar «maz līdzekļiem sasniegts ļoti daudz». K. Celmiņa stiprākā puse ir portreti, kuros īpaši izcelts apgaismojums, kas piešķir attēlotajam lielu izteiksmību. Arī ainavas K. Celmiņš glezno ekspresīvi, tajās daudz gaisa.

Vērojot nedaudzos attēlus, no kuriem agrīnākie attiecas uz 1923. gadu, redzams, ka šajā laikā gan portretos, gan ainavās mākslinieks sācis pievērsties konstruktīvi vienkāršotam formu risinājumam. Viņa «Pašportrets» ar savu stūrāinību un masu apvienojumu atgādina šī laika latviešu tēlniecībā izplatītos paņēmienus (piemēram, E. Meldera veidoto Pāvila Roziša portretu). Portreta kompozīcija risināta dinamiski, acu izteiksme pauz zināmu dramatismu, ko pastiprina arī fonā iezīmētās maskas. Līdzīgiem paņēmieniem gleznots arī kāds «Jelgavas skats» (1928), kas motīva ziņā radniecisks K. Ubāna priekšpilsētas gleznojumiem. Neskatoties uz zināmu formu stilizāciju, gleznas kompozīcija ietver arī dziļuma plānus un asus gaismēnas ritmus. Šķiet, ka ap 20. gadu vidū K. Celmiņa glezniecība tomēr kļūst plēnēriskāka un gaismēna aktīvi iesaistās formu modelēšanā. Līdztekus eļļas glezniecībai mākslinieks strādā arī pastelī (piemēram, M. Lambertes portrets jeb «Madonna»). Vislabprātāk K. Celmiņš glezno sievietes portretus, kas izceļas ar skaistām roku kustībām, dzīvu, koncentrētu sejas izteiksmi («Sievies portrets», 1935).

Liela daudzveidība vērojama ainavu gleznojumos. Te ir gan impresionistiski sīkā triepienā, ar mīkstām ēnām gleznoti dabas skati («Annas baznīca Jelgavā», 1932; «Gauja», 1930), gan stilizētas, pat ornamentāli veidotas kompozīcijas, galvenokārt jūras motīvi («Viļņi», 1939; «Pērļu jūra»). Lai gan mākslinieks dzīvo Jelgavā, pie Gaujas un 1928. gada pavasarī vasaras sniedz ierosmi daudzziem ainavu motīviem. Zināma folkloras ietekme saskatāma vairākos akvareļgleznojumos («Mākoņu skrusti», «Skumju laiva», «Arhaisks kuģis»). Tāpat tiek gleznoti fantastiski poētiska rakstura darbi («Ziedu dzīve», 1936).

Pirmskara gados K. Celmiņš gleznojis arī sadzīves žanra darbus, taču tiem vienmēr ir tuvība vai nu ar portretu («Koklētāji», 1937—1938), vai ainavu, kurā ievīts žanriskais motīvs («Valteross», 1938). Cilvēku figūru un ainavas apvienojumā mākslinieks parāda sevi kā lielisku plēnēristu un kompozīcijas meistar.

1944. gadā fašisti atkāpjoties nodedzina namu, kurā atradās K. Celmiņa dzīvoklis un darbnīca. Zaudējis pajumti, mākslinieks pamet Jelgavu. Pilsētas drupās paliek viņa divdesmit četrus dzīves un radošā darba gadu devums.



K. Celmiņš. Viņņi. 1939

*

Pēckara gadi K. Celmiņam sākās ar darbu Tukuma keramikas darbnīcā. Šeit viņš galvenokārt apglezno un rotā ar gravējumiem gatavās formas. Rotāšanas paņēmieni un stils ieturēti tipiskās Tukuma keramikas tradīcijās.

Ar 1946. gadu sākas K. Celmiņa «otrā dzīve» — mākslinieks tiek aicināts par pasniedzēju Liepājas Lietišķās mākslas vidusskolā, kur sākumā vada metālapstrādes darbnīcu, vēlāk daudzus gadus pasniedz zīmēšanu, gleznošanu, veidošanu, kompozīciju. Šeit viņš pamazām atdzimst arī kā gleznotājs. Taču ne bez grūtībām. Laiku prasīja zaudējuma saņemtā trieciena pārvarēšana, iedzīvošanās jaunajos apstākļos, sociālistiskā reālisma daiļrades metodes apguve. Pirmie darbi Liepājā ir nelielas, ar krāsainiem krītiņiem zīmētas ainavas («Liepāja», «Sudmalas», abas 1947. gadā). Tas ir pirmais skats uz jauno apkārtni, tehnika — kāda nu pieejama. Īsti viņa radošais darbs atsākas tomēr tikai 50. gadu beigās.

Liepājas perioda daiļrade aptver visus K. Celmiņa raksturīgos veidus un žanrus. Notiek arī zināmas izmaiņas to proporcionālajās attiecībās, un

parādās jaunas iezīmes. Tā Liepājā gleznotie portreti izceļas ar noteiktu sociālu un tematisku ievirzi («Pirmais salūts», 1957; «Pastnieks. (Darba trieciennieks)», 1958; «Darbvede», 1958; «Plānotāja», 1960; «Vecais ugunsdzēsējs», 1962; «Darba pirmrindniece», 1964; «Daiļamata meistare Liekne», 1967, un citi). Daži, it īpaši pirmie no šiem darbiem ir mazliet sadomāti, tomēr kopumā te parādās vairākas jaunas, svarīgas tēla risinājuma īpašības. Kompozīcijā tagad gandrīz vienmēr tiek ievadīta kustība, attēloto personu vaibsti ir enerģiskāki, asāki kļūst arī gaismēnu ritmi, pieaug gleznojuma ekspresija. Par iedziļināšanos tēlu garīgajā pasaulē liecina individualizācijas iezīmju pieaugums. Tā, piemēram, dziedātājas L. Vanagas portrets (1967) ar savu apgaroto sievišķību šķiet radniecisks K. Celmiņa agrākajiem sieviešu tēliem, bet lakoniskais un noteiktais «Meitas portrets» (1960) — pilns dinamikas. 50.—60. gadu portretos joprojām pārsvarā ir sieviešu tēli, bet ievērojami biežāk nekā priekš kara gados mākslinieks pievēršas arī vīriešu portretiem (aktiera un režisora M. Blūma portrets, 1965; skolotāja Ž. Albuža portrets, 1959; divi pašportreti — akvareļi un tušā, abi 1959. gadā). Ļoti izteiksmīgs ir ar tušu zīmētais K. Celmiņa «Pašportrets». Tajā it kā koncentrējas māksliniekam piemītošā enerģija, aktīva attieksme pret dzīvi, gribasspēks, pat zināma spīts, kas palīdz izturēt dzīves pārbauzījumus. Sulīgais, brīvais, kustības pilnais zīmējums, tā gleznieciskā izteiksmība un prasme ar gaismu un ēnu organizēt kompozīciju liek apbrīnot K. Celmiņu arī kā izcilu zīmējuma meistaru. Var būt, ka šeit ir vietā pieminēt arī K. Celmiņa domas par zīmējumu kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekli. Ilgajos pedagoģiskā darba gados nobrieda ne viena vien atziņa un metode. Dzīves pēdējos gados mākslinieks bija aizsācis pierakstīt savas teorētiskās pārdomas par zīmējumu un kompozīciju, īpaši izceļot «saistītāja punkta» un «izraisošās līnijas» nozīmi. «Ar punktu viss sākas un raisās», saka mākslinieks. «Ar punktu izraisām, saistām un noslēdzam visu, jo katra forma, katrs priekšmets no zināma attāluma it kā savelkas, saplūst vienā punktā... Uz līnijas likts punkts aptur līniju kā uz diega mezgls... Katra līnija, sapratīgi vilkta no punkta, ir radoša, mērķi meklējoša līnija, lai, mākslinieka rokas vadīta, taptu par radošu elementu skaidrā formā. Kompozīcija ir raidītāja un saistītāja kopējās ritmiskās sadarbības iznākums.»

Dzīvojot Liepājā, nevar neizjust jūru. 50. gadu beigās mākslinieka daiļradē atdzimst un jaunu — plašāku vērienu iegūst arī šī tēma. Viens no pirmajiem jūras tematikas darbiem — «Kumeliņi zied» (1958) — attēlo putotu, pērļainu vilņu vālus, kuru galotnes plīvo kā baltas krēpes, bet tālumā pāri vilņiem patiešām redzami uz krastu peldoši zirgi. Un liekas, ka šis darbs skan kā tautasdziesmas rindas:

*No jūrīņas izpeldēja
Div' dzeltenī kumeliņi.*

Gleznojot jūru, K. Celmiņš meklē īpašu noskaņu, nozīmības pilnu stāvokli dabā. Vai nu tā ir dabas stihija («Negaiss»), vai spoži saules stari,



kas, izlauzušies cauri mākoņiem, met sidrabainu gaismu pār tumšo, vēl nemierīgo jūru («Starotā jūra», 1960). Atšķirībā no daudzajām plenēriskajām dabas studijām un ainavām, ko K. Celmiņš glezno 60. gados («Palangā», «Rudens», «Kovārņu iela Cīrulišos» un citas), jūras gleznojumu viņš, tāpat kā agrāk, vienmēr pakļauj noteiktam stilizējumam, pastiprināti dekoratīvam ritmam («Vilnis», 1960). Dekoratīvi, nevis plenēriski šeit kārtotas arī krāsu attiecības, kurās mākslinieks panāk fascinējošu iekšēja spēka izteiksmi. Liekas, nemaldīsimies, apgalvojot, ka jūras tēls K. Celmiņam ir viens no tiešākajiem viņa romantiskā pasaules skatījuma paudējiem.

1964. gadā, atzīmējot savu 70. dzimšanas dienu, K. Celmiņš sarīkoja personālo izstādi savā dzimtajā pilsētā Cēsis. Tas bija zināms talanta atdzimšanas rezumējums un deva māksliniekam gandarījumu un spēku iet tālāk. K. Baltgailis, rakstot par šo izstādi, atzīmēja: «Celmiņš kā gleznotājs



K. Celmiņš. Operdziedājas Laumas Vanagas portrets. 1967

iet savu patstāvīgu ceļu, neatgādinot nevienu no mūsu māksliniekiem. Viņa gleznas ir krāsu bagātas, ar stingru zīmējumu un rūpīgu apdari.»¹

Neatgādina nevienu no mūsu māksliniekiem. Tas ir tiesa. Un tomēr Kārlis Celmiņš ir dziļi ieaudzis latviešu mākslas tradīcijās. Pēdējo dzīves gadu darbi — galvenokārt ziedu un augu gleznojumi un zīmējumi pat liek izdarīt ļoti tiešus salīdzinājumus: K. Celmiņš šeit jaunā un savdabīgā veidā it kā turpina to latviešu glezniecības romantisko līniju, ko savā laikā aizsāka R. Pērle.

¹ Baltgailis Kārlis. Kārļa Celmiņa darbu izstāde. — «Padomju Druva», 1964, 21. okt.

K. Celmiņa gleznniecībā vienmēr noteiktu vietu ir ieņēmusi arī klusā daba. Visbiežāk tās ir ziedu kompozīcijas, un citi tradicionāli klusās dabas priekšmeti («Klusā daba ar āboliem», 1959; «Klusā daba ar sipoliem», 1959; «Zivis», 1960; «Klusā daba ar purenēm», 1962; «Klusā daba ar alpu vijolītēm», 1968). Pamatā šie darbi ir raksturīgi latviešu klusās dabas gleznniecības tradīcijām. Tām piemīt sirsnība, vienkāršība motīvu izvēlē un pašnīgumā («Skuju vāze», 1968), priekšmetu formu un krāsu harmonisks sabalsojums telpiskā līdzsvarojumā. Mākslinieka skats un uzmanība tomēr aizvien vairāk pievēršas tieši ziediem. Īpašu poētiskumu var nojaust jau dažos ainaviskos motīvos, piemēram, studijā «Ziedoša ābele» (1957). Šķiet, ka ābele peld pār zemi kā sārts vakara mākonis. Pēdējos gados ziedi kļūst par K. Celmiņa galveno īstenības poētiskās uztveres izteicēju. Mākslinieks it kā cenšas atminēt ziedu dvēseli. Par dziļākas nozīmības meklēšanu liecina arī nosaukumi: nevis «Klusā daba» ar lilijām vai purenēm, bet «Ziedu freskas» (1970), «Purenes aizlido» (akv., 1970). Šo motīvu tēlojumā ļoti atraisīta ir tehnikas daudzveidība: līdzās eļļas krāsām akvarelis, pastelis, sangvins, vienkārši krāsainais zīmulis.

1973. gadā Liepājā Mākslas dienās bija sarīkota K. Celmiņa darbu izstāde «Ziedi». Stāstot par savu pieķeršanos ziediem, mākslinieks atcerējās vecāku mājas, kuru logos vienmēr ziedēja puķes. Un liekas, ka šo ziedošo bērniņas palodzes tēlu mākslinieks bija nesis sirdī cauri visai dzīvei.

Visvairāk K. Celmiņu saista ziedi ar izteikti plastiskām formām un smalkām krāsu niansēm. Šīs nianse viņš saskata pat šķietami vienmuļi baltajās kallās, kas meistara sniegunā it kā izstaro vēsu, zili zaļganu gaismu. Celmiņa ziedi ir ļoti «cilvēciski» to jūtu un pārdzīvojumu dēļ, ko tie pauž un raisa cilvēka dvēselē. Šo darbu kopumu tiešām var nosaukt par simfoniju, kas izteikta krāsās un līnijās. Gladiolas un kallas, alpu vijolītes, lilijas un īrisi reizēm, liekas, griežas dejā kā E. Degā balerīnas, reizēm zieda dvēsele ierunājas čurjoniski noslēpumainu simbolu balsī, reizēm, kā jau sacīju, tie sauc atmiņā R. Pērles ziedu gleznojumus. Bet K. Celmiņam ir sava pieeja. Viņš neglezno tikai vīziju, katras formas pamatā ir stingra struktūras izpēte. Zīmējumi un gleznas, apvienojoties ciklos pēc ziedu nosaukumiem, rāda, kā mākslinieks soli pa solim atsedz, apgūst un pārveido dabas formas. Te arī parādās, cik cieši K. Celmiņa daiļradē zīmējums vienots ar gleznojumu.

Jūsma par ziediem bija pārņēmusi visu mākslinieka būtību. Bieži viņš mēģināja to izteikt arī dzejā:

*Atmiņas no ziedu gleznām
Krāšņi vijas vainagā.
Tā būs velte domu draugiem,
Kad aiziešu mūžībā.*

Līdztekus ziediem mākslinieku saista arī citu dabas formu, to detaļu poētiskums, plastika. Pēdējos gados viņš nepievēršas vairs plašākiem jū-

ras gleznojumiem, bet daudz zīmē un glezno ar akvareli jūras augus, zivis («Alģes dzelmē», «Zivis alģēs», «Peldošas alģes», «Jūras bullīši», «Spāres virs alģēm»). Šajos darbos stilizējums un reizēm arī kompozicionālais risinājums iegūst jau izteikti ornamentāli dekoratīvu raksturu, liekas, ka šeit no jauna ierunājas lietiskās mākslas meistara uztvere. Mākslinieks tomēr saskatīja šajos motīvos, kurus viņš nepaguva pilnīgāk izstrādāt, daudz tēlaini nozīmīga. Tā, piemēram, par alģēm viņš teica, ka tā esot īsta jūras gotika, tāpat kā gladiolu ziedēšanā viņš saskatīja «rokoko akcentus». Ar šiem «jūrigajiem motīviem» K. Celmiņš 1972. gadā papildināja izstādi «Dzintars un jūra» Ventspilī.

Mākslinieka mūzs aprāvās gadu pirms viņa 80. dzimšanas dienas. Taču tas nebija dzīves noguris, bet radošas enerģijas un daudz ieceru bagāts vīrs. Viņa «ziedu pasakās» vēl vajadzēja parādīties daudzām jaunām lapām... Kārlis Celmiņš bija mākslinieks, kas redzēja un prata atsegt skaistumu mums tuvajā un arī neparastajā, viņš pavēra daudziem ceļu uz to. Kārlis Celmiņš ir atstājis arī nozīmīgu radošo mantojumu, kas ir daļa no latviešu mākslas vēstures un pelna tālākus pētījumus.

RŪDOLFA PĒRLES ZIEDU GLEZNOJUMI

1975. gada 9. maijā apritēja 100 gadu, kopš dzimis gleznotājs Rūdolfs Pērle (1875—1917). Viņš pieder tai latviešu mākslinieku paaudzei, kas dzīves rūdījumu guva sarežģītajos mūsu gadsimta sākuma apstākļos.

1905.—1907. gada revolūcijas varenais vilnis, kas lika nodrebēt visai cariskās Krievijas politiskajai sistēmai, šīs revolūcijas nežēlīgā agrāve, jauni revolucionāri uzplūdi — tas viss atstāja jūtamas pēdas arī mākslas dzīvē. Revolucionārā situācija, kas pēc 1910. gada izveidojās Krievijā, modināja miljonos vienkāršo cilvēku cerības uz labāku, gaišāku nākotni. Šīs noskaņas dažādā veidā centās paust arī tēlotāja māksla.

Divdesmitā gadsimta pirmajos gadu desmitos tēlotājā mākslā ļoti populārs kļuva klusās dabas žanrs, kurā plaši ienāca modernisma izraisītie eksperimenti. Tomēr klusajai dabai pievērsās arī daudzi tādi mākslinieki, kuri būtībā palika uzticīgi reālistiskās mākslas skolai. Tieši viņu daiļradē klusās dabas žanrs lielā mērā paplašināja līdzšinējo emocionālo skalu. Bieži vien šajos darbos, kaut arī vēl visai neskaidri, romantiski aizplivuroti, ieskanējās ilgas pēc labā, skaistā, gaišā. Viens no tādiem māksliniekiem bija arī latviešu gleznotājs Rūdolfs Pērle, kurš tolaik dzīvoja un darbojās Pēterburgā. Izķoptā akvareļglezniecības tehnikā viņš darinājis daudzas klusās dabas — pārsvarā puķu gleznojumus.

Latvijas PSR Valsts mākslas muzejā glabājas pieci Rūdolfa Pērles ziedu gleznojumi akvarelī. Tas ir maz, bet tomēr pietiekami, lai gūtu ieskatu šajā mākslinieka daiļrades jomā.

Trīs darbi ir izmēros palieli un kompozīcijas uzstādījumā bagātīgi. «Gladiolas un asteres» darinātas 1913. gadā. Visu papīra virsmu noklāj krāšņie ziedi. Kompozīcijas centrā violeti sarkanās asteres, ko harmoniski ieskauj mēļu gladiolu lokveida klājiens. Tikai dažviet redzams tumšzaļu un gaišzaļu krāsu laukumu fons. Klusināto sarkanbrūno krāsu gammu papildina mikstais, plūdinātais ziedu gleznojums.

«Klusajā dabā», kas gleznota 1914. gadā, attēlotas rozes ar liliņām — ziedi, kuri atkārtojas gan R. Pērles akvareļos, gan zīmējumos. Grozā, tam pāri un visapkārt grupējas ziedi. Arkveida kompozīcijas centrā valda balta, staltas liliņas, ko ietver sārta rozes un krēmkrāsas gladiolas. Lai akcentētu gleznas centru, mākslinieks spēcīgi kontūrē liliju apveidus, bet malējos ziedus glezno plūdināti.



R. Pērle. Rozes. 1913

Darbs pārsteidz ar bagātīgajām krāsu niansēm: gaišie dzelteni baltie toņi kompozīcijas centrā harmoniski pāriet sarkanīgi violetajos gleznas malās. Šai akvareļu grupai piekļaujas arī «Krizantēmas», kas gleznotas 1913. vai 1914. gadā, gan ziedu bagātīgā klājiena, gan palielā formāta, gan smalki izstrādāto krāsu attiecību ziņā.

Rūdolfs Pērle glezno ziedus plaši un droši. Ar izcilu meistarību mākslinieks izmantojis akvareļa tehnikas iespējas — gan niansējot krāsas uzlicienus no dzidri caurspīdīga triepiena līdz sabiezinātiem laukumiem, gan lietojot raupju vai gludu, sausu vai mitrinātu papīra virsmu.

Mākslinieks necenšas atainot ziedu ārējo krāšņumu, to spilgtumu, mainīgumu. Viņš tiecas ielūkoties tajos dziļāk — atklāt daudzkrāsainās ziedu pasaules brīnumaino emocionālo spēku.

R. Pērles ziedu gleznojumos galvenais ir bagātīgās, izsmalcinātās krāsu toņu gradācijas.

Mākslinieks neizceļ atsevišķu ziedu formu, bet «sakausē» tos lielākās masās. Rožu, liliju, krizantēmu variācijās, ritmiskajos kārtojumos un daļājos siluetos jaušama romantiska pacilātība, apliecinājums skaistajam dzīvē.

Ipaši izteiksmīgu emocionālu kāpinājumu mākslinieks sasniedz kompozīcijās «Rozes» (1913) un «Fuksijas» (1915). Abas izmēros nelielās glezniņas piesātinātas ar lielu iekšēju spēku. Pirmajā darbā uz zaižām un sarkanām drapērijām nokaisītas sarkanas rozes. Drapēriju krokas veido it kā asas šķautnes. Rodas iespaids, ka ziedi it kā sagūlušī pār kalniem, pār asām klintīm un kā nerimstošas ilgas tiecas tālumā. Ar daudzplānu kompozīciju, stingru zīmējumu un dažu toņu robežās ieturētu bagātīgu koloristisku risinājumu panākts spēcīgs iespaids. Gleznieciskie izteiksmes līdzekļi jau tuvinā šo kluso dabu mākslinieka romantiskajām, alegoriskajām teiksmu ainavām.

«Fuksijas» ir neliela, izsmalcināta glezniņa. Tajā valda pelēkais tonis, bet tas nav vienmuļš un garlaicīgs. Uz bagātīgi niansētā, nenoteiktos krāsu laukumos saplūdinātā dūmakaini pelēkā fona izaug nedaudzi klusināti sarkani fuksijas ziedi. Blāvos ziedus neierobežo zīmējuma līnijas, tie sakausējas ar puķes lapām, ar fona laukumiem.

Tā saucamais «puķu periods» Rūdolfa Pērles daiļradē ir neilgs (apmēram no 1911. līdz 1915. gadam), bet viņa kopējā mākslinieciskajā mantojumā nozīmīgs. Puķu gleznojumos izpaužas mākslinieka dziļākās izjūtas, viņa romantizētā attieksme pret dzīvi, pret savu laikmetu. Kā stilistikā, tā izsmalcinātajā gleznojumā tie lielāko tiesu ir ļoti viengabalaini darbi, un latviešu pirmspadomju glezniecībā nav daudz tādu darbu, kas būtu līdzīgi Rūdolfa Pērles ziedu attēlojumiem.

NIKOLAJAM RĒRIHAM — 100

1974. gada oktobrī visa progresīvā cilvēce atzīmēja 100 gadus kopš ievērojamā krievu mākslinieka Nikolaja Rēriha dzimšanas. Viņa dzīve un radošā darbība ir īpaši nozīmīga parādība pasaules mākslā. Mākslinieks, apveltīts ar izcilu talantu, arheologs, vēsturnieks, ievērojams sabiedriska darbinieks — viņš ietver sevī cilvēka apdāvinātības daudzās šķautnes. Savas radošās darbības 60 gados viņš atstājis lielu skaitu mākslas darbu, dažāda veida zinātniskus pētījumus, daudz grāmatu, filozofisku un publicistisku rakstu. Visu savu dzīvi Rērihs vienmēr un visur centās nostiprināt kultūras saites starp tautām, cīnījās par pasaules mākslas vērtību, kultūras pieminekļu saglabāšanu. Rēriha māksla pauž humānisma ideālus un gaišas jūtas, apdzied pasaules skaistumu. Tieši te izpaužas viņa radošās darbības īpaša nozīme, kas nosaka mākslinieka vietu pasaules tēlotājā mākslā.

No paša savas radošās darbības sākuma Rērihs apliecinājis sevi kā mākslinieku, kam svarīga patiesa dzīves izpratne, kā mākslinieku, kas cenšas iepazīt kultūras rašanās un attīstības vēsturi, tiecas uz dziļām filozofiskām pārdomām. Tas izpaužas gan viņa agrīnajos darbos, kas veltīti senās Krievzemes vēsturei, gan arī vēlāk — Indijas perioda darbos.

Nikolaja Rēriha — mākslinieka un zinātnieka tapšanā liela nozīme ir viņa personiskajiem kontaktiem ar ievērojamo krievu ainavu meistaru Arhipu Kuindži, kura darbnīcā Rērihs mācās Pēterburgas Mākslas akadēmijā no 1893. līdz 1897. gadam. Savus skolniekus A. Kuindži mācīja patiešīgi attēlot dabu. Viņa darbnīcu beidza jaunu talantīgu mākslinieku plejāde, kuru vidū bija arī latviešu nacionālās ainavu glezniecības skolas dibinātājs Vilhelms Purvītis. Rērihs augstu vērtēja V. Purviša mākslu, un arī turpmāk viņi ne vienu reizi vien tikušies savā radošajā ceļā.

A. Kuindži bija «liels dzīves skolotājs» arī Rēriham. Viņa diplomdarbs «Vēstnesis. Sacēlusies cilts pret cilti» (1897) tika izstādīts Mākslas akadēmijas gadskārtējā izstādē un uzreiz ieguva popularitāti. Glezna pārsteidz ar mākslinieka spēju iejusties senatnes notikumos, ar šī vēsturiskā laikmeta gara izpratni, ar lieliski uzgleznoto, mēness apspīdēto nakts cijas.

Savas domas, asociācijas, plašās zināšanas arheoloģijas, senslāvu vēstures un kultūras jomā Rērihs tiecas iemiesot iecerētās sērijas «Krievijas

sākums. Slāvi» turpmākajās gleznās. Diemžēl šo ieceri viņam neizdevās īstenot līdz galam.

Rēriha gleznās cilvēki parasti aizņemti ar darbu: «Ceļ pilsētu» (1902), «Pārvelk laivas» (1905) u. c. Viņš attēlo arī seno cilšu vecākos, kareivjus. Bieži mākslinieks asociatīvi izmanto tautas folkloras tēlus. Viņa gleznās daba un cilvēka dzīve veido nedalāmu vienību. Daba ir harmoniska, tā ir neizsmejams skaistuma avots. Attēlojot pirmatnējās sabiedrības vēsturi un dabu, mākslinieks balstās uz dialektikas pozīcijām.

Lielu nozīmi Rērihs piešķir krāsu emocionālajai iedarbībai. Pēc 1906. gada viņš pamazām pāriet no eļļas glezniecības uz temperas glezniecību ar tai piemītošo matēto faktūru un krāsu skanīgumu. Gandrīz visi turpmākie darbi radīti temperas tehnikā, kuru viņš pārvalda nevainojami.

Būdams nenogurstošs senatnes pētnieks, Rērihs nepaliek vienaldzīgs arī pret ziemeļtautu vēsturi. Skandināvu pēctecis, saistīts ar Baltiju, viņš cenšas savās gleznās attēlot ceļu «no varjagiem uz grieķiem» («Kauja», 1906; «Dziesma par vikingu» 1907; «Sarkanās buras» u. c.).

Rērihs ceļo pa Baltiju, Karēliju, Somiju, Latvijā, uz kuriem pirmoreiz viņš atbrauc 1903. gadā, bet pēc tam 1910. gadā, Rērihs vēsturisko piemiņķu un dabas skaistuma ietekmē rada vairākas gleznas — «Vecrīga» (1903), «Jelgava. Laukums» (1903), «Pilsdrupas Cēsis» (1903). Baltijā rodas arī gleznas «Aiz jūrām zemes lielas» (1910) iecere. Darbs uzgleznots Īgaurijā (viens no gleznas variantiem atrodas Novgorodas muzejā). Savus iespaidus par Baltiju viņš dod rakstos «Pa senatni»¹, «Latvija»². Rērihu vienmēr interesējusi zeme, kur dzīvojuši viņa vecvectēvs un vectēvs, tēva brāļi un māsas. Arī vēlāk, kad Rērihs nokļūst Indijā, sakari ar Latviju nepārtrūkst.

Vēl dzīvojot Krievijā, Rērihs īpaši interesējās arī par austrumu zemju kultūru, plānoja ceļojumu uz Indiju, lai studētu senās austrumu filozofijas un mākslas pirmavotus. 1923. gadā mākslinieka sapnis par ceļojumu uz Indiju un Centrālo Āziju piepildījās. Daudzu gadu ceļojumi pa Austrumiem atklāja māksliniekam jaunu, kultūras vērtībām bagātu pasauli, kas izrādījās viņam garīgi īpaši tuva. 20. gadu beigās Rērihs kopā ar ģimeni apmetās uz dzīvi Rietumu Himalajos Kulu ielejā. Seit viņa radošā darbība atraisījās ar jaunu, varenu spēku. Viņš uzglezno vairākus tūkstošus skaistu, dziļa filozofiska satura apdvestu darbu, kas attēlo Indijas ainavas, Himalaju sniegotās virsotnes, Tibetas dabu. Šis Rēriha gleznas pārsteidz ar krāšņiem, skanīgiem krāsu akordiem, vissmalkākajām krāsu gradācijām.

Rērihu dziļi satrauca jautājums par kultūras pieminekļu aizsardzību kara un miera laikā. 30. gadu sākumā pasaules krīzes apstākļos viņš izstrādā Rēriha Pakta un Miera Karoga — kultūras vērtību aizsardzības pakta — projektu, pēc kura līgumu noslēgušajām valstīm jāveicina visu

¹ Рерих Н. К. По старине. 1903. Собр. соч. Кн. 1. М., 1914.

² Рерих Н. К. Листы дневника. Р., 1937.

cilvēces gēnija radīto kultūras sasniegumu saglabāšana. Rēriha Pakts līdz ar tā publicēšanas pirmajām dienām modināja daudzu valstu interesi. 1954. gadā to parakstīja 60 valstis, arī Padomju Savienība.

Trīsdesmitajos gados Rēriha muzejs Ņujorkā un vairākas citas mākslas iestādes veica lielu darbu starptautisko kultūras sakaru nostiprināšanā. Muzeja darbs atrada atbalsi arī citās valstīs. Daudzus aizrāva plašas sadarbības ideja kultūras jomā. Dažādās pasaules malās sāka organizēties Rēriha vārdā nosauktas biedrības, kuru mērķis bija kultūras apvēršņa paplašināšana, mākslas vērtību aizsardzība, tautu sadarbība kultūras novadā. Ap 1935. gadu šo biedrību bija jau pāri astoņdesmit.

Arī Latvija nepalika vienaldzīga pret šiem pasākumiem. Rērihu latvieši pazina un cienīja ne tikai kā mākslinieku un sabiedrisku darbinieku, bet arī kā pedagogu — daudzi latviešu mākslinieki profesionālo izglītību ieguva Pēterburgas Mākslas veicināšanas biedrības skolā (Kārlis Miesnieks, Alberts Kronenbergs, Indriķis Zeberinš, Uga Skulme, Marta Liepiņa-Skulme, Francisks Varslavāns un citi). Kļuvis 1906. gadā par skolas direktoru, Rērihs visu savu enerģiju virzīja uz to, lai pārvarētu šai mācību iestādei piemītošo akadēmisko rutīnu. Viņš uzaicināja tāvus talantīgus pedagogus un māksliniekus kā V. Matē, A. Rilovs, I. Biļibins, A. Šcusevs u. c.

1927. gadā Rīgā tika nodibināta Rēriha biedrība. Biedrība izstrādāja savus statūtus, kuru mērķis bija garīgās kultūras tālākā attīstība, tautu draudzības stiprināšana, to sadarbības veicināšana mākslas laukā, Latvijas iedzīvotāju iepazīstināšana ar Rēriha darbiem. Biedrībai bija vairākas sekcijas, tā izdeva grāmatas, publicēja rakstus par kultūras, zinātnes un mākslas jautājumiem, rīkoja izstādes. 1937. gadā biedrība atvēra muzeju, kura pastāvīgā ekspozīcijā ietilpa pāri par 40 Rēriha dāvināto mākslas darbu. Tagad tie atrodas Latvijas PSR Mākslas muzeja krievu klasikas ekspozīcijā un fondos. Tie galvenokārt ir darbi, kas darināti no 1932. līdz 1937. gadam. Gleznās attēloti grūti pieejamie Himalaju apgabali («Himalaju ledāji», «Everests») un Tibeta («Tibetas cietoksnis», «Tibetiešu apmetne Keilangā»), kurus Rērihs izpētījis savos ceļojumos. Gleznās «Gundla», «Ladaka», «Karakanga» mākslinieks attēlojis varenus Austrumu zemju viduslaiku arhitektūras pieminekļus, organiski iekļautus snigoto kalnu cildenajā panorāmā. Un atkal Rērihs paliek sev uzticīgs: attēlojot kalnu ainavas un senos kultūras pieminekļus, viņš lieliski prot atklāt daudzu pagātnes mākslas darbu dziļāko būtību, parādīt tajos paustos tautas ideālus. Lidztekus reālistiskajiem dabas gleznojumiem viņš rada darbus, kuros iemiesoti simboliskie tēli ar dziļu filozofisku zemtekstu. Legendāro tautas varoņu — Gugas Čohanu, Maitreijas, Geser-hana tēlos iedzīvināts tautas garīgais spēks un gudrība.

Rēriha darbi — patiesa skaistuma paudēji — glabājas daudzu valstu muzejos un padarījuši bagātāku krievu un pasaules mākslu.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
U.S.A.

MUZEJU DARBS

LATVIJAS PSR VALSTS MĀKSLAS MUZEJS

Latvijas PSR Valsts mākslas muzejs 1975. gadā svin savu 70. gadadienu. Lai gan muzeja darbības posms nav visai garš, tas lielā mērā atspoguļo latviešu tautas kultūras un mākslas vēstures attīstības gaitu. Pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā muzejs, kas sākotnēji galvenokārt bija baltvāciešu mākslas darbu krātuve, kļuvis par visas tautas īpašumu. Šeit savākts pats labākais, ko devuši latviešu pirmspadomju un padomju gleznotāji, grafiķi, tēlnieki, akvarelisti un lietišķās mākslas meistari. Muzejā izveidota arī krievu mākslas nodaļa, kas sniedz pārskatu par daudzu izcilu mākslinieku daiļradi.

Mainoties sabiedriskajai iekārtai, mainījušies ne vien muzeja kolekcijas veidošanas pamati, bet arī darbības mērķi un centieni. Tagad ir realizēti tie padomju valdības uzdevumi, kas tika nosprausti mākslai jau 1919. gadā: «Viņai (t. i., mākslai. — I. N.) jāpaliek par strādniecības dziņu, tieksmju un nolūku izpaudēju, ierosinātāju un sekmētāju... Lai plašajās zālēs nesēdētu tie, kas mākslā meklē tikai izprieci, atpūti un baudī, bet tie, kam vajadzīgs dzīvinājums un stiprinājums lielajā, pasauli pārveidojošā cīņā.» (Žurnāls «Izglītība», № 1, 1919. gada 16. martā. Latvijas Sociālistiskās padomju valdības Tautas izglītības komisariāta izdevums.)

Pašreiz Latvijas PSR Valsts mākslas muzejs ir pati plašākā latviešu un krievu tēlotājas mākslas krātuve republikā. Muzejā gabājas darbi, kas atspoguļo visus galvenos etapus latviešu mākslas attīstībā no tās pirm-sākumiem līdz mūsdienām. Ir daudz tādu mākslinieku kā, piemēram, Jānis Rozentāls, Jānis Valters, Oto Skulme, Konrāds Ubāns, Leo Svemps, Uga Skulme, Jānis Plēpis, Aleksandrs Junkers, Pēteris Upītis, Gustavs Šķilters, Teodors Zaļkalns, Emīls Melderis un citi, kuru daiļrade fondos pārstāvēta iespējami pilnīgi. Muzejs nemitīgi cenšas papildināt kolekciju tieši ar tādiem darbiem, kas pēc iespējas plašāk un vispusīgāk parādītu katra ievērojama mākslinieka daiļrades attīstības gaitu.

Interesanti salīdzināt dažus skaitļus. Pirms 40 gadiem, kad mākslas darbu iegāde muzeja vajadzībām jau zināmā mērā bija nostabilizējusies, iepirkts 1931. gadā — 20, 1932. gadā — 16, 1933. gadā — 76 darbi. Šajos gados netika iepirkta neviena skulptūra.

Toties pēc padomju varas atjaunošanas mākslas darbu iegādei katru

gadu tiek paredzētas ievērojamas summas. Tā, piemēram, Mākslas muzeju un izstāžu apvienotā direkcija 1971. gadā ieguvusi 944, bet 1972. gadā — 889 gleznas, grafikas, tēlniecības un lietišķās mākslas darbus, kas sadalīti starp mākslas muzeja un izstāžu nodaļas fondiem.

Pašreiz lielākais mākslas darbu skaits tiek iegādāts no republikas un grupu izstādēm, tāpat arī no personalizstādēm. Pēdējos gados glezniecības fondi ir papildināti ar tādiem ievērojamu mākslinieku darbiem kā E. Kalniņa «Pie jūras» (1973), L. Svemņa «Ainava» (1969), J. Viļumaiņa «Čūku pupas ar grozu» (1970), E. Iltnera «Kolkasraga zvejnieki» (1973), «Kurzemes krasts» (1973), R. Valneres «Florence» (1971), L. Endzelīnas «Klusā daba ar medu» (1973), B. Bērziņa «Ainava ar veciem kokiem» (1972), Dž. Skulmes «Marta spāņu tērpā» (1973), L. Mūrnieka «Teiksma» (1970), I. Zariņa «Pie jūras» (1973) u. c. No tēlniecības darbiem savu vietu muzejā atraduši K. Zemdegas «Peldētāja» (1933), A. Briedes «Pūcite» (1941), «Lietu-
tiņš» (1968), «Leņins — sapņotājs» (1969), L. Davidovas-Medenes «Teodora Zaļkalna portrets» (1967). No grafikas darbiem iepirkti P. Upīša linogriezumi no cikla «Uguns» (1968), O. Ābelītes kokzdelums «1905. gads. Vecā Rīga» (1970), A. Apiņa ofortu cikls «Kurzeme» (1972), daudzi A. Junkera un citu meistarū darbi. Pirmspadomju laikā muzejā bija ļoti niecīgs lietišķās mākslas darbu klāsts. Pašlaik muzeja fondos atrodas apmēram 2000 lietišķās mākslas darinājumu (tekstilijas, keramika, ādas, stikla, dzintara un citi priekšmeti), kuru autori ir kā vecākās, tā arī vidējās un jaunākās paaudzes lietišķās mākslas meistari.

Daudzas ievērojamu latviešu (it īpaši pirmspadomju perioda) un krievu mākslinieku radītās vērtības tiek nopirktas arī no privātpersonām. Viena no vērtīgākajām kolekcijām iegūta 1972. un 1973. gadu mijā. No kāda Rietumvācijas kolekcionāra tika nopirktas 11 Jāņa Valtera dažādos daiļrades posmos darinātas gleznas. To vidū ir tādi glezniecības šedevri kā «Vinakalns Mecingenā», «Sievass portrets», «Klusā daba ar pīmulām», «Ziedošie augļu koki» u. c. Turklāt minētais kolekcionārs uzdāvināja muzejam vēl piecas Jāņa Valtera gleznas, vienu akvareli un vairākus priekšmetus, kas izmantojami kā palīgmateriāls mākslinieka daiļrades izpētei.

LPSR Tautas mākslinieka Ārija Skrides daiļrades devums muzeja fondā regulāri tiek papildināts ar iepirkumiem no izstādēm. Tomēr pēdējos gados no privātpersonām iegūtās Ā. Skrides gleznas («Ainava», «Lietaina diena», «Ainava ar mājām mežmalā», «Pie zāgētavas», «Jelgavas ieliņa», «Rudenīga ainava») sniegs vēl jo pārliecinošāku ieskatu meistara daiļradē.

Neievērojama un maznozīmīga buržuāziskās Latvijas laikā likās īpatnējā gleznotāja Voldemāra Irbes daiļrade. 1968. gadā muzejā tika noorganizēta viņa pastelju personalizstāde, kura parādīja, ka Irbe ir mākslinieks ar spilgtām novērotāja spējām un savdabīgu rokrakstu. Piecu gadu laikā muzeja kolekcija tika papildināta ar 60 V. Irbes darbiem, un tagad tā ir viena no interesantākajām grafikas nodaļā.

Pie vērtīgākajiem jaunieguvumiem jāpieskaita arī vairākas J. Rozenāla, V. Purviša, R. Sutas, J. Liepiņa, K. Miesnieka, K. Ubāna gleznas, kā arī krievu mākslinieku S. Čehoviņa, L. Lagorio, Z. Serebrjakovas, V. Meškova, A. Bogoļubova, V. Vereščagina, A. Benuā, V. Tima un F. Tolstoja darbi.

Kā dāvinājumu no mākslinieka tuviniekiem 1971. gadā muzejs pieņēma G. Šķiltera, bet 1973. gadā — J. Tillberga ievērojamu skaitu darbu, bet kā novēlējumu 1972. gadā — Z. Tālbergas un 1973. gadā — T. Zaļkalna darbus. PSRS Sociālistiskā Darba Varoņa, PSRS Tautas mākslinieka T. Zaļkalna atstātajā kolekcijā bija ne vien ievērojams klāsts paša meistara skulptūru, bet arī vairākas vērtīgas latviešu, krievu un aizrobežu mākslinieku gleznas un grafikas, tāpat arī porcelāna priekšmeti.

Bez eksponātu iegādes un to apstrādes muzejs veic arī zinātniski pētniecisko darbu. Pabeigts un izdošanu gaida latviešu pirmspadomju mākslas pastāvīgās ekspozīcijas katalogs, kurā sniegta arī ziņas par laikmetu un māksliniekiem. Uzsākta grafikas fonda zinātniskā katalogizācija, un veikti priekšdarbi šī darba sāksmai tēlniecības un glezniecības nodaļās. Arī katrai muzeja sarīkotajai izstādei tiek izdots katalogs, kurā pēc iespējas atspoguļota mākslinieka radošās darbības attīstības gaita un daiļrades galvenās iezīmes.

Laikā no 1971. līdz 1973. gadam muzejā notika daudzas nozīmīgas izstādes: «Tēlotājas mākslas izstāde, veltīta PSKP 24. kongresam», «Pasauls tautas cīņā par mieru un progresu», J. Tillberga 90. dzimšanas dienai veltītā darbu izstāde, A. Briedes tēlniecības darbu izstāde «Pavasaris», T. Zaļkalna 95 gadu dzimšanas dienai veltītā izstāde, V. Purviša 100. dzimšanas dienai veltītā izstāde, LPSR Mākslinieku savienības 8. kongresam veltītā tēlotājas mākslas izstāde; tematiskās izstādes «PSRS — mūsu Dzimtene» un «Dzimtenes sardzē», izstāde, veltīta PSRS nodibināšanas 50. gadadienai, Padomju Latvijas Dziesmu svētku simtgadei veltītā izstāde, Baltijas republiku 3. akvareļu izstāde, A. Beļcovas, B. Bērziņa, K. Sūniņa, K. Melbārža, J. Rozes, J. Viļumaiņa, K. Ubāna un N. Breikša personālizstādes. Šīs izstādes organizējis muzejs vai arī Mākslas muzeju un izstāžu apvienotās direkcijas izstāžu daļa. Te jāpiebilst, ka izstāžu daļa veic lielu mākslas propagandas darbu arī perifērijā: kolhozu klubos, kultūras namos, skolās, novadpētniecības muzejos. Ar eksponātiem muzejs piedalījies arī daudzās izstādēs ārpus republikas robežām un ārzemēs — Vācijas Demokrātiskajā Republikā un Vācijas Federatīvajā Republikā, Zviedrijā, ASV, Čehoslovākijā, Kubā, Kanādā, Bulgārijā, Rumānijā u. c.

Plašais izstāžu skaits, tēlotājas mākslas propaganda un darbaļaužu estētiskās gaumes izaugsme pēdējos gados sekmējusi arī muzeja apmeklētāju skaita pieaugumu. Ja 1932. gadā muzejā reģistrēti 44 717 apmeklētāji, tad 1972. gadā uz LPSR Tautas mākslinieka Kārļa Sūniņa personālizstādi vien bija ieradusies 41 593 viņa mākslas cienītāju.

Uzskatot par savu uzdevumu piesaistīt muzejam arvien plašākas darbaļaužu masas, muzeja darbinieki meklē jaunas darba formas. Par savdabīgu

pasākumu muzejā kļuvušas mūzikas pēcpusdienas. Šo pasākumu apmeklētāji mēdza izjust mākslu sintēzes iedarbības spēku. Mūzikas pēcpusdienās, kas vēltas kādai izstādei vai noteiktam laikmetam, kurš atspoguļots pastāvīgajā ekspozīcijā, muzeja apmeklētāji dzird latviešu, krievu un aizrobežu komponistu skaņdarbus, ko izpilda LPSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra dalībnieki, LPSR Konservatorijas studenti, Emīla Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas audzēkņi. Dažos no šiem sarīkojumiem (K. Sūniņa, K. Melbārža personālizstādēs) skanējusi arī dzeja.

Iztāžu laikā muzeja apmeklētāji labprāt tiekas ar māksliniekiem. Interesantas pārrunas izvērsās, gleznotājam Borisam Bērziņam tiekoties ar sava dzimtā novada — Limbažu darbaļaudīm; daudzu skolu audzēkņi tikās izstādē ar mākslinieku Kārli Sūniņu; atmiņas par savu skolotāju V. Purvīti viņa 100. dzimšanas dienas izstādē stāstīja vairāki viņa skolnieki. Par tradīciju kļuvušas arī žurnālistu tikšanās ar iztāžu organizētājiem un māksliniekiem, tā rezultātā prese daudz aktīvāk un operatīvāk sākusī informēt republikas iedzīvotājus par mākslas dzīves jaunumiem.

Lai sekmētu bērnu estētisko audzināšanu, muzejā jau vairākus gadus darbojas jauno mākslas draugu pulciņi, kas organizēti dažādām skolnieku grupām, ievērojot viņu vecuma īpatnības. Šajos pulciņos skolēni un pat dažu bērnudārzu audzēkņi tiek iepazīstināti ar mākslas veidiem un žanriem, latviešu mākslas vēstures pamatiem, tiekas ar māksliniekiem izstāžu zālēs un viņu darbnīcās un arī paši zīmē, darina grafikas un veido. Lai arī darbs jauno mākslas draugu pulciņos izvērstis samērā plaši, muzeja darbinieki domā, ka šajos pulciņos vēl jo plašāk jāiesaista profesionāli tehnisko skolu un tehnikumu audzēkņi un augstskolu studenti.

Viena no iedarbīgākajām mākslas propagandas formām ir lekcijas. Tā kā muzejam telpu trūkuma dēļ nav lektorija, muzeja zinātniskie darbinieki lasa lekcijas rūpnīcās, kolhozu klubos, rajonu kultūras namos un skolās. Šajās lekcijās tiek aplūkota galvenokārt (atbilstoši muzeja profilam) krievu un latviešu klasiskā un padomju māksla, runāts par estētikas problēmām un mākslas izpratnes jautājumiem. Atsevišķās skolās muzeja darbinieki nolasījuši arī lekciju ciklus.

Vislielākās grūtības muzeja darbam šobrīd sagādā telpu trūkums. Nepieciešamība glabāt lielu skaitu eksponātu likusi pārvērst par noliktavām latviešu padomju mākslas pastāvīgās ekspozīcijas telpas. Muzeja darbinieki nevar rast iespēju iepazīstināt darbaļaudis arī ar tām izcilajām bagātībām, kas glabājas fondos.

Tomēr, cenšoties arvien paaugstināt muzeja darba nozīmi darbaļaužu estētiskajā audzināšanā, Latvijas PSR Valsts mākslas muzejs dara visu iespējamo, lai tuvinātu mākslu tautai, lai muzejā sarīkotās izstādes apliecinātu padomju cilvēku ideālus un centienus.

Ināra Ņefedova

Divi lielākie republikas mākslas muzeji Rīgā katru gadu kļūst bagātāki ar daudziem jauniem ieguvumiem. Latvijas PSR Mākslas muzejs mūsdienu latviešu mākslinieku darbus iegādājas plānveidīgi un regulāri, toties Aizrobežu mākslas muzejam diemžēl šādu iespēju pagaidām nav.

Aizrobežu mākslas muzeja jauniem ieguvumiem bieži ir gadījuma raksturs. Ļoti reti aizrobežu meistarū darbu kolekcionāri piedāvā muzejam darbus, kuriem ir neapšaubāma mākslas vērtība. Daļa jauno darbu tiek iegādāta ar mākslas darbu komisijas veikala palīdzību. Speciālā LPSR Kultūras ministrijas ekspertu komisija dara visu iespējamo, lai veikalam piedāvātie vērtīgie mākslas darbi neizkļūtu pa privātām kolekcijām, bet nokļūtu muzejā. Un pavisam neievērojama jauno ieguvumu daļa ir mākslinieku un organizāciju dāvanas.

Sākumam nedaudz skaitļu. Pēdējo piecāpju gadu laikā Aizrobežu mākslas muzeja kolekcija papildinājusies ar 355 darbiem (127 grafikas lapas, 44 gleznas, 184 lietišķās mākslas darbi), bet šo darbu vidū diemžēl nav nevienas skulptūras.

Salīdzinot skaitļus, var atzīmēt, ka laika gaitā jauno ieguvumu skaits arvien pieaug: tā, piemēram, 1969. gadā iegūti 7 darbi (grafikas), toties 1973. gadā — 128 darbi, to vidū 53 grafikas, 55 lietišķās mākslas priekšmeti un 10 gleznas.

Jāņem vērā tas fakts, ka 1973. gadā muzejā nonāca uzreiz vairākas kolekcijas: 53 mākslas priekšmeti, kurus novēlēja T. Zaļkalns, 29 grafikas lapas no pazīstamā mākslas priekšmetu vācēja K. Jurjāna kolekcijas, 12 dažādu laikmetu miniatūras, iegūtas no Rīgas pilsētas Oktobra rajona Finanšu nodaļas. Visi šie darbi kopumā sastāda trīs ceturtdaļas visu ieguvumu. Tas nozīmē, ka arī turpmāk muzeja fondu papildināšana daudzējādā ziņā būs saistīta ar gadījuma rakstura ieguvumiem. Mūsdienās visās nozarēs uzlabojas starptautiskie sakari, nostiprinās dažādu valstu savstarpējie kontakti. Tas var rosināt arī mākslas darbu apmaiņu starp dažādiem aizrobežu valstu un mūsu zemju muzejiem (te muzejam palīgā varētu nākt mūsu mākslinieki, jo interese par viņu darbiem aiz mūsu republikas robežām ir liela). Ir vēl viena iespēja iegūt mūsdienu aizrobežu mākslinieku darbus — iepirkt tos apmaiņas ceļā ar latviešu padomju meistarū darbiem. Droši vien var atrast vēl daudz iespēju, kā papildināt muzeja kolekcijas, bet katrā gadījumā šim procesam jābūt plānveidīgam un bez pārtraukumiem.

Sakarā ar muzeja papildināšanos ar vairākiem aizrobežu autoru darbiem gribas izteikt sirsnīgu pateicību rumāņu māksliniekam H. Hermanam (*H. Herman*) un vācu grafiķim J. Baueram (*J. Bauer*), kas uzdāvinājuši muzejam vairākus savus darbus, tāpat arī mūsu mākslas darbiniekiem un māksliniekiem (*J. Vanagam, J. Borgam, A. Ņikitinam*), kuri atnesuši uz muzeju Meksikas, Kubas un Beļģijas mākslinieku darinātos grafikas darbus.

PSRS Mākslinieku savienības Jaunrades namā Dzintaros bieži strādā mākslinieki no dažādām aizrobežu valstīm. Daļa viņu Dzintaros radīto darbu paliek turpat Jaurades namā. Tomēr tikai 1973. gada sākumā pirmoreiz Aizrobežu mākslas muzejam bija nodota Čehoslovākijas, Polijas un Ungārijas keramiķu darbu kolekcija (pavisam 28 darbi). Gribētos cerēt, ka nākotnē šādu ieguvumu būs daudz vairāk.

Bet atgriezīsimies pie LPSR Aizrobežu mākslas muzeja pēdējo gadu ieguvumiem. Liekas, nav nozīmes sīki aplūkot katru atsevišķu darbu. Gribas vienkārši dalīties priekā par īpaši interesantiem un vērtīgiem dažādu laikmetu aizrobežu mākslas meistaru darbiem.

Muzejā ir pietiekami bagāta grafikas kolekcija (ap 8000 darbu), tāpēc pēdējie ieguvumi ne tik daudz bagātināja, cik papildināja to. Iznēmums ir mūsdienu Meksikas mākslinieku gravīru albums, jo mūsdienu grafikas nodaļa salīdzinājumā ar citām nav tik bagāta ar raksturīgiem oriģināldarbiem, kas pavērtu plašāku ieskatu mūsdienu mākslas attīstības gaitās.

Jaunie ieguvumi darijuši bagātāku arī keramikas nodaļu. Galvenokārt tie ir pazīstamu Rietumeiropas porcelāna fabriku ražojumi, kuru kolekcija muzejā pārstāvēta pietiekami plaši. Par to liecina arī muzeja fondu izstāde, kas pirms dažiem gadiem izraisīja muzeja apmeklētāju lielu interesi. Keramikas nodaļas jaunieguvumu vidū īpaši izceļas daži japāņu porcelāna priekšmeti un fajansa servīze no Dānijas, kas iegūta 1971. gadā, tāpat jau minētie mūsdienu aizrobežu mākslinieku darbi, kurus nodevis muzejam PSRS Mākslinieku savienības Jaunrades nams. Šie keramikas izstrādājumi izraisa interesi tieši ar to, ka darināti mūsdienās.

Viena no visvērtīgākajām un interesantākajām muzejā ir Rietumeiropas glezniecības kolekcija, kurā ietilpst vairākas nodaļas. Te gan jāpiebilst, ka šīs nodaļas nav līdzvērtīgas. Par labākām pamatoti tiek uzskatītas Beļģijas 20. gs. sākuma un Holandes 17. gs. glezniecības nodaļas. Pārējās Rietumeiropas valstis pārstāvētas vai nu ar atsevišķiem darbiem, vai arī šo valstu gleznu kolekcijās ir grūti aizpildāmirobi. Tieši tāpēc glezniecības nodaļas papildināšanas process ir ļoti sarežģīts.

Pēdējo piecu gadu laikā glezniecības kolekcija papildinājusies ar nedaudziem interesantiem, dažkārt vērtīgiem un nozīmīgiem darbiem. Vislielāko interesi izraisa darbi no T. Zaļkalna kolekcijas, to vidū — nepazīstama nīderlandiešu mākslinieka glezna «Labklājības un miera alegorija» (16. gs.), nepazīstama mākslinieka darbs «Madonna ar sv. Francisku un sv. Jeronīmu» (16. gs.), nepazīstama holandiešu mākslinieka ainava (17. gs.). Šiem darbiem ir ne tikai liela mākslinieciska, bet arī vēsturiska vērtība. Šajos gados tika iegūti vairāki 17. gs. mākslinieku darbi: 1970. gadā — nezināma autora «Ainava ar ūdenskritumu»; 1971. gadā — nezināma flāmu mākslinieka klusā daba «Ziedi», itāļu skolas darbs «Junona pie mirušā Argusa», nezināma autora glezna «Domātājs» (pēc daudzām pazīmēm šo darbu var attiecināt tieši uz 17. gs.); 1972. gadā tika iegūti uzreiz pieci 17. gs. dažādu skolu darbi — «Zālamana tiesa» (Francija), Neltjē Vliegera «Ziedi» (Ho-

lande), «Samsons un Dalila» (Itālija), «Jaunas atraitnes portrets» (Francija), «Sieviete ar grāmatu». Šie darbi dod iespēju vispusīgāk un dziļāk iepazīt Eiropas mākslas attīstības tendences viena — 17. gadsimta robežās un lielski papildina jau esošo kolekciju.

Sajos gados muzejā nonākuši arī daudz interesantu 18.—19. gs. miniatūras darbu, tā ka muzeja darbinieki cer izveidot nelielu izstādi, veltītu tikai šim glezniecības veidam. Bez jau minētajiem darbiem muzejs ieguvis vairākus 19. gs. un 20. gs. sākuma meistarū darbus.

Kolekciju papildināšana turpinās. Iespēju robežās muzejs cenšas papildināt ar jauniem darbiem visas nodaļas, kas pārstāv aizrobežu mākslu no tālas senatnes līdz mūsu dienām.

Ariadna Jupatova

SVARĪGĀKAIS VALSTS MĀKSLAS AKADEMIJAS MĀKSLAS VĒSTURES ZINĀTNISKAJĀ SEKTORĀ

Mākslas vēsturnieka pētniecības lauks, tā galveno meklējumu sfēra galvenokārt ir pagātne. Taču tas neizslēdz iespēju pārdzīvot atraduma prieku, izjust gandarījumu, ja neskaidrajā pagātnes miglā izdodas saskatīt, izcelt no tās kādu nezināmu vai aizmirstu faktu, kas spēj dot kaut ko šodienai. Prieku var izraisīt šķietami pat necils atklājums, kas tieši vai netieši ļauj ielocīt jaunu taku maz izpētītā, bet svarīgā mākslas zinātnes apgūstamā novadā.

Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures zinātniskajā sektorā (nodibināts 1961. gadā Mākslas vēstures katedras ietvaros), soli pa solim vācot gan daiļrunīgus un būtiskus, gan šķietami mazāk svarīgus materiālus, likti pamati dažādiem fondiem, kuru vidū svarīgākais ir mākslinieka personīgo lietu fonds. Cieši piebļvētos plauktos te rindojas pelēkas mapes, kurās var uziet ziņas vairāk nekā par 1700 latviešu tēlotājas un lietišķās mākslas pārstāvjiem. Arī par tiem, kuriem Latvija nav dzimtene, bet kuri te savā laikā darbojušies, atstājot mūsu mākslā zināmas atkaņas. Pamazām sektorā satēcējuši visdažādāko ziņu pavedieni, kas gaida, lai tos šķetinātu tālāk.

Mākslas vēstures zinātniskā sektora materiālus visplašāk izmanto akadēmijas studenti — mākslas vēsturnieki. Bieži materiālu krājumu izlieto arī pasniedzēji lekciju vajadzībām, disertācijām, publikācijām. Nepieciešamās ziņas un konsultācijas sektors sniedz arī vārdnīcu un enciklopēdiju sagatavotājiem¹, Televīzijas un radio studijām, laikrakstu un žurnālu redakcijām, izdevniecībām, mākslas, vēstures un novadpētniecības muzejiem, bibliotēkām u. c. Te smeļ ierosmi mākslas zinātnieki un kritiķi. Sektora krājumos esošie mākslas darbu attēli nereti tiek publicēti, izsniegti eksponēšanai izstādēs utt.

1972. gadā, piemēram, izmantojot tikai sektorā savāktos materiālus, izdevniecība «Liesma» laidusi klajā divus izdevumus no cikla «Mākslinieku dzīves un darba vietas», veltītus latviešu izcilajiem tēlotājas mākslas pārstāvjiem Vilhelmam Purvītim un Teodoram Zaļkalnam. Sektorā iecerēts turpināt tamlīdzīgu materiālu apkopojumu sagatavošanu un rūpēties par to publicēšanu.

¹ Latvijas PSR Mazā enciklopēdija. 1.—3. sēj. R., 1967—1970. Библиографический словарь «Художники народов СССР»; «Искусство стран и народов мира».

Teodoram Zaļkalnam veltītais izdevums¹ labi ilustrē zinātniskā sektora darbu materiālu vākšanas jomā. Pārskirstot nelielo grāmatiņu, atklājas pagātnes lappuses, kas atspoguļo mākslinieka dzīvi, vidi, kurā viņš darbojies. Seni fotouzņēmumi parāda Rīgu pirms gadsimtu mijas, veco Pēterpili. Redzam tēlnieku viņa bērnības gadu fotouzņēmumos, mākslinieka K. Zēbo-des attēlojumā, skatām vaigā mākslinieka vecākus, fotouzņēmumos iepazīstam tēlnieka dzimtās mājas — Allažu «Zaļo kalnu». Grāmatiņā reproducēti daudzi mākslinieka sirdij tuvu vietu attēli. Tur meistars dzīvojis, strādājis. Fotografijas iepazīstina ar meistara laikabiedriem, draugiem un līdzgaitniekiem. Tā, piemēram, speciāli šim izdevumam no Parīzes tēva fotoattēlu atsūtīja T. Zaļkalna kādreizējā skolotāja Antuāna Burdela meita. Šis fotomateriāls, vairāku gadu laikā sakrāts Mākslas akadēmijas sektorā un tagad publicēts, padara mums tuvāku un saprotamāku kā pašu mākslinieku, tā viņa daiļradi.

Lai veiktu iecerēto pasākumu, bija jāpieliek daudz pūļu un neatlaidības. Vajadzēja pārļapot plašus rakstu krājumus, bija jāizpēta arhīvu materiāli, tika iztaujāts arī pats mākslinieks, viņa laikabiedri. 1971. gadā kādā tveicīgā vasaras dienā kopā ar Teodoru Zaļkalnu atkārtoti tika izstaigātas daudzas takas viņa dzimtajā pusē Allažos. Tāpat notika arī braucieni uz vietām, kurās vēl saglabājušies mazāk pazīstami tēlnieka veidotie pieminekļi. Izbraukumos mākslinieku fotografēja un filmēja, tādējādi uzkrājot lielu fotomateriālu klāstu. Īpaši nozīmīga šķiet fotografija, kur sirmāis tēlnieks redzams sēdot ziedošā Allažu pakalnā, rāma klusuma apņemts, it kā «saudzis» ar apkārtējo dabu, ar pelēko milzeni — Latvijas laukakmeni, kas vienmēr bijis tik pakļāvīgs mākslinieka talantīgo roku skārienam. Sevišķi svarīgi ir tas, ka, gatavojot izdevumu «Teodora Zaļkalna dzīves un darba vietas», visas neskaidrības bija iespējams ar meistaru pārrunāt. Mākslinieks tāpat iepazīs ar gatavo manuskriptu. Tagad, kad tēlnieka vairs nav mūsu vidū, akadēmijas zinātniskajā sektorā rindojas plauktos veselas 10 biezin biezas mapes, kas glabā materiālus par Teodoru Zaļkalnu — presē publicētos rakstus, veltītus sirmajam meistaram, sikas biogrāfiskas ziņas, paša mākslinieka un viņu tuvinieku attēlus, dokumentu un vēstuļu kopijas, dažādus aprakstus, precīzu meistara darbu uzskaiti, darbu reprodukcijas un dažādus materiālus, ko neatrast citur. Raugoties šajā plašajā klāstā, rodas gandarījums, ka nav ļauts aiziet tam zudumā, izklist.

Daudz materiālu savākts par latviešu ainavas lielmeistaru Vilhelmu Purvīti. Mākslinieka 100. dzimšanas dienas atcerei arī par viņu klajā tika laista grāmata no cikla «Mākslinieku dzīves un darba vietas», sagatavota zinātniskajā sektorā no šeit savāktajiem materiāliem². Uzdevums nebija viegls. Lai gan kopš gleznotāja nāves pagājuši apmēram 30 gadi, daudzi

¹ Teodora Zaļkalna dzīves un darba vietas. (J. Skulmes teksts un mākslinieciskā ap-dare.) R., 1972.

² Vilhelma Purviša dzīves un darba vietas. (Autors sastādītājs J. Skulme.) R., 1972.

vērtīgi materiāli pazuduši; ziņas par meistara dzīvi radušās grūti izdibināmas pretrunas. Cik vēstuļu vien vajadzēja uzrakstīt adresātiem Latvijā, Igaunijā, VFR, Zviedrijā, ASV, cik cilvēku iztaujāt, cik daudz bija jāizpēta Ļeņingradas un Minskas arhīvos, kamēr visas neprecizitātes tika novērstas. Nācās doties izbraukumos uz mākslinieka dzimto pusi Zaubē — Vecjaužu mājām un to apkārtni, uz Kazdangu, Rēzekni, Ludzu, Ciblu un citām vietām, tāpat Baltkrieviju (Drisu¹, Kļasticiem). Vajadzēja nodibināt kontaktus ar mākslinieka bijušajiem skolniekiem — ne vien ar tiem, kuri mācījušies pie Purviša Latvijas Mākslas akadēmijā, bet pat ar tiem, kuri apmeklēja Rīgas Pilsētas mākslas skolu vēl pirms pirmā pasaules kara.

Tā krājās materiāli — mākslinieka laikabiedru atmiņas, ziņas par Purviša pedagoģisko darbu utt. Lai iedzīvotos mākslinieka radītajos dabas tēlos, vajadzēja iepazīt pēc iespējas visu, kas saistīts ar mākslinieka izaugsmi, viņa daiļrades brieduma periodu, visu, kas rosināja gleznotājā mīlestību uz balto bērzu un tumšo silu pakalniem, pavasara strautu slājdajiem lokiem. Vajadzēja redzēt arī mākslinieka roku dēstīto ābeļu ziedēšanu Vecjaužu dārzā.

Par necerēti laimīgu ieguvumu uzskatāma Vilhelma Purviša ģimenes hronikas atrašana. Tā sniedz ziņas par mākslinieka senčiem jau kopš pagājušā gadsimta sākuma.

Rūpīgā izziņu darbā izdevās noskaidrot dažus visai nozīmīgus meistara dzīves faktus. Tā, piemēram, līdz šim tika uzskatīts, ka mākslinieks miris 1945. gada 18. martā. Kā to apliecināja citas ziņas, arī no Nauheimas arhīva (Vācijas Federatīvā Republika) piesūtītais dokumentālais apstiprinājums, šis pieņēmums jākorģē. Vilhelms Purvītis miris 1945. gada 14. janvārī.

Aplams izrādījies arī plaši izplatītais nostāsts, ka gleznotāja darbu vairākums gājis bojā Jelgavā kara ugunīs, bet pārpalikums — Nauheimā (vai citur Vācijā) uzlidojumu laikā. Jelgavā ugunsgrēkā tiešām nodega mākslinieka sievas nams Zaļajā (tag. Raiņa) ielā, bet tikai ar nedaudziem paša Purviša darbiem, jo tur glabājās citu mākslinieku darbu, stila mēbeļu, trauku, katalogu kuplā kolekcija. Prāvs paša Purviša gleznu klāsts 1944. un 1945. gadā ceļojis, būdams šāviņu apdraudēts, taču joprojām vesels, pa dažādām Vācijas pilsētām, sapakots lielās kastēs. «Kas būtu mans mūžs bez šīm gleznām!» teicis pats mākslinieks savas dzīves pēdējās dienās, nobažījies par savu darbu likteni, slimības un izmisuma sagrauzts. Taču priecīgi atplaucis, uzzinot (diemžēl maldīgi), ka darbi atradušies. Nav zināms, kur Purviša gleznas šodien atrodas, bet nav arī nekādu konkrētu ziņu, ka tās patiešām gājušas bojā.

Daudz vērtīga deva 1972. gada aprīlī sektora sarīkotais V. Purvītim veltītais vakars LPSR Rakstnieku savienības klubā. Šajā sarīkojumā ar atmiņām par mākslinieku uzstājās daudzi viņa laikabiedri. Interesantie stāstī-

¹ Tagad Verhnedvinska.

jumi atklāja arī jaunus vērtīgus ziņu avotus, kuru rezultātā tapa mākslinieka Jelgavas mitekļa visai siks apraksts un pat tā plāna uzmetums.

Samērā daudz sektoram izdevies paveikt, izstaigājot dažas mākslinieka Jāņa Valtera dzīves takas. 1906. gadā meistars aizbrauca no Latvijas un apmetās Vācijā, un par viņa turpmāko dzīvi un radošo darbību ziņu bija visai maz.

1967. gadā sektors uzsāka saraksti ar kādu Rietumberlīnes mākslas kolekcionāru. Mazpamazām sektorā uzkrājās samērā daudz jaunu ziņu par J. Valtera Vācijas perioda darbiem, arī par pašu mākslinieku. Tika saņemti krāsaini J. Valtera darbu diapozitīvi, kas atspoguļoja viņa 100 gadu piemiņas izstādi Berlīnē (1969. g.), tika atsūtīts arī šīs izstādes darbu saraksts. Sarakste ar kolekcionāru turpinājās vairākus gadus. 1972. gadā sarunas bija novadītas jau tiktāl, ka Latvijas PSR Valsts mākslas muzejam radās iespēja iegūt vairākas Jāņa Valtera gleznas. No cita mākslas kolekcionāra — tepat Rīgā — saņemtas nokopēšanai divas J. Valtera vēstules, kas rakstītas no Vācijas.

Tā pamazām krājas sektora materiāli, kuplinās mākslinieku personīgo lietu fonds. Šajās personīgajās lietās krājas aizvien vairāk ziņu par ikvienu Latvijas tēlotājas mākslas meistaru.

Taču ne viss rit tik gludi. Joprojām daudz vērtīga materiāla aiziet bojā, daudz kas paliek neatklāts, neapzināts. Tāpēc īpašs prieks, ja sektoram signalizē par jaunu ziņu avotiem. Tā, piemēram, 1973. gadā, pateicoties savlaicīgam pieteikumam, tika saņemti mākslinieces Irmas Jaunarājas materiāli, bet kādu laiku pirms tam — keramiķes Marijas Riņķes materiāli. Īpaši bagātīgs guvums gadu gaitā saņemts no mākslinieka Ernesta Veilanda tuviniekiem: pēdējā laikā, piemēram, trīs biezi albumi ar gleznotāja Jāņa Rozentāla darbu fotogrāfijām, kuru vidū vairāki šodien maz zināmu mākslinieka darbu attēli. Kuplu materiālu klāstu sektoram nodeva arī grafika Viļa Krūmiņa tuvinieki. Šie materiāli stāsta ne vien par mākslinieka dzīvi un darbu, bet atklāj arī Latvijas lietišķās grafikas agrinās vēstures aizmirstās lapas.

Interesanti stāstījuma pieraksti izdarīti, apmeklējot kādu Voldemāra Matveja jaunības dienu paziņu. Sektoram tika apsolītas arī vairākas mākslinieka vēstules, bet minētās personas pēkšņā nāve un tuvinieku neiecietība šo nodomu izjauca. Materiāli, kas būtu tik daudz devuši mākslinieka personības un daiļrades izpētei, tika pārvērsti pelnos.

Lai papildinātu esošos materiālus, sektoram jāveic aktīvs meklējumu darbs. Reizēm īsto virzienu norāda gluži nejaušs paveidiens, kā tas notika, piemēram, ar gleznotāju un mākslas pedagogu Frici Braucēju. Viņa «pēdas atsedza» bērnu sludinājums laikrakstā. Sakarā ar to radās doma sazināties ar Smārdes skolu. Līdz tam par Frici Braucēju bija zināms ļoti maz: mākslinieks dzimis Tukuma apkaimē, mācījies Blūma mākslas skolā Rīgā, pēc tam Pēterpilī; vēlāk pie viņa mācījušies vairāki pazīstami mākslinieki. Un tas arī ir viss. Un tā kādā pavasara dienā tika izstaigātas daudzas Frici

Braucēja dzīves takas Smārdē, ieelpojot tuvējā meža smaržas, priecājoties par mākslinieka dārza malā saplaukušiem sidrabainiem pūpoliem. Smārdes skolā tika atrasti mākslinieka fotouzņēmumi, ziņas par viņa pedagoga darbību. Izdevās sameklēt gleznotāja māsu. Rezultātā šodien sektora rīcībā ir ne vien sīkas Friča Braucēja biogrāfiskās ziņas, bet arī apzināta daļa viņa darbu. Mākslinieka personīgajā lietā glabājas dažādi pieraksti, fotouzņēmumu kopijas, kas atspoguļo viņa dzīves gājumu.

Taču reizēm pat neatlaidīgi meklējumi ilgstoši nedod nekādus panākumus. Tā, piemēram, ilgi neveicies ar ziņu vākšanu par latviešu tēlnieku Augustu Biju, kurš pēc Briseles akadēmijas beigšanas 1900. gadā bija palicis uz dzīvi Beļģijā. Līdz šim visi mēģinājumi nodibināt kontaktus ar personām, kas svešumā pazinušas mākslinieku, tikušas ar viņu, bija veltīgi, līdz 1974. gada februārī no Briseles daudzsološu vēstuli atsūtīja mākslinieka kādreizējais draugs. Drīz pēc tam sekoja plašs, ar daudziem fotoattēliem papildināts apcerējums par Augustu Biju — plašākais sektoram zināmais tēlnieka darbības apskats līdz ar biogrāfiskām ziņām.

No Beļģijas saņemtas arī ziņas par latviešu gleznotāju Annu Zariņu, kura tur dzīvo kopš trīsdesmitajiem gadiem (izstādes katalogs, atsauksmes par izstādītiem darbiem, personīgi fotoattēli).

Tāpat iegūti materiāli par latviešu mākslinieku Jāni Tidemani, kurš savā laikā arī mācījies Briselē. Vairākkārt pabūts mājās pie viņa tuviniekiem, kur saglabāti daudzi gleznotāja darbi. Saņemts interesants stāstījumu pieraksts.

Pēdējos gados pamazām kuplinājušies materiāli par latviešu gleznotāju Aleksandru Romanu. Izdevās radīt lietišķus kontaktus ar gleznotāja radītiem, precizēt faktus, iegūt senu fotouzņēmumu kopijas¹. Ļoti interesants ir dzimtas daudzdzuburainā zarojuma raksturojums. Tas dod pavedienu tālākiem meklējumiem.

Ļoti atsaucīgi bijuši Krustpils gleznotāju brāļu Kārļa un Pētera Kalves radi. Mākslas vēstures sektorā nonāca liels daudzums senu fotoattēlu kopiju, arī dažādas ziņas par mākslinieku dzimtu. Melnbaltos fotoattēlos un krāsainos diapozitīvos uzņemtas mākslinieku mājas šodienas izskatā, to apkārtne. Lai arī krāsaino diapozitīvu mūžu daudzi speciālisti uzskata par ierobežotu, sektors, paredzot publicēšanas nepieciešamību, savācis un turpina uzkrāt mūsu mākslinieku (Jāņa Rozes, Jaņa Rozentāla, Ādama Alkšņa, Kārļa Miesnieka, Oto Skulmes, Ugas Skulmes, Emīla Meldera, Ģederta Eliasa, Kristapa Eliasa, Voldemāra Irbes, Kārļa Zemdegas u. c.) dzīves un darba vietu attēlu klāstu.

Interesanti materiāli saņemti par Alfrēdu Plīti-Pleitu, Andreju Lapiņu, Kristjāni Ceplīti, Eduardu Lindbergu, Ernestu Zivartu, Jāni Lībergu, par kuriem līdz šim viņu personīgajās lietās bija pamaz.

¹ Konsultējoties ar gleznotāju Jāni Tillbergu, Aleksandra Romana jaunības draugu, izdevās precizēt vairāku fotoattēlu saturu.

Izrādās, ka pavisam maz šobrīd zināms par gleznotāja Helmuta Markvarta darbu. Sektora uzdevums — apzināt un nofotografēt arī tos. Pašlaik apkopotas vairāku mākslinieku atmiņas par Markvartu, savāktas paša gleznotāja fotouzņēmumu kopijas.

Sektors sācis vākt materiālus arī par šodien maz pazīstamo latviešu gleznotāju un pedagogu Aleksandru Ramlavu, kurš kādreiz Pēterpilī bijis «Rūķa» biedrs.

Sajā uzskaitē, protams, minētas tikai atsevišķas sektora darba epizodes, galvenokārt tās, kas prasījušas lielāku pūļu ieguldījumu un devušas arī kuplākus panākumus.

Bez minētā rakstura materiālu vākšanas zinātniskais sektors daudz paveicis tīri praktiskā, organizatoriskā darba sfērā. Daudz darīts, lai sekmētu mākslinieka Ādama Alkšņa muzeja atklāšanu Rūjienā. Uzturot pastāvīgus sakarus ar mākslinieka Teodora Ūdera meitu, daudz paveikts šī mākslinieka piemiņas stūrīša organizēšanā Valmierā. Savākts arī prāvs skaits fotoattēlu un Ūdera vēstuļu kopiju, kā arī materiālu, kas raksturo meistaru kā vienreizēju, interesantu personību latviešu mākslinieku vidū.

Sektors palīdzēja organizēt arī Rundāles pils muzeja darbu, kopā ar muzeja darbiniekiem veicot vairākas ekspedīcijas utt. Sadarbība turpinās arī pašreiz. Vienotas gaitas tāpat rastas ar Latvijas PSR Valsts vēstures muzeju, sadarbojoties gan mākslas objektu reģistrēšanas laukā, gan fotografējot, aprakstot tos utt.

1974. gada sākumā ar sektora līdzdalību Latvijas PSR Mākslinieku savienībā bija noorganizēts pirmās latviešu gleznotājas Emilijas Gruzītes piemiņas vakars, kurā bija sarīkota arī neliela viņas darbu izstāde (no darbiem, kas glabājas privātkolekcijās). Kaut arī retais šodien mākslinieci atceras, latviešu mākslas vēsturē E. Gruzītei ir sava vieta. Mākslinieces darbi nofotografēti, reģistrēti; iegūtās ziņas glabājas sektorā viņas personīgajā lietā.

Pēc Mākslas akadēmijas zinātniskā sektora ieteikuma Latvijas PSR Valsts mākslas muzejam daļu tēva darbu nodeva Smiltenes gleznotāja Jāņa Zegnera meita. Par šo daļēji aizmirsto, bet visai interesanto mākslinieku sektors publicējis vairākus rakstus presē.

Savu iespēju ietvaros zinātniskais sektors rūpējies arī par mākslinieku piemiņas vietu saglabāšanu. Pirms dažiem gadiem, piemēram, tika saņemts brīdinājums, ka Saldus apkaimē ielānāts nojaukt ievērojamā latviešu gleznotāja Jāņa Rozentāla dzimtās mājas «Bebrus». Tika darīts viss, lai šādu aplamību novērstu. Tāpat sektors atkārtoti centies panākt, lai saglabātu Čiravas «Gaiļu» mājas, kur dzimis un uzaudzis latviešu tēlnieks Kārlis Zemdega.

Sektora darbinieki rūpējas arī par to, lai noskaidrotu ko sīkāku par dažādām parādībām latviešu mākslas dzīvē, par mākslas skolām, kuras apmeklējuši latviešu mākslinieki. Sajā nolūkā Ļeningradas, Maskavas un citu pilsētu arhīvos tika meklētas vajadzīgās ziņas. Arhīvos uzieti interesanti materiāli arī par atsevišķiem latviešu māksliniekiem. Šo materiālu

fotokopijas papildina attiecīgo mākslinieku personīgās lietas. Tā, piemēram, no Ļeņingradas arhīviem iegūts bagātīgs fotokopiju materiāls par gleznotāja Artura Baumaņa gaitām viņa studiju gados, par gleznotājiem Staņislavu Birnbaumu, Jūliju Federu, Kārli Hūnu un citiem māksliniekiem.

Sektorā ir arī plašs plakātu fonds. Reto plakātu eksemplāri vairākkārt tika izsniegti eksponēšanai Latvijas PSR Valsts vēstures un Revolūcijas muzejiem.

Interesants tāpat ir grāmatu fonds, kurā savākti izdevumi par latviešu mākslu, to skaitā dažādi senu gadu bibliogrāfiskie retumi. Tiek iegādātas arī grāmatas ar latviešu mākslinieku ilustrācijām, bērnu grāmatas un tamlīdzīgi.

Sektorā ir arī mākslas izstāžu katalogu un fotoattēlu fondi. Notiek regulāra visu Rīgas profesionālo oriģinālizstāžu darbu nofotografēšana, tiek savākti mākslas izstāžu katalogi, noris šo katalogu apstrāde, no izgriezumiem veidojot pārskata katalogus par atsevišķu mākslinieku piedalīšanos izstādēs.

Daudz sistemātiska darba veltīts arī dažādu preses izdevumu caurskaitei, iegūto materiālu iekludināšanai dažādajos fondos, kuru vidū bez jau minētiem ir arī Latvijas arhitektūras un mākslas pieminekļu attēlu fonds, Latvijas dabas un ainavu attēlu fonds u. c.

Krietni plašāks šodien varētu būt nelielais skaņu ierakstu un kinofilmu krājums, ja netrūktu tehnisko iespēju. Tas pats daļēji kavē arī aizsāktā bibliogrāfiskā rādītāja tālāku izveidošanu. Pastāvīgs šķērslis darba izvēšanai plašumā vienmēr bijis arī telpu trūkums.

Mākslinieku personīgo lietu un citu materiālu skaits strauji aug, papildinoties gan ar vērtīgām, gan mazāk nozīmīgām ziņām. Nekur Latvijā vai citur PSRS par mūsu republikas mākslu plašākus izziņu avotus neatrast. Un sektors ar prieku un gandarījumu saņem visas, pat šķietami sīkas ziņas un materiālus, jo katram atradumam, atklājumam vai konstatējumam mākslas vēsturnieka rokās ir liela vērtība.

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKA PAR PERIODU
NO 1968. LĪDZ 1970. GADAM¹

I. APBALVOJUMI UN GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR
MĀKSLINIEKIEM

GODA NOSAUKUMI

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

1. Herbertam Likumam, māksliniekam inscenētājam (1969. g. 29. VIII).
2. Valdim Kalnrozem, gleznotājam (1970. g. 25. IX).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

1. Džemam Bodniekam, metālkalumu māksliniekam (1968. g. 14. XI).
2. Ļevam Bukovskim, tēlniekam (1970. g. 11. VI).
3. Valdim Dišleram, gleznotājam (1969. g. 5. V).
4. Birutai Goģei, māksliniecei inscenētājai (1969. g. 10. IV).
5. Rūdolfam Heimrātam, lietišķās mākslas māksliniekam (1969. g. 5. V).
6. Rasmai Lācei, mākslas zinātniecei (1969. g. 5. V).
7. Haimam Risinam, metālkalumu māksliniekam (1968. g. 14. XI).
8. Gunāram Zemgalam, scenogrāfam (1970. g. 4. VI).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

1. Līzei Dzeguzei, tēlniecei (1968. g. 7. VI).
2. Teodoram Uldriķim, gleznotājam (1969. g. 9. X).

VALDĪBAS APBALVOJUMI

Ordenis «Goda zīme»

1. Dailim Rožlapam, scenogrāfam (1970. g. 2. II).

VALSTS PRĒMIJA

Ļeņina prēmija

PSKP Centrālā Komiteja un PSRS Ministru Padome, izskatījušas priekšlikumus, ko iesniedza PSRS Ministru Padomes Ļeņina prēmijas un PSRS Valsts prēmiju komiteja literatūrai, mākslai un arhitektūrai, nolēmušas 1970. gada Ļeņina prēmiju piešķirt:
tēlotāja mākslā

¹ Turpinājums mākslas dzīves hronikas pārskatam, kas ievietots 1970. gadā izdotajā rakstu krājumā «Latviešu tēlotāja māksla».

5. Gunāram Asarim, arhitektam, Ļevam Bukovskim, tēlniekam, Oļegam Zakamennijam, arhitektam (pēc nāves), Jānim Zariņam, tēlniekam, Oļģertam Ostenbergam, arhitektam, Oļegam Skarainim, tēlniekam, un Ivaram Strautmanim, arhitektam, — par fašisma terora upuru memoriālo ansambli Salaspilī.

Latvijas PSR Valsts prēmija

Latvijas KP Centrālā Komiteja un Latvijas PSR Ministru Padome, izskatījušas priekšlikumus, ko bija iesniegušas Latvijas PSR Ministru Padomes Latvijas PSR Valsts prēmiju komiteja zinātnei un ražošanai un Latvijas PSR Ministru Padomes Latvijas PSR Valsts prēmiju komiteja literatūrai, mākslai un arhitektūrai, nolēma 1970. gada Latvijas PSR Valsts prēmiju piešķirt:

tēlotājā mākslā

10. Aleksandrai Briedei, Latvijas PSR Tautas māksliniecei, — par skulpturālo portretu «Ļeņins — sapņotājs».

Latvijas LKJS prēmija

Latvijas LKJS Centrālās Komitejas birojs pieņēmis lēmumu, ar kuru piešķirta pirmā Latvijas LKJS prēmija par labākajiem literatūras un mākslas darbiem.

1970. gada prēmijas piešķirtas:

2. Grafīķim Dainim Rožkalnam — par grafikas cikliem «Latviešu strēlnieka stāsts», «Mana šodiena» un «Es stāstu savam dēlam».

II. IZSTĀDES

1. LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBU NOZĪMĪGĀKĀS VISPĀRĒJĀS UN GRUPU IZSTĀDES

1968

Rīgā

Latvijas PSR trešā karikatūru izstāde (18 autoru 120 darbi) 19. I—18. II MN.

Padomju Latvijas mākslinieku — pilsoņu un Lielā Tēvijas kara dalībnieku darbu izstāde (38 autoru 41 darbs) 23. II—10. III Rīgas apgabala vīrsnieku namā.

Mākslas darbu loterijas izstāde (142 autoru 146 darbi) 1.—11. III MN.

I dizaina izstāde (26 autoru 38 rūpniecības ražojumu paraugi, modeļi, maketi un projekti) 12.—21. IV RZN.

Mākslinieku dienās (14.—22. IV) Rīgā bija noorganizēta 21 vispārēja, žanru un personālā (6) izstāde:

glezniecības darbu un akvareļu izstāde (83 autoru 112 darbi) 14. IV—12. V VAMM;

lietišķās mākslas darbu izstāde (85 autoru 272 darbi) 14. IV—19. V AMM;

grafikas un tēlniecības darbu izstāde (69 autoru 123 darbi) 14.—29. IV MN;

dekoratīvā noformējuma darbu izstāde (34 autoru 58 eksponāti) 14.—28. IV Rīgas operetes teātri;

teātra un kino dekoratoru darbu izstāde (23 autoru 66 dekorāciju meti, portreti, ainavas, kļusās dabas) 15. IV—1. VI MDN;

gleznu, akvareļu, grafikas darbu desmit izstādes skolās, iestādēs, rūpniecās.

Kombināta «Māksla» un Mākslas keramikas darbnīcas darbu izstāde (160 autoru 350 darbi) 16. VII—13. VIII MN.

VĻKJS 50. gadadienai veltītā republikas tēlotājas mākslas izstāde (246 darbi) 17. VII—8. IX VMM.

2. republikas plakātu izstāde (43 autoru 112 darbi) 16. VIII—3. IX MN.

Marinistu grupas darbu izstāde (8 autoru 42 gleznas un studijas) 1.—20. XI MN.

Republikas pirmā ādas plastikas izstāde (37 autoru 216 izstrādājumi) 24. XI—18. XII MN.

Mākslinieku pašportretu izstāde (65 eksponāti) no muzeja fondiem un mākslinieka

M. Zaura kolekcijas 27. XI—15. XII VMM.

Latvijas PSR mākslinieku grāmatzīmju izstāde (34 autoru 237 ex libris) 9.—27. XII V. Lāča LPSR Valsts bibliotēkā.

Gleznotāju grupas — A. Artuma, K. Baltgaila, Ā. Melnāra, J. Viļumaņa, A. Zauera darbu izstāde (49 eksponāti) 18.—29. XII VMM.

Alojā

MF gleznu un grafikas izstāde (27 autoru 28 darbi) 27. V—28. VII Alojās vsk.

Alūksnē

G. Grundbergas, M. Priedes, O. Urbāna un M. Vitoliņa darbu izstāde no 17. IV Alūksnes kultūras namā.

Cēsis

Lietiskās mākslas Cēsu Tautas studijas darbu izstāde (māksliniece E. Rubene izstādījusi 4 darbus) 2. V—2. VI Cēsu muzejā.

Cēsu novada 12. mākslas izstāde (19 autoru 71 darbs) 27. X—20. XI Cēsu muzejā.

Cēsis—Jelgavā

TTP (Rīgā) tēlotājas mākslas Tautas studijas dalībnieku darbu izstāde (māksliniece M. Ose izstādījusi 6 akvareļus) 13.—27. IV Cēsu muzejā, 5. V—5. VI Jelgavas muzejā.

Jūrmalā

Latvijas PSR mākslinieku gleznu izstāde (26 autoru 26 darbi) no 14. IV Jūrmalas muzejā. Mākslinieku dienu akvareļu izstāde (30 autoru 51 darbs no MM un IAD) 10.—22. IV Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Kuldīgā

Latviešu grafikas izstāde (15 autoru 51 darbs) 2.—25. II Kuldīgas muzejā.

Kuldīgas novada mākslinieku 2. darbu izstāde (7 autoru 59 darbi) 13. IV—12. V Kuldīgas muzejā.

Kuldīgā—Ventspilī

Republikas teātra un kino dekoratoru darbu izstāde (18 autoru 29 darbi) 16. VIII—8. IX Kuldīgas muzejā un 20. IX—6. X Ventspils muzejā.

Laucienā—Kandavā

Talsu un Tukuma mākslinieku darbu izstāde Laucienā (janvārī) un Kandavā (februārī).

Lejasciemā

Izstāde «Gauja tēlotājā mākslā» (22 autoru 49 darbi) 23. XI—15. XII Lejasciema vsk.

Liepājā

I Liepājas teātru mākslinieku darbu izstāde (8 autoru 32 darbi) 6.—21. I Liepājas muzejā.

Liepājas muzeja gleznu izstāde (12 autoru 13 darbi) 14. IV—15. V Liepājas 1. vsk.

Liepājas mākslinieku tēlotājas mākslas studijas izstāde (10 autoru 30 darbi) 15.—22. IV MS Liepājas nodaļas mākslas studijā.

Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde (15 autoru 29 darbi) 21.—30. IV z/a «Boļševiks» klubā un 7.—19. V kombināta «Baltija» klubā.

Kolekciju gleznu un grafiku izstāde (33 personām piederošie 148 mākslas darbi) 4.—25. VIII Liepājas muzejā.

Lietišķās mākslas izstāde (23 autoru 82 priekšmeti) IX—X Liepājas muzejā.
Izstāde «Mana pilsēta — Liepāja» (29 autoru 77 darbi) 14. XI—8. XII Liepājas muzejā un 1969. g. 19. IV—11. V Kazdangas sovhoztehnikumā.

Liepājā—Ventspilī

Talsu mākslinieku darbu izstāde (4 autoru 59 gleznas un akvareļi) Liepājas muzejā (janvārī) un 31. III—14. IV Ventspilī, muzejā un klubā Maiznieku ielā 11.

Liepupē

MF gleznu un grafikas izstāde (20 autoru 20 darbi) 29. VI—31. VII Liepupes ciema padomē.

Lubānā

Lubānas tēlotājas mākslas 3. izstāde (26 autoru 88 darbi) februārī Lubānas kultūras namā.

Madonā

Starptautiskajai sieviešu dienai veltīta latviešu padomju mākslas izstāde 8. III—7. IV Madonas muzejā.

Rēzeknē

Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas pasniedzēju darbu izstāde 12. IV—12. V Rēzeknes muzejā.

Rēzeknes tēlotājas mākslas izstāde (13 autoru 32 gleznas un akvareļi) oktobrī Rēzeknes muzejā.

Saldū—Kuldīgā—Ventspilī—Ludzā

Grafikas izstāde «Ļepins un latviešu strēlnieki» (no MM un IAD fondiem) 14. IX—10. X Saldus muzejā (14 autoru 27 darbi), 16. XI—7. XII Kuldīgas muzejā (25 autoru 57 darbi), un pēc tam 8 autoru 26 darbi 12.—31. XII Ventspils muzejā, no 1969. g. 16. I Rēzeknes muzejā un 7.—21. III Ludzas muzejā.

Talsos

Liepājas mākslinieku darbu izstāde (23 autoru 32 gleznas un akvareļi) no 28. I Talsu muzejā.

Talsu novada mākslinieku XVI darbu izstāde (12 autoru 32 darbi) 14. IV—20. V Talsu muzejā.

Liepājas mākslinieku gleznu izstāde oktobrī Talsu muzejā.

Tukumā

8. tukumnieku tēlotājas mākslas izstāde (24 autoru 54 darbi) 15. IX—13. X Tukuma muzejā.

Tukumā—Jūrmalā—Ventspilī—Saldū—Kuldīgā

Izstāde «Portrets, ainava, klusā daba» (26 autoru 37 darbi no MM un IAD fondiem) 15. XI—15. XII Tukuma muzejā, 1969. g. 9. I—5. II Jūrmalas muzeja filiālē Majoros (27 autoru 38 darbi) un 25 autoru 34 darbi no 14. V Ventspils muzejā, 22. VI—19. VIII Saldus muzejā un 22. VIII—21. IX Kuldīgas muzejā.

Tukumā—Ventspilī—Saldū

Izstāde «Skulptūra. Grafika» (10 latviešu tēlnieku 13 skulptūras un 19 igauņu mākslinieku 30 grafikas) 1968. g. 22. XII—1969. g. 26. I Tukuma muzejā, februārī Ventspils muzejā un 30. III—15. IV Saldus muzejā.

Ventspili

25. ceļojošā mākslas izstāde (50 autoru 50 darbi no MF) 9. X—11. XI Ventspils muzejā.

Kirgīzijas PSR

Latviešu padomju grafikas un dekoratīvo audumu izstāde (80 darbi no MM un IAD fon-
diem) nosūtīta uz Kirgīziju.

Ļeņingradā

Latvijas republiku keramikas izstādei 1. III—1. X uz Ļeņingradu tika nosūtīti 216 Lat-
vijas PSR keramiķu izstrādājumi.

Minskā

Latviešu padomju grafikas un skulptūru izstādē Minskā bija eksponēti 197 darbi no
MM un IAD fondu.

Tartu

Latviešu padomju grafikas izstāde (30 darbi).

Helsinkos

Latviešu mākslinieku darbu izstāde (38 autoru 61 darbs).

Varšavā

Latviešu glezniecības un grafikas izstāde (50 autoru 60 darbi) no 10. IX Varšavā.

1969

Rīgā

Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas dibināšanas 50. gadadienai veltītā tēlotājas
mākslas izstāde (141 autora 162 darbi) 12. I—23. II VMM.

Grafikas darbu izstāde «Rīga» (15 autoru 34 darbi) no 22. I RZN.

Mākslinieku dienām veltītā tēlotājas un lietišķās mākslas izstāde 10. III—20. IV 3. māks-
slas salonā.

Izstāde «Dekors-interjers 69» (94 eksponāti) 21. III—10. IV MN.

Mākslinieku dienās 12.—20. IV Rīgā bija noorganizētas 12 vispārējas, žanru un
personālās (4) mākslas izstādes:

republikas glezniecības izstāde (89 darbi) 3.—20. IV VMM;

republikas grafikas un tēlniecības izstāde (75 darbi) 12. IV—4. V MN;

republikas lietišķās mākslas izstāde 17. IV—8. VI VAMM;

Latvijas PSR mākslinieku 1967.—1968. gada grāmatzīmju izstāde (25 autoru 248 darbi)
14. IV—23. V V. Lāča LPSR Valsts bibliotēkā un 25. V—22. VI tūristu bāzē «Strēlniekos»
(9 autoru 145 darbi);

teātra dekoratoru darbu izstāde 8.—30. IV MDN;

gleznu un zīmējumu izstāde par bērnu un jaunatnes tēmu (9 autoru 14 darbi) 1.—20. IV
RSKN;

grafikas darbu ekspozīcija 12.—20. IV kinoteātri «Pionieris»;

Rīgas pilsētas bērnu zīmējumu un lietišķās mākslas izstāde 7.—17. IV Pionieru pili.

3. lietišķās grafikas izstāde (125 darbi) 13. V—5. VI MN.

2. dizaina izstāde (piedalās 20 autori) 20. V—8. VI RZN.

Tēlotājas un lietišķās mākslas izstāde «Rīga» 5.—23. VI 3. mākslas salonā.

Karikatūristu grupas darbu izstāde līdz 17. IX RZN.

Dārza keramikas izstāde (21 autora 61 darbs) no augusta līdz oktobrim Doma koncertzāles dārzā.

Estampa izstāde 1.—19. X RZN.

Republikas 1. mākslas audumu izstāde (36 autoru 70 darbi) 4. X—10. XI VAMM.

Republikas jauno mākslinieku 7. darbu izstāde (15^c autoru 410 darbi) 16. XI—21. XII VAMM.

6. republikas akvareļu izstāde (41 autora 130 darbi) 1969. g. 11. XII—1970. g. 11. I VMM.

Republikas stājgrafikas izstāde (29 autoru 63 darbi) 1969. g. 23. XII—1970. g. 15. I MN.

Operas un baleta teātra scenogrāfu darbu izstāde 1969. g. XII—1970. g. II Rīgas Valsts operetes teātri.

Republikas 5. portretu izstāde (73 autoru 116 darbi) 1969. g. 26. XII—1970. g. 26. I VAMM.

Alūksnē

Izstāde «Alūksne tēlotājā mākslā» (18 autoru 46 darbi) martā Alūksnes muzejā.

Apšuciemā

Jauno mākslinieku darbu izstāde 12.—20. IV Apšuciema skolā.

Bauskā

Izstāde «Jūra un jūras arāji» (21 autora 28 gleznas un grafikas) 7. X—10. XI Bauskas muzejā.

Cēsīs

Cēsu mākslinieku darbu izstāde 13. IV—3. V Cēsu muzejā.

Cēsu novada 13. mākslas izstāde 8.—30. XI Cēsu muzejā.

Daugavpilī

Glezniecības izstāde 3. IV—1. V Daugavpils muzejā.

Daugavpils muzeja mākslas fondu izstāde 12.—20. IV Daugavpils 1. vakara maiņas vsk.

Jēkabpilī

Jēkabpils Novadpētniecības un mākslas muzeja fondu gleznu un grafikas izstāde 7. VIII—24. IX muzejā.

Jelgavā.

Jelgavas mākslinieku darbu izstāde 10. IV—3. V Jelgavas muzejā.

Liepājas lietišķās mākslas izstāde 20. VII—20. VIII Jelgavas muzejā.

Firmas «Māra» mākslinieku batikas izstāde 15. X—9. XI Jelgavas muzejā.

Jelgavā—Liepājā

Izstāde «Latviešu strēlnieki Oktobra sardzē» 1969. g. 12.—30. XI Jelgavas muzejā un 1970. g. 20. VII—18. IX Liepājas muzejā.

Jūrmalā

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde (11 autoru 36 darbi) 9.—27. IV Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Jūrmalas atbrīvošanas 25. gadadienai veltītā frontes zīmējumu izstāde (86 darbi no LPSR Revolūcijas muzeja un mākslinieka B. Dannenhirša darbi) 14.—22. X Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Kazdangā

Izstāde «Mana pilsēta — Liepāja» 19. IV—11. V Kazdangas sovhoztehnikumā.

Koknesē

Izstāde «Koknese tēlotājā mākslā» (18 autoru 40 darbi) jūlijā Kokneses muzejā.

Kuldīgā

Latviešu mākslinieku lietišķi dekoratīvās mākslas izstāde (45 autoru 45 darbi) 21. VI—20. VII Kuldīgas muzejā.

Kuldīgā—Jūrmalā—Talsos

Tukuma novada mākslinieku gleznu izstāde (25 autoru 66 darbi) 17. V—15. VI Kuldīgas muzejā, 18.—26. VI Jūrmalas muzeja filiālē Majoros (65 darbi) un augustā Talsu muzejā.

Kuldīgā—Ventspilī

Latviešu padomju tēlnieku darbu izstāde (17 autoru 20 darbi) 11. I—9. II Kuldīgas muzejā un no 11. II Ventspils muzejā.

Liepājā

MS Liepājas nodaļas studijas grupas darbu izstāde 13.—16. IV studijā Jūras ielā 3. Jauno mākslinieku grupas darbu izstāde 16.—26. IV kombināta «Baltija» klubā.
Tēlnieku L. Dzeguzes, R. Aldera, grafiķa P. Šterna un gleznotāja M. Zavicka darbu izstāde (82 darbi) no 17. V Liepājas muzejā.

Republikas lietišķās mākslas izstāde no 21. VI Liepājas muzejā.

1969. gada tēlotājas mākslas izstāde (22 autoru 56 darbi Liepājas muzejā).

Rēzeknē

Rēzeknes mākslinieku grupas darbu izstāde 15. IV—12. V Rēzeknes muzejā.

Rucavā

Liepājas mākslinieku grupas darbu izstāde 18.—27. IV Rucavas vsk.

Saldū

Izstāde «Latgales keramika» (26 darbi) 22. VI—1. VIII Saldus muzejā.

Talsos

Talsu novada mākslinieku darbu izstāde (9 autoru 31 darbs) 13. IV—10. V Talsu muzejā.
Talsu novadpētniecības un mākslas muzeja fondu gleznu izstāde 1.—15. VI muzejā.
LPSR mākslinieku dekoratīvo audumu izstāde oktobrī Talsu muzejā.

Tukumā

9. tukumnieku tēlotājas mākslas darbu izstāde (22 autoru 63 darbi) 12. IV—4. V Tukuma muzejā.

Grāmatzīmju izstāde (13 autoru 120 darbi) maijā Tukuma muzejā.

Izstāde «Tukums tēlotājā mākslā» (23 autoru 75 darbi) 24. X—23. XI Tukuma muzejā.
Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzeja fondu izstāde decembrī muzejā.

Tukumā—Talsos—Kuldīgā

Mākslas audumu izstāde (26 autoru 41 darbs) septembrī Tukuma muzejā, oktobrī Talsu muzejā un 13. XII—1970. g. 4. I Kuldīgas muzejā.

Ventspilī—Saldū

Izstāde «Latviešu padomju jaunākā glezniecība» (7 autoru 22 darbi no MM un IAD fon-
diem) no 13. XI Ventspils muzejā un 1969. g. 10. XII—1970. g. 14. I Saldus muzejā.

Maskavā

Tēlotājas mākslas izstāde «Latviešu sarkanie strēlnieki Oktobra iekarojumu sardzē»
(88 autoru 179 darbi) maijā TSSI paviljonā «Sovetskaja kuļtura».

Briseļē

Padomju Latvijas grafikas un lietišķās mākslas izstāde (22 autoru 48 grafikas darbi, 294
lietišķās mākslas eksponāti).

Varšavā

Latviešu akvareļu izstāde (21 autora 76 darbi) XI—XII Grāmatu un preses starptautiskā
kluba galerijā.

Ščecinā

Rīgas atbrīvošanas 25. gadadienai veltītā Latvijas PSR mākslas izstāde (83 darbi no MM
un IAD fondiem) oktobrī Ščecinas vojevodistes kultūras namā.

1970

Rīgā

Teātra un kino dekoratoru darbu izstāde (18 autoru 27 dekorāciju un kostīmu meti) 8.—
31. I MDN.

V. I. Leņina 100. dzimšanas dienai veltītā republikas tēlotājas mākslas izstāde (kopā 358
eksponāti) VMM 23. I—16. II (gleznas, grafikas un tēlniecības 161 darbs) un 23. II—9. IV
(86 darbi), MN 23. I—22. II akvareļu ekspozīcija (32 autoru 65 darbi) un Cēsu muzejā iz-
stādes filiāle.

Padomju tautas un tās Bruņoto Spēku uzvaras Lielajā Tēvijas karā 25. gadadienai vel-
tītā republikas tēlotājas mākslas izstāde (87 darbi) 23. II—15. III VMM.

Starptautiskajai sieviešu dienai veltīta mākslinieču tēlotājas un lietišķās mākslas izstāde
no 4. III 3. mākslas salonā.

Latvijas PSR Valsts prēmijai izvirzīto mākslinieku M. Korņecka, L. Mūrnieka un D. Rož-
kalna darbu izstāde (20 darbi) 10. III—5. IV VMM.

Kombināta «Māksla» 25 gadu darbības izstāde, veltīta V. I. Leņina 100. dzimšanas die-
nai (67 autoru 334 izstrādājumi) 31. III—3. V MN.

Mākslinieku dienās 12.—24. IV Rīgā bija noorganizētas 13 vispārējas, tematis-
kas, žanru un personālās (3) mākslas izstādes:

republikas glezniecības, grafikas un tēlniecības darbu izstāde (119 darbi) 12. IV—10. V
VMM;

«V. I. Leņina tēls Padomju Latvijas monumentālajā mākslā» (43 eksponāti) 15. IV—10. V
VMM;

V. I. Leņina 100. dzimšanas dienai veltītā republikas lietišķi dekoratīvās mākslas izstāde
(192 autoru 802 darbi) 17. IV—27. VII VAMM;

Latvijas PSR mākslinieku 1969. gada grāmatzīmju izstāde (64 autoru 199 darbi) 13. IV—
30. IV V. Lāča LPSR Valsts bibliotēkā;

batikas izstāde (35 darbi) 4.—25. IV RZN;

scenogrāfu darbu izstāde 1.—30. IV MDN;

Rīgas Kinostudijas mākslinieku 1. darbu izstāde (9 autoru 62 darbi) 25. III—25. IV
kinoatēri «Rīga»;

grāmatu grafikas izstāde 20.—30. IV Grāmatu tirdzniecības pārvaldes zālē;

mākslinieku — Lielā Tēvijas kara dalībnieku darbu izstāde no 12. IV;

- Miera fondam veltīta mākslas izstāde-pārdošana 2.—30. IV 3. mākslas salonā.
Mākslinieku — Lielā Tēvijas kara dalībnieku darbu izstāde (18 autoru 39 darbi) 30. IV—
27. V Apgabala virsnieku namā.
Izstāde «Teātra plakāts» (18 autoru 91 darbs) 19. V—12. VI MDN.
Izstāde «Ainava un klusā daba» (125 autoru 188 darbi) 29. V—12. VII VMM (gleznas),
29. V—25. VI MN (akvareļi un grafikas) un 27. V—12. VI Jūrmalas muzeja filiālē Majoros
(izstādes filiāle).
Dārza keramikas izstāde (21 autora 43 darbi) 15. V—17. X Doma koncertzāles dārzā.
Batikas izstāde (31 darbs) 10. V—25. V RZN.
Tēlotājas un lietišķās mākslas izstāde «Rīga» no 9. VII 3. mākslas salonā.
Izstāde «Latviešu sarkanie strēlnieki Oktobra iekarojumu sardzē» (58 eksponāti) 15. VII—
23. VIII VMM.
Otrā republikas zīmējumu izstāde (36 autoru 65 darbi) 4.—17. VIII MN.
Izstāde «Keramika un ziedi» (26 autoru 105 izstrādājumi) 13.—25. X MN.
Firmas «Māra» mākslinieku darbu izstāde (7 autoru tērpu kompozīcijas un ansambļi)
9. X—1. XI RZN.
Izstāde ««Hamlets» republikas scenogrāfu interpretējumā» (11 autoru 18 dekoratīvi
meti) 1970. XI—1971. I Dailes teātri.
Republikas jauno mākslinieku 8. darbu izstāde (125 autoru, 348 darbi) 1970. g. 31. XII—
1971. g. 31. I VAMM.

Cēsis

Cēsu novada 14. mākslas izstāde (32 autoru 68 darbi) 8.—30. XI Cēsu muzejā.

Daugavpils

Daugavpils novada glezniecības izstāde (no Daugavpils muzeja fondiem) 12.—25. IV
Daugavpils 1. vakara maiņas vsk.
Jauno mākslinieku grafikas izstāde (82 darbi) 13. VI—15. VII Daugavpils muzejā.
LPSR Mākslas fonda gleznu un grafikas izstāde (45 darbi) 1970. g. 26. XI—1971. g. 8. I
Daugavpils muzejā.

Jēkabpils

Latviešu padomju akvareļu izstāde 10. VII—17. IX Jēkabpils muzejā.

Jelgava

Jelgavas mākslinieku darbu izstāde (13 autoru 61 darbs) 28. III—28. IV Jelgavas muzejā.
Jelgavas mākslinieku grupas rudens izstāde (20 autoru 51 darbs) 9.—29. XII Jelgavas
muzejā.

Jūrmalā

Jūrmalas Vēstures un mākslas muzeja fondu izstāde (43 autoru 53 gleznas, grafikas,
skulptūras) 18. I—12. II muzeja filiālē Majoros.
Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde (12 autoru 37 darbi) 1.—16. IV Jūrmalas muzeja
filiālē Majoros.
Marinistu darbu izstāde (18 autoru gleznas un grafikas) 5.IV—20. V Lielupē, BASB
«Daugava» jahtklubā.
Padomju mākslas izstāde (31 autora 31 glezna un skulptūra no MM un IAD fondiem)
21. IV—17. V Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.
Audumu izstāde (11 autoru 11 gobeļieni un paklāji) 1970. g. 17. XI—1971. g. 3. I Jūrma-
las muzeja filiālē Majoros.

Kuldīgā

Izstāde «Kuldīga grafikā un akvareļi» (23 autoru 31 darbs) 5.—29. XI Kuldīgas muzejā.

Liepājā

Mākslinieku dienās Liepājā bija atklātas 4 vispārējas un 2 personālās izstādes: republikas tēlotājas mākslas izstādes filiāle 9. IV—3. V Liepājas muzejā; Liepājas jauno mākslinieku studijas grupas darbu izstāde no 12. IV studijā Jūras ielā 3; jauno mākslinieku grupas darbu izstāde no 14. IV kombināta «Baltija» klubā; lietišķās un tēlotājas mākslas izstāde 21. IV—9. V mākslas salonā. Liepājas mākslinieku grupas gleznu izstāde (S. Dīnģeļa, A. Kļaviņa, K. Lejnietka, T. Ul-driķa, V. Uztiča 14 gleznas) 4.—20. XI Valsts Liepājas teātri. Liepājas mākslinieku darbu izstāde (20 autoru 45 darbi) 1970. g. 23. XII—1971. g. 17. I Liepājas muzejā.

Ludzā

Padomju Latvijas mākslinieku gleznu izstāde no MM un IAD fondiem 1970. g. XII—1971. g. I.

Madonā

Latviešu mūsdienu gobelēnu izstāde no 11. X Madonas muzejā.

Ogrē

Latviešu padomju grafikas izstāde IV—15. V kinoteātri «Ogre».

Rēzeknē

Tēlotājas mākslas izstāde no MM un IAD fondiem 15. III—14. IV Rēzeknes muzejā (33 autoru 33 darbi).

Rēzeknes jauno mākslinieku darbu izstāde 15. IV—10. V Rēzeknes muzejā (11 autoru 27 darbi).

Sīguldā

Akvareļu izstāde III—IV Latvijas Lopkopības un veterinārijas zinātniski pētnieciskajā institūtā.

B. Biķeļa, A. Bromulta, V. Gudovska un N. Lindes darbu izstāde 15.—26. IV Sīguldas kultūras namā.

Talsos

Talsu novada mākslinieku darbu izstāde (6 autoru 31 darbs) 23. V—20. VI Talsu muzejā. Republikas mākslinieku lietišķās mākslas izstāde. Republikas mākslinieku darbu izstāde.

Kuldīgā—Talsos

Grafikas izstāde «Latviešu sarkanie strēlnieki Oktobrim» (6 autoru 24 darbi no MM un IAD fondiem) 16. I—1. II Kuldīgas muzejā un 10.—29. IV Talsu muzejā.

Kuldīgā—Ventspilī—Talsos

Gleznu izstāde «Latviešu tautas revolucionārā pagātne» (16 autoru 19 darbi no MM un IAD fondiem) 3.—12. IV Kuldīgas muzejā, no 3. VI Ventspils muzejā un 28. XI—25. XII Talsu muzejā.

Jelgavā—Talsos—Kuldīgā—Ventspilī

Izstāde «Ainava un klusā daba» (30 autoru 30 gleznas un grafikas no MM un IAD fondiem) 24. VI—9. VII Jelgavas muzejā, VII Talsu muzejā, VIII Kuldīgas muzejā un 28. X—22. XI un 1970. g. 30. XII—1971. g. 31. I Ventspils muzejā.

Tukumā

10. tukumiešu tēlotājas mākslas darbu izstāde (22 autoru 47 darbi) 4. IV—3. V Tukuma muzejā.

Izstāde «Leņina ideju gaismā» (30 autoru 35 darbi no MF) 8.—31. V Tukuma muzejā.

Izstāde «Latviešu trīsdesmito gadu glezniecība» (31 autora 39 darbi no Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja fondiem) 9. VII—9. VIII muzejā.

Izstāde «Latviešu grafika» 19.—27. IX Tukuma muzejā (no muzeja fondiem).

Ventspilī

Latvijas PSR marinistu darbu izstāde (30 autoru 45 darbi) līdz 18. I Ventspils muzejā.

Grafikas izstāde par revolucionāru tēmu (10 autoru 26 darbi no MM un IAD fondiem) no 12. IV Ventspils muzejā.

Liepājas mākslinieku darbu izstāde (10 autoru 33 darbi no MS Liepājas nodaļas) 5.—31. V Ventspils muzejā.

Maskavā

Latvijas PSR mākslinieku darbu izstāde «Sports mākslā» (28 autoru 52 tēlotājas mākslas darbi, kā arī kombināta «Māksla» sportam veltīti izstrādājumi) 15. III—10. IV Sporta pili Lužņikos.

Tallinā

Izstāde «Latvijas PSR paklāji un gobelēni» (43 darbi) II—III Tallinas Valsts mākslas muzejā.

Tartu

Latvijas scenogrāfu darbu izstāde (14 autoru 16 darbi) III—VI teātrī «Venemuine» Tartu.

Čehoslovākijā

Latviešu lietišķās mākslas izstāde (85 autoru ap 300 darbu) sakarā ar padomju kultūras dienām 12.—22. XI Čehoslovākijā. Izstāde notika 4. XI—4. XII Bratislavā, 1970. g. 12. XII—1971. g. 5. I Pisekas pilsētā, 12. I—25. II Prāgā, III—15. IV Čehu Budovicēs, 20. IV—25. V Slovākijā Spiska Novades pilsētā un 21. VI—15. VIII Košices pilsētā.

Rumānijā

Padomju Latvijas grafikas izstāde (16 autoru 49 estampi) 1970. g. XII—1971. g. I Sibiu pilsētā.

2. LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU PERSONĀLĀS IZSTĀDES

Olitas Āboliņas, Natālijas Menteles, Veras Vidukas darbu izstāde (63 darbi, sikplastika, keramika un audumi) 1969. g. 19. VI—13. VII Rīgā, MN.

Olitas Āboliņas darbu izstāde (ap 50 sikplastikas darbu) 1970. g. 29. III—6. IV Maskavā, Centrālajā MDN.

Olitas Āboliņas, Natālijas Menteles, Veras Vidukas darbu izstāde (84 darbi) 1970. g. 9.—30. VII Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Jāņa Anmaņa personālā glezniecības darbu izstāde (21 darbs) 1970. g. 12.—19. III Ludzas muzejā.

Jāņa Anmaņa un Alda Kļaviņa darbu izstāde (ap 30 gleznu) 1970. g. 30. VII—1. IX Saldus muzejā.

Jāņa Anmaņa darbu izstāde (23 gleznas) 1970. g. 17. XI—1971. g. 3. I Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Leonids Āriņš (sk. — Alberts Vucāns).

Anša Artuma gleznu izstāde «Slocenes upe četros gadalaikos» (24 darbi) 1970. g. 14. IV—V Tukuma MRS muzejā Kaivē.

Anša Artuma gleznu (39 darbi) un Tairas Haļapinas, rotaslietu izstāde 1970. g. 7. VI—5. VII Tukuma muzejā.

Timofeja Averina frontes zīmējumu izstāde (98 darbi) no 1970. g. 25. VII Daugavpils muzejā.

Kārļa Baltgaila gleznu izstāde (13 gleznas) 1968. g. 28. I—2. II Valmieras kultūras namā. Kārlis Baltgailis (sk. — Kārlis Miesnieks).

V. Bandera karikatūru izstāde (129 darbi) 1970. g. 20. VI—21. VII Saldus muzejā, 1. VIII—1. IX Brocēnos un 1971. g. 4.—11. VII Tukuma muzejā.

Georgs Barkāns (sk. — Latvīte Medniece).

Birutas Baumanes, Laimdota Mūrnieka, Herberta Silīņa darbu izstāde (146 gleznas) 1968. g. 7. VIII—1. IX Maskavā V. I. Leņina Centrālā stadionā izstāžu paviljonā.

Gleznotāja Artura Baumaņa un lietišķās mākslas mākslinieka Jāņa Sudmaļa darbu izstāde 1970. g. 13. IV—3. V Vaiņodes kultūras namā.

Arturs Baumanis (sk. — Jānis Sudmalis).

Rolands Beitners (sk. — Elita Purenīņa).

Tdm Annas Beķeres (audumi) un Tdm Sīmaņa Beķera (koks) darbu izstāde 1970. g. 1.—16. VIII RZN.

Alberts Betužs-Bertužs (sk. — Visvaldis Ziediņš).

LPSR N. b. mākslas darbin. Jēkaba Bīnes gleznu izstāde (38 darbi) 1969. g. 5. V—10. VI Tukuma muzejā.

Jēkaba Bīnes darbu izstāde (65 darbi) 1969. g. 25. VI—27. VII VMM, 1. XI—7. XII Kuldīgas muzejā (52 gleznas) un 1970. g. 1. III—10. IV Ventspils muzejā (49 gleznas).

Harija Blunava akvareļu izstāde (48 darbi) 1970. g. 14.—28. VI Jūrmals muzeja filiālē Majoros, 6.—27. XII Cēsu muzejā (59 darbi) un 1971. g. 3.—14. II Madonas muzejā (30 darbi).

LPSR N. b. mākslas darbin. Džema Bodnieka darbu izstāde (65 darbi) 1970. g. 2. XII—1971. g. 10. I RZN, 10. II—4. III Jēkabpils muzejā, pēc tam Kokneses muzejā (35 darbi).

Artura Briēža gleznu izstāde (29 darbi) 1970. g. 11. X — 10. XI Saldus muzejā, Pampājos un Brocēnos (līdz 30. XI).

Rūdolfa Briēža (pašdarbības gleznotāja) darbu izstāde (ap 30 gleznu) 1970. g. 4.—27. XI Jelgavas muzejā.

Tdm Emīla Budaha pinumu izstāde 1968. g. 18. VIII—15. IX Madonas muzejā un 1969. g. 26. IX—8. XI Jēkabpils muzejā.

J. Bulliņa (pašdarbības mākslinieka) gleznu izstāde (43 darbi) 1969. g. 10. III—10. IV Bauskas muzejā.

Ādama Bunclera (pašdarbības mākslinieka) gleznu izstāde (49 darbi) 1968. g. 3.—17. III Kuldīgas muzejā.

Ērika Caunes akvareļu izstāde 1969. g. 4.—18. IV Grobiņas vsk.

Ērika Caunes akvareļu izstāde 1970. g. 6.—26. IV Liepājas 5. vsk.

Skaidrītes Cihovskas, Veras Vidukas un Reīna Rītuma lietišķās mākslas darbu izstāde 1970. g. 15.—30. VIII Skrundas kultūras namā.

Aleksandra Čaupova grafikas izstāde «Pa Leņina dzīves vietām» (8 estampi) 1970. g. 21. II—18. IV Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Polikarpa Čerņavska personālizstāde (68 darbi) 1968. g. jūlijā Rēzeknes muzejā.

Polikarpa Čerņavska Latgales keramikas izstāde-pārdošana 1970. g. 7. II—III Rīgā, 3. mākslas salonā.

LPSR N. b. mākslas darbin. Bernharda Dannenhīrsa 70 gadu dzimšanas dienai veltīta izstāde 1969. g. 26. XII—1970. g. 11. I VMM.

Valentīnas Daukšes darbu izstāde 1969. g. 4.—22. IX Rīgā 3. mākslas salonā.

Birutas Delles gleznu izstāde (24 darbi) 1970. g. 12. IX—4. X Kuldīgas muzejā.

Jāzepa Delvera un Pētera Ozoliņa darbu izstāde (62 eksponāti) 1969. g. 14. VIII—9. IX MN.

Aleksandra Dembo zīmējumu izstāde 1969. g. no 16. IV Rīgā, Arhitektu namā.

Eduarda Deņisenko gleznu izstāde (33 darbi) 1970. g. maijā Mazsalacas kultūras namā.

Gvido Dicmaņa darbu izstāde (83 grafikas darbi un gleznas) 1970. g. 10 XI—10. XII RSKN. Staislava Dingēja akvareļu izstāde (45 darbi) 1969. g. 16.—27. IV Liepājas muzejā un 1970. g. no 20. IV Daugavpili (31 darbs).

Artura Droņa personālizstāde (67 gleznas) 1970. g. 26. IV—10. V Cēsu muzejā.

Artura Dubura darbu izstāde (74 estampi un lietišķās grafikas darbi) 1969. g. 16. II—10. III MN.

Paula Duškina un Laimona Kupča akvareļu izstāde (50 darbi) 1969. g. 9.—27. VII Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Laimona Kupča un Paula Duškina darbu izstāde 1970. g. 11.—25. IV Rīgas 41. vsk.

LPSR N. b. mākslas darbin. Albina Džeņa gleznu un dekorāciju izstāde (57 darbi) 1969. g. 2.—20. II Liepājas muzejā.

Albina Džeņa darbu izstāde 1969. g. no 5. IV Priekules vsk.

Kārja Eglīša darbu izstāde 1968. g. 19. XII—1969. g. 5. I VMM.

Kārja Eglīša memoriālā darbu izstāde (42 darbi) 1969. g. 19. III—6. IV Liepājas muzejā, no 19. III arī Ventspils muzejā (112 zīmējumi un grafikas).

Annas Eltermanes darbu izstāde (32 monotipijas, akvareļi un audumu kompozīcijas) 1968. g. 18. IV—13. V Liepājas muzejā.

Anna Eltermane un Jānis Eltermanis (sk. — Helēna Lauva).

Dzidras Ezergailes ainavu grafikas izstāde (51 stājgrafika, 18 grāmatzīmes) 1969. g. 8.—23. II Rīgā, LPSR Vēstures muzejā.

Dzidras Ezergailes grafikas izstāde (15 cinkotipijas) 1970. g. februārī Rīgā, ZA polimēru mehānikas institūta.

Dzidras Ezergailes ainavu grafikas izstāde (20 darbi) 1970. g. 8. III—5. IV Madonas muzejā.

Kārja Freimaņa darbu izstāde (55 dekoratīvie darbi, ilustr. un studijas) 1969. g. no 25. VII—17. VIII Rīgas 3. vsk.

Kurta Fridrihsona darbu izstāde (30 pasteļi) no 1969. g. 8. IV Dailes teātri.

Kurta Fridrihsona pasteļu izstāde (30 darbi no MM un IAD fondiem) 1969. g. 2. VI—10. VII Jelgavas muzejā un 16.—30. VII Liepājas muzejā.

Visvalda Garokalna personālā izstāde (46 darbi) 1968. g. 14. IV—5. V Liepājas muzejā.

Visvalda Garokalna akvareļu izstāde (37 darbi) 1968. g. 15.—30. VI Kuldīgas muzejā, 1. VIII—1. IX Ventspils muzejā un X—XI Tukuma muzejā.

Visvalda Garokalna akvareļu izstāde 1969. g. 5.—26. IV Liepājas 1. vsk.

Teklas Gavares-Vitolas gleznu izstāde (24 darbi) 1970. g. 1.—13. IV Alūksnes muzejā.

Semjona Gelberga akvareļu izstāde (20 darbi) 1970. g. V—VI Rīgas Jūrmieku klubā. Raimonda Gintera akvareļu izstāde (45 akvareļi) 1969. g. 27. VIII—25. IX Jūrmalas muzeja filiālē Majoros, no 4. X Tukuma muzejā, Kaivē, Talsu muzejā, no 1970. g. 20. I Ventspils muzejā un 7.—29. III Kuldīgas muzejā.

Pāvila Glaudāna darbu izstāde (ap 50 gleznu un akvareļu) 1969. g. Kazanā, Tatārijas APSR Tēlotājas mākslas muzejā.

Pāvila Glaudāna darbu izstāde (34 gleznas un akvareļi) 1969. g. 22. X—17. XII Ludzas muzejā un 1970. g. 28. I—20. II Daugavpils muzejā un 10. V—25. VI Rēzeknes muzejā (31 darbs).

Miķeļa Golta gleznu izstāde (24 darbi) 1969. g. 17. IX—8. X Liepājas muzejā.

Miķeļa Golta gleznu izstāde (11 darbi) 1970. g. 16. X—20. XI Valsts Liepājas teātri. Laimdoņa Grasmaņa gleznu izstāde «Dailes teātra aktieru portreti» (28 darbi) 1970. g. 2. II—25. III Dailes teātri.

Voldemārs Gudovskis (sk. — Nikolajs Linde).

Aivara Gulbja, Jāņa Karlova, Jura Mauriņa skulptūru izstāde (22 darbi) 1969. g. no vembri MN.

Birutas Gustiņas akvareļu izstāde (37 darbi) 1968. g. 19. V—16. VI Bauskas muzejā. Zigurda Gustiņa darbu izstāde (39 gleznas un grafikas) 1969. g. 4. I—4. II Bauskas muzejā.

Tairas Haļapinas darbu izstāde (gleznas) 1968. g. 10. XI—8. XII Madonas muzejā un 1969. g. 28. I—28. II Tukuma muzejā (56 darbi).

Taira Haļapina (sk. — Ansis Artums).

Valentīnas Helmūtes un Artura Ņikitina darbu izstāde (15 tēlniec. darbi, ap 50 litogrāfiju un akvareļu) 1969. g. IV—26. V Rīgā, 3. mākslas salonā.

Dzintra Indriksone (sk. — Latvīte Medniece).

Voldemāra Irbes pasteļu izstāde (68 darbi) 1968. g. 14. XI—15. XII VMM.

Stanislava Ivaņiča 3. personālizstāde 1968. g. 6. XI—18. XII Jēkabpils muzejā.

LPSR Valsts prēmijas laureāta Aleksandra Junkera 70. dzimšanas dieni veltītā darbu izstāde (58 kokgribumi un linogriezumi) 1969. g. 21. XII—1970. g. 18. I VMM.

Alekseja Jupatova grāmatzīmju izstāde (20 grāmatzīmes un 20 šo zīmju kolorēti oriģinālzīmējumi) 1968. g. XII—1969. I LPSR Revolucionijas muzejā.

Alekseja Jupatova un Oto Medņa grāmatzīmju izstāde (300 darbi) 1969. g. martā Čeboksāru pilsētā, Čuvašijas Valsts mākslas galerijā.

Eduarda Jurķeļa personālizstāde (54 darbi) 1968. g. 13. I—7. II Jelgavas muzejā.

Eduarda Jurķeļa gleznu izstāde (38 darbi) 1968. g. 6. III—6. IV Bauskas muzejā.

Eduarda Jurķeļa darbu izstāde no 1968. g. 13. IV Kazdangas lauksaimn. tehnikumā.

Eduarda Jurķeļa darbu izstāde 1968. g. jūnijā Ventspilī, ārzemju jūrnieru klubā.

Ādolfā Kāja (pašdarbības mākslinieka) gleznu izstāde (40 darbi) 1970. g. no 25. IV Rojā. LPSR Tautas mākslinieka Valda Kalnrozes 75. dzimšanas dieni veltītā darbu izstāde (39 gleznas) 1970. g. 26. VIII—27. IX VMM.

Valda Kalnrozes gleznu izstāde (20 darbi) 1970. g. 22. X—22. XI Liepājas muzejā.

Vitālija Kalvāna gleznu izstāde (ap 40 darbu) 1968. g. 14.—20. IV Silenes kultūras namā un 14.—22. IV p/s «Stars» klubā.

Nikolaja Karagodina personālizstāde 1968. g. 1. III—17. IV Liepājas muzejā.

Nikolaja Karagodina darbu izstāde (46 gleznas) 1968. g. 13. VI—8. VII MN.

Nikolaja Karagodina darbu izstāde (20 gleznas) 1970. g. 12. IX—22. XI LPSR Dailes teātri.

Vladimira Karjakina gleznu izstāde (51 darbs) 1969. g. 8. X—10. XI MN.

Jānis Karlovs (sk. — Aivars Gulbis).

Ainas Karlsones gleznu izstāde 1969. g. 16. IV—11. V Madonas muzejā.

Jēkaba Kazaka darbu izstāde (144 eksponāti) 1970. g. 25. XI—20. XII VMM.

Artura Kiršfelda darbu izstāde (ap 20 linogriezumu un akvareļu) 1968. g. 12.—26. IV Rīgā, fabrikā «17. jūnijs».

Artura Kiršfelda darbu izstāde (53 darbi) 1969. g. 8. II—9. III Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.

Henrija Klēbaha gleznu izstāde (25 darbi) 1968. g. 21. XII—1969. g. 15. I MN.

Mākslinieka latviešu sarkanā strēlnieka Gustava Kluča 75. dzimšanas dieni veltītā izstāde (138 eksponāti) 1970. g. 20. XI—20. XII VMM.

Alda Kļavina gleznu izstāde (16 darbi) 1970. g. 12. IV—10. V Madonas muzejā.

Aldis Kļaviņš (sk. — Jānis Anmanis).

Pēteris Kļaviņš (sk. — Jānis Sudmalis).

Jevgeņijas Kņaviņas personālizstāde (batika) no 1969. g. 2. X Rīgā, 3. mākslas salonā.

Edītes Krastenbergas darbu izstāde (39 gleznas, akvareļi un pasteļi) 1968. g. maijā Pļaviņu vsk.

Martas Krastiņas keramikas un Jāņa Undas akvareļu izstāde (40 darbi) 1970. g. 20. XII—1971. g. 27. I Rēzeknes muzejā un 1971. g. 22. IV—13. V Jēkabpils muzejā (41 darbs).

Stanislava Kreiča gleznu izstāde (49 darbi) 1969. g. 17. VII—10. VIII MN.

Aleksandra Krievina gleznu izstāde (28 darbi) 1968. g. 12.—22. IV Rīgā, klubā «Vecrīga», un 17. XI—8. XII Bauskas muzejā (34 darbi).

VĻKJS prēmijas laureāta Gunāra Krojļa darbu izstāde no 1968. g. 13. IV Rīgā, 7. bibliotēkā.

Laimonis Kupcis (sk. — Pauls Duškins).

Jāņa Kuzmina dzintara darinājumu izstāde 1970. g. oktobrī Ventspils muzeja filiālē.

Helēnas Lauvas 50 gadu jubilejas, Annas Eltermanes un Jāņa Eltermaņa darbu izstāde (63 darbi — ādas plastika, grafika, gleznas) 1970. g. 3.—22. X Liepājas muzejā.

Kārļa Lejnietka darbu izstāde 1968. g. septembrī Talsu muzejā un 3.—27. X Ventspils muzejā (38 gleznas).

Kārļa Lejnietka darbu izstāde 1970. g. 28. III—12. IV Kazdangas sovhoztehnikumā.

Valijas Liepiņas gleznoto aktieru portretu izstāde 1970. g. martā MDN.

Nikolaja Lindes gleznu izstāde (32 Siguldas ainavas) 1969. g. 15. III—2. IV MDN.

Nikolaja Lindes un Voldemāra Gudovska gleznu izstāde «Siguldas ainavas» no 1969. g. 12. IV Siguldas kultūras namā.

LPSR N. b. mākslas darbin. Jūlija Madernieka 100 gadu dzimšanas dienas atceres izstāde (73 eksponāti) 1970. g. 12. XI—1971. g. 3. I VMM.

Juris Mauriņš (sk. — Aivars Gulbis).

Latvies Mednieces, Dzintras Indriksones un Georga Barkāna darbu izstāde (68 keramikas un audumu izstrādājumi) 1970. g. 3.—27. VII MN.

Latvies Mednieces un Georga Barkāna lietišķās mākslas izstāde (32 darbi) 1970. g. 15. VIII—15. IX Tukuma muzejā, 10. X—1. XI Kuldīgas muzejā un līdz 22. XI Ventspils muzejā.

Jāņa Medņa un koktēlnieka Arnolda Stuča darbu izstāde (10 darbi) 1968. g. no 10. IV Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Jāņa Medņa gleznu izstāde 1969. g. 2.—20. IV Rīgā, 3. mākslas salonā.

Jāņa Medņa gleznu izstāde 1970. g. 25. V—15. VI Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».

Oto Medņa, gleznotāju Ernesta Melnupes un Ulda Ūdra darbu izstāde 1969. g. 12.—26. IV Limbažu kultūras namā.

Voldemāra Medņa darbu izstāde (53 gleznas) 1970. g. 10.—24. V Rīgā, Padomju bulv. 1.

LPSR Tautas mākslinieka Emila Meldera darbu izstāde (60 eksponāti) 1969. g. 25. IV—25. V VMM.

Ernesta Meļķa gleznu izstāde (45 darbi) 1970. g. 11. XII—1971. g. 10. I Tukuma muzejā.

Ernests Melnupe (sk. — Oto Mednis).

Natālija Mentele (sk. — Olīta Āboliņa).

LPSR Tautas mākslinieka Kārļa Miesnieka, Kārļa Baltgaila un Jēkaba Strazdiņa darbu izstāde 1968. g. no 15. IV Jaunpiebalgas kultūras namā.

Laimdota Mūrnieks (sk. — Biruta Baumannē).

Tāms K. Mušas darbu izstāde (72 kokgriezumi) 1968. g. 1—31. I Saldus muzejā un Brocēnos.

Arturs Nikitins (sk. — Valentina Helmute).

Gleznotāja Anša Ozoliņa un grafiķes Aijas Zavičkas darbu izstāde 1970. g. 5.—10. IV Liepājā, MS Liepājas nodaļas mākslas studijā, un 17.—30. IV Grobiņas vsk.

Pēteris Ozoliņš (sk. — Jāzeps Delveris).

Oto Ozols (sk. — Zina Ulste).

Arnolda Pankoka darbu izstāde (30 gleznas) 1968. g. 14.—24. IV Rīgā, kultūras namā «Ziemeļblāzma».

Ulda Pauzera darbu izstāde (38 gleznas un akvareļi) 1969. g. februārī Rīgas kinomā.

Mariannas Peilānes gleznu izstāde (26 gleznas un akvareļi) 1969. g. 6. XI—7. XII Madonas muzejā.

Nikolaja Petraškeviča akvareļu izstāde (45 darbi) 1969. g. 29. XI—21. XII MN, 1970. g. 1.—30. III Tukuma muzejā, 5. VIII—1. IX Viļņā (38 darbi), 18. XI—10. XII Liepājas muzejā (30 darbi) un 1971. g. janvārī Kuldīgas muzejā (30 darbi).

Rūdolfa Pilādža darbu izstāde (60 dekorāciju meti un gleznas) 1968. g. 16. V—9. VI MN.

Elvīras Pinnes un Rūdolfa Piņņa darbu izstāde (16 tēlniecības darbi, 50 gleznas) 1968. g. 14. XII—1969. g. 6. I VAMM.

Ārija Plauža (pašdarbības mākslinieka) personālā izstāde (57 gleznas un studijas) 1969. g. 4.—25. V Česu muzejā.

Andreja Pormaļa personālā izstāde 1969. g. 17. I—5. III Jēkabpils muzejā.

Andreja Pormaļa un Modesta Trepša lietišķās mākslas izstāde 1970. g. 19. IX—31. XII Jēkabpils muzejā.

Alvīns Priedes un Rūdolfa Priedes darbu izstāde, veltīta mākslinieku piemiņai (117 gleznas, akvareļi, zīmējumi) 1969. g. 9. I—2. II Liepājas muzejā.

Elītas Purenīnas darbu izstāde 1969. g. 12.—20. IV Jūrmalas 2. astoņgadīgajā skolā.

- Elitas Purenīnas un Rolanda Beitnera monumentāli dekoratīvu darbu izstāde (23 ekspozīcijas) 1969. g. 19. XII—1970. g. 11. I Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.
- Reinis Ritums (sk. — Skaidrite Čihovska).
- Ēriks Romanes darbu izstāde (47 gleznas un akvareļi) 1970. g. 3.—24. XI MN.
- Lidijas Rozentāles un Taigas Vējas personālizstāde (keramika un rotaslietas) 1969. g. 2.—22. I Jelgavas muzejā.
- Lidijas Rozentāles darbu izstāde (171 keramika) 1969. g. 22. II—16. III Kuldīgas muzejā.
- Rūsina Rozītes gleznu izstāde 1969. g. IX—XI Dailes teātri.
- LPSR N. b. skolotājas mākslinieces Ernās Rubenes lietišķās mākslas izstāde 1970. g. 12. IX—11. X Cēsu muzejā.
- Nikolaia Rukajeva gleznu izstāde 1970. g. I un X—XI Mazsalacas kultūras namā.
- Kārļa Saukas darbu izstāde (68 gleznas un grafikas) 1970. g. 3.—29. I Liepājas muzejā.
- Kārļa Saukas darbu izstāde 1970. g. 15.—26. IV Skrundas kultūras namā.
- Kārļa Saukas darbu izstāde 1970. g. XII—1971. g. 10. I Valsts Liepājas teātri.
- Natālijas Silīnas audumu izstāde 1969. g. no 9. XII Rīgā, 3. mākslas salonā.
- Herberfs Silīns (sk. — Biruta Baumanē).
- Kārļa Skrodera darbu izstāde (17 gleznas) 1970. g. 10.—28. IV RSKn.
- Riharda Skrubja grafikas izstāde (30 estampi) 1969. g. 5. IX—8. X Ventspils muzejā un 1970. g. 30. X—15. XI Jūrmalas muzeja filiālē Majoros.
- Dzēmmas Skulmes gleznu izstāde (45 darbi) 1969. g. 19. I—13. II MN un XI—XII Maskavā (ap 80 gleznu un akvareļu).
- Dzēmmas Skulmes gleznu izstāde (49 darbi) 1970. g. 28. V—27. VI Liepājas muzejā un 1. X—1. XI Tukuma muzejā (33 darbi).
- Jūrga Skulmes ainavu izstāde (34 gleznas) 1970. g. 19. VI—12. VII Kuldīgas muzejā, 13. VIII—6. IX Ventspils muzejā, 25. IX—25. X Jūrmalas muzeja filiālē Majoros, 3.—30. XI Talsu muzejā (31 glezna) un 4.—18. XII Rēzeknes muzejā (23 darbi).
- Martas Skulmes tēlniecības izstāde (58 darbi) 1969. g. 16. XI—7. XII VMM.
- LPSR Tautas mākslinieka Oto Skulmes gleznu izstāde 1970. g. III—VI Dailes teātri.
- Ugas Skulmes darbu izstāde 1969. g. VI—VII Madonas muzejā.
- Ugas Skulmes darbu izstāde «Lībiešu zvejniekiem ainavas» (28 gleznas, 3 zīmējumi) 1970. g. 5. VI—5. VII Ventspils muzeja filiālē un 18. VII—9. VIII Kuldīgas muzejā, 5. IX—5. X Saldus muzejā (28 darbi) un 18. XI—6. XII Madonas muzejā.
- Ugas Skulmes pasteļu izstāde (57 darbi) 1970. g. 27. XI—1971. g. 3. I VMM, pēc tam 9. I—7. II Jēkabpils muzejā (30 pasteļi).
- Pēteris Ringolda Smagiņa 1969. gada darbu izstāde (88 stājgrafikas darbi un 75 grāmatzīmēs) 1969. g. 19. I—20. II Rīgā un 27. III—10. IV Cēsu muzejā.
- LPSR N. b. mākslas darbin. Margas Spertāles darbu izstāde (28 skatuves tērpu lelles) 1970. g. 30. XI—1971. g. 31. I VAMM.
- Jēkaba Sprīnģa akvareļu izstāde 1970. g. 12.—19. IV Rojās vsk.
- Irēnas Stradiņas gleznu izstāde (ap 30 darbu) 1968. g. 16. IV—19. V Rīgā P. Stradiņa Republ. klīniskajā slimnīcā.
- Jēkabs Strazdiņš (sk. — Kārlis Miesnieks).
- Jāņa Straumes darbu izstāde 1970. g. 12.—17. X Ventspilī, J. Fabriciusa 1. vsk.
- Jāņa Strauta gleznu izstāde 1970. g. jūnijā Mazsalacas kultūras namā.
- Arnolds Stucis (sk. — Jānis Mednis).
- LPSR N. b. skolotāja Jāņa Sudmaļa, Artura Baumaņa un Pēteris Kļaviņa izstāde (38 darbi) 1968. g. 5.—29. IX Ventspils muzejā.
- Jānis Sudmalis (sk. — Arturs Baumanis).
- Žaņa Sūniņa personālā izstāde 1968. g. decembrī Talsu muzejā.
- Žaņa Sūniņa darbu izstāde, veltīta V. I. Ļeņina 100. dzimšanas dienai (49 gleznas) 1970. g. no 11. I Talsu muzejā un 3. VI—5. VII Ventspils muzejā (40 gleznas).
- PSRS Tautas mākslinieka Leo Svempa gleznu izstāde (103 darbi) 1968. g. 18. IV—26. V VMM.
- Vitolda Svirskā gleznu izstāde 1968. g. 27. III—25. IV Salaspilī p/s «Budeskalni» klubā.

Vitolda Svirska darbu izstāde (70 gleznas, akvareļi, linogriezumi, monotipijas) 1969. g. no 5. XII LPSR Vestures muzejā.

Vitolda Svirska darbu izstāde (32 darbi) 1970. g. 11.—26. IV Daugavpils muzejā.
Smulānu keramikas izstāde (Jāzēpa, Antona, Emīlijas Smulānu 180 darbi) 1968. g. Rēzeknes muzejā.

Antona Smulāna keramikas izstāde 1970. g. 15. II—14. III Rēzeknes muzejā.

Brigītes Strauhas un Andra Strauha ādas mākslinieciskās apdares personālā izstāde (191 darbs) 1970. g. 9.—30. X Rīgā, 3. mākslas salonā.

Andreja Sulca darbu izstāde 1968. g. 14. IV—14. V Jūrmalā, z/a «Uzvara» klubā.

Zelmas Talbergas darbu izstāde «Rīga ofortos» 1970. g. 21. XII—1971. g. 20. I Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmatas».

Kārļa Taubes VIII darbu izstāde (52 akvareļi un temperas gleznas) 1968. g. 1. V—2. VI Saldus muzejā.

Kārļa Taubes darbu izstāde (52 akvareļi) 1970. g. 1. V—11. VI Saldus muzejā.

Voldemāra Tiltiņa dekoratīvās koka tēlniecības izstāde (52 darbi) 1970. g. 1.—22. XII MN.

Modests Trepšs (sk. — Andrejs Pormalis).

LPSR Tautas mākslinieka Konrāda Ubāna 75. dzimšanas dienai veltītā darbu izstāde (114 gleznas) 1969. g. 14. XI—14. XII VMM.

Konrāda Ubāna gleznu izstāde 1970. g. 11. IV—11. V Rūjienas muzejā.

Teodora Ūdera darbu izstāde 1968. g. 17. IV—2. V Valmieras rajona kultūras namā.

Teodora Ūdera 100. dzimšanas dienai veltītā izstāde (58 zīmējumi un gleznas) 1968. g. 10.—26. V VMM.

Jāņa Ūdra darbu izstāde (90 gleznas, 9 zīmējumi) 1968. g. 8.—20. IX Balvu rajona kultūras namā.

Jāņa Ūdra darbu izstāde (100 gleznas, 10 zīmējumi) 1969. g. 18.—25. VII Gulbenes rajona kultūras namā.

Uldis Ūdris (sk. — Oto Mednis).

Teodora Ūdriķa darbu izstāde (39 gleznas) 1969. g. 19. IX—8. X Liepājas muzejā.

Teodora Ūdriķa personālā izstāde (66 darbi) 1970. g. 23. XI—23. XII Kauņā.

Kārļa Ulpes darbu izstāde (24 gleznas, akvareļi un zīmējumi) 1970. g. 25. XII—1971. g. 10. I Rīgā, kultūras namā «Ziemeļblāzma».

Zinas Ulstes (porcelāns) un Oto Ozola (metālkalumi) darbu izstāde 1969. g. 3.—28. VII Rīgā, 3. mākslas salonā.

Jāņa Undas akvareļu izstāde (25 darbi) 1970. g. 17. V—14. VI Madonas muzejā.

Jānis Unda (sk. — Marta Krastiņa).

Evi Upenieces darbu izstāde 1969. g. 16.—23. IV Rīgas 45. vsk.

LPSR Tautas mākslinieka Pētera Upiša 70. dzimšanas dienai veltītā izstāde (14 estampī) 1969. g. 3.—12. X VMM.

Pētera Upiša grafikas izstāde 1970. g. 25. X—16. XII Rūjienas muzejā.

Gotfrīda Vaksmaņa darbu izstāde 1970. g. oktobrī Rīgas 19. vsk.

LPSR Tautas mākslinieka Voldemāra Valdmaņa darbu izstāde (144 eksponāti) 1968. g. 11. XII—1969. g. 5. I VMM.

Jāņa Valtera personālizstāde, veltīta mākslinieka 100. dzimšanas dienai, 1969. g. 22. I—26. II Jelgavas muzejā.

Jāņa Valtera 100. dzimšanas dienai veltītā izstāde (105 darbi) 1969. g. 5.—30. III VMM.
Vera Viduka (sk. — Skaidrite Čihovska).

Pētera Vīganta gleznu izstāde (27 darbi) 1970. g. XII Valmieras rajona kultūras namā.

LPSR N. b. mākslas darbin. Polikarpa Vilcāna keramikas izstāde, veltīta mākslinieka 75. gadu jubilejai, 1968. g. XII—1969. g. I Rēzeknes muzejā.

Latgales keramiķa Staņislava Vilcāna darbu izstāde (115 darbi) 1969. g. 22. III—6. IV Liepājas muzejā.

LPSR Tautas mākslinieka Ģirta Vilka darbu izstāde (42 eksponāti) 1969. g. no 14. I Dailes teātri.

Edgara Vintera darbu izstāde (ap 50 gleznu, akvareļu, monotipiju) 1970. g. 25. IX—25. X RSKN.

T. Vitola-Gavare (sk. — Tekla Gavare-Vitola).

- Alberta Vucāna darbu izstāde (49 gleznas) 1968. g. no 13. IV Daugavpils teātri.
 Alberta Vucāna darbu izstāde 1969. g. 19. III—13. IV Madonas muzejā.
 Alberta Vucāna un Leonida Āriņa darbu izstāde 1968. g. no 5. X LPSR Vēstures muzejā.
 Teodora Zalkalna skulptūru izstāde 1970. g. 27. XII—1971. g. II Rūjienā un 15. VII—20. VIII Tukuma muzejā (16 darbi).
 Jāņa Zariņa gleznu izstāde (34 darbi) 1968. g. 18. II—15. III Saldus muzejā.
 Riharda Zariņa 100. dzimšanas dienai veltītā izstāde (108 eksponāti) 1969. g. 16. XI—7. XII VMM.
 Aija Zavicka (sk. — Ansis Ozoliņš).
 Valentīnas Zeiles darbu izstāde (130 stājskulptūras, medaļas un plaketes) 1970. g. 2—17. VIII Jūrmalas muzeja filiālē Majoros un 4. X—15. XI Daugavpils muzejā (118 darbi).
 Ulda Zemzara zīmējumu izstāde (60 darbi) 1968. g. 4.—28. X MN.
 Ulda Zemzara gleznu izstāde (26 darbi) 1969. g. 14. XI—1970. I Dailes teātri.
 Visvalda Ziediņa un Alberta Betuža-Bertuža darbu izstāde 1970. g. septembrī Valsts Liepājas teātri.
 Aijas Ziles personālizstāde (130 keramikas darbi) 1970. g. 5.—26. VI Rīgā, 3. mākslas salonā.
 Aleksandra Zviedra akvareļu izstāde (44 darbi) 1969. g. 23. X—14. XI Jūrmalas muzeja filiālē Majoros, no 30. XI Valmieras kultūras namā un no 26. XII Tukuma MRS muzejā Kaivē.
 Alises Zvirbules darbu izstāde (49 gleznas, akvareļi, pasteļi) 1969. g. 15. III—11. IV MN.

3. CITU PADOMJU REPUBLIKU MĀKSLAS IZSTĀDES LATVIJĀ

1968

- Ļeņingradas teātra un kino mākslinieku darbu izstāde martā Rīgā, MDN.
 Baltkrievijas PSR gleznotāju darbu izstāde (49 gleznas) 16. III—7. IV VMM.
 Padomju glezniecības un tēlniecības izstāde no Valsts krievu mākslas muzeja fondiem 14.—22. IV Bebrenes vettehnikumā.
 Padomju Krievijas lietišķās mākslas izstāde (990 eksp.) 24. V—23. VI VMM.
 Igaunju mākslinieku tēlniecības darbu izstāde no 1. VI Rīgā, Skulptūru dārzā.
 Kirgizijas PSR lietišķās mākslas izstāde 6.—30. VI VMM, 3. VII—11. VIII Jelgavas muzejā un 21. IX—13. X Kuldīgas muzejā.
 Igaunijas PSR Vilandes rajona foto, tēlotājas un lietišķās mākslas darbu izstāde 7. VI—20. VII Cēsu muzejā.
 Mihaila Greku (Moldāvijas PSR) darbu izstāde (59 gleznas) 14. VI—29. VII VAMM un 16. VIII—15. IX Jelgavas muzejā.
 Leidas Somas (Igaunijas PSR) grāmatzīmju izstāde (91 darbs) 1.—31. VIII Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».
 Kaunās mākslinieku darbu izstāde (40 autoru 50 darbi) 9. X—14. XI Liepājas muzejā.
 Ukrainas PSR Tautas mākslinieku Tatjanas Jablonskas, Nikolaja Gluščenko, Innas Kolo-mijecas un Ukrainas PSR N. b. mākslas darbinieku Jevgenija Volobuļeva un Georgija Jakutoviča darbu izstāde (164 eksp.) 25. X—24. XI VMM.
 Lietuvas PSR akvareļu izstāde 26. XI—17. XII Jelgavas muzejā.

1969

- Borisa Kustodijeva darbu izstāde (149 eksp.) 8. I—2. II VMM.
 KPFSR gleznu izstāde (ap 100 darbu) martā Liepājas flotes virsnieku namā.
 Igaunijas PSR Vilandes rajona foto, tēlotājas un lietišķās mākslas darbu izstāde 7. V—15. VI Cēsu muzejā.
 Lietuvas PSR mākslinieku plakātu ceļojošā izstāde (23 autoru 62 darbi) 1. VII—20. VIII Ludzas muzejā, pēc tam Rēzeknes muzejā, 7. XI—1. XII Saldus muzejā un 10. XII—1970. g. I Ventspils muzejā.

- Vives Tolli (Igaunijas PSR) darbu izstāde (52 eksp.) 7. VII—4. VIII VAMM.
Kirgīzijas PSR mākslinieku darbu izstāde (104 eksp.) sakārā ar Kirgīzijas PSR kultūras
nedēļu 1969. g. 21. IX—5. X VMM un 22. IX—10. X Cēsu muzejā.
Lietuvas PSR N. b. mākslas darbin. Petra Stasauska akvareļu izstāde 8.—31. X Liepājas
muzejā.
Sofijas Veiverītes un Jona Švažas (Lietuvas PSR) glezniecības izstāde (62 darbi) 17. XII—
1970. g. 4. I VMM.

1970

- Izstāde «V. I. Leņins mākslinieku zīmējumos» (15 autoru 31 darba reprodukcijas) 1.—
15. III Madonas muzejā, 3.—12. IV Kuldīgas muzejā un 14. IV—8. V Jēkabpils muzejā.
Jauno mākslinieku grafiku (J. Atlanova, A. Borisova, N. Voronkova, G. Jefimočkina,
N. Ščeglova un K. Nazarova), kas strādājuši PSRS MA jaunrades darbnīcās, darbu (ap 80)
izstāde VI—VII Daugavpils muzejā.
Igaunijas PSR Vilandes rajona foto, tēlotājas un lietišķās mākslas darbu izstāde 21.—
30. VI Cēsu muzejā.
Grigora Manukjana (Armēnijas PSR) metālkalumu izstāde (ap 40 darbu) 8. IX—4. X RZN.
PSRS Tautas mākslinieka Evalda Okasa (Igaunijas PSR) grāmatzīmju izstāde (108 darbi)
15. XI—20. XII Rīgā, grāmatnīcā «Mākslas grāmata».
PSRS Tautas mākslinieka, PSRS Mākslas akadēmijas īstenā locekļa Nikolaja Tomska
darbu izstāde (78 eksp.) 28. XII—1971. g. 31. I VMM.

4. ĀRZEMJU MĀKSLAS IZSTĀDES LATVIJĀ

1968

- Pablo Pikaso zīmējumu un estampu izstāde 18. IV—10. VI VAMM.
Dienvidslāvijas mūsdienu lietišķās mākslas izstāde (256 eksp.) 6.—29. IX VAMM.
Ungāru XX gadsimta glezniecības izstāde (112 eksp.) 11. IX—6. X VMM.
Poļu plakātu izstāde (36 autoru 95 darbi) 18. IX—20. X Jelgavas muzejā un 1969. g.
26. IX—10. XI VAMM.
Poļu tautas lietišķās mākslas izstāde (100 autoru 325 izstrādājumi) 21. IX—2. X MN.
Kongo (Brazavila) lietišķās un tēlotājas mākslas izstāde (238 eksp.) 28. X—8. XII VAMM.
Japāņu bērnu estampu izstāde (42 darbi) 19. XII—1969. g. 13. I VAMM.

1969

- Poļu mākslas audumu izstāde (27 autoru 46 darbi) 16. I—20. II VAMM.
Gleznotāja Džovanni Omičioli (Itālija) gleznu un zīmējumu izstāde (168 darbi) 20. II—
19. III Liepājas muzejā un VI—25. VII Tukuma muzejā.
Izstāde «Somu mākslas audumi» un «Bērnu estētiskā audzināšana Somijā» (54 eksp.)
3.—15. VI VMM.
Poļu lietišķās mākslas izstāde, veltīta Polijas TR 25. gadadienai (186 eksp.), 13. VIII—
14. IX VMM.

1970

- Izstāde «Ščecinas vojevodistes glezniecība 25 gados» (100 eksp.) 16.—24. V VMM.
Sociālistisko valstu bērnu politisko zīmējumu izstāde (121 darbs) 1.—15. VI Alūksnes
muzejā.
Mūsdienu poļu grafikas un plakātu izstāde (69 grafikas, 73 plakāti) 30. XI—27. XII
VAMM.

203

III. KONGRESI, KONFERENCES, RADOŠĀ DARBA SANĀKSMES

1968

15. I VMM notika Voldemāra Matvejeva 90. dzimšanas dienas atcerei veltīta zinātniskā konference. Referēja V. Bubnova, G. Černova, T. Haļapina, E. Kovtuns, M. Saparovs un J. Skulme.

10. un 11. IV Rīgā, Politiskās izglītības namā, notika Latvijas PSR Mākslinieku savienības 7. kongress. No LPSR MS 431 biedra un 37 biedru kandidātiem kongresā piedalījās 365, kā arī citu padomju republiku mākslinieku savienību, sabiedrisko organizāciju un preses 92 pārstāvji.

Kongress noklausījās un apsprieda MS valdes priekšsēdētāja L. Svempa, MF valdes priekšsēdētāja O. Urbāna atskaites referātus un revīzijas komisijas priekšsēdētāja V. Kozina ziņojumu.

Kongress ievēlēja MS valdē 39 un revīzijas komisijā 13 māksliniekus.

MS valdes un revīzijas komisijas konstruēšanās sēde 15. IV par MS valdes priekšsēdētāju ievēlēja E. Iltneru, par priekšsēdētāja vietniekiem K. Baumanis, Ī. Bukovski un L. Mūrnieku, par atbildīgo sekretāru G. Krolli. Ievēlēja arī MS valdes prezidiju 15 locekļu sastāvā.

MS revīzijas komisijas konstruēšanās sēdē 15. IV par revīzijas komisijas priekšsēdētāju ievēlēja M. Zauru.

26.—29. XI Maskavā Arod biedrību nama Kolonnu zālē notika PSRS MS 3. kongress. 12 425 PSRS MS biedrus un biedru kandidātus kongresā pārstāvēja 725 delegāti, kuri noklausījās un apsprieda J. Belašovas pārskata referātu: par PSRS MS valdes darbu, PSRS MF valdes pārskata referātu, PSRS MS revīzijas komisijas darba pārskatu, nacionālo republiku un MS nodaļu pārstāvju runas un ziņojumus. Kongress ievēlēja MS valdē 144 MS biedrus (no Latvijas PSR K. Baumanis, R. Heimrāts, E. Iltneris, G. Krollis, L. Svempu un G. Zemgalu) un MS revīzijas komisijā 39 cilvēkus (no Latvijas PSR M. Zauru).

29. XI notika 3. kongresa ievēlētās valdes 1. plēnums, kurā par PSRS MS valdes priekšsēdētāju ievēlēja J. Belašovu. Plēnums ievēlēja MS valdes sekretariātu 34 locekļu sastāvā (no Latvijas PSR sekretariātā ievēlēja E. Iltneru).

1970

5. III Rīgā notika republikas radošo darbinieku savienību apvienotais plēnums «V. I. Ļeņins un sociālistiskā kultūra». Par MS darbu referēja G. Krollis.

27. III VMM notika teorētiska konference «Ļeņins un māksla», kurā referātus nolasīja H. Dubins, R. Lāce, M. Ivanovs un T. Haļapina.

17. IV Rīgā, Poligrāfiķu centrālajā klubā, notika zinātniski teorētiska konference «Arhitektūra un sintēze», kurā referēja mākslas zinātnieki E. Jaunzeme, T. Kačalova un arhitekts I. Strautmanis.

12.—21. XII Rīgā notika Baltijas republiku, Baltkrievijas, Ukrainas un Maskavas scenogrāfu un kostīmu mākslinieku seminārs «No maketa līdz izrādei» un 21. XII konference pārskats par mūsu scenogrāfu darbu.

MĀKSLAS DZĪVES HRONIKĀ LIETOTIE SAISINĀJUMI

BASB «Daugava» — Brīvprātīgā arod biedrību sporta biedrība «Daugava»

Dailis teātri — LPSR Akadēmiskajā J. Raiņa Dailis teātrī

eksp. — eksponāti

LPSR — Latvijas PSR

MDN — Mākslas darbinieku nams

MF — Mākslas fonds (Latvijas PSR)

MM un IAD — LPSR Mākslas muzeju un izstāžu apvienotā direkcija

MN — Mākslinieku nams

MS — Mākslinieku savienība

N. b. mākslas darbin. — Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks
RSkN — Republikas izglītības, augstskolu un zinātnisko iestāžu darbinieku kultūras nams
RZN — Republikas zinību nams
Tdm — Tautas daiļamata meistars
VAMM — Latvijas PSR Valsts aizrobožu mākslas muzejs
VMM — Latvijas PSR Mākslas muzejs
vsk. — vidusskola
ZA — Zinātņu akadēmija
Alūksnes muzejs — Madonas novadpētniecības un mākslas muzeja Alūksnes filiāle
Bauskas (Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas) muzejs — Bauskas (Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas) novadpētniecības muzejs
Cēsu (Jelgavas, Jūrmalas, Liepājas, Saldus) muzejs — Cēsu (Jelgavas, Jūrmalas, Liepājas, Saldus) vēstures un mākslas muzejs
Kokneses muzejs — Kokneses vēstures muzejs
Ludzas (Rēzeknes, Talsu, Valmieras) muzejs — Ludzas (Rēzeknes, Talsu, Valmieras) novadpētniecības muzejs
Tukuma muzejs — Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzejs
Ventpils muzejs — Ventpils Vēstures un jūras zvejniecības brīvdabas muzejs

SATURS

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSLA

| | |
|--|-----|
| Pa sociālistiskā reālisma ceļu | 7 |
| Rasma Lāce. Laikmeta tēma un attīstības procesi latviešu mūsdienu glezniecībā | 14 |
| Ruta Čaupova. Portrettēlniecība — žanra attīstības problēmas | 37 |
| Velta Lapacinska. Dažas iezīmes grafikas tēlainās izteiksmes meklējumos | 53 |
| Veronika Kučinska. Desmit auglīgi gadi | 66 |
| Arnis Zīle. Par nosacīto teātra kostīmu | 83 |
| Skaidrite Riņķe. Laikmeta raksturs mūsdienu plakātā | 92 |
| Herberts Dubins. Dizains materiālās un garīgās kultūras sistēmā | 103 |
| Mākslinieki par mākslu | 124 |

LATVIEŠU MĀKSLAS VESTURE

| | |
|--|-----|
| Romis Bēms. Daži apsvērumi par 19. gadsimta tēlotājas mākslas manto- jumu Latvijā | 129 |
| Eduards Kļaviņš. Par latviešu portreta gleznotājiem 17. un 18. gadsimtā | 146 |
| Rasma Lāce. Gleznotājs Kārlis Celmiņš | 154 |
| Māra Markēviča. Rūdolfa Pērles ziedu gleznojumi | 163 |
| Ņina Lapidusa. Nikolajam Rēriham — 100 | 166 |

MUZEJI, MĀKSLAS DZĪVES HRONIKA.

| | |
|--|-----|
| Muzeju darbs | 171 |
| Ize Blahina. Svarīgākais Valsts Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures sektorā | 178 |
| Arnolds Salenieks. Mākslas dzīves hronika | 185 |

ЛАТЫШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Составители С. Циелава, М. Иванов

Художник К. Голдманис

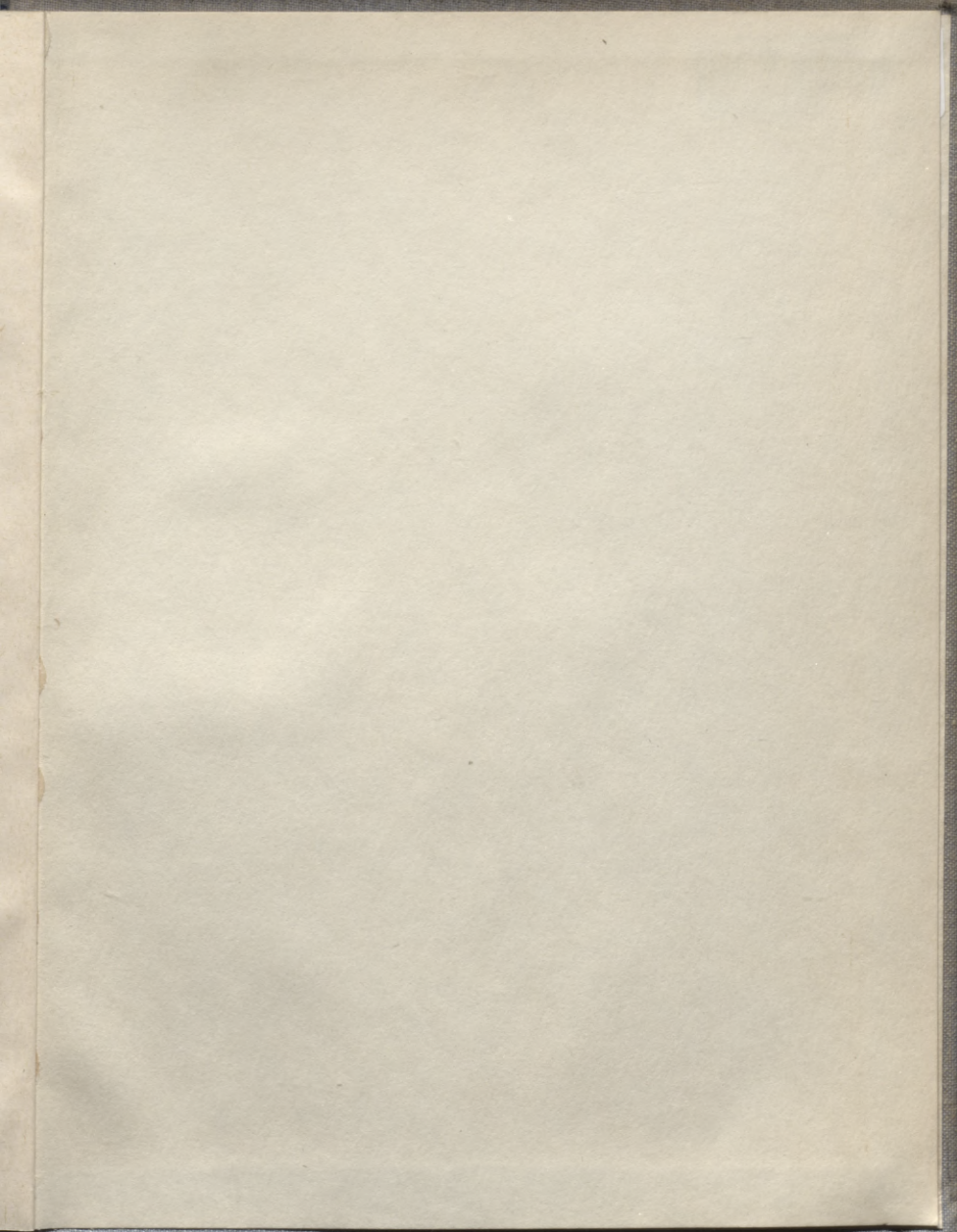
Издательство «Лиезма» Рига 1975

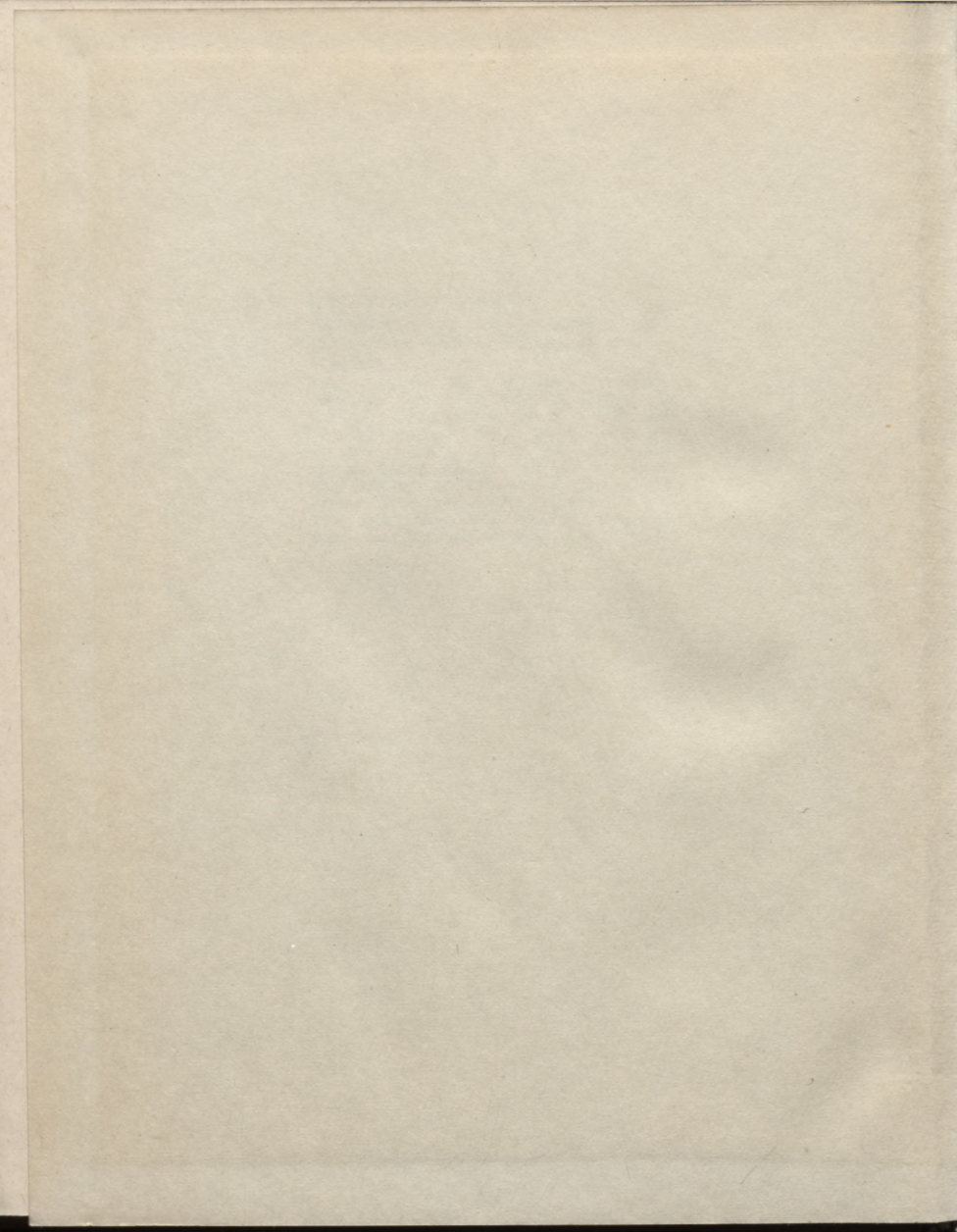
На латышском языке

LATVIESU TELOTĀJA MAKSĻA

Redaktore K. Bērziņa. Māksl. redaktore N. Sakirjanova. Tehn. redaktore D. Pastare. Korektore L. Kamene.

Nodota salikšanai 1975. g. 24. februārī. Parakstīta iespēšanai 1975. g. 3. oktobrī. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 70×90/16. 13,75 fiz. iespiedl.; 16,10 uzsk. iespiedl.; 14,81 izdevn. l. Metiens 10 000 eks. JT 00615. Maksā 1 rbl. 45 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulvārī 24. Izdevn. Nr. 414/27307-MM1296. Iespēsta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas tipogrāfijā «Cīņa» Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40. Pasūt. Nr. 799-D.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304008422

745