

L
Latvijas
māksla
starptautisko
sakarū
kontekstā

Latvijas mākslas zinātnes konference "Borisa Vīpera piemiņas lasījumi" pirmoreiz notika 1988. gadā un bija veltīta izcilā mākslas zinātnieka Borisa Vīpera simtgades atcerei. Šis pasākums iezīmēja aprises tradīcijai, kas laika gaitā augusi, veidojusies un kļuvusi par būtisku Latvijas mākslas zinātnes procesa sastāvdaļu. Apliecinājums tam ir arī rakstu krājums "Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā", kura pamatā ir 1997. gada piekto B. Vīpera piemiņas lasījumu konferences materiāli.

Rakstu autori ir savas nozares speciālisti, tādēļ publikācijās izmantotā terminoloģija, metodoloģija un minētie fakti netiek koriģēti. Nav šaubu, ka piedāvātais materiāls ir svarīgs Latvijas mākslas mantojuma apzināšanā – vēl jo vairāk tādēļ, ka publikāciju viedokļi atspoguļo subjektīvu pozīciju, kas dod iespēju diskutēt un sekmē jaunu pētījumu veidošanos.

Rakstu krājuma sagatavošana izdošanai ir bijusi iespējama, pateicoties Kultūrkapitāla fonda, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta un izdevniecības "Neputns" atbalstam, un tas ir turpinājums izdevumu sērijai "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei".

SILVIJA GROSA

The Latvian art conference known as "Readings in Memory of Boriss Vipers" took place for the first time in 1988, when the distinguished art historian Boriss Vipers would have celebrated his 100th birthday. This event marked out a tradition which over the course of time has grown, taken on an increasingly specific shape, and become a substantial element of Latvian art history. Confirmation of this is the book "Latvian Art in the Context of International Contacts", which is made up of conference materials from the fifth conference in 1997.

The authors of the articles are specialists in their field, therefore the editors have not done any corrections to the terminology and methodology, or to the correctness of facts that the authors have used. There is no doubt that these materials are important in learning about Latvia's artistic heritage, all the more so because views represented in the publications reflect subjective thinking which allows us to engage in discussions and to promote the emergence of new research projects.

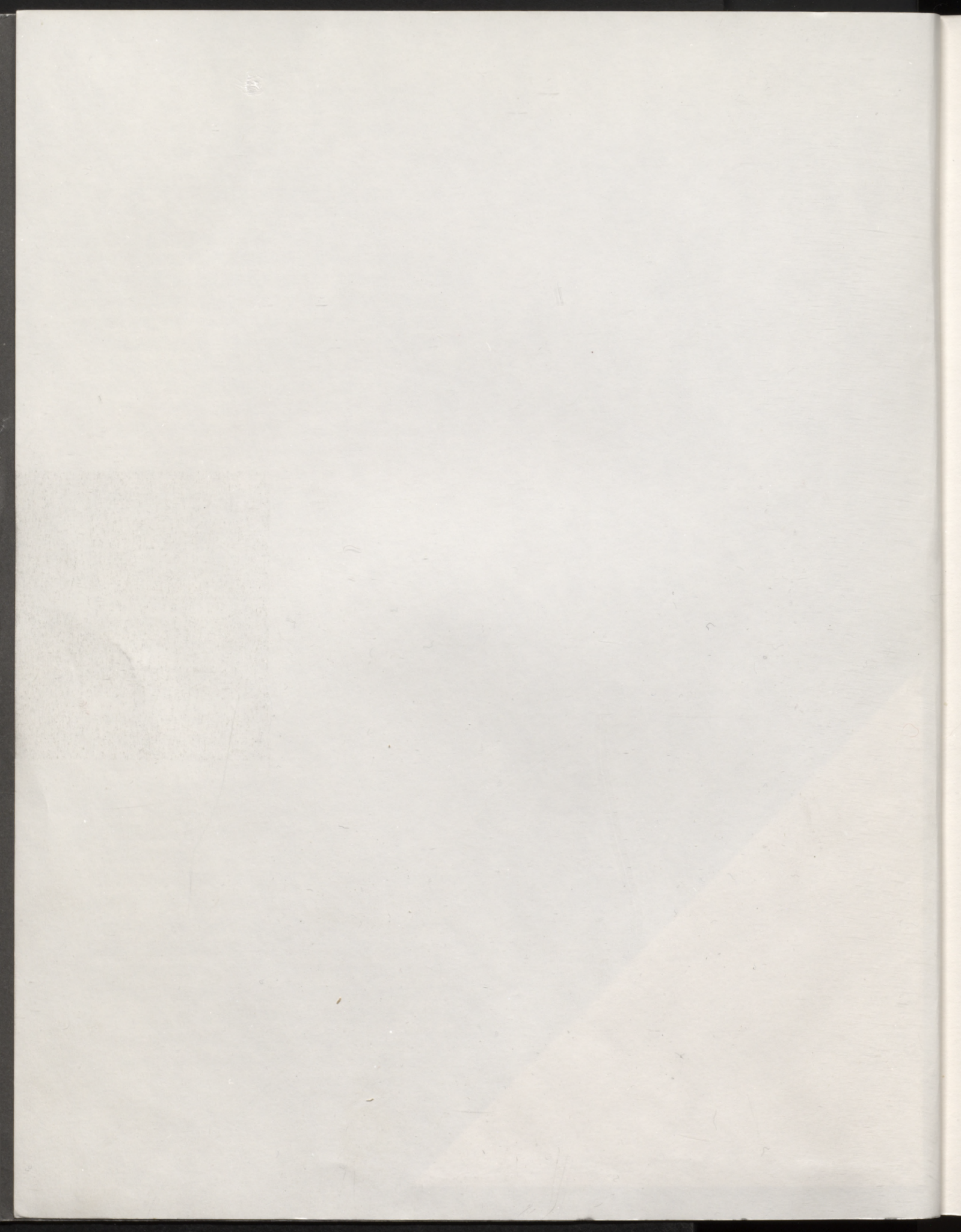
The publishing of the collection was made possible by financial support from the Culture Capital Foundation, the Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, and the "Neputns" publishing house. This marks the beginning of a series of publications, "Materials for Latvian Art History".

SILVIJA GROSA

**Latvijas
māksla
starptautisko
sakarū
kontekstā**

Latvijas
māksla
starptautisko
sakarū
kontekstā

...19802



L $\frac{2000-5}{170}$

7

Latvijas
māksla
starptautisko
sakarū
kontekstā

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0300019802

Sastādītāja **Silvija Grosa**
Literārā redaktore un korektore **Māra Ņikitina**
Tulkotājs **Kārlis Streips**
Tulkojumu redakcija un korektūra **Iveta Boiko**
Mākslinieks **Juris Petraškevičs**

Uz vāka: Edgars Frizendorfs. Ēka Rīgā, Vaļņu ielā 2. 1911.
Fasādes fragments. **Georgija Jemeljanova** foto



Neputns

Katalogu sagatavoja apgāds *Neputns*, reģ. apl. Nr. 000 33 6417
© *Neputns*, 2000

Izdevumu atbalsta:



KULTŪRKAPITĀLA FONDS

LU LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS

ISBN 9984-9472-2-X

ELITA GROSMANE. Rīgas Doma arhitektūra un būvplastika 13. gadsimtā. Kontakti un ietekmes	7
OJĀRS SPĀRĪTIS. Pēcgotika Latvijas sakrālajā arhitektūrā 16.–17. gadsimtā	23
JĀNIS ZILGALVIS. Neogotikas arhitektūras pieminekļi Latvijā Rietumeiropas būvmākslas kontekstā	37
RŪTA KAMINSKA. Latgales mākslas pieminekļi novada kultūras un mākslas vēstures kontekstā	51
EDUARDS KĻAVIŅŠ. Džeimss Vistlers un "Gāzgovas zēni" Latvijas mākslā	63
TATJANA KAČALOVA. Jūgendstils un latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā	70
SILVIJA GROSA. Vēlreiz par neoklasicismu Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūras dekoratīvajā tēlniecībā	74
INTA PUJĀTE. Janis Rozentāls un Ziemeļvalstu māksla	84
KRISTIĀNA ĀBELE. Pētera Krastiņa simboliskais dabas redzējums Eiropas mākslas kontekstā	92
ZAIGA KUPLE. Latviešu bērnu grāmatu grafikas pirmsākumi Eiropas mākslas ierosmēs	104
STELLA PELŠE. Pasauluiztveres formu mainība Latvijas mākslas teorijā 20. gs. 20.–30. gados	114
DACE LAMBERGA. Klasiskais modernisms un Eiropa. 1920–1925	120
ILZE MARTINSONE. <i>Art Deco</i> stils un latviešu māksla	129
RUTA ČAUPOVA. Starpnacionālie sakari latviešu tēlniecībā dažādos 20. gadsimta cēlienos	140
JĀNIS LEJNIEKS. Latviešu arhitekti Zviedrijā. Darbs trimdā. 1944–1991	155
HELĒNA DEMAKOVA. Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistikās paralēles	169
ENGLISH SUMMARY	177
ATTĒLU SARAKSTS / LIST OF ILLUSTRATIONS	184
SAĪSINĀJUMI / ABBREVIATIONS	191
PERSONU RĀDĪTĀJS / INDEX	191

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

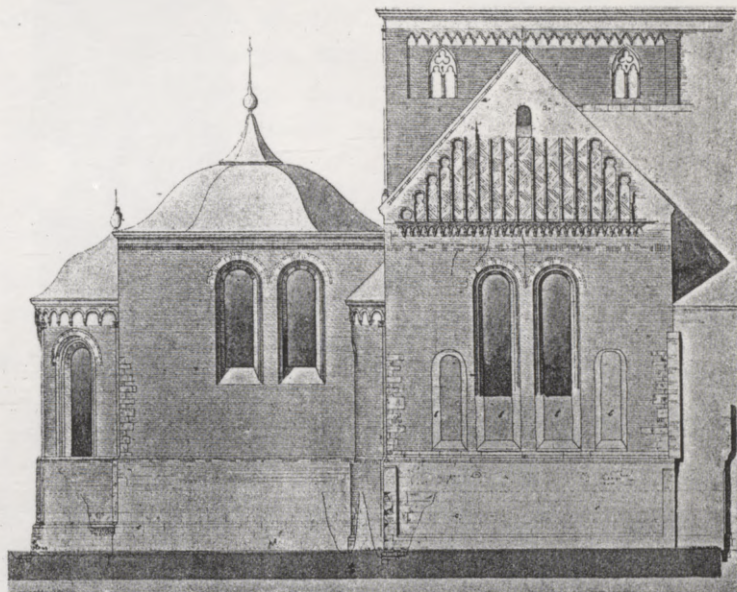
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

RĪGAS DOMA ARHITEKTŪRA un būvplastika 13. gadsimtā. Kontakti un ietekmes

Elīta Grosmane

Lai skaidrāk iezīmētos senās celtnes viduslaicīgās aprises, nepieciešams īss ieskats Doma rekonstrukcijas un tā izpētes vēsturē. Ar mūri apņemtajā un piesātinātajā pilsētvidē Rīgas Doms 18. gs. otrā pusē bija tik ļoti saaudzis ar tam pieguļošām ēkām, ka blīvajā apbūvē tikai ar grūtībām varēja saziņēt monumentālo baznīcas un klostera ansambli. Vienīgi dažviet sadzīviskajā vidē, kur masīvās ķieģeļu sienas un tornis pacēlās virs apkārtnējiem namiem, kā tas vēl saskatāms J.K. Broces zīmējumā, bija nojaušama kādreizējās arhibīskapa katedrāles klātbūtne.¹ Tieši šajā laikā pēdējo smago triecienu saņēma baznīcas interjers, kad racionālisma ideju ietekmē 1786. gadā, veicot remontu, tika iznīcinātas ne vien viduslaiku, bet arī tiem sekojošo gadsimtu mākslas liecības.

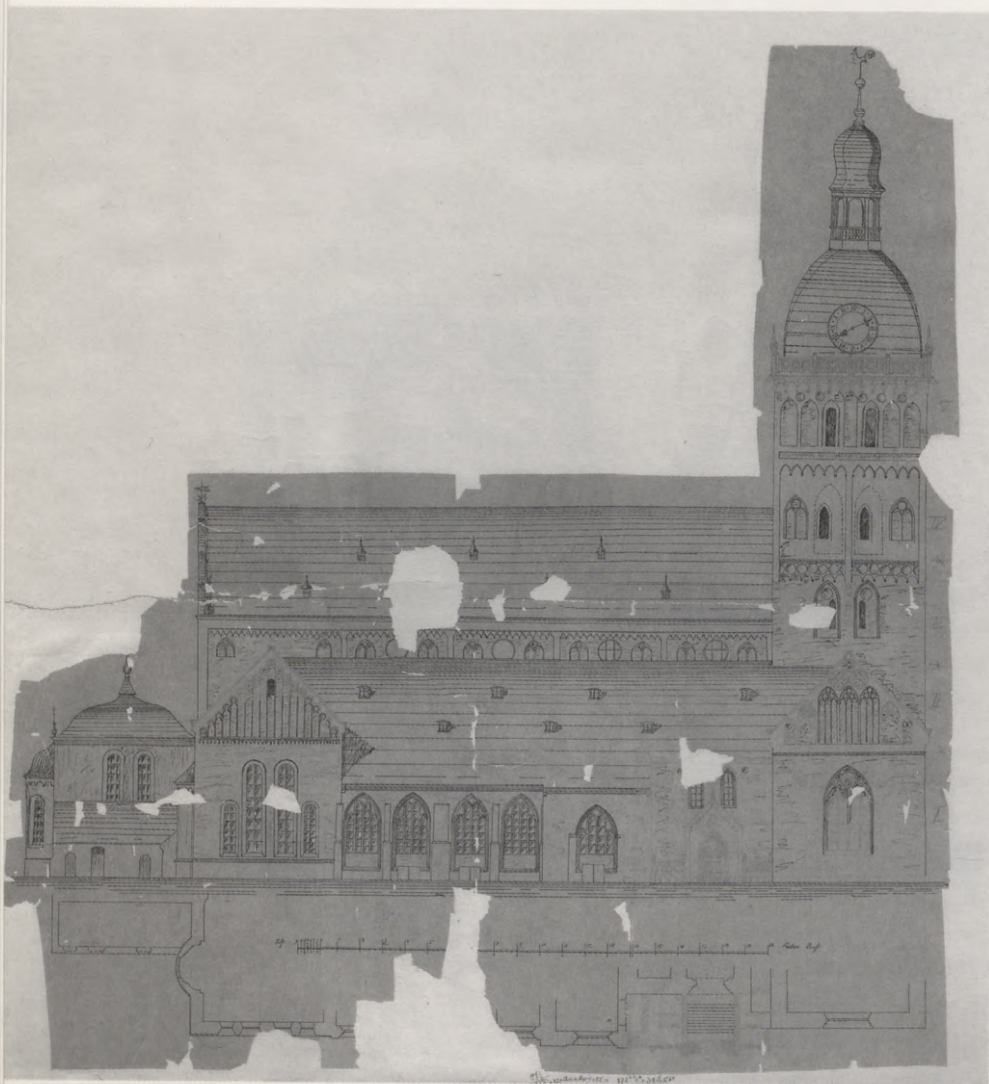
Interesi par lokālo senatni atmodināja 19. gs. pirmās puses romantiskie noskaņojumi, kas lika atcerēties Doma viduslaicīgo koptēlu. Kopš Ķelnes Doma vērienīgās pabeigšanas pēc gotiskā līdz galam nerealizētā projekta gandrīz katra Eiropas pilsēta centās pārskatīt savu viduslaiku arhitektūras mantojumu, kas pretstatā klasicisma starptautiskajam statusam ieguva lokālpatriotisku pieskaņu. Par sākotnējo pamudinājumu Rīgas Doma atjaunošanai kļuva toreizējā Krievijas austrumu provinču ģenerālgubernatora Aleksandra Suvorova-Rimņicka 1851. gadā izdotā pavēle, kas noteica, ka "Rīgas Doma baznīcai ar savu izcilo arhitektūru jāklūst par pilsētas rotu" un tā jāatbrīvo no apkārtnējo apbūves.² Uzsākot pirmos Domam pieguļošo ēku un noliktavu nojaukšanas priekšdarbus, atklājās no daudzajiem uzslāņojumiem cietušais pirmatnējais būvapjoms, kam piešķirt viengabalainību uzaicināja pilsētas galveno arhitektu Johānu Danielu Felsko. 19. gs. 60. gados veiktie pārveidojumi visvairāk skāra baznīcas rietumu fasādi, kas tolaik ieguva jaunu portālu un loga rozi, bet virs vecā 13. gs. portāla baznīcas ziemeļu sienā uzcēla vēlās gotikas formās



1. Rīgas Doma koris un
šķērsjoms. V. Bokslafa
zīmējums

¹ Broce J.K. Zīmējumi un apraksti. – Rīga, 1992. – 1. sēj.: Rīgas skati, ļaudis un ēkas. – 348. lpp.

² Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga. – Riga, 1912. – S. 68.



2. Rīgas Doma fasāžu zīmējumi ar J.D. Felsko rekonstrukciju marķējumiem. 19. gs. 60. gadi

³ Guleke R. Der Dom zu Riga // Baltische Monatsschrift. – 1884. – Bd. 31. – S. 553–600.

⁴ Turpat. – 553. lpp.

stilizētu portiku ar kāpnēm. Ar to tad arī noslēdzās pirmais kompleksa "sakārtošanas" periods.

Pēc neliela pārtraukuma sekoja nākamais posms. Par pamudinājumu tam kļuva 1883. gada Rīgas kultūrvēsturiskā izstāde un modernu ērģeļu pasūtīšana vācu firmai *Walker & Co* Ludvigsburgā (Virtembergā), kurām bija jāklūst par lielākajām ērģelēm pasaulē. Slavenajam instrumentam bija jāpielāgo atbilstoša telpiskā vide. Tas ievadīja vairākus gadu desmitus ilgstošu kompleksa rekonstrukciju.

Sākot praktiskos darbus, tapa arī pirmais vēsturiskais pieminekļa pētījums un arhitektonisko formu analīze. Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrības pastāvēšanas piecdesmitgadi par godu to sagatavoja arhitekts Reinholds Guleke.³ Šodien apjomīgais raksts ar paša autora zīmējumiem un rekonstrukcijām liekas pilnīgi novecojis, haotisks un grūti uztverams. Tomēr būtu pārsteidzīgi apgalvot, ka tam ir tikai vēsturiska vērtība. Rūpīgā un detalizētā iedziļināšanās kompleksa uzbūvē ir raksta galvenā pozitīvā kvalitāte, kas ļāvusi autoram nonākt līdz

vairākiem svarīgiem secinājumiem, kuru nozīme līdz pat šim laikam nav zaudējusi aktualitāti. R. Guleke pirmais noteica Doma senākās sastāvdaļas – kori un šķērsjomu ar apsīdām un tos rekonstruēja kā patstāvīgu telpisko vidi. Jau nākamās būvfāzes pazīmes tika saskatītas trīsjomu draudzes telpas struktūrā. Par vēl vēlāku pārbūvju rezultātu autors atzina vidusjoma bazilikālo paaugstinājumu. Lielās līnijās visi šie secinājumi ar laiku nostiprinājās kā galvenās viduslaiku Domu raksturojošās pazīmes. Tomēr R. Gulekem ne visos gadījumos izdevās izvairīties no patvaļīgiem spriedumiem un rekonstrukcijām. Par vērienīgāko uzdrošināšanos kļuva "viduslaiku lielo būvperiodu" iespaidā piedāvātā baznīcas divtorņu rietumu fasādes atjaunošana.⁴ Savukārt kapiteļu un konsoļu fiksācijā motīvu un elementu precizitāti aizstājušas pārlieku subjektīvas formu deformācijas, kas bieži apgrūtina objektu identificēšanu.

Raksta publicēšana un Rīgas Doma atjaunošanas plāns kļuva par pamudinājumu baznīcas būvdaļas *Dombauverein* izveidei 1884. gadā pie Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrības un ievadīja sistemātiskus kompleksa rekonstrukcijas darbus. Svarīgākie pētījumi, atklājumi un vērojumi tika apkopoti periodisku izdevumu sērijā *Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau*.⁵ Taču atjaunošanu neuzsāka pēc R. Gulekes projekta, to pasūtīja Berlīnes arhitektam Hermanim fon der Hūdem. Lai gan Doma būvvalde arī H. fon der Hūdes projektā saskatīja pārāk lielu "izskaistinājuma principa" piedevu, tomēr 1886. gadā arhitekta Karla Neiburgera vadībā sākās baznīcas dienvidu fasādes sakārtošana. K. Neiburgers vairāk gan bija nodarbināts ar savām radošajām iecerēm, pievēršoties Doma muzeja un pret Herdera laukumu vērstās mācītājmājas celtniecībai ķieģeļu gotikai pieskaņotās formās.

Tikai 1888. gada nogalē tika sākti rūpīgāki izpētes darbi kapitula zālē un krustejā Rīgas Politehnikuma profesora Karla Mormaņa pārraudzībā, bet 1895. gadā iepriekšminētos arhitektus nomainīja Vilhelms Neimanis, kura darbība noritēja trīs virzienos. Tā bija saistīta ar baznīcas interjera pārveidi, Doma būvvēstures izpēti un arhitekta radošo darbu, noslēdzot Jaunielas fasādi un izbūvējot jūgendisko baznīcas priekshalli. Laika gaitā mainījās arī attieksme pret viduslaicīgo būvi. J. D. Felsko, R. Guleke un arī vēl H. fon der Hūde par galveno kritēriju izvirzīja tendenci tuvināt Rīgas Domu Viduseiropas augstās gotikas izcilākiem paraugiem, bet gadsimta beigu rekonstrukcijā kā paradigma nostiprinājās "specifiski baltiskās ķieģeļu gotikas saglabāšana"⁶. Teorētiski pasludinātais konceptuālais novatorisms tomēr jāvērtē piesardzīgi, jo praksē bija vērojama ne viena vien atkāpe no programmatiskajām nostādnēm.

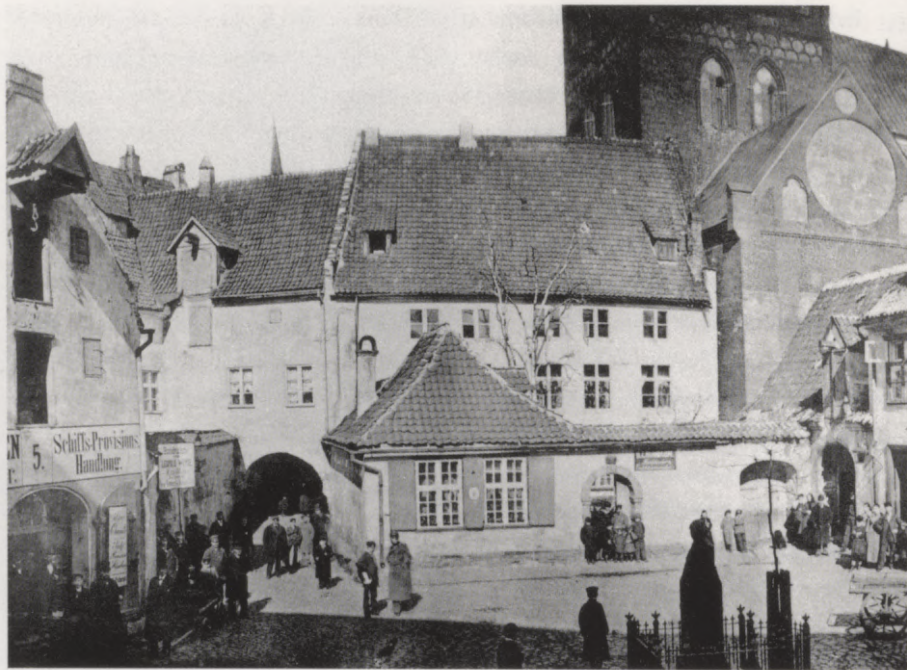
1912. gadā ilgstošo atjaunošanas procesu rezumēja V. Neimaņa monogrāfija *Der Dom zu St. Marien in Riga*. Jau kā pieredzējis profesionālis, iespējams, vācu mākslas vēsturnieka A. Špringera pozitīvisma ietekmē, kurš aicināja atteikties no romantiskām spekulācijām un atgriezties realitātē, V. Neimanis, balstoties uz teorētisku, vēsturisku un praktisku pieminekļa izziņāšanu, radīja izdevumu, kas līdz pat šai dienai nav zaudējis savu aktualitāti un pieder pie pamatpublikācijām par Rīgas Domu. Celtnes vēsture izpētīta hronoloģiskā secībā no pamatakmens likšanas 13. gadsimtā līdz grāmatas izdošanas brīdim. Savāktas visas iespējamās vēsturiskās ziņas, izsekots būvgaitai un vēlākos gadsimtos notikušām izmaiņām, apkopota restaurācijas laikā gūtā empiriskā pieredze, izmantots salīdzinošais materiāls, kas ļāva skatīt Domu laikmeta mākslas kontekstā. Analizējot Doma 13. gs. arhitektūru, V. Neimanis nošķīra bazilikālā un halles tipa baznīcas būvperiodus, abus attiecinot uz bīskapa Alberta valdīšanas laiku un izsakot apgalvojumu, ka "Rīgas Doms kā halles baznīca pieder pie agrākajiem šī tipa baznīcu būves darinājumiem"⁷.

Tieši šī tēze turpmākajā Doma pētniecības gaitā ir īpaši plaši diskutēta. Par sevišķi aktīviem agrinās halles tipa būves aizstāvjiem kļuva Vestfālenes mākslas vēs-

⁵ Rechenschaftsbericht der Abtheilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde für den Rigaschen Dombau. – Riga, 1885–1911. (Turpmāk – Rechenschaftsbericht.)

⁶ Rechenschaftsbericht.. für das Jahr 1885. – Riga, 1886. – S. 4.

⁷ Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga. – S. 4.



3. Herdera laukums Rīgā. 19. gs. 80. gadi

⁸ Thümmler H. Die Bedeutung der Edelherrn zur Lippe für die Ausbreitung des westfälischen Baukunst im 13. Jahrhundert // Westfalen, Hanse, Ostseeraum. – Münster, 1955. – S. 161–169; Kloster Marienfeld // Grosse Baudenkmäler. – München; Berlin, 1972. – H. 264. – S. 2–4.

⁹ Tack W. Die Dombauten des 13. Jahrhunderts in Paderborn und Riga // Westfälische Zeitschrift. – 1962. – Nr. 112. – S. 233–244.

¹⁰ Mühlen F. Die frühe Baukunst Westfalens und ihr Einfluss auf das Baltikum // Homburger Gespräch. – 1985. – H. 7. – S. 29–62.

¹¹ Swiechowski Z. Backsteingotik // Propyläen Kunstgeschichte. Das Mittelalter II. – S. 219.

¹² Nussbaum N. Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. – Darmstadt, 1994. – S. 107.

¹³ Kjellin H. Karnis – Hallenkirchen Estlands. – Lund, 1928. – S. 189–190.

¹⁴ Karling S. Riga Domkyrka och mästaren från Köln // Konsthistorisk Tidskrift. – Stockholm, 1941. – H. 2/3; 1942. – H. 1/2.

turnieki Hanss Timlers⁸, Vilhelms Taks⁹ un Francs Milens¹⁰, izšķirošo lomu Vestfālenes arhitektūras jaunāko sasniegumu izplatībā piešķirot bīskapa Alberta pavadonim atceļā no Vācijas Bernhardam no Lipes. Neizvēršot plašo un pretrunīgo Doma historiogrāfiju, tikai jānorāda, ka par šāda uzskata noturību liecina tā iekļaušana gan prominentajā "Propileju mākslas vēsturē" ("Monumentālākā un agrākā halle Baltijas jūras piekrastē ir 1211. gadā iesāktais Rīgas Doms"¹¹), gan – atkārtoti – Norberta Nusbauma 1994. gadā izdotajā grāmatā par gotiku Vācijā¹².

Jau 20. gs. 20. gados V. Neimaņa izstrādāto Rīgas Doma būvvēsturi sāka revidēt zviedru mākslas vēsturnieks Helge Čellīns, kas Doma halles tipa izbūvi attiecināja uz arhibīskapa Alberta Zuerbēra valdīšanas laiku (1253–1273).¹³ Tālāk šo darbu turpināja cits zviedru mākslas vēsturnieks – Stens Karlings, 40. gadu sākumā Stokholmā publicējot rakstu sēriju "Rīgas Doma baznīca un Ķelnes meistars"¹⁴. Ar salīdzinošās mākslas vēstures metodes palīdzību autors uz plaša eiropisko analogiju fona, izmantojot tālaika jaunākās pētnieciskās atziņas, vēlreiz pārskatīja Rīgas Doma celtniecības gaitu 13. gadsimtā un apstiprināja, ka katedrāles bazilikālos pamatus un halles tipa pārbūvi nekādā gadījumā nevar reducēt tikai uz bīskapa Alberta valdīšanas laiku, tikpat būvaktīvs ir bijis arhibīskapa Alberta Zuerbēra darbības periods. S. Karlīnga izteiktis viedoklis sakrita ar jau tolaik pētnieku aprindās pieaugošo tendenci halles tipa arhitektūras izplatību atvirzīt uz vēlāku laiku, nekā tas bija pieņemts. Savās Rīgas Doma studijās S. Karlings īpašu vērību veltīja viduslaiku būvplastikai,

saskatot tās izcelsmes pirmavotus Lejasreinas akmens tēlniecības sasniegumos, pārnesot tos uz Rīgas Domu un radot nosacīto apzīmējumu "Ķelnes meistars", kurš darbojies kā arhibīskapa katedrāles būvdejas noslēdzējs.

Ļeņingradā 1980. gadā tika sagatavots un izdots bagātīgi ilustrēts albums "Rīgas Doma katedrāles arhitektoniskais ansamblis"¹⁵, kas tekstuāli (Juris Vasiljevs) tapa S. Karlinga publikācijas iespaidā, nostiprinot ideju par t.s. Ķelnes meistaru. Skaistais izdevums, kas īpaši izceļas ar augstvērtīgo fotofiksāciju, radās kā tipiska tālaika eksportprece (tikai vācu, angļu un spāņu valodā), nerēķinoties ar lokālajiem interesešiem, un tas visai ierobežoja albumā pausto ideju popularitāti. Kā Latvijā, tā arī Igaunijā pēdējo gadu pētījumos hipotēze par t.s. Ķelnes meistaru tiek kritiski pārvērtēta.¹⁶

Rīgas Doma būvēstures pirmsākumi meklējami jau 1201./1202. gadā, kad uz tikko kā dibināto pilsētu no līkšiles pārcēla bīskapijas centru un uzcēla baznīcu. Rīgas stratēģiski un ģeopolitiski izdevīgais novietojums ļāva bīskapam Albertam ātri izveidot vienu no lielākajiem kristīgās ticības izplatības centriem Baltijas jūras austrumu piekrastē. Tas varēja būt viens no iemesliem, kādēļ vēl pirms pirmā Doma nodegšanas 1215. gada ugunsgrēkā jau 1211. gada 25. jūlijā, sv. Jēkaba dienā, ārpus pilsētas mūriem Daugavas krastā uz zemes, kas bija iepirkta no lībiešiem,¹⁷ iesvētīja jaunā Doma un klostera celtniecības vietu.¹⁸ Svinīgajā ceremonijā Albertu pavadīja vācu bīskapi – Filips no Raceburgas, Bernhards no Lipes, Verdenas bīskaps Īzo (*Yso von Verden*) – , garīdzniecība un tauta. Tā bija zīme, ka šeit jāceļ lielākā un skaistākā katedrāle visā Baltijas piekrastē, kurai jāklūst par jaunkristīto, iebraucēju, svētceļnieku un paša bīskapa ambīciju iemiesotāju. Tādēļ jau uzreiz, sākot baznīcas un klostera būvi, to vajadzēja marķēt visā apjomā, lai tūlīt atklātos grandiozās ieceres vērienīgums.

Būvprogrammas meklējumu galvenos virzienus atklāj minētie bīskapi, kas pārstāv tālaika Ziemeļvācijas radošākos apvidus, kuru svarīgākie centri bija Lībeka, Raceburga un Vestfālenes novads. Tikpat liela nozīme bija bīskapa Alberta Brēmenes Domā pavadītiem jaunības gadiem, kas sakrita ar Hamburgas–Brēmenes arhibīskapijas uzplaukuma periodu un Baltijas ekspansijas politiku, tādēļ Brēmenes Doms bieži izcelts kā viens no Rīgas Doma pirmparaugiem. Tomēr tas nebija vienīgais. Kopš Alberta ierašanās Rīgā un jaunās katedrāles pamatu likšanas bija pagājuši vairāk nekā desmit gadi, kuros ne tikai bija bagātinājusies bīskapa empīriskā pieredze, bet arī notikušas pārmaiņas vācu zemju politiskajā un arhitektūras vēsturē. Aktīvi celtniecības darbi turpinājās 12. gs. 60.–70. gados iesāktajā Raceburgas Domā. Tā bija trīsjomu bazilika ar kora kvadrātu, šķērsjomu, apsīdām un arhitektūras vēsturē tiek izcelta kā pirmā ziemeļvācu ķieģeļu baznīca. Īpaša nozīme piešķirta jaunā materiāla ienākšanai būvpraksē pēc 1200. gada.¹⁹ Tikpat svarīga bija viena no tālaika lielākajām pēc sakšu parauga celtajām pilāru bazilikām (ap 1170.–1180. gadu) – no akmens kvadriem būvētais Lībekas Doms; pāreja uz ķieģeļu arhitektūru šeit notika tikai 13. gs. 20. gados. Trešais tipoloģiskais paraugs bija

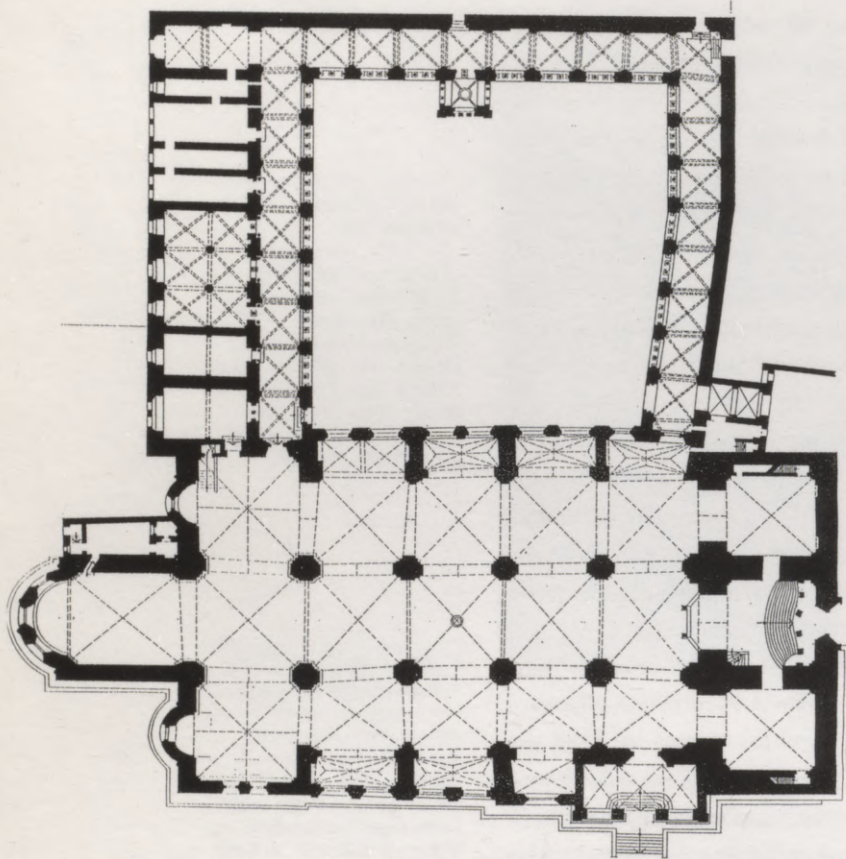
¹⁵ Architektonisches Ensemble der Dom-Kathedrale in Riga. – Leningrad, 1980.

¹⁶ *Grosmane E.* Einige Fragen zur frühen Baugeschichte des Domes zu Riga // Studien zur Kunstgeschichte in Estland und Lettland. – Kiel, 1998. – S. 21–35; *Altoa K.* Rigaer Dom und Kölner Meister // Sten Karling und Kunstgeschichte im Ostseeraum. – Tallinn, 1999. – S. 31–50.

¹⁷ 1986.–1988. gadā A. Caunes vadītajos arheoloģiskajos izrakumos baznīcas ziemeļaustrumu daļā tika atrasts pārkuršotās lībietes apbedījums (*Caune A.* ...patī Rīga ūdenī. – Rīga, 1992. – 24.–27. lpp.). A. Celmiņa vadītie Doma pagalma arheoloģiskie izrakumi ļāvuši secināt, "ka kapsēta šeit ierīkota jau klostera pastāvēšanas sākuma posmā un intensīvi izmantota līdz pat apbedīšanas aizliegumam 1772. gadā". Par agrākiem apbedījumiem nekas netiek minēts (*Celmiņš A.* Pētījumi Rīgas Doma pagalma kapsētā // Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu 1996. un 1997. gada pētījumu rezultātiem. – Rīga, 1998. – 30. lpp.).

¹⁸ Senās Latvijas vēstures avoti. – Rīga, 1937. – 2. sēj., I. burtn. – 46.–47. lpp.

¹⁹ *Untermann M.* Kirchenbauten der Prämonstratenser: Untersuchungen zum Problem einer Ordensbaukunst im 12. Jahrhundert. – Köln, 1984. – S. 297–326; *Böcker H. J.* Die mittelalterliche Backsteinarchitektur Norddeutschlands. – Darmstadt, 1988. – S. 14–15.



4. Rīgas Doma plāns

²⁰ Oficiālā premonstrīšu regulas pieņemšana notika Vestfālē, Kapenbergā 1210. gada 21. decembrī, un pēc tam to apstiprināja pāvests. Vēsturnieku interese par šo jautājumu parādās jau 19. gs. publikācijās. Sk.: *Mettig C.* Zur Verfassungsgeschichte des Rigaschen Domkapitels // *Mittheilungen aus dem Gebiete der Geschichte Liv-, Est- und Kurland.* – Rīga, 1880. – Bd. 12. – H. 3.

²¹ *Mauè H.* Rheinisch-staufische Bauformen und Bauornamentik in der Architektur Westfalens. – Köln, 1975. – S. 173.

²² *Indriķa hronika / Tulk.* Ā. Feldhūns. – Rīga, 1993. – 127. lpp., XIII, 3.

²³ *Holcmanis A.* Vecrīga – pilsēt-būvnieciskais ansamblis. – Rīga, 1992. – 93. lpp.

Zēgebergas klostera baznīca, kur arī sakšu ietekmes krustojās ar ķieģeļa izmantojumu (taču šī baznīca 1863.–1866. gadā tika pilnīgi pārbūvēta).

Kā jau norādīts, svarīga nozīme agrā Rīgas Doma interpretācijā tiek piešķirta Alberta Vestfālenes apmeklējumam.²⁰ Atgriežoties Livonijā, bīskapu pavadīja Bernhards no Lipes, kurš arhitektūras vēsturē iegājis kā halles tipa baznīcu izplatītājs ne tikai Vestfālē, bet arī Baltijā (jāatgādina, ka tieši Vestfālene Vācijas ietvaros tiek uzskatīta par halles tipa arhitektūras dzimteni)²¹. Tomēr Rīgas Domu nesāka celt kā halli, kas, jāpiezīmē, tolaik jau bija iespējams un ne tikai ar Bernharda no Lipes starpniecību. Šeit būtu minams vēl kāds cits svarīgs tālāka reliģiskās dzīves centrs. Īsi pirms Rīgas Doma pamatakmens likšanas bīskaps Alberts apmeklēja Magdeburgu, kur 1209. gadā pirmo reizi vācu arhitektūras vēsturē notika baznīcas jaunā kora celtniecība pēc franču gotikas parauga. Bīskaps Alberts to nevarēja nepamanīt un droši vien tika iepazīstināts ar jauno projektu, tomēr franču gotika tolaik vēl atradās savas izplatības sākumstadijā, bet kā laikmeta arhitektūras paradigma

lielajās ziemeļvācu katedrālēs joprojām kalpoja Heinriha Lauvas pēc bazilikālā parauga celtais Braunšveigas Doms. Sekot stabilai tradīcijai tika nolemts arī Rīgas Domā, tikai, iespējams, ne tieši pārņemot Braunšveigas Doma plānu, bet pastarpinātā veidā, ietekmējoties no daudzajiem ceļojumu laikā redzētajiem bazilikālajiem risinājumiem. Vienīgā rakstītā liecība par agrinā Doma vēsturi ir atrodama Latviešu Indriķa hronikā, kurā vēstīts, ka domkapituls četrus gadus pēc iesvētīšanas 1215. gadā pārcēlās “dzīvot” uz jaunā Doma vietu, un netieši norādīts, ka būvdarbi jau bijuši uzsākti.²² Neizvēršot diskusiju par šo jautājumu, nav šaubu, ka Domu sāka celt kā pilāru baziliku ar kora kvadrātu, ko noslēdza apsīda, ar šķērsjomu un apsīdām, trīsjomu draudzes telpu un, domājams, joprojām rietumu galā nolasāmu divtorņu fasādes konfigurāciju, kā būvmateriālu izmantojot akmens kvadrus, kuri vēl aizvien labi saskatāmi celtnes pamatos.

Nākamais stratēģiski svarīgais pavērsiens Rīgas Domā varētu būt saistīts ar 13. gs. 20. gadiem,²³ kad celtniecības gaitā notikusi pāreja no kaļķakmens uz ķieģeli, turklāt –

īpaši jāuzsver – nemainot celtnes plānojumu un saglabājot sākotnējās pilāru bazilikas aprises. Kā jau teikts, Rīgas Doms šai ziņā nebija izņēmums, līdzīga būvprakse aizstāt akmeni ar ķieģeli bez izmaiņām plānā bija vērojama arī Raceburgā.²⁴ Tomēr materiāls nav vienīgais Rīgas Domu un Raceburgu vienojošais elements. Tikpat svarīgs ir arī Rīgas Doma šķērsjoma ziemeļu ārsienas zeltiņa dekoratīvais *opus spicatum* jeb t.s. vārpu motīvs. Par tā senāko paraugu, no kura tiek atvasināti visi pārējie, reģionā ap Baltijas jūru tiek uzskatīts *opus spicatum* izmantojums Raceburgas Doma priekšhalles zeltinī, ko pieņemts datēt ap 13. gs. 20. gadiem.²⁵

Gandrīz visos Rīgas Doma būvēstures pētījumos svarīga nozīme ir bijusi piešķirta 1225. gadam, kad Līvzemē ieradās pāvesta legāts Modēnas bīskaps Vilhelms. Bīskapa Alberta katedrālei kā baznīcas varas simbolam tika piešķirts īpašs statuss augstā viesa uzņemšanā, un tādēļ šis gads arhitektūras vēsturē kļuva par robežšķirtni, nosakot pāreju no vienas būvfāzes uz citu. Dominējošā viedokļa autors bija V. Neimanis, kas uzskatīja, ka Rīgas Domā ap šo laiku notika "halles baznīcas garenjoma izbūve un klostera celtniecības noslēgums"²⁶. Kaut arī šāds uzskats ilgi tika respektēts, tas tomēr nav izturējies laika pārbaudi. Pamatotus iebildumus jau iepriekš bija izteikuši vairāki autori, un tos vēlreiz apstiprina jaunākie Ziemeļvācijas arhitektūras vēstures pētījumi, kuros arvien aktīvāk izpaužas tendence bazilikālās arhitektūras nomaīņu ar halles tipa būvēm atvirzīt uz vēlāku laiku. Saksiskās pilāru bazilikas noturība ir bijusi daudz lielāka, nekā līdz šim pieņemts, bet tolaik modernās vestfāliskās formas Ziemeļvācijā masveidā sāka izplatīties ap 1240. gadu, un kā svarīgākie paraugi minami Lībekas un Raceburgas Doms un Zēgebergas klostera baznīca.²⁷ Hronoloģiskas pārbīdes vērojamas arī pašā Vestfālenē, tā, piemēram, jaunākajās publikācijās no 13. gs. 40. uz 60. gadiem pārceļta centrālā Vestfālenes viduslaiku arhitektūras pieminekļa Pāderbornas Doma halles tipa pārbūve.²⁸ Visi šie argumenti jāņem vērā, vēlreiz pārskatot Rīgas viduslaiku Doma celtniecības vēstures gaitu.

Kāds Rīgas Doms varēja izskatīties pēdējos bīskapa Alberta dzīves gados? Domājams, ka līdz 1229. gada sākumam (bīskaps Alberts mira 17. janvārī) Domu joprojām turpināja būvēt kā trīsjomu baziliku, tikai kā celtniecības materiālu vairs neizmantoja akmens kvadrus, bet ķieģeli. Svarīgākā katedrāles funkcionālā sastāvdaļa bija kvadrātiskais koris ar apsīdu, kas bija nepieciešams liturģiskā ceremoniāla norisei, bet joprojām aktuālajam misijas darbam un kristīšanai atbilda šķērsjoms ar austrumu apsīdām. Uzsākta bija arī draudzes telpas izbūve, par to liecina masīvie balsta pilāri, kas pēc formas tuvi tiem, kuri atrodas Brēmenes, Lībekas un Raceburgas Domā. Uzcelta bija baznīcas ziemeļu siena vai joms, tomēr jāšaubās, vai tajā jau bija izbūvēts portāls, kā tas redzams V. Neimaņa rekonstrukcijā. To neapstiprina vairāki argumenti: pirmkārt, ziemeļu portāls nav atraujams no Rīgas Doma būvplastikas kopīgās programmas; otrkārt, baznīcas ziemeļu joms ir šaurāks atbilstoši bazilikālā plānojuma koncepcijai, bet dienvidu – platāks, vairāk pieskaņodamies halles tipa

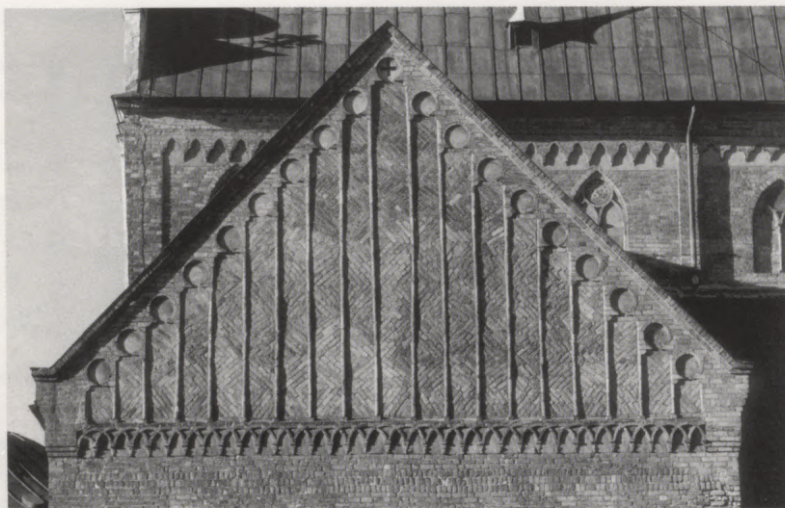
²⁴ Untermann M. Kirchenbauten der Prämonstratenser. – S. 297.

²⁵ Gross H.-D. Dom und Domhof Ratzeburg. – Königstein im Taunus, 1974–1996. – S. 33.

²⁶ Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga. – S. 17.

²⁷ Gnekow B. Der mittelalterliche Kirchenbau in Holstein 1150–1300. – Münster; Hamburg, 1994. – S. 406.

²⁸ Lobbedey U. Der Dom zu Paderborn // Westfälische Kunststätten. – Münster, 1984. – H. 33. – S. 18; Der Paderbomer Dom: Vorgeschichte, Bau und Fortleben einer westfälischen Bischofskirche. – München, 1990. – S. 45 ff.



5. Rīgas Doma ziemeļu zelnis ar *opus spicatum*



6. Raceburgas Doma priekšhalles zelnis

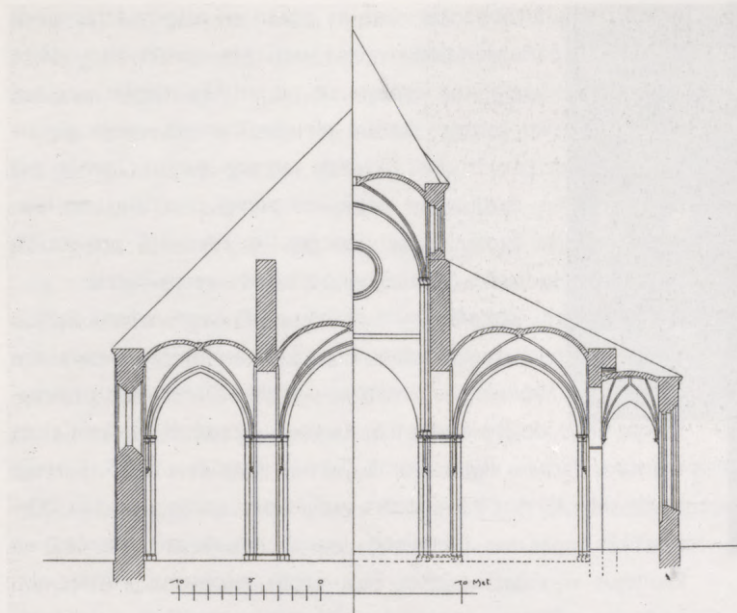
pusaploces pāru logiem, kas pēc formas sakrīt ar logu pāri virs ziemeļu portāla, un vienkāršais romāniskais portāls, kurš savieno baznīcu ar krustveju. Pilnīgi iespējams, ka klostera telpām šai laikā vēl nemaz nebija izbūvēts otrais stāvs, tomēr kapitula zālei vajadzēja būt noteikti, neatbildēts tikai paliek jautājums – cik lielā mērā to var identificēt ar šodien redzamo telpu? Vēl viena celtniecības stadijas lieciniece ir pagaidu ēka, kuras pamati šķērso krustvejas rietumu spārnu un ar kuras nojaukšanu, domājams, saistīts laužums sienas taisnajā līnijā. Vienīgi iespējamie bīskapa Alberta laika būvplastikas liecinieki varētu būt pusloka arkādes frīzes zem katras apsīdas dzegas un krustvejas austrumu spārna trīs konsoles, kas izceļas ar smagnējību un arhaīsmu. Dīvas no tām dekorē apjomīgas cilvēku galvas, bet trešā sastāv no palmetēm un puspalmētēm vēl romāniski skaidri līdzsvarotā salikumā.

Kopumā raksturojot Alberta iecerēto katedrāli, tā klasificējama kā spilgts pārējās stila (no romānikas uz gotiku) paraugs, kas ir ne tikai senākais visā Austrumbaltijā, bet no arhitektūras ģeogrāfijas viedokļa aplūkojams kā līdzinieks Raceburgas, Lībekas un Brēmenes domiem. Grandiozās celtnes struktūru nosaka pilāru bazilikas plānojums ar kvadrātisku kori, ko noslēdz apsīda, šķērsjoms ar apsīdām, trīsjomu draudzes telpa un klostera austrumu spārna izbūve. Vērienīgi iesāktā Doma un klostera pirmās būvfāzes svarīgākās kvalitātes, kas saglabājušās līdz pat mūsdienām, ir milzīgā būvapjoma sastāvdaļu ģeometriskā formu skaidrība un nolasāmība, kas piešķir tam pirmatnēju stabilitāti.

Pretrunīga un rakstītos avotos neatspoguļota ir kompleksa būvvesture pēc Alberta Bukshevdēna nāves. Nozares literatūrā šis jautājums vai nu apiets, vai arī pastāv uzskats, ka celtniecības darbi neapsīka, tikai mazinājās to intensitāte, taču nav konkretizēts, kas tad īsti tika paveikts. Lai labāk varētu izprast radušos situāciju,

arhitektūrai; treškārt, 1998. gadā, atsedzot baznīcas sienu no apmetuma, tajā apkārt portālam iezīmējās plaša, kas norāda, ka portāla un sienas celtniecība nav bijusi vienlaicīga, bet portāls iebūvēts vēlāk, uzlaužot gatavo sienu.

Ne mazāk svarīgas kā katedrāle, sagaidot augsto pāvesta sūtni, bija klostera telpas un jo īpaši kapitula zāle. Domājams, ka ar pirmo būvperiodu saistāma krustvejas austrumu spārna izbūve. Vispirms jāmin baznīcas šķērsjoma dienvidu sienu ar aizmūrētajiem



7. Rīgas Doma bazilikālais un halles šķēsgriezums

nepieciešams īss ieskats politiskajā vēsturē, kas tieši skāra jaunā bīskapa iecelšanas procesu. Jau bīskapa Alberta dzīves laikā pastiprinājās tendence atbrīvoties no Brēmenes arhibīskapijas atkarības un notika pārorientācija uz citu tālaika politiskās un reliģiskās dzīves centru – Magdeburgu.²⁹ Formāli saglabājot vecās privilēģijas, Brēmenes arhibīskaps Gerhards II vēlreiz mēģināja atgūt savas metropolītiesības Livonijā, izvēloties par Alberta pēcteci Brēmenes Doma *magister scholasticus* Albertu Zuerbēru.³⁰ Tas izraisīja vietējās varas aktīvu pretestību, jo līdz ar Štaufēru dinastijas sabrukumu bija zudusi kādreizējā Hamburgas–Brēmenes arhibīskapijas varenība, un Rīgas domkapituls nosūtīja pāvesta kancelejai apsūdzības rakstu pret izvēlēto kandidātu. Lokālās pretenzijas tika ņemtas vērā, un 1231. gadā par Alberta pēcteci apstiprināja Magdeburgas premonstriešu ordeņa domkungu Nikolaju. Jaunā bīskapa liberālisms izpelnījās rīdzinieku labvēlību, bet par Nikolaja ieguldījumu Rīgas Doma būvdarbu turpināšanā vēsture klusē.

Jāpiekrīt līdzšinējam viedoklim, ka celtniecība pilnībā neapsīka ne baznīcā, ne klosterī, ne bīskapa pilī, bet tikai vairs nebija līdzšinējā vēriena, tādēļ iespējami vienīgi daži hipotētiski secinājumi. Tie galvenokārt saistāmi ar būvplastiku Rīgas Doma krustejā. Uzkrītoša ir konsoļu un kapiteļu stilistiskā neviendabība, ko varētu uzskatīt par starpfāzes apliecinājumu. Šeit jāatgriežas pie jau minētas austrumu sienas konsoles, kura dekorēta ar stilizētām palmēm un pumpuriem un kuras kompakta forma un proporcijas vēl tuvas romāniskajai uztverei. Nākamajā posmā šī konsole acīmredzot kļuvusi par paraugu, kam radusies vesela virkne atdarinājumu turpat krustejas austrumu spārnā. Akmeņkalis, kas pildījis šo darbu, jāraksturo kā pasīvs



8. No apmetuma atsegtā Rīgas Doma ziemeļu siena. 1998

²⁹ Gnegel-Waitschies G. Bischof Albert von Riga. – Hamburg, 1958. – S. 96, 125.

³⁰ Senās Latvijas vēstures avoti. – Rīga, 1940. – 2. sēj., 2. burtn. – 145. lpp.



9. Rīgas Doma krustejas austrumu spārn



10. Konsole ar cilvēka galvu. Rīgas Doma krustejas austrumu spārn

atdarinātājs. Ierobežotās radošās potences atspoguļojas viena un tā paša parauga vairākkārtējās variācijās, nemaz nemeklējot citas motīvu kārtojuma iespējas, un no antikās mākslas aizgūtie, caur viduslaiku prizmu skatītie elementi arvien vairāk deformējušies, līdz pārvērtušies tīklveida samezģojumos. Tomēr, pat pildot rutīnas darbu, nav iespējams pilnīgi izvairīties no laikmeta mākslas evolūcijas tendencēm, un rezultātā provinciāla destrukcija sadzīvo ar gotizējoši pieaugošu vertikālismu.

Par citu starpfāzi raksturojošu pazīmi var uzskatīt dažādu tipoloģisko paraugu nonākšanu Rīgas Domā. Vīspirms minami divi puskolonnu kapiteļi, kas izceļas ar perfektu Piereinas stīgu ornamentu un ir ideāli piemēroti S. Karlinga hipotēzei par t.s. Ķelnes meistara darbību Rīgas Domā. Tomēr jāatgādina, ka S. Karlings savos secinājumos galvenokārt vadījās pēc ziemeļu portāla būvplastikas analīzes. Detalizēti iepazīt krustejas konsoles un kapiteļus viņa īsajās vizītēs Rīgā nebija iespējams. Turklāt abu krustejas arkādes kapiteļu formālā pilnība nesakrīt ar ziemeļu

portāla plakanīgajām stīgu variācijām. Iespējams, ka arī šajā gadījumā var runāt par paraugu un atdarinājumu, jo moderni un aktuāli motīvi bija sameklējami tepat uz vietas.

Citu ietekmes apgabalu pārstāv konsoles un kapiteļi ar it kā pietūkušiem, mīksti gaļīgiem augu ornamenta elementiem, kas tik raksturīgi Vestfālenes būvplastikai. Rīgas Domā tie koncentrējas dienvidu spārnā, bet to rašanās iemesli paliek neskaidri.

Eklektiski kompilatīvo iespaidu vēl vairāk pastiprina Kēnigsluteres baznīcas romānisko dekoru atgādinošie smagie apjomi, kas Rīgas Domā sastopami tikai divās vietās. Tā ir viena no austrumu spārņa ārsienas konsolēm, otra – vēl masīvāka – atrodas turpat netālu sadures vietā starp krustejas austrumu un dienvidu spārnu. Smagās ģeometrizētās formas, kam Doma ansamblī nav līdzinieka, saplūst ar cilvēku, dzīvnieku vai fantastisku radījumu apveidiem un augu motīviem. Bez jau nosauktās Kēnigsluteres tuvākās paralēles šādam risinājumam 13. gs. pirmā pusē vēl saskatāmas Šēngrābernas (Austrija) baznīcas kori un apsīdā.

Māksliniecisko uzslāņojumu neviendabība Rīgas Doma būvplastikā nav tikai bīskapa Nikolaja valdīšanas laiku un šo lokālo pieminekli raksturojoša iezīme, drīzāk to varētu saukt par nevienmērīgās būvdarbu gaitas atspoguļojumu. Precedenti tam sameklējami gandrīz katrā Viduseiropas un Ziemeļeiropas viduslaiku katedrālē, bet to atšķetināšana ne vienmēr iespējama pat hipotēžu līmenī.

Ar pacēlumu Rīgas Doma celtniecībā 13. gadsimtā saistāms pirmā arhibīskapa Alberta Zuerbēra darbības laiks. Kamēr pilsētas pārvaldei lojālais un pasīvais Nikolajs ieņēma bīskapa amatu, Albertu Zuerbēru gaidīja spoža karjera pāvesta Innocentija IV galmā. Panākumi bijuši tik lieli, ka "Innocentijs cerēja izpildīt sava favorīta pārgalvīgāko vēlmi, radīdams viņam jaunu arhibīskapiju, kurā būtu jāiekļauj arī Livonija"³¹. Šo svarīgo

³¹ Goetze P. Albert Suerbeer, Erzbischof von Preussen, Livland und Ehstland. – St. Petersburg, 1854. – S. 12.

lēmumu ar pāvesta bullu apstiprināja jau 1246. gada 10. janvārī, tomēr jaunā arhibīskapa statusam bija vienīgi juridisks spēks, uz Rīgu Alberts Zuerbērs drīkstēja pārcelties tikai pēc bīskapa Nikolaja nāves 1253. gadā.

Kļūdams par pirmo arhibīskapu šai teritorijā, Alberts Zuerbērs vēlējās sevi apliecināt kā liela mēroga personu, aiz kuras stāv baznīcas augstākā vara. Rīgas Doms pa šiem gadiem bija kļuvis acīmredzami vecmodīgs, tādējādi saprotama kļūst Alberta Zuerbēra vēlme savu rezidenci ne tikai uzcelt līdz galam, bet arī radikāli modernizēt. Šai ziņā labi noderēja ietekmīgie sakari. Vēl īsi pirms savas nāves, 1254. gada beigās, pāvests izdeva rīkojumu Rīgas provinces katoļiem atbalstīt iesākto Doma baznīcas būvi ar labprātīgiem ziedojumiem.³² Tas arī ir vienīgais dokumentārais apliecinājums šī perioda būvaktivitātēm.

Kādas pārvērtības varēja notikt Rīgas Domā 13. gs. vidū? Pirmām kārtām pārveidoja draudzes telpu, kas tika piemērota halles tipa plāna prasībām. Visi trīs jomi tika velvēti vienādā augstumā, piešķirot telpiskai videi lielāku viengabalainību, un pārsegti ar vienu jumtu. Kā šo pārveidojumu liecinieces baznīcā saglabājušās pie masīvajiem balsta stabiem piestiprinātās kolonetes, kas sānu jomos joprojām pilda velves atbalsta funkciju. Tikai vidusjomā tām piešķirts dekoratīvs raksturs – 15. gs. sākumā Domam, iespējams, praktisku apsvērumu dēļ atkal vajadzēja paaugstināt vidusjomu.³³ Kādreizējās halles velvējuma pēdas vēl pagājušā gadsimta beigās bija saskatāmas garenjoma un šķērsjoma krustojumā, bet tika nokaltas, rekonstruējot interjeru.³⁴ Arī būvplastika baznīcas interjerā ir organiski saistīta ar velves atbalsta kolonetēm. Tādēļ var sacīt, ka 13. gs. vidus plastiskās formas ansambļa dekorācijā dominē. Tā jāuztver kā viengabalaina parādība – joprojām nav iespējams diferencēt būvplastiku baznīcas interjerā viena gadsimta ietvaros. Detalizētu izpēti kavē oriģinālformu uztveri traucējošais bronzējums un tas, ka kolonetes baznīcā atrodas pārāk augstu.

Alberta Zuerbēra laikā vērienīgi darbi notikuši arī kapitula zālē un krustejā. Domājams, ka gadsimta vidū izbūvēts klostera otrais stāvs, no kura gan saglabājušies tikai atsevišķi fragmenti: ieeja baznīcā uz nakts lūgšanām no dormitorija, ko izmantoja klosterī dzīvojošie mūki (pašlaik šo vietu aizsedz priekšā izbūvētās t.s. dziedātāju luktas), un Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā pie Hāberlanda zāles atsegtā siena ar arkādi.

Reprezentatīvu raksturu ieguva kapitula zāle, kuras atturīgo skarbumu mazina 1463.–1464. gada pārveidojumi, kad tur ierīkoja dvēseles aizlūguma kapelu, izkaļot sienā papildu logus un durvis.³⁵ Tomēr viduslaicīgā telpiskā struktūra netika mainīta, kapitula zāle saglabāja divdaļīga velvēta taisnstūra formu, kam emocionālu spriegumu



11. Rīgas Doma kapitula zāle

³² Senās Latvijas vēstures avoti. – 2. sēj., 2. burtn. – 356.–357. lpp.

³³ Par vidusjoma paaugstinājuma ieganstu, iespējams, kļuva pie baznīcas ziemeļu un dienvidu sienas piebūvētā kapelu rinda. To rašanās saistīta ar vēlajos viduslaikos izplatītās dvēseles aizlūguma mesas privāto raksturu. Katra kapela tolaik piederēja citai apvienībai vai korporācijai, kas norobežoja sev piederošo telpu ar slēgtu sienu vai režģiem. Halles tipa celtnes sānu logi vairs nespēja izgaismot baznīcu, visvairāk no tā cieta vidusjoms.

³⁴ Velves atliekas vēl skaidri redzamas R. Gulekes publicētajā fotogrāfijā. Sk.: Guleke R. Alt-Livland: Mittelalterliche Baudenkmäler Liv-, Est-, Kurlands und Oesels. – Leipzig, 1896. – Lief. 5. – Taf. III.

³⁵ Buchholtz A. Eine Rechnung über Seelmessen im Dome in den Jahren 1463 und 1464 // Siebenter Rechenschaftsbericht für das Jahr 1891. – Riga, 1892. – S. 36.



12. Limburgas Doma priekšhalles portāls

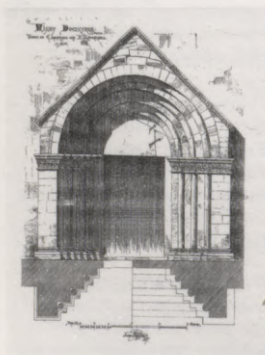


13. Rīgas Doma ziemeļu portāla kapiteļu josla. Kreisā puse



14. Libekas Doma priekšhalles portāls

³⁶ Guleke R. Alt-Livland.. – Taf. XVIII.



15. Visbijas Doma Līgavu portāls

piešķir masīvo saišķu pilāru akcentējums. Telpiskās vides stilistiskā viengabalainība un veiksmīgi līdzsvarotās proporcijas joprojām ļauj to vērtēt kā vienu no iespaidīgākajiem 13. gs. Doma interjeriem. Svarīga nozīme tā dekorācijā ir būvplastikai, kas ar īpašu rūpību izstrādāta saišķu pilāru kapiteļos un vairākās sienas konsolēs. Nedaudzo motīvu – akanta un palmetes – variāciju bagātība atklājas kārtojuma paņēmieni daudzveidībā: lapas izliecas, atritinās, sakļaujas, sazarojas, apliecas ap stūru pumpuriem, paslēpjas cita aiz citas, piesaista ar savu skaidrību un vienkāršību vai, nosētas ar dimanta kvadru virtienēm, aiz fascinējošās perfekcijas vēl ļauj saskatīt klasisko elementu atspulgu gotizētajā pasaulē.

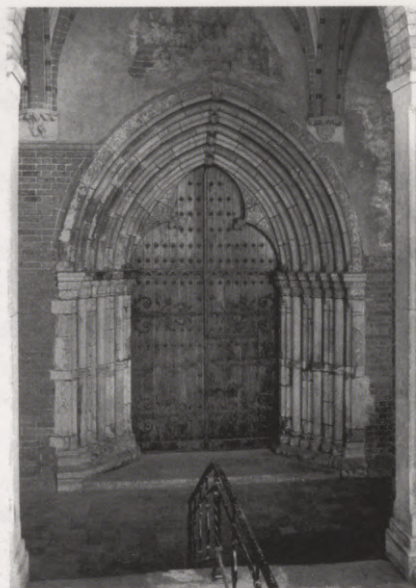
Tik izteiktas stilistiskas un tematiskas viengabalainības pietrūkst sienas konsolēm. Pie mākslinieciski savdabīgākām pieder konsole, kurā attēlotas divas it kā no sienas uz āru izliekušās cilvēku pusfigūras ar lielu galvu, plaši ieplestām acīm un kusliem locekļiem. Vīram ar ornamentālu vaigubārdu, kas pāriet pazodē un stilizētu stīgu veidā nokarājas uz krūtīm, rokās kupli saplaucis zizlis, kamēr blakus esošajam jauneklim vai māceklim rokas noslēpumaini daudznozīmīgā žestā saliktas uz krūtīm. Konsoli noslēdz lauvas purns. Cilvēka tēls kalpojis par ierosmi arī otrai austrumu sienas stūra konsolei, kas gan šobrīd pilnīgi sairusi, bet R. Gulekes fiksētajā zīmējumā ļauj sazimēt šaurajā telpā iespiestu ļaužu grupu, kuri saspiedušies aizsargfunkciju pildoša tēla aizmugūrē.³⁶ Abos risinājumos vērojamas pretenzijas uz sižetisku skaidrojumu, tomēr līdz šim nav izdevies rast nekādus tulkojumus, ko ar šīm cilvēciskotajām zīmēm gribējis pavēstīt 13. gs. tēlnieks.

Savu galīgo noformējumu Alberta Zuerbēra laikā ieguva arī krusteja. Līdz galam realizēts tika kluatru ietverošais četrstūra plāns ar tonzoriju pie dienvidu spārma. Par galvenajiem mākslinieciskajiem akcentiem kļuva velju un ārsienas arkādes un konsoļu ritmiskie atkārtojumi. Vienotā stilā tika pabeigts ģeometriski noslēgtais, skaidrais un vienkāršais klostera komplekss. Arhitektoniski askētiskā nošķirtība pieļauj arī dažas

greznības izpausmes. Bagātīgu materiālu būvplastiskiem pētījumiem sniedz arkādes dekorā izmantoto puskolonnu kapiteļi un velvju atbalsta konsoles. Kaut arī šeit netrūkst 19. gs. rekonstrukcijas laika kopiju, kā arī citu agrāku un vēlāku papildinājumu, var droši apgalvot, ka 13. gs. formas būvplastikā dominē, lai gan tās stilistika nav tik viendabīga, kā tika uzskatīts līdz šim. Detalizēta materiāla apguve ansambļa būvēstures kontekstā ļauj secināt, ka tieši 13. gs. vidū Rīgas Domā darbojies mākslinieks, kas spējis piešķirt kompleksam nepieciešamo viengabalainību un spožumu. S. Karlings viņu nodēvējis par "Ķelnes meistaru". Nosaukuma izcelsme atvasināta no Alberta Zuerbēra dzimtās pilsētas Ķelnes nosaukuma. 12. gs. beigās un 13. gs. sākumā Piereinas apgabalā bija vērojams uzplaukums sakrālo celtnu arhitektūrā un būvplastikā.³⁷

Zīmīgi, ka tieši Doma krustejas rietumu spārnā koncentrēta vesela rinda bagātīgi dekorētu konsoļu un puskolonnu kapiteļu, kas izceļas ar savu kvalitāti. Stilistiski tie ir radniecīgi kapitula zāles, ziemeļu portāla un ārsienas austrumu apsīdas kapiteļiem. Visus detalizēti analizēt nav iespējams, tādēļ izvēlēti tikai daži spilgtākie paraugi. Tāds, piemēram, ir kapiteļis, uz kura spoguļattēlā izkalti putna un dzīvnieka hibrīdi, ko varētu saukt par pūķiem. Fantastisko radījumu ķermeņi izliekti, pieskaņojoties kapiteļa kompaktajai formai. Daudz plašāks dekoratīvo elementu repertuārs sastopams rietumu spārna konsolē ar kuplu pumpuru vainagu, zem kura ir cilnis ar sižetisku pieskaņu. Attēlotai figūrai ir kūniņveida ķermenis, plati ieplestas acis, mazas, trauslas rociņas un pie masīvā ķermeņa piespiestas kājiņas. Tai līdzās novietota liela bārdaina galva. Stilistiski un arī saturiski tendence uz vēstījumu sasaucas ar kapitula zāles konsolēm. Tikai šai gadījumā iespējami pat saturiski minējumi par Dāvidu ar Goliāta galvu. Tomēr tā ir vienīgi hipotēze, jo citas akmens kalumu kompozīcijas Rīgas Domā nepakļaujas tematiskam tulkojumam, dekorācijā grūti saskatīt reliģiska vai laicīga sižetu atspoguļojumu.

Tā paša meistara stilu var sastapt arī figurālajā kapiteļi baznīcas ārsienas ziemeļaustrumu apsīdā. Uz vienveidīgo pumpuru kapiteļu fona izceļas figurāls risinājums, ko bija ievērojis jau V. Neimanis un nokristījis par "lībieša krūšutēlu"³⁸. Plašu atsaucību šis apzīmējums atrada vēlāk latviešu autoru publikācijās, līdz nosaukums pilnībā saplūda ar kapiteļi attēloto figūriņu (P. Kampe, V. Peņģerots, S. Cielava).³⁹ Analizējot tēlu atrauti no Doma būvplastikas kopīgās programmas, par galveno argumentu apzīmējuma "lībieša tēls" popularitātei kļuva sakta, ar ko sasprausts virieša kreklis. Jāpiebilst gan, ka arheologi līdzīga tipa saktas sauc par ģermāniskām. Vēl vairāk paplašinot šādu saktu izplatības areālu, var apgalvot, ka tā pieder laikmeta modei Viduseiropā, jo sastopama ne tikai ģermāņu zemēs, bet arī citur. Tikpat maldinoši ir vaibstu studijās balstītie etnisko un portretisko iezīmju meklējumi. Apzinātā atsacīšanās no konkrētās realitātes cilvēka tēlojumā viduslaiku



16. Rīgas Doma ziemeļu portāls

³⁷ Karling S. Riga Domkyrka och mästaren från Köln // Konsthistorisk Tidskrift. – 1941. – H. 2/3. – S. 49–59.

³⁸ Neumann W. Riga und Reval. – Leipzig, 1908. – S. 14.

³⁹ Campe P. St. Marien Dom zu Riga. – Riga, 1929. – S. 5; Peņģerots V. Doma baznīcas vadonis. – Riga, 1933. – 4. lpp.; Cielava S. Gotikas posma tēlniecības pieminekļi Latvijā (pēc literatūras avotiem) // Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei. – Rīga, 1989. – 4. laid. – 54. lpp.

⁴⁰ Panofsky E. Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung // Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. – Köln, 1978. – S. 87–90.

⁴¹ Grosmane E. "Lībieša tēls" vai būvmeistara atveids Rīgas Doma austrumu apsidā // Materiāli latviešu literatūras un mākslas vēsturei. – Rīga, 1995. – 61.–64. lpp.

⁴² Rīgas pilsētas galvenais arhitekts J. D. Felsko uzskatīja, ka "...Doms imponē tikai ar savām dimensijām, no arhitektūras viedokļa tas nevar pretendēt uz mākslu un gaumi" (Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga. – S. 72). Tādēļ pēc viņa projekta portāla priekšā uzcēla piebūvi ar trim lieliem smailarkas logiem un nelielu elegantu portālu vēlo viduslaiku stilā. Velvētā priekšelpa ar lejup ejošām kāpnēm bija tik šaura, ka R. Guleke jau 19. gs. 80. gados izstrādātajā rekonstrukcijā paredzēja novākt portālu aizsedzošo halli un ielaist baznicā gaisu caur senajiem pusaploces logiem (Guleke R. Der Dom zu Riga. – S. 596.). Acimredzot pagājušā gadsimta nogalē šis jautājums tika bieži diskutēts, jo arī K. Mormanis norādīja, ka priekšhalle "...pilnīgi nomāc skaidro seno ziemeļu portālu" (Mohrmann K. Die einstige Vorhalle am Dom zu Riga und deren Wandgemälde // Siebenter Rechenschaftsbericht. – S. 15). Tādēļ 1890. gadā noraka apm. 2 m biezo kultūrsilni ziemeļu portāla priekšā un pēc izrakumiem secināja, ka sākotnējā priekšhalle gājusi bojā 1547. gada ugunsgrēkā. Par sensacionālu atklājumu tolaik kļuva 14. gs. pirmās puses gleznojumu atsegšana virs portāla (Siebenter Rechenschaftsbericht. – S. 15–16; 23–29; Löwis of Menar C. Das alte Portal der Domkirche zum Westflügel des Kreuzganges und das Hauptportal der Domkirche an der Nordseite // Zehnter und elfter Rechenschaftsbericht der Dombauabteilung der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands für die Jahre 1894 und 1895. – Rīga, 1896. – S. 21–24). Aizsāktos pētījumus turpināja V. Neimanis, kas atklāja, ka Domam bijušas divas priekšhalles: viena – senāka, ko viņš saistīja ar bīskapa Alberta būvperiodu, un otra – lielāka un

vizuālajās mākslās noveda līdz pilnīgam shematismam,⁴⁰ tādēļ jau *a priori* skaidrs, ka šai jomā nebūs iespējami nekādi apstiprinājumi. Kapitēļa savrupais novietojums skatīenam grūti pieejamā vietā, sakta – vienīgā 13. gs. reālija, kas parādās Doma būvplastikā, – un nosacītais tēlojuma veids uz līdzīgu risinājumu fona 13. gs. katedrāļu plastikā ļauj apzīmēt kapitēli par būvmeistara atveidu.⁴¹

Tikpat pazīstams kā nupat minētais kapitēlis ir Rīgas Doma ziemeļu portāls. Uz Baltijas mākslas fona tas izceļas kā viens no agrākajiem un izcilākajiem 13. gs. paraugiem visā reģionā. Vispārējai apskatei kapitēlis kļuva pieejams tikai pēc 19. gs. vairākkārtējām rekonstrukcijām, tieši tad tas sāka piesaistīt pētnieku uzmanību.⁴² R. Guleke portālu datēja ar 1235.–1245. gadu⁴³, bet V. Neimanis attiecināja uz bīskapa Alberta Bukshevdena darbības laiku⁴⁴. Nosaucot Rīgas Doma ziemeļu portālu par "mirdzošu dārgakmeni", tā stilu un ģenēzi visnopietnāk analizējis S. Karlings, kas salīdzinošās mākslas vēstures aspektā veicis plašus ekskursus Ziemeļreinas un Vestfālenes viduslaiku būvplastikā. Pētījumu gaitā S. Karlings secināja, ka 13. gs. 50. gadu vidū Rīgā uzturējies Doma katedrāles celtniecības idejas noslēdzējs, jau vairākkārt minētais "Ķelnes meistars". Nosacītajam apzīmējumam vajadzēja norādīt uz Rīgas Doma būvplastikas ģenētiskajām saknēm, tomēr materiāla eksplikācijas gaitā autoram ne vienmēr izdevies saglabāt izklāsta viengabalainību, piemēram, ziemeļu portāla kreisās puses kapitēļu zona pierakstīta Ķelnes tradīcijās izaugušam meistaram, bet labā puse atzīta par smagnēju, mazāk izdevušos, līdzīgu Pāderbornas (Vestfālene) Doma ziemeļu portālam, un tādēļ pieņemts, ka to darinājis mazāk izveicīgais palīgs no Pāderbornas. Atšķirīgais katras puses izpildījums mulsinājis arī citus pētniekus. Arhitekts J. Vasiljevs piešķīra šim atšķirībām filozofiski konceptuālu nozīmi, saistīdams tās ar Pasaules koka simbolikas atspoguļojumu, kur kreisā puse būtu debesis, bet labā – zeme.⁴⁵ Uzsākot šos ekskursus, līdzšinējās publikācijās nav pietiekami novērtēta 13. gadsimtā un arī vēlāk portālu plastikā izplatītā tendence dažādi dekorēt labās un kreisās puses kapitēļu zonu. Kas attiecas uz pašu izpildes procesu, tad meistara un viņa palīgu paveiktais vienas darbnīcas ietvaros tiek ļoti dažādi un pārāk subjektīvi vērtēts.

Kā tad īsti izskatās Rīgas Doma ziemeļu portāls? Perspektīviskā portāla pamatstruktūru veido trīs kolonnas gludiem kātiem ar gredzenveida paplatinājumu vidusdaļā. Starp kolonnām novietoti stabi ar iedziļinātām šķautnēm un ornamentiem galos. Balstošos elementu vieno kopēja bāzes un kapitēļu josla, kas kreisajā pusē sastāv no spirālveida savijumiem, bet labajā starp stīgām un palmetēm sazīmējami fantastiski radījumi un cilvēka seja. Atšķirīgs ir šo cilņu tehniskais izpildījums – labajā pusē akmens kalums ir dziļāks un sarežģītāks, bet kreisajā pusē izmantoti plakanīgu vijū vienveidīgi atkārtojumi. Pārsedzošo smailarku veido gludi arhivolti ar ornamentālu ārmalu un trejlapi ar liliņām galos iekšpusē. Portāla galvenā kvalitāte ir skaidrā, vienkāršā uzbūve un līdzsvarotās proporcijas. Nav šaubu, ka tā izcelsme saistāma ar 13. gs., tikai jāprecizē, kad tas varēja notikt – Alberta Bukshevdena vai Alberta Zuerbēra valdīšanas gados?

Tādēļ vēlreiz jāpievēršas salīdzinošajai mākslas vēsturei un, izmantojot jaunākos pētījumus būvplastikas ģenēzē 13. gadsimtā, jāatgriežas pie "Ķelnes meistara" rašanās pirmavotiem. Pēdējos gadu desmitos Ķelnes un Piereinas viduslaiku būvplastikas izpētē un interpretācijā notikušas svarīgas pārmaiņas: noskaidroti līdz šim nezināmi meistaru vārdi, precīzēti datējumi, izsekots evolucionāras dabas likumsakarībām, kas ļauj precizēt perspektīviskā portāla izplatības ceļu no Ildefransas apvidus Francijā un tālāk uz ziemeļiem. Kā pirmais pieturas punkts izvēlēts 1211. gadā pārbūvētais un 1235. gadā iesvētītais Limburgas Sv. Georga Doms. Vācijas mākslas vēsturē tas pazīstams kā Ziemeļfrancijas vai – vēl precīzāk – Lānas katedrāles pārstrādāts variants. 20. gs. 70. gados restaurētais rietumu fasādes portāls sastāv no trim kolonnām, starp kurām ir gludas stabu joslas, pārsedzei izmantota pusaploces arka ar arhivoltiem un trejlapi iekšpusē. Arhivoltu pakājē novietotas dekoratīvas figūriņas. Kapiteļu zonas labajā pusē redzami ritmiski pumpuru atkārtojumi, bet kreisajā dominē stīgu motīvs, kura vijās iepīti putni un cilvēku galvas. Stilistiski tas atšķiras no Rīgas Doma ziemeļu portāla, bet tipoloģiski iekļaujams tajā pašā grupā.

Vidusreinas apvidū Limburgas Doma portāls pazīstams kā izņēmums, kam nav neviena līdzinieka, turpretī tam netrūkst sekotāju nedaudz uz ziemeļiem – Vestfālenē. Par Štauferu arhitektūrai tipiskiem portālu dekorācijas elementiem šeit atzīta gludu kolonnu kātu un ornamentētu stabu mija, bagātīgi rotātas pusaploces arkas arhivolti, bet trejlapis arkas iekšpusē ne vienmēr izmantots. Raksturīgs šim apvidum ir frontonveida portāla ierāmējums un šīs formas atkārtojums timpanona noslēgumā. Kapiteļu zonā plaši variēts reiniskais stīgu motīvs, katrā pusē izmantojot citas dekoratīvo elementu variācijas, iepinot starp tām cilvēku galvas un fantastiskus radījumus, piemēram, Bilerbekas un Vredenes baznīcā. Savukārt Vestfālenes figurālo portālu izveidē (Minsteres, Pāderbornas un Mindenes Doms) tiek saskatīti gan ziemeļfranču gotikas, gan saksiskie komponenti.⁴⁶

Virzoties vēl vairāk uz ziemeļiem, kā nākamais paraugs tipoloģiskajā virknē jāmin Lībekas Doma ziemeļu portāls⁴⁷. Nozāres literatūrā portāla izcelsme joprojām tiek saistīta ar kāda Piereinas akmeņkaļa darbību šai baznīcā. Jaunākas portāla interpretācijas šobrīd trūkst, bet pieņemtais uzskats jāatzīst par novecojušu. Lībekas Doma ziemeļu portāla uzbūvē un dekorācijā skaidri redzams Limburgas Doma rietumu portāla iespaids – trīs gludas kolonnas ar stabu joslām starp tām, trīskāršotiem arhivoltiem un to pakājē novietotām figūrām, ko papildina vestfāliskie elementi (bagātīgā stabu un arhivoltu dekorācija, timpanona forma). Jau 20. gs. 30. gadu beigās publicēts viedoklis, ka starp Lībekas un Rīgas Doma ziemeļu portāliem saskatāma līdzība, un pat pieļauta iespēja, ka abās vietās strādājis viens akmeņkaļis.⁴⁸

Šai tēzei par labu runā arī Visbijas Doma Līgavas portāls, kurā krustojas reiniskie (trīs kolonnu un stabu mija, stīgu ornamenti kapiteļu joslā, kurā iekļautas fantastiskas figūriņas un cilvēku sejas) un vestfāliskie (zelmiņveida portāla

plašāka, kuras rašanos attiecināja uz baznīcas rietumu daļas izbūves laiku (Vierzehnter, fünfzehnter und sechzehnter Rechenschaftsbericht der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde des Ostseeprovinzen Russlands. Abtheilung für den Dombau zu Riga, 1898, 1899 und 1900. – Riga, 1901. – S. 1–7, 10–19, 21–22, 47–48).

⁴³ Guleke R. Alt-Livland. Textband.– Dorpat, [b.g.] – S. 84. Baltijas Centrālā bibliotēka, inv. Nr. 10–55.

⁴⁴ Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga. – S. 17.

⁴⁵ J. Vasiljeva referāts simpozijā par feodālisma posma mākslas pētīšanas problēmām // LPSR ZA Vēstis. – 1982. – Nr. 10. – 137. lpp.

⁴⁶ Sauerländer W. Die kunstgeschichtliche Stellung der Figurenportale des 13. Jahrhunderts in Westfalen // Westfalen. – Münster, 1971. – Bd. 49. – S. 1–75.

⁴⁷ Pārveidots 19. gs. beigu rekonstrukcijas laikā, sākotnējo izskatu atguvis 1976.–1982. gadā.

⁴⁸ Wenzel H. Lübisch-baltische Kunstbeziehungen vor 1400 // Baltische Monatshefte. – Riga, 1939. – S. 203.



17. Konsole
Rīgas Doma baznīcā

⁴⁹ *Roosval J.* Die Kirchen Gotlands. – Leipzig: Stockholm, 1911. – S. 119–121.

⁵⁰ *König A.* Die mittelalterliche Baugeschichte des Bremer Domes. – Bremen, 1934. – S. 50.

⁵¹ *Karling S.* Riga Domkyrka och mästaren från Köln // *Konsthistorisk Tidskrift.* – 1941. – H. 2/3. – S. 33–34.

⁵² *Svahnström G.* Visby Domkyrka. – Stockholm, 1979. – S. 148–152, 222.

⁵³ *Tuulse A.* Mittelalterliche Taufsteine in Estland. – Stockholm, 1949. – S. 154; *Üprus H.* Raidkivikunst Eestis XIII–XVII sajandini. – Tallinn, 1987. – Lk. 9–10.

⁵⁴ *Bader W.* Der Bildhauer des Laacher Samson // *Bonner Jahrbücher.* – Bonn, 1928. – H. 133. – S. 169–212; *Wirth K. A.* Beiträge zum Problem des "Samsonmeisters" // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* – 1957. – Bd. 20. – S. 25–51; *Broscheit F.* Figürliche Darstellungen in der Romanischen Bauornamentik des Rhein-Maas-Gebietes. – Köln, 1990. – S. 8.

⁵⁵ *Binding G.* Der Früh- und Hochmittelalterliche Bauherr als *sapiens architectus.* – Köln, 1996. – S. 264.

ierāmējums un timpanona noslēgums, pusaploces arhivolti) elementi. Jau 20. gs. sākumā J. Rosvāla publikācijās tika saskatīta Līgavas portāla līdzība Lībekas Doma portālam, tomēr Rīga šai radniecīgo pieminekļu grupā netika iekļauta, tieši otrādi, autors uzsvēra, ka starp Gotlandi un Baltiju nav nekādu sakaru un attīstība noritējusi paralēli.⁴⁹ Citu viedokli pārstāvēja A. Kēnigs, pieņemdam, ka tas pats meistars, kas strādāja Brēmenē un darināja Brēmenes Doma un Dievmātes baznīcas portālus, ap 1240. gadu devies tālāk uz Visbiju.⁵⁰ Savu maršrutu sastādīja S. Karlings, pieņemdam, ka portāla idejas izplatījās caur Brēmeni ieradies Rīgā.⁵¹ Jaunākās monogrāfijās šo jautājumu mēģināts apiet, izvairīgi norādot, ka Visbijas Doma Līgavas portāla inspirācijas avoti meklējami Magdeburgas Domā un reiniski vestfāliskajā būvplastikā, un nemaz neanalizējot agrāk minētos paraugus.⁵²

Kaut arī pētnieku vidū nav vienprātības, no plašās diskusijas izriet kāds pozitīvs secinājums, proti, veidojas samērā noslēgts analogisku parādību loks, un nav pat tik svarīgi, kādā secībā tie tiek sarindoti. Pilnīgākai kopainas izpratnei tajā jāiekļauj kristāmtrauks no Valjalas Sv. Mārtiņa baznīcas Sāremā un kapiteļi no Hāpsalu bīskapa pils evaņģēlista Jāņa baznīcas, kas arī tiek pierakstīti "Ķelnes meistaram" vai kādam no viņa palīgiem.⁵³ Svarīgs ir arī Hāpsalu pils baznīcas datējums. Ir zināms, ka bīskapa sēdekli šeit ierīkoja 13. gs. 60. gados. Stilistiskā tuvība tiek saskatīta arkas atbalsta puskolonnu kapiteļos un Rīgas Doma kapitula zāles saišķu pilāru dekoratīvajos motīvos.

Joprojām neatbildēts palicis jautājums, vai visus šos pieminekļus vairs iespējams pierakstīt S. Karlinga radītajam "Ķelnes meistaram". Jaunākie pētījumi arhitektūras un būvplastikas jomā liek skaidrāk nošķirt laikmeta un darbnīcas stilu. Detalizēti analizējot Rīgas Domu, tajā vērojama no dažādiem apvidiem aizgūtu elementu krustošanās, un ne vienmēr iespējams noteikt, vai tie sasnieguši Rīgu tiešā veidā vai kā laikmeta mākslu raksturojoša paradigma. Evolucionējis arī meistara stils, kas katrā vietā tika saskaņots ar pasūtītāja gaumi. Tādēļ jāatzīst, ka jēdziens "Ķelnes meistars" šobrīd vairs neliekas precīzs, pārāk abstrakta un nekonkrēta ir tā saturiskā ietilpība. Pirmkārt, tādēļ, ka Rīgas Doma būvgaitā neparādās nekādi tieši kontakti ar Ķelni, kas atspoguļotos arhitektūrā vai būvplastikā. Otrkārt, milzīgā Ķelnes vecpilsēta ar daudzajām 13. gs. sakrālajām celtnēm neveido homogēnu laikmeta arhitektūras un mākslas ainu. Tās būvplastikā pēdējās desmitgadēs konkretizētas vairākas darbnīcas, piemēram, "Samsona meistara" vai "Eko Ērenfrīda meistara" darbnīca.⁵⁴

Kādi varētu būt rezumējošie secinājumi? Vispirms jau pats Rīgas Doms nav ne arhitektoniski, ne būvplastiski viengabalaina parādība. Tā celtniecības gaitā nosakāmi vairāki būvperiodi. Pirmais saistāms ar bīskapa Alberta valdīšanas laiku, tam seko celtniecības darbu intensitātes vājināšanās un nākamais pacēlums 13. gs. vidū, kad atkal tika sākti plaša mēroga būvdarbi un arhibīskapa katedrāle ieguva halles tipa izskatu, jaunu kapitula zāli un līdz galam pabeigtu krusteju. Tieši tad Rīgā ieradies izcilais meistars jeb – kā to sauca viduslaikos – *magister operis*⁵⁵, lai piešķirtu grandiozajam būvkompleksam nepieciešamo spožumu. No mākslas ģeogrāfijas viedokļa Rīgas Doms iekļaujas plašā ķieģeļu gotikas reģionā, kas aptver Nīderlandi, Ziemeļvāciju, Eiropas ziemeļu valstis un arī Baltiju.

PĒCGOTIKA

Latvijas sakrālajā arhitektūrā 16.–17. gadsimtā

Ojārs Spārītis

Ekonomisko un sociālo pārmaiņu rezultātā gan Centrālajā Eiropā, gan arī Baltijā 16. un 17. gadsimtā strauji norisinājās kultūras demokratizācijas procesi. Paralēli tiem un tiešā saistībā ar politisko un kultūras kontaktu zemēm Latvijā veidojās adekvāta vizuālo mākslu panorāma. Renesanses laikmets Latvijas kultūras vēsturē uzskatāms par sevišķi nozīmīgu periodu ar aktīvu saimniecisko, militāro, sociālo, garīgo un materiālo jauninājumu ienesuma raksturu. Starptautiskas tirdzniecības, mākslinieku un amatnieku migrācijas un dažādi pastarpinātas ideju apmaiņas ceļā šeit radās gan itāļu renesanses celtniecības paraugu ietekmēta, gan monarhistiskā absolūtisma politiskās ekspansijas uzspiesta renesanses modifikāciju būvkultūra. Tieši tāpat rietumzemju kultūras sasniegumi ietekmēja arī Latvijas vizuālās mākslas, kuru adaptētās formas izplatījās Baltijas telpā. Galvenajos parametros būvmāksla sasaucās ar t.s. ziemeļu renesanses mākslinieciskās sistēmas estētiskajām tradīcijām, bet uzrādīja reģionāli atšķirīgas periodizācijas īpatnības, kā arī stilistiskas un tipoloģiskas niansas.

Pētījuma metodoloģija balstās uz renesanses laikmeta kultūras parādību sistēmiski vienojošu skatījumu, kurā vēsturiskais laikmets tiek identificēts ar 16. un 17. gadsimtā vizuālajās mākslās izpaudušos stila kontinuitāti. Tā satura un formas piederība humānisma kultūrai dod iespēju pusotra gadsimta garo laika nogriezni gan hronoloģiski, gan tipoloģiski ietvert Eiropai raksturīgo tradicionālo māksliniecisko sistēmu kontekstā. Savukārt vēlās renesanses formāli stilistiskās tendences – manierismu, pēcgotiku – iespējams uztvert nevis kā renesanses antipodus, kā kaut ko pretēju tās estētiskajai vai mākslinieciskajai dabai, bet gan kā renesansei piederīgus, no tās atvasinātus individuālus meklējumus. Reģionālās kultūras kontekstā tie laikmeta vēsturisko, sociālo un kultūrsituatīvo apstākļu ietekmē var iegūt dažādi niansētas iezīmes un veidot sporādiski iegaismojošos, neviendabīgus mākslinieciskus strāvījumus.

Politiski, saimnieciski un garīgi sadrumstalotajā Baltijas telpā renesanses fenomenu uztverei objektīvi nevarēja būt izlīdzināta un vienmērīgi progresējoša daba. Viena noteikta posma arhitektonisko formu savdabības izpēte šajā konkrētajā publikācijā ir pasludināta par mērķi. Tādēļ par lietderīgu tiek uzskatīta vienota renesanses laikmeta un vienas mākslinieciskās sistēmas stilistisko un estētisko mehānismu darbības apstākļos radušos konkrētu morfoloģisku pazīmju identifikācija un to lietojuma motivācija.

Daļai Austrumeiropas zemju, kuras ierobežotā teritoriālā un arī nelielā ekonomisko un sociālo resursu potenciāla dēļ 16. un 17. gadsimtā tika nostādītas politiskas perifērijas situācijā, māksliniecisko sistēmu, respektīvi, lielo vēsturisko laikmetu un vizuālo mākslu formālo stilu, noteikšana var izrādīties apgrūtināta. Zināmu vietēju apstākļu dēļ šajās zemēs, to skaitā arī Livonijā, atbilstošajā laikā vizuālajās mākslās nav izveidojusies uzskatāmi konkretizējamo formālo pazīmju summa. Visizteiktāk šī situācija vērojama tieši arhitektūrā, militārajā un inženierbūvju celtniecībā.

Starptautiski atzīta autoritāte viduslaiku un renesanses kultūras fenomenu sistematizācijā M. Libmanis šādus nepilnas stilistiski formālo pazīmju paradigmas gadījumus neuzskata par neattīstītas vai kvalitatīvi nepilnvērtīgas mākslinieciskās sistēmas izpausmēm. Viņš tos atzīst par pilnvērtīgas analīzes cienīgiem stiliem vai veseliem, procesuāli pabeigtiem kultūras periodiem. Tajos slēptā formā rodami visi atribūcijai vajadzīgie priekšnoteikumi, stila komponenti un pazīmes, taču tās dažādu apstākļu dēļ nav realizējušās visā apjomā un visaugstākajā pakāpē.¹ Nepilna stila attīstības fāzē konkrētam arhitektūras vai mākslas piemēram var trūkt dažu formālās analīzes pazīmju vai citu būtisku atribūcijas komponentu. Taču tādēļ šāds objekts nevar tikt izslēgts no kultūras kopīgās garīgās vides un stilistikas, kurā pastāv laikmetam adekvātas mākslinieciskās sistēmas nosacījumi. Latvijas apstākļos 16. un 17. gadsimtā tā ir un paliek Ziemeļeiropas renesanses modifikācija, kas aptver gan periodu starp gotiku un baroku, gan arī iemieso laikmeta stilu, kurš vizuālo mākslu evolūcijā seko transformētiem un adaptētiem itāļu renesanses mākslas paraugiem un sabiedrības politiskos, sociālos un garīgos centienus iekrāso humānisma garā.

Pēc B. Vīpera iedibinātās periodizācijas tradīcijas manierisms šajā renesanses visaptverošajā laikmeta mākslinieciskajā sistēmā ir tikai viena līdz šim identificētā formas un satura meklējumu ziņā izteikti spilgtā tendence. To dažādi autori ir traktējuši atšķirīgi, apzīmējot gan par stilu, gan par strāvojumu, absolutizējot līdz renesanses laikmeta saturu un formu piepildošas universālas mākslinieciskās sistēmas pakāpei. Nenoliedzami, manierisms ir un paliek ekspresijas ziņā spilgti ārišķīgu meklējumu tendence, virziens mākslā ar subjektīvi radošu attieksmi pret iegūstamo rezultātu. Kā noteiktas sociālas vides – galma, inteliģences un aristokrātijas – kultūras produkts tas rustikalizējās un kā modes tendence ar amatnieku un mākslinieku palīdzību tika pārņemts arī citu sabiedrības slāņu kultūrvīdē. Tur tas epizodiski tika ekspluatēts kā pilsētu, tā provinces arhitektūrā, bet visvairāk jau atsevišķos lietišķās mākslas veidos. Stilistiski manierismam trūkst viendabības, formveides ziņā tas var izrādīties pat eklektisks. Savā tieksmē pēc "absolūtas mākslinieciskas pilnības" un kāpināti intelektualizēta garīguma manierisms epigoniski tiecās atdarināt renesanses autoritāšu individuālā rokraksta paņēmienus, taču aizguvumu avotu meklējumos pieļāva ārkārtīgi brīvus ekskursus. Tomēr nav noliedzams, ka subjektivistiskā formas traktējumā un individuālā satura atklāsmē manierisma izsmalcinātā poētika var radīt ļoti rutinētas un pretenciozas vizuālā tēla variācijas.

¹ M. Libmaņa tēze vēstulē
O. Spāritim 1990. gada 8. decembrī.

Par visai būtisku var uzskatīt mākslas zinātnieka J. Vasiljeva atziņu, ka 16. gs. otrās puses Latvijas kultūras procesus grūti vērtēt pēc vienas mērauklas vai piemērot tiem kāda viena stilistiska perioda vai strāvojuma apzīmējumu. Savā rakstā "Взгляды Б.Р. Виппера на эволюцию стиля барокко в Латвии в свете его позднейших работ"² J. Vasiljevs atkāpās no manierisma absolutizācijas un paplašināta skatījuma uz to vēsturiska laikmeta vai stila nozīmē. Viņš atzina, ka "neviens no apzīmējumiem neaptver pārejas laikmeta stila saturu: manierisms ir pārāk šaura un specifiska parādība, tas nav stils, bet gan tikai strāvojums un arī tad nebūt ne valdošais"³. No teiktā izriet, ka vēlās renesanses periods, kurā norisinās stilistiskas polifonijas veidošanās un formas viengabalainības sairums, neatceļ renesansi un nesāk jaunu vēsturisku laikmetu. Tādējādi par metodoloģisku uzdevumu jāuzskata nepieciešamība līdzās manierismam identificēt un definēt tos individuālos stilistiskos strāvojumus vai tendences, kuras amorfā veidā pastāv renesanses un baroka stila maiņas laikā.

Pēc reformācijas kā nozīmīgākās garīgās robežšķirtnes, kas atdalīja ne vien konfesijas, bet arī laikmetus, Livonijā izplatījās luterticība un katoļu dievnamu celtniecība apstājās. Evaņģēliski luteriskās baznīcas piekritēji no aristokrātijas vidus piemēroja jaunajām liturģiskajām prasībām piļu kapelas, bet Kurzemes hercoga ģimene rādīja priekšzīmi pavalstniekiem, uzceļot pavisam jaunu kapelu un atsevišķu baznīcu Jelgavas pils ansambli un sekmējot vācu draudzes un galma reprezentācijas mērķiem atbilstoša vēriena Sv. Trīsvienības baznīcas celtniecību pilsētā. Taču jebkura aktivitāte jaunu sakrālo ēku celtniecības virzienā fiksējama ne agrāk kā 50 gadus pēc reformācijas kustības izraisītajām sociālajām un garīgajām pārmaiņām.

Jauna dievnama būve hercogistes centrā par draudzes līdzekļiem uzsākta jau 1574. gadā un turpinājusies ar pārtraukumiem. Līdz pilnīgai gatavībai baznīcu cēla 40 gadus, un, pēc T. Kallmeiera ziņām, to iesvētīja 1615. gada 25. maijā⁴. Divos galvenajos celtniecības posmos – 1574.–1579. un 1592.–1615. gadā – baznīcas būve tika realizēta pilnībā pēc trīsdalīgas baznīcas plāna, respektīvi, kā trīsjomu bazilika. Tas nozīmē, ka baznīca sastāvēja no altārdaļas ar poligonālu apsīdu, draudzes telpas un torņa.

Tik mērķtiecīgi celtai baznīcai, kuras vēriens, plānojums, telpiskā koncepcija un arhitektoniskās kvalitātes celtniecības laikā bija samērojamas vienīgi ar Rīgas Sv. Jāņa baznīcas jaunās altārdaļas veidolu, savā idejā un detaļās vajadzēja būt principiāli skaidrai jau 1573.–1574. gadā – pirms darbu uzsākšanas. Jau B. Vipers, kurš bija pēdējais nozīmīgākais Sv. Trīsvienības baznīcas klātienē apsekojumu eksperts, pieļāva Jelgavas dievnama projekta izstrādē tā paša arhitekta roku, pēc kura ieceres celta arī Rīgas Sv. Jāņa baznīca.⁵ Pēc B. Vipera neievērotām vai neakcentētām pazīmēm šis pielāvums tika visai droši pamatots un 1986. gadā izsacīts jau apgalvojuma formā.⁶ Šobrīd formāli stilistiskās analīzes ceļā konstatētām analogijām klāt nākuši vēl citi pieņēmumu apstiprinoši argumenti.

² Васильев Ю. Взгляды Б.Р. Виппера на эволюцию стиля барокко в Латвии в свете его позднейших работ // *Laikposmi un mākslas vērtības*. – Rīga, 1988. – 135.–163. lpp.

³ Turpat – 153. lpp.

⁴ Kallmeyer Th. Die evangelische Kirchen und Prediger Kurlands. – Rīga, 1910. – S. 48.

⁵ "Trīsvienības baznīcas koncepcija tik radniecīga Jāņa baznīcai Rīgā, ka abu baznīcu projektus pilnīgi dabiski var piedēvēt vienam un tam pašam autoram." (Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. – Rīga, 1937. – 29. lpp.)

⁶ Spārītis O. Dekoratīvā apmetuma evolūcija un lietojums Latvijas arhitektūrā 16.–17. gs. // *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei*. – Rīga, 1986. – 1. laid. – 124., 146. lpp.



1. Jelgavas Sv. Trisvieniības baznīcas vidusjoma velves. 20. gs. 30. gadu foto

⁷ Neumann W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. – Rewal, 1887. – S. 128.

Šo V. Neimaņa apzīmējumu ļauj izprast krusta vai zvaigžņu velvju rībojumā izcelta pārseguma segmentu (buru) lūzuma jeb salaiduma līnija. Atmiršot ribu profila formai un paralēli pārsegumā akcentu gūstot šķautņainām salaiduma vietām, šis velvju tips sliecas pāraugt renesanses šķautņu velvēs. (Koepf H. Bildwörterbuch der Architektur. – Stuttgart, 1974. – S. 178).

⁸ Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. – 29. lpp.

Jelgavā gan pilī, gan pilsētā 16. gs. beigās noritēja intensīva celtniecība, kas piesaistīja virkni kvalificētu amatnieku. Rīga kā celtnieku un dažādu apdares darbu speciālistu pastāvīgas darbības vieta savu lomu jau bija apliecinājusi, un tā, iespējams, bija vajadzīgā starpniece arī šoreiz. Tas ir ticami, ja ņem vērā, ka veselus desmit gadus hercoga rezidence atradās Vācu ordeņa Rīgas pilī un metropoles būv kultūras kvalitātes, kā arī to veidotāji prestižu ēku celtniecībai Jelgavā varēja tikt nolūkoti Rīgas militārās un civilās arhitektūras lietpratēju vidū.

Sv. Trisvieniības baznīcas plānojumā, telpiskajā uzbūvē un iekštelpas apdarē ar dažām atšķirīgām niansēm konstatējami Rīgas Sv. Jāņa baznīcas interjeram analogi paņēmieni. Taču kvalitatīvi sarežģītāk un formas ziņā atšķirīgi no Rīgas latviešu luterāņu dievnama Jelgavas vācu draudzes baznīcas vidusjoms un altārdaļa pēc zvaigžņu velvju kompozicionālā principa segta ar dekoratīvām ribu velvēm. Vēsturiskos attēlos skatāmais vidusjoma ievēlējums rāda graciozu ribu ornamentu balsinātajā griestu laukumā. Tur četrstūru zvaigznes kontūras atstāj grezna un grafiska ornamenta iespaidu. Diemžēl trūkst velvju konstrukcijas tuvāka apsekojuma materiālu, kā arī ziņas par to, vai ribas bija konstruktīvi un slodzi nesoši elementi no profilētiem ķieģeļiem vai tikai dekoratīva apmetuma aplikācija. Arī V. Neimanis izsacījis šaubas par velvju konstruktīvo dabu, rakstot, ka "vidusjoma velves izskatās kā īstas gotiskas zvaigžņu velves, tajā pašā laikā sānu jomi tiek pārsegti it kā ar ribotām Bohēmijas salaiduma velvēm"⁷. Par Jelgavas Sv. Trisvieniības baznīcas renesanses raksturu izcilajam arhitektam un mākslas vēsturniekam nav bijis ne mazāko šaubu tieši tāpat kā par Sv. Jāņa baznīcu Rīgā. Tādējādi gotisko elementu izmantojumā viņš nav saskatījis pretrunu ar renesanses stilistiku.

Arī B. Viperam kā Sv. Trisvieniības baznīcu redzējušam vidusjoma zvaigžņu velvju ornaments šķītis kā "savdabīgi pārstrādāti vēlās gotikas motīvi. .. ar savu tievo šķautņu plakano rakstu šīs velves pilnīgi zaudējušas ķermenību, konstruktīvo nozīmi un pārvērtušās tīri ornamentālā virsmas rotaļā (šeit un turpmāk izcēlums mans. – O.S.)."⁸ Terminoloģiskās nepilnības un stilu periodizācijas 30. gadu tradīcijas dēļ B. Viperam nācās operēt ar šodien apstrīdamiem raksturojumiem un minētajām līdzīgas parādības skaidrot kā provinciāli ieilgušu gotikas formveides paņēmieni turpinājumu.

Skatot šīs "gotizācijas" izpausmes kā laikā, tā arī stilistiski saistītas, veidojas priekšstats par dekoratīvas formveides tendenci, kurai bijis konkrēts pasūtītāju loks – klērs, aristokrātija, turīgās pilsoniskās aprindas. Savukārt par neloģisku no stilu evolūcijas viedokļa būtu uzskatāma atgriešanās pie vēlās gotikas pēc trīsceturtdaļas gadsimta ilga tradīcijas apsūkuma. Šo momentu B. Vipers netika ņēmis vērā, uzskat

tot 16. gs. beigās un 17. gs. sākumā rotājoši lietotās pēcgotiskās formas un ornamentāli stilizētos arhitektoniskos elementus kā vēlās gotikas nepārtrauktu un tiešu turpinājumu. Tāpēc metodoloģiski jāprecizē, ka "iekāpšana gotikas upē" 16./17. gs. mijā ir nevis gotikas formu iekavēts reģionāli savdabīga konservatīvisma piemērs, bet gan jauna, Vācijas, Anglijas, Bohēmijas un Polijas modernās kultūras parādībām sinhrona stilistiska tendence. Ņemot talkā autoritatīvu skaidrojošo vārdnīcu, arī Latvijas arhitektūras situācija ietverama trāpīgi fiksētā vispārinājumā. Leipcīgā izdotajā "Mākslas leksikonā" sacīts, ka "atgriešanās pie pēcgotikas arhitektūrā un mākslas amatniecībā tolaik bija manierismam un barokam radnieciska tendence, ko sekmeņa kopīga interese par dekoratīvismu. Tādējādi **gotiskās formas bieži parādījās saistītas ar renesanses, manierisma vai agrīna baroka elementiem**: pilsoniska rakstura celtnēs tās vispirms izpaudās ornamentā, sakrālās arhitektūras piemēros – parasti pēcgotiskā interjera veidojumā."⁹

Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas sānu jomu velvju raksturs interesējis vienīgi V. Neimani, un viņš meklējis saistību ar Bohēmijas renesanses un baroka pārejas perioda dekoratīvo paņēmieni ārējo līdzību vēlās gotikas formām. Sānu jomu velvēm bija tīklu velvju ornamentālais raksturs, jo krustojošos diagonālo ribu grafiskajam rakstam pāri klājās liels rombs, vizuāli it kā dzēšot ribu konstruktīvo loģiku. Šajās formās var ieraudzīt manierisma tieksmi pēc ornamentālas greznības, pēc griestu daļas pārspilēta un efektīga rotājuma. Velvju kopējā izveide hronoloģiski un stilistiski sasaucas ar renesanses robežās iespējamo gotisko formas elementu apzinātu citēšanu modernas apdares vārdā. Apmetas un gludas velves pēc Rīgas Sv. Jāņa baznīcas parauga nebūtu hercogistes galvaspilsētas, galma un vācu draudzes dievnama cienīga rota. Tieši šādu izsmalcinātu un no piļu kapelām aizgūtu greznuma papildkomponentu vēsi klasicizētajā interjerā varēja ievietot augstas raudzes arhitekts, kāds bija nīderlandietis J. Frēze.

Sv. Jāņa baznīca kļuva par Rīgas kā Baltijas metropoles agrīnāko protestantiskās telpiskās koncepcijas un nozīmīgāko renesanses sakrālo būvi. Agrākā dominikāņu klostera baznīcas platumā latviešu luterāņu draudze 1587.–1589. gadā uzcēla aptuveni 25 metrus garu celtnes pagarinājumu – jaunu trīsjomu plāna altārdaļu. Abu baznīcas daļu uztverē panākta telpiskas nepārtrauktības un viengabalainības izjūta, lai gan apvienoti divi pavisam atšķirīgu laikmetu un stilu būvķermeņi. Vecās baznīcas daļas smailloka triumfa arkas saglabāšana telpu saistījumam ir radījusi nepieciešamību arī renesanses daļas vidusjoma šķirējarkas interpretēt ar smailloku.

Šis moments ir mulsinājis B. Viperu, kurš stilistisko niansi pierakstīja "vēlās gotikas paliekām baznīcas koncepcijā"¹⁰. Uz pilāriem balstītās arkas atkārtoti gotiskās baznīcas sānu kapelu proporcionālo un ritmisko veidojumu. Cik dziļi draudzes telpā iestiepjas gotiskās baznīcas sienu pilāri, tikpat tālu no ārsienām izvietotas jaunās altārdaļas kolonnas. Arhitektonisko konstrukciju saskaņa dievnama garenvirzienā rada balsta elementu ritmiska turpinājuma efektu. To gan nevar saistīt ar apgalvo-

⁹ Nachgotik // Lexikon der Kunst. – Leipzig, 1993. – Bd. 5. – S. 80.

¹⁰ Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. – 24. lpp.

¹¹ Nachgotik // Lexikon der Kunst. – Bd. 5 – S. 79–80; Kotrba V. Česka barokní gotika. – Praha, 1976.

jumu par iespējamu vēlās gotikas organisku turpināšanos vairāk nekā pusgadsimtu pēc viduslaiku un katolicisma garīgo varu personificējošā stila apsikuma. Te pieļaujams vien stilistisks reveranss gotikas retrospekcijas virzienā kā apzināts un nepieciešams telpiskas vienības iegūšanas paņēmieni. Ar to arī renesanses laikā un renesanses mākslinieciskās sistēmas robežās ir raksturīga tā dēvētā pēcgotika, kas no jauna atgriežas pie gotikas formu stilizācijas.¹¹ Iespējams arī cits komentārs: tik plata un augsta vidusjoma pārsegšana ar lokveida šķirējarku pēc 16. gs. būvstatikas priekšstatiem varēja šķist nedroša. Tādējādi iespējams, ka ar smailloka formas šķirējarku arhitekts ir garantēti nodrošinājis velvju izturības rezervi.

Ar "pēcgotikas" terminoloģiska apzīmējuma ieviešanu Latvijas mākslas zinātnē iespējams to tuvināt starptautiskai hronoloģisko un stilistisko kategoriju sistēmai, kura atzīst atsevišķu gotikas elementu izmantojumu renesanses arhitektūras dekoratīvajā formveidē. Starpkaru perioda mākslas zinātnē nelietoja nacionālo kultūru analizē rastos apzīmējumus "renesanses gotika", "baroka gotika", bet mēģināja dilemmu risināt līdzīgi B. Viperam – ar demaršiem gotikas tradīciju iekavējuma, provinciālisma, konservatīvisma u. tml. apgalvojumu garā. Pagaidu situācijā, līdz Latvijas mākslas zinātnē nostiprināsies savs terminoloģiskais apzīmējums, var lietot valodniecisku kalku – "pēcgotika", kas atbilst vācu terminam *Nachgotik* un pietiekami plaši raksturo morfoloģiskajā stila elementu līmenī analizējamo parādību. Ieteiktais apzīmējums ir veiksmīgs arī tādā ziņā, ka neļauj "renesanses gotikas" izpausmes sajaukt ar 19. gs. neogotikas stilizācijām.

Agrāko vēsturisko laikmetu formu aizguvumi un to adaptācija dekoratīvu spēles elementu kvalitātē 16. gs. beigu vēlās renesanses estētikā ir raksturīgs stilistiskas ekspresijas iegūšanas paņēmieni. Kā konstruktīva detaļa vai kā fiktīvs rotājums gotikas stila reminiscences varēja migrēt visā renesanses mākslinieciskās sistēmas diapazonā un iegūt gan funkcionālu, gan individuāli dekoratīvu raksturu. Gotikas atgriešanās pēcgotikas formas un rotājošu elementu satura veidā Latvijas renesanses arhitektūras kontekstā uzskatāma par Ziemeļaustrumeiropas zemju kultūrai kopīgu parādību, kuras izpausmes vērojamas līdz pat 17. gs. vidum. Lai sacīto ilustrētu, turpmāk minētajā sakrālās arhitektūras sfērā analizējami atsevišķi pēcgotikas morfoloģisko pazīmju lietojuma gadījumi.

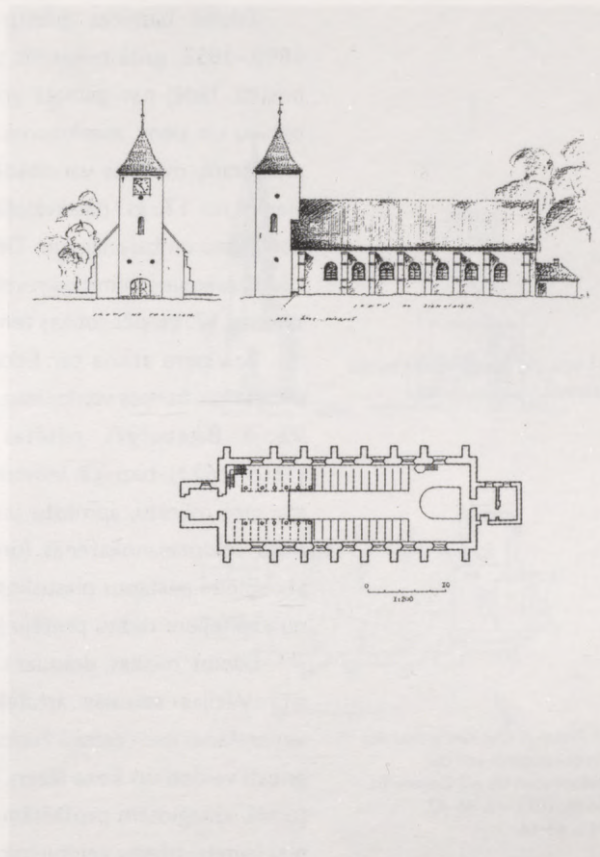
Reģionālās arhitektūras paraugu vidū ar nule aprakstīto pēcgotikas formu stilizāciju saistāma Durbes baznīca. Šī ap 33 metru garā baznīca, kas pēc celtniecības pabeigšanas iesvētīta 1651. gada 28. februārī, ir raksturīga Kurzemes hercogistes sakrālā celtnē, kuras arhitektoniskajā veidojumā īpašu ievēribu pelna draudzes telpas ārsienām piemūrētie kontrforsī. Zemo sienu balstīšanai tiem nav konstruktīvas nozīmes, taču kontrforsī veidoti iespaidīgās trīspakāpju formās un izvietoti gan baznīcas stūros, gan katrā logu starpā. Ar balstu blīvo ritmu iegūts emocionāli kāpināts, pat pārspīlēts drošības un stabilitātes iespaids. Galu galā radītais baznīcas tēls spekulē ar sienu trauslumu, imitējot nepieciešamību to pastiprināti balstīt. Manierīgais kontrforsu

"mežs" vēl arī sadrumstalo garo fasādi. Kontrforsu pakāpieni rada sānu fasādēs horizontālu pārtrauktu līniju ritmu, bet sānu gaismā to vertikālie apjomi veido asus gaismēnu kontrastus. Šādiem demonstratīvi lietotiem balsta elementiem piemīt gotikas retrospekcijas raksturs, kas saistāms ar pēcgotikas stilistikajām tendencēm.

Vienlaikus ar Durbes baznīcu – 1647.–1648. gadā – par J.F. fon Bēra līdzekļiem celta muižas draudzes baznīca Ēdolē.¹² Sarkano ķieģeļu mūra ēka liecina par sakrālās celtnes tēla asociatīvu sasaisti ar aizgājušo gotikas laikmetu, bet dziļumā izvērstais smailloka portāls šķiet motivēts ar apzinātu pēcgotikas formu izvēli. Draudzes un altārdaļas telpas griesti veidoti vienā augstumā kā pārseguma sijās iekārtu dēļu velju konstrukcija. "Pārrautā balsta" vai virs galvas karājošos pilienvēda formas elementu konstrukcija ar savu paradoksalitāti raisa emocionālu pārsteigumu. Griestu velju lejup vērstās nokarenās formas šķietami daļa telpu trīs garenvirziena jomos, savukārt šķietamās travejās saskaldītā griestaines plakne atgādina renesanses laikā iecienīto kasetējumu.

Šeit jāatgādina, ka muižniecības sponsorēto baznīcu celtniecību Baltijā motivēja savdabīga attieksme pret šo uzdevumu. Rezidenču piļu tuvumā celtās baznīcas sevī apvienoja aristokrātijai nepieciešamās piļu kapelas funkcijas ar dzimtas kapenes izveides uzdevumu, kam vienlaikus paradoksālā kārtā pievienojās arī uzdevums celt baznīcu sociāli un nacionāli beztiesiskās dzimtcilvēku – latviešu zemnieku – draudzes vajadzībām. Fon Bēru dzimtai Ēdoles pili savas kapelas nebija, bet netālu celtā baznīca sevī apvienoja gan pils, gan draudzes baznīcas uzdevumu.

Dekoratīvās dēļu velves 19. gs. vidū pārklājis apmetums, taču arī tam cauri jūtams stilizēto ribu un plastisko elementu ornamentāli blīvais raksts. Šis efekts, šķiet, ir apzināti iecerēts un veidots pretēji loģikai nevis pagarināt uz leju ribu krustpunktu velju centrā, bet gan atstāt pilienvēda formas motīvu karājamies iedomājamo balstu atrašanās vietās. Vienkopus saplūstošo ribu saišķi noslēdz kokā grieztu vīnogu ķekara vai pīnijas čiekura dekoratīva un pilnplastiska forma. Analoģiski renesanses velju dekoratīvajā veidojumā sastopamiem risinājumiem čiekuri Ēdoles baznīcas griestu rotājumā eksponēti kokgriezuma rozetes centrā. Sienmalās dekoratīvās travejas norobežojošie ribu kūļi atbalstīti uz mūrētiem pilastriem, kuru lietojumā nevar noliegt adaptētu renesanses formu klātbūtni.



2. Durbes baznīcas plāns un fasāžu skices

¹² Kallmeyer Th. Die evangelische Kirchen... – S. 183; A. Gusara materiāli PDC arhīvā Ēdoles baznīcas lietā.

Ēdoles baznīcas griestu veidojumu parasti uztver kā neogotikas kvalitāti un 1850.–1852. gadā notikušās pārbūves rezultātu. Taču baznīca nav nedz degusi, nedz postīta, tādēļ nav pamata griestu formu saistīt ar jaundarinājumu 19. gadsimtā. Pēc bēniņu un sienu apsekojuma kļūst skaidrs, ka baznīcai nav bijušas citas konstrukcijas, piemēram, mūrētas vai citādāk veidotas velves. Tā uz 19. gs. remontu var attiecināt vienīgi no 17. gs. pastāvējušo un saglabājušos sākotnējo iekārto griestu koka velvju apmešanu un balsinājumu. Tieši tad baznīcai varēja tikt izgatavotas ar Ēdoles pils vārtu caurbrauktuves mūrētajām velvēm analoģu profilu raksturīgās ribas. Tās savdabīgā kārtā savieno 17. gs. pēcgotikas tendences ar 19. gs. interesi par neogotikas stilizācijām.

¹³ Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. – 113.–114. lpp.

B. Vipera atziņa par Ēdoles un Apriķu baznīcu griestu stilistisku tuvību¹³ ļauj šo pēcgotikas formas veidojumu raksturot kā tradicionālu agrā un attīstītā baroka periodā. Vācijā Bikeburgas pilsētas draudzes (1611–1615) un Volfenbiteles Marijas (1601–1623) baznīcā trīsjomu halles tipa draudzes telpas pārsegta ar pēcgotiskā manierē mūrētu, apmestu un krāsotu ribu velvēm. Abās baznīcās pārspilēta garuma ribas veidotas nokarenās formās, lai, saplūstot ar kolonnām vai sienās izveidotajām konsolēm, pārtaptu plastiskos rollverka ķekaros (Volfenbitele) vai arī ar slaido kolonnu kapiteļiem radītu pretēju – augšup vērsta kustības iespaidu (Bikeburga).

¹⁴ Fritsch R. Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. – Berlin, 1893. – S. 46–47, Abb. 63–66.

Ēdoles muižas draudzes baznīcas griestu veidojumam paralēles saskatāmas arī citā Vācijas sakrālās arhitektūras piemērā – no Austrijas izraidīto protestantu uzņemšanai īpaši celtajā Freidenštates baznīcā (1601–1608).¹⁴ Šīs halles tipa baznīcas griesti veidoti no koka lēzeni izliektas mucas velves konstrukcijā ar gotisku tikla velvju formā uznglotām profilētām ribām. Minētajā gadījumā arhitekts H. Šikhards ievērojis piļu kapelu griestu veidojuma principu un apzināti izvēlējis aplikatīvo ribu rakstu koka velvju rotājumam. Tas pāri plašajai hallei veido greznu “vāku”, palielinot kontrastu starp baznīcas askētisko apakšējo līmeni un mākslinieciski piesātināto telpas augšdaļu. Arī Šlēsvīgas–Holšteinas zemē Ārensburgas pilsētas pils baznīcā (1594–1596) pēc analogas sistēmas izveidoti iekārti un kasetēti koka ribu velves imitējoši pēcgotikas griesti.¹⁵ Plāna funkcionālo daļu apvienojumā iegūto vienlaidu halles tipa draudzes telpu bagātina kā grezns pārsegums uzliktie griesti. Ar tiklojuma rakstā imitētu ribu aplikāciju, kuru vēl papildina plastiskas rozetes, Ārensburgas pils baznīcas griesti precīzi atspoguļo renesanses kasetēto griestu tradīcijas adaptāciju Ziemeļeiropas telpā, kur dekoratīvismu dažkārt bija pieņemts saistīt ar pēcgotisku formu stilizāciju.

¹⁵ Kunst-Topographie Schleswig-Holstein. – Neumünster, 1969. – S. 837, Abb. 2263.

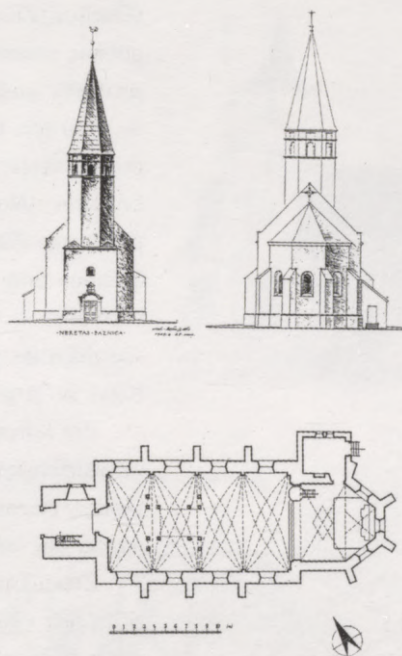
Barona V. fon Eferna valdījumā Neretas muižā 16. gs. 80./90. gadu mijā uzsākto baznīcas celtniecību pabeidza 1593. gadā. Trīsdalīgā sakrālā būve piesaista uzmanību ar pēcgotikas iespaidu pārpilnību fasādē. Ārsienām ritmiski visapkārt piemūrētie kontrforsī, altāra daļas poligonālā apsīda un greznais astoņskaldņu tornis liecina par asociatīvu saikni ar atdarināšanai un stilizācijai izvēlēta laikmeta konstrukcijām un formām. Patstāvīgā draudzes telpa no relatīvi autonomās altārdaļas ir atdalīta ar pakāpieniem, pa kuriem uzkāpjot iespējams nonākt altāra tiešā tuvumā. Šī īpatnība radusies saistībā ar baznīcas cēlāju ieceri zem altārdaļas

uzbūvēt kriptu fon Efernu dzimtas apbedījumiem. Kriptas konstrukcijas dēļ visas altārdaļas grīda ir būtiski paaugstināta.

Velvju mūrējuma un dekoratīvās apdares raksturs saista vienotā koncepcijā abas dievnama telpiskās sastāvdaļas. Altārdaļas griesti ir klāti ar gludu apmetumu pēc t.s. šķautņu velvju principa, kurās profilēta apmetuma valniši veido ģeometrisku rombu rakstu. Savukārt draudzes telpas velves palīdz noturēt profilētu ķieģeļu ribas, kuras saplūst ar sānu sienām un balstās uz pilastriem ar horizontālām renesanses konsolēm. Krustojoties travejas vidū, šīs ribas atgādina gotiskās tīklu velves, savā laikā liekot B. Viperam izsacīt spriedumu par nosebotu gotikas iedarbību uz Eiropas perifērijas arhitektūru. Tā šeit realizējusies "savdabīgā lokālā lauzumā: vēsturiskiem stiliem raksturīgā tektoniskā enerģija šeit pārvērtusies tīri ornamentālā ritmā uz plaknes" ¹⁶.

Tas ir precīzs tādas parādības raksturojums, kas Neretā kā Polijas–Lietuvas karalistes pierobežā varēja ienākt ar katoliskās kaimiņzemes starpniecību un īstenoties arī luterāņu būvmākslā. Gotikas reminiscenču ielaušanos renesanses stilistikā poļu zinātnieki vairāk ir konstatējuši Ļubļinas novadā: Zamostjes bernardiniešu *Kolegiatas* baznīcā (1603–1607), Kazimežas–Doļnas draudzes baznīcā (1586–1589, 1610–1613) un vēl Turobinas un Uhaņas dievnamos. Arhitektūras pētnieki H. un S. Kozakeviči šai simbiozei ir mēģinājuši rast izskaidrojumu ar "antiklasiskuma" vai "vēlās gotikas tīklu velvju" iespaida saglabāšanos.¹⁷ Analogu situāciju vērtējumam ir pievērsies arī Hamburgas universitātes Mākslas vēstures institūta profesors H. Hips. Viņa vērojumi laikposmā no 1550. līdz 1650. gadam Sv. Romas impērijas teritorijā radītās arhitektūras izpētē jāvuši secināt, ka pēcgotiskās stilistikās izpausmes reducējamas uz "dažām morfoloģiskām stila pazīmēm"¹⁸. Tas nozīmē, ka šajos un līdzīgos 16. gs. otrās un 17. gs. pirmās puses gotikas reminiscenču gadījumos nav runa par difūzu gotikas recepciju, bet gan par kvalitatīvi citu – dekoratīvu parādību renesanses stila ietvaros.

Par tipisku pēcgotikas izpausmi profesors H. Hips uzskata ar sienu saistītu pilāru vai pilastru lietojumu un to stilizācijas dievnamu interjerā. Latvijas sakrālajā arhitektūrā ir vairāki piemēri, kuros nepārprotami saskatāmi gan apjomīgi un velvju šķirējarkas balstoši sienas pilāri (Valdemārpils), gan tikai dekoratīvi lietoti pilastri



3. Neretė baznīcas plāns, velvju raksts un fasāžu skices

¹⁶ Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. – 40. lpp.

¹⁷ Козакевич Х., Козакевич С. Ренессанс в Польше. – Варшава, 1977. – С. 220–222.

¹⁸ Hipp H. Die Bückeburger "Structura": Aspekte der Nachgotik in Zusammenhang mit der deutschen Renaissance // Renaissance in Nord und Mitteleuropa. – München; Berlin, 1990. – S. 163.

(Ēdole, Elkšņi). Ārsienu arhitektoniski dekoratīvam papildinājumam ar formāli uztvertiem gotikas elementiem – kontrforsiem – piemēru ir jau ievērojami vairāk (Durbes, Zlēku, Tērvetes, Elkšņu, Neretas baznīca). Par morfoloģiski svarīgu pēcgotikas elementu renesanses un agrīna baroka sakrālajā arhitektūrā H. Hips uzskata profilētu ķieģeļu mūrējumā veidodus portālus. Latvijā šādi dievnami ir Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīca un Ēdoles baznīca, kurās neapmestu sarkanu ķieģeļu portāli grezno ieejas. Konstruktīvi līdzīgi, taču apmesti pēcgotiskie portāli redzami Zlēku, Embūtes, Vānes baznīcas ieejas fasādē. Ar pēcgotikas estētiku saistāmas smailloka pārsedzes Zlēku, Ēdoles, Elkšņu un Bauskas, kā arī vēl dažu citu dievnamu logailu izveidē. Šim stilistiskajam strāvojumam atbilst mūrēta ķieģeļu spraišļojuma – masverka – izmantojums logu aizpildījumā. Latvijā tam atrodami vēl nedaudzi saglabājušies paraugi Jelgavas Sv. Annas un Sv. Trīsvienības baznīcas torņu logos, Rīgas Sv. Jāņa baznīcas altārdaļas un Lestenes baznīcas logos.

Par Kurzemes sakrālajai arhitektūrai specifisku pēcgotikas iezīmi uzskatāma arī vairākkārtēji piemērotā augsto torņu smaiļu celtniecības prakse. Zlēku, Jaunpils, Ugāles, Nurmuižas un Apriķu baznīcu celtās torņu smailes nes sevī gotikas refleksijas, lai gan laika ziņā dažos gadījumos jau saskaras ar attīstīta baroka periodu.

Zlēku baznīcas rietumu galā atrodas tornis, kura smaile ar divām vaļējām galeņiem līdz ugunsgrēkam bijusi proporcionāli samērojama ar mūrēto daļu. Kopā ar citām jau uzskaitītajām pēcgotikas pazīmēm Zlēku baznīcā vērojamā retrospektīvo formu stilizācija ir saistāma ar muižas īpašnieku fon Bēru dzimtas izcelšanos no Vestfālenes un Šlēsvīgas–Holšteinas muižniecības. Latvijā šī dzimta ir tiekusies atkārtot 15. un 16. gadsimtā dzimtenē būvēto lauku un mazpilsētu draudžu dievnamu arhitektūras īpatnības. Savu vēsturi un tradīcijas līdz mūsdienām sargājošie fon Bēru pēcteči īpaši izceļ Štellihtes luterāņu baznīcu, kuru uzskata par prototipu kā Zlēku baznīcas arhitektūrai, tā arī tās interjera aprīkojumam.¹⁹ Šlēsvīgas–Holšteinas zemes sakrālajā arhitektūrā rodami Zlēku baznīcas formveides prototipi un variācijas. Tās nesaistās ar viduslaikiem, bet ar reformātu un arī kalvinistu draudžu konstruktīvo un māksliniecisko ideju izplatības telpu un laiku.

Kaut arī stilistiski Zlēku baznīcas fasāžu veidojuma elementi tiecas saglabāt pēcgotikas stilistiku, tomēr interjera detaļās un to savstarpējā saistījumā valda manierisma formas un gars ar intelektuāli iecerētiem un līdz konsekvencei novestiem mākslinieciskiem efektiem. Te nav pretrunas starp eksterjera un interjera saskaņu. Kā pēcgotikas mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu valoda pieder vēlās renesanses izskaņai, tā manierisma formu šokējošie kontrasti attiecas uz t.s. ziemeļu renesanses eklektisko un nacionāli neviendabīgo subjektivistiskās estētikas lauku. Zlēku baznīca ir viena no šīs pretstatu vienības veiksmeņiem Kurzēmē.

Tā kā pēcgotikas izpausmes pārsvarā pastāv imitējošā, ilustrējošā kvalitātē, retāk konstruktīvi, tad tāda balsta detaļa kā fasādei piemūrēts kontrforss dažkārt apliecina sevi aplikatīvā un nefunkcionālā veidā. Šī īpašība jau tika minēta, raksturo-

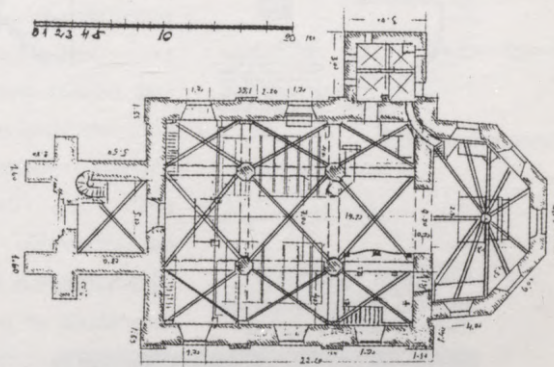
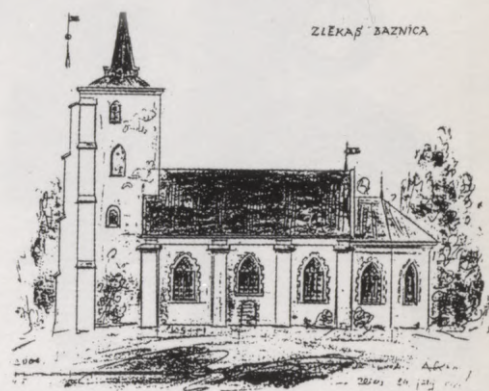
¹⁹ Šādu pieņēmumu apliecina U. fon Bēra un O. Spārīša sarakste, kurā skartie apgalvojumi izriet no muižniecības pārstāvju personiskā arhīva dokumentu izpētes. Vēstules 1995. gada 13. februārī un 4. maijā un 1996. gada 3. jūnijā.

jot Durbes baznīcas ārsienas, bet īpaši spilgti tā izpaužas Zlēku baznīcas fasādē. Tās torņa stūros augsti pakāpienveida sānu balsti ir savdabīga liecība pēcgotikas tendencēm. Tie vienlaikus ir gan sānspiediena uztvērēji, gan efektīgs arhitektoniski ekspresīvs motīvs baznīcas vizuālajā tēlā. Vēlās renesanses un agrīnā baroka māksliniecisko sistēmu nomaiņas laikā šīs detaļas kļūst par manierīgas dekorācijas elementiem – līdzīgi kontrforsiem Volfenbiteles Marijas vai Bīkeburgas pilsētas draudzes baznīcas fasādē.

Pēcgotikas strāvojuma morfoloģisko izteiksmes līdzekļu un dekoratīvo paņēmieni klāstā ierindojami arī lauku draudžu dievnamu altāra daļu un apsīdu ribots velvējums. Latvijas sakrālajā arhitektūrā šai parādībai nav plašas un viengabalainas stilistiskas ievirzes, turklāt to nevar saistīt tikai ar Polijas–Lietuvas celtniecības kultūras iespaidiem. Ar velvju raksta grezno, askētiskajiem protestantiskajiem dievnamiem neparasto traktējumu baznīcā tiek iegūts papildu efekts, kas palīdz kāpināt nozīmīgās liturģiskās zonas simbolisko un emocionālo izteiksmi. Ar apmetām ķieģeļu ribām un pilienam vai čiekuram līdzīgu dekoratīvu veidojumu apsīdas velves centrā sastopamies Valdemārpils un Zlēku baznīcā. Savukārt Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīcā ar apmetām ribu velvēm griesti tikuši papildināti tikai draudzes telpas trīs jomos, nevis altārdaļā. Stilistiski šo baznīcu velvju formveide ir jau visai tuva baroka izpratnei par apmetumā veidotām un profilētām ribām.

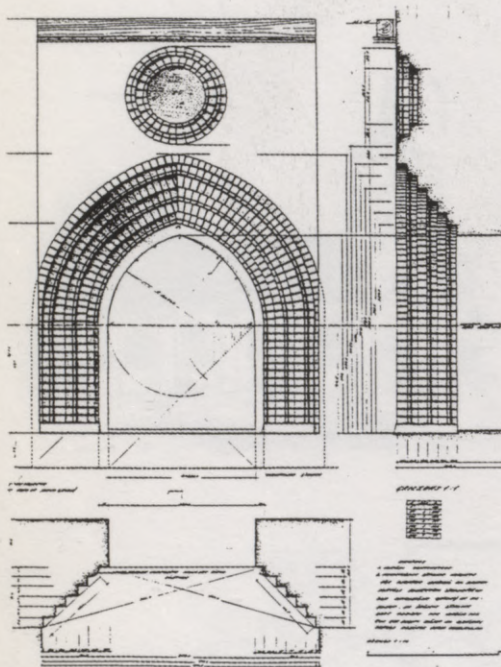
Kuldīgas vācu draudzes Sv. Katrīnas baznīca ieņem īpašu vietu Kurzemes pilsētu sakrālajā topogrāfijā. Iepriekšējās koka baznīcas vietā 1654. gadā hercogs Jēkabs uzsāka jauna dievnama celtniecību. Pēc zviedru iebrukuma laikā baznīcai nodarīto postījumu izlabošanas tā 1665. gadā iesvētīta kopā ar jauno iekārtu. Vēlreiz baznīcu remontēja pēc 1669. gadā notikušā jumta ugunsgrēka, kad par draudzes savākto ziedojumu naudu 1670.–1672. gadā baznīcu atjaunoja agrākajā izskatā.²⁰

Pēc G. Jansona uzmērījumu materiāliem 60. gados arhitekts T. Vītola veica baznīcas plāna, altārdaļas, tās ievēlējuma, triumfa arkas, draudzes telpas un portālu proporcionālu modelēšanu. Tā ir pierādījusi visa dievnama plāna vienlaicīgu izstrādāšanu un proporcionalitātes principu ievērošanu. Tādējādi 1654.–1655. gadā fiksētās celtniecības aktivitātes var būt reālais dievnama telpiskā apjoma un arhitektoniski mākslinieciskās koncepcijas īstenojuma laiks. Arī pēc arhitektoniskās izpētes materiāliem izriet secinājums par altārdaļas un draudzes telpas vienlaicīgu plānošanu un būvi. Tas izskaidro Sv. Katrīnas baznīcas sākotnējo veidolu bez torņa,

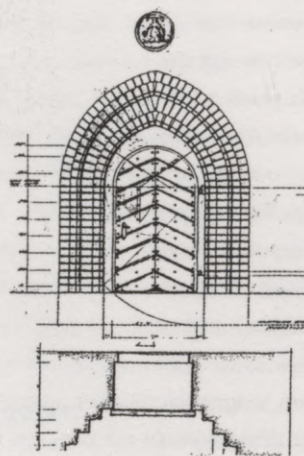


4. Zlēku baznīcas plāna, velvju un sānu fasādes zīmējums

²⁰ Kallmeyer Th. Die evangelische Kirchen... – S. 128.



5. Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīcas rietumu ieejas un dienvidu fasādes portāls



6. Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīcas interjers. Skats uz velvēm un altāri

bet ar izteiksmīgiem pēcgotiskiem portāliem dienvidu un rietumu fasādē. Ieeju aizsedzošs mūra tornis varēja tikt uzcelts pēc 1669. gada ugunsgrēka, jo 1704. gada vizitācijas materiālos ticis vērtēts tā tehniskais stāvoklis.

Sakarā ar galma regulāro uzturēšanos Kuldīgā tur norisinājās krāšņas ceremonijas. Baznīca bija tā vieta, kur tika īstenoti sakrālie rituāli ar hercoga piedalīšanos. Līdz ar to pēcgotikas elementiem dievnama fasādē un velvju apdarē varēja būt Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas iespaidu atkārtotāšanās nolūks un "avangarda" estētikas paņēmieni izmantojuma jēga.

Citās baznīcās – Jelgavas Sv. Trīsvienības, Tērvetes un Elkšņu – griestu dekoratīvais veidojums tiecies maksimāli tuvojies gotisko zvaigžņu velvju atdarinājumam, tā veidojot tiltu

uz arhaisku viduslaiku formu simbolisku un ornamentālu atgādinājumu. Cēloni šādai orientācijai uz pēcgotikas formu atgādni var rast vācu kultūras tradīciju idealizācijā un ar to saistītajās retrospektīvas tendencēs. Var sacīt, ka Baltijas aristokrātijas un pilsoniskās sabiedrības provāciskās aprindas sekoja moderniem stila, modes un laikmeta diktētu formu paraugiem un apzināti izvēlējās kursu uz atgriešanos pie valdošās nācijas arhitektūras un mākslas stereotipiem. Renesanses estētikā Baltijā var vērot apzinātu pievēršanos Rietumeiropas formu citēšanai, kas ideoloģiski motivēja pasūtītāju garīgo saikni ar savu etnisko dzimteni un tās kultūru.

Turpinot ar pēcgotikas parādībām saistīto piemēru apskatu, piemināma arī 17. gs. sākumā uzceltā Tērvetes (Kalnamuižas) baznīca. Tās būvi paša hercoga domēnes muižā varēja rosināt baznīcu celtniecības iniciators G. Ketlera un viņa vecākā dēla hercoga Frīdriha personiskais piemērs. Tradicionālo trīsdalīgo formu dievnams ieguvis pakāpeniski, un, domājams, 1614. gadā, kad baznīcā ievietots slavenais altāris, tam jau vajadzēja sastāvēt no divām galvenajām daļām – draudzes telpas un altārdaļas. Masīvais tornis radies vēlāk, iespējams, pēc 1637. gada.

Gotikas formu stilizācijai Tērvetes baznīcā tikusi pakļauta kā fasāde, tā arī interjers. Nelielā altārdaļa ir papildināta ar kontrforsiem apsīdas stūros nolūkā piešķirt baznīcas nozīmīgākajai daļai rotājošus balsta elementus. Pēcgotikas iespaidu radišanas koncepcija skārusi arī altāra daļas un apsīdas velves. Sakramentu izpildes telpa pārsegta ar mūrētu zvaigžņu velvi, kuras konstruktīvo un estētisko dabu apliecina apmestu ribu ornamentals. Baznīcas īpašo greznumu var skaidrot ar zināmu laicīgā patrona reprezentācijas nozīmi, jo Tērvetes draudzes dievnamam vajadzēja kaut miniatūrā atgādināt Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas grezno griestu veidojumu. Turklāt uzmanību saista abu hercoga patronāta dievnamu – gan Jelgavas Sv. Trīsvienības, gan Tērvetes baznīcas – vienlaicīgā celtniecība. Tā neizslēdz kā dekoratīvu zvaigžņu velvju formas koncepcijas pārcēlumu, tā arī Jelgavas amatnieku tiešu līdzdalību Tērvetes baznīcas augstvērtīgās celtnieciskās kvalitātes radišanā.

Sēlijā, kur raksturīga protestantisma, katoļticības un ortodoksālās pareizticības konfesionālo iespaidu pārklāšanās, kā luterāņu baznīca 17. gs. pirmā pusē ticis celts dievnam Elksņos (Elerņā). Tā fundācija vēl ir saistīta ar G. fon Tinnena dzimtas darbību, taču pastāvošās baznīcas cēlāji acimredzot būs nākamie muižas īpašnieki – fon Fitinghofu dzimta, kuras īpašumā Elksņi nonāk 1600. gadā.²¹ Tagadējo baznīcu apkalpojošā mācītāja rīcībā nodotais pastorāts dibināts tikai 1653. gadā. Šāda notikumu secība atbilst datiem par pašas baznīcas iespējamo celtniecību ap 1650. gadu,²² un tai pieskaņotā pastorāta dibināšana var iezīmēt dievnama celtniecības noslēguma un regulāru dievkalpojumu sākuma laiku.

Luterāņu baznīcas tradīcijās ir tikusi uzcelta neliela trīsdalīga muižas draudzes baznīca, kas 18. gs. beigās K. fon Felkerzāma valdījumā ir rekatolizēta. Konfesionālās piederības maiņa neko būtisku baznīcas arhitektūrā nav mainījusi, tādēļ dievnama koptēls uzskatāms par radušos 17. gs. vidū. Elksņu baznīcas raksturīga kvalitāte ir tās pēcgotiskā fasāde ar kontrforsiem. Zemajām draudzes telpas un altārdaļas sienām gandrīz dzegas augstumā piemūrēti apjomīgi balsti, kas baznīcas nelielo izmēru dēļ rada kāpinātu ekspresiju.

Neparasts ir interjers. Nelielajai skarba ārējā veidola baznīcai radīti krāšņi griesti. Gan draudzes telpu, gan altārdaļu klāj greznas zvaigžņu velves, kurām katrā travejā ir atšķirīgs ribu raksts. Traveju stūros apmestās profilķieģeļu ribas uztver apmetumā veidotas, ar zoblīsti rotātas horizontālas renesanses konsoles. Velvju vertikālo un sānu spiedienu uz sienām uztver plakani pilastrī. Arī torņa pirmā stāva griesti pārsegti ar zvaigžņu velvi, kas ar konsoļu un pilastru palīdzību vizuāli saistīta ar sienām. Torņa telpas stūros un travejas vidū pret sienas plakni izlīdzināto ribu galos plastiski izveidoti dekoratīvi viņogu ķekari. Elksņu baznīcas for-



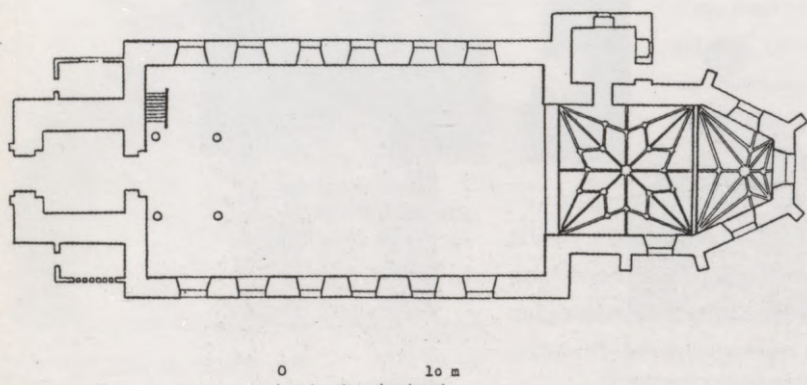
7. Tērvetes baznīcas altārdaļas velves. 20. gs. 30. gadu foto

²¹ Schröders P. Beiträge zur Gütergeschichte Kurlands. Teil I: Semgallen. – [B.v.], 1981. – S. 76.

²² Svilāns J. Latvijas Romas-katoļu baznīcas un kapelas. – Rīga, 1995. – I. d. – 263. lpp.



8. Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas altārdaļa. 20. gs. 30. gadu foto



9. Tērvetes baznīcas plāna un altārdaļas velvju raksta zīmējums

arhitektūras izteiksmīgumu ar vēsturiskajā pieredzē pārbaudītiem stilistiskajiem paņēmieniem.

Vienota renesanses laikmeta kultūras koncepcija ļauj atrisināt Latvijas mākslas teorijā daudz diskutēto "renesanses **vai** manierisma", "renesanses **un** manierisma" stila un tā strāvojuma attieksmju problēmu. Aplūkojot manierismu, kā arī jebkuru citu vēlās renesanses laikā aktualizējušos individuālu stilistisku tendenci pakārtoti renesanses laikmeta mākslinieciskajai sistēmai, iegūstam loģiski strukturētu kultūras

parādību paradigmu. Mākslas zinātnes aspektā raugoties, manierisma izpausmēm Latvijas kultūrā nav visaptveroša laikmeta un vienota stila rakstura, tāpēc šīm ekstravagantajām formas un satura tendencēm nevar piemērot par stilistisku strāvojumu vai tendenci mākslā plašāku un vispārinošāku apzīmējumu.

Sakrālajā arhitektūrā novērojamās pēcgotikas parādības arī raksturojamas ar subjektīvi motivētu pieeju gotisko formu atdarinājumam un stilizācijai. Priekšstats par manierisma un pēcgotikas formālajām pazīmēm, hronoloģiskajām robežām un konkrēto būvkultūras pieminekļu identifikāciju sistēmas raksturu iegūst vienīgi renesanses laikmeta daudzveidīgo izpausmju kontekstā. Tādēļ minēto strāvojumu – manierisma un pēcgotikas – vieta renesanses laikmeta kultūrā ir vēlās renesanses stilistiskās daudzveidības apliecinājumā, nevis noliegumā. Turklāt pēcgotikai ir Centrālās Eiropas un Austrumeiropas kultūrai sinhrona formāli stilistiska strāvojuma raksturs, tādēļ uz šo estētisko fenomenu arī latviešu mākslas zinātnē iespējams attiecināt starptautiski lietotu terminu.



10. Elksņu baznīcas velvju raksts

NEOGOTIKAS ARHITEKTŪRAS PIEMINEKĻI Latvijā Rietumeiropas būvmākslas kontekstā

Jānis Zilgalvis

Latvijas arhitektūrā neogotikai ir sava noteikta vieta. Rīdziniekiem pazīstamas tādas celtnes kā Lielā un Mazā ģilde, Vecā Sv. Ģertrūdes luterāņu baznīca, liepājniekiem – Sv. Annas luterāņu baznīca, kuldīdzniekiem – viņu jaunais rātsnams. Savukārt Latgales pusē dzīvojošie lepojas ar Līksnas un Viļakas katoļu baznīcām, bet daudziem pagastiem nav svešas tomēr rotātas muižu pilis un kungu mājas.

Neogotikas celtnes joprojām nosaka daudzu Latvijas vietu vēsturiskās apbūves raksturu, it īpaši laukos, pie tām ir pierasts, bet vai mēs tās labi pazīstam?

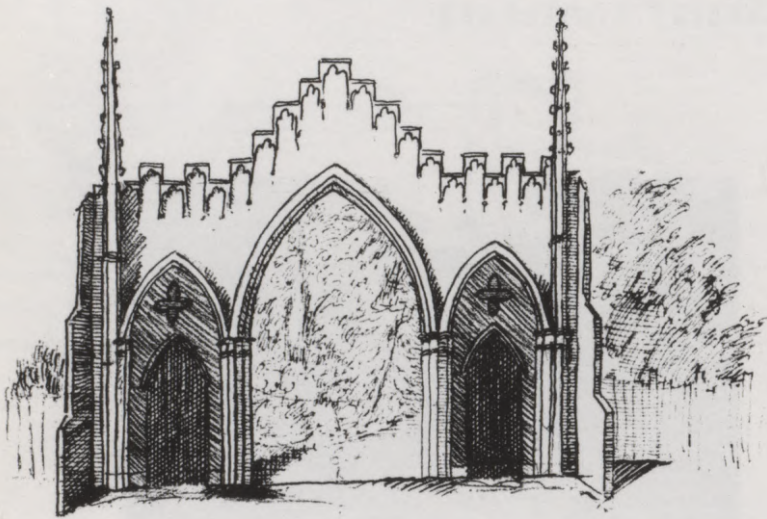
Latvijā neogotikas arhitektūras izplatību veicināja mākslas dzīves procesi Rietumeiropā, kur šis virziens saglabāja ietekmi no 18. gs. vidus līdz pat 20. gs. sākumam. Interese par viduslaiku arhitektūru un mākslu dzima Lielbritānijā. Tāpēc kā konteksts Latvijas izcilāko neogotikas pieminekļu raksturojumam izvēlēta gotikas atdzimšanas kustības (*Gothic Revival*) attīstība galvenokārt šajā valstī. Atsevišķus objektus Latgalē papildina īss ieskats Polijas šī virziena būvmākslā.

Mākslas strāvojums "gotikas atdzimšana" radās Anglijā 18. gs. vidū, taču gotikas formas izmantotas jau agrāk. Viens no visagrīnākiem piemēriem ir Kembridžas Sv. Jāņa koledžas bibliotēka (1623–1624), kam gan gotiski ir tikai logi. Jau pārliecinošāk gotikas elementi izmantoti Oksfordas Toma torņa – Kristus baznīcas koledžas ieejas (1681, arh. K. Rens) un *All Souls* koledžas (1715–1734, arh. N. Hoksmors) ēku arhitektūrā, taču arī šeit tā vēl ir tikai stila emocionāla un romantiska izpratne. Gotikas formu māksliniecisko valodu tālāk attīstīja arhitekts V. Kents. Viņa darbi vēlāk kļuva pazīstami kā *Georgian Gothic* stila mantojuma ievērojama daļa. Dzīvojamā ēka *Esher Place* Sari grāfistē (1729–1733), Hemptonkortas (*Hampton Court*) vārti Midseksā (1732) un citas celtnes sakņojās viduslaiku vai Tjūdorū stila paraugos. To pamatā bija neprecīzas gotikas formas, kas bija viegli imitējamas klasiskā orderu sistēmā. 18. gs. 40. gados gotikas atdzimšanas kustība bieži vien asociējās ar arhitekta amatiera S. Millera (1717–1780) vārdu. Viņš bija arī viens no tiem, kurš no 1748. gada piedalījās oriģinālās Tjūdorū laika ēkas – Ārberiholas (*Arbury Hall*) pils Vorikšīrā veiksmīgā atjaunošanā un pārveidošanā.

Gotikas formas izmantotas arī citu arhitektu darbos. Tomēr šī stila izvēle pēc būtības, ne tikai vienkāršu asociatīvu iemeslu dēļ saistās ar rakstnieku H. Volpolu (1717–1797), kurš viduslaikiem raksturīgā manierē sarakstīta romāna "Otranto pils" pamatidejas iemiesoja dzīvē, uzceļot savā Stroberihilas (*Strawberry Hill*) muižā Tviknemā dzīvojamo ēku gotiskās formās



I. I. TRUZSONS.
Daugavpils cietokšņa vārti.
1819



2. Stroberihilas muižas vārti.
1758

¹ *Walpole H.* A Description of Strawberry Hill. – London, 1784; The Works of Horatio Walpole. – Earl of Oxford, 1798.

² Some Designs of Mr. Inigo Jones and Mr. Wm. Kent. – London, 1744.

³ *Langley B. and Langley T.* Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrells, Temples and Pavillions and etc. with Plans, Elevations and Profiles Geometrically Explained. – London, 1747.

⁴ *Carter J.* Views of Ancient Buildings in England. – [B.v.], 1786–1793; *Carter J.* Ancient Architecture of England. – [B.v.], 1795, 1807.

⁵ *Rickman T.* An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture. – [B.v.], 1817.

(1748–1757). H. Volpols sadarbībā ar arhitektiem Dž. Čatu, T. Pitu, V. Robinsonu un citiem, projektējot ēku, izmantojis 16. gs. piļu telpiskās uzbūves īpatnības, nenoncinot arī vēlāko laiku papildinājumus. Gotiskās formās izveidoti arī ēkas interjeri, iekārtas priekšmeti un kapela (1772–1774, arh. Dž. Čats, T. Geifīrs). 1774. gadā H. Volpols izdeva ēkas aprakstu, kas piedzīvoja vairākus atkārtotus un papildinātus izdevumus.¹ Līdzīga ēka, ko H. Volpols atzinīgi novērtēja, piederēja viņa draugam T. Bāmetam Kentā (1783–1790, arh. Dž. Vaiets).

Ir divas ēkas, kas aplūkotas visās gotikas atdzimšanas kustībai veltītās grāmatās. Viena ir jau minētā Stroberihilas muižas

dzīvojamā ēka, otra – Fonthilebijas (*Fonthill Abbey*) pils Viltšīrā, ko 1794.–1807. gadā pēc tās īpašnieka V. Bekforda pasūtījuma uzcēla arhitekts Dž. Vaiets. Milzīgajam kompleksam, kas līdzinājās katedrālei, bija izvērsti krustveida plāns, un tā centrā atradās vairāk nekā deviņdesmit metru augsts tornis. Vēlāk ēka tika nojaukta.

Kā raksturīgi sava laika pieminekļi jāmin arī baznīca Stovā (*Stowe*), Bakingemšīrā (1741, arh. Dž. Gibss), dzīvojamās ēkas Leikokebijā (*Lacock Abbey*), Viltšīrā (1754, arh. S. Millers), Nortamberlendā (ap 1781) un citas.

Liela nozīme gotikas formu atdzimšanā bija arī 1744. gadā izdotajām arhitektu I. Džonsa un V. Kenta gotikas pieminekļu studijām², B. un T. Lengliju projektu metu apkopojumiem³, Dž. Kārtera⁴, T. Rikmena⁵ un daudzu citu arhitektu un amatieru publikācijām, parauggrāmatām, ceļvežiem.

Aplūkoto posmu var dēvēt par neogotikas arhitektūras tapšanas laiku. Tam raksturīgas galvenokārt atsevišķu detaļu imitācijas un interjeru iekārtojumi. Baznīcu gotiskās formas salīdzinājumā ar piļu arhitektūru vairāk sakņojās oriģinālos gotikas laika pieminekļos. Laika gaitā tika uzceltas daudzas gotiskas baznīcas, tādas kā jaunā *Wings Kingsnortonā*, Lesteršīrā (1760–1775), Sv. Pētera baznīca *Braitonā* (1822–1828, arh. Č. Berijs) un citas. Šo ēku celtniecībā nav manāma nekāda būtiska attīstība viduslaiku konstruktīvās sistēmas izpratnē, vieniģi arhitekts Dž. Sevidžs, ceļot Sv. Lūkas baznīcu Čelsijā, Londonā (1819–1825), pirmo reizi lietoja ķieģeļu velves bez apmetuma.

Ko šajā periodā varam vērot Latvijas arhitektūrā? 18. gs. vidū Latvijā ir baroka stila ziedu laiki. Top arhitekta F. B. Rastrelli Jelgavas (1738–1740, 1763–1772) un Rundāles pils (1736–1740, 1763–1767), rodas spožas baroka un rokoko baznīcu iekārtas Apriķos, Kandavā, Lestenē, stila plastisko spriedzi demonstrē Pāsienes un Krāslavas dievnamī. 18. gs.

otrā puse Latvijā ir apgaismības ideju izplatības laiks, un līdzīgi tam uz stilu evolūcijas skatuves iznāk klasicisms (arhitektu K. Hāberlanda, S. Jensena u.c. darbība). Runāt par neogotikas formu un detaļu lietojumu šajā laikā ir visai problemātiski, jo šādas būves nav saglabājušās un zināmās nav iespējams datēt pēc drošiem avotiem.

Arī Britu salās neogotika nebija visaptveroša parādība. *Georgian* stila laikā (1720–1830) dominēja Palladio ideju interpretācija, turpinājās grieķu arhitektūras atdzimšana un nereti neogotikas baznīcas tika rotātas ar rokoko iekārtas priekšmetiem.

Daudz nopietnāks neogotikas attīstības posms Anglijā sākās Valtera Skota literārās darbības ietekmē. Ievērojamais romantisma rakstnieks un gotikas entuziasts savu lauku dzīvojamo ēku ar klasisko portālu Ebotsfordā, Roksburgšīrā pats pārveidoja par skotu muižnieku *baronial style* pili. Nelielās ēkas pārbūves darbi, ko konsultēja arhitekti V. Etkinsons, E. Blors un citi, turpinājās līdz pat rakstnieka nāvei 1832. gadā. Tā tika sekmēta romantiskas intereses aizsākšanās par gotiku. Tika celtas jaunas pilis un pārbūvētas esošās. Kā ievērojamākā jāmin Vindzoras pils (pārbūvēta 19. gs. 20. gados, arh. Dž. Vaietvils). Pārmaiņas notika arī sakrālajā arhitektūrā. 1818. gadā parlamentā pat pieņēma likumu, kas noteica kulta ēku celtniecības kārtību. Savukārt sabiedrisko ēku arhitektūrā gotikas formu renesanse aizsākās pēc Vestminsteras pils projektu konkursa, kurā uzvarēja arhitekta Č. Berija gotiskā pārbūves ideja t.s. perpendikulārajā stilā. Vestminsteras pils Londonā (1835–1865) bija pirmā ievērojamā sabiedriskā ēka neogotikas stilā. Ornamēntālo detaļu un interjeru izveidē Č. Berija asistents bija O. V. N. Pjūdžins.

Jau 19. gs. sākumā izveidojās neogotikas arhitektūras skola, kuras pamatā bija vēlinās jeb Tjūdor gotikas būvmākslas studijas. Tjūdoru dinastijas laika (1485–1603) arhitektūrai 19. gadsimtā raksturīgs lēzens jumts, kas paslēpts aiz dzeguļiem, ģeometriski vienkāršu apjomu gleznieciska sasaiste, dekoratīvi stūru toņi, kas sākas no pamatiem un paceļas virs jumta. Būtiska ir arī gotisko uzbūves principu analogiska un precīza izmantošana, jo radās pirmie nopietnie izpētes darbi un paplašinājās stila formu aizguvumu palete. Īpaši jāakcentē arhitekta O. V. N. Pjūdžina izdevumi *Contrasts* (1836) un *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), kuros gotikas stils apzīmēts kā godīgs telpiskās struktūras izveides nozīmē un kristietisks semantiskā izpratnē. Ne mazāk nozīmīga būvmākslas attīstībā ir O. V. N. Pjūdžina projektētāja darbība. Kā piemērus var minēt vienu no viņa agrākiem darbiem – *Bishops House* Birmingemā, katoļu skolu un mācītājmāju Spečlijā, Vusteršīrā, paša personīgo māju un daudzas citas ēkas. Varētu teikt, ka O. V. N. Pjūdžina tiešā ietekmē tapuši arī citu arhitektu darbi, piemēram, mācītājmāja Kolpithā, Glosteršīrā (1844, arh. V. Baterfilds), virkne citu pastorātu, baznīcu, skolu. O. V. N. Pjūdžins pievērsās arī baznīcu interjeriem. Viņa darbs ir Sv. Augustīna baznīca Remsgitā, Kentā (1845–1850), kas, iespējams, ir visagrīnākais viņa veidotais baznīcas interjers. Te izmantoti angļu gotikas 14. gs. sākuma ornamenta motīvi un telpiskās struktūras elementi.

Neogotika turpināja savu attīstības ceļu arī Lielbritānijas laukos. Tika celtas jaunas pilis, pārbūvētas esošās, radītas palīgbūves, piemēram, vārti, stalli un citas. No 19. gs. sākuma ēkām jāmin Šenkilas (*Shankill*) pils Kilkenijā, Īrijā (1800, arh. V. Robertsons), neliela simetriska



3. Svītenes muižas kapliča.
Ap 1818

⁶ Paulucci Album: Beschreibung der im Kurländischer Gouvernement vorhandenen altertümlichen Gebäude und Ruinen alter Schlösser. LAB Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, inv. Nr. MS. 1219/1. 1795. gada J.K. Broces zīmējumā ēka redzama vēl baroka stila iespaidota.

⁷ Bruģis D. Historisma pilis Latvijā. – Rīga, 1996. – 25. lpp.

⁸ McCarthy M. The Origins of the Gothic Revival. – New Haven; London, 1987. – P. 40.

divstāvu ēka ar poligonālu izvirzījumu un lieveni centrā Čārlvilforestā (*Charleville Forest*), Ofelijā, Īrijā (ap 1800, arh. F. Džonstons) un īpaši Teimutas (*Taymouth*) pils Pērtšīrā, Skotijā (1856, arh. A. Marijs). Pēdējā ir viena no grandiozākām neogotikas pilīm Skotijā. Tās pamatā ir 16. gs. vidus torņveida ēka, kam 1810. gadā pievienots tagadējais centrālais bloks, bet gotiskā daļa austrumu pusē celta 1820. gadā, kopumā sasniedzot asimetriski gleznieciskus apveidus. Taču 1839. gadā ēku atkal paplašināja (arh. Dž. Greiss), un tā kļuva līdzīga iespaidīgu apmēru kompleksam. Otra ēka, ko gribētos minēt kā tuvāku mūsu muižu pilīm, ir Pekhemhola (*Pakenham Hall*) Vestmitā, Īrijā (gotizēta ap 1800, arh. F. Džonstons, paplašināta 1845). Asimetrisko trīsstāvu būvi stūros akcentē masīvi apaļi torņi, un sienas noslēdz dzeguļi.

Kā Latvijā 19. gs. pirmajā ceturksnī reprezentēta neogotika? Varam nosaukt jau vairākus konkrētus objektus. Agrīns gotikas formu izmantošanas piemērs ir Mazstraupes pils (celta 15. gs. sākumā), kas 19. gs. 20. gados pārbūvēta. Zīmējumā Pauluči albumā ēka attēlota pēc pārbūves, kurā līdz ar jaunu korpusu piebūvi izmaiņas skārušas arī logailas.⁶ Tām piešķirta smailloka forma, turklāt daļai veco logu augšdaļa ir tikai uzkrāsota. Smailloka arkas forma ir arī vārtu caurbrauktuvei un atsevišķiem parka arhitektūras paraugiem. Pils iekšelpas pārveidotas savam laikam avangardiskā neorokoko, neobaroka un neogotikas stilā.

Gotikas formas izmantotas arī sakrālajā arhitektūrā, piemēram, Kalsnavas baznīcā (1827–1835) un Pūres baznīcā (1804, 1858). Pēdējai līdzīgu gotisku baznīcu varam atrast Anglijā – Šotoverā, Oksfordšīrā (ap 1718), ko bieži identificē kā vienu no agrīnākiem neogotikas objektiem. Gotikas elementi ienāca arī baznīcu interjeros. 1817. gadā Limbažu galdnieks Augusts Gothilfs Heibels un tēlnieks Pēters Imhofs izgatavoja Rīgas Doma baznīcas altāri pēc Tērbatas universitātes profesora J. V. Krauzes meta, kas bija pasūtīts jau 1816. gadā. Jaunais altāris nebija iedziļināts korī, bet izvirzīts uz priekšu, tā bija atgriešanās pie viduslaicīgā letnera ar smailarkām durvju ailās un retablā.

Mākslas vēsturnieks Dainis Bruģis kā ļoti agrīnu neogotisku būvi nosauc Nurmīžu muižas dzimavas, kas minētas jau 1804. gadā un līdzinājušās vecai gotiskai baznīcai.⁷ Agrīns neogotikas piemērs ir arī Daugavpils cietokšņa vārti (projekts 1819, arh. I. Truzsons). Vārtu fasādi kompozicionāli veido trīs smailloka arkas. Vidējo pilnībā aizņem vērtnes, malējās sadalītas trīs daļās: centrā ir durvis, bet abās pusēs – logi. Horizontāli vārtu fasādi noslēdz klasiska dzega ar neizteiktu atiku. Vidējās smailloka arkas virsotne kautrīgi aizsegta ar slēgākmenis elementu. Trīsdalījuma vārti ir populāri arī Britu salās, tādi redzami, piemēram, Stroberihlas muižas parkā.⁸ To vainagojošā daļa ir izteikti gotiska – ar kāpienveida zelmiņiem, torņiem. Daugavpils cietoksnī gotikas elementi pasniegti nedroši, taču profesionāli saskaņoti ar antiko stilu formām. Jāatceras, ka cietoksnis bija tipisks klasicisma stila komplekss, un tā viena daļa vai būve diez vai varēja būt krasi atšķirīga.

Nelielas neogotikas būves parādās muižu parkos un ir cieši saistītas ar parku plānojumu un noskaņu, piemēram, Medzes muižas skatu tornis (19. gs. pirmais ceturksnis). Pie šādām celtnēm jāmin arī grāfu Elmptu Svītenes muižas kapliča (ap 1818), kas atrodas ainavu parkā. Tās stūros nekonekvenci gotiskajā noskaņā ievieš korintiskās kolonnas. Agrīns smailloka arkas

lietojuma piemērs ir Alūksnes muižas parka t.s. Aleksandra paviljons – vārti, kas celti pēc cara Aleksandra I vizītes 1822. gadā. Agrīni gotiski pārveidojumi skāruši arī Cēsu pilsmuižas jauno kungu māju, kas papildināta ar viduslaicīgu torni.

Jāsecina, ka 19. gs. pirmajā ceturksnī Latvijas muižu arhitektūrā paralēli klasicismam epizodiski eksistēja neogotika, interesi par kuru pamodināja romantisma māksla. 19. gs. otrajā ceturksnī neogotika Latvijā ieguva vispārārtīgu popularitāti, kam sekoja plaša izplatība visā turpmākajā gadsimta gaitā. Šajā laikā atsevišķu gotikas elementu un detaļu izmantošana jau bija beigusies. Radās stilistiski vienotas ēkas un to ansambļi.

Viens no pirmajiem plašākiem mēģinājumiem apgūt gotikas formas Latvijas muižās ir Ēdoles viduslaiku pils rekonstrukcija (1835–1841). Pārbūves darbi notika pēc muižas īpašnieka E.A. Bēra ierosmes, kurš bija angļu kultūras atzinējs.⁹ Taču gotikas atdzimšanas būtība daudz labāk izpaudās grāfa Karla Mēdema Vecauces muižas pils jaunbūvē (1838–1843, arh. F. A. Štīlers). Frīdriha Vilhelma IV galma arhitekta Frīdriha Augusta Štīlera (1800–1865) darbība ir visai plaša un daudzpusīga. Viņš bija viens no K. F. Šinkela skolniekiem un pēcteciem, daudzu villu, dzīvojamu ēku, piļu, baznīcu un muzeju projektētājs.¹⁰ Neogotikai F. A. Štīlers īpaši pievērsies, projektējot pili Polijā – Jarocinā (1847–1855), Žucevā (1840–1845), Jablonovā (1854–1858) un Muslakovicē (1841). Vairākas no tām celtas pēc 1842. gada Anglijas apmeklējuma. Arī Vecauces pils arhitektūrā nevar noliegt angļu neogotikas skolas ietekmi. Šīs ēkas būvniecība Kurzemes muižu arhitektūrā ienesa jaunas vēsmas, galvenokārt jau salīdzinājumā ar klasicisma pilīm atšķirīgo arhitektonisko veidolu.¹¹ Klasicisma piļu apjoma telpiskajā kompozīcijā dominēja horizontālais virziens. Vecauces pils apjoma telpiskā kompozīcija ir citādāka. Ēkas apjoms sastāv no vairākām gabarītos atšķirīgām, bet saistītām daļām. Tās segtas ar lēzenu jumtu, kas paslēpts aiz parapeta un dzeguljiem. Horizontāli izstiepto divstāvu apjomu šķēļ centrālais trīsstāvu rīzālis, kas asociējas ar klasicisma pils portiku un akcentē galvenās fasādes centru. Ziemeļu gala fasādei piekļaujas piecstāvu tornis, dienvidu – veranda. Ēkas aizmugurē pamatapjoma viena daļa izvirzīta spārna veidā. Tādējādi ēkas būvmasa kļuvusi par savstarpēji saistītu apjomu sistēmu, kam ir glezniecisks, dinamisks un dzīvespriecīgs raksturs. Šeit redzam F. A. Štīleram raksturīgo vienkāršoto uzbūves shēmu, ģeometriskumu, apjomu precizitāti, lakonisku, smalki nianšētu fasāžu dekoru. To pašu var teikt arī par viņa neorenesanses darbu – Ungārijas Zinātņu akadēmijas ēku Budapeštā (1862–1864).

Vecauces pils plānojuma asimetriskais risinājums izriet no funkcionālās uzbūves īpatnībām. Atšķirībā no klasicisma pilīm, kuru telpiskā uzbūve radusies, projektējot ēku no ārienes uz iekšu,

⁹ Behr U.v. Edwahlen und die Behrsche Ecke in Kurland. – Verden a.d. Aller, 1979. – S. 67.

¹⁰ F.A. Štīlers projektējis Šverīnes pils pārbūvi (1843–1857, kopā ar arh. G.Ā. Demleru), Berlīnes Jauno muzeju (1843–1855), Berlīnes Nacionālo galeriju (1866–1876), piļu pārbūves Basedovā (19. gs. vidus), Neištrēlicā (1862), Leclingenā (1843), oranžēriju Sansusi, Potsdamā (1851–1860, kopā ar arh. L.Perziusu un L.Hesi) u.c.



4. F.A. ŠTĪLERS.
Vecauces muižas pils.
1838–1843

¹¹ Vecauces pils savu sākotnējo izskatu līdz mūsdienām pilnībā nav saglabājusi. 20. gs. sākumā ēka tika paplašināta (1904–1905, arh. H. Zeiberlihs). Izmaiņas skārušas centrālā rīzālīta trešo stāvu – tas pagarināts līdz aizmugures fasādes ārsienai. Pie galvenās ieejas piebūvēts lievenis ar terasi otrā stāvā.



5. Odzienas muižas pils.
19. gs. vidus



6. Kitendorfas pils Malhinē. Ap 1860

Vecauces pils pamatā ir pretēja metode – no iekšienes uz āru. Līdz ar to tās apjoma formā tiecas izpausties iekšējā uzbūve un funkcionālā organizācija, kurā salīdzinājumā ar klasicisma pilīm arī ir būtiskas atšķirības. Aiz vestibila nesekoja parādes zāle, bet parādes kāpnes ar plašu savstarpēju atvērumu. Vajadzēja virzīties augšup, lai nonāktu otrā stāvā esošajā reprezentācijas zālē un citās līdzvērtīgas nozīmes telpās. Līdz ar to vienlīdz nozīmīgi kļuva abi pils stāvi un tajā dzīvojošiem ik dienas nācās izjust ēkas kompozīcijā iekodēto augšupietekmi. Šāda risinājuma pamatā bija romantiskas idejas, kuras pasludināja pasauli kā nemītīgi mainīgu, un garam tajā bija paredzēts ceļš augšup, pāri reālai īstenībai. Vecauces pils ir agrīnākais un konkrētākais piemērs Tjūdorū gotikas atspoguļojumam Latvijas muižu arhitektūrā. Pārējās muižas tai sekoja, un to mākslinieciskajam tēlam var rast līdzības arī

Vācijas, Polijas un citu zemju būvmākslā. Pirms aplūkojam šos Latvijas neogotikas pieminekļus, salīdzinājumam atkal īss ieskats Anglijas neogotikas evolūcijā un rakstuīgākajos 19. gs. vidus objektos.

Jauno posmu neogotikas attīstībā iesāka Dž. Raskins ar savām grāmatām *The Seven Lamps of Architecture* un *The Stones of Venice*.¹² Viņš turpināja attīstīt O. V. N. Pjūdžina idejas. Taču Dž. Raskins bāzējās nevis uz 14. gs. Anglijas un Francijas arhitektūru, bet gan uz Venēcijas gotikas pieminekļiem. Šādas pieejas ietekme jūtama Oksfordas universitātes muzeja (1854, arh. B. Vudvords) un Northamptonas rātsnama (1861–1864, arh. E. V. Godvins) arhitektūrā.

Aplūkojot neogotikas arhitektūru Anglijā, jāpievēršas arī t.s. *High Victorian* stila arhitektūrai (19. gs. 50.–70. gadi). Tas ir arhitektu V. Baterfilda, E. B. Lema, V. Vaita, Dž. E. Strīta, Dž. F. Bodlija u.c. agrīnās darbības laiks. *High Victorian* arhitektūrai raksturīga izteiktāka apjomu plastika, atgriešanās pie stāva divslīpju jumta, mezonīniem, masīvi, funkcionāli izmantojami torni, kāpienveida zeltiņi un, tāpat kā Tjūdorū gotikai, glezniecisks būvmasu kārtojums. Turklāt šajā laikā lielu nozīmi fasāžu arhitektūrā ieguva polihroms ķieģeļu mūrējums. Vecākais arhitekts, kas strādāja šajā stilistikā jeb manierē, bija E.B. Lems, ar kura vārdu saistāms Kristus baznīcas tornis Rietumhārtpūlā, Daremā (1854) un citas ēkas. Ar individuālu formu valodu atšķiras arhitekta V. Baterfilda (1814–1900) darbi, piemēram, Visu svēto (*All Saints*) baznīca Londonā (1849–1859), kura skaidri norāda uz vairākām jaunām iezīmēm, kā, piemēram, minētā polihromā ķieģeļu mūrējumā izveidotu ornamentālu detaļu izmantošanu. 1855. gadā Dž. E. Strīts (1824–1881) publicēja grāmatu *Brick and Marble of the Middle Ages*¹³, kurā aizstāvēja dažādu stilu kombinēta lietojuma priekšrocības un iespējas. Viņš projektēja trīs ievērojamus dievnamus, pamatojoties uz zināšanām par Itālijas gotikas arhitektūras polihromiju un konstrukcijām, – Sv. Jāņa Evaņģēlista baznīcu Haušemā, Jorkšīrā, Sv. Filipa un Sv. Džeimsa baznīcu Oksfordā un *St. James-the-Less* baznīcu Vestminsterā, Londonā. Ne mazāk savdabīgi

¹² Ruskin J. *The Seven Lamps of Architecture*. – London, 1849; Ruskin J. *The Stones of Venice*. – London, 1853.

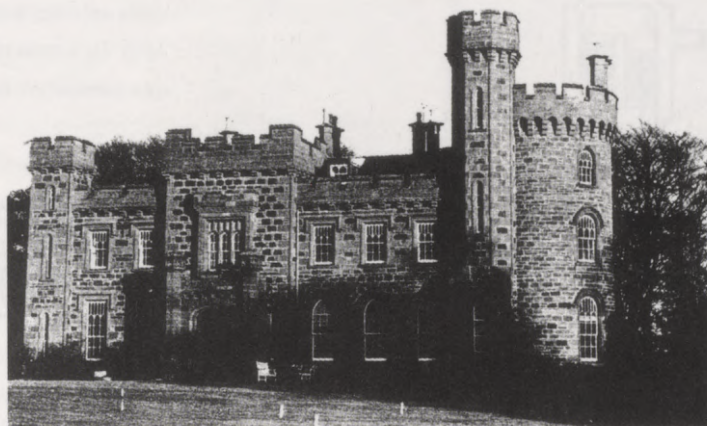
¹³ Street G.E. *Brick and Marble of the Middle Ages: Notes of a Tour in the North of Italy*. – London, 1855.

ši virziena pārstāvji bija Dž.F. Bodlijs un pēc mākslinieciskā rokraksta atšķirīgais V. Bērdžess (1827–1881), kura aktīvākais darbības laiks bija 19. gs. 60.–70. gadi.

Liekas, ka *High Victorian* estētika varēja tikt pieņemta tikai baznīcu un lauku villu projektēšanā, bet patiesībā tas tā nav. Starp šī virziena celtnēm var ierindot arī virkni sabiedrisko ēku, piemēram, jau minēto Oksfordas universitātes muzeju un rātsnamu Northamptonā, arī Vinčesteras rātsnamu (1870–1873), Sv. Pankratija stacijas viesnīcu Londonā (1867–1874), Glāzgovas universitāti (1874, Dž.G. Skots) un citas. 19. gs. 70. gados *High Victorian* stils jau bija sevi izsmēlījis.

Garais britu piemēru uzskaitījums rāda tipoloģiski atšķirīgu ēku grupu – baznīcas, pilsis, mācību iestādes, pilsētu valdes namus. Latvijā līdz 19. gs. vidum mēs neogotiku varam attiecināt galvenokārt tikai uz muižu pilīm. Raksturīgs šī laika piemineklis ir Odzienes muižas pils (19. gs. vidus).¹⁴ Ēkas pamatā ir divstāvu korpuss, kas papildināts ar atšķirīgu gabaŗitu piebūvēm – rīzalītu, sešstāvu torni, erkeru un citām. No pagalma puses uzsvērts horizontālais virziens, ko līdzsvaro vertikāli akcenti – augsti pacelts rīzalīta zelminis, lielais tornis, fiales. Pavisam citāds skats uz pili paveras no dārza puses. Šeit ēka ir vienkārša ar stāvu vienslīpes jumtu un divstāvu rīzalītu centrā. No šīs puses neogotikai un romantismam raksturīgo trauksmaino kustību veido apjomu masu spēle. Atšķirīgi uztveramās garenfasādes mūsu priekšā rada it kā divējādas ēkas: vienu – no parādes pagalma puses – orientētu uz Vācijas neogotikas arhitektūru, kas savukārt bieži sakņojas Tjūdor gotikas formu atveidē, un otru – no parka puses – ar novatoriskiem gotikas formu meklējumiem, kuri vairāk atbilst reģionāliem priekšstatiem par šī stila arhitektūru.

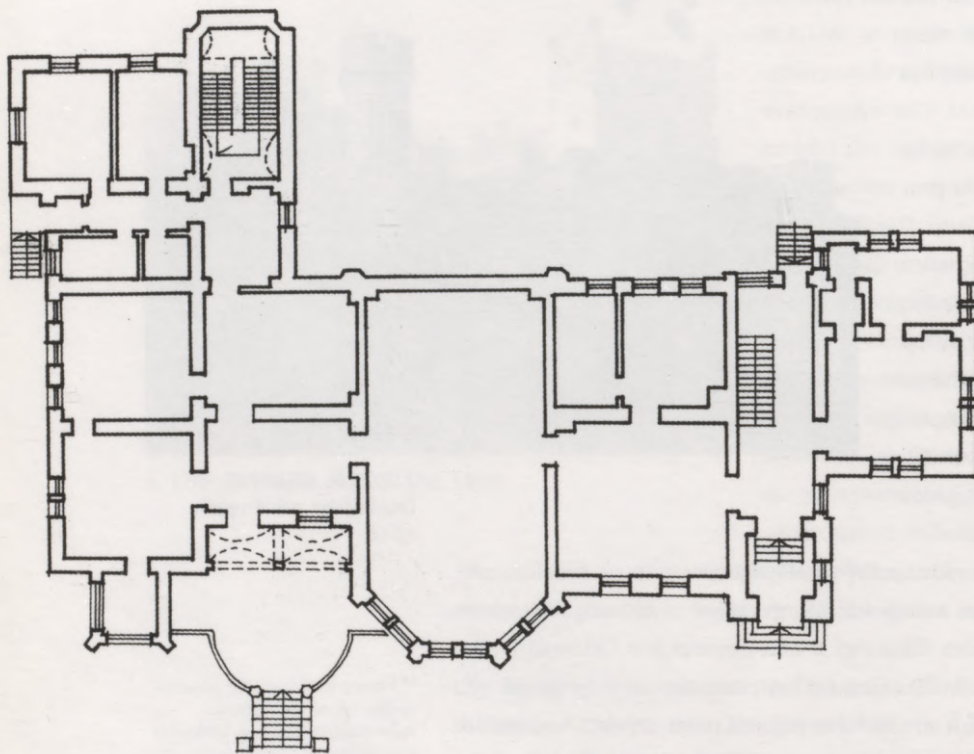
Kādas asociācijas Odzienes pils rada Eiropas arhitektūras kontekstā? Tai līdzīgi Tjūdor gotikas pieminekļi atrodami Vācijā. Viens no tiem ir Kitendorfas pils Malhinē, Mēklenburgā (ap 1860). Tās telpiskā uzbūve, tāpat kā Odzienes pilij, ir tradicionāla. Galvenās fasādes kreisajā stūrī atrodas lielais tornis, augstāka par pamatapjomu ir centrālā daļa, pie kuras novietots lievenis, bet labo pusi noslēdz zems tornveida apjoms. Otra pils, kas celta pēc tādiem pašiem uzbūves principiem, ir Vardovas pils Gistrovā, Mēklenburgā (1840).¹⁵ Tjūdor gotikas kosmopolitiskais raksturs izpaužas arī līdzīgās celtnēs Polijā, piemēram, Bedlevo (19. gs. otrā puse), un Skotijā. 19. gadsimtā Skotijā turpināja attīstīties jau 18. gadsimtā dzimušī romantisma kustība un neoklasicisms (*Romantic Medievalism and Neoclassicism*). Kā jau minēts, jauni impulsi gotikas atdzimšanā ienāca no literatūras un vēstures studijām (O. V. N. Pjūdžins u.c.). Uzlūkojot Eberkemijas (*Abercairny*) pili (1804–1842, arh. R. Kraitons, R. un R. Diksoni) un Milēmas (*Milleame*) pili (1821–1828, arh. R. un R. Diksoni) Pērtšīrā, kā arī Danineldas



7. DŽ. G. GREIEMS.
Danineldas pils Engusā.
1832

¹⁴ Netieši norādījumi par pils celtniecību sastopami "Latviešu Avīzēs" publicētā rakstā "Odzienes lielkunga apglabāšana un viņa nopelni".

¹⁵ Adamiak J. Schlosser und Garten in Mecklenburg. – Leipzig, 1980. – S. 169, 171.



**8. Alūksnes muižas pils
pirmā stāva plāns**

¹⁶Binney M., Hamis J., *Winnington E. Lost Houses of Scotland.* – London, 1980; Walker B., Gaudie W.S. *Architects and Architecture on Tayside.* – Dundee, 1984. – P. 72.

¹⁷Rigasche Almanach. – Riga, 1879. – S. 45–48.



9. Alūksnes muižas pils. 1859–1863

Igaunijā. Telpiskas uzbūves vienkāršošana nemazina šo ēku arhitektonisko izteiksmību. Tām tāpat piemīt smalki niansēta detaļu spēle un silueta izteiksmīgums. Tiesa gan, ievērojamām Eiropas Tjūdorū gotikas pilīm nav tik krasas atšķirības ēkas vizuālās uztveres ziņā starp galveno un sānu fasādēm. Tas izriet no jau minētajām būvķermeņa izveidojuma jeb telpiskās uzbūves īpatnībām.

Ar minētajiem ārvalstu paraugiem sasauca arī viens no izcilākajiem Latvijas muižu neogotikas arhitektūras pieminekļiem – Alūksnes pils (1859–1863). Šeit gotikas formas interpretētas ar augstu meistarību un profesionalitāti. Alūksnes pilij ir liela līdzība ar Īlū pili Igaunijā netālu no Pērnavas, kuru projektējis Rīgas arhitekts Johans Daniels Felsko. Ēka celta 1859.–1860. gadā.¹⁷ Abas pils savukārt uzrāda vairākas sakritības ar Mazās gildes ēku Rīgā (1864–1866, arh. J. D. Felsko). Tas liecina, ka J. D. Felsko varēja būt Alūksnes pils projekta autors.

Alūksnes pils telpiskā uzbūve kopumā ir līdzīga citām aplūkotajām pilīm, tomēr šeit sastopamas vairākas jaunas apjoma telpiskās kompozīcijas iezīmes. Asimetriski kārtota un gleznieciska ir apjomu spēle, bet lielais tornis nepieslēdzas fasādei, tas ieaudzis apjomā. Alūksnē nav Tjūdorū gotikas pilīm raksturīgā ieejas lieveņa. Ieeja ir

(Dunninald) pili Engusā (1832, arh. Dž. G. Greiems)¹⁶, redzam zināmu līdzību ar Vecauces un Odzianas piļu telpisko uzbūvi. Vecauces un Odzianas piļu arhitektūrā dominē asimetrija, kustība, viduslaicīga noskaņa, bet ne askētisms. Taču minētās Skotijas būves ir ar daļēji noslēgtu plašu iekšējo pagalmu, ap kuru grupējas dažādas funkcijas ēkas. Vecaucē, Odzienā un tām līdzīgās ēkās tas ir viens būvķermenis. Būtībā no gleznieciskajām Skotijas, Anglijas un Vācijas (piemēram, Bābelsbergas pils, ap 1834–1835, arh. K. F. Šinkels) pilīm ir izmantota tikai viena to daļa. Līdzīga attieksme pret izcilām ārvalstu paraugiem vērojama arī citās valstīs, piemēram, ceļot pilsis nelielās muižās Vācijā, Polijā, Lietuvā,

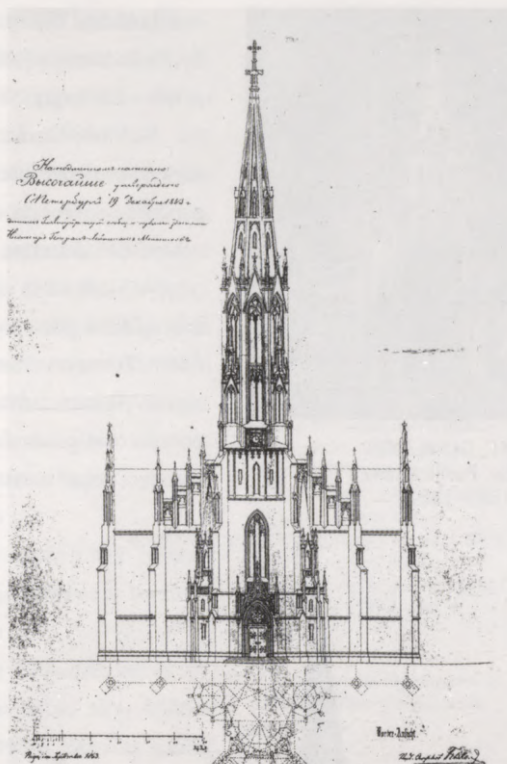
iedzīlīnāta, un virs tās izveidota lodžija. Pils plānā, kam ir sarežģīta ārējā konfigurācija, visas telpas grupējas apbus lielajai parādes zālei. Telpu grupējums tiecas izpausties ārējā apjomā. Tas liecina par progresīvu pieeju telpiskās uzbūves izveidē un ieskicē tendences, kas attīstījās vēlāk – jūgendstila laikā.

Kā izcils neogotikas piemineklis jāmin fon Tranzē-Rozeneku dzimtai piederošā Jaungulbenes muižas pils (ap 1878).¹⁸ Tā ir simetriska, ar raksturīgo ieejas lieveni centrā. Raugoties tās veidolā, jāatceras līdzīgas pils Anglijā, piemēram, Melersteinas (*Mellerstain*) pils Berikšīrā (1725, 1770–1775)¹⁹, un izcilā vācu meistara K. F. Šinkela projektētā grāfu Dzjaliņsku Kuņikas pils Polijā (1830)²⁰. Gluži tāpat kā Odzienā, Jaungulbenes pils parka fasāde ir mājīga un plastiska pretēji parādes pagalma vēsajai, majestātiskajai un reprezentatīvajai fasādei.

19. gs. trešais ceturksnis ir aktīvs neogotikas celtnu tapšanas laiks arī Latvijas sakrālajā arhitektūrā. Viens no izcilākamiem veikumiem šajā jomā ir Vecā Sv. Ģertrūdes baznīca Rīgā (1864–1869, arh. J. D. Felsko, projekts izstrādāts 1863. gadā). Baznīcas ārējā veidolā dominē vertikālais virziens. Tieksmi augšup pauž gan daudzās fiales, kas grezno kāpienveida zeltiņus, kontrforsus un torņa smailes pakāji, gan tomis ar pakāpeniski sašaurinātu apjomu un citas būves daļas. Uzlūkojot dievnamu, mūsu skatiens nevilus paceļas augšup pret debesīm, pret Dieva valstību. Baznīcas iekšpusē vertikālitate nav tik izteikti jūtama. Krusta velvēm segtās trīsjomu lūgšanu telpas augstums nav īpaši akcentēts, tā nav arī pārlieku gara, un tās centriskumu uzsver transepts, kurā iekārtotas luktas. Vislielāko iespaidu lūgšanu telpā atstāj pieci pāri vareno saišķu kolonnu, nervīras, smailarkas un velvju pārsegums. Tā ir baznīcas iekštelpu galvenā rota un gotikas gara paudēja. Telpa ir mājīga, te nejut mistiskā elementa klātbūtni, atbilstoši luterāņu tradīcijām uzsverta mācītāja saruna ar draudzi.

Jaunas vēsmas Latvijas arhitektūrā ievadīja 19. gs. 70. gadi. Tās saistījās ar atteikšanos no pārmērīga dekora par labu racionālākam formu un materiāla lietojumam. Minētā tendence raksturīga Sv. Trīsvienības baznīcai Sarkandaugavā (1876–1878, arh. J. D. Felsko). Baznīcas ārējā skata pievilcību rada smagnējā, iekšēja spēka un spriedzes pilnā būvmākslas plastika. Tajā dominē ģeometriskas formas un plaknes, nevis dekora rotaļīgums. Vienīgi galvenās ieejas portālā arhitekts atļāvējis skulpturālus elementus, kā, piemēram, agrīnās gotikas ziedpumpuru kapiteļus un fiālēm līdzīgus tornišus.

Baznīcas telpiskais risinājums kopumā ir tradicionāls. Izstiepta lūgšanu telpa, luktas, kas apvij to un optiski padara vēl šaurāku, zvaigžņu velvēm pārsegtais koris ar apsīdu. Baznīcu jomos daļa koka balsti, kas nes arī luktu un pārseguma slodzi. Tie ir dekoratīvi izveidoti (konsoles, profilējumi) un kopā ar pārseguma sijām demonstrē konstrukcijas loģiskumu un skaidrību.



10. J. D. FELSKO.
Vecā Sv. Ģertrūdes baznīca
Rīgā. 1864–1869.
1863. gada projekts

¹⁸ Pirang H. Das baltische Herrenhaus. – Riga, 1930. – T. 3. – S. 12.

¹⁹ Nicolson N. Berühmte englische Landsitze. – Frankfurth. a. M., 1965. – S. 253.

²⁰ Schinkel K.F. Collected Architectural Designs. – London, 1982.



11. G. HILBIGS.
Sv. Pāvila baznīca Rīgā.
1885–1887



12. V. NEIMANIS.
Daugavpils luterāņu baznīca.
1891–1893

²¹ Riga und seine Bauten. – Riga, 1903. – S. 170.

Luterāņu baznīcu skaits Rīgā strauji palielinājās 19. gs. 80. gados. Kā pirmā tika uzcelta Sv. Pāvila baznīca (1885–1887, arh. G. Hilbigis, pēc viņa nāves baznīcas celtniecību pārraudzīja dēls H. Hilbigis).

Sv. Pāvila baznīca celta no dzeltenajiem ķieģeļiem, fasāžu dekoratīvās detaļas un elementi darināti cementa vai cinka lējumā. Baznīca ir halles tipa ar piebūvētu četrstūru torni. Kora daļu papildina poligonāla apsīda un divas sānu piebūves. Kora pārsegumā izmantotas zvaigžņu velves, bet draudzes telpai griesti pēc "angļu motīviem darināti kokā"²¹. Baznīcas telpiskā uzbūve ir vienkārša un lakoniska. Draudzes telpai, kas segta ar divslīpju jumtu, ir kāpienveida zeltiņi abos galos, un pie viena no tā pieslēdzas minētais tornis. Zeltiņu kāpieni akcentēti ar fialēm. Torņa un draudzes telpas stūrus rotā kāpienveida kontrforsī. Ar ko šī baznīca ir pievilcīga un piesaista uzmanību? Lielā mērā ar savu cēlumu, kas sasniegts, veiksmīgi izvēloties proporcijas, bet galvenais – ar būvmākslas vertikālītātes akcentējumu. Uz augsta cokola paceļas draudzes telpa, kuras augšupietiecošo spēku papildina tornis ar piramidālo smailli. Tā sasaistē ar draudzes telpu veiksmīgi kalpo kāpienveida zeltiņi.

Baznīcas iekštelpas pārsteidz ar grezno griestu koka konstrukciju. No minētajiem angļu motīviem G. Hilbigis ir izvēlējis dekoratīvi piesātinātus un iespaidīgus paraugus. Anglijas baznīcās 19. gs. otrā pusē tie ne katru reizi ir tādi. Nereti redzam tikai atsegtas koka konstrukcijas, bez īpašiem rotājumiem, piemēram, Sv. Vilfrīda baznīcā Mančestrā (1839–1842, arh. O. V. N. Pjūdžins) un Sv. Marijas baznīcā Perā, Kornvolā (1847, arh. Dž. E. Strīts). Sv. Pāvila baznīcā nav izmantots arī tāds grezns paraugs kā Sv. Marijas Magdalēnas baznīca Ediskombā, Sari (1868, arh. E.B. Lems), kur griestu konstruktīvie elementi un rotājošie veidojumi līdzīgi meža biežoknim. Vistuvākā griestu izveidojuma ziņā varētu būt Sv. Stefana baznīca Noridžā (15. gs.), kuras griestu konstrukcija veidota pēc *hammer-beam roof* sistēmas. Tā Anglijas gotikas perioda arhitektūrā sastopama no 14. gs. vidus līdz 17. gadsimtam. Divslīpju jumta spāres korē un starp kori un mūrlatu saista sijas. Vidusdaļā spāru smagumu nes statņi, kas atbalstīti pret konsolēm, bet kori ar konsolēm no abām pusēm saista izliekti elementi, kuri kopā veido smailloka arku. Salīdzinājumā ar klasiskām šāda veida pārsegumu sistēmām gotikas arhitektūrā Anglijā G. Hilbigis nav sekojis kādam paraugam tieši. Spāres papildus savilkta ar saišķiem, un līdz ar to vidusdaļas konstruktīvo elementu veidotā arka kļuvusi lēzena – nevis smailloka, bet t.s. ēzeļmuguras. Interesanti izskatās arī virpotie koka piekari, kas ieskicē dalījumu jomos. Kopumā radusies visai oriģināla kompozīcija, kurai ir gan dekoratīva, gan strukturāla nozīme, proti, tā organizē draudzes telpu, vizuāli sadalot to jomos, akcentē apkārtejošo sānu galeriju un, visbeidzot, padara dievnamu mājīgāku.

Asimetriska apjomu kompozīcija un torņa novietojums sānos – līdzīgi kā Rīgas Jaunajai Sv. Ģertrūdes baznīcai (1900–1907, arh. V. fon Strīks) un Gārsenes baznīcai Lejaskurzemē

(ap 1907, arh. K. fon Engelharts, būvdarbu vadītājs arh. E. Kupfers) – ir Daugavpils luterāņu baznīcai (1891–1893, arh. V. Neimanis). Ja paraugāmiem plašākā reģionā, Daugavpils luterāņu baznīcas novatoriskais arhitektoniski telpiskais risinājums ir visai agrīns piemērs. Salīdzinājumam – Polijas ziemeļaustrumu rajonu luterāņu un katoļu dievnami Popovo Koscelnē (1900–1904, arh. J.P. Dzekoņskis), Olševo Vengoževo (1903–1905), Štabinā (1910), Turoslā (1848, neogotikas pārbūve – 20. gs. sākums) un citi. Vēl plašākā mērogā agrāki piemēri rodami Anglijā (Retenas (*Rathen*) draudzes baznīca, 1868, arh. V. Smits) un Skotijā (ar transeptu papildinātā Okterlesas (*Auchterless*) draudzes baznīca 1877–1879, arh. V. un Dž. Smiti). Ļoti iespējams, ka Daugavpils baznīca bijusi par paraugu Dubeninku luterāņu baznīcas celtniecībai 1903. gadā Suvalkos, Polijā. Par to liecina pārsteidzoši līdzīga arhitektoniski telpiskā kompozīcija, torņa novietojums, lūgšanu telpas vienas fasādes mezonīni ar zelmiņiem, kontrforsu traktējums u.c. Šīs ēkas mākslinieciskajam tēlam vēlākais celšanas laiks devis arī savas iezīmes – gotikas formas fasādē nav tik plastiskas un uzkrītošas kā Daugavpilī. Jāpiebilst, ka Dubeninku baznīcas projekta autors nav zināms. Vai tas būtu V. Neimanis?

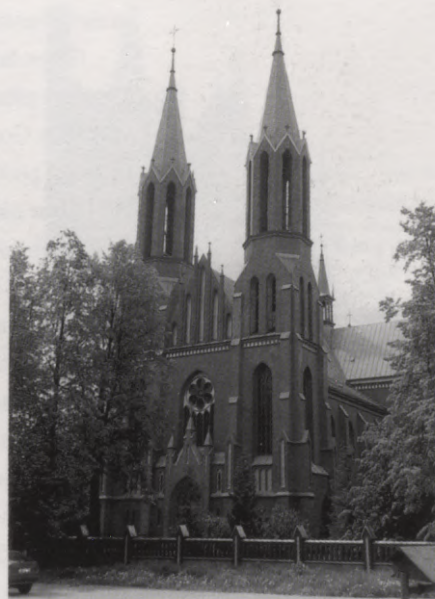
Vēlāks, jau jūgendstila ietekmēts piemērs ir 1905.–1907. gadā celtā pazīstamā Toruņas baznīca Polijā (arh. Šneiderreits) ar šauru un augstu zelmiņu virkni sānu fasādē, bet ar barokālu torņa jumtu.

Daugavpils baznīca ir stilistiski viendabīga kā interjerā, tā eksterjerā.²² Draudzes telpas stāvais divslīpju jumts sasauca ar torņa vimpergiem un vienas lūgšanu telpas sānu fasādes zelmiņiem. Otrā šīs daļas fasādē ir vienkāršāka – to papildina tikai kontrforsi. Baznīcas apsīdai piekļaujas sakristeja, torņa sāniem – poligonāla kāpņu piebūve. Varens un iekšēja spēka pārpilns ir fasāžu risinājums. Milzīgais rozes logs, izvirzītais galvenās ieejas portāls, arkatūras motīvs zelmiņos un citi elementi un detaļas izveidotas ar vērienu, spēcīgi izceļas no fasādes plaknes un rada atraktīvu gaismēnas rotaļu un spriedzi.

Viena no izcilākām neogotikas baznīcām Latvijā un, varētu pat teikt, Baltijā ir Liksnas katoļu baznīca. Tā celta netālu no vecās baznīcas 1909.–1912. gadā (konsekrēta 1913. gadā),²³ Baznīcai ir divi torņi un vēl trešais – neliels – virs prezbitērija. Pārsegumi pretēji citām iepriekšminētām Latgales baznīcām ir mūra, velvēti un balstās uz pieciem pilāru pāriem. Baznīcas sienas ir apmestas, bet nervīras atstātas ķieģeļu. Abās prezbitērija pusēs piekļaujas plašas sakristejas. Altāra gala daudzšķautņainību rada minēto telpu grupa, ko papildina poligonāla apsīda ar altāra apeju. Fasādēs redzam klasiskas neogotikas arhitektoniskās detaļas – kontrforsus, kāpienveida zelmiņus, dzegas arkatūru un citas. Taču šie elementi pasniegti ļoti lakoniski, bez papildu izgreznojumiem. Arī fasāžu kompozīcija ir lakoniska, tīra, proporcijās izjusta. Apjoma telpiskā uzbūve ir tradicionāla un sakņojas vēsturiskās asociācijās, turpretī arhitektoniski mākslinieciskajam risinājumam nav šo vēsturisko sakņu un asociācijas ar tām ir visai nosacītas. Izmantojot gotikas formas, patiesībā radīta moderna celtne, kur gotikas stils kalpo tikai

²² Altāra retablu greznoja J.L. Eginka glezna "Kristus Ģetzmanes dārzā". Kronlukturus, sānu lukturus un masīvo durvju apkalumus draudzei dāvināja vietējie amatnieki – draudzes locekļi. 1935. gadā veikts kapitālmontāžs. 1941. gadā baznīca izdega. 1943. gadā uzsākta tās atjaunošana, ko pilnībā nepabeidza. Sk.: Rumpēteris A. Daugavpils baznīca // Ceļa Biedrs. – 1977. – Nr. 4. – 53. lpp.

²³ Veco mūra baznīcu nojauca, un no tās materiāliem uzcēla jaunu pastorāta ēku.



13. Liksnas katoļu baznīca. 1909–1912



14. J. P. DZEKOŅSKIS. Erceņģeļa Mihaela un Sv. Floriana katoļu baznīca Varšavā. 1888–1901

kā pamats oriģinālu formu meklējumos. Baznīca nepārsteidz ar greznību, bet ar vertikālo akcentu stingrību un konsekveni ikvienā apjoma daļā vai būvelementā.

Līksnas baznīcas projekta autors nav zināms. Taču vairākas mūsu gadsimta sākumā ražīgi strādājošā poļu arhitekta J. P. Dzekoņska celtās baznīcas piesaista uzmanību ar Līksnas baznīcai tuvu arhitektoniski māksliniecisko un apjoma telpisko risinājumu. Kā pirmā jāmin Bjalistokas katoļu baznīca (1900–1905). Arī šai baznīcai ir trīs jomi, transepts un poligonāla apsīda ar sakristejām. Vienīgi tās galvenajā fasādē ir trīs ieejas ar portāliem (Līksnā – viena). Otrs Līksnas baznīcai tuvs J.P. Dzekoņska darbs ir Sv. Bartolomeja baznīca Kulešē Koscelnē (1911–1915). Uzkrītoši līdzīgs ir toņa risinājums ar īpatnēju slīpu skaldņu pāreju no kvadrātveida toņa uz astoņstūra tomi. Un, visbeidzot, jāmin arhitekta celtā trešā baznīca – erceņģeļa Mihaela un Sv. Floriana dievnams Varšavā (1888–1901) ar līdzīgu kompozicionālās shēmas izmantojumu.

Šie trīs piemēri no Polijas sakrālās neogotikas arhitektūras pūra tikai hipotētiski pieļauj domu, ka Līksnas baznīcas projekta autors varētu būt J.P. Dzekoņskis. Taču pārliecinoši var apgalvot, ka baznīcas projektētājam J.P. Dzekoņska celtie dievnami ir bijuši zināmi un dvēseliski tuvi.

Stingrs pamats neogotikas attīstībai sabiedrisko ēku arhitektūrā Latvijā radās pēc Lielās (Tirgotāju jeb Sv. Māras) ģildes uzcelšanas Rīgā (1853–1859, arh. K. Beine, celtniecības darbus vadīja arh. H. Šēls, pilnībā pabeigta 1861. gadā). Ēka veiksmīgi iekļāvās Vecrīgas apbūvē un semantiski paskaidroja ģildes kā viduslaiku institūcijas seno izcelsmi, nesatricināmību un tradīcijas.

Ģildes fasādes ir arhitektoniski bagātas. Varenās smailloka arkas, dzega ar vairākpakāpju arkatūru, pilastri un logailu arhivoltas to uzirdina un pārvērš dinamiskā gotikas formu karnevālā. Gotikas stila radoša interpretācija un laikmeta izjūta raksturo ģildes ārējo veidolu, lai arī tas pilnībā nav saglabājies.²⁴

Kādas pārdomas rada ēkas stilistika Rietumeiropas gotikas atdzimšanas arhitektūras kontekstā? Arhitekts J. Krastiņš minējis, ka ēka no ārpuses atgādina Anglijas nocietināto piļu gotisko arhitektūru.²⁵ Savukārt vēsturnieks R. Malvess raksta, ka arhitekts K. Beine par paraugiem izmantojis Vācijas un Beļģijas gotiskos rātsnamus, saistot senās formas ar moderno būvmateriālu.²⁶ Tiešu līdzību Lielās ģildes ēkai ar Vācijas, Beļģijas un Lielbritānijas paraugiem neatradīsim. Ģildes nams ir tā autora oriģināls darbs, un, ja mēs meklējam ārējos ietekmju avotus, tad varam runāt tikai par idejas aizgūšanu, proti, gotikas formu izmantošanu sabiedrisku ēku projektēšanā vispār; nevis par kādiem konkrētiem paraugiem. Šajā sakarībā katrā no minētajām zemēm varam atrast piemērus gan no īstās gotikas, gan stila atdzimšanas laika: rātsnams (14. gs.) un provinces pārvaldes ēka Brigē, Beļģijā (19. gs. otrā puse), Alberta institūts Dandī, Skotijā (1865–1867, arh. Dž. G. Skots), jau minētā Eberkemijas pils Pērtšīrā, Skotijā, un citi.

Vēlāk iepreti Lielajai ģildei uzbūvēta Mazā (Amatnieku) ģilde (1864–1866, arh. J.D. Felsko). No priekšdārziņa puses tā atgādina neogotikas pili – āsimetrisku, monumentālu, divstāvu, ar

²⁴ 1902. –1904. gadā pie pagalma rietumu malas un Zīrgu ielā uzcēla dzīvojamo un biroju ēku franču vēlinās gotikas formās (arh. V. Bokslafs). Kāpienveida zelminis ar tomišiem nojaukts 30. gados, un 1963. gadā iekštelpas daļēji izpostīja ugunsgrēks.

²⁵ Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā. – Rīga, 1988. – 111. lpp.

²⁶ Malvess R. Latvijas arhitektūras pieminekļu vēsture. Lielā ģilde. – 194. lpp. Manuskripts. LNB Rīgo grāmatu un rokrakstu zinātniskā nodaļa. R. Malvesa fonds, N 29, A 105.

apjoma stūrī novietotu astoņskaldņu tomi un muižu arhitektūrā tik iemīļoto lieveni ar trīs smailloka arkām centrā. Nelielais priekšdārziņš, ko kādreiz apjoza metāla žogs, ļauj šo ēkas pusi uztvert romantiski – ar ainavisku priekšplānu. No Amatu ielas skatoties, ģildes nams pakļaujas ielas apbūves raksturam. Šeit galvenais ir fasādes greznā dekoratīvā apdare, nevis apjomu formu dinamika. Starp logailām liktas fiales ar kolonnu pāri apakšējā daļā un papildu frīžu josla, kuras nav fasādē no priekšdārziņa puses. Mazā ģilde ir viens no spožākiem Rīgas arhitekta Johana Daniela Felsko darbiem. Ar rotaļīgu vieglumu arhitekts veidojis apjoma formas, radot glezniecisku siluetu, veiksmīgas būvmasas proporcionālās attiecības, iederīgu veidolu esošajā pilsētvidē. Ēkas iekštelpas arī ieturētas gotikas formās. Grezni sienu koka paneļi, griestu apdare, vitrāžas rada to mākslinieciski un dekoratīvi piesātināto vidi, pēc kuras tiecās 19. gs. otrās puses sabiedrība. Iekštelpu greznums zināmā mērā bija arī prestiža lieta, jo pāri ielai atradās Lielā ģilde.

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā – jūgendstila periodā – gotikas formas rotāja ēkas, kuru loģiskajā un racionālajā ārējā tēlā izpaudās iekšējā telpiskā uzbūve.

Spožs neogotikas un ķieģeļu stila sabiedrisko ēku piemērs ir Biržas komitejas komercskola Rīgā, tagadējā Latvijas Mākslas akadēmija (1902–1904, arh. V. Bokslafs, skulpturālo detaļu autors – A. Folcs, apkārtnes apzaļumošanas projektu izstrādājis G. Kufalts). Ēkas apjomu risinājumā gar K. Valdemāra ielu dominē simetrija un vienmērīgs logailu ritms. Fasādes plastiku rada trīs rīzīti ar stāviem kāpienveida zelmiņiem. Tādējādi arhitekts no ēkas šīs puses respektējais tuvumā esošo ielas perimetrālo apbūvi. No pagalma un Kalpaka bulvāra puses apjomu spēle kļūst dinamiskāka, valda asimetrija un gleznieciskums. It īpaši tas jāsaaka par skatu no pagalma puses, kur no pārējām daļām izcelts sporta un svētku zāles apjoms. Vienāds logailu ritms ir koridoriem, bet atsevišķās vietās kāpnes izdalītas rīzītu veidā vai arī to vieta akcentēta ar augstiem, vairākus stāvus apvienojošiem logiem. Fasāžu noformējumā izmantotie gotikas elementi – torniņi, arkatūra, vimpergi, nišas – veiksmīgi papildina apjoma daļu izteiksmību.

Biržas komercskola nav tikai neogotikas piemineklis, jo tās ārējais apjoms ir atvasināts no iekšējās telpiskās uzbūves, kuras pamatā ir ērts telpu funkcionālais kārtojums, kas savukārt ir jūgendstilam raksturīga pazīme. Daudzas skolas Rīgā projektētas, izmantojot simetrisku plāna kompozīciju un vienmērīgu telpu kārtojumu pie koridoriem. Biržas komercskolai ir citādāks telpu kārtojuma princips. Izvērstā plānojuma pamatā ir divi korpusi – gar Valdemāra ielu un Kalpaka bulvāri. To satek vietā izveidota galvenā ieeja ar lieveni, vestibils ar kāpnēm un sporta un svinību zāles pa labi no tā. Plašais vestibils ar kāpnēm it kā kļūst par telpiskās uzbūves centru un funkcionālā risinājuma mezglpunktu. No tā ērti sasniedzamas citas telpu grupas un pagalmi. Arī pagalma telpiskajam un mākslinieciskajam risinājumam pievērsta liela uzmanība.



15. K. BEINE. Lielā ģilde. 1853–1859



16. Provincas pārvaldes ēka Brigē. 19. gs. otrā puse

²⁷ Das Gebäude der Rigaer Börsen-Kommerz-Schule // Jahrbuch für bildende Kunst in der Ostseeprovinzen. – Riga, 1907. – S. 39–40. Te publicēti arī fasāžu zīmējumi un plāns. Ēka analizēta arī: *Krastiņš J.* Valsts Mākslas akadēmijas ēka: arhitektūras stils un pilsētbūvnieciskā vide // acd. – 1981. – Nr. 5. – 19.–20. lpp.

²⁸ Meyer M. Moderne Gotische Backsteinbauten. – Leipzig, 1900.

Komerckolas būvprogramma prasīja ievērot visas modernākās higiēnas un pedagoģisko norišu prasības skolu celtniecībā. Tas arī pilnībā izdarīts. Izvēlēta stilistika 1907. gadā pamatota šādi: Rīga esot sena Hanzas pilsēta, ko dibinājuši vācieši. Tirgotāju labklājība ir viņu enerģijas un godīguma rezultāts. Šie apstākļi un vēsturiskās tradīcijas par paraugu likušas izmantot lejasvācu ķieģeļu gotikas arhitektūru. Šis stils bijis pateicīgs arī lielo logailu dēļ, jo svarīgs bija labs telpu izgaismojums. Tomēr galvenais, šķiet, bija īstēni vāciska gara atspoguļojums.²⁷

Līdzīgā manierē V. Bokslafs projektējis Rīgas pilsētas galvas Džordža Ārmitsteda rezidenci – Jaunmoku muižas pili (1898–1901). Tās apjomu plastika atspoguļo iekštelpu funkcionālo izkārtojumu un nozīmi. Asimetriskā būvmasu spēle rada dinamisku, romantisku un glezniecisku iespaidu. Stāvie divslīpju jumti, mezonīni, nīzalīti, erkeri, lielais tomis – viss atgādina pasaku pili no tālas senatnes. Šī ēka būtībā atbalso arī romantismu, kas 20. gs. sākumā, jūgendstila iedrošināts, atkal nāca modē. Pils fasāžu plastiskumu rada ne tikai plāna sarežģītā konfigurācija, bet arī vairāku apjoma daļu uzsvērtā vertikālitate. Pie tām pieder augstie kāpienveida zelmiņi, jumta logu izbūves, dūmeņi ar stāvo jumtu fonā. Vienīgais ornamentāla rakstura dekors ir profilētu ķieģeļu kārtojums ap logailām un nišām. Citās vietās ķieģeļu dekors akcentē konstruktīvo un telpisko risinājumu, piemēram, iezīmē starpstāvu pārsegumu vietas, izceļ dzegu kā jumtmales atbalsta vietu. Jaunmoku pils zelmiņu risinājumi sasauca ar vēlāk publicētiem vācu arhitekta M. Meiera priekšlikumiem.²⁸ Tas liecina par V. Bokslafa ideju avangardismu un atbalsim citur Eiropā.

Neogotika Latvijas arhitektūrā – galvenokārt baznīcu celtniecībā – turpinājās arī 20. gs. 20.–30. gados. Kā piemēri minamas luterāņu baznīcas Ogrē (1929–1930, inž. K. Paegle) un Rēzeknē (1933–1938, inž. J. Cirulis), katoļu baznīcas Pildā (1922–1926) un Pieniņos (1938) un citas.

Aplūkotie Latvijas neogotikas arhitektūras pieminekļi iekļaujas Rietumeiropas būvmākslas aprisēs. Tie atspoguļo savu daudzšķautņaino un reizē arī romantisko laikmetu. Liela daļa no tiem kalpojuši par iedvesmas avotu citiem meistariem, kuru darba rezultāts ir daudzās neogotikas celtnes gan laukos, gan pilsētās, kurām nav mazāka nozīme šī formāli stilistiskā virziena evolūcijā.

LATGALES MĀKSLAS PIEMINEKĻI novada kultūras un mākslas vēstures kontekstā

Rūta Kaminska

Atrazdamās atšķirīgu kultūras tradīciju robežjoslā, Latgale varbūt visizteiktāk no visiem Latvijas novadiem atspoguļo vietējo māksliniecisko tradīciju veidošanās saites ar plašu ģeogrāfisko, etnisko un kultūras tradīciju kontekstu. Šo robežsituāciju gadsimtiem ilgi ir akcentējusi arī reģiona konfesionālā piederība. Novads atrodas Austrumu un Rietumu kristīgās baznīcas kultūru saskares zonā, un arī patlaban Latgalē ir pagasti, kuru viena puse pieder katoļu baznīcas aprūpes laukumam, otra – vec ticībnieku vai pareizticīgo baznīcai. Sava vēsture te arī uniātu un luterāņu draudžu darbībai, kuras pēdas nojaušamas novada kultūras pieminekļu mantojumā. Uniāti pietiekami aktīvu klātesamību apliecināja 18. gs. otrā pusē un nogalē, luterāņi savas baznīcu iekārtošanas tradīcijas saglabāja vēl 19. un 20. gadsimtā, kaut arī par šīs konfesijas darbību novadā reformācijas ideju izplatības laikā pieminekļu liecības nav saglabājušās.¹

Specifisko iezīmju rašanās, kuras šodien raksturo Latgales kultūras mantojumu un tā veidoto vidi, ir sarežģīts process. Tā izpausmes var saskatīt plašā diapazonā. Profesionālās mākslas un arhitektūras laukā par to liecina novada kultūras pieminekļi – konkrētas celtnes, tēlotājas un lietišķās mākslas darbi, kuri tapuši uz vietas vai arī pasūtīti un ievesti, rēķinoties ar aktuālām vajadzībām. Arī šos pasūtījumus noteikušas novada kultūras dzīves tradīcijas un interešu orientācija – autori, mākslas centri un darbnīcas, kuras izpildījušas Latgales pasūtītāja uzdevumu, nav ne jauši izraudzītas, bet saistītas ar noteiktām prioritātēm to izvēlē.

Latgales mākslas pieminekļu sarakstā un tā projektā ir uzskaitīti gandrīz 2700 pieminekļi.² Tie galvenokārt nāk no baznīcu krājumiem un kapsētām; pilsētu un muižu vidē tapušais kultūras mantojums ir pārstāvēts pieticīgi. Tas, par ko var spriest, aplūkojot novada pieminekļu inventarizācijas datus kopumā, sasaucas ar priekšstatu par Latgali kā kristīgās baznīcas darbības divu lielo areālu robežzemi. Turklāt, neraugoties uz zināmu konkurenci, kas aktivizē radošo spēku piesaistīšanu lielu celtniecības projektu uzsākšanai 18. gadsimtā vai diskriminējošiem administratīviem pasākumiem 19. gadsimtā, kuri ierobežo katoļu baznīcas darbību, visumā Austrumu un Rietumu baznīcas ietekmētā tradicionālā mākslinieciskā kultūra attīstās savrup – noslēgtā, paralēlā formā. Dominējošā loma te pieder rietumnieciskajām



1. Pasienes katoļu baznīca.
Interjera apdare.
18. gs. 60. gadi

¹ H. Strods atzīmē, ka Latgalē "luterisma oficiālā izplatīšanās pēc reformācijas pastāvēja kādus divdesmit gadus miera laikā un apmēram tikpat ilgi Livonijas kara laikā" (*Strods H. Latvijas katoļu baznīcas vēsture: 1075–1995.* – Rīga, 1996. – 166. lpp.). Par uniātu baznīcas vēsturi Latvijā joprojām trūkst detalizēta pētījuma. Literatūrā minēto 18 uniātu baznīcu skaitli 18. gs. nogalē apšaubā S. Kučinskis (*Kučinskis S., Sļ. Latvijas katoļu zemju attīstība un kultūra pēc reformācijas // Dzimtenes kalendārs.* – Stokholma, 1982. – 129., 135.–136. lpp.).

² Kultūras pieminekļu sarakstā paredzētas divas pieminekļu grupas: valsts un vietējās nozīmes pieminekļi. Mākslas pieminekļu jomā pastāv juridiski apstiprināts valsts nozīmes pieminekļu saraksts (Kultūras ministrijas pavēle Nr. 96 1994. gada 11. jūlijā un Nr. 128 1998. gada 29. oktobrī) un nelielas daļas vietējās nozīmes pieminekļu saraksts (Kultūras ministrijas pavēle Nr. 137 1998. gada 10. novembrī). Vietējās nozīmes mākslas pieminekļu sarakstam Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijā ir sagatavots projekts.



2. Saveļinku katoļu kapliča. Altāri. 18. gs. sākums, 18. gs. vidus



3. Biržgaļu katoļu baznīca. Gleznas rāmis. 18. gs. pirmā puse



4. Aglonas bazilika. Feretrons (procesiju altāris). 18. gs. pirmā puse

Romas katoļu konfesijas tradīcijām. Izmaiņām, kas ilgākā laikposmā parādās dažādu tēlotājas un lietišķās mākslas nozaru stilistiskās evolūcijas izpausmēs, nav lokāls, bet vispārējs raksturs. Apzinātais konservatīvisms, kas tiek kultivēts vecticībnieku vidē, padara to īpaši norobežotu arī māksliniecisko tradīciju ziņā, taču arī te lokalizējama noteiktu ierosmes avotu maiņa.

Latgalē saglabāto mākslas vērtību hronoloģiskais diapazons ir visai plašs: senākie pieminekļi aizsniēdz 16. gs. (vecticībnieku iespiēddarbi, ikonās), nozīmīga mantojuma daļa tapusi 18. gadsimtā, laikā, kad īsti reljefi iezīmējas novada kultūras savdabības, bet visvairāk liecību atrodamās par 19. un 20. gs. mākslas parādībām.

Sniedzot ieskatu Latgales kultūras pieminekļu mantojumā, šajā rakstā izvēlēts 18.–19. gs. materiāls.

Pašreizējās Latgales robežās saglabāto pieminekļu izcelsmei avoti bieži vien jāmeklē daudz plašākā kontekstā. Uz dienvidiem tas caur Žečpospolitas zemēm ļauj nojaust Dienvideiropas reģionā radušos risinājumu, reizēm pat konkrētu kompozīciju prototipu ceļu ziemeļaustrumu virzienā, spēcīgi pastarpinātu ar Viduseiropas mākslas pieredzi (vēlā baroka un rokoko mantojums). Uz austrumiem raugoties, par sevi atgādina tepat līdzās esošais senkrievu mākslinieciskās kultūras mantojums un tā stilistiskā transformācija līdz pat 20. gadsimtam. Šie divi lielie kultūras tradīciju loki ir noteicošie Latgales pieminekļu tapšanā. Novada īpatnība ir tā, ka konfesionālais aspekts te bieži vien ir ne tikai saistīts ar etnisko, bet dominē pār to. Tas attiecas kā uz sakrālās, tā laicīgās mākslas jomu, jo atbilstoši piederībai vienai vai otrai kultūras pasaulei tiek meklēti un ievesti ar noteiktiem mākslas centriem saistīti darbi un Latgales pasūtījumiem atrasti tur strādājoši profesionāli meistari.

Katoliskās baznīcas inspirētajā mantojuma daļā, īpaši senākajā periodā, ir skaidri nolasāma saikne ar polisko akcentu, ar to saprotot saistību ar mākslas tradīciju lauku, kas bija izveidojies un funkcionēja Polijas un Lietuvas lielkņazistes zemēs. Vecticībnieku un pareizticīgo vidē šis akcents nepārprotami parāda piederību senkrievu mākslas tradīcijām – par to liecina gan tradicionālo formu atkārtojums (vecticībnieku glezniecība, grafika), gan jaunāku laiku pasūtījumi (20. gs. sākuma Sanktpēterburgas dekoratīvās tēlniecības darbnīcu produkcija novada kapsētās, krievu juvelieru darinājumi baznīcu iekārtā un liturģijā izmantotajos sudrabkalumos utt.).

18. gadsimtā katoļu baznīcas aktivitātes, kuru rezultātā tapusi senākā un nozīmīgākā vietējo sakrālās mākslas pieminekļu daļa Latgalē, ietekmē rekatolizāci-

jas process, ko pastiprina politiskās varas interešu atbalsts (noteikta politiskā orientācija, kas saistās arī ar konfesionālo piederību, dod praktiskas priekšrocības augstākajai kārtai). Ar 17./18. gs. miju katoļticībā atgriežas ietekmīgas novada aristokrātiskās dzimtas.³ Seko baznīcu ēku pārveidošana atbilstoši katoļu liturģijas prasībām, kā arī jaunu dievnamu un kapelu celtniecība. 18. gadsimtā kopumā tās ir 58 koka jaunbūves un vairāki nozīmīgi mūra baznīcu un klosteru kompleksi Aglonā (1768–1780, 1800), Pasienē (1761–1770), Krāslavā (1755–1767) un citur.⁴ Tas prasa ne tikai arhitektu un būvamatnieku pie-saistīšanu, bet arī gleznotāju, tēlnieku, grafiķu un grā-matiespiedēju, sudrabkaļu, alvas lējēju, stikla apstrādes meistarū u.c. darbnīcu produkcijas izmantošanu.

18. gs. tēlniecības mantojumu novada baznīcu iekārtās vei-dojuši gan kokgriezēji, gan *stucco* darbu meistari. Kokgriezēju vārdi un darbnīcu atrašanās vietas šobrīd nav zināmas. Pat ja viņu darbības vieta saistās ar ārnovadu, kā tas ir Indricas un Riebiņu baznīcu kokgriezumu gadījumā⁵ (darbi pieder 17./18. gs. mijā Kurzemes hercogistes teritorijā pastāvējušas kok-griezēju darbnīcas produkcijai, kuras plašākais un pazīstamākais iekārtas paraugs saglabājies Augšzemē – Subates luterāņu baznīcā), par tiem ir maz ziņu. Tajā pašā laikā te nolasāma piederība konkrētam māksliniecisko tradīciju un izmantoto prototipu lokam. Šajā gadījumā tā ir atsauce uz klasisko Dienvideiropas pieredzi baroka altāru arhitek-toniskās kompozīcijas risinājumā, kas šejieni sasniedz pastarpināti, ejot Viduseiropas interpretāciju ceļu.

Arī citu meistarū darinātie Latgales kokgriezuma altāri, kuri datējami ar 18. gs., pārsvarā pieder arhitektoniskā retabla tipam, un to saistība ar Kurzemē pazīstama-jām altāru būves tradīcijām saskatāma konstrukcijas pamatmetos (uzbūves shēmas, ornamenta repertuārs utt.). Analoģiskus paraugus iespējams atrast arī plašākā reģionā, vispirms jau tuvākajās kaimiņzemēs.

18. gs. sākumā un pirmajā pusē rodamas fragmentāras liecības kāda vietēja kok-griezēju centra darbībai. Mazāk pārveidots tā meistarū darinājuma paraugs ir saglabājies Biržgaļu baznīcā (18. gs. pirmā puse). Līdzās Biržgaļu baznīcas altārim rindojami Ambeļu baznīcas un Saveļinku kapličas 18. gs. sākuma altāru retabli, un šim kokgriezumu lokam, iespējams, pieder viens no Aglonas bazilikas feretroniem. Šajā altāru grupā iekļaujas arī citam – atektoniskas kompozīcijas tipam piederošais Aulejas baznīcas altāris (18. gs. pirmā puse).⁶ 18. gs. kokgriezuma mantojumā saskatāma provincei raksturīgā tēlniecisko interpretāciju veidošanās, pakāpeniski



5. Aulejas katoļu baznīca. Altāris.
18. gs. pirmā puse

³ Piemēram, Plāteru dzimta – Daugavpils stārasta Jana Andreja Plātera (pirms 1627–1696) laikā 1694. vai 1695. gadā (*Konarski S. Platerowie: Materiały do biografii, genealogii i heraldyki polskiej.* – Buenos Aires; Paryż, 1967. – T. 4. – S. 49).

⁴ *Krūmiņš A.* Latgales koka baznīcu celtniecība Romas katoļu draudzēs 18. gs. Disertācija. – Rīga, 1939. – 86. lpp. Glabājas LNB Reto grāmatu un rok rakstu zinātniskajā nodalījumā (R.x.16.8.5).

⁵ Indricas baznīcā (celta ap 1698. gadu) ir šajā darbnīcā grieztu centrālais altāris, sānu altāra detaļas un atsevišķas skulptūras. Riebiņos atrastais "Svētā Vakarēdiena" cilnis, iespējams, paredzēts kāda altāra predellai. Dokumentāru pamatojumu šo kokgriezumu sākotnējai saistībai ar abiem dievnamiem līdz šim nav izdevies atrast.

⁶ Par kokgriezuma altāriem sk.: *Kamiņska R.* Altāri 18. gs. Latgales baznīcās: Retablu pamattipi // *Letonika.* –1998. –Nr. 1. – 27.–31. lpp.

⁷ Altāris šeit nonācis prāvesta J. Andževska darbības laikā (Svilāns J. Latvijas Romas-katoļu baznīcas un kapelas. – Rīga, 1995. – 1. d. – 140.–142. lpp).

⁸ Šī meistara vārdu, kurš saukts arī par Janu Tobiasu Didreištēnu, latviešu mākslas vēsturē pirmais min J. Vasiljevs, saistot to ar Krāslavas pili (Памятники искусства Советского Союза: Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония. – Москва; Лейпциг, 1986. – С. 429). Šis pieņēmums nav guvis dokumentāru apstiprinājumu, taču zināms, ka Viļņas meistars 18. gs. vidū cēlis Krāslavas rātsnamu (*Homung Z. Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku. – Wrocław, 1972. – S. 122–123.*)

⁹ J.K. Glaubicam piedēvēts Pasiēnes baznīcas projekts (Lorentz S. O architekturze wilenskiej // Biuletyn Historii Sztuki. – 1993. – Nr. 2/3. – S. 159).



6. Feimaņu katoļu baznīca. Ērģeļu prospekts. 18. gs. otrā puse



7. Dagdas katoļu baznīca. Kancele. 18. gs. vidus



8. Raipoles katoļu baznīca. Tabernākuls. 18. gs. sākums



9. Pasiēnes katoļu baznīca. Sv. Jānis Nepomuks. Altāra skulptūra. 18. gs. 60. gadi

variējot Dienvidēiropā un Viduseiropā izstrādātās vispārējās shēmas un adaptējot tās atbilstoši amatnieciskā izpildījuma līmeņa iespējām. Taču arī te netrūkst neskaidrību ievesto paraugu izcelsmes lokalizācijā (18. gs. vidus Nīdermuižas baznīcas altāris⁷, kas uz šo dievnamu atceļojis no nezināma Lietuvas dievnama pēc 1898. gada ugunsgrēka, u.c.).

Precīzākas izcelsmes avotu norādes nolasāmas Latgales *stucco* tēlniecības mantojumā. Arī to meistarū vārdi, kuri strādājuši pie lielāko Latgales 18. gs. mūra baznīcu tēlnieciskās apdares, šodien nav droši zināmi, taču tie ir saistīti ar noteikta mākslas centra tradīcijām. 18. gs. 60. gadu lielāko jaunbūvju – Pasiēnes, Piedrujas, Dagdas un Aglonas baznīcu – arhitektoniskais veidols liecina par piederību Viļņas vēlā baroka skolai. Ar šo 18. gs. otrā pusē tik nozīmīgo centru saistās vairāk vai mazāk argumentēta Latgalē darbojušos arhitektu vārdu atšifrēšana. Te ir strādājis Antonio Parako un citi šīs dzimtas locekļi, šeit darbojies Viļņā pazīstamais Johans Valentīns Didreištēns⁸, un tiek izvirzīta hipotēze par izcilākā Viļņas skolas meistara Johana Kristofa Glaubica (ap 1700–1767) saistību ar Latgales pasūtījumiem⁹. Līdztekus Viļņas centra nozīmes akcentēšanai var runāt par paralēlēm ar Viduseiropas vēlā baroka un rokoko tradīciju atbalsīm, kas parādās arī *stucco* tēlniecības darbos. Viļņas meistarū loks, ko veido lietuviešu, poļu, itāļu, vācu cilmes meistari, spēj pieteikt radošu vēlā baroka un rokoko tradīciju interpretējumu tēlniecības jomā. Tam pieder arī Pasiēnes baznīcas 18. gs. 60. gadu *stucco* apdares ansamblis – izcilākais šāda veida saglabājis tēlniecības piemineklis Latvijā. Te realizēts noteikts telpisko altāru ansambļa uzbūves princips, kas šādā plastiskā risināju-

ma versijā radies Viļņā. Turklāt Pasienes centrālā altāra kompozīcijai ir nosakāms prototips. Altāris pieder t.s. Loreto altāru grupai, kuru aizsākumi meklējami Viļņas Sv. Jāņa baznīcā. Tur J.K. Glaubics ap 1739. gadu veidojis pirmo telpisko altāri, kas saistīts ar Loreto Madonnas kultu¹⁰. Par šī kulta izplatību Polijas zemēs un Lietuvā liecina divējādas arhitektoniski tēlnieciskā risinājuma formas: "Svētā nama" (*Casa Santa*) telpisks atveidojums vai simbolisks šīs svētvietas iezīmējums – t.s. Loreta, kas realizējas divlīmeņu altāru būvēs. Aglonas centrālā altāra risinājums (1799, pēc 18. gs. trešā ceturksnī izstrādāta projekta) ir šīs "Loretas" koncepcijas vēlāks un reducētāks pārcēlums.¹¹ Savukārt Piedrujas baznīcas sānu altāri (18. gs. 60. gadi) atkārtoti Pasienes paraugu tēlniecisko risinājumu cita meistara izpildījumā, apliecinot piederību vēlā baroka un rokoko līnijai, kas Latgalē ienākusi no Viļņas.

Šobrīd trūkst ziņu, lai konkretizētu sakarības ar dokumentos minētiem tēlniekiem un viņu veikumu Latgalē (piem., jezuītu meistarū gadījumā, kuri strādājuši iznīcinātajā Daugavpils jezuītu baznīcā un, iespējams, izpildījuši arī citus pasūtījumus Latgalē) vai precizētu informāciju par atsevišķiem datētiem 18. gs. darbiem un zināmiem autoriem (piem., tēlnieka Sratužicka 1799. gadā grieztais krucifikss Ciskādu baznīcā un tam analogais kokgriezums Ružinas ceļa krustojumā)¹². 19. gadsimtā baznīcu iekārtu apdarēs tēlniecības loma mazinās. Koka tēlniecības tradīcijas novadā uztur amatnieki, un tās robežojas ar tautas mākslas tradīciju pasauli (krucifiksu griezumā baznīcās un ārpus tām). Kaut arī atsevišķos dievnamos 19. un 20. gadsimtā tapušo kokā grieztu un saglabāto Krustā sistā tēlu skaits ir iespaidīgs, vairums to darinātāju vārdus ir neatšifrēti.¹³ Vairāk vai mazāk eksaltēti apcerot ciešanu tēmu, pārsvarā izvēlēts mirušā Kristus atveidojuma tips t.s. trīsnaģu krucifiksa kompozīcijas risinājumā.

Saglabājušos senāko glezniecības pieminekļu jomā Latgales mantojums rāda līdzīgu orientāciju. Autoru, mākslas centru un izmantoto prototipu ziņā dominē dienvidu virziens. 18. gs. izcilākie pieminekļi Latgalē ir tapuši monumentālās glezniecības jomā. Krāslavas Jaunās pils gleznieciskās apdares saistībai ar Itāļu cilmes meistarū Filipo Kastaldi (1730–1814), kurš visu savu radošo mūžu ir pavadījis dažādos Polijas novados, ir pietiekami ticams pamats.¹⁴ Barokā izkoptās iluzorās glezniecības tradīcijas, kuru cilme saistās ar Itālijas meistarū pieredzi, bet izplatība – ar jezuītu arhitektu un mākslinieku ietekmēm plašā Eiropas daļā, šis gleznotājs realizējies arī Krāslavas baznīcas gleznotajos altāros (saglabājušās 18. gs. 60. gados veidotā centrālā altāra iluzorā gleznojuma detaļās). Vēlāk – jau nezināmu meistarū izpildījumā – iluzorās glezniecības paņēmieni tiek lietoti gan mūra baznīcu apdarē (Piedrujas baznīcas centrālais altāris, 18. gs. otrais ceturksnis), gan koka baznīcu dekorējumā (Gurniešu kapličas 18. gs. otrā pusē uz dēļiem gleznotais altāris u.c.), un pamazām tie kļūst par amatniecisko tradīciju daļu.¹⁵



10. Pasienes katoļu baznīca. Kancele. 18. gs. 60. gadi

¹⁰ Šī kulta izplatība Lietuvas lielkņazistes zemēs tiek saistīta ar Kurzemes princeses Annas – hercoga Gotharda Ketlera meitas un Lietuvas lielkņazistes maršala Albrhta Radzivila dzīvesbiedres – vārdu. Senākais Loreto Madonnas kulta objekts šīs zemēs atradās viņas dibinātajā Alvitas ciema baznīcā Lietuvā, pie kuras piebūvētajā kapelā bija novietots Loreto Madonnas tēls (*Kusztelski A. Kaplice loretafskie w Wielkim Ksiaestwe Litewskim w XVIII wieku // Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie Nowooytnym od XVI do XVIII wieku. – Warszawa, 1998. – S. 239).*

¹¹ Turpat – 227.–229. lpp.

¹² Materiāls par šiem krucifiksiem glabājas PDC.

¹³ Plašākajā līdž šim publicētajā apcerējumā par Latgales krucifiksiem baznīcu kokgriezumā nav aplūkoti (*Rancāns A. Kokā grieztās ciešanas. – Rīga, 1996. – 133. lpp.*).

¹⁴ Šī autora iespējamo saistību ar Krāslavas pils apdari pirmo reizi minējis leva Lancmane (*Lancmane I. Krāslavas jaunā pils – 18. gs. Latgales arhitektūras un mākslas piemineklis // Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei. – Rīga, 1983. – 2. laid. – 36. lpp.*

¹⁵ PDC, Krāslavas un Piedrujas baznīcu, Gurniešu kapličas lietas.



11. Pasienes katoļu baznīca. Kanceles jumtiņš. 18. gs. 60. gadi

Netiešu saikni ar klasisko Dienvideiropas mantojumu 18. gs. nogalē un 19. gs. pirmā pusē apliecina arī noteiktu kompozīciju prototipu izvēle Latgales baznīcu gleznām. Tie ir gan šo darbu lokalizējumi, gan kopijas. To starpā pieminams Andrea del Sarto (1486–1530) gleznas "Madona ar harpijām" pārcēlums altārgleznā "Madonna ar sv. Jāni Kristītāju un sv. Francisku" Pilcenes baznīcā, Guido Reni (1575–1642) "Sv. Jāzepa" gleznojuma kopija Krāslavas baznīcā un citur, Bartolomē Estebana Muriljo (1618–1682) darba "Bezvainīgā Jaunava Marija" kopija Aulejas baznīcā un citur.¹⁶ Līdzās atklājas arī šaurāka specifisku tradīciju versija, kurā izteikti dominē poliskais akcents. Par vecpoļu portreta glezniecības mantojumu, kas saistās ar t.s. sarmātu portreta tipu, atgādina Viļānu zemju īpašnieka M. Rika portrets (ap 1772) un Aglonas baznīcas dibinātāju Evas Justīnes un Dadziboga Šostovicku portretu pāris (1799, 1886), kuri glabājas šajos dievnamos.¹⁷

19. gs. gleznu vidū parādās vairāk parakstītu darbu, kas saistīti ar nozīmīgām poļu nacionālās mākslas skolas personībām. Tajā pašā laikā ir skaidrs, ka šī perioda poļu gleznotāju darbi pieder kopīgai eiropeiskai tradīcijai un Krakovas, Varšavas vai Viļņas (visi centri ir pārstāvēti Latgalē) meistarū darbībā var runāt tikai par niansēm atsevišķu mākslas skolu stilistiskajās prioritātēs. Klasicisma laikmetu Latgalē pārstāv Juzefa Peškas (1767–1831) gleznojumi Krāslavas baznīcā – altārgleznas "Madonna ar bērnu" un "Jēzus sirds" (1824). Romantisma tendenču inspirēts akadēmiskās vēsturiskās glezniecības paraugs ir Jana Matejko (1838–1893) audzēkņa Tomasa Lisjeviča (1857–?) pēc meistara skices 1884. gadā izpildītā šīs baznīcas altārglezna "Sv. Ludvigs dodas krusta karā". 19. gs. nogalē un 20. gs. sākumā līdz ar poļu meistarū darbiem Latgalē parādās arī citu Eiropas mākslas centru ietekmes: Fjodora

¹⁶ PDC, Pilcenes, Krāslavas un Aulejas katoļu baznīcu lietas.

¹⁷ Turpat, Viļānu un Aglonas katoļu baznīcu lietas.



12. Pasienes katoļu baznīca.
Kristāmiņšas apdare.
18. gs. 60. gadi



13. Gurniešu katoļu kapliča.
Altāra retabla gleznojums.
18. gs. otrā puse

¹⁸ PDC, Krāslavas un Bukmuižas katoļu baznīcu lietas.

¹⁹ Amatnieki te pārcēlušies no Vācijas un Varšavas. Šo darbnīcu produkcija – tekstilijas, ieroči, keramika, apstrādātas ādas, juvelierizstrādājumi u.c. – pārdota četros plašos Krāslavas gadatīģos, kā arī izvesta uz Krieviju un Poliju (Manteuffel G. Kraslaw. – Warszawa, 1901. – S. 10).

Bruni (1799–1875) skolots, Sanktpēterburgā ir veidojies Apolinārija Horavska (1833–1900) rokraksts (sv. Toma, sv. Vinsenta gleznojumi un Juzefa Jalovecka portrets Krāslavas baznīcā), ar Minhenes akadēmiju ir bijis saistīts Kazimirs Alhimovičs (1840–1916), kam pieder sv. Jāzepa gleznojums Bukmuižas baznīcā.¹⁸ 19. gs. Latgales māksliniecišķās kultūras tradīcijas lielā mērā nosaka tas, ka te aktuāla ir etniski polisko mākslinieku piesaiste, taču viņu darbi uzrāda plašāku kontekstu, iekļaujoties Eiropas laikmetīgās mākslas procesos.

Līdzīgas iezīmes novada pieminekļu kontekstā var atrast arī lietišķās mākslas jomā. Latgales katoļu dievnamos prioritāte pieder pasūtījumiem Viļņas vai Varšavas darbnīcām, kā arī citiem Lietuvas un Polijas mākslas amatniecības centriem. Arī vietējā produkcija, cik ļauj spriest dokumenti, pieder šo tradīciju atzaram (piemēram, lielā un daudzpusīgā Krāslavas amatniecības centra darbību 18. gadsimtā nodrošinājuši ievestie amatnieki)¹⁹. Par šo tradīciju orientāciju lietišķās mākslas jomā liecina baznīcās saglabājušies 18. un 19. gs. alvas lējumi. Tie ir svečturi, kuru dekoratīvi izstrādātākā versija atrodama Pasienes kapličā, dažādi liturģiskie trauki un baznīcas inventāra priekšmeti – krucifiksi (Okras baznīca u.c.), kanniņas (Gurniešu kapliča u.c.), ūdens tvertnes (Piedrujas baznīca) u.c.²⁰

Mazāk pētīts ir Latgales sudrabkalumu mantojums. Tas ir ievests, un senākie kausi, monstrances (Feimaņi, 1760, u.c.), relikvāriji (Stiglova, 1775, u.c.) un ciborija kausi (Piedruja, 1646, u.c.) pieder tam pašam tipam un tām pašām formām, kas baroka laikā izmantotas citos Latvijas novados un katoliskajās kaimiņzemēs. 19. gad-



14. Feimaņu katoļu baznīca.
Altāra retabla gleznojums.
19. gs. pirmā puse

²⁰ Alva Latvijas mākslas amatniecībā VI–XX gs.: Katalogs [Izstāde Rundāles pili]. – Rīga, 1985. – 124. lpp.; PDC, Pasienes un Gurniešu kapličas, Piedrujas katoļu baznīcas lietas.



15. Garīdznieka portrets.
Gurniešu katoļu kapliča.
19. gs. pirmā puse



16. Sofijas Karniķas portrets. Fragments.
Landskaronas katoļu baznīca.
19. gs. pirmā trešdaļa

²¹ PDC, Feimaņu, Stiglovas,
Piedrujas, Višķu un Preiļu katoļu
baznīcu lietas.



17. Bezvainīgā Jaunava
Marija (B.E. Muriljo darba
kopija). Aulejas katoļu
baznīca. 19. gs. sākums

simtā tam pievienojas Sanktpēterburgā kalti darbi, turklāt ar šo centru saistīts gan poliskās cilmes meistars Karols Bojanovskis (kauss, Višķi, 1860), gan krievu sudrabkalis Dmitrijs Andrejevs (votivplāksne Preiļu baznīcā, 1842). Te atrodami arī Viļņas meistarū darinājumi, kuru izpildījuma kvalitāti raksturo V. Jastšembka 1840. gadā darinātais ciborija kauss Preiļu katoļu baznīcā un citi šī meistara darbi.²¹ Virzība lokālais–reģionālais–vispārējais arī šajās nozarēs pieaug, tuvojoties 20. gs., līdzīgi kā tas ir tēlotājas mākslas jomā.

Līdzās rietumnieciskajai mākslas orientācijai Latgalē pastāv arī otrs nozīmīgs, lielā mērā noslēgts un autonomi funkcionējošs mākslas mantojuma loks. Senkrievu mākslas tradīcijas Latgalē viziteiktāk un daudzveidīgāk parādās vecicībnieku baznīcās saglabātajos mākslas pieminekļos. To pamatu veido divas plašas nozares – ikonu glezniecība un grāmatu grafika. Līdztekus nozīmīga loma ir metālmākslas paraugiem (lieti bronzas krusti un ikonas, sudraba liturģiskie trauki un grāmatu iesējumu apdares). Tipoloģiski un stilistiski tie pilnībā pieder Austrumu kristīgās baznīcas tradīcijām. Latvijas mākslas vēsturē šie pieminekļi tikpat kā nav zināmi, tie pazīstami tikai kultūras pieminekļu speciālistiem un antikvāru priekšmetu tirgotājiem. Atšķirīgais mantojums mākslas zinātnē acīmredzot līdz šim ticis vērtēts kā svešs un mazāk svarīgs, tāpēc aņejams. Taču, runājot par kultūras mantojumu veidojošiem impulsiem, Latgalei šis aspekts ir būtisks. Citādo jeb neierasto parādību pastāvēšana līdzās labi zināmām hrestomātiskām vērtībām ir pietiekami ilgstoša, un nav iemesla to ignorēt.



18. J. PEŠKA. Jēzus sirds.
Krāslavas katoļu baznīcas altārglezna. 1824



19. Krāslavas katoļu baznīcas altāris ar
T. Lisjeviča altārgleznu "Sv. Ludviks dodas
krusta karā" (pēc J. Matejko skices) . 1884

22 PDC, Voitišķu vecticībnieku
lūgšanu nama un Daugavpils Borisa
un Gleba pareizticīgo baznīcas
lietas.



20. Feretona glezna
"Sv. Juris". Rušonu katoļu
baznīca. 19. gs. pirmā puse

Senkrievu mākslas kolekcijas Latgalē strauji veidojušās, sākot ar 17. gs. nogali. Ar kultu saistītos mākslas darbus te ievēduši vecticībnieku iecelotāji, ņemot līdzi dzimtas relikvijas no Vidusķrievijas apgabalēm. Vēlāk tās papildinājusi 19. gs. amatnieciskā masu produkcija. 20. gadsimtā nozīmīgu mantojuma daļu veido vietējo ikonu gleznotāju darbi. Konservatīvisms un norobežotība, kas raksturīgi šai sfērai, ir palīdzējuši saglabāt plašu mantojumu, kurš Latgalē mērāms simtos vienību. No senākā perioda ikonu glezniecības ir saglabāties maz precīzi datētu un parakstītu darbu. To atributēšanai nereti jāizmanto sudraba rizu datējums (piem., ap 1829. gadu gleznotais "Sv. Juris" no Voitišķu vecticībnieku lūgšanu nama u.c.). Savukārt veltījuma teksti palīdz identificēt ikonas gaitas un konstatēt arī iespējamu vietējo centru darbības pēdas (piem., 19. gs. 20. gados Daugavpilī tapušais ikonu komplekts, tagad – Borisa un Gleba pareizticīgo baznīcā).²² Nedatētie darbi liecina par 16.–18. gs. ikonu glezniecības tradīcijām un to saistību ar noteiktiem Krievijas centriem (Maslovas lūgšanu nama "Sv. Nikolajs" ar rāmi, 17./18. gs. mija; "Sv. Iljas ugunīgā debesbraukšana", 16. gs. otrā puse–18. gs.). Ar Ziemeļķrievijā izstrādāto un saglabāto arhaiski pirmatnīgo glezniecisko valodu saistās Paramonovkas lūgšanu nama ikonas ("Sv. Nikolajs", 18. gs. otrā puse; izogrāfa Fjodora signētās "Svētku ainas ar deisīsu", 17.–18. gs.) un Rečinas lūgšanu nama deisīsa ikonas (17.–18. gs.).²³

23 Turpat, Maslovas,
Paramonovkas un Rečinas vecticīb-
nieku lūgšanu namu lietas.



21. Aglonas bazilikas sānu altāris ar A. Valikoviča
altārgleznu "Sv. Marija Magdalēna". 1827



22. V. JASTŠEMBSKIS. Monstrance. Preiļu katoļu baznīca. 19. gs. vidus

²⁴ PDC, Koroļevščinas vecticībnieku lūgšanu nama lieta.

²⁵ Gavriils Frolovs ar ģimeni no Čerņigovas guberņas ieradās Rēzeknē 1867. gadā, kur pēc uzturēšanās Maskavā (no 1875. gada) atgriezies 1879. gadā. Kopš 1890. gada darbojies Rajā – tagadējā Igaunijas teritorijā. Viņa ikonas signētas ar personīgo vai darbnīcas zīmogu (*Данченко Е., Красилин М. Материалы к словарю иконописцев 17–20 веков. – Москва, 1994. – С. 35*).

²⁶ Pimins Sofronovs (1898–1973) no 1929. gada strādājis Rīgā, 1932. gadā pārcēlies uz Prāgu, vēlāk dzīvojis Parīzē, Dienvidslāvijā un Romā, bet Otrā pasaules kara sākumā aizbraucis uz ASV (*Данченко Е., Красилин М. Материалы.. – С. 32*).

²⁷ K. Pavlovs strādājis 20. gs. 30.–40. gados, dzīvojis Rīgā un pārsvarā gleznojis lielos altāra krustus (*Данченко Е., Красилин М. Материалы.. С. 27–28*).

²⁸ M. Belogradovs strādājis 20. gs. 40.–80. gados (*Данченко Е., Красилин М. Материалы .. – С. 9*).

²⁹ *Киселев Н. Рукописные и печатные книги Латвийских собраний // Художественное наследие. – Москва, 1985. – Вып. 10. – С. 200.*

³⁰ PDC, Volodinas vecticībnieku lūgšanu nama lieta.

Līdzās profesionāli augstvērtīgiem darbiem 19. gs. ikonu mantojuma lielāko daļu veido amatnieciska produkcija, kuras vidū izceļas retas ikonogrāfijas paraugi ("Sv. Nikolajs" ar 81 dzīves ainu no Koroļevščinas lūgšanu nama u.c.).²⁴

Latgalei īpaši nozīmīgs ir vietējo ikonu gleznotāju darbs. Tie ir meistari, kuri strādājuši 19. gs. beigās un 20. gs. pirmā pusē un kuru darbības lauks aptvēris ne tikai Latviju, bet arī plašākus Baltijas apgabalus. Nozīmīgāko no šīm darbnīcām vadījis Gavriils Frolovs (1854–1930).²⁵ Meistars kopā ar brāļiem strādājis Rēzeknē, Maskavā un Rajā – vecticībnieku centrā pie Peipusa ezera. Viņa skolnieks bijis Pimins Sofronovs²⁶, bet pēdējais no ikonu gleznotājiem, kas atstājis plašu darbu klāstu tieši Latgalē, bijis K. Pavlovs²⁷. Vēl pirms divdesmit gadiem vietējo ikonu glezniecības tradīciju aktīvi turpināja M. Belogradovs²⁸, strādādams tautas mākslai tuvā manierē. Tā pakāpeniski no ievestas un norobežotas parādības šī nozare iegūst vietēju nokrāsu, secīgi turpinot kanoniskās un konservatīvās glezniecības principu kultivēšanu, kamēr tās īsto avotu vietā – senajos Krievijas centros – 20. gadsimtā attīstība ir pārtraukta vai visai ierobežota.

Līdzīgi procesi vērojami arī vecticībnieku grāmatu noformējumā. Latgales grāmatu grafikas pieminekļi, kas saglabājušies novada lūgšanu namos, aptver gan vecticībnieku baznīcu rokrakstu pieminekļus, gan tipogrāfiski pavairotos izdevumus. Pareizticīgo baznīcās vairāk izmantota masveida produkcija, un lokālas iezīmes te grūtāk saskatīt. Arī paši pieminekļi ir jaunāki – pārsvarā 19. gs. otrās puses un 20. gs. sākuma iespaidumi. Katoļu baznīcu bibliotēkas ir vairāk cietušas laikmetu kataklizmās (lielās bibliotēkas postītas gan revolūcijas laikā, gan karu gados un pēckara padomju režīma apstākļos), un tikai rets izdevums vērtējams kā nozīmīgs grāmatu grafikas pieminekļis (18. gs. misāles Ambeļos, Aulejā u.c.). Ar to kontrastē bagātīgais vecticībnieku grāmatniecības mantojums. Latvijas baznīcas ir saglabājušas unikālus pieminekļus, kuru starpā ir bibliogrāfiski retumi (Ivana Fjodorova 1564. gadā Maskavā iespiests "Apustulis"; 1575. gadā Pjotra Mstislaveca Viļņā izdotā evaņģēlija atkārtotais iespiedums Mamontova tipogrāfijā 1600. gadā u.c.).²⁹ Latgalē nozīmīgākās grāmatu krātuves atrodas Daugavpils un Rēzeknes vecticībnieku lūgšanu namos, bet katrā nelielā lauku dievnamā saglabāties vismaz viens liturģijai nepieciešamais grāmatu komplekts (tas nav mazs – līdzās evaņģēlijam te obligātas ir svētku dievkalpojumu grāmatas, minejas, triodes, kā arī baznīcas dziedājumu grāmatas, kanonu skaidrojumi u.c.) un senkrievu grafikas tradīcijas ir plaši pārstāvētas. Te iespējams ne tikai atrast atsevišķus izcilus paraugus, bet diezgan pārliecinoši iezīmēt vietējo tradīciju vispārējās attīstības gaitu.

Rokrakstu grāmatas, kas saudzētas kā dzimtas vai draudzes kopienas relikvijas, Latgalē ienākušas līdz ar vecticībnieku ieceļotājiem ("Hermoloģijs" no Volodinas lūgšanu nama, 17. gs. pirmā puse)³⁰, taču plašākais to krājums pieder 18.–19. gs. – laikam, kad pārceļošana notika īpaši aktīvi, un periodam, kas tam sekoja. Stilistikas ziņā šīm grāmatām var atrast noteiktu prototipu. 18. gadsimtā un arī vēlāk te

vadošās ir grāmatu apdares tradīcijas, kas veidojušās Ziemeļkrievijā (Vigorskas kopiena) un pieder t.s. pomoras tipam ar raksturīgu ornamenta izvēli, kompozīcijas principiem un koloristiku (Rēzeknes vecticībnieku kopienas svētku dievkalpojumu grāmata, 18./19. gs. mija; baznīcas dziedājumu grāmata, 19. gs. pirmā puse, u.c.).³¹ 19. gs. 30.–40. gados Piemaskavā iedibināto Gusļicas tradīciju ievirze tādu izplatību Latgalē nerasniedz, kaut arī šim stilistikajam strāvojumam šajā novadā atrodami paraugi.³² Pomoras stils grāmatu apdarē noturas līdz pat 20. gs. pirmai pusei. Grafiski noformētas ir sējumu titullapas, iezīmēts arī nodaļu ievadījums ar ornamentālām vinjetēm. Retāk sastopamas izvērstākas figurālo kompozīciju ilustrācijas ("Hermoloģijs" ar Damaskas Jāņa atveidu, Rečina, 19./20. gs. mija; Efraima Sīrieša miniatūra, Pudereva, 19./20. gs. mija, u.c.).³³ 19. un 20. gadsimtā tiek praktizēta seno rokrakstu pārrakstīšana un kopētāji izmanto iespiestos darbus. Šai laikā šādi pārrakstīti sējumi top uz vietas Latgalē. Rēzeknē strādā Finogens Ciganovs, Daugavpilī – Daņiils Mihailovs.³⁴

Iespiesto grāmatu produkcija Latgalē ienāk no Maskavas, Viļņas, Kijevas, Počajevas, Suprasļas, Vīnes u.c. tipogrāfijām. 16. gs. izdevumi ir retums (1575. gadā Viļņā P. Mstislaveca izdots evaņģēlijs Puderevā u.c.), daudz plašāks ir 17. gs. mantojums, un vēl izvērstāk pārstāvēti 18.–19. gs. grāmatniecības pieminekļi. Pēdējie atkārti 17. gs. izdevumus, pievienojot oriģināla izdošanas datus. Konservatīvisms, kas raksturīgs vecticībnieku tradīcijām, nosaka šo kultūras pieminekļu specifiku. Taču noslēgtība nav konsekventa – laika gaitā redzama saskarsme ar vēsturisko stilu mantojumu. Sējumu vinjetēs parādās gan baroka un rokoko ornamentika, gan klasicisma motīvi ("Jāņa Zeltamutes skaidrojumi par apustuļu darbiem" Volodinas lūgšanu namā, Kijevas Pečoru lavras tipogrāfija, 1724).³⁵ Arī šo kultūras pieminekļu izpētei latviešu mākslas vēsturē nav veltīta pienācīgā uzmanība. Pie šī jautājuma strādājuši vietējie, no vecticībnieku vides nākušie pētnieki, kuru starpā autoritāte ir bijis A. Zavoloko. Par to interesējušies Krievijas speciālisti, tādējādi daļa no Latgales kolekciju senākajiem pieminekļiem jau 20. gs. 70. gados ir nonākusi Sanktpēterburgā.³⁶ Tā šobrīd ir pieejama pētniekiem, ko nevar teikt par pēdējos gados Latgalē zudušajām vērtībām, kuras nespēj nosargāt arī kultūras pieminekļa statuss. Taču bez šī materiāla analīzes un iekļaušanas vietējo akadēmisko pētījumu apritē nav iespējams runāt par Latgales mākslas tradīciju vispusīgu izvērtējumu.

Īsajā pārskatā aplūkoti konkrētie piemēri ļauj secināt, ka Latgales mākslinieciskās kultūras mantojums veidojies, gadsimtiem ilgi piesaistot ārējus iespaidus un



23. Ikona "Kristus – Lielais arhierejs".
Ļauderu pareizticīgo baznīca. 19. gs. pirmā puse

³¹ Киселев Н. Рукописные и печатные книги. – С. 197.

³² Турпат. – 198. lpp.

³³ Турпат. – 197. lpp.; PDC, Rečinas un Puderevas vecticībnieku lūgšanu namu lietas.

³⁴ Киселев Н. Рукописные и печатные книги. – С. 199.

³⁵ PDC, Puderevas un Volodinas vecticībnieku lūgšanu namu lietas.

³⁶ A. Zavoloko savāktā 330 seno rokrakstu kolekcija nodota Puškina namam Sanktpēterburgā; tai pievienots vēl 250 vienību lielais pašu Sanktpēterburgas speciālistu ieguvums Latgalē (Киселев Н. Рукописные и печатные книги. – С. 195).



24. Sv. Nikolajs ar dzīves ainām.
Maslovas vec ticībnieku lūgšanu nams.
Ikona – 17./18. gs. mija, rāmis – 18. gs.



25. Metāla ikona "Diev mātes atdusa".
Skangeļu vec ticībnieku lūgšanu nams. 19. gs.



26. Baznīcas dziedājumu
grāmata.
Rečinas vec ticībnieku
lūgšanu nams.
19./20. gs. mija

dažādu kultūras tradīciju pienesumu. Tas nav jāsaprot kā mehāniska un eklektiska atsevišķu elementu iekopēšana vietējo tradīciju veidotajā kultūrlaukā. Vietējā vide ir pietiekami stabila, lai spētu šos impulsus absorbēt un izcilu paraugu sniegto pieredzi iestrādāt vietējā kontekstā. Par to liecina kultūras pieminekļu kvalitatīvais diapazons un atsevišķu iezīmju attīstības tendences. Šī raksta uzdevums bija parādīt šo ietekmju izcelsmi, tātad akcentēt atšķirīgo un no ārpusaules ienesto. Kā redzams, tad vismaz pēdējo trīs gadsimtu laikā to ģeogrāfiskais, etniskais un konfesionālais fons ir visai daudzveidīgs: no Dienvideiropas baroka klasikas un tā Viduseiropas interpretācijas līdz Ziemeļu un Viduskrievijas tradīciju specifikai. Savukārt tās mākslas tradīciju tapšanas procesa daļas analīze, kas nodrošina apvienojošā un stabilizējošā akcenta realizēšanos, ir īpaša pētījuma tēma. Latgales mākslas pieminekļi tam sniedz plašu, turklāt tikpat kā neapstrādātu materiālu. Cerams, ka jau tuvākajā nākotnē sabiedrībā būs pietiekami daudz sapratnes, lai atbalstītu šādas pētniecības izvērsumu visos nepieciešamajos līmeņos: praktiskajā mākslas pieminekļu inventarizācijā, pieminekļu pētniecībā un akadēmiskajā mākslas zinātnē. Katram no tiem ir savs uzdevums un specifika, un, tikai nodrošinot visu šo kompleksu, ir iespējams panākt lietpratīgu un objektīvu Latgales mākslas mantojuma izvērtējumu. Latgales un Latvijas mākslas pieminekļi to ir pelnījuši.

DŽEIMSS VISTLERS UN "GLĀZGOVAS ZĒNI"

Latvijas mākslā

Eduards Kļaviņš

1898. gadā Rīgas vācu avīzes *Düna-Zeitung* mākslas kritiķis, domājams, Alfrēds Rics, rakstīja par angļu un skotu ietekmēm, ko viņš saskatīja Vilhelma Purviša un Jāņa Valtera gleznās *Kunstverein* salona izstādē.¹ Vēlāk tas tika atkārtots, raksturojot Valtera ekspozīciju turpat 1901. gadā², bet tālaika modernās mākslas propagandētājs Latvijā ārsts barons Roderiks fon Engelharts 1912. gadā plašā rakstā, kas bija veltīts Purvītim, pašsprotami pieminēja skotus, apskatot ainavista dažādo tehniku, kura ļāvusi viņam "mākslinieciski atveidot motīvu"³. Daudz vēlāk – 20. gs. 30. gados – V. Peņģerots, apcerot Valtera darbību, savukārt pieminēja Džeimsu Vistleru un skotus, kas viņu ietekmējuši.⁴ J. Siliņš, interpretējot Jāņa Roberta Tillberga vēlos portretus, norādīja uz gleznotāja "piekļaušanos" angļu–sakšu meistariem un nosauca šai sakarā skotu Džonu Leiveriju.⁵ Vēl vēlāk – jau padomju laika monogrāfijā par Jani Rozentālu – U. Skulme, gan ļoti nenoteikti, latviešu gleznotāja balto un pelēko krāsu portretus saistīja ar Vistlera vārdu.⁶

Vai ir pamats šiem spriedumiem? Ir zināms, ka mākslas kritiķi, pavirši fiksējot vispārējās līdzības, spēj tūlīt runāt par "ietekmēm". Kas attiecas uz Vistleru, tad var teikt, ka kaut kas ir noskaidrojies. Neatkārtojot jau publicēto⁷, īsumā tikai jāatgādina, ka Rozentāla vizionāros portretus ar tipisko formu izklīdinājumu un tuvinātu neitralizētu krāstoņu gammu (M. Vīgneres portrets, 1898, VMM) vispirms ierosināja amerikāņu paraugi, redzēti reprodukcijās vai uztverti ar R. Mutera jūsmīgo aprakstu palīdzību (piemēram, Vistlera "Simfonija baltā Nr. 2: mazā baltā meitene", 1864, Londona, Teita galerija). Vistlera pazīstamais mātes un īpaši Tomasa Kārlaila portrets kā sevišķas dekoratīvistikas kompozicionālās organizācijas un daļēji tēla veidojuma paraugi ietekmēja gan Rozentālu, gan Tillbergu, gan, iespējams, nedaudz arī Aleksandru Romanu (sal.: Rozentāla "Barona Roderiha fon Engelharta portrets", 1901, VMM; Vistlera "Tomasa Kārlaila portrets", 1872–1873, Glāzgova, Mākslas galerija un muzejs; Tillberga "Sievietes portrets", 1910–1914⁸). Nepārprotami – Vistlera darbu muzikālie nosaukumi tika pārņemti, to darīja gan Purvītis, gan Valters, pēdējais, piemēram, 1898. gada Pavasara izstādē Sanktpēterburgā eksponēja ainavu *Prelude Chopin op. 28 Nr. 6* (n.v. 1898)⁹.

Tiktāl viss ir samērā skaidrs. Jautājums kļūst grūtāk atbildams, kad jāmēģina noskaidrot skotu ietekme un arī tas, vai Vistlera ietekme bija plašāka, t.i., vai tā izgāja ārpus portreta sfēras.

Vispirms daži vārdi par skotiem.¹⁰ Atšķirībā no Vistlera skoti Latvijā mazāk zināmi pat profesionāļu aprindās (domājams, pašreiz arī citur, izņemot, dabiski, pašu Skotiju). Toties savā laikā tie bija samērā plaši pazīstami

¹ -tz Vom "Salon" // *Düna-Zeitung*. – 1898. – 17. (29.) Dez.

² -tz Kunst-Salon // *Düna-Zeitung*. – 1901. – 27. Dez. (1902. 6. Jan.).

³ Engelhardt R. v. Wilhelm Purvit // *Heimatstimmen*. – Reval; Leipzig, 1912. – Bd. 5. – S. 192.

⁴ Peņģerots V. *Glezniecība Latvijā* 19. un 20. gs. // *Mākslas vēsture* / V. Purviša red. – Rīga, [b.g.]. – 2. sēj. – 422. lpp.

⁵ Siliņš J. *Apcerējumi par mākslu*. – Rīga, 1942. – 67. lpp.

⁶ Skulme U., Lapiņš A. *Janis Rozentāls*. – Rīga, 1954. – 104. lpp.

⁷ Sk. sīkāk: Kļaviņš E. *Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916*. – Rīga, 1996. – 107., 113., 165. lpp.

⁸ Repr.: *Ilustrēts Žumāls*. – 1925. – 282. lpp. Seit un turpmāk – ja darba atrašanās vieta netiek minēta, tā nav zināma.

⁹ Repr.: *Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1898: Иллюстрированный каталог*. – Спб., 1898. – С. 23.



1. DŽ. VISTLERS. Tomasa Kārlaila portrets. 1872–1873



2. J. ROZENTĀLS. Barona Roderika fon Engelharta portrets. 1901

¹⁰ Autors pateicas Kaledonijas pētniecības fondam un Edinburgas Karaliskajai biedrībai (*the Caledonian Research Foundation and the Royal Society of Edinburgh*) par sagādāto iespēju 1997. g. aprīlī un maijā pētīt skotu mākslu Skotijas muzejos un studēt literatūru par šo tēmu. Svarīgākās publikācijas, kur atrodama informācija par "Glāzgovas zēniem" (neminot enciklopēdiska rakstura izdevumus un katalogus): *Martin D. The Glasgow School of Painting.* – London, 1897; *Caw J.L. Scottish Painting: Past and Present: 1602–1908.* – Weston-super-Mare, 1908 (pirmpublicējums, atk. izd. 1975, 1990); *Irwin D., Irwin F. Scottish Painters: At Home and Abroad: 1700–1900.* – London, 1975; *Billcliffe R. The Glasgow Boys: The Glasgow School of Painting.* – London, 1985; *Macmillan D. Scottish Art: 1460–1990.* – Edinburgh, 1990.



3. J. R. TILLBERGS.
Jāņa Raiņa portrets. 1925



4. K. ZEMDEGA.
Piemineklis Jānim Rainim.
1962. Rīga, Esplanāde

Eiropā, īpaši Vācijā, kur viņu parādīšanās 1890. gadā Minhenes *Glaspalast* izraisīja sensāciju. Runa ir nevis vispār par skotiem, bet par īpašu gleznotāju grupu, ko apvieno ar apzīmējumu "Glāzgovas zēni" (*The Glasgow Boys*). Blakus franču impresionistiem un vēlākiem postimpresionistiska tipa māksliniekiem un simbolistiem skoti kopā ar Vistleru tika vērtēti kā modernās mākslas veidotāji. Tālaika postimpresionistiskā galējā avangarda (Sezans, van Gogs, Gogēns) slava Eiropā vēl nebija publiska. Pazīstamākie "Glāzgovas zēni" – Viljams Makgregors, Džeimss Gatrijs, Džons Leiverijs, Edvards Voltons, Džeimss Patersons, Džordžs Henrijs, Edvards Hornels, Roberts Makolijs Stīvensons. Skotu tālaika novatorisms izpaudās kā kāpināts gleznieciskums – formu mikstināšana un uzirdināšana, atsevišķa triepiena tehnika, plaši sagleznojumi, biezas un plānas faktūras variācijas, aktīvs kolorisms, te veidojot tonālas tuvinātu krāstoņu gammas ar raksturīgām pelēkām harmonijām, te izmantojot kontrastējošus toņus vai (vēlāk) kļājot plašākus dekoratīvistikus krāsu laukumus. Viņi piedāvāja lielu tālaika moderno paņēmieni diapazonu, ko attīstīja ne tikai uz savas lokālās glezniecības tradīciju pamata, bet absorbējot franču reālistu (K. Koro, Ž. Bastjēna-Lepāža), Vistlera, franču impresionistu ietekmi.

Gleznojot ainavas, sadzīves ainas, portretus, vēlāk leģendas un sacerētas simbolismam tuvas kompozīcijas, "Glāzgovas zēni" orientējās uz lokālo tematisko materiālu, turklāt deva priekšroku emocionālam efektam, t.s. noskaņai, nevis sižetiskam stāstījumam. Uz vācu vidusmēra mākslas fona skoti acīmredzot likās emocionāli ļoti tieši, noskaņu pilni, krāsaini, jutekliski un bija kā pretstats ne tikai vecajai filozofiski alegoriskai domu glezniecībai vai pamācošiem detalizēti fiksetiem nostāstiem, bet arī emocionāli neitrāliem realitātes norakstiem vēlā naturālisma un agrā impresionisma garā. Laikabiedrs, tālaika latviešu mākslinieku vidū iecienītais vācu mākslas vēsturnieks R. Muters rakstīja par "krāsainām fantāzijām", "poētiskiem sapņiem", "spēcīgi ierosinātu noskaņu krāsām" un konkretizēja to šādā skotu gleznu kopainā: "Vismīļāka viņiem bija daba tajās stundās, kad zūd cietās formas un ainava kļūst par krāsainu vīziju, it īpaši tad, kad rietošās saules iekrāsotie mākoņi uzmet purpura plīvuru visām krāsām, vājina kontrastus un rosina sapņošanu. Vientuļas meitenes redzamas stāvam uz pakalna saulrieta gaismā un sūtām pēdējos sveicienus mēnesim.." ¹¹ (Pēdējo motīvu iegaumēsīm, lai to atcerētos nedaudz vēlāk, kad izcelsim vienu no agrajiem Valtera gleznojumiem.) "Glāzgovas zēni" regulāri izstādījās Minhenē, vēlāk arī citur, viņiem radās sekotāji, to skaitā savulaik pazīstamais gleznotājs Ludvigs Dills no t.s. Dahavas grupas jeb kolonijas. Domājams, ka skotu piemērs īpaši rosināja vācu "dzimtenes mākslas" un "noskaņu mākslas" gleznotājus. Ap 1900. gadu skotu, tāpat kā Vistlera, devums bija vērā ņemama parādība Eiropas mākslas arēnā, viņu darbi tika regulāri eksponēti dažādās starptautiskās izstādēs, privātos salonos, reproducēti mākslas žurnālos (*The Studio, Die Kunst*). Jau 1897. gadā Deivids Mārtins publicēja monogrāfiju par Glāzgovas skolu.

Ja pieņemsim, ka minētajiem pirmajiem kritiķiem taisnība un skoti ietekmējuši vismaz Purvīti un Valteru, tad jājautā, kur un kad viņi vai citi latvieši varēja redzēt skotu darbus. Skotijā neviens nav bijis, tātad jāmeklē tuvāk. Vistuvāk – 1896. gada rudenī starptautiskā mākslas izstādē tepat Rīgā, Melngalvju namā, kur starp daudziem citiem bija arī skotu Aleksandra Brauna, Aleksandra Dohertija, Roberta Nisbeta un – sevišķi svarīgi – Roberta Makolija Stīvensona darbi.¹² Pēc biogrāfiskiem datiem spriežot, latvieši tos varēja redzēt, bet varēja arī neredzēt. Katrā ziņā vācu kritiķim tie varēja būt salīdzināšanas objekts. Nevar pilnīgi izslēgt iespēju, ka iepazīšanās ar kādiem oriģināliem varēja notikt 1898. gadā brauciena laikā uz Rietumeiropu A. Kuindži grupā, lai gan A. Rilovs, viens no brauciena dalībniekiem, atmiņā palikušo eksponātu vidū nenosauca skotu darbus; vismaz Purvītim, kas ilgāku laiku uzturējās Vācijā, šāda iespēja bija reālāka. Maz šaubu, ka latvieši nebūtu redzējuši 1897. gadā S. Djaņļeva organizēto angļu (skotu) un vācu akvarelistu izstādi Štiglica skolas telpās, *Мир искусства* izstādi 1899. gadā turpat, kur bija arī angļu eksponātu nodaļa ar diviem Vistlera darbiem, Mākslas veicināšanas biedrības organizētās 1898. un 1900. gada izstādes ar samērā bagātīgu britu eksponātu klāstu (to vidū bija arī dažu skotu darbi). Purvītis, kas brauca uz Berlīni un Minheni arī 1901.–1902. gadā, varēja skatīt vēl kādus "Glāzgovas zēnu" gleznojumus. Nav īsti skaidrs, kur Valters sava t.s. Jelgavas perioda laikā varēja iepazīties ar skotu darbiem, bet viņa mantojumā ir gleznas, kas visvairāk norāda uz iespējamām Vistlera un "Glāzgovas zēnu" ietekmēm, un tātad ir pamats domāt, ka kāda tiešāka un turklāt pietiekami ātra saskare ar attiecīgiem mākslas oriģināliem varēja notikt.

Nav par zemu jāvērtē ierosinājumi, kas nāca vai varēja nākt no reprodukcijām un pat tekstiem. R. Mutera grāmata jau pieminēta, nav šaubu, ka tā bija ļoti ietekmīga. Bet Vistleru un skotus pastāvīgi interpretēja mākslas kritika vācu periodikā, tie pavidēja arī krievu rakstos (Grabars, Benuā). Visi šie avoti neapšaubāmi bija pieejami latviešu māksliniekiem, "Vērotāja" reprodukciju vidū (un to izvēli, domājams, pārzināja Rozentāls) atrodamai vairāku Vistlera darbu pārpublicējumi. Nevar noraidīt pieņēmumu, ka pazīstamo gleznotāju pat neredzēto darbu apraksti, raksturojumi, viņu novācīju pārspridumi spēja virzīt latviešus apgūt tās pēc saviem ieskatiem, kā to samērā droši var apgalvot par Rozentāla "vistleriskajiem" portretiem.

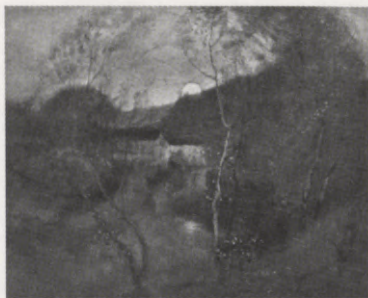
Tā kā pašu mākslinieku rakstītos materiālos nav atrodama atzišanās īpašās simpātijās pret skotiem (par Vistleru, kā zināms, pacilāti rakstīja Rozentāls), tad, meklējot iespējamās saskares punktus, analizējami paši darbi. Vai te saskatāmas kādas pazīmes, kuras vēstītu par ietekmēm vai vismaz pietiekami tuvām analogijām? Pirmām kārtām jānorāda, ka daudzo tālaika "jaunās mākslas" parādību jūklī, kuras pazina un no kurām iespaidojās latviešu mākslinieki, skoti un Vistlers bija tikai viena, salīdzinoši neliela daļa. Nevienu no latviešu gleznotājiem nevar

¹¹ Muther R. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. – München, 1994. – Bd.3. – S. 555–556.

¹² Sk. Rīgā izstādīto skotu gleznu raksturojumu tālaika recenzijā vācu presē: -tz. Von der Gemäldeausstellung // Düna-Zeitung. – 1896. – 23. Oct. (4. Nov.). Kritiķis izcēlis Roberta Makolija Stīvensona darbu: "...vispievilcīgākā ir Stīvensona glezna "Dzīvas pie strauta"; mikstā, maigā mēnessgaisma mierīgajā ainavā nevar būt skaistāk atveidota, kā tas ir šeit noticis."



5. J. VALTERS. *Prelude Chopin op. 28 Nr.6. N. v. 1898*



6. R.M. STĪVENSONS.
Vecās dzirnavas. N. v. 1904



7. J. VALTERS.
Sieviete parkā. Ap 1900



8. J. VALTERS. Ainava.
1904

¹³ Бенуа А. Беседы художника // Мир искусства. – 1899. – Т. 2. – С. 12.

¹⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. – Москва, 1980. – Кн. 4. – С. 164.

¹⁵ Грабарь И. По европейским выставкам // Мир искусства. – 1904. – Т. 12. – С. 134.

¹⁶ Saw J.L. Scottish Painting. – P. 347.

uzskatīt par tieši šo mākslinieku uzticīgu sekotāju, kas atsakās no citiem paraugiem. Te var runāt tikai par dažām specifiskām viņu darbu kvalitātēm, turklāt tādām, kuru rašanos varēja izraisīt arī vairāki līdzīgi avoti vienlaicīgi.

Dabiski, ka Vistlera izaicinošais, efektīgi propagandētais estētisms kā "modernās" mākslas pamats bija pieņemams, jo "Rūķa" pirmā paudze vēlējās būt moderna. Savukārt "moderno" skotu orientācija uz dzimtajām reālijām kā tematisko materiālu atbilda – vismaz analogiju līmenī – "Rūķa" nacionālās mākslas radīšanas programmai. Tomēr tās ir pārāk vispārējas līdzības tāpat kā aktīva krāsainība, gleznieciskums, plenēriski efekti, brīva faktūra. To visu varēja rosināt arī citi avoti.

Toties ar daudz lielāku konkretizācijas pakāpi var runāt par dažu raksturīgu tēlojuma paņēmieni un formālu iezīmju līdzību. Tā ir akcentētā ķermenisko formu dematerializācija, mikstinājums, sfumato kā īpaši poētiski lirisku efektu radītājs, bieži kopā ar neitralizētu krāsu kā galēju harmonizācijas līdzekli. Šīs kvalitātes nepiemita visai skotu glezniecībai un, jāsaka, arī ne visiem Vistlera darbiem. Tomēr tieši tās tika izceltas presē, saskatītas latviešu gleznās (minētie A. Rica un R. fon Engelharta raksti) un acīmredzot arī iegūlās mākslinieku apziņā kā īstākā skotu un Vistlera specifika, kam būtu jāpievērš uzmanība kā būtiskai "modernās" gadsimtu mijas mākslas vērtībai. Pēc Vistlera parauga skotu gleznotāji ieviesuši modi atveidot dabu "ne citādi kā melnīgnējas dūmakas piesegā", ziņoja A. Benuā 1899. gadā no Minhenes latviešiem labi zināmajā žurnālā *Мир искусства*,¹³ vēlāk viņš atcerējās, ka S. Djaģiļevu, kas izstādīja skotu darbus Sanktpēterburgā, valdzināja to "dūmakainā un tomēr sulīgā maniere, viņu īpatnējā krāsainība"¹⁴. Autoritatīvais eiropieško izstāžu recenzents I. Grabars, komentējot šo manieri, paskaidroja, ka "šādu.. "harmoniju", *arrangements* un *Stimmungs Bildnisse* recepte: lai dominētu viena krāsa – *Leitfarbe*, nebūt ne spilgta, bet viegli dzēsta, netīra"¹⁵. Vispārinot varētu teikt, ka skoti bieži izmantoja pelēkos toņus, tādā veidā harmonizējot citas krāsas, un, kā to kādreiz formulēja Dž. Kovs¹⁶, gleznoja uzsvērti "zemā tonalitātē". Jāpiezīmē, ka gadsimtu mijā Vistlers un skoti kā novatori no Lielbritānijas bieži tika sasaistīti kā vienas ķēdes locekļi, lai gan "Glāzgovas zēni", neraugoties uz viņu pietāti pret Vistleru un arī noteiktu ietekmēšanos no viņa, nekādā ziņā nav uzskatāmi par amerikāņu epigoņiem bez sava rakstura; atšķirības daudzos gadījumos ir ļoti lielas – skoti, un tieši "Glāzgovas zēni", bija tematiski daudz demokrātiskāki, krāsu un faktūras ziņā mazāk ierobežoti, citkārt pat uzsvērti polihromi, viņiem nebija Vistleram visumā tipiskās izkalkulētās un mākslotās rafinētības (šāda pārsmalcinātība kā papildinājums racionālai vienkāršībai parādās Glāzgovā nedaudz vēlākā šī centra attīstības stadijā – slavenā Glāzgovas jūgendstila mākslinieka Č.R. Makintoša un viņa loka darbos). To visu var paturēt prātā, bet,

meklējot analogijas latviešu darbiem un ņemot vērā to, ka visa "Glāzgovas zēnu" kvalitāšu gamma nebija latviešiem zināma, jāpievērš uzmanība tieši iepriekšminētajām "specifiskajām" un izdaudzinātajām, pat modīgajām Vistlera un skotu glezniecības īpašībām, tās daudz nešķirojot.

Latviešu mākslinieku darbos aplūkotās pazīmes parādās 19. gs. 90. gadu beigās – jau minētajā Jaņa Rozentāla 1898. gadā gleznotajā M. Vignerē portretā, kā arī Jāņa Valtera gleznā "Šuvēja" (1899, VMM), ar kuru pēdējam sākas vesela darbu rinda (ja runā par zināmajiem), kur viņš lieto vienojošu pelēku toni, kas ieaužas visās gleznas vietās; šis efekts tika panākts, izmantojot pelēku pagleznojumu un saglabājot tā toni kā gatava darba kolorīta organisku sastāvdaļu gan portretos, gan ainavās ("Portrets", ap 1900; "Ainava", 1904; "Ainava ar upīti", 20. gs. sākums; "Sieviete parkā", ap 1900, visi – VMM). Protams, pelēkie toņi bija iemīļoti Vistlera portretos un ainavās. Viņš, kā to fiksējis rakstiski viens no skolniekiem un ko vēlāk, analizējot krāsu slāņus, noteikuši mūsdienu vistlerologi, pastāvīgi lietojis šo pelēko pagleznojumu.¹⁷ Līdzīgi pelēko kā koptoni izmantoja Džeimss Patersons, bet visvairāk dominējošu pelēko savās samērā vienkāršās dūmakainajās noskaņu ainavās lietojis "Glāzgovas zēns" Roberts Makolijs Stīvensons, kas piederēja pie vēlākās šīs grupas paaudzes un saglabāja uzticību savas grupas tradīcijai ilgi 20. gadsimtā. Jātgādina, ka viņa pietiekami reprezentatīvs darbs "Dzirnavas pie strauta" bija izstādīts Melngalvju namā 1896. gadā. Interesanti, ka pelēkie toņi parādījās Valtera darbos, kad viņš vēl orientējās uz Sanktpēterburgas mākslas pasauli ("Šuvēja" parakstīta krieviski). Nav izslēdzama iespēja, ka šī dūmakaino noskaņu estētika mājaja arī kādās tālaika Pavasara izstāžu eksponentu aprindās, kā to rāda Valtera kolēģa G. Svetlicka darbu reprodukcijas ("Pēc rudens motīviem", n. v. 1898, "Lapas nobirst", n.v. 1899)¹⁸.

Mazāk uzskatāma ir Vilhelma Purviša saskare ar Vistleru un skotiem. Tomēr tā nav pilnīgi neiespējama. Kopīgais Purviša ainavu raksturs ar to stingro kompozicionālo strukturējumu liekas patāls no minētā amorfā gleznieciskā lirisma. Tomēr jāatceras, ka mēs pazīstam ļoti nelielu daļu no Purviša mantojuma un ka viņš bija samērā daudzveidīgs, varētu pat teikt – eksperimentējošs gleznotājs. Viņa tālaika izstādīto darbu recenzijās tiek minētas noskaņu ainavas ar krēslas un nakts gaismas efektiem, kuras, ļoti iespējams, bija analogas zināmajām Valtera tāda tipa ainavām, kas ir saglabājušās. Kā rakstīja Purviša apbrīnotājs barons R. fon Engelharts, kas, protams, bija redzējis daudz vairāk viņa darbu oriģinālu nekā mēs, gleznotājs mācējis "savu koku siluetus mīksti dziļā krēslainas debess tonī izkausēt, kā to darīja skotu ainavisti"¹⁹. Kā konkrēts un ļoti izteikts piemērs šim mikstinājumam, šoreiz gan ne krēslas efektam ir viens no akvareļiem, kas saglabājies Valsts Krievu muzejā Sanktpēterburgā, kur 1898. gadā saņemts no *Мир искусства* patroneses kņaziene M. Teniševas kolekcijas ("Vakars"). Te jāpiebilst, ka turpat atrodas vēl vairāki



9. G. SVETLICKIS.
Lapas nobirst. N. v. 1899



10. V. PURVĪTIS.
Vakars. N. v. 1898

¹⁷ Pennel J., Pennel E.R. Life of James McNeill Whistler. – London, 1925. – Pp. 115–126; The paintings of James McNeill Whistler [Katalogs]. – New Haven; London, 1980.

¹⁸ Repr.: Весенняя выставка в залах. 1898. – С. 19; Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1899: Каталог. – Спб., 1899. – С. 14.

¹⁹ Engelhardt R. v. Wilhelm Purvit. – S. 192.

²⁰ Репр.: Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1900. Каталог. – Спб., 1900. – С. 19.

²¹ Billcliffe R. The Glasgow Boys. – Pp. 31–33; Macmillan D. Scottish Art. – Pp. 259–260.



11. DŽ. GATRIJS.
Hinda meita. 1883



12. J. VALTERS.
Vakara stari. N. v. 1899

Purvīša akvareļi, kuru brīvā tehnika liecina par tam laikam modernas akvarelēšanas apguvi. Paraugu vidū, protams, varēja būt arī angļi un skoti, kaut vai tie, kuru darbi bija redzami iepriekšminētajā izstādē Sanktpēterburgā. Pieminēsim vēl nakts ainavu (eļļā) ar pelēcīgu toņu dominanti un koku skupsnu robežu mīkstinājumu – “Mēnessnakts” (n. v. 1909, VMM). Var pieņemt, ka nakts ainava, kas bija izstādīta Pavasara izstādē Sanktpēterburgā 1900. gadā un ko pazīstam pēc melnbaltas reprodukcijas (“Nakts”)²⁰, arī bija gleznota šādā neitralizētā tonalitātē. Vēl viena Purvitim neparasta liriskā ainava ar stafāžu “Lauku klusums jeb Krēsla” (ne vēlāk par 1898, VMM) papildina šo darbu grupu.

Nemot vērā apstākli, ka gan skoti, gan latvieši tematiskā ziņā orientējās uz dzimtajām reālijām, mēģināt atrast ikonogrāfiski ļoti konkrētas līdzības neliekas perspektivs pasākums. Tomēr vismaz analogiju līmeni kaut kas ir iespējams. Kā norāda “Glāzgovas zēnu” apcerētāji, viens no galvenajiem viņu ietekmētājiem bija tolaik slavenais franču naturālists Ž. Bastjēns-Lepāžs²¹; viņš bija devis tiem savdabīgu ikonogrāfiski kompozicionālu paradigmu – nabadzīgs zemnieka bērns lauku ainavas priekšplānā (“Nabaga Fovete”, 1881, Glāzgova, Mākslas galerija un muzejs). Aukstumā sastindzis, lupatās ietīnīes bērns – raksturīgs “nabaga ļaužu” tēls, kura uzdevums bija izraisīt līdzjutību un norādīt uz sociālo netaisnību. Gan figūra, gan vide gleznota ar naturālistiem tipisku skrupulozu detalizāciju. Dažādās variācijas šī ikonogrāfiski kompozicionālā shēma tika atkārtota arī skotu darbos, piemēram, Aleksandra Manna gleznā “Filisa” (1883, privātkolekcija), kur gane ir apcerīgi liriska, vai Džeimsa Gatrija darbā “Hinda meita” (1883, Edinburga, Nacionālā galerija), kur meitene, tieši otrādi, ir iekšēji aktīva un lietišķa. Vēlākos variantos tēls sāk modificēties, zaudējot sociālo vēstījumu un iegūstot jau simbolisma posmam raksturīgo psiholoģismu vai pat bioloģismu un mīklainu daudznozīmību, kā to rāda, piemēram, Edvarda Voltona “Sapņošana” (1885, privātkolekcija). Kaut ko līdzīgu saskatām dažos Valtera zemnieka meiteņu tēlos un attiecīgās kompozīcijās, sociālais moments gan to statistiskajos variantos izpaliek; tādas ir tikai pēc reprodukcijas zināmā glezna “Vakara stari” (n. v. 1899)²² un pazīstamā “Zemnieku meitene” (ap 1900, VMM).

Latviešu mākslas vēlākās stadijās saite ar Vistleru un skotiem pārtrūkst, tas arī saprotams, jo šie sava laika novatori zaudēja aktualitāti. Zīmīgi, ka šī saite vairāk saskatāma konservatīvā Tillberga portretos, kurš orientējās uz reprezentatīva, virtuozī gleznota portreta tradīciju, ko pārstāvēja dažādu skolu paraugi, to skaitā arī Vistlers un daži skoti. Pats Tillbergs kādreizējā sarunā ar šī raksta autoru pieminēja Vistleru kā savu rosinātāju.²³ Protams, te vairs nebija būtiski kādi sfumato efekti vai tonāla pārsmalcinātība, lielāka nozīme bija vispārējām tālaika modernizētā reprezentatīvā portreta kvalitātēm, kad modes kostīms, fiziskā un psiholoģiskā idealizācija atbilstoši laikmeta etaloniem savienojās ar dekoratīvistiskiem efektiem (kompozicionālā un koloristiskā ziņā) un demonstratīvi veiklu otas tehniku. Mēs varam šai sakarā salīdzināt, piemēram, jau minētā Džona Leiverija kādas dāmas portretu (n.v. 1900)²⁴ un Tillberga gleznoto Augustes Bergas portretu (n.v. par 1913)²⁵, kur abi variē

"majestātisko tēlu". Bet tās ir pārāk vispārējas līdzības, un ir nepieciešams atrast konkrētākus saskares punktus. Tillberga 1914. gada "Māsas portretā" (VMM) slaidā figūra modes tērpā iekļauta uzsverti vertikāla formāta audeklā un, lai saglabātu lauku-
mu dekoratīvistisku attiecinājumu, novietota pie gaišas sienas. Kompozīcijas elemen-
tāro centriskumu izjauc kāda ovāla portreta redzamā daļa kreisajā augšējā gleznas stūrī.
Tā ir uzskatāma arī par vistleriskās kompozīcijas modifikāciju (figūras siluets uz gaišākas
sienas fona, grafika vai glezna rāmī vienā pusē, lai daļēji līdzsvarotu figūru). Aptuveni
to pašu darīja Edvards Voltons savulaik pazīstamajā portretā "Angļu meitene"
(n.v. 1900)²⁶, kas Tillbergam varēja būt zināms kaut vai pēc reprodukcijas žurnālā *Die
Kunst*.

Cits saskares punkts parādās, analizējot Tillberga pazīstamo Raiņa portretu
(1925, VMM), kura poza, tērps un aksesuāri atgriež mūs pie Vistlera gleznotā
Tomas Kārlaila portreta. Pats Tillbergs apmetņa nepieciešamību esot pamatojis ar
vajadzību aizsegt bikšu "siluetu" un mazināt, pēc viņa domām, komisko žaketes
lomu tēla veidojumā.²⁷ Kārlaila portrets kā atmiņā vai zemapaziņā iegūlies paraugs,
domājams, te noderēja. Tillberga portrets kopumā, protams, ir citāds – vairāk mo-
numentalizēts, sasaistīts ar dzimtās vietas plašumiem. Un tomēr vistlerisms un "kār-
lailisms" te izpaužas – Rainim ar aksesuāru (spieķis, mīksta platmale) un tumšā
apmetņa palīdzību tiek piešķirti romantiskā tēla elementi, tie paši, kas ir angļu vēs-
turnieka tēlam, t.i., romantiskā ceļotāja, klejotāja atribūti (tie vispār nav pretrunā ar
Raiņa biogrāfiju, ja nu vienīgi tiešām ar viņa 20. gs. žaketi un formālo kaklasaiti). Kā
pilnīgi pareizi monogrāfijā par Tillbergu atzīmējis Māris Brancis, gleznotāja piedāvā-
tais Raiņa tēls atkārtojas K. Zemdegas piemeklī Rīgā (1962), protams, transfor-
mēts atbilstoši latviešu akmens tēlniecības tradīcijai.²⁸ Tādējādi atbalss no pirmpa-
rauga nonāk līdz pat 20. gs. otrai pusei.

Riskējot ar varbūtējām sakarībām, mēs varētu arī iepriekšminētai statisko meiteņu
tēlu ķēdītei – no Bastjēna-Lepāža līdz Valteram – vēl pievienot piemēru no padomju
gađu posma – Edgara Iltnera gleznu "Grieze griež" (1971, Rīga, mākslas muzejs
"Arsenāls"), kuras piesaiste vismaz Valtera paraugam ir ļoti iespējama.

Pēdējās sakarības, kas saista laikā un telpā šķietami ļoti tālas parādības, liek
padomāt par vēl plašāku kontekstuālo loku. Vistlers un skoti rosināja latviešu
nacionālās skolas kā savam laikam mūsdienīgas mākslas attīstību. Savdabīgais lirisma un
dekoratīvistiska estētisma savienojums, kam pamati tika ielikti gadsimtu mijā un kas,
gadiem ejot, arvien saglabājās latviešu mākslā un pietiekami viegli konstatējams pat
mūsdienās, atvedināms arī no viņu ietekmēm. Bet caur Vistleru un skotiem latviešu
mākslā ienāca atskaņas no vēl tālākām tradīcijām, jo viņu oriģināldevums gadsimtu
mijas novācijām taču neradās tukšā vietā. Makolija Stīvensona dūmakainās ainavas
īstenībā bija Kamila Koro stila modernizācija. Un jāatceras, ka amerikāņu slavenās
pelēkās harmonijas tika atvasinātas no reālista Gistava Kurbē un – vēl svarīgāk – no
pavisam tālā 17. gs. spāņu Djego Velaskesa melnajiem un pelēkajiem krāsu toņiem.
Tādējādi sakarības iegūst jau plašu filozofisku aspektu, ko sadzīviskas runas garā varē-
tu paust kā izsaucienu: "Lūk, kādi gēni dzīvo latviešu mākslas organismā."

²² Repr.: Весенняя выставка в залах. 1899. – С. 17.

²³ 1970. gada 14. aprīļa saruna. Pieraksts – autora arhīvā.

²⁴ Repr.: Die Kunst. – 1900. – S. 465.

²⁵ Fotoreprodukcija: LVVA, 515. f., 1. apr., 5. l., 42. fotogrāfija.

²⁶ Repr.: Die Kunst. – 1900. – S. 149.

²⁷ *Zemzaris U.* No spīvas zīles // *Māksla.* – 1970. – Nr. 2. – 12. lpp.



13. E. VOLTONS. Angļu meitene. N. v. 1900

²⁸ *Brancis M.* Jānis Roberts Tillbergs. – Rīga, 1996. – 163. lpp.



14. J.R. TILLBERGS. Māsas portrets. 1914

JŪGENDSTILS un latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā

Tatjana Kačalova



I. V. PURVĪTIS.
Lauku klusums. 1897–1898



2. V. PURVĪTIS. Ainava.
20. gs. sākums

¹ Schmalenbach F. Studien über Malerei und Malereigeschichte. – Berlin, 1972; Hofstätter H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. – Berlin, 1972.

Jautājumu par jūgendstila īpatnībām ainavu glezniecībā var uzskatīt par vienu no nebūtiskiem šī stila vispārējā uztverē, jo, kā zināms, jūgendstils izkopa savu dzīves impulsu izpausmēm atbilstošu ikonogrāfiju, kur ainaviskiem elementiem bija atvēlēta visai pieticīga vieta, tādēļ arī to analīze mākslas vēsturnieku rakstos nav bijusi sevišķi plaša. Taču Latvijas mākslai jautājums par jūgendstila īpatnībām ainavu glezniecībā kļuvis ļoti svarīgs, jo Latvijā, jūgendstilam ieviešoties un gūstot piekrišanu, ainava bija viens no iemīļotākajiem žanriem, kas varēja lepoties ar bagātu sižetu un motīvu klāstu, kurš tika pārmanots no plenēriskā reālisma garā strādājošiem krievu un skandināvu māksliniekiem. Šī jautājuma veiksmīga apzināšana

jautu precīzāk iezīmēt žanra attīstībai svarīgus posmus, jo jūgendstils Latvijā nenomainīja iepriekšējos stilus, bet pastāvēja tiem līdzās un tāpēc visbiežāk varēja izpausties tikai kā cita stila prasībām atbilstošu risinājumu sastāvdaļa.

Kopīgai gadsimtu mijas perioda ikonogrāfijai raksturīgi ir latviešu ainavā sastopamie pavasara, ziedošu un plaukstošu koku, plūstošu ūdeņu un līdzīgi dabas motīvi, kas glezniecībā ienākuši līdz ar impresionismu. Pietiek atcerēties K. Monē, K. Pizaro, A. Sislē 19. gs. 70.–80. gadu pavasara, ziedošo koku un ņirbošo ūdeņu atveidojumus, kur fiksētas tās pārmaiņas dabā, ko rioteica apgaismojums un atmosfēras stāvoklis. Latvijas mākslā šie motīvi guva izpausmi 90. gadu plenēristu izkoptajā reālistiskajā skatījumā un līdz ar to arī citu vērtību akcentējumā. Telpa un gaisma kā plastisko formu veidotāja nosaka iespaidu, ko rada J. Rozentāla, J. Valtera un agrīnā V. Purviša pavasarīgo strautu un ziedošo koku atveidojumi.

Jūgendstilu, kā to pierāda ieskats šī perioda pasaules mākslas attīstības norisē,¹ ainaviskie motīvi neinteresē, tam būtiska ir savu ideju izpausmei atbilstoša tēlu pasaule un tēlošanas veids, kas krasi atšķiras no iepriekšējo stilu paņēmieniem ar to, ka bioloģisma idejas izteic ritmizētu formulu aspektā. Šādu prasību gaismā arī Latvijā populārajiem vecajiem motīviem bija jāiegūst jauniem apstākļiem atbilstoša forma. Tas tika panākts, atklājot motīvā

līdz tam nepamanītas dinamiskuma iespējas, bet atstājot novārtā formveides elementu nozīmi un obligāto prasību pēc to atbilstības stila īpatnībām. Raksturīgi, ka arī 20. gadsimtā atsevišķu autoru ainavās ar jau daļēji ievērotu ornamentālizāciju galvenais tomēr paliek plenēriskā ainavisma noteiktais tēlojošais moments, tādējādi rodas iespēja šādas ainavas vērtēt kā tikai daļēji ar jūgendstilu saistītus darbus (V. Purvītis, "Rudens", ap 1901, reproducēts žurnālā *Мир искусства* 1902. gadā). Jūgendstila ornamentālajai dabai un prasībai pēc simboliska tās tulkojuma varēja atbilst tikai dabas elementu fragmentārs vai arī no dabas abstrahēts tēlojums, piemēram, kaut vai viena koka (visdažādākajos tā bioloģiskās dzīves momentos) vai arī tā sarežģītāku kombināciju atveidojums tuvplānā, bet šādi tvertu dabas elementu tēlojumi latviešu tālaika ainavu glezniecībā sava mazskaitlīguma dēļ neliekas populāri.

Spilgts piemērs latviešu gadsimtu mijas ainavu glezniecības izpratnei ir Vilhelma Purviša (1872–1945) daiļrade, jo šim meistaram tiešāk nekā viņa laikabiedriem izdevās jūgendstila formālās valodas īpatnības pielāgot latviešu ainavu glezniecības vajadzībām, tai pašā laikā nepadarot to par jūgendstila mākslu.

Vilhelms Purvītis – vienīgais latviešu ainavists savā paaudzē – bija arī viens no ievērotākajiem un reizē racionāli ievirzītiem eksperimentētājiem tālaika latviešu mākslinieku saimē.

Iepazīšanās ar gleznotāja agrīnā perioda darbiem (kaut arī bieži vien tikai pēc reprodukcijām) ļauj noteikt gan laiku, kad viņš pievērsās saviem populārākajiem motīviem (visraksturīgākās ir ainavas ar koku un apsnigušu virsmu tēlojumu), gan ierosinošos apstākļus, kas viņam palīdzēja sākt apgūt ornamentālismu.

V. Purvītis savu radošo darbību sāka kā gleznotājs, kura dabas uztvere un risinājums bija līdzīgs tādiem krievu ainavas skolas pārstāvju sniegumiem, kādi bija V. Poļenova un I. Levitāna darbi. Taču jau viņa agrīno darbu analīze ļauj secināt, ka krievu plenēristu māksla nekad nav bijusi vienīgais avots, kur jaunais mākslinieks smēlās radošus impulsus. Šādu avotu bija daudz, tomēr gribētos runāt nevis par parasti minēto ietekmēšanos no konkrētu tālaika mākslinieku darbiem², bet gan par V. Purviša spēju nošķirt šajā daudzveidīgo iespaidu kompleksā tās tendences, kas vēstīja par jauna mākslas posma iestāšanos. Turklāt būtiski bija tas, ka viņš ne tikai saskatīja un apzināja šo tendenču nozīmi, bet prata arī tās radoši izmantot. Tā, piemēram, jau tādā V. Purviša klasiskā gleznā, kāds ir viņa diplomdarbs "Pēdējie stari" (1897, atrašanās vieta nav zināma), kurā neapšaubāmi jūtama



3. V. PURVĪTIS. Ainava.
20. gs. sākums



4. V. PURVĪTIS.
Ziemas ainava
(Sniegs kalnos). 1899

² Vorpsvēdiešu, R. Menāra ainavas.



5. V. PURVĪTIS.
Jelgavas šoseja
(Negaiss tuvojas). Ap 1900

³ Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – Москва, 1984. – С. 116.

⁴ Николаева Н. Япония – Европа. – Москва, 1996. – С. 357.



6. V. PURVĪTIS.
Ziema. (Meža studija).
19. gs. 90. gadi

I. Levitāna, kā arī A. Kuindži ietekme, neuzkrītoši, tomēr pietiekami konsekventi realizēts ritmizācijas princips (bēru stumbru sakārtojums pa diviem), bet tādos darbos kā "Pēdējais sniegs" (1898, Valsts Krievu muzejs Sanktpēterburgā) vai "Atkusnis pavasari" (1897, reproducēts žurnālā *The Studio* 1905. gadā) bez šīs ritmizācijas vērojami arī ornamentalizācijas mēģinājumi. Tādējādi redzams, ka V. Purvītis jau izmanto paņēmienus, kas tālāk ne tikai būs neatdalāmi no priekšstata par jūgendstilu, bet kļūs noteicoši tālāka latviešu mākslas raksturošanai. Svarīgi ir arī tas, ka minētajos un citos 19. gs. beigu darbos V. Purvītis rosina jaunās, modernās mākslas nostiprināšanos, ainavas netēlo-

jošiem elementiem (krāsai, līnijai, plaknei) piešķirot patstāvīgu faktoru funkcijas.

V. Purviša pārsteidzoši konsekventā pievēršanās dažu jauno formālo vērtību izpētei (vispirms būtu minama interese par ritma iespējām) liktos neizprotama, ja pēdējos gadu desmitos plašāk apzinātie un komentētie materiāli par 19. gs. Pēterburgas mākslas dzīvi³ nenorādītu uz vienu līdz šim mākslinieka biogrāfijā nepieminētu iedvesmas avotu, proti, japāņu mākslu.

Kā zināms, japāņu māksla bija viens no faktoriem, kas veicināja pārmaiņas Eiropas glezniecībā un grafikā, liekot saprast ritma, līnijas, silueta un plaknes nozīmi iecerētā tēla izveidē. V. Purvītis šos mākslas darbus varēja vērot 1896. gada beigās Pēterburgas Mākslas akadēmijas zālēs, kur kolekcionārs un ceļotājs S. Kitajevs atklāja izstādi, kas iepazīstināja ar bagātu japāņu gravīru krājumu.⁴ Izstādi plaši apmeklēja akadēmijas studenti, un V. Purvītis, domājams, bija to vidū. Šo pieņēmumu apstiprina fakts, ka ritmizācijas mēģinājumi V. Purviša mākslā sākās tieši šajā laikā (sk. jau minēto diplomdarbu). Atskaņas šai savai interesei viņš atrada skandināvu (1897), kā arī krievu un somu mākslas izstādē (1898).

Domājams, ka pamatu japāņu gravīru novērtēšanā V. Purvītis guva no iespaidiem Latviešu etnogrāfiskajā izstādē Rīgā (1896), kur viņš kopā ar laikabiedriem iepazīs ar plašu etnogrāfisko priekšmetu klāstu, kas vedināja uz ornamentālo vērtību izziņāšanu, jo tautas mākslai piemītošā dzīves ritmiskā

uztvere un tai atbilstošais materiāla izkārtojums lika pārliicināties par ritmizācijas primāro nozīmi darbu mākslinieciskajā vērtībā.

Nākamajos gados iezīmējusies ciešāka sadarbība ar kolēģiem, kuri pētīja tautas mākslu (par to liecina R. Zariņa vēstule J. Rozentālam 1903. gada 6. jūlijā), vēl vairāk piesaistīja V. Purvīti minēto vērtību apgūšanai un ļāva viņam saskarsmē ar tautas

mākslai piemītošo vienkāršo, stingro, atturīgo skaistumu radīt ainavas, kur jūgendiskais elements guva šai skaistuma izjūtai pakārtotu izpausmi.

20. gs. sākumā V. Purviša darbos minēto iespaidu rezultātā mainījušies sākotnējie priekšstati par telpu, dabas tēlu un tā interpretējumu. Tā, piemēram, ainavā "Marta diena" (ap 1904, reproducēts žurnālā "Vērotājs" 1904. gada martā) redzams, ka mākslinieks atsacījies no tādas telpiskuma ilūzijas izraisīšanas, kāda, piemēram, bija vērojama viņa diplomdarbā, un jūgendstilam raksturīgo plakanisko efektu meklējumu ietekmē "pieplacinājis telpu", proti, uzsvēris gleznā tikai divas vienu otrai paralēlas telpiskas zonas – priekšplāna strēli un tālā krasta samēru palielinājumu un objektu tēlojuma konkretizāciju, kas pārvērš tos par gleznas satura galvenajiem paudējiem. Šīs novācījas tālā un tuvā attiecībās raksturo arī nākamajos gados radītos V. Purviša palu ūdeņu risinājumus un liecina par viņa patstāvību ietekmju priekšā – atveidojumos tomēr dominē dabiskā, nevis sacerētā tēla un vides uztvere. "Marta diena" ļauj spriest arī par pārmaiņām ritma izpratnē. Iepriekšminētajās gleznās ritms izpaužas kā atsevišķu vienādu elementu metriskais atkārtojums, "Marta dienā" tas jau ieguvis izpausmi, kas piešķir darbam nepārprotamu polifoniskumu.

20. gs. sākumā V. Purvītis rada arī darbus, kuros mēģina tuvoties jūgendstila ikonogrāfijas prasībām, proti, izteikties tikai ar vienā dabas objekta tēlā meklējamām iespējām (piemēram, "Vītolī ziemas naktī", 1904, reproducēts žurnālā "Vērotājs" 1904. gada martā). Taču jāatzīst, ka arī šādā risinājumā V. Purvītis nekāpina koka vitalitātes izpausmi līdz tādai pakāpei, kāda vērojama, piemēram, G. Klimta Briseles Stoklē pils mozaikās attēlotā daudzšarainā koka spirālveidīgajās rotācijās, un tādējādi saglabā dabā vērotā objekta patiesīguma iespaidu.

Jāpiebilst, ka V. Purviša 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma glezniecība prasa vēl dziļāku izpēti, jo tajā slēpjas atslēga jūgendstila ikonogrāfijas būtiskāko momentu atsegšanai un līdz ar to arī atslēga latviešu ainavu glezniecības problēmu plašākai izpratnei.

Rezumējot var teikt, ka jūgendstila iezīmju ieviešanās latviešu ainavu glezniecībā notika pakāpeniski un tipiski jūgendisku darbu ainavu klāstā ir visai maz. Jūgendstils nepakļāva latviešu mākslu, taču – tas liekas ļoti svarīgi – ievirzīja latviešu mākslinieku mentalitāti tādējādi, ka ar savas tipiskās valodas līdzekļiem (dekoratīvāte, ritmizācija) modināja kopš seniem laikiem zemapziņā iegulušas atziņas par šīm vērtībām, veicinot nacionālās mākslas veidošanos.



7. V. PURVĪTIS.
Pavasara ainava. Ap 1904

VĒLREIZ PAR NEOKLASICISMU

Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūras dekoratīvajā tēlniecībā

Silvija Grosa

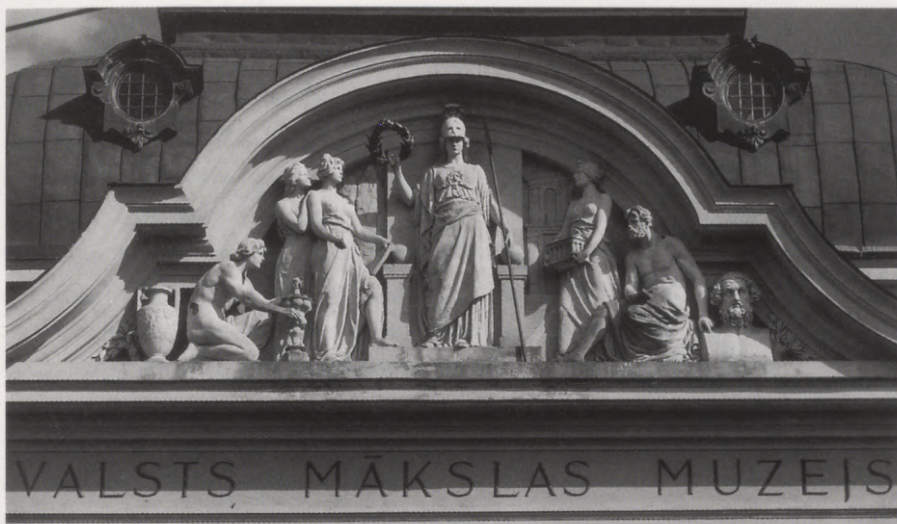
Rīgas 19./20. gs. mijas arhitektūras dekoratīvai tēlniecībai un tās stilistiskajam vērtējumam līdz šim publikācijās pievērsti maz uzmanības. Viens no šīs parādības cēloņiem ir saistīts ar visai ierobežotām ziņām par tēlniecības darbu autoriem, neskaidri ir arī jautājumi, kā praksē realizējās arhitektu ieceres ēku dekoratīvajā noformējumā un cik liela šajā procesā bija izpildītāja loma. Otrs cēlonis meklējams dekoratīvās tēlniecības vērtējumā Rīgas 19./20. gs. mijas arhitektūras līdzšinējos pētījumos, kur par aksiomām kļuvuši arhitektūras vēsturnieka Jāņa Krastiņa izteiktie spriedumi un atziņas, kurās akcentēts jūgendstila funkcionālais aspekts. Viņš raksta: "Ornamentālais dekors jūgendstilā nepavisam nav obligāts. Tomēr cenšanās pārvarēt eklektisma pretrunu starp objektu un tā dekoratīvās apdares aplikatīvo raksturu nevarēja būt atrauta no vēsturiski mantotās skaistuma izpratnes. Ornamentāls rotājums joprojām bija skaistuma sinonīms. Tāpēc jūgendstils labprāt izmanto arī ornamentu, tiesa, radikāli mainot tā lomu arhitektūras darinājumā. Ornamentu lieto apmēram tāpat kā apģērbam pieskaņotas rotaslietas, pamatojot tā nepieciešamību vienīgi ar estētiskas dabas apsvērumiem. Līdz ar to sava nozīme bija arī modei un individuālajai gaumei."¹ Akcentējot jūgendstila funkcionālo aspektu, *a priori* tiek reducēta ornamenta nozīme, jo lietas būtība nav meklējama tās vai citas konkrētas celtnes veidolā, kas varēja būt bez aplikatīva dekora jeb, izmantojot no vācu valodas atvasināto vārdu, būvornamentikas. Ir labi zināms, ka jūgendstilā visos gadījumos ir svarīgs iekšējais jeb konstruktīvais ornaments. Detalizēta šo jautājumu analīze neliela raksta ietvaros nav ietilpināma, jo ar ornamentu ir saistītas principiālas jūgendstila teorijas problēmas. Jāatgādina, ka vairākums pētnieku ornamentālajā aspektā saskata vienu no nozīmīgākajām jūgendstila īpatnībām. Arī raksta autore pievienojas viedoklim, kas ļauj dekoratīvo tēlniecību aplūkot kā faktoru, kurš tieši piedalās ēkas mākslinieciskā tēla veidošanā kā svarīga tā sastāvdaļa. Konkretizējot Rīgas pagājušās gadsimtu mijas arhitektūras dekoratīvās tēlniecības reģionālo specifiku, svarīgs jautājumu loks saistīts ar darbu klasifikāciju, kas savukārt izvirza nepieciešamību veikt stilistisko analīzi. Tas arī nosaka šī raksta uzdevumu – no plašā dažādas stilistikas dekoratīvo darbu klāsta pievērsties tām parādībām 20. gs. sākuma Rīgas dekoratīvajā tēlniecībā, kuras iespējams klasificēt kā piederīgas neoklasicismam.²

Kā zināms, neoklasicisms Eiropas arhitektūrā uzplaukumu piedzīvoja ap 1910. gadu, tomēr tā iedīgli atrodami jau tūlīt pēc gadsimtu mijas³ un neoklasicisms

¹ Krastiņš J. Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. – Rīga, 1980. – 16. lpp.

² Raksta autore neoklasicisma problēmai jau pievērsusies, aplūkojot kopsakarības Latvijas un Lietuvas būvornamentikā. Sk.: Grosa S. Neoklasicisms Rīgas 20. gadsimta sākuma dekoratīvajā tēlniecībā // Acta Baltica '99. – Kaunas, 1999. – P. 141.–149.

³ Bruģis D. Historisma piļis Latvijā. – Rīga, 1996. – 198. lpp.



I. A. FOLCS. Alegoriska kompozīcija. Valsts mākslas muzeja fasādes fragments. 1903–1905

20. gs. sākuma arhitektūrā tiek uzskatīts par otru ietekmīgāko virzienu līdzās jūgendstilam. Gan jūgendstilu, gan arī neoklasicismu virzīja vieni un tie paši historisma pārvarēšanas mērķi, bet uz paņēmienu atšķirību visai skaidri norāda stilistisko parādību nosaukumi. Somu arhitektūras pētnieks Peka Korvenmā uzskata, ka klasicizējošo tendenču ietekme kopš 1904. gada saskatāma arhitektūras korifeju Jozefa Marijas Olbriha, Pētera Bērensa, Karla Mozera, nedaudz vēlāk arī Larsa Sonka un Eliela Sārinena darbos. Viņš raksta, ka situāciju diktēja straujais novācīju apguves temps un moderno tendenču mainīgums: "Konvencionalizēts historisms bija uzvarēts, un nekas vairs nekavēja likt lietā klasicisma pamatprincipus."⁴ Arī Latvijā bija līdzīga situācija. Jau ap 1905. gadu neoklasicisms plaši ienāca Latvijas muižu arhitektūrā,⁵ spēcīgas neoklasicisma izpausmes 20. gs. pirmajos gados vērojamas arī Rīgas arhitektūras būvornamentikā. Tādējādi līdzšinējais viedoklis, ka Rīgas arhitektūrā neoklasicisma parādīšanās notiek tikai ap 1910. gadu⁶, kā arī uzskats, ka "neoklasicisms Rīgas arhitektūrā attīstījās pēkšņi, bez iepriekšējas sagatavošanās, ārējo ietekmju rezultātā"⁷, šķiet apstrīdams. Vēl vairāk – agrīnu klasicizējošo tendenču noliegums Rīgas arhitektūrā var radīt maldīgu priekšstatu par Rīgas arhitektūras atrautību ne tikai no kopīgā Latvijas arhitektūras attīstības procesa, bet arī no citu Eiropas valstu arhitektūras meklējumiem vismaz piecu gadu ilgā laikposmā.

Analizējot pagājušās gadsimtu mijas mākslas stilistiku, mākslas zinātnieks Dainis Bruģis izvirza interesantu secinājumu: "Runājot par 20. gadsimta sākuma arhitektūru, protams, grūti, gandrīz neiespējami operēt ar tādiem viennozīmīgiem jēdzieniem kā "jūgendstils" un "neoklasicisms". Celtniecības praksē bieži dominēja abu minēto virzienu savdabīga simbioze. Lai cik tas arī liktos dīvaini, gan viena, gan otra virziena koncepcijās sakņotās celtnes bieži vien ieguva ārēji ļoti līdzīgus vaibstus. To

⁴ Korvenmā P. Reģionālisms: imports, jaunrade, eksports: 19. un 20. gs. mijas somu arhitektūras nozīme Baltijā // Jūgendstils: Laiks un telpa/Sast. S. Grosa. – Rīga, 1999. – 22. lpp.

⁵ Bruģis D. Historisma pils Latvijā. – 200. lpp.

⁶ Krastiņš J., Strautmanis I., Dripe J. Latvijas arhitektūra no senatnes līdz mūsdienām. – Rīga, 1998. – 149. lpp.

⁷ Turpat. – 159. lpp.



2. M. HARLAMOVŠ. Frīze un skulpturālā grupa "Atēna – mākslu un amatu aizgādne", Valsts Krievu muzeja Etnogrāfiskais korpus Sanktpēterburgā. Fasādes fragments. 1900–1911



3. Jēkaba iela 6/8. Ēkas fasādes fragments ar kaduceju. 1907



4. Elizabetes iela 41/43. Ēkas fasādes fragments ar putti. 1913

⁸ Bruģis D. Historisma pils Latvijā. – 189. lpp.

⁹ Turpat. – 188. lpp.

¹⁰ Борисова Е., Стернин Г. Русский неоклассицизм. – Москва, 1998. [Bez paginācijas.]

¹¹ Борисова Е., Стернин Г. Русский модернизм. – Москва, 1990. – С. 276. Minētais piemērs ir apliecinājums terminoloģiska rakstura neviendabībai šī perioda mākslas raksturojumā, kas jāuzskata par kopīgu tendenci visā gadsimtu mijai veltītajā literatūrā.

¹² Васильев Ю. Классицизм в архитектуре Риги. – Рига, 1961. – С. 166.

lielā mērā noteica vietējās arhitektūras tradicionālo formu lietojums.”⁸

Vēsturiskā pieredze liecina, ka antīkās mākslas formu izmantojumam katrs laikmets centās rast atbilstošu motivāciju, kas izrietēja no tā estētiskās koncepcijas. 20. gs. sākuma neoklasicisma specifiku arhitektūrā noteica nacionālās motivācijas nozīme, jo cauri kosmopolītiski universālām formām bija skaidri saskatāma vēlme apzināt vietējo arhitektūras mantojumu un atjaunot noteiktas vietējās tradīcijas.⁹ Tieši šī parādība sekmēja atšķirības neoklasicisma izteiksmē un dažādu tā izpausmes veidus. Tā, piemēram, Krievijā par svarīgu uzskata tāda rakstura reģionālā klasicisma mantojuma nostalgiski romantizētu izpratni, kādu propagandēja

Мир искусства loka mākslinieki. Minētā tendence, kas tiek raksturota kā aristokrātiski elitāra¹⁰, ieguva ampīra stila brīvas interpretācijas veidolu un tiek atzīta par vienu no Krievijas gadsimtu mijas arhitektūras īpatnībām, kura, saplūstot ar jūgendstilu, ir nozīmīga arhitektūras formu plastiskās izteiksmības meklējumos. Zīmīgi, ka šis strāvājums tiek principiāli norobežots no tā “retrospektīvā klasicisma”, kas Krievijā attīstās pēc 1910. gada un pazīstams kā “neoklasicisms”.¹¹

Latvijā gadsimtu mijā interese par reģionālo arhitektūras mantojumu noteica 18. gs. klasicisma (t.s. birģeru klasicisma) un tā ievērojamākā pārstāvja Kristofa Hāberlanda (1750–1803) daiļrades mantojuma padziļinātu izpēti un noteiktu paņēmieni pārņemšanu. Rīgas arhitektūrā spilgtākais piemērs tam ir arhitekta Augusta Reinberga projektētā Otrā pilsētas teātra ēka (tag. Nacionālais teātris, 1900–1902, A. Folca dekoratīvā apdare). Birģeru klasicisma motīvi izmantoti arī dzīvojamo ēku arhitektūrā. Jāatgādina, ka viena no svarīgākajām birģeru klasicisma īpatnībām bija “brīvā attieksme pret klasiskās arhitektūras mantojumu atsevišķu elementu lietojumā”¹². Iespējams, ka tieši tas izskaidro klasisko elementu “neklasisku” izmantojumu Rīgas 19./20. gs. mijas arhitektūras dekoratīvajā noformējumā. Šajā kontekstā visai zīmīgi, ka Rīgā pirmās jūgendstila ēkas (Audēju ielā 7, 1899, arh. A. Ašenkampfs) sānu fasādes portālā redzama ordera tēmas brīva interpretācija. Šādas ievirzes klasicizējošās tendences vērojamas arī Rīgas jūgendstila būvornamentikā, kur t.s. stateniskais jūgendstils daudzos gadījumos veidojies kā lielā ordera modifikācija.

Agrīns piemērs, kas liecina par neoklasicisma un jūgendstila mijiedarbību, ir arhitekta Vilhelma Neimaņa 1903. gadā projektētā sinagogas ēka Rīgā, Peitavas ielā 1. Ar V. Neimaņa vārdu saistīts viens no pirmajiem neoklasicisma arhitektūras paraugiem Latvijas arhitektūrā – Juzefovas pils (1901). Atsevišķi neoklasicisma motīvi izmantoti arī Rīgā ap šo laiku viņa vadībā uzcelto īres namu (Brīvības ielā 55,

1900, Dzirnau ielā 58, 1901) būvplastikā. Viens no svarīgākajiem dekoratīvās tēlniecības darbiem Rīgas arhitektūrā ar skaidri nolasāmām neoklasicisma iezīmēm ir V. Neimaņa projektētā Rīgas pilsētas mākslas muzeja ēkas (tag. Valsts Mākslas muzejs) centrālā rizalīta frontonā ietvertā figurālā kompozīcija.

Pilsētas mākslas muzejs būvēts no 1903. līdz 1905. gadam neo-barokālās formās. Kā zināms, ēku savulaik vērtēja visai atturīgi un pat pretrunīgi. Labi pazīstams ir Jūlija Madernieka viedoklis. Atsaucoties uz ārzemju pieredzi, kur "ir parasta lieta, ka tādām greznām celtnēm kā pilsētas muzejs un pilsētas gleznu galerija pieder mākslas ziņā arvienu pirmā un reprezentējošā loma un mākslinieki – arhitekti cenšas viņām piedot tās cēlākās un mākslinieciskākās formas", J. Madernieks novērtē muzeja ēku kā rupju kļūdu, kas "kā tāda nepelna arī kritikas".¹³ Tomēr, analizējot citu valstu pieredzi un aplūkojot gadsimtu mijas periodā celtos muzejus, nākas secināt, ka ne tikai Krievijas impērijas ietvaros (Imperatora Aleksandra III Daiļo mākslu muzejs, tag. A. Puškina Valsts Mākslas muzejs Maskavā, 1898–1912, arh. R. Kleins, G. Barhins, I. Rerbergs, A. Čičagovs; Valsts Krievu muzeja Etnogrāfiskais korpuss Sanktpēterburgā, 1900–1911, arh. I. Sviņins u.c.), bet arī citur Eiropā (Daiļo mākslu muzejs Budapeštā, 1900–1906, arh. A. Šikedancs) tie visbiežāk veidoti konvencionālās formās, turpinot 19. gs. historisma tradīciju. Nedaudzie izņēmumi (Folkvanga muzejs Hāgenē, 1901, arh. H. van de Velde; izstāžu ēka Darmštātē, 1901–1905, J.M. Olbrihs) vienīgi apstiprina šo likumsakarību. Autoritatīvais Gustava Klimta daiļrades pētnieks Frenks Vaitfords atzīmē, ka pat Vīnes Secesijas namā saskatāmā stilistikā un ornamentālā simbolika savā dziļākajā būtībā ir historiska un novatorisku to padara vienīgi vēsturisko paraugu izvēle un izmantošanas veids.¹⁴

Vilhelms Neimanis – viena no tālaika eruditākajām personībām – bez šaubām, bija labi informēts par jaunākajām norisēm mākslā. Iespējams, ka tas arī pamato iemeslus, kas muzeja portāla dekoratīvās tēlniecības ikonogrāfijā ļauj meklēt zināmas paralēles ar tēliem, kuri skatāmi virs Vīnes Secesijas nama ieejas portāla, kur trīs maskaroni simboliski attēlo glezniecību, arhitektūru un tēlniecību.

Rīgas pilsētas mākslas muzeja dekoratīvās tēlniecības darbi veikti Augusta Folca darbnīcā. A. Folcs neapšaubāmi bija ietekmīgākā figūra tālaika Rīgā savu aroda biedru vidū. Meistarība, ko noteica viņa darbaspējas un nenoliedzamā apdāvinātība, daļēji apgūtā akadēmiskā izglītība¹⁵, interese un zināšanas par antīko mākslu¹⁶, ļāva tēlniekam veidot muzeja ēkas frontona kompozīciju, kurā vienlīdz veiksmīgi varēja realizēties gan arhitekta precīza iecere, gan viņa paša radošā fantāzija.

Figurālā kompozīcija, kas ietverta barokāli lauzītā rizalīta frontonā, saistīta ar mākslu alegorijas attēlojumu. Ir



5. Kalēju iela 14/16.
Ēkas fasādes fragments ar putti.
20. gs. sākums

¹³ Madernieks J. Baltijas mākslas gadagrāmata // Dzimtenes Vēstnesis. – 1909. – 14. febr.

¹⁴ Whitford F. Klimt. – London, 1993. – P. 74.

¹⁵ No 1869. līdz 1871. gadam A. Folcs mācījies Berlīnes Mākslas akadēmijā, apgūstot akadēmiskā klasicisma paņēmienus pie Alberta Volfa. Viņa darbos saskatāma Reinholda Begasa ietekme, kuru A. Folcs pat uzskata par savu skolotāju. A. Folca daiļrades attīstībā kā svarīgs tiek minēts vēl pirms studijām patstāvīgi apgūtais J.G. Šadova teorētiskais darbs "Polikleits". Par to sk.: Appena I. Augusts Folcs: Dzīve un daiļrade: LMA bakalaura darbs. – 1994.

¹⁶ A. Folca īpašo interesi par antīko mākslu apliecina viņa dienasgrāmatās atrodamā informācija, kā arī nerealizētais nodoms studēt mākslas vēsturi. Sk.: Appena I. Augusts Folcs. – 12. lpp.



6. Teātra iela 9. Ēkas fasādes fragments
1903–1904



7. Hērakls.
Matīsa iela 40/42.
Ēkas fasādes fragments.
1907

¹⁷ Appena I. Augusts Folcs. –
31. att.

¹⁸ Kļaviņš E. Classical Revivals and
Traditionalisms in Latvian Art in
the First Decades of the 20th
Century: A Synopsis // The First
Conference of Baltic Studies in
Europe. Rīga, 16-18 June, 1995.

saglabājusies fotogrāfija ar darba māla modeli¹⁷, kas ļauj spriest par to, ka akadēmiski reālistiskais figūru modelējums realizācijas procesā ir ieguvis lielāku nogludinātību un līdz ar to dekoratīvai kompozīcijai nepieciešamo vispārinājumu. Kompozīcijas ritms pakļaujas frontona izliekumam, tomēr proporcijās un plastisko apjomu akcentējumā labi nolasāmā tēlniecības suverenitātes ideja liecina par izvēlēto uzdevumu, kura būtība rodama gadsimtu mijas mākslai raksturīgajos sintēzes meklējumos, ko arī ikonogrāfiski apliecina izvēlēta mākslu alegorijas tēma.

Kompozīcijas centrā ar lauru vainagu rokā atveidota Atēna – mākslu aizgādne antikajā mitoloģijā, tai līdzās redzamas dažādu mākslu mūzas. Jāatzīmē, ka kompozīcija “Atēna – mākslu un amatu aizgādne” vainago arī jau minētā Valsts Krievu muzeja Etnogrāfiskā korpusa ēkas fasādi Sanktpēterburgā (tēlnieks M. Harlamovs). Iespējamo inspirācijas avotu meklējumos nevar iz-

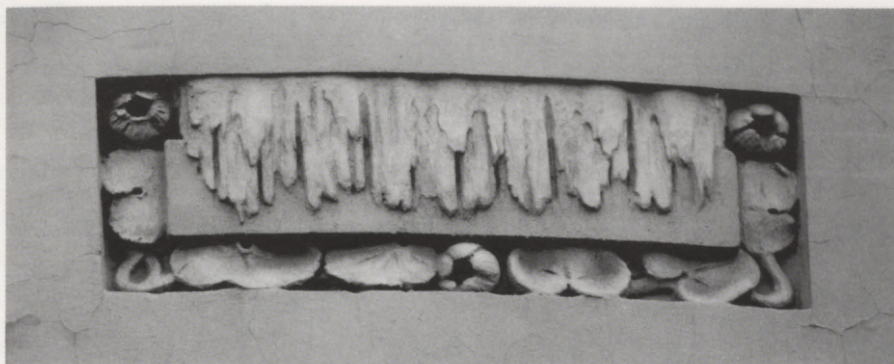
slēgt 20. gs. sākuma vācu arhitektūras žurnāla *Architektonische Rundschau* vācu noformējumu. Tomēr Atēna bija arī viens no Vīnes secesijas simboliem: jūgendstila mākslinieki bieži pievērsās klasiskās mākslas tēliem, kas tika izmantoti subjektīvu alūziju veidošanai par klasiskās mākslas tēmu. Tāda, piemēram, ir Gustava Klimta gleznotā “Atēna” – viens no centrālajiem 1898. gada Vīnes secesijas otrās izstādes darbiem.

Plastiskajās mākslās, kam piederīga dekoratīvā tēlniecība, termins “neoklasicisms”, bez šaubām, ietver plašu formālo kvalitāšu spektru un nav reducējams vieni- gi uz klasicisma ikonogrāfiju (t.i., grieķu un romiešu mitoloģiju),¹⁸ tomēr dekoratīvajai mākslai piemētošā izteiksmes līdzekļu specifika liek ieraudzīt neoklasicisma stilistikas iezīmes vispirms tieši ikonogrāfiskā aspektā.

No šī viedokļa raugoties, Rīgas ēku dekoratīvajā noformējumā nodalāma ārkārtīgi plaša būvornamentikas grupa, kas saistīta ar atsevišķu neoklasicismam raksturīgu elementu izmantojumu. Populārāko motīvu vidū – festoni, kaducejs (antikajā mitoloģijā – Hermeja zizlis, kas simbolizēja sekmīgus tirdzniecības darījumus), pilnības rags (laimes dieves Tihes atribūts). Viens no pateicīgiem un īpaši populāriem elementiem bija *putti*, kas ļāva veidot dažādus kompozicionālus risinājumus, izmantojot gan tiešus citātus no hellēnisma posma mākslas kā ēkā Bruņinieku ielā 28 (1910, arh. E. Laube), gan arī īpaši sacerētas tēmas kā, piemēram, ēkā Kalēju ielā 14/16.

Kompozīcijās tika iesaistītas arī antikās dievības. Tā, piemēram, K. Zihmaņa nama (Teātra ielā 9, 1903, arh. H. Šēls, F. Šefels) stūra erķera zelminī attēlota Atēna kopā ar citu mitoloģisku dievību – tirdzniecības aizgādni Hermeju. Abas cilni atveidotās figūras atrodas abpus jūgendiskajam logam ar mozaikas ierāmējumu, bet erķeru vainago trīs atlantu figūras ar zemeslodi. Kopumā ēkas dekoratīvais noformējums rada asociāciju ar celtnēm, kuras Centrāleiropā tiktu klasificētas kā barokālam jūgendstilam piederīgas.

Laī gan neoklasicisms nenoliedzami iezīmēja ikonogrāfisko motīvu loka sašaurināšanos, ēku apdarēs centieni pēc savdabības un individualitātes nemazinājās.



8. Marijas iela 18. Ēkas fasādes fragments. 1908

Izvēlētais ceļš veda arvien lielākas izsmalcinātības virzienā, bet jauna izteiksmes iespēja tika panākta ar ļoti lielu daudzveidību atsevišķu motīvu traktējumā, ar prasmi tos savstarpēji variēt, mainot atribūtiku, proporcijas un izkārtojumu.

Kā zināms, daudzviet Eiropā – arī Latvijā – 20. gs. sākuma arhitektūrā būtiski bija kļuvuši ne tikai laikmetīgas izteiksmes, bet arī nacionālā stila meklējumi, tomēr nav iespējams nešaubīgi apgalvot, ka nacionālā romantisma izpausmes tika akceptētas kā adekvātākās šo ideju iemiesojumam. Arī tālaika mākslinieciskā procesa līdzdalībnieku teorētiskie uzskati liecina, ka šie jautājumi visbiežāk palika bez skaidri formulētas atbildes. Tādēļ situācijā, kurā agrā jūgendstila motīvi pamazām šķita izsmēluši savas iespējas, bet jauni risinājuma varianti vēl nelikās pietiekami pārliecinoši, ēku dekoratīvajā noformējumā likumsakarīga bija pievēršanās klasiskajam mantojumam, kas varēja atklāties arī mijiedarbībā ar nacionālo romantismu. Šis izvēles iemesli savā ziņā bija analogiski tiem, kādus profesors Eduards Kļaviņš saskata, raksturojot pagājušās gadsimtu mijas perioda plastiskās mākslas: "Latviešu mākslinieki, kuri nevarēja akceptēt jauno modernismu vai nebija gatavi tā novācijām, atgriezās pie klasiskām vērtībām kā pie laikos pārbaudītas alternatīvas."¹⁹

Dekoratīvajā tēlniecībā viens no šādas izteiksmes meklējumu virzieniem bija saistīts ar klasiskas sižetiskas ievirzes alegoriskām kompozīcijām un cilņiem, kas ieņēma svarīgu vietu ēku dekoratīvajā noformējumā jau ap 1907. gadu. Par hronoloģiski agrākiem šāda rakstura darbiem uzskatāmi cilņi, kas ietverti arhitekta Jāņa Alkšņa 1907. gadā projektētā nama fasādē Matisa ielā 40/42. Smagnējās fasādes iluzoros sānu rizalitūs vainago asi, trīsstūros iezīmēti, plastiski bagātīgi rotāti zelmiņi. Fasādes apdarē būvornamentikas elementi izkļiedēti ēkas vidusdaļā uz fasādes gludi apmestās virsmas un spēcīgi kontrastē ar rupji tēsto akmens kvadru imitāciju fasādes sānos un apakšējā stāvā. Ēkas skarbjam arhitektoniskajam tēlam dramatismu piešķir abi cilņi: vienā ietverta klasicizējošas ievirzes figurāla kompozīcija ar grūti atšifrējamu ikonogrāfisko nozīmi; otrs ir cilnis, kurā Hērakls cīnās ar Nemejas lauvu. Antīkais varonis attēlots brīdī, kad tas satvēris lauvu aiz

¹⁹ Kļaviņš E. Classical Revivals.



9. Prometejs.
Marijas iela 18.
Ēkas fasādes fragments.
1908



10. Cilnis "Aurora, kas kaisa ziedus" (pēc G. Reni gleznas parauga). Ģertrūdes iela 60. Ēkas fasādes fragments. 1908

žokļiem un atbilstoši tradicionālajai tēmas ikonogrāfijai ar celi atbalstīties pret zvēru. Hērakla ekspresīvā un cīņas spara pārņemtā figūra iekomponēta četrstūrīnās ciļņa plaknes laukumā. Rīgas tēlnieks klasicizējoši idealizēto vaibstu vietā antikajam varonim darinājis paplatu, zemnieciski vienkāršu seju, un kopumā attēlojumam piemīt zināms amatnieciskums, tomēr kailā, muskuļotā ķermeņa izliekums atsauc atmiņā Antonio Kanovas (1757–1822) Hēraklu no pazīstamās skulpturālās grupas "Herkules un Lihs". Asociācija ir vairāk ikonogrāfiska rakstura, jo cilni attēlotā figūra ir ne tik daudz klasicizējoši nogludināta, cik arhaizēti stūrainā, vairāk pakļauta dekoratīvajai iecerei.

Līdzīgs antikās tēmas risinājums šo cilni vieno ar trim citiem, kas ietverti J. Alkšņa projektētā un gadu vēlāk (1908) uzceltā nama fasādē Rīgā, Marijas ielā 18. Ēkas fasādi kopumā iespējams klasificēt kā nacionālajam romantismam atbilstošu, lai gan to rotā dekoratīvi ciļņi ar stilizētu ūdens un ūdensrožu attēlojumu, bet centrā trijos ciļņos redzami dažādi antīkie varoņi – Atlants, Hērakls un Prometejs, kas attēloti reālistiski, tomēr ar ekspresīvu dekoratīvātāti. Salīdzinājumā ar iepriekš aplūkoto cilni šeit vērojama lielāka plakānība un grafiskums, zīmējumu papildina viegls plastisks modelējums. Lai gan kompozīcijas ir nosacītākas, tajās svarīgu nozīmi iegūst stilizēti vides elementi (klints, ko balsta Atlants, vai lidojošais ērglis kompozīcijā ar Prometeju), kas akcentē sižetisko ieceri un ļauj pazīt katru no tēliem. Ciļņiem piemīt gadsimtu mijas dekoratīvajai mākslai raksturīgā spraiģā emocionalitāte, kas šajā gadījumā, iespējams, ietver arī zināmu sociālu ideālu atspoguļojumu, tomēr ciļņu for-

mālais risinājums liek domāt par visai traušlajām robežām, kuras nereti nošķir neoklasicisma un vēlīnā jūgendstila simbiozi no *proto Art Deco*.

Nepārprotami klasiskās mākslas "citāti" iekļauti arhitekta Rūdolfa Donberga divu namu fasādēs, kas projektētas vienam īpašniekam – M. Teterim.



11. Cilnis ar mākslu alegorijām. Lāčplēša iela 61. Ēkas fasādes fragments. 1909



12. Cilnis ar Olimpa dieviem.
Lāčplēša iela 61.
Ēkas fasādes fragments.
1909

Ģertrūdes ielas 60. nama fasādē (1908) centrālais cilnis darināts pēc Gvido Reni (1575–1642) gleznas "Aurora, kas kaisa ziedus" parauga. Savukārt Lāčplēša ielas 61. nama fasādes (1909) centrā atrodas cilnis, kurā attēloti Olimpa dievi, bet sānos skatāmas mākslu alegorijas – tēma, par kuras popularitāti, iespējams, jāpateicas Valsts Mākslas muzeja dekoratīvajam noformējumam. Šī tēma bieži tika variēta ēku dekorā gan formālā, gan arī ikonogrāfiskā ziņā. M. Tetera nama fasādē mākslu alegorijas attēlojumā izmantots jūgendstilā populāro lielo un mazo formu kontrasta princips – reālistiski un samērā amatnieciski traktētās sievietes kaifīgūras, kuru atribūti liecina par piederību dažādām mākslām, atbalstījušās pret liela mēroga Atēnas vairogu. Starp abām vienādajām grupām attēlotais vīrietis gurnautā ar antīku templi rokās apliecina visai eklektisku tēmas traktējumu.

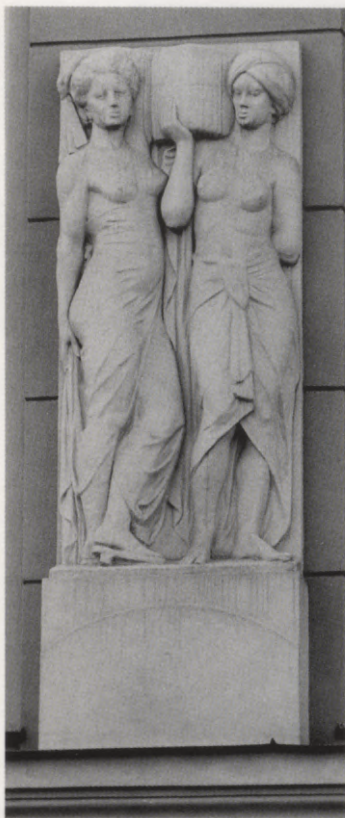
Neoklasicisma ietekmē populāras kļuva noteiktas tipoloģijas alegorisku divfīgūru kompozīcijas ēku zelniņos. To ikonogrāfija visbiežāk saistīta ar antīko mitoloģiju. Šāds plastiskais rotājums ietverts, piemēram, Rīgas bijušās komercbankas ēkas fasādē Rīgā, Doma laukumā 8 (1913, 1926, arh. P. Mandelštams, A. Folca dekoratīvās tēlniecības darbnīca). Salīdzinājumā ar līdzīgām kompozīcijām, kas bieži sastopamas arī Sanktpēterburgas arhitektūrā un hronoloģiski attiecināmas uz periodu starp 1910. un 1914. gadu (piemēram, kinematogrāfa "Asambleja" ēka, 1913, arh. F. Korzuhins; Š. Korfa savrupnams, 1913–1914, arh. A. Lišņevskis, u.c.), visai skaidri iezīmējas atšķirības. Krievijā tika izmantoti vispārināta rakstura tēli, kas norādīja uz klasisko mākslu kā universālu vērtību avotu, savukārt Rīgā dominēja konkrētība ikonogrāfiskajā izteiksmē un stāstošs tēmas izklāsts – tieši šī iezīme veido svarīgu Rīgas neoklasicisma dekoratīvās tēlniecības īpatnību.



13. A. FOLCS.
Alegoriska kompozīcija ēkas
fasādē Doma laukumā 8.
1913



14. Portāls ēkai
Jelgavas ielā 74.
1911



15. A. FOLCS.
Cilņi ēkas fasādē
Smilšu ielā 3.
1910



²⁰ Kļaviņš E. Latvijas 19. gs. beigu–20. gs. sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums. – Rīga, 1983. – 95. lpp.

²¹ Šādu motīvu izmantojums atrodams īres namu noformējumā Krievijā (Sanktpēterburgā), Čehijā (Prāgā), Ukrainā (Odesā) u.c.

²² Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец 19–начало 20 века. – Киев, 1989. – С. 110.

Neoklasicismam piemītošais nopietnais svinīgums bija radikāls pretpols agrā jūgendstila neoromantiskajām noskaņām, kas pamazām zaudēja aktualitāti, sekmējot klasicizējošu motīvu izvēli ēku noformējumā, piemēram, Strēlnieku ielā 1 (1910, arh. E. Pole), Elizabetes ielā 21a (1910, arh. M. Nukša). Tomēr tajos gadījumos, kad pasūtītāja vēlmes nesakrita ar viņa materiālajām iespējām, amatnieciskā tradīcija darbu izpildījumā varēja dominēt pār profesionāli tēlniecisko. Daudzu Rīgas ēku noformējumā, it īpaši tās priekšpilsētās (piemēram, Jelgavas ielā 74, 1911, arh. E. Laube) šī visticamāk negribētā izteiksme mazina akadēmisko atturīgumu un piešķir attēlojumam lielāku dzīvīgumu.

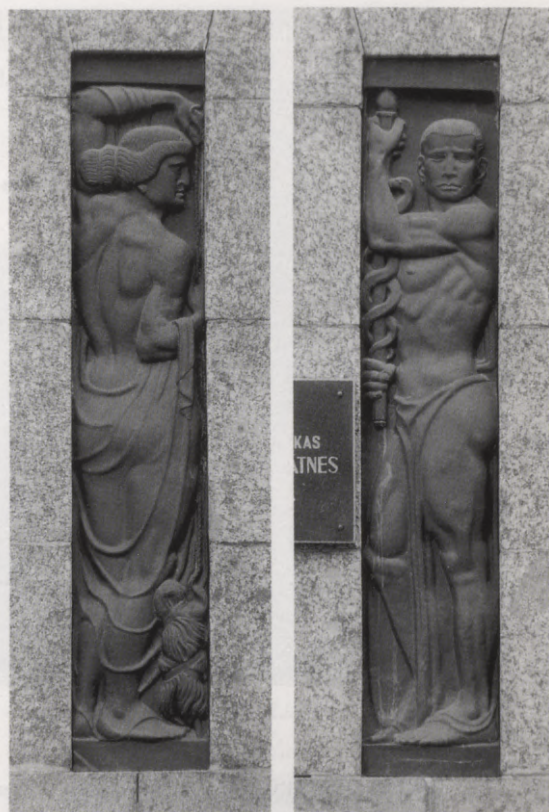
Klasisko tēmu interpretācija bija piemērota, meklējot risinājumu sabiedrisko ēku – it īpaši banku – mākslinieciskam noformējumam, lai akcentētu celtnes reprezentatīvo funkciju. Šim nolūkam tika izmantoti dažādi, arī hrestomātiski neoklasicisma paņēmieni, kādus redzam, piemēram, Rīgas 4. savstarpējas krājaizdevu biedrības bankas nama (Brīvības ielā 38, 1911, arh. E. Pole) vai Rīgas amatnieku krājaizdevu kases (bankas) (K. Barona ielā 14, tag. Nacionālās bibliotēkas ēka, 1910, arh. E. Pole) ēkas fasādēs. Rīgas amatnieku krājaizdevu

bankas dubultoto lielā ordera pilastru kapiteļiem lietots korintiskais orderis, bet ornamentālās frīzes veido plastiski akcentētu, tomēr vienmērīgi līdzsvarotu klasicisma ornamenta motīvu savijumu.

Līdzās šādiem risinājumiem atrodamas klasisko tēmu variācijas, kurās sasaiste ar konvencionalizētām klasicisma tradīcijām, dominējot dzīvai un radošai interesei par mitoloģiju, bija mazsvarīga. Jāatzīmē, ka šāds mitoloģisko tēmu risinājums bija raksturīgs arī tālaika latviešu glezniecībā.²⁰ Šādas interpretācijas piemēri dekoratīvajā tēlniecībā ir cilņi ēkas fasādē Smilšu ielā 3 (tag. "Pareksa" banka, 1910, arh. A. Medlingers, H. Zeiberlihs, A. Folca dekoratīvās tēlniecības darbnīca), kā arī Vidzemes guberņas lauksaimnieku savstarpējās palīdzības biedrības katoru ēkas fasādes apdare (Vaļņu ielā 2, 1911, arh. E. Frizendorfs). Tieši pēdējo iespējams uzskatīt par vienu no spožākajiem dekoratīvās tēlniecības darbiem 20. gs. sākuma Rīgas arhitektūrā. Pilastru kapiteļos ietvertās plastiski un emocionāli izteismīgās sieviešu un vīriešu figūras 20. gs. sākuma dekoratīvajā tēlniecībā sastopamas plašā ģeogrāfiskā reģionā²¹ un tiek pamatotas ar Rodēna ietekmju transformāciju²². Tomēr tēmas risinājums visbiežāk veido suverēnu emocionālu akcentu un netiek

iesaistīts vienotā stilistiski un ornamentāli simboliskā izteiksmē ar gandrīz vai filozofisku atklāsmi kā E. Frizendorfa projektētās ēkas veidolā. Kopīgās noskaņas veidošanā piedalās pat *putti*, kuriem dažu pilastru kapiteļos atvēlēta atlantu loma. Centrālā portāla vara kalumā darināto cilņu ikonogrāfija ar tajos ietvertajiem tēliem – iespējams, Asklēpiju²³ un moiru Atropu – sakņojas sengrieķu mitoloģijā. Figūru risinājums ir dramatiski spraigs, un dekoratīvu to vērš stilizācijas veids, spēcīgi arhaizētie rakursi, šaurā taisnstūra plaknes laukumam pakļautā kustība. Līdzīgus paņēmienus šajā laikā sastopam, piemēram, Vīnes arhitektūras būvplastikā (arhitekta Ludviga Baumaņa 1905.–1907. gadā projektētās Amatniecības kameras ēkas sānu portāla risinājums ar taisnstūra formā iekomponētiem bronzas reljefiem) un atsevišķu vācu tēlnieku darbos, arī gadsimta sākumā populārā Berlīnes tēlnieka Franca Mecnera (*Franz Metzner*, 1870–1919) dekoratīvajā plastikā. Tas varētu veidot zināmu analogiju loku, tomēr pašreizējā izpētes stadijā un pretrunīgajā atribūcijā²⁴ iespējamie inspirācijas ceļi vēl nav iezīmējami pietiekami droši.

Rezumējot var teikt, ka neoklasicisms Rīgas 20. gs. sākuma dekoratīvajā tēlniecībā ļauj paplašināt virziena hronoloģiskās robežas un kvalificēt klasicizējošās tendences kā vienu no būvornamentikas reģionālām īpatnībām. Neoklasicisma attīstības process dekoratīvajā tēlniecībā risinājās, savijoties jūgendstilam un nacionālajam romantismam, vietējām un plaša internacionāla areāla klasicizējošo tendenču izpausmēm. Tādējādi Rīgas neoklasicisma dekoratīvā tēlniecība ne tikai organiski iekļaujas kopīgos Eiropas procesos, bet veido arī specifisku akcentu, jo tajā līdz ar universāli vispārinātām idejām izpausmi guva tie individuālās savdabības meklējumi, kas bija iezīmīgi jūgendstilam.



16. Portāla cilņi ēkas fasādē Valņu ielā 2. 1911

²³ Mākslas zinātniece Elita Grosmane tēla atribūciju saista ar Hermeju, savukārt šī raksta autore argumentu par labu Asklēpijam saskata atkāpēs no dekoratīvajā mākslā pieņemtajiem paņēmieniem. Tomēr abos viedokļos nav pretrunas, jo tajos rodams apstiprinājums minētajai brīvajai klasisksās mitoloģijas interpretācijai.

²⁴ I. Novadniece par šo cilņu metu autoru minējusi Jani Rozentālu (*Novadniece I. Metālmāksla Latvijas arhitektūrā.* – Rīga, 1975. – 66. lpp.), J. Krastiņš savukārt nosauc A. Folca vārdu (*Krastiņš J. Rīga – jūgendstila metropole.* – Rīga, 1996. – 88. lpp.).

JANIS ROZENTĀLS un Ziemeļvalstu māksla

Ina Pujāte



1. J. ROZENTĀLS. Krivu skola. Ap 1910



2. A. GALLENS-KALLELA. Studija
"Veinemeinena aizbraukšana".
1895

¹ Korvenmä P. Reģionālisms: imports, jaunrade, eksports: 19.–20. gs. mijas somu arhitektūras nozīme Baltijā // Jūgendstils: Laiks un telpa / Sast. S. Grosa. Rīga, 1999. –24. lpp.

² Kļaviņš E. Latviešu tēlotājas mākslas sakari ar citām mākslas skolām 19. gs. otrajā pusē–20. gs. sākumā. – Rīga, 1988. – 43. lpp.

19. gs. beigās latviešu mākslinieki par savu uzdevumu izvirzīja nacionālās mākslas skolas izveidi. Lai to īstenotu, viņi studēja seno Eiropas tautu mākslu, kas bija akadēmiskās apmācības pamats, taču tikpat nozīmīgas bija to jauno tautu kultūras studijas, kuras sevi pieteica 19. gs. otrā pusē. Visvairāk latviešu māksliniekus saistīja tuvākie kaimiņi – Ziemeļvalstis, kuru vidū līdere bija Somija.

Zināmā mērā šī interese izskaidrojama ar vēsturisko likteņu līdzību, jo Somija, tāpat kā Latvija, ilgstoši bija Krievijas

sastāvdaļa, taču tai bija izdevies iegūt lielāku politisko patstāvību, kas radīja priekšnoteikumus kultūras uzplaukumam. Somijas sasniegumi un mākslas dzīves organizācija kļuva par paraugu latviešiem, veidojot savu mākslas skolu. Līdzīgu viedokli, pētot 19./20. gs. mijas somu arhitektūras nozīmi Baltijā, izteicis mākslas zinātnieks Peka Korvenmä: "... jānorāda uz kopīgo abu zemju politiskajā stāvoklī un kultūras līdzīgo lomu somu un latviešu nacionālpatriotiskajos centienos. Somija kā autonomas reģions Romanovu impērijā nenoliedzami baudīja daudz lielākas priekšrocības nekā Baltijas provinces. Taču somu ietekme varēja veicināt kādas pārmaiņas tikai tad, ja Rīgā bija sagatavota augsne šo impulsu uztverei un pārstrādāšanai. Manuprāt, tieši kultūrpolitiskās situācijas radniecība vairoja latviešu interesi par Somiju, pēcāk pastiprinot tās reālo ietekmi."¹

Janis Rozentāls (1866–1919) bija viens no aktīvākajiem interesentiem par somu mākslu, un šos saskares punktus ir uzsvēris profesors Eduards Kļaviņš pētījumā "Latviešu tēlotājas mākslas sakari ar citām mākslas skolām 19. gs. otrajā pusē–20. gs. sākumā"². Taču J. Rozentāla redzeslokā bija arī citu Ziemeļvalstu skolu pārstāvji, un šajā rakstā līdztekus somu mākslas ietekmēm tiks aplūkoti viņa daiļrades saistība ar zviedru un norvēģu kolēģu devumu.

J. Rozentāla iepazīšanās ar ziemeļu kaimiņu sniegumu veicināja izstāžu dzīvi Rīgā, kur 20. gs. sākumā notika gan kopīgas Skandināvijas mākslinieku, gan atsevišķu

Ziemeļvalstu mākslinieku skates. 1901. gadā tika noorganizēta pirmā somu mākslinieku izstāde, nākamajā gadā – otrā somu ekspozīcija un Akseli Gallena-Kallelas personālizstāde. 1908. gadā pēc Zviedrijas prinča Eižena – arī talantīga gleznotāja – iniciatīvas tika sarīkota Zviedrijas mākslinieku darbu skate, kurā gan nepiedalījās divi vadošie mākslinieki – Anderss Corns un Kārls Lārsons. 1910. gadā notika zviedru mākslinieku grupas *De Frie* izstāde un Rīgas pilsētas mākslas muzejā bija eksponētas A. Gallena-Kallelas grafikas. 1912. gadā J. Rozentāls palīdzēja noorganizēt A. Corna skolnieces Ingridas Ruinas izstādi Rīgā.

Šī reģiona mākslas apgūvē nozīmīgas bija Skandināvijas mākslinieku izstādes Sanktpēterburgā, kuras 19. gs. 90. gadu otrā pusē organizēja jaunizveidotais mākslinieku grupējums *Мир искусства*.

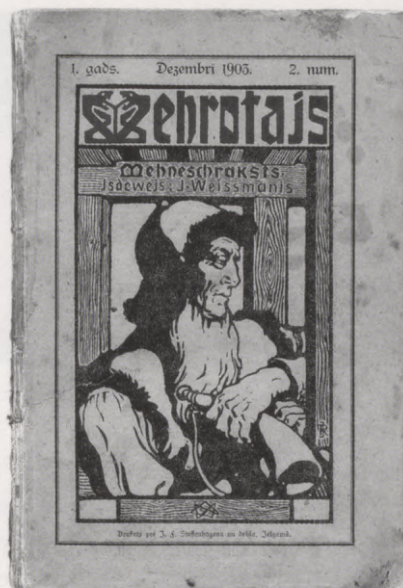
Par mērķtiecīgo J. Rozentāla interesi liecina fakts, ka viņš 1897. gadā no Rīgas Latviešu biedrības aizņēmas 300 rubļu, lai apmeklētu Skandināvijas rūpniecības un starptautiskās mākslas izstādi Stokholmā.³ Pēc izstādes kataloga⁴ var spriest, ka J. Rozentālam bija iespējams redzēt visus jaunākos Ziemeļvalstu mākslinieku darbus, un piezīmes tajā rāda, ka viņu galvenokārt interesējuši autori, kas darbos pratuši panākt izteiksmīgu noskaņu.

J. Rozentāls bija viens no tiem māksliniekiem, kuri ne tikai aktīvi sekoja Ziemeļvalstu mākslas sasniegumiem, bet arī tos popularizēja – 1905. gadā žurnālā "Vērotājs" viņš publicēja plašu apcerējumu "Par Somijas mākslu" ar paša sarūpētām reprodukcijām.⁵ Kā liecina J. Rozentāla izteikumi rakstā un vēstulēs, tad latviešu gleznotājam ir bijuši personīgi, kaut arī īslaicīgi, kontakti ar Ziemeļvalstu māksliniekiem.

Vēstulē, kas rakstīta R. Blaumanim Sanktpēterburgā 1897. gada nogalē, J. Rozentāls piemin S. Džagiļeva organizēto Krievijas un Somijas mākslas izstādi. Viņš uzsver faktu, ka, tikai pateicoties A. Corna un A. Edelfelta līdzdalībai, V. Purvītim par diplomdarbu piešķīra pirmo godalgu: "Par laimi, še viesojās tobrīd tagadnes slavenākais Parīzes matadors gleznotājs Corns, un tas kopā ar Edelfeltu sacēla Akadēmijā tādu troksni priekš Purviša, ka "mīļajai" Akadēmijas padomei bija gribot negribot Purvītis jāievēro."⁶

Savukārt 1898. gada nogalē gleznotājs vēstulē R. Blaumanim rakstīja par V. Purviša novērtējumu dzimtenē: "Es nesen par to runāju ar Edelfeltu – viņš izteicās: "Ja, piemēram, norvēģiem būtu tāds Purvītis, tad viņš būtu vispopulārākais gleznotājs pasaulē."⁷

Par labo orientāciju somu mākslā liecina arī J. Rozentāla vēstule nākamajam sievastēvam Teodoram Forselam 1902. gada nogalē: "Visa jūsu kultūra, galvenokārt mākslinieciskā, ir man tāds kā paraugs, un, būdams gleznotājs, es cienu galvenokārt



3. J. ROZENTĀLS.
Žurnāla "Vērotājs" vāks.
1903

³ LVVA, 2798. f., 2. apr., 8. l., 98. lpp. Norādīts arī, ka mākslinieks parādu Rīgas Latviešu biedrībai atdeva tikai 1913. gadā.

⁴ Atrodas RLMVM, inv. Nr. 323527.

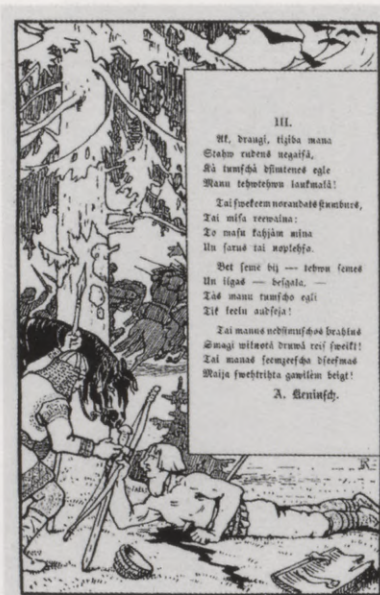
⁵ Rozentāls J. Par Somijas mākslu // Vērotājs. – 1905. – Nr. 2–6.

⁶ Dzīves paule: J. Rozentāla sarakste / Sakārt. I. Pujāte, A. Putniņa-Niedra. – Rīga, 1997. – 139. lpp.

⁷ Turpat. – 154. lpp.



4. A. GALLENS-KALLELA.
M. Gallenas-Kallelas un
A. Gallena-Kallelas ekslibris.
1896



6. J. ROZENTĀLS. Ilustrācija A. Ķeniņa dzejolim "Zem dzimtenes egles" žurnālā "Vērotājs". 1903

⁸ Dzīves paletē.. – 181. lpp.

⁹ Kā apliecinājums šim faktam ir J. Rozentāla vēstule Ellijai, kurā uzsvērts, ka pastkarte pirktā *Ateneum* (Dzīves paletē.. – 204. lpp). Arī raksts "Par Somijas mākslu" rāda, ka J. Rozentāls bijis biežs *Ateneum* apmeklētājs.

¹⁰ *Ķlaviņš E.* Latviešu tēlotājas mākslas sakari.. – 43. lpp.

¹¹ *Rozentāls J.* Par Somijas mākslu. – 745.–746. lpp.

¹² *Wenneverta L.* Akseli Gallen-Kallela. – Helsingfors, 1914 (RLMVM, inv. Nr. 99292). J. Rozentāls bijis lietas kursā arī par 1904. gada izdoto monogrāfiju par A. Gallenu-Kallelu, jo lūdzis no šī izdevuma reprodukcijas savam rakstam un tajā arī citējis fragmentus no šīs grāmatas.

¹³ *Kiwi A.* Seitsemän Weljestä. – Helsingfors, 1908 (RLMVM, inv. Nr. 99292).

¹⁴ RLMVM, inv. Nr. 391009–391019.

¹⁵ *Vipers B.* Ievads katalogam "Latviešu mākslinieku izstāde Oslo". – Rīga, 1933. – IV lpp.



5. A. GALLENS-KALLELA. Lemminkeinena māte. 1905

tādus jūsu lielos meistarus kā Gallens, Jernefelts, Halonens, Sārinens u.c., un manas slēptākās ilgas ir kļūt par kaut ko līdzīgu Latvijā, ja vien mans niecīgais talants un mūsu ārējie apstākļi dotu iespējas."⁸

Pēc kāzām J. Rozentālam pavērās vēl plašākas iespējas iepazīties ar Skandināvijas un it īpaši somu mākslu, jo Ellija nāca no intelīgentas ģimenes, kuras paziņu un radu lokā bija dzejnieks Eino Leino, dziedātāja Aino Akte, rakstniece Maila Talvio, komponists un vēlākais Helsinku

Konservatorijas direktors Erki Melartins, valodnieks Josepi Mikola un citi. Viesojoties Somijā, J. Rozentāls parasti apmeklēja arī somu mākslas krātuvi *Ateneum*.⁹

J. Rozentālu somu mākslā vairāk saistīja mākslinieki, kas ar nacionālo stilu saprata formu vienkāršību un skarbumu. To savā pētījumā jau ir norādījis E. Ķlaviņš: "… zīmīgi liekas pozitīvais somu mākslinieku (Jernefelta, Gallena) vienkāršības un skarbuma akcentējums. Jādomā, ka somu paraugi nostiprināja Rozentāla mākslā analogus attīstības virzienus."¹⁰

Vispirmām kārtām te jāmin A. Gallens-Kallela, kura izpratne par nacionālo stilu bija tuva J. Rozentālam: "Bet tad viņš (A. Gallens-Kallela. – *I. P.*), nemitīgi pūlēdamies, jo plaši un dziļi izsmēla mītu ideālo un simbolisko saturu, izcīnīja sev jaunu formu valodu – savu monumentālo episki simbolisko stilu, viņš to darija ar pareizu, dabisku atziņu uz tautiskiem pamatiem."¹¹ Materiāli, kas piederējuši latviešu māksliniekam, apliecina viņa padziļināto interesi par A. Gallenu-Kallelu: ir saglabājusies 1914. gadā somu gleznotājam veltīta monogrāfija¹², viņa ilustrētais A. Kivi romāns "Septiņi brāļi"¹³ un vairākas darbu reprodukcijas – ilustrācijas somu eposam "Kalevala"¹⁴. Savulaik arī mākslas zinātnieks Boriss Vipers atzīmējis J. Rozentāla daiļrades līdzību ar somu mākslinieka sniegumu: "Tad atkal Rozentāls iet vispārināta dekoratīva stila gaitās, kā tās, piemēram, iemieso somu gleznotājs Aksels Gallens."¹⁵

Viens no iespējamiem A. Gallena-Kallelas darbiem, kas rosināja J. Rozentālu pievērsties mitoloģiskajai tēmai, kura izpausmi radusi sižetā "Krīvu skola" (ap



7. A. GALLENS-KALLELA. Tuonelas upe. Studija F.A. Juseliusa mauzolejam. 1903



8. J. ROZENTĀLS. Veļu upe. 1908

1910), ir "Veinemeinena aizbraukšana" (studija gleznai temperas tehnikā, 1895; glezna eļļas tehnikā, 1896–1906). Līdzība saskatāma tipāžā: Veinemeinens un Krīvs ir sirmi vīri ar garu bārdu, arī viņu mācekļi traktēti līdzīgi. Atšķirība vērojama objektu formu un kopīgās noskaņas traktējumā. A. Gallenam-Kallelam tas ir skarbs vēstījums par somu demiurga, pasaules radītāja, kanteles izgudrotāja, aizceļošanu, jo ir piedzimis jaunais somu zemes varonis un sirmajam Veinemeinenam jādodas projām. J. Rozentāls radījis poētiskāku stāstu par senajiem baltu zintniekiem, kuri nodod zināšanas jaunajai paaudzei.

A. Gallena-Kallelas sev un sievai veltītais ekslibris (1896) apliecina, ka tautas mākslas studijas ir neatņemama viņa pasaules redzējuma sastāvdaļa, un tādēļ somu mākslinieks sevi un dzīvesbiedri radījis Karēlijas arhitektūras motīva ierāmējumā. Šis motīvs kalpojis par iedvesmas avotu J. Rozentālam darbā pie vāku un titullapaš žurnālam "Vērotājs", tēlojot senlatviešu vīru tautas arhitektūras elementu ietvarā. Zīmīgi, ka latviešu periodikas noformējumā tas vērtējams kā pirmais nacionālā stila pieteikums, un šo novācību uztvēra arī laikabiedri – Rūdolfs Blaumanis, piemēram, "Vērotāja" vāku raksturoja kā spēcīgu un tautisku darbu¹⁶.

Skarbā un lakoniskā forma, kura redzama A. Gallena-Kallelas darbā "Lemminkeinena māte" (grafika, 1905; glezna, 1897), varēja rosināt J. Rozentālu, strādājot pie ilustrācijas Ata Ķeniņa dzejolim "Zem dzimtenes egles" ("Vērotājs", 1903, Nr.1), kas ir balādisks vēstījums par latviešu varoņa bojāeju cīņā ar ienaidnieku. Ievainotā latviešu senkareivja tēlojumā redzama līdzība ar Lemminkeinena figūras traktējumu, un izteiksmes ziņā šis zīmējums J. Rozentāla daiļradē ir viens no askētiskākajiem darbiem, bet askētisms ir viena no būtiskākām A. Gallena-Kallelas stila iezīmēm.

A. Gallena-Kallelas gleznojumu "Tuonelas upe" (1903) mauzolejam, ko cēlis fabrikants F.A. Juseliuss Tamperē, J. Rozentāls izmantojis par ierosmes avotu darbam "Veļu upe" (studija un glezna, 1905), kas radīts 1905. gada revolūcijas notikumu ietekmē. E. Kļaviņš jau minētajā pētījumā raksta, ka latviešu mākslinieks



9. J. ROZENTĀLS. Mets Jaunās Ģertrūdes baznīcas altārgleznei. 1910

¹⁶ Blaumanis R. Kopoti raksti. – Rīga, 1961. – 8. sēj. – 481., 487. lpp.



10. A. EDELVELTS. Kristus un Magdalēna. 1890



11. P. HALONENS.
Plāvēji. 1891

¹⁷ Kļaviņš E. Latviešu tēlotājas mākslas sakari... – 43. lpp.

¹⁸ Rozentāls J. Par Somijas mākslu. – 749. lpp.

¹⁹ Turpat. – 617. lpp.

²⁰ Hovards Dž. Stils un pasūtītājs 20. gs. sākuma Latvijas arhitektūrā un dizainā // Jūgendstils: Laiks un telpa. – 40. lpp.



12. J. ROZENTĀLS. Siena laikā. 1903

pārņēmis somu mākslinieka kompozīciju, "tēlojot upi pa diagonāli, pārcēlāju ar laivu – kreisajā pusē un stāvošās un gaidošās figūras – labajā pusē"¹⁷. J. Rozentāls augsti vērtējis A. Gallena-Kallelas darbu: "Juseliusa mazais ģimenes pieminēklis Bjorneborgā (tā tolaik sauca Tamperi zviedriskajā variantā. – *I.P.*) caur saviem cēlājiem gleznojumiem ir tapis par svētnīcu priekš visas somu tautas. Viņš ir priekš visiem laikiem viens no Somijas 20. gs. mākslas jaukākiem pieminēkļiem."¹⁸

A. Gallena-Kallelas gleznojumi kopumā šajā mauzolejā, manuprāt, kalpoja par paraugu J. Rozentālam darbā pie Rīgas Latviešu biedrības dekoratīvā gleznojuma, jo vērtējumu, ko viņš veltījis somu māksliniekam, var pilnībā attiecināt uz paša darba pamatideju: "Laukumos ir simboliskās gleznās tēlota cilvēces dzīves gaita, no kosmiskas visvienības sākot, pata bērību, jaunību, darba cīņu un nāvi, iznīcību, mieru līdz mūžīga daiļuma un svētlaimības paradīzei."¹⁹ Un šīs savas pārdomas, līdzīgi kā A. Gallena-Kallela, J. Rozentāls paudis gan ar mitoloģijas, gan vispārinātu simbolu palīdzību, kurus raksturo liela formu vienkāršība un skaidrība.

Britu mākslas zinātnieks Džeremijss Hovards, vērtējot Rīgas Latviešu biedrības triju galveno frīžu tematiku, arī norāda uz līdzību ar A. Gallena-Kallelas gleznojumiem, tikai viņš par inspirācijas avotu uzskata citu somu mākslinieka darbu: "Kalevalas triādi – viedo sirmgalvi Veinameinenu, kaismīgo jaunekli Lemminkeinenu un debesu kalēju Ilmarinenu – no Somijas paviljona 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē."²⁰ Lielas pretrunas šajos apgalvojumos nav, jo Tampere mauzolejā A. Gallena-Kallela ir izmantojis Somijas paviljonā gūto pieredzi un tālāk attīstījis savu stilu.

Līdzība ar A. Gallena-Kallelas daiļradi saskatāma arī kādā J. Rozentāla portretā. Latviešu mākslinieks, strādājot pie somu rakstnieces Mailas Talvio portreta (1904), pārņēmis A. Gallena-Kallelas gleznotās aktrises Idas Ālbergas ģimētnes (1893) vienkāršo kompozīciju, kurā uz neuzkrītoša fona portetējamā persona rādīta atturīgā, melnā tērpā.



13. J. ROZENTĀLS. Saulpeldē. 1914

J. Rozentāls smēlis ierosmi arī citu somu mākslinieku daiļradē. Viens no viņiem ir Alberts Edelfelts. Šim māksliniekam J. Rozentāls ir veltījis atzinīgus vārdus rakstā "Par Somijas mākslu"²¹, vēlāk uzrakstījis arī nekrologu²². Domājams, ka A. Edelfelta gleznas "Kristus un Magdalēna" (1890) ietekmē J. Rozentāls Kristus tēmu pārcēlis dzimtajā ainavā. Mākslinieka interesi par šo darbu apliecina pēc viņa iniciatīvas žurnālā "Vērotājs" publicētā darba reprodukcija²³, arī viena no J. Rozentāla vēstulēm Ellijai rakstīta uz atklātnes ar šī darba reprodukciju²⁴. "Kristu un Magdalēnu" latviešu mākslinieks varēja aplūkot muzejā *Ateneum*, kura mākslas darbu katalogā sniegts skaidrojums, ka "motīvs ņemts no kādas senas somu tautasdziesmas. *Kanteletar* – seno somu tautasdziesmu krājumā – Magdalēna tēlota kā bagāta un iedomīga Karēlijas zemnieka meita, Kristus – kā nabadzīgs gans, kas strādā pie viņas tēva."²⁵ Šis skaidrojums ļauj mums izprast, kāpēc Kristus un Magdalēnas tikšanās A. Gallens-Kallela rādījis Karēlijas ainavā. Domājams, ka tas devis ierosmi J. Rozentālam, gleznojot altārgleznu Jaunajai Ģertrūdes baznīcai (1910) un Dundagas baznīcai (1912), Kristu tēlot Latvijas pavasara ainavā un tēla traktējumā atteikties no semītiskā tipa.

Cita somu mākslinieka – Pekas Halonena glezna "Pļāvēji" (1891), kas arī reproducēta žurnālā "Vērotājs", iedvesmojusi J. Rozentālu darbā "Siena laikā" (1903). J. Rozentāla gleznas labās puses kompozīcijā redzama līdzība ar somu autora darbu: tālumā – ūdens strēmele, pie horizonta līnijas – koku aprises; sakritība vērojama arī pļāvēju izvietojumā – viens striķē izkapti, otrs pļauj. Atšķirībā no P. Halonena latviešu mākslinieks kompozīciju paplašinājis, vienlaicīgi rādot siena kraušanu vezumā. Dažāds ir arī formu traktējums un noskaņa: P. Halonens gleznojis "cietāk", izceļot atsevišķas detaļas, turpretim J. Rozentāls formas vairāk vispārinājis, saplūdinājis, gleznojot "mīkstāk". P. Halonens radījis "veselīga, primitīva spēka dzejskumu"²⁶, latviešu mākslinieks – poētisku, lirisku stāstu.



14. V. TOMĒ.
Zēni, kas rotaļājas pludmalē
1905

²¹ Rozentāls J. Par Somijas mākslu. – 617.–618. lpp.

²² Rozentāls J. Alberts Edelfelts // "Vērotājs". – 1905. – 1264.–1267. lpp.

²³ Vāks "Vērotāja" 4. numuram.

²⁴ Dzīves paletē... – 224. lpp.

²⁵ *Ateneum*. Kunstverein. – Helsingfors, 1912. – S. 28.

²⁶ Rozentāls J. Par Somijas mākslu. – 749. lpp.



15. K. LĀRSONS.
Brita, kaķis un sviestmaize.
1898

²⁷ Rozentāls J. Par Somijas mākslu. – 751. lpp.



16. J. ROZENTĀLS.
Grāmatas "Dāvids un
Jonatāns" vāks.
1907

vēriba. Zināmā mērā tas izskaidrojams ar trūcīgajām rakstītājām liecībām par šo procesu, tomēr par to var pārliecināties, salīdzinot mākslinieka daiļradi ar K. Lārsona un A. Corna sniegumu, no kuriem, manuprāt, lielāka nozīme ir pirmajam. J. Rozentāla simpātijas Kārlam Lārsonam apliecina arī piezīme 1897. gada Stokholmas izstādes katalogā, kur iepretim viņa darbiem rakstīts: "Ar franču šiku."

J. Rozentālam bijusi tuva zviedru māksliniekam raksturīgā dekoratīvā izjūta. Salīdzinājumam izvēlējos kompozīcijas ar līdzīgu sižetu: K. Lārsona darbu "Brokastis zem lielā bērza" (1890–1899) un J. Rozentāla gleznu "Numelā" (1906). Abās darbībās noris mājas pagalmā, K. Lārsons tēlo ģimenes pusdienas brīvā dabā, J. Rozentāls – ģimenes idilli, Ellijai rotaļājoties ar mazo meitiņu. Šķiet, ka tieši K. Lārsona detaļu traktējums – koku stumbru, lapu, ziedu tēlojums bez izvērsta gaismēnas modelējuma, kas aizstāts ar lokālkrāsu, – simpātizējis J. Rozentālam. Abi mākslinieki izmantojuši gadsimtu mijai raksturīgo formu konturējumu ar tušu vai kontrastējošu krāsu, kas vēl vairāk pastiprina rotājošo efektu.

Interesi par formu dekoratīvātī var vērot arī citos darbos: K. Lārsona "Brita, kaķis un sviestmaize" (1898) un J. Rozentāla vāka zīmējumā bērnu grāmatiņai "Dāvids un Jonatāns" (1907), K. Lārsona kompozīcijā "Ābolu novākšana" un J. Rozentāla ilustrācijā pasakai "Bārenīte" (1902) A. Laimiņa mācību grāmatā. Pēdējā gadījumā nevar precīzi noteikt, vai K. Lārsona darbs ir bijis tiešs inspirācijas avots, tāpēc ka nav skaidri zināms zviedru mākslinieka akvareļa publicēšanas laiks, jo visi K. Lārsona Spadarvetas periodā radītie darbi kopā tika publicēti tikai 1906. gadā.

J. Rozentālu saistīja vitālā A. Corna glezniecības maniere, un šim māksliniekam viņš ir veltījis apzīmējumu – "slavenākais Parizes mata-dors". Virtuozo glezniecības manieri kā pozitīvu vērtību latviešu mākslinieks vēlreiz uzsvēris A. Corna skolnieces I. Ruīnas izstādes recenzijā: "Ruīn jkdze ir, pēc Corna paša izteikumiem, viņa apdāvinātākā skol-niece, kas diezgan pādrošā veidā piesavinājusies ne vien sava meistara virtuozo tehniku un koloristiskās īpašības, bet ravē arī pa daļai viņa vielu aplokā un, tādā kārtā turpinādama sava garīgā tēva spožās īpatnības, laiž viņām lēni izskanēt."²⁸ Manuprāt, šis aspekts devis papildu stimulu J. Rozentālam izmantot brīvus, dinamiskus triepienus un neskopoties ar A. Corna iecienīto sarkano krāsu, gleznojot I. Ruīnas portretu (1915). Iespējams arī, ka A. Corna gaismas atspīduma tēlojums uz sieviešu ķermeņiem sarkanbrūnā krāsu gammā ("Pirti", 1906) rosinājis J. Rozentālu lietot šo paņēmieni, rādot Elliju kamīna gaismā ("Pie kamīna", ap 1910).

Līdz šim nav apskatīta J. Rozentāla saistība ar Edvarda Munka daiļradi, lai gan acīmredzams, ka latviešu gleznotāja darbi "Skūpstis" (1915) un "Parādība" (1915, pazīstams arī ar nosaukumu *Vision de la femme*) tapuši norvēģu mākslinieka darbu ietekmē. Abos gadījumos iedvesma rasta gadsimtu mijas "bioloģiskā romantisma" tēmās, kuru risinājums J. Rozentālam šķitis simpātisks. E. Munka interpretācijā un sasaucies ar personīgajiem pārdzīvojumiem. E. Munks kompozīcijā "Skūpstis" (1897) uzsvēris divu cilvēku tuvību, J. Rozentāls, izmantojot to pašu sižetu un piešķirot savam kolorētajam zīmējumam dēmonisku interpretāciju, – kaislības spēku.

Otru J. Rozentāla darbu iedvesmojusi E. Munka "Madonna" (1894–1895, pazīstama arī ar nosaukumu "Miloša sieviete"). Abās kompozīcijās tēlota sievietes kailfigūra ar vaļējiem, atrisušiem matiem, nedaudz pieliektu galvu. Darbu atšķirības noteikušas gan abu māksli-nieku psiholoģiskās īpatnības, gan vecuma robežas: E. Munka "Madonna" ir radīta mākslinieka jaunības periodā, J. Rozentāla "Parādība" – mūža nogalē, norvēģu mākslinieks akcentējis modeļa pārdzīvojumu, J. Rozentāls – sievietes juteklisko vilinājumu. Darbos svarīga sarkanās krāsas un līniju simbolika, tikai E. Munks lietojis spilgtāku krāsu gammu, J. Rozentāls – monohromāku toni.

Paplašinot Ziemeļvalstu mākslas loku, analogiju skaits pieaugtu, taču šis kvantitatīvās atšķirības nemainītu acīmredzamo patiesību, ka J. Rozentāls, smeļot ierosmi ziemeļu kolēģu darbos, radījis pilnvērtīgu un savdabīgu Eiropas mākslas atzaru.



17. E. MUNKS. Madonna.
1894–1895

²⁸ Rozentāls J. Ingridas Ruīn jaunkundze // Latvija. – 1912. – Nr. 86. (Tas pats raksts publicēts arī avīzēs "Dzimtenes Vēstnesis", "Dienas Lapa" un "Rīgas Avīze".)



18. J. ROZENTĀLS.
Parādība. 1915

PĒTERA KRASIŅA SIMBOLISKAIS DABAS REDZĒJUMS

Eiropas mākslas kontekstā

Kristiāna Ābele

¹ P. Krastiņa vēstule Jānim Jaunsudrabiņam 1909. gada 18. aprīlī // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – Nr. 121. – 13. aug.

² "Itāliete" (VMM eksp.) un "Austrumu sievietē" (VMM, GI-1292).

³ Glabājas VMM grafikas nodaļā un LNB Reto grāmatu un rokrakstu zinātniskās nodaļas E. un J. Rozentālu fondā.

⁴ Andrejs Paparde – pazīstamā latviešu sabiedriskā darbinieka Miķeļa Valtera (1874–1968) jaunības gadu literārais pseidonīms.

⁵ Skalte K. Nakts [Recenzija par A. Papardes dzejoļu krājumu "Tantris"] // Stari. – 1908. – Nr. 2. – 189. lpp.

⁶ P. Krastiņa gleznu un zīmējumu izstāde P. Saulītes-Meldera salonā Tērbatas ielā 15/17 bijusi aplūkojama no 1911. gada 29. aprīļa (12. maija) līdz 19. jūnijam (1. jūlijam).

⁷ A. Gobas vēstule Jurim Kosam 1962. gada 27. jūlijā. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa (turpmāk – LAB RGRN), A. Gobas f., 15. l., reģ. nr. 58.

⁸ Kļaviņš E. Latviešu tēlotājas mākslas sakari ar citām mākslas skolām 19. gs. otrajā pusē, 20. gs. sākumā. – Rīga, 1988. – 80. lpp.

⁹ Cielava S. Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā: 1900–1917. – Rīga, 1974. – 132. lpp.; Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940. – Rīga, 1986. – 151. lpp.

¹⁰ Latviešu pastelis: Reprodukciju albums / Sast. un teksta autore R. Šmagre. – Rīga, 1990. – 13., 14. att.

¹¹ Izstāde VMM bija aplūkojama no 1992. gada 4. decembra līdz 1993. gada 10. janvārim.

¹² Opule V. ...kā zāle aug // Literatūra un Māksla. – 1993. – Nr. 1. – 8. janv.

"Mani tāpat kā jau vienmēr saistās pie dabas – pie mūsu vakariem, naktis, pat tādā tumsā, kur dažreiz katra doma pazūd.. Zeltīta gaisma un biržu aizvējā klistošas teikas – man patīk.." ¹ – šīs rindas 1909. gada aprīlī Jānim Jaunsudrabiņam no Florences rakstijis dzimtenes ilgu pārņemtais Pēteris Krastiņš (1882–1942/1943) – viens no tiem gadsimtu mijas māksliniekiem, kas redzes tēlos iemiesojuši subjektīva simbolisma apzīmogotu dabas uztveri. Mūsu mākslas vēsturē viņa vārds līdz šim galvenokārt ir saistījies ar rēgainam sapņojumam līdzīgo kompozīciju "Luksemburgas dārzā" (ap 1908–1910, VMM) un tā dēvētajiem Austrumu sieviešu tēliem ². Mazāk pazīstamas joprojām ir ne vien elēģiskās Florences skiču burtnīcas (1909) ³, bet arī Krastiņa mantojuma personiskākā un savdabīgākā daļa – nelieli ainavisku noskaņu uzmetumi, kuros pārsteidz neierasts kāpinātas ekspresijas, izteiksmes vienkāršības un emocionāla trausluma apvienojums, atsaucot atmiņā vārdus, ko Kārlis Skalte 1908. gadā veltījis Andreja Papardes ⁴ romantiskajiem dzejas darbiem: "Pa vienam lasot.. viņi neatstāj tā iespaida. Viņiem ir kopīga nozīme, tas ir ļoti intīms dvēseles stāsts brīvos nemeklētos pantos. Rakstīts bez patosa, bez pretenzijām uz lētu popularitāti, uz acis krītošām līnijām. Viņu lasīs, kas interesējas par cilvēka sirdi." ⁵

Gadsimta sākumā izpelnījies nelielu ievēribu dažās Krastiņa vienīgās personālizstādes ⁶ recenzijās un vēlāk piesaistījis Burkarda Dzeņa vadītā Valsts mākslas muzeja kolekcijas veidotāju uzmanību, šis "dvēseles stāsts" nogrima aizmirstībā. 60. gados nepiepildīts palika rakstnieka Alfrēda Gobas lolotais sapnis par Krastiņa darbu reprodukciju albumu vai viņam veltītu publikāciju almanahā "Latviešu tēlotāja māksla". ⁷ Mazie dabas tēlojumi gan nebija sveši Eduardam Kļaviņam, kurš, raksturodams Krastiņa daiļradi starptautisko sakaru kontekstā, atzīmējis simboliski traktētos purva akaču motīvus kā māksliniekam īpaši organiskus un oriģinālus ⁸, un pāris skopu rindu par šo viņa agrinā veikuma jomu atrodamas arī 70.–80. gadu "oficiālajās" mākslas vēsturēs ⁹. Taču plašākai publikai iespēju nedaudz ielūkoties īpatnējo miniatūru klāstā deva tikai Ritas Šmagres veidotais izdevums "Latviešu pastelis" (1990) ¹⁰ un Valsts Mākslas muzeja grafikas fondu izstāde "Latvijas ainava" (1992/1993) ¹¹, kuras apskatā Velga Opule rakstīja: "P. Krastiņam raksturīga pavisam savdabīga, pārdroša pieeja tehnikai, apvienojot pēc vēlēšanās ogli, tušu, akvareli, guašu, pasteli. Visbiežāk patumšais, jūgendiskais kolorīts, izteiksmīga, gaismu absorbējoša faktūra, zīmējuma nemierīgais ritms dziļi izjusti atklāj gan dabas vārgumu, gan mākslinieka dzejisko dvēseli un trauslo psihi." ¹²

Pirmā sastapšanās ar Krastiņa ainaviskajiem darbiem var izraisīt pārsteiguma sajūtu. Kaut gan tie lieliski papildina priekšstatu par tā laikmeta noskaņām, kurā strādājuši Voldemārs Zeltiņš, Pēteris Kalve, Aleksandrs Štrāls, latviešu glezniecībā nekā līdzīga nav. "Tie ir gandrīz kolorēti zīmējumi," jau 1908. gadā brīnījās J. Jaunsudrabiņš, "tomēr liekas, ka zīmējums ir tikai tamdēļ, lai lielo krāsu simfoniju daudz maz valdītu. [...] Un katrs gabaliņš ir dzīvības un briesošā spēka pilns, kaut gan visam pāri sedzas dziļa melanholija."¹³

Ar ko šīs studijas salīdzināt? Kā veidojusies to īpatnējā tēlainība? Kas rosinājis to formas savdabību? Meklējot atbildes uz šiem un citiem jautājumiem, ir nācies atzīt, ka grūtsirdīgais Ziemeļvidzemes jauneklis, kurš Štiglica skolas brīvlaikos pildījis krāsainas raupja skiču papīra lapas ar lakoniskiem dzimtās puses skatu uzmetumiem, savos centienos un izjūtās nebūt nav bijis tik vientuļš, kā sākumā varētu iedomāties. Pamazām iepazīstot 19. gs. beigū un 20. gs. sākuma Eiropas mākslas kopainu, atmiņā paliek diezgan daudz glezniecības un grafikas darbu, kas liecina par līdzīgu dabas redzējumu. Lai gan attēlotajiem objektiem tikai retumis piešķirtas nepārprotami antropomorfas iezīmes, tajos pastāvīgi jūtama emocionālas empātijas un netiešas personifikācijas klātbūtne, viegls vai koncentrēts metaforiskums. Realitātes mākslinieciskais atspulgs dažādās formās paudis cilvēka pārdzīvojumus, un, pateicoties 19. gadsimtā notikušajām stilistiskajām pārmaiņām, simbolisku nozīmību un poētisku valdzinājumu reizēm ieguvuši pieticīgi un vienkāršoti motīvi nelielās studijveida gleznās un zīmējumos.

Šādas parādības pēdējo gadu desmitu gaitā regulāri piesaistījušas citzemju speciālistu uzmanību, lai atklātos ne vienā vien interesantā publikācijā. Minēšu tikai dažus bieži citētus darbus. Amerikāņu autora Roberta Rozenblūma nu jau klasiskā grāmata "Modernā glezniecība un ziemeļu romantisma tradīcija" (1975)¹⁴ aplūko divu gadsimtu norises no Kaspara Dāvida Frīdriha līdz Markam Rotko, bet Roalda Nasgārda apkopojošais pētījums "Noslēpumainie ziemeļi" (1984)¹⁵ veltīts simbolisma ainavu glezniecībai Ziemeļeiropā un Ziemeļamerikā. Simbolisma noskaņas 19./20. gs. mijas skandināvu un somu glezniecībā ir kalpojušas par galveno tēmu daudzām starptautiskām 20. gs. 80.–90. gadu izstādēm, kuru nosaukumus bieži ievadījusi par klišejisku moto padarītā vārdkopa "Ziemeļu gaisma" vai "Ziemeļu mijkrēslis".¹⁶ Kultūrpolitiski mērķtiecīgā un pat deklaratīvā teiksmainās mijkrēšļa gaismas "izplatīšana", protams, var modināt bailes no tēmas banalizēšanas un populārām teosofiskām spekulācijām, taču ekspozīciju vērienīgie katalogi vienkopus atgādina ne tikai vizuāli radniecīgus albumus, bet arī vērtīgu rakstu krājumu sēriju, kuras reklāmisko funkciju aizsegā atrodam saistošas mākslas darbu interpretācijas un nopietnus zinātniskus problēmrakstus. 1998. gada pavasarī, kad Ķelnē bija aplūkojama izstāde "Ainava kā dvēseles kosmos", šīm publikācijām pievienojās jauns izdevums¹⁷, kura teksti un attēlu materiāls akcentēja gadsimtu mijas simbolisma izpausmes un iezīmes tieši dabas tēlojumos.

¹³ Jaunsudrabiņš J. Pēteris Krastiņš // Starī. – 1908. – Nr. 2. – 194. lpp.

¹⁴ Rosenblum R. Modern Painting and Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. – N.Y., etc., 1975.

¹⁵ Nasgaard R. The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890–1940. – Toronto, 1984.

¹⁶ Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910 / Ed. by K. Varnedoe. – N.Y.: The Brooklyn Museum, 1982; Nordiskt Ljus: Realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910. – Göteborg: Göteborgs Konstmuseum, 1983; Im Lichte des Nordens: Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende. – Düsseldorf: Kunstmuseum, 1986; Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century. – London: Hayward Gallery, 1986; Das Licht des Nordens: Skandinavische und norddeutsche Malerei zwischen 1870 und 1920 / Hg. v. Axel Feuss. – Hamburg: Altonauer Museum, 1993; Luz del Norte. Lum del Nord. The Light of the North. – Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995; Nordiskt Sekelskifte. The Light of the North. – Stockholm: Nationalmuseum, 1995.

¹⁷ Landschaft als Kosmos der Seele: Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880–1910 / Hg. v. Götz Czjymek. – Heidelberg, 1998.



1. P. KRASTIŅŠ. Mākoņi.
Ap 1905–1907



2. J. STAŅISLAVSKIS. Mākonis. 1903

Apjomīgā literatūras klāsta sniegtās salīdzinājuma iespējas liek vaicāt, vai gad-simtu mijas tēlainā dabas izjūta vērtējama tikai kā Ziemeļvalstu mākslai raksturīgs fenomens, un ļauj pārlicināties, ka patiesībā tai bijis krietni lielāks izplatības areāls. Raugoties no bieži piesauktajām ietekmju krustcelēm, kurās mēs savā Latvijā atrodamies, šķiet, ka tā vairāk vai mazāk skārusi arī visas Viduseiropas un Austrumeiropas zemes, katrā sastopot mazliet citādu augsni un māksliniecisko klimatu. Pat grūti aptvert un noticēt, cik daudzi laikabiedri neatkarīgi cits no cita ar fatālisma noskaņu pilnu sirdi reiz vērušies

padebešos un prātojuši gluži vai Rilkes vārdiem: *Wandelt sich rasch auch die Welt / wie Wolkengestalten..* ("Lai pasaule mainās un plūst / kā mākoņu tēli..").¹⁸ Ja šo mākslinieku darbus sakopotu minētajiem katalogiem līdzīgā krājumā, mums daudzveidīgās niansēs pavērtos bagātīgs noskaņu spektrs – no domīga maiguma un liriskas smeldzes līdz skaudrai ekspresijai un arhetipālai pirmatnībai. Daba, kuru mēs redzētu, liktos dzīva un spējīga just vai paust kādus vārdiskai izteiksmei nepakļāvīgus pārdzīvojumus. Šādā izdevumā starp dažādu zemju un atšķirīga mēroga meistariem blakus Edvardam Munkam un Zviedrijas princim Eiženam, jaunajam Mondrianam, vizionāram Čurļonim, smalkjūtīgajam Levitānam, liriskajam poļu spēkavīram Staņislavskim un citām personībām iederētos arī Pēteris Krastiņš no Nabes pagasta Spirgu mājām – Poruka "bālo zēnu" līdnieks, kurš, pēc paša vārdiem, būtu vēlējis dzīvot turpat, kur audzis – aiz brūnā purva, lielajā mežā, vienmēr redzēdams baltos bērzus¹⁹.

Tur, Nabes Aijažu purvmalā, tapuši gandrīz visi rakstā aplūkotie darbi. Lielākoties tās ir nedatētas pastelstudijas, kurās tēloti balādiski drūmā nostūra klajumi, meži, koki un mākoņi, saulrieta gaisma, mijkrēslis, mēnesnīca un debesu spīdekļi. Pāris attēlu gadsimta sākuma presē, kuru datējumu izņēmuma kārtā nav pamata apšaubīt,²⁰ liek attiecināt šīs etīdes uz īso laikposmu starp 1905. un 1907. gadu. Bez reālās vides iespaidu fiksējumiem nepieciešams pakavēties arī pie dažiem, domājams, nedaudz vēlākiem uzmetumiem, kuru alegoriskie tēli atvasināti no dabas iespaidiem. Šo ļoti personisko mākslu kopumā raksturo īpaša liktenīgu-ma apzīmogota pieķeršanās dzimtajai ainavai – pieķeršanās, ko vācieši mēdz apzīmēt ar ietilpīgo salikteni *Erdverbundenheit* un piedēvēt saviem protoekspresionistiem – Emilam Noldem (1867–1956), Kristianam Rolksam (1949–1938), Paulai Modersonei–Bekerei (1876–1907).²¹ Tāpēc jo interesantāk, ka šiem intīmajiem darbiem tālaika Eiropā atradies pietiekami daudz saturiski un formāli tuvu analogiju, par kuru esamību jaunajam mākslas studentam vairumā gadījumu nevarēja būt ne mazākās nojausmas.

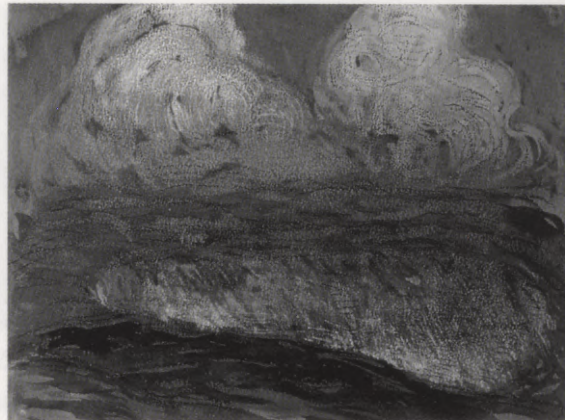
¹⁸ Rilke R.M. Gedichte. – Leipzig, 1979. – S. 156 (Die Sonette an Orpheus. Erster Teil. XIX).

¹⁹ P. Krastiņa vēstule Jānim Jaunsudrabiņam 1909. gada 18. aprīlī.

²⁰ Divas līdzīga rakstura studijas reproducētas žurnālā "Stari" 1908. gada 2. numurā ar piezīmi "no 1905. gada albuma", bet žurnālā "Svan" (1907. – Nr. 5. – 60. lpp.) redzams P. Krastiņa lino-griezums "Purva priedus".

²¹ Vienīgais, kas saistījis šos dažādos māksliniekus, bijusi "viņu neparasti stiprā pieķeršanās Lejasvācijas skarbjai ainavai, tās tēliem, teiksmām un ļaudīm" (Richter H. Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert: Stile und Künstler. – Köln, 1988. – S. 32–33).

Pārsteidzoša tuvība saista vienu no Pētera Krastiņa "Mākoņu" variantiem (Z-577²²) un līdzīga motīva tēlojumu poļu ainavista Jana Staņislavska (1860–1907) izpildījumā ("Mākonis", 1903, Varšavas Nacionālais muzejs²³). Abi mākslinieki izmantojuši gandrīz identisku kompozīcijas uzbūves shēmu ar horizontālu joslu un lauku-



3. P. KRASTIŅŠ. Mākoņi. Ap 1905–1907

mu kārtojumu vertikālā formātā. Abi panākuši iespaidu, kas dramatiski kontrastē ar darbuniecīgajiem izmēriem un reprodukcijās maldina skatītāju, neļaujot nojaust, cik šie gleznojumi patiesībā ir mazi. Atšķiras mākoņu kustības virziens un dekoratīvās stilizācijas pakāpe – jaunā Krastiņa darbā tā ir manāmi lielāka, turpretī poļu kolēģis saglabājis ciešāku saikni ar vizuālo realitāti. J. Staņislavskis gleznojis eļļas tehnikā, bet Krastiņš apvienojis raupja, zaļgani brūna papīra pamatu ar akvareļa, pasteļa un ogle iekļājumumu. Abās ainavās mākoņu gaitai līdzī aizlokās mežu gali, taču vieglo kustību, kas J. Staņislavska gleznā parādās kā tikko nojaušama vispārēja viļņošanās, Krastiņš nostiprinājis dekoratīvi izteismīgā krāslaukumu rakstā. Jauno latvieti ar viņa vecāko laikabiedru – I. Levitāna vienaudzi un Krakovas Mākslas akadēmijas profesoru – vienojusi darbošanās ļoti mazos formātos, interese par līdzīgiem motīviem savu zemju dabā, simbolisma laikmeta zīmogs iespaidu izvēlē un interpretācijā, daudzviet radniecīgi atraisītas glezniecības paņēmieni postimpresionisma izteiksmes līdzekļu arsenāla ietvaros. Šī sabalsošanās, kuru var saskatīt arī citos abu meistarū darbos, kļūdē priekšstatu par Krastiņa izolētību, tomēr tikpat uzskatāms ir atšķirīgais. Blakus iejūtīgajam un asredzīgajam polim, kura daiļradi raksturo dzidrs un konsekventi lirisks, taču drīzāk smeldzīgs nekā idillisks koptonis, Krastiņš šķiet drūmāks, raupjāks un pirmatnīgāks. Literatūrā atrodamais tēlainais apgalvojums, ka J. Staņislavska mākoņu smagajās formās it kā iemiesojies viss pasaules nemiers un pretišķīgums,²⁴ izklausās krietni pārspīlēts, jo poļu klasiķa miniatūrās arī dramatiskas un skaudras noskaņas vienmēr saglabā glezniecisku skanīgumu, taču šo atziņu pilnā mērā var attiecināt uz jaunā latvieša tēliem. Realitātes iespaidus viņš pārveidojis brīvāk un patvaļīgāk, viegli un precīzi uztverot to dekoratīvo būtību, taču ekspresijas potenciāls, ko slēpa mākslinieka dvēsele, reizē kalpojās par iedvesmas avotu un kļuvis par izteiksmes brīvību ierobežojošām vāžām.

Interesanti, ka tikai nedaudz vairāk nemiera citā mākoņu studijā (Z-683) negaidīti ļauj saskatīt vispārēju vizuālu un emocionālu radniecību ar zviedru dra-



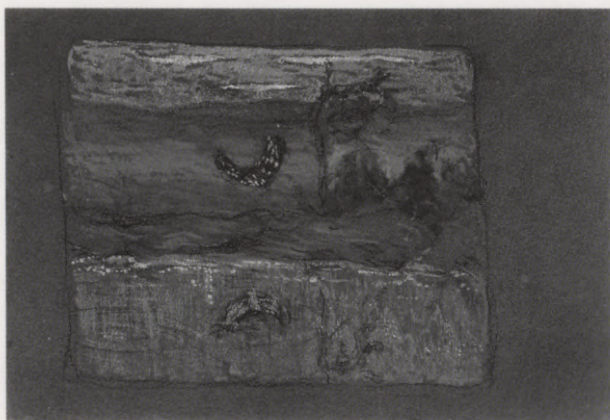
4. A. STRINDBERGS. Ainavas studija. 1905

²² P. Krastiņa darbiem, kas atrodas VMĻM grafikas nodaļā, šeit un turpmāk norādīts tikai muzeja kolekcijas inventāra numurs.

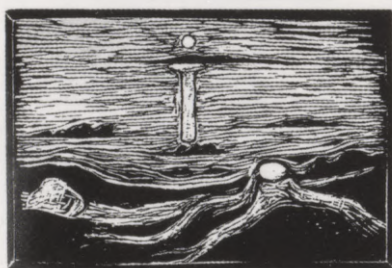
²³ *Stepnowska T.* Jan Stanislawsky. – Warszawa, 1976. – S. 32.

²⁴ Krievu mākslas zinātnieks Igors Svetlovs par J. Staņislavski rakstījis: "Mākoņu nosētā debesu aina viņa glezniecībā nebūt nav vēlino romantiku brīvības valstība. [...] Tajā nav ne viegluma, ne harmonijas, ne atraišanās no zemes rūpēm. Tieši pretēji – rodas iespaids, ka smaguma pielietajos mākoņu tēlos iemiesojies viss pasaules nemiers un pretišķīgums." (*Светлов И. От романтизма к символизму: Очерки польской и венгерской живописи XIX–начала XX века.* – Спб., 1997. – С. 253.)

²⁵ *Sprache der Seele: Schwedische Landschaftsmalerei um 1900 / Hg. v. H.W. Schmidt und Klaus Weschenfelder.* – Koblenz; Kiel, 1995. – Kat. Nr. 77.



5. P. KRASTIŅŠ. Purvs. Ap 1905–1907



6. E. MUNKS. Jūras ainava. 1899

²⁶ Gunnarsson T. Äussere und innere Landschaft: Über den Durchbruch der Stimmungskunst in Schweden // Landschaft als Kosmos. – S. 86.

²⁷ J. Kosas vēstule Alfrēdam Gobam 1962. gada 17. novembrī. LAB RGRN, A. Gobas f., 15. l., reģ. nr. 24.

²⁸ Blaumanis R. Beklīna gleznu "Miroņu sala" uzlūkojot // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1898. – Nr. 10. – 737. lpp.

²⁹ Poruks J. Biķeri miroņu salā // Turpat. – 1900. – Nr. 10. – 784. lpp.

³⁰ Kosa J. Pēteris Krastiņš. Biogrāfisks ziņas. LAB RGRN, J. Kosas f., 3. l., reģ. nr. 4; J. Kosas vēstule A. Gobam 1962. gada 8. augustā. Turpat, A. Gobas f., 15. l., reģ. nr. 31.

³¹ Saulietis A. Purvā // Jaunības literatūra / Sast. A. Ķeniņš. – Jelgava, 1902. – 3. grām. – 80. lpp.

maturga Augusta Strindberga (1849–1912) lakoniskajiem un gandrīz bezpriekšmetiskajiem krāsu vingrinājumiem ("Vilnis VI", 1901, Stokholma, Ziemeļu muzejs²⁵; "Ainavas studija", 1905, Stokholma, Tīla galerija), kas mākslas zinātniekiem devuši vielu pārdomām par subjektīva simbolisma pāraugšanu protoekspresionisma izpausmēs.²⁶ Dažos Krastiņa darbos mākoņi kļūst vēl neskaidrāki un bargāki – it kā purva smagās elpas pievilkušies, tie gulstas zemu, zemu pār zemi, viedami cilvēkā trauksmes sajūtu (Z-692, 695), bet citviet šķiet, ka debesīs peldošs ezers meklē, kur nolaisties (Z-574).

Viens no galvenajiem motīviem grūtsirdīgā vidzemnieka ainavās bijis pats brūnais purvs. Būdamis īsts sava laikmeta bērns, viņš jūsoja par šveicieša Arnolda Beklīna (1827–1901) simboliskajām gleznām, īpaši "Mirošo salu" (1880)²⁷ – izteiksmīgu gadsimtu mijas noskaņojumu rādītāju, kura iztēli rosinošais iespaids spēcīgi atbalsojās ne vien latviešu mākslinieku, bet arī literātu sirdīs un prātos. Rūdolfam Blaumanim ir dzejolis "Beklīna gleznu "Miroņu sala" uzlūkojot"²⁸, bet Jānis Poruks darba ietekmē uzrakstījis "cilvēces sāpju" pielieto "Biķeri miroņu salā"²⁹. Toties Krastiņa daiļradē sāpju smagumu absorbējušas purva dūkstis un rēgainie akači. Mākslinieka jaunības gadu draugs un novadnieks, skolotājs un literāts Juris Kosa (1878–1967) pusgadsimtu vēlāk atcerējās viņu runājam par kādu lielāku gleznu, kas tam "krēšļojas iedomās", – resnas dzelzs važas ietvertu kompozīciju, kura simboliskā formā izteiktu Nabes mežu un Aijažu purvu drūmumu.³⁰ Arī saglabājušos pastelstudiju vidū netrūkst purva akaču uzmetumu, kuru neskaidrība un nenoteiktība modina bailes (Z-576, 630). Gaudainā papīra tumšums te atgādina kādu biedinošu, gaismu un dzīvību uzsūcošu matēriju, dūksnāju, kurā spēcīgi lāsmo rāvas ūdens un rēgojas kritušo koku atliekas, – tā vien šķiet, ka "kaut kuru acumirkli no purva nāks nopūta – dziļa, dobja un smaga"³¹.

Formas īpatnību un emocionālā satura ziņā šie uzmetumi var atsaukt atmiņā atsevišķus Edvarda Munka (1863–1944) grafikas paraugus. Taču vēl lielāka tuvība slavenā norvēģa gadsimtu mijas tēlu pasaulei vērojama dažus gadus vēlāk – tajā posmā, kad progresējošas slimības māktais Krastiņš, dokumentēdam savu paša garīgo sabrukumu, pievērsās alegoriskai izteiksmei. Priekšstats par ciešanu, trauksmes sajūtas un vispārēja esamības dramatisma tumšajiem avotiem no dabas tika pārņests uz bezvārda cilvēku neskaidrā, aptuveni iezīmētā vidē, kuru konkretizē tikai atsevišķi simboliski un ekspresīvi kāpinoši objekti. Mākslinieks, kuru kopš zēnības bija nodarbinājis "tīreļa noslēpums", tagad attēloja tīreli cilvēka dvēselē un sastapšanos



7. P. KRASTIŅŠ. Vientušs koks. Ap 1905–1907



8. P. KRASTIŅŠ. Saulriets purvā. Ap 1905–1907

ar tajā dzimušiem tēliem – neizskaistinātām fizioloģisku dziņu personifikācijām. No gadsimtu mijas bioloģiskā romantisma ikonogrāfijas rafinētajām adaptācijām, kuru garā redzēja, jūta un domāja daudzi Krastiņa laikabiedri, šajās grafisko un glezniecisko piezīmju paliekās saglabājušās tikai vispārējas atskaņas, jo tās vairāk atgādina agrā ekspresionisma sāpīgās un neglītās gara un miesas vātis. Skiču saturu parasti paskaidro autora doti nosaukumi – “Dēmona fantāzija” (Z-702), “Cīņa. Iznīcība” (Z-701) u.tml., nepakļāvīgie otaš un zīmuļa vilcieni zaudējuši daudzu Florences impresiju viegli stilizēto eleganci, un, raugoties nemierīgajos līniju un plankumu mezglos un mudžekļos, šķiet, ka uz papīra redzams neartikulētu vaimanu grafiskais pieraksts. Darbs, kas nosaukts par alegoriju “Purvā” (Z-633), vizuāli un tematiski sasaucas ar E. Munka litogrāfiju “Muklājs” (1903)³², kurā slikt postišu kaislību pārņemtas cilvēkveidīgas būtnes, taču pārsteidzošā līdzība neliedz nojaust, ka tēmas risinājuma psiholoģiskā motivācija māksliniekiem droši vien bijusi visai atšķirīga – norvēģa kompozīcija vedina domāt par satīrisku zemtekstu, toties viņa jauno latviešu laikabiedru var lielākā mērā identificēt ar pašu instinktu upuri, kas centies atbrīvoties no grūti pārvarama psihiska pārdzīvojuma.

Vairākos skatos “aiz melna purva tumst vakars sārts”³³ un parādās vēl viens svarīgs Krastiņa ikonogrāfijas elements – rietošā saule, kuru var redzēt kā sarkanu ripu vai kamolu grimstam pie apvāršņa (Z-684, 685), atmirdzam tālā meža ezera svītriņā (Z-682, 686) vai aizdedzinām vientuļu koku (Z-578). Kāds uzmetums (Z-582) liecina, ka, tēlojot saulrietu purvā, Krastiņš varējies atteikties ne tikai no plastiski apjaušama dabas motīvu atveidojuma, bet arī no aprakstošas lineāras stilizācijas, intuitīvi akcentējot krāsaš un faktūras emocionālo izteiksmību. Darbā nav nevienas skaidras līnijas, noteikti iezīmēta nav arī asimetriskā kompozīcijas laukuma robeža, taču tumša pasteļa uzirdinātajā graudainā papīra laukumā mēs nojaušam purvu, kurā grimst saule. Šo studiju grupu ir lietderīgi aplūkot blakus tādiem darbiem kā Emīla Noldes agrās jaunības asociatīvi spēcīgā akvareļminiātūra “Saullēkts” (ap 1894, Vācija, Zēbila,

³² Repr.: Timm W. Edvard Munch. Graphik. – Berlin, 1969. – Abb. 99.

³³ Saulietis A. Purva bērzi // Pret Sauli. – 1906. – Nr. 1. – 8. lpp.

³⁴ Repr.: Haftmann W. Emil Nolde. – Köln, 1988. – 8. Ausg. – S. 19. – Abb. 7.

³⁵ Repr.: Worpsweder Bilderzeigen / Mit einer Einf. v. Horst Keller. – Fischerhude, 1989. – S. 58.

³⁶ Repr.: Elgar F. Mondrian. – N.Y.; Washington, 1968. – P. 83. – Ill. 25.

³⁷ Repr.: Rosenblum R. Modern Painting. – P. 182. – Ill. 273.

³⁸ Cit. pēc: Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. – Freiburg; Basel; Wien, 1988. – Bd. 4. – S. 200.



9. E. NOLDE. Saullēkts. Ap 1894



10. P. MODERSONE-BEKERE. Ainava ar mēnesi. Ap 1900



11. P. MONDRIANS. Geinas koki, mēnesim uzlecot. 1907–1908



12. P. KRASTIŅŠ. Ciešanas. Ap 1911



13. E. MUNKS. Kliedziens. 1893

³⁹ P. Krastiņa vēstule J. Jaunsudrabiņam no Itālijas [1908. gadā] // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – Nr. 181. – 13. aug.

⁴⁰ Poruks J. Romas atjaunotāji // Mājas Viesi Mēnešraksts. – 1900. – Nr. 9. – 177. lpp.

⁴¹ Cit. pēc: Nasgaard R. The Mystic North. – P. 63.

Noldes muzejs)³⁴, Vorpsvēdes mākslinieces Paulas Modersones-Bekeres lakoniskā "Ainava ar mēnesi" (ap 1900)³⁵, Pita Mondriana (1872–1944) "Sarkanais mākonis" (1908, Hāgas municipālais muzejs)³⁶ vai "Geinas koki, mēnesim uzlecot" (1907–1908, turpat)³⁷. Saulrietu līdzenumā bieži vien nemaz nevar atšķirt no pilnmēness lēkta vasaras nakti, tāpēc vairākiem no minētajiem piemēriem dažādās publikācijās doti atšķirīgi nosaukumi. Taču visiem autoriem viņu formāli vienkāršajās kompozīcijās spožā saules ripa, iespējams, vairāk nozīmējusi nevis konkrētu debesu spīdekli, bet gan noslēpumainu un pārcilvēcisku

gaismas un enerģijas avotu, kas ikdienišķajai videi piešķir neparastu izteiksmību, netieši paužot cilvēka sirds sasprindzinājumu. Šo saikni starp "iekšējo ainavu" un redzamās pasaules formām apstiprina Pēteris Krastiņš uzmetumi "Fauns" (Z-698) un "Ciešanas" (Z-592), kuros nemierīgā roka aritmiski fiksējusi mākslinieka psihiskā sabrukuma epizodes. Anonīmie, simboliskie fiziskās dabas elementi uz sarkanā fona atbalso dvēseles pārdzīvojumus un kāpina tā intensitāti. Cilvēks ir kļuvis par bezpersonisku, zvēriski kaucošu būtni, bet saules kamols šķiet kvēlojam fiziskās sāpēs un izplatām skaņas viļņus, liekot atcerēties E. Munka piezīmes par slavenā "Kliedzienu" (1893, Oslo, Munka muzejs) ieceres impulsiem: "Saule rietēja. Mākoņi krāsosās asinssarkani. Krāsas kliezda."³⁸

Taču Krastiņa tēloto dabas noskaņu spektrs nebūtu pilnīgs bez vasaras nakšu dziļā samtainā zaļuma. To mīlējis arī M.K. Čurļonis (1875–1911), gleznodams meža siluetu kā teiksmainu procesiju, kuras cēlajiem dalībniekiem galvā mirdz tikko manāmi zvaigžņu kronīši ("Mežs", 1907–1908, Kauņa, M.K. Čurļoņa Nacionālais mākslas muzejs). Krastiņa kokiem gan nav tik smalku un delikātu cilvēka atribūtu, bet ir zināms, ka Romā Štiglica skolas stipendiātam ļoti gribējies spārnus – "skriet uz tiem mežiem un klausīties tās skaņas un mūziku, kura nedzirdama, tikai sajūtama – kā sapņu, kā pasaku tēlu radīta – ievilina klusu no sētas naktstumšajos mežos"³⁹. Te gribas atcerēties Jāni Poruku sakām: "Savāda draudzība vai radniecība ir naktij ar tiem zēniem, kuri pa krēslu mīl lūkoties augšup uz zvaigznēm."⁴⁰ Turklāt šķiet, ka pie šiem sapņotājiem bez Limbažu apkaimes zemnieka un Druskininku ērģelnieka atvasēm tolaik piederējis arī Zviedrijas karaļa dēls – gleznotājs princis Eizens (1865–1947), kurš rakstījis: "Pakrēslī viss kļūst tik vienkāršs un liels. Kaut jel šos dažādos iespaidus varētu sakausēt tā, lai krāsa iegūtu skaņu, smaržu un mirdzumu."⁴¹

Tālaika Eiropā ir bijis daudz mākslinieku, kas ar sajūsmu un neoromantisku bijību vērojuši tumsu apvienojam dabas formas asi izteiksmīgos vai noslēpumaini nenoteiktos siluetos, bet postimpresionisma un jūgendstila paņēmieni viņu neikdienišķās izjūtas ļāvuši ietvert dekoratīvi vienkāršotu laukumu un līniju salikumus, kuru pirmavots bieži meklējams berlīnieša Valtera Leistikova (1865–1908), Dahavas

mākslinieku kolonijas "galvenā ideologa" Ādolfa Helceļa (1853–1934) un citu vācu noskaņu mākslas pārstāvju populārajos paraugos. Spēcīga emocionāla pārdzīvojuma atklāsme stilizētā dabas tēlojumā bija gadsimtu mijai raksturīga parādība, kuru mākslas vispārējās attīstības konteksts saistīja ar 19. gs. romantismu netālā pagātnē un topošo ekspresionismu tuvā nākotnē.⁴²

Šajā laikmetīgajā subjektīvas ekspresijas un jūgendiskas stilizācijas apvienojuma tendencē iekļaujas arī daļa Pētera Krastiņa ainavisko darbu – "Mežmala" (Z-634), "Jauns mēness" (Z-583), "Mākoņi pār mežu" (Z-595) vai "Mežiņa" varianti (Z-682, 686), kuros vērojama dabas motīvu vispārinājums, plakanība, satumsināto zemes toņu slēptais dramatisms un skaidri nolasāmais plānu un laukumu kārtojums ļauj nojaust zināmu tuvību tādiem Ā. Helceļa gleznojumiem kā "Purva bērzi" (1902, Mainca, Vidusreinas federālais muzejs)⁴³. Nav izslēgts, ka dahaviešu veikums Krastiņam varēja būt vairāk vai mazāk pazīstams no reprodukcijām vācu mākslas periodikā un monogrāfiskos izdevumos. Tomēr līdzīgā garā ap savas 1903./1904. gada personalizstādes laiku un vēlāk Latvijā reizēm gleznoja un zīmēja arī vietējā autoritāte Vilhelms Purvītis – t.s. Dahavas skolas "zīmogs" ir saskatāms viņa izteiksmīgajās "Mēness naktis" (VMM⁴⁴), nelielajā kompozīcijā "Mežs vakara saulē"⁴⁵, mēnešrakstam "Vērotājs" darinātajās vinjetēs⁴⁶.

Ar radniecīgiem stilizācijas principiem žurnālu grafikā aizrāvās J. Jaunsudrabiņš, A. Štrāls, V. Zeltiņš, R. Vilciņš, K. Ceplītis, J. Zegners, kuru melnbalto ainavu vidi brīvas rokas vilktā, jūgendiski neregulārā ietvarā apdzīvoja mākoņu vāli, kompakti mežu masīvi, siena stirpas, krūmu puduri un koku skupsnas. Šajā zīmējumu kopā izklaidētā tēlainība saistījās ar gadsimtu mijas mākslinieku pastiprināto interesi par dažādām vizuālām analogijām, bet "organiskais" līniju plūdums, kompozīciju noslēgtība un nelielā formāta noteiktās objektu proporcijas asociējās ar nemākslotību un intimitāti. Vienkāršots dekoratīvisms gāja roku rokā ar netiešu simbolismu, dabas ķermeņu stilizētajos apveidos tika uzsvērtas kopīgās iezīmes, kustīgos elementus – visbiežāk mākoņus – bija ierasts pretstatīt nekustīgajiem, horizontālos – vertikālajiem, cilvēka figūras klātbūtne nebija nepieciešama, un pat panorāmiskās "kalnu un leju" ainavās jautās telpiska šaurība – patikama un mājīga vai, tieši pretēji, nomācoša un draudīga. Krastiņa mazajiem darbiem sevišķi tuvs gan tematiski, gan formāli ir kāds V. Zeltiņa zīmējums⁴⁷ ar strupiem pundurkociņiem noauguša tīreļa skatu, kura izteiksmīgais līniju raksts atgādina rievotu koka mizu, iegūstot krāsaino miniatūru graudainajai faktūrai līdzīgu ekspresīvu nozīmi. Taču parasti Krastiņa studiju radniecība ainavas formā risinātām vinjetēm bija vispārēji shematiska, un tikai nedaudzos gadījumos to būtu iespējams pilnā mērā attiecināt uz viņa darbu emocionālo ekspresiju, kuru



14. M.K. ČURĻONIS. Mežs. 1907–1908



15. P. KRASTIŅŠ. Jauns mēness. Ap 1905–1907

⁴² Vogt P. Expressionism // The Dictionary of Art. – London; N.Y., 1996. – Vol. 10. – P. 693.

⁴³ Repr.: Roesler A. Neu-Dachau. – Bielefeld; Leipzig, 1905. – S. 102. – Abb. 13 ("Purva bērzi"); Deutsche Malerei. 1890–1918: [Ausstellungskatalog] / Hg. v. Klaus Gallwitz. – Frankfurt a. M., 1978. – S. 37. – Abb. 8 ("Ainava ar bērziem", 1902).

⁴⁴ VMM, inv.nr. GL-I423, 1500. Repr.: Vilhelms Purvītis: Reprodukciju albums / Sast. P. Savickis. – Rīga, 1989. – 42., 43. att.

⁴⁵ Privātpašums, eksponēts "Rīgas galerijas" izstādē "Latviešu vecmeistari" 1999. gada februārī un martā.



46 Sk., piem.:
Vērotājs. –
1903. – Nr. 1. –
61. lpp.

16. P. KRASTIŅŠ. Mežiņš. Ap 1905–1907



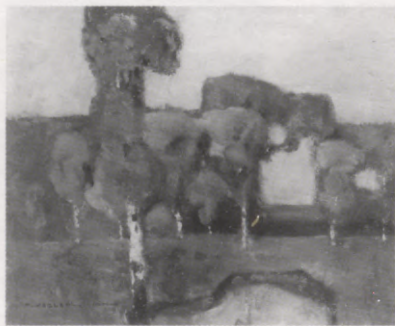
17. P. KRASTIŅŠ. Mākoņi pār mežu. Ap 1905–1907

47 Pret Sauli. –
1906. – Nr. 1. –
16. lpp.

48 Ruskin J. Modern Painters. –
London, [b.g.] – Vol. 3. –
P. 166–183 (Part IV, Ch. XII: Of
the Pathetic Fallacy).

49 "Dž. Raskins ar to domāja cilvēcku jūtu un pārdzīvojumu savdabīgo piedēvēšanu dabas objektiem un parādībām, sevišķi ainavas elementiem, kas vērojama literāros darbos. Toties mums šis apzīmējums var noderēt, lai izteiktu daudzu romantisma un īpaši ziemeļu romantisma mākslinieku emocionālo attieksmi pret dabu kopumā un it sevišķi pret kokiem. 19. gs. sākuma ainavu glezniecībā bieži vērojama tik dziļa iejušanās koka dvēselē, ka šis ainavas elements iegūst gluži negaidītu cilvēckumu." (*Rosenblum R. Modern Painting.* – P. 36.)

50 "Purva priedes" (Svari. – 1907. –
Nr. 5. – 60. lpp.).



18. Ā. HELCELIS. Purva bērzi. 1902

bieži noteicis neapzināti dramatisks kontrasts starp vienkāršo, statisko kompozīcijas shēmu un tās dinamisko piepildījumu – J. Jaunsudrabiņa apjūsmoto "lielo krāsu simfoniju", jūtu un noskaņu "briestošo spēku", kas kļuvis par lielu niecīgajiem izmēriem un par stipru trauslajam materiālam. Rodas iespaids, ka, tiklīdz pārdzīvojums gūst virsroku, savaldīgi dekoratīvā lineāro robežu noteiktība zūd un arī noslēpumaino mežu piepilda neremdināma trauksmes sajūta – kā akvareli "Baigums" (Z-691), kur nav nevienas skaidras formas un konkrētas līnijas, bet skatiens nedroši meklē izbailu avotu ogles satumsinātā zālē, kas kopā ar tikko nojaušamiem koku un krūmu zariem liecas uz priekšu.

Iepriekš jau redzējām, ka drūmie purva akači gadsimtu mijas cilvēka iztēlē bijusi piemērota tikšanās vieta ar tumšo bezapziņu, mākoņu gaitas likušas domāt par likteņa lemto dzīves ritumu un mainību, kvēlojošie debesu ķermeņi iemiesojuši mokošu kaislību spriedzi un naksnīgie meži modinājuši teiksmainus sapņus un savādas bailes. Taču bez šiem vispārēju priekšstatu paudējiem un noskaņu raisītājiem neapdzīvotajās simbolisma ainavās gandrīz neaplūkots vēl palicis tas dabas tēls, kurā bieži vien nevilšus it kā patvēries cilvēks pats. Īpaši nešauboties, var apgalvot, ka pietiekami individualizēts koka tēlojums dabasskatu metaforiskā līmenī reizēm tuvina figurālam darbam. Arī R. Rozenblūms, patapinājis Džona Raskina traktātā "Modernie gleznotāji" atrasto apzīmējumu "aizkustinošais māns" (*pathetic fallacy*), kas britu klasiķim galvenokārt izteicis visnotaļ skeptisku attieksmi pret dabas personifikāciju,⁴⁸ to savā jaunajā interpretācijā dāsni lieto, lai raksturotu jau klasisko romantiķu mākslā iezīmējušos saistību starp koka tēlu un cilvēku.⁴⁹

Krastiņa mantojumā ir vairāki šajā ziņā interesanti darbi – galvenokārt purva priežu tēlojumi gan krāsainās miniatūrās (Z-575, 681, 684 u.c.), gan žurnālā "Svari" reproducētajā linogriezumā⁵⁰. A. Goba savulaik bija ievērojis šo purva "iemītnieču" līdzību tādiem V. Purviša

prototipiem kā jūgendiskās "Jūrmalas priedes" no 1903. gada "Vērotāja" pirmās burtnīcas – radniecība likusies tik liela, ka "gribas teikt – te ir Krastiņa skolotājs"⁵¹. Taču atšķirībā no V. Purviša svinīgi cēlās koku "procesijas" Krastiņa priedes drīzāk ir "grūtsirdības māktas dvēseles"⁵², kas ļauj noprast, ka jauno mākslinieku ainaviskajā vidē nodarbinājis fauniskās un harmoniskās dabas antagonisms. Kādā studijā (Z-684) greizu kociņu pāris, saulrietā raudzīdamies, atsauc atmiņā dabas parādību varenības pārņemtos K.D. Frīdriha sapņotājus, kuri veras tālē, ļaujot skatītājam viņu vietā iedomāties pašam sevi.⁵³ Šo "Purva priedžu" tēlainība un emocionālais saturs interesanti atklājas blakus citai paradoksālai analogijai – pirmajai daļai no M.K.Čurļoņa diptiha "Skumjas" (1906–1907, Kauņa, M.K. Čurļoņa Nacionālais mākslas muzejs) ar saules ripu pie tālā apvāršņa un tumšiem abstraktiem (koku? cilvēku? sēru gājiena?) siluetiem priekšplānā. Lai gan lielās simboliskās kompozīcijas formātā bez grūtībām varētu savietot pārdesmit Krastiņa raupjo skiču, abi darbi pauž līdzīgu pārdzīvojumu, kas asociējas ar nepiepildāmu ilgu smeldzi. Taču, turpinot analogiju meklējumus ārpus vizuālo mākslu robežām, mazo kociņu tuvākie līdzinieki izrādās iepriekš jau citētie Augusta Saulieša "Purva bērzi" – "pret vakariem – tur, kur saules riets, / tie skumji, skumji galotnes liec"⁵⁴, lieku reizi ļaujot gadsimtu mijas laikmetam pašam sniegt piemērotākos vārdus savu ainavisko tēlu raksturošanai.

Citā hierarhiski būvētā purva skatā izcelts kontrasts starp "divi pasaulēm" – nīkulīgām dūksnāja priedītēm un staltām gaišu bērzu joslām (Z-573). Līkie priekšplāna kociņi, kuru aprises iezīmējušas robotu un depresīvu vienlaidus līniju, stieg purva muklājā, bet majestātiskie, gluži purvītiskie bērzi aiz to sakumpušajām "mugurām" izskatās kā varena, neaizsniedzama peldoša siena. Skice ļauj noprast, kāpēc Krastiņam pirmajos Pēterburgas gados varēja patikt Arhipa Kuindži darbi⁵⁵ – savā dramatiskajā "Valaama salā" (1873, Maskava, Tretjakova galerija) krievu ainavas klasiķis taču gleznojis motīvus, kuru kombinācijas arī jaunais latvietis pats reiz apveltis ar tēlainu nozīmību un emocionālu slodzi.

Toties Antonam Austrīņam krājumā "Vakardiena" (1907) ir neveikls, bet tematiski atbilstošs dzejrojums ar zīmīgu nosaukumu "Nesasniegts".⁵⁶ Tas vēsta par kādu teiksmainu Skaidrības kalnu, kurp "caur purvu ved ceļš", un vietā, kur liktenīgi pakritušajam un sliktākā grimstošajam ceļagājējam acu priekšā "kā zelts caur miglu" tēlojas viņa nepieejamais mērķis, nav grūti iedomāties šo Krastiņa kompozīciju ar viņpus purva "peldošajiem" gaiši mirdzošo bērzu masīviem – tā, it kā tie viegli slīdētu mazliet virs zemes.

Gadus divdesmit vēlāk kādā "Jaunāko Ziņu" numurā parādijās vēstījums par



19. P. KRASTIŅŠ. Purva priedes. "Svari". 1907. Nr. 5



20. V. ZELTIŅŠ. Vinjete. "Pret Sauli". 1906. Nr. 1

⁵¹ A. Gobas vēstule J. Kosam 1962. gada 13. augustā. LAB RGRN, A. Gobas f., 15. l., reģ.nr. 59.

⁵² Tā skan Helges Čellīna minēts šodien nezināms Krastiņa gleznas nosaukums (Kjellins H. Latviešu māksla. – Rīga, 1932. – 21. lpp.).

⁵³ "Rückenfigur motīvs jeb ar muguru pret skatītāju pagriezusies figūra, kas apcerīgi noraugās kādā dabas parādībā, bija 19. gs. sākuma romantiķu mantojums un guva atbalsi arī simts gadus vēlāk." (Predlinger E., Parke-Taylor M. The Symbolist Prints of Edvard Munch. – New Haven; London, 1996. – P. 214.) Plašāk par Rückenfigur sk.: Koerner J.L. Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. – New Haven, 1990. – Ch. 9.

⁵⁴ Saulietis A. Purva bērzi.



21. P. KRASTIŅŠ. Purva priedes. Ap 1905–1907



22. M.K. ČURĻONIS. Skumjas I. 1906–1907

⁵⁵ J. Kosas vēstule A. Gobam 1962. gada 17. novembrī. LAB RGRN, A. Gobas f., 15. l., reģ.nr. 24.

⁵⁶ Austrīņš A. Vakardiena. Dzejas. 1902–1906. – Rīga, 1907. – 36. lpp.

⁵⁷ Grube P. Latvju mākslinieka dzīves traģēdija: Apciemojums pie mākslinieka P. Krastiņa Aleksandra augstumos // Jaunākās Ziņas. – 1927. – Nr. 232. – 14. okt.

⁵⁸ Jaunsudrabiņš J. Pētera Krastiņa gleznu un zīmējumu izstāde // Latvija. – 1911. – Nr. 5. – 10. (23.) maijā.

⁵⁹ Skalbe K. Pētera Krastiņa gleznu izstāde // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 102. – 6. (19.) maijā.

⁶⁰ Vipers B. L'art letton: Essai de synthèse historique. – Rīga, 1940. – P. 89.

“latvju daiļnieka dzīves traģēdiju” “ārprātīgo nama drūmi nospiedošajā atmosfērā”.⁵⁷ Laikrakstā ievietotajā attēlā bija redzams cilvēks ar pārargas demences pēdām sejā un sagumušajā augumā. Mazajam večukam bija tikai četrdesmit pieci gadi, bet viņa dzīve jau kopš Pirmā pasaules kara bija ritējusi ārpus laika un vēstures. Vērojot skumjo fotogrāfiju, rodas iespaids, ka Dž. Raskina un R. Rozenblūma “aizkustinošais māns” ir izpaužies apvērsta formā un skaudrais liktenis mākslinieka mūžu veidojis ar īpatnēji nesaudzīgu stila izjūtu. Viņš stāv kā mēms purva kociņš savas jaunības grūt-

sirdīgajās ainavās – tālu no debesīm un apvāršņa, savrup no ļaužu ceļiem un mītnēm, nolīcis zemu pie dūksnāja tumšās sliksņas, un viņa greizais augums ilgi nav redzējis sauli.

Pirmie mēģinājumi vilkt paralēles starp Krastiņa veikumu un pasaules mākslas tendencēm bija atrodami jau laikabiedru pacilātajās atsauksmēs par viņa gleznu un zīmējumu izstādi 1911. gadā. “Aunaties kājas!” aicināja J. Jaunsudrabiņš. “Te redzēsiet mākslinieku, kurš aptver lielo mākslu, savienodams Vakareiropu ar savu dzimteni kā varavīksna jūru ar meža ezeru.”⁵⁸ Taču, domājot par starptautisko kontekstu, recenzentu uzmanības centrā atradās jaunā mākslinieka – Štiglica skolas

stipendiāta – daudzsološais ceļš “no dzimtenes purviem, uz kuriem šūpojas brūnas priedes”⁵⁹, tālu projām uz Eiropas senajām kultūras pilsētām, kuru impresijas veidoja ekspozīcijas lielāko daļu. Drūma dabas simbolisma cauraustie tēli šī ceļa sākumā tolaik palika neiesaistīti plašākā salīdzinājumu lokā.

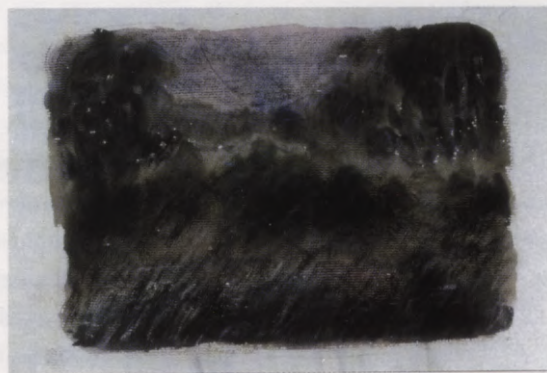
Pētera Krastiņa simboliskos centienus Boriss Vipers savā franciski izdotajā apcerējumā “Latvju māksla” vēlāk pretstatīja literarizētam, sižetiski stāstošam simbolismam, uzsverot tieši formālās ekspresijas meklējumu nozīmi.⁶⁰ Šis dažos vārdos ieskicētais raksturojums ir izturējis laika pārbaudi. Ainaviskajās studijās Krastiņš intuitīvi apguva savu izteiksmes līdzekļu – krāsas un faktūras – ekspresīvās un asociatīvās iespējas, visvairāk sasaucoties ar tām biogrāfiski šķirtajām Eiropas mākslas parādībām, kuras jau simbolisma un jūgendstila laikmetā veidojušas ekspresionisma savrupos, neoromantiski iekrāsotos sākumus. Apcerot *fin de siècle* nāves sajūtas transformācijas vācu mākslinieciskajā kultūrā pēc gadsimtu mijas, R. Hāmanis un J. Hermands secināja, ka dekadentiskais iekšķīgums vairs nespēj noklusināt nāves tuvuma un aizejošas dzīvības jausmas, tīksmināšanās par nāvi pārāug bailēs, tīksmi izgaršotā grūtsirdība pārtop stindzinošā vienmuļībā un izsmalcināti dekadentisko noskaņojumu pārvērtības jau atgādina ekspresionisma “katastrofu” priekšvēst-

nešus.⁶¹ Jaunā latvieša emocionāli neveltotā māksla, protams, neatradās šo pārvērtību epicentrā un nepazīna visu nosaukto noskaņojumu spektru tajās izpausmēs, kādas bijušas padomā vācu mākslas vēstures klasiķiem, tomēr viņa īsā radošā mūža liecības noteikti saskārās ar šī spektra ekspresionistiskajām gradācijām. Turklāt šķiet, ka meža ieskautajās tēva mājās starp trūcīgiem ļaudīm, kuru ikdienā tolaik vēl ieaudās panīkušo brāļu draudžu tradīciju atskaņas, viņš atradies tuvāk daudzu laikabiedru meklētajai arhaikai nekā nepazīstamie Vācijas, Holandes, Skandināvijas zemju vai Somijas kolēģi.

Tāpēc, norādot uz Krastiņa dabas redzējumam tuvām citzemju analogijām, ir jāapzinās viņa ciešā saistība ar vietējo vidi gan ainaviskā, gan sociālā un māksli-nieciskā nozīmē. Zīmīgi un interesanti, ka vizuāli priekšstatīta latviešu dzejas telpa ap 1905. gadu un vēl krietnu laiku pēc tam kopumā atgādina arhaisku, pirmatnīgu un teiksmaini naivu ainavu, kurā, sekodami vadātājiem, maldugunīm vai meža balsīm, kļīst jauno autoru liriskie varoņi. Ārpusaules notikumi, to skaitā arī sociālpolitiskas kolīzijas, tiek pārtulkoti iracionālās izjūtās un simbolos. Jaunie cilvēki, kuru sirdis "pilnas pasaul's domām"⁶², cits pēc cita ļaujas šaušalu valdzinājumam, nokļūst "nakts baismu"⁶³ varā, domā par "dvēseles purvu"⁶⁴, nododas klaustrofobiskiem pārdzīvojumiem, kuru dramatisms šķiet koncentrējies lietuvēna tēlā⁶⁵, un viņu trauksmes sajūta, kas piepilda visu metaforisko telpu, laiku pa laikam izlaužas kļiedzienos, kuriem neatrast saucēja, jo "atkal viss klusu, tik vaivariņceros raud vēji"⁶⁶ – gluži kā aprakstītajā akvarelī "Baigums". Tālaika latviešu mākslā nav cita autora, kura darbi šo ārējās un iekšējās ainavas dialogu būtu iemiesojuši organiskāk un precīzāk par Krastiņa "gandrīz kolorētajiem zīmējumiem". Lai dziļāk izprastu psiholoģisko introjektivitātes un projekcijas mehānismu mijiedarbību, redzes tēlu un dvēseles pārdzīvojumu saplūsmi viņa daiļradē, mazos dabas tēlojumus noteikti būtu nepieciešams aplūkot blakus mākslinieka ekspresīvajiem pašportretiem. Taču pārsteidzošā motīvu un noskaņu sakritība, kas grūtsirdīgā vidzemnieka trauslās krāsainās etīdes vienojusi ar viņa laikabiedru un tautiešu poētiskajiem sacerējumiem, ļauj konstatēt pietiekami neapzinātas paralēles 20. gs. sākuma latviešu literatūras, glezniecības un grafikas tēlainībā, reizē paspilgtinot Pētera Krastiņa lokālo savdabību uz citu gad-simtu mijas simbolistu fona.



23. P. KRASTIŅŠ. Priedes un bērzi. Ap 1905–1907



24. P. KRASTIŅŠ. Baigums. Ap 1905–1907

⁶¹ Hamann R., Hermand J. Impressionismus. – Berlin, 1966. – S. 192.

⁶² Austrīņš A. Nakts dzilums // Staņi. – 1908. – Nr. 1. – 26. lpp.

⁶³ Eldgasts H. Nakts baismās // Turpat. – Nr. 2. – 131.–138. lpp.

⁶⁴ Austrīņš A. Vakardiena. – 60. lpp.

⁶⁵ Turpat. – 63. lpp. (".. zem miglas palāgiem kad lejas gulstas un lietuvēns man krūtīs spiež").

⁶⁶ Plūdonis V. Tīreļa noslēpums // Druva. – 1912. – Nr. 6. – 759. lpp.

LATVIEŠU BĒRNU GRĀMATU GRAFIKAS pirmsākumi Eiropas mākslas ierosmēs

Zaiga Kuple

Latviešu bērnu grāmatu grafika attīstījās vēlāk nekā citi vizuālās mākslas veidi – tikai sākot ar 20. gadsimtu. Tam bija vairāki iemesli. Ja neskaitām atsevišķas baltvācu ilustrētās mācību grāmatas¹, bērnu grāmatu grafikai Latvijā nebija lokālu tradīciju.² Ievērojams bija arī ārzemju, īpaši vācu bērnu grāmatu ilustrāciju ieplūdinājums. Tās iegūt un iespiest latviešu grāmatās izdevējiem bija izdevīgāk nekā pasūtīt vietējiem māksliniekiem. Līdzīgi kā 19. gadsimtā, arī vēl 20. gs. sākumā Latvijā dominēja no ārzemēm, visvairāk no Vācijas ievestas attēlu klišejas, tīrāzētas ilustrācijas un lētas bilžu grāmatas, jo tur tās tika izdotas lielās tirāžās. G. Šķilters rakstīja, ka “.. pie mums turīgu ļaužu bērnu istabās sastopam viscaur svešās valodās izdotas bilžu grāmatas” un Latvija “tiek bagātīgi apgādāta ar iespiestām un ilustrētām vācu bilžu grāmatām”.³ Pēc ilgajiem vācu virskundzības gadiem vācu valodu prata liels skaits latviešu. Turklāt ievestās bilžu grāmatas apmierināja patērētāju tajā laikā vēl lielā mērā provinciālo gaumi. Līdz ar to Latvijā tautiešu vidū netika pietiekami pausta vajadzība pēc latviešu autoru bērnu grāmatu mākslas, un 20. gs. pirmajos gados nebija arī tieši bērnu grāmatu grafikā specializējušos vietējo mākslinieku. Izņemot A. Kronenbergu, tādu autoru kā J. Rozentāls, R. Zariņš, J.R. Tillbergs, J. Jaunsudrabiņš, E. Brencēns, P. Kundziņš darbošanās bērnu grāmatu grafikā vairāk tomēr uzskatāma par jaunrades blakusjomu.⁴

Vēlīnais latviešu bērnu grāmatu grafikas aizsākums iezīmēja arī tās attīstības pirmo soļu īpatnības. Tā atšķirībā no vairākām Eiropas valstīm (Francijas, Anglijas, Vācijas u.c.), kur bērnu grāmatu grafikas pīrpamati saistījās ne tikai ar grāmatniecības evolūciju un tēlotājas mākslas izvērsumu, bet arī ar plašākiem tautas mākslinieciskās kultūras aspektiem, to skaitā sižetiski tēlojošo tautas mākslu, ceļojošo teātri, cirku u.c., Latvijā šīs jomas ievadījumu vispirms noteica latviešu grāmatniecības un tēlotājas mākslas attīstība un plaša saskare ar citzemju bērnu grāmatu grafikas paraugiem gan tepat, gan ārzemēs.

Atšķirībā no Latvijas vairākās citās Eiropas zemēs viss 19. gadsimts un 20. gs. sākums bija bērnu grāmatu grafikas uzplaukuma laiks. Angļu, vācu, franču un vairāku citu tautu romantisma laikmeta (18./19. gs. mija–19. gs. pirmā puse) grāmatu māksla arī turpmāk rosināja visdažādākās mākslinieciskās idejas bērnu grāmatu grafikā. Romantisms iedibināja bērnu uztverei atbilstošas eiropiskas grāmatu grafikas tradīcijas, kurās īpaši daudzpusīgi tika izcelti folkloras aspekti.⁵ Savukārt 19. gs. otrā pusē un 19./20. gs. mijā Eiropas bērnu grāmatu grafikā līdzīgi kā citās tēlotājas mākslas nozarēs vērojami sasniegumi saistībā jau ar vēlā romantisma, impresionisma un

¹ G.F. Stendera (1714–1796) sarakstītā pirmā ilustrētā latviešu ābece “Bildu ābece” (1787), “Jauna ABC un lasīšanas mācība” (1782, 1797) un citas.

² Kā izņēmums minamas K. Kronvalda romantisma ievirzē ilustrētās grāmatas “Pagrimuse glāžu pils un klusais zēns” un F. Hofmaņa “Taisni un netaisni ceļi” (abas – 1872). K. Kronvalds (1838–1883) profesionālās iemaņas bija ieguvis 19. gs. 60. gados A. Daugļa darbnīcā Sanktpēterburgā.

³ Šķilters G. Bērnu bilžu grāmatas // Dzimtenes Vēstnesis. – 1913. – Nr. 247.

⁴ 19./20. gs. mijā daudzi gleznotāji un tēlnieki darbojās arī stājgrafikā, lietišķajā un grāmatu grafikā. Tomēr tas ne vienmēr liecināja tikai par viņu interešu daudzveidību, nereti tā bija arī nepieciešamība iegūt pasūtījumu.

⁵ Kuple Z. Romantisms un latviešu bērnu grāmatu grafika // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā / Sast. E. Grosmane – Rīga, 1998. – 107. lpp.

⁶ J. Rozentāla ilustrētās mācību grāmatas: “Skolas druva. Lasāmā grāmata pilsētu un lauku skolām” (1901, sast. P. Abuls), “Skola” (1902, sast. A. Laimiņš), “Skolas draugs” (ābece) (1907, sast. J. Dāvis) u.c.

⁷ P. Kundziņš ilustrēja vairākas pedagoga I. Ritiņa sastādītas skolās grāmatas, kā “Rotājā un darbs mūsu mazajiem. Lasāmā grāmata “Avots”. Ābece” (1912), kurā virzība no vienkāršākā uz komplikētāko ievietoti 40 P. Kundziņa oriģinālzīmējumi ar maziem sižetiem četrstūra ietvarā.

jūgendstila attīstību. Ar šo daudzējādo tradīciju loku un ar 20. gs. sākuma radošajiem centieniem dažādi saiknējās arī latviešu bērnu grāmatu grafika.

Latviešu bērnu grāmatu grafikas pirmsākumu veido saturā un orientācijā pēc piemērotības bērnu vecuma grupām atšķirīgi iespieddarbi. Svarīgas šajā kopainā ir mācību grāmatas, kurām ilustrācijas 20. gs. sākumā galvenokārt darināja Janis Rozentāls⁶ un Pēteris Kundziņš⁷ un kuru apdarē izteikta šai nozarei raksturīgā specifika, vēsture un tradīcijas.⁸ Dažāda bija arī daiļliteratūras izvēle un interpretācija. Uzskatāms piemērs ir Jāņa Jaunsudrabiņa ilustrācijas "Baltajai grāmatai"⁹ (1914) un vairākiem citiem izdevumiem¹⁰, kurās atklājas Eiropas mākslā aktivizējušās neoprimitīvisma tendences un stilizācija pēc bērnu zīmējumu paraugiem.¹¹

Šajā publikācijā izvērstāk tiks apskatītas tikai tās pirmās latviešu mākslinieku ilustrētās bērnu grāmatas, kuru saturs ir saistīts ar bērniem domātu īpašu reperuāru – folkloras sižetiem, jo folkloras lielā mērā ir veidojusi latviešu bērnu daiļliteratūras pamatu.

Eiropā jau kopš 19. gs. īpaši cieņā bija folkloras un folkloras sižetu dažādas interpretācijas mākslā. Folkloras motīvi bija izplatīti arī latviešu stājmākslā, un folkloras izdevumu, sevišķi tautas pasaku grāmatu, mākslinieciskā apdare guva likum-sakarīgu, kaut arī 20. gs. sākumā vēl ne pilnībā visplašākās sabiedrības atbalstītu¹² turpinājumu bērnu grāmatu grafikā. Ar 20. gs. no jauna kāpinātā interese par folkloru un tās motīviem kā vispāreuropeiska parādība katras tautas mākslā lielākoties tika apliecināta ar savām, jau izteikti lokālām īpatnībām. Tomēr vienlaikus folkloras interpretācijā, līdzīgi kā visā mākslinieciskajā procesā, izpaudās arī dažādas ietekmes.

Riharda Zariņa ilustrācijās izdevumiem "Mūsu tautas pasakas" (2. burtnīca, 1903, sastādījis A. Lerhis-Puškaitis¹³) un "Tautas dziesmas" (1908, sastādījis R. Klaustiņš) nav dziļi un oriģināli izkoptas stilistikas, tomēr tās apliecina noteiktas mākslinieka individuālā stila iezīmes. Šīs ilustrācijas ir organiska daļa no plašāka R. Zariņa radošo centienu kopuma stājgrafikā, preses grafikā un lietišķajā grafikā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā. Tādi piemēri ir 1895. gadā žurnālā "Austrums" publicētais R. Zariņa zīmējums ar latviešu tautasdziesmas tekstu¹⁴, arī vēsturisku un folklorisku motīvu caurvītais ofortu cikls "Ko Latvijas meži šalc" (1908–1911), kura pirmiecere saistījās ar mākslinieka vēlmi ilustrēt Kurbada teiku¹⁵. Šo darbu pamatā ir atzīstama profesionalitāte, dabas un atsevišķu vietējo etnogrāfisko paraugu vērojuma pieredze, tomēr neizpaliek arī no ārienes gūtu iespaidu pakļāvums savam skatījumam. R. Zariņam visizteiktākā bija saskare ar vācu vēlo romantismu, kā uzsvēris mākslas zinātnieks E. Kļaviņš – ar "bīdermeieriskā vēlā romantisma loku – īpaši M. Švindu un L. Rihteru"¹⁶. Vēlā romantisma loka vācu mākslinieki – M. Švinds, L. Rihters, T. Hozemanis, V. Kaulbahs u.c. – aktīvi ilustrēja arī bērniem domātas folkloras grāmatas.

⁶ Par to izvērstāk sk: *Ruberts J.* Tautas izglītības rītausma. – Rīga, 1978; *Latviešu ābece / Sast. L. Labrence, ievada aut. K. Karulis.* – Rīga, 1988; *Janis Rozentāls / Sast. un teksta aut. I. Pujāte.* – Rīga, 1991; *Cielava S. Pēteris Kundziņš.* – Rīga, 1986, u.c.

⁹ Vai J. Jaunsudrabiņa "Baltā grāmata" ir pieskaitāma bērnu literatūrai, tas joprojām paliek diskutējams jautājums.

¹⁰ J. Jaunsudrabiņš 20. gs. sākumā ilustrēja arī bērnu grāmatas ar atzīmi "Iz Baltās grāmatas" un no sērijas "Ilustrēta bērnu literatūra": "Rites meža burvības" un "Klibais Jurks" (abas 1913), A. Upiša "Jaunā dzērve" (1913) u.c.

¹¹ Par to sk: *Kuple Z. Jāņa Jaunsudrabiņa ilustrācijas "Baltajai grāmatai" mākslas parādību kontekstā // Materiāli par literatūru, folkloru, mākslu un arhitektūru / Sast. A. Rožkalne.* – Rīga, 1999. – 88.–102. lpp.

¹² Arī vēl 20. gs. pirmajā ceturksnī publicētajos rakstos, kā, piemēram, A. Jukana "Bērnu literatūra un viņas uzdevumi" (*Druva.* – 1912. – Nr. 5. – 582.–589. lpp.; Nr. 6. – 665.–672. lpp.) un vairākos citos, minēti fakti, ka daži pedagogi un pat rakstnieki ir vērsušies pret pasakām bērniem, uzskatot, ka nevajag veicināt bērnu jau tā pārlietu lielās fantāzijas spējas, bet gan radināt viņus tikai pie lietu un parādību reālas uztveres.

¹³ R. Zariņa autobiogrāfijas publikācijā atzīmēts, ka, tā kā toreiz ilustrētu latviešu pasaku izdevumu vēl nebija, mākslinieks vērsās pie A. Lerha-Puškaiša ar lūgumu atsūtīt kādu pasaku manuskriptu. Tomēr atsūtītais materiāls vēl tikai gaidīja savu apstrādātāju un kārtotāju (Rihards Zariņš. *Ceļš uz Latviju / I. Veihertes iev. // Karogs.* – 1993. – Nr. 8. – 204.–205. lpp.).

¹⁴ *Austrums.* – 1895. – Nr. 6.

¹⁵ R. Zariņa vēstule Janim Rozentālam 1914. gada 24. aprīlī (7. maijā). Sk: *Dzīves paļete: Jāņa Rozentāla sarakste / Sakārt. I. Pujāte un A. Putniņa-Niedra.* – Rīga, 1997. – 318. lpp. Kurbada teikas ilustrāciju oriģinālu atrašanās vieta autorei nav zināma. Kā ilustrēta grāmata teika izdota Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļas apgādā tikai 1935. gadā un, šķiet jau ar pavisam citiem – necilēm R. Zariņa zīmējumiem.

¹⁶ *Kļaviņš E.* Latviešu tēlotājas mākslas sakari ar citām mākslas skolām 19. gs. otrajā pusē – 20. gs. sākumā. – Rīga, 1988. – 64. lpp.



1. R. ZARIŅŠ.
Vāka zīmējums izdevuma
"Mūsu tautas pasakas"
2. burtnīcai 1903



2. R. ZARIŅŠ. Ilustrācija
pasakai "Kā ķēniņa dēls
pameitu apņēma". 1903

R. Zariņa ilustrācijas "Mūsu tautas pasakām" ir detaliski rūpīgi izstrādātas, tās iezīmīgas ar sadzīvisku sižetisko risinājumu un varoņu psiholoģiskās izteiksmes – no atturīgas, tikpat kā nemanāmas līdz nedaudz māksloti uzsvērtai, gandrīz afektētai – atveidojumu. Atsevišķām pasakām ("Laimes māte", "Vārgulītis un velns", "Kā ķēniņa dēls pameitu apņēma") mākslinieks veltījis zīmējumus, kuros vispārinātāk ietverti teksta satura motīvi. Šajās ilustrācijās attēlojuma laiks it kā pagarināts, un atsevišķos zīmējumos autors tiecīgs saliedēt pat pāris norišu plānus – reāli tiešo un asociatīvo skatījumu. Tas savukārt panākts ar dažādu, arī impresionismam un jūgendstilam raksturīgu stilistisko elementu apvienojumu.

19. gadsimtā un vēl 20. gs. sākumā Eiropā grāmatu apdarē tipisks ir ornamentāls ietvars ap vāka un titullapas tekstu, reizēm arī ap ilustrācijām un teksta lapām. "Mūsu tautas pasaku" izdevuma apdarē šī iezīme pārsvarā ir saistīta ar vācu vēlā romantisma centieniem, jo acīmredzot šajā gadījumā māksliniekam nelikās svarīga ne 19./20. gs. mijā Eiropas jūgendstila grāmatu mākslā izplatīto atsevišķu lielu, vijīgu augu motīvu izvēle, ne arī viņa citkārt tik dažādi paustās simpātijas pret latviešu mākslas bagātībām¹⁷, tās pašam vācot un rūpīgi apgūstot. R. Zariņa grāmatu ilustrācijās gan sastopami atsevišķi latviski elementi apģērba un vides raksturojumos, turpretī lapu ietvaru zīmējumiem impulsi galvenokārt rasti vācu renesansei tuvos ornamentālos motīvos, kas māksliniekam bija saistoši kopš studiju gadiem Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā¹⁸. J. Siliņš raksta, ka studiju gados R. Zariņš pat "bija iemilējies vācu renesanses ornamentikā"¹⁹. "Mūsu tautas pasaku" ilustrāciju ornamentālajās apdarēs varam skatīt gan A. Dīrera kokgriezumā darinātajām titullapām²⁰ tuvos pinuma motīvus (grāmatas vāka risinājumā), gan vācu renesanses

¹⁷ Par to sk: Rihards Zariņš. Ceļš uz Latviju. – 205. lpp.

¹⁸ R. Zariņš Štiglica Centrālo tehniskās zīmēšanas skolu Sanktpēterburgā beidzis 1895. gadā.

¹⁹ Siliņš J. Latvijas māksla. – Stokholma, 1980. – 40. lpp.

²⁰ Raksturīgs piemērs ir A. Dīrera kokgriezumā darinātā titullapa grāmatai "Fridrihs Peipuss" (*Friedrich Peypus*, 1523).

3. E. BRENCĒNS.
Vāka zīmējums izdevuma
"Mūsu tautas teikas un pasakas"
4. burtnīcai. 1911



4. E. BRENCĒNS.
Ilustrācija pasakai "Deviņas
gaiļu galvas. 1911

mākslā (un renesansē vispār) iecienīto arabesku ar vīnkoka un vīnogu ķekaru motīviem. Nedaudz citāds ir ilustrācijas ornamentālā ietvara zīmējums pasakā "Kā ķēniņa dēls pameitu apņēma" ar jau 19. gs. otrās puses grāmatu apdarē bieži izvēlēto un racionāli risināto sīkziedu salikuma un rožu motīvu. Tomēr "Mūsu tautas pasaku" izdevuma mākslinieciskā apdare kopumā ir komponentos saliedēta, un šai saskaņai kalpo arī vispārējā kompozīcijā līdzīgais, bet ornamentālajos motīvos cits no cita nedaudz atšķirīgais katras grafikas lapas dekoratīvais ietvars.

Sirsnīgi intonēta, vietām stilizēta, nedaudz vienkāršota ir Eduarda Brencēna veidotā "Mūsu tautas teiku un pasaku" (1909, 3. burtn.; 1911, 4. burtn.; "Jaunības raksti", Nr. 232) grafiskā apdare.²¹ Tāds ir gan jūgendstilā ieturētais vāka un ievaddaļas noformējums, gan vācu romantisma ietekmētie zīmējumi (piemēram, ilustrācija pasakai "Deviņas gaiļu galvas"²²). Līdztekus skatāmi reālistiskas ievirzes zīmējumi, turklāt vietām reāli sadzīviskais un romantiski kāpinātais risinājums viens otru papildina pat vienas pasakas ietvaros (ilustrācijas pasakai "Kaziņa"²³). Neparastā elements, kas R. Zariņa pasaku ilustrācijās izpaužas vairāk vēstījoši, E. Brencēna labākajos darbos ietverts spraigās, fantastiskās ainās. Atturīgi idealizēti E. Brencēna ilustrācijās ir pasaku galveno varoņu romantizētie atveidojumi, kur dominē vispārinātas, proporcionāli samērīgas figūras un sejas pantī. Realitātē vērotais te apvienots ar Eiropas grāmatu grafikā izplatītu paraugtipu. Vispārinātais jaunekļa kā ideāltipa attēlojums (brālis ilustrācijā pasakai "Kā brālis pūķi pārvar un māsas izglābj"²⁴ u.c.), nedaudz pārveidots, sastopams dažās E. Brencēna darinātajās grāmatu ilustrācijās arī turpmāk.²⁵

R. Zariņa un E. Brencēna 20. gs. sākumā ilustrētās pasaku grāmatas laidusi klajā Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļa²⁶, kura pirmā apzināti rūpējās par

²¹ Izpildījuma ziņā līdzību ar E. Brencēna ilustrācijām varam skatīt arī, piemēram, anonīma autora zīmējumos H.K. Andersena pasaku izdevumā (1907–1915) Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļas sērijā "Jaunības raksti" u.c.

²² Mūsu tautas teikas un pasakas. – Rīga, 1911. – 4.burtn. – 8. lpp.

²³ Turpat. – 56., 59. lpp.

²⁴ Turpat. – 15. lpp.

²⁵ Vizuālajai realitātei tuvinātāks, piezīmētāks, vairāk psiholoģizēts, tomēr būtībā pasaku varoņa ideāltipam līdzīgs tipāzs parādījās E. Brencēna ilustrācijās brāļu Kaudziņu romānam "Mēmieku laiki" (1913).

²⁶ Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļa darbojās no 1886. līdz 1940. gadam.

27 Pirmās F. Brīvzemnieka sastādītās "Latviešu pasaku izlases" Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļa izdevusi 19. gs. beigās.

28 20. gs. sākumā bērnu grāmatu grafikas attīstību ietekmēja arī citu Eiropas valstu, piemēram, Vācijas māksla (H. Fogelers u.c.), kā arī austrumu reģiona, īpaši japāņu grafika un tautas māksla jeb tā sauktās lubiņu bildes.

29 Mākslas zinātnieks G. Sterņins uzskata, ka ar J. Poļenovu iesākās jauns posms krievu bērnu grāmatu grafikā un pasaku interpretācijas poētikā (Стернин Г.Ю. Из истории художественной жизни Москвы // Русская художественная культура второй половины XIX—начало XX века.— Москва, 1984.— С. 135—137). J. Poļenovas daiļrade sākumposmā lielā mērā balstījās uz angļu prerafaelītu, visvairāk V. Kreina radošajiem meklējumiem. Balstoties gan uz V. Kreina un J. Poļenovas daiļradi, gan japāņu grafiku un tautas mākslas sniegtos gūtajiem iespaidiem, savus radošos meklējumus attīstīja I. Biļbins.

30 Bilžu grāmatas žanrs (vāciski — *das Bilderbuch*, angļiski — *picture-book*) 20. gs. sākumā Eiropā jau bija ieguvis plašu izvērsumu, bet tā attīstības pirmsākumi iezīmējušies gandrīz vienlaikus ar grāmatu iespēšanas sākumu — 15. gs. 40. gados. Bilžu grāmatu žanra aizsācējs bija čehu pedagogs un teologs J.A. Komenskis (J.A. Comenius, 1592—1670), kurš 1658. gadā laida klajā pirmo ar gravīrām ilustrēto mācību grāmatu *Orbus sensualium Pictus* ("Jūtīgo lietu pasaule bildēs"). Atsevišķi bilžu grāmatu paraugi sastopami arī 18. gadsimtā. Tāda ir angļu grāmatu izdevēja un rakstnieka Dž. Ņūberija mazā bilžu grāmatīņa (1744) ar grebumiem, kuros attēlotas bērnu rotaļas un dejas. Latviešiem tāda ir arī jau minētā G.F. Stendera "Bildu ābice". Turpretī folkloras un daiļliteratūras bilžu grāmatas Eiropā sāka iznākt 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā saistībā ar romantisma attīstību, un jau 19. gadsimtā tās kļuva par vienu no izplatītākajiem bērnu grāmatu žanriem.

31 Jānis Zegners (1889—1933) — gleznotājs, tēlnieks, grāmatu mākslinieks.



5. E. BRENCĒNS. Ilustrācija pasakai "Kā brālis pūķi pārvar un māsas izglābj". 1911



6. E. BRENCĒNS. Ilustrācija pasakai "Kaziņa". 1911

latviešu oriģinālzmējumiem arī bērnu grāmatām un kurai ir nopelni latviešu pasaku²⁷ un daiļliteratūras klasikas izdošanā. Tomēr — iespējams, tieši plaša spektra vietējo tradīciju trūkuma dēļ — apgāds grāmatu apdares pasūtījumos saglabāja ciešāku saikni ar 19. gs. mākslinieciskās kultūras tradīcijām nekā ar jaunākām parādībām mākslā un tā pauda arī zināmu konservatīvismu. Līdzīgi tas bija arī ar iepriekš apskatītajām melnbaltā zīmējumā ilustrētajām pasaku grāmatām, kas vairāk bija domātas skolas bērniem, jauniešiem un pieaugušiem lasītājiem.

Vizuāli spilgtākas nekā iepriekš raksturotie R. Zariņa un E. Brencēna darbi ir J. Zegnera, A. Kronenberga un J.R. Tillberga 20. gs. pirmajā trešdaļā ilustrētās pasaku grāmatas, kas galvenokārt paredzētas pirmsskolas un jaunākā skolas vecuma bērniem. Šo grāmatu mākslinieciskā apdare pārsvarā ir krāsaina, tas lielākoties saistīts ar jūgendstilam raksturīgo dekoratīvātāti. Sākot ar 19. gs. otro pusi, par vienu no aktīvākajiem bērnu grāmatu grafikas ierosmes avotiem Eiropā kļuva Anglija. Angļu grafiķis V. Kreins līdzās E. Kreidolfam, A. Rekeamam, E. Djūlakam un citiem laikabiedriem — bērnu grāmatu māksliniekiem — aktīvi ietekmēja šī mākslas veida attīstību 19./20. gs. mijā Eiropā vispār un īpaši Krievijā.²⁸ Savukārt galvenokārt Krievijā (bet ne tikai) grafiķu J. Poļenovas²⁹ un I. Biļbina darbu ietekmē veidojās latviešu bērnu grāmatu grafikas jeb tā saukto bilžu grāmatu³⁰ pirmsākumi. Atsevišķi piemēri saistāmi ar J. Zegnera, A. Kronenberga un J.R. Tillberga daiļradi.

Jānis Zegners³¹, kuru V. Peņģerots raksturoja kā "noteiktu Rozentāla sekotāju maza formāta gleznās"³², darināja krāsainas apdares bērnu grāmatām "Zivs spēks — Dieva palīgs" (Nr. 39) un "Tēva āboli" (Nr. 40), kas izdotas 1913. gadā apgādā "Dzirciemnieki". Tās ir plānas, lielformāta bilžu grāmatas ar īsu pasakas tekstu, kurās ilustrācijas risinātas jūgendstila ievirzē ar lieliem dekoratīviem krāsu laukumiem un uzsvērtu kontūru zīmējumu. Krievu grafiķes J. Poļenovas veidoto grāmatu ilustrāci-

ju ietekme³³ te cieši savijas ar jūgendiskā zīmējumā ietvertu nosacīti latviskas vides attēlojumu. Šis bilžu grāmatas darinātas ar korekti primitivizētu stilizāciju, rūpību un noteiktu, kaut arī radošo patstāvību vēl nepietiekami apliecinošu zīmētprasmi.³⁴ Abu grāmatu apdarē redzama apzināta vēlme tuvināties eiropeiskajam jūgendstilam raksturīgai ansambļa principa izpratnei. Skaidra pasaku sižetu nolasāmība tajās apvienota ar dekoratīvu kopainas aptveri, stilizētas figūras – ar ornamentāliem augu, zivju un fantastisku motīvu risinājumiem.

Jūgendstila iespaidā darinātas arī Alberta Kronenberga ilustrācijas pasakām "Brīnuma stabulīte" un "Runcis un puisis", ko izdevis Kalniņš 1911. gadā Rīgā, t.i., laikā, kad A. Kronenbergs vēl mācījās Sanktpēterburgā, Keizariskās Mākslas veicināšanas biedrības skolā pie I. Biļibina un N. Rēriha. Jau šajos darbos, īpaši otrajā, vērojams noteikts profesionālās izglītības pamats³⁵ un, lai arī vēl nepilnīgi atraisīta, zināma radoša patstāvība. Tajos jau saskatāmi turpmāk vadošā bērnu grāmatu ilustratora individuālā rokraksta iedīgļi. Izpildījumā vēl ne tik veiklos, tomēr ritmā izjustos A. Kronenberga zīmējumos jaušama tā bērna pasaules uztvere, kas mākslas studijās vien nav apgūstama, to nosaka radošās personības apdāvinātība. Protams, arī krievu bērnu grāmatu ilustratoru darbiem un oriģinālā vai reprodukcijās, iespējams, redzētajam angļu bērnu grāmatu mākslinieku devumam ir nozīme. Šī kopība izpaužas galvenokārt atsevišķās ilustrāciju stilistiskajās īpatnībās un rotalīgajā, uz bērnu izklaidi vērstajā risinājumā. A. Kronenberga grāmatu ilustrācijām ir daļēja saskare ar jau 1906. gadā aizsāktā mākslinieka karikatūrista darbību preses grafikā,³⁶ un tās ir tiešs turpinājums kopš 1910. gada viņa darinātajiem zīmējumiem tautas pasakām žurnālā "Jaunības Tekas"³⁷.

20. gs. sākuma latviešu bērnu grāmatu grafikā nozīmīgākās ir Jāņa Roberta Tillberga ilustrācijas A. Brigaderes rediģētās tautas pasakas "Misiņbārdis" izdevumam (1913), ko sagatavojusi Latviešu mākslas veicināšanas biedrība kopā ar Latviešu izglītības biedrību. Pēc J. Jaunsudrabiņa trāpīga raksturojuma, šī ir "pirmā bilžu grāmata, ar kuru latvieši var lepoties"³⁸, un tā izdota uz Ziemassvētkiem³⁹. Ilustrācijās, kas darinātas vienkāršotam pasakas sižetam, atklājas J.R. Tillberga daiļradei raksturīgā racionālā tēlainā domāšana. Kaut gan J.R. Tillbergs arī turpmāk ilustrēja bērnu grāmatas, tomēr "Misiņbārdis" ir vienīgais tāda veida darbs viņa – akadēmista, reālista – daiļradē. Lielā mērā tā ir sižetiski ornamentāla fantāzija, kurā dominē jūgendstila īpatnības. Atsevišķi jūgendstila formveides principi izmantoti vēl tikai dažos mākslinieka gleznotajos portretos⁴⁰, lietīšķās un preses grafikas darbos.

Vairākkārt publikācijās atzīmēts fakts, ka pēdējos studiju gados (1904–1909) Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā profesora D. Kardovska meistardarbnīcā J.R. Tillbergs varēja vispusīgāk iepazīt apvienības *Мир искусства* radošo darbību ar tās dekoratīvātes centieniem un grafikas izcēlumu.⁴¹ J.R. Tillbergam nebija sveša arī I. Biļibina daiļrade. Tomēr joprojām atklāts paliek jautājums, cik liela varētu būt I. Biļibina mākslas ietekme uz "Misiņbārža" ilustrācijām. Šķiet, visprecīzāk to rak-

³² Penģerots V. Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs. // Mākslas vēsture / V. Purviša red. – Rīga, [b.g.] – 2. sēj. – 430. lpp.

³³ Uzskatāmi to var redzēt, ja salīdzina atsevišķu pasaku varoņu un motīvu (galvenā varoņa, ābeles, brīnumputna u.c.) attēlojumu J. Polenovas ilustrācijās pasaku grāmatai *Иванушка дурачек* (1898) un J. Zegnera ilustrācijās grāmatai "Tēva āboli" (1913).

³⁴ J. Zegners pusgadu mācījies privāti pie V. Purviša, tad Keizariskās Mākslas veicināšanas biedrības skolā Sanktpēterburgā (1902–1905), pēc tam Rīgā, J. Rozentāla studijā.

³⁵ A. Kronenbergs Sanktpēterburgas Keizariskās Mākslas veicināšanas biedrības skolu pabeidza 1915. gadā, bet jau pirms tam viņš bija mācījies V. Blūma mākslas skolā (1903–1906) un J. Rozentāla studijā (1906–1908) Rīgā.

³⁶ Daiļradi mākslā kā karikatūristi sākuši daudzi pasaulē pazīstami bērnu grāmatu mākslinieki – G. Kruikšens, G. Dorē, V. Bušs u.c. Satīriskai grafikai 19. gadsimtā bija liela nozīme bērnu bilžu grāmatu izcelsmē un izveidē Eiropā.

³⁷ Žurnālā "Jaunības Tekas", sākot ar 1910. gadu, A. Kronenbergs ilustrēja pasakas nodaļā "Mazajiem lasītājiem".

³⁸ *Jaunsudrabiņš J. Misiņbārdis un stiprais kalps* // Latvija. – 1913. – Nr. 289.

³⁹ *Jaunsudrabiņš J. Māksla. Īss apskats uz pēdējā laika notikumiem* // Dzimtenes Vēstnesis. – 1914. – Nr. 163. Tepat J. Jaunsudrabiņš arī atzīmē, ka grāmatas cena ir visai augsta un reproducēšana krāsās iznāk ļoti dārga.

⁴⁰ "Māsas portrets". 1914.

⁴¹ Par to sk.: *Siliņš J. Latvijas māksla*. – 342. lpp.; *Brancis M. Jānis Roberts Tillbergs*. – Rīga, 1997. – 20.–24., 46., 57.–58., 68.–69. lpp.; *Kļaviņš E. Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916*. – Rīga, 1996. – 159. lpp. u.c.



7. J. ZEGNERS.
Ilustrācija grāmatai
"Zivs spēks – Dieva palīgs".
1913

⁴² Brancis M. Jānis Roberts
Tillbergs. – 103. lpp.

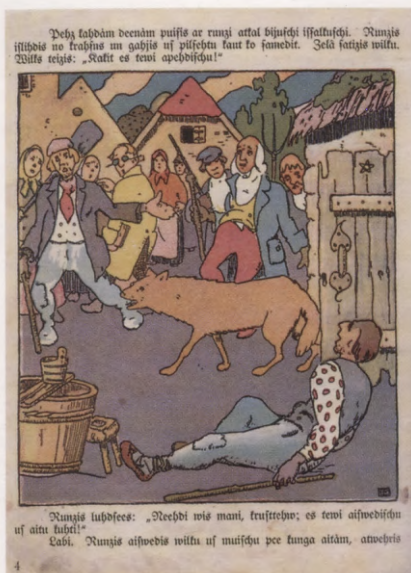
⁴³ Jaunsudrabiņš J. Misiņbārdis un
stīprais kalps.

sturojīs mākslas zinātnieks M. Brancis: "Ja arī tiešām ierosmi "Misiņbārža" ilustrācijām J.R. Tillbergs būtu guvis no I. Biļibina gadsimta sākumā ilustrētajām grāmatām "Vasiļisa Daiļā" (ap 1900) vai "Cara meita varde" (1901), tad, liekas, tikai pašu ideju."⁴² Vairākos aspektos varam skatīt J.R. Tillberga ilustrāciju kopību ar M. Branča minētajiem I. Biļibina darbiem, arī ar viņa ilustrēto A. Puškina "Pasaku par caru Saltanu" (1905) un vēl vairākām citām krievu mākslinieka veidotajām bērnu grāmatām. Kopīgais J.R. Tillberga un I. Biļibina bērnu grāmatu grafikā uzskatāmi atklājas jūgendstilam raksturīgajā stilizācijā – dabas motīvu rotājošā iezīmējumā ar lineāru ietvaru, vijīgi liekto, asimetrisko līniju plūdmā un kopainas dekoratīvitātē; tas parādās kompozīcijā, kurā galvenais ir uzsvērto kontūrlīniju un plašāku laukumu attiecības, visu pamatformu acentrīks kārtojums, un arī tādā izteiksmes aspektā, kur akvarelkrāsu plūdinājums brīvi izkārtotos savstarpēji saistītos laukumos veido dekoratīvu fonu telpā konstruktīvi

izdalītiem, detalizētiem, realitātei tuvinātiem, it kā piezēmētiem atsevišķu objektu izvīzījumiem. Dažās J.R. Tillberga ilustrācijās, līdzīgi kā I. Biļibina un citu autoru jūgendiskajā bērnu grāmatu grafikā, vienā kompozīcijā apvienoti vairāki skatpunkti – otrs plāns it kā pacelts augstāk par pirmo, tādējādi attēlotās ainas, ar telpas un plaknes savienojumu šķietami pietuvinot skatītājam. Vienlaikus tās ir arī eiropēiskās jūgendstila grafikas stilistiskās īpatnības. J.R. Tillberga ilustrācijām ar J. Poļenovas un I. Biļibina bērnu grāmatu grafiku radniecīga ir arī, piemēram, tautas celtniecības, īpaši koka arhitektūras motīvu izvēle un visai izvērsts lietojums, viduslaiku, piemēram, senkrievu ikonu glezniecībai tuvinātu atsevišķu motīvu iekļāvums karaspēka attēlojumā Misiņbārža cīņas ainā. Līdzīgs ir arī monumentālais kopie-spāids, kādu rada ornamentālā ritmikā ieturētās ilustrācijas.

20. gs. sākumā Eiropā bija izplatīts romantizēts, ar tautas mākslas un etnogrāfijas tradīcijām saliedēts pasaku sižetu attēlojums grāmatu grafikā. Tāds tas ir arī "Misiņbārža" ilustrācijās. Tomēr atsevišķus tautas celtniecības motīvus – seno riju, ar ornamentāliem rotājumiem bagātinātās koka guļbūves ēkas – ; koka ratus, tērpus, vīzes u.c. J.R. Tillbergs nav attēlojis etnogrāfiski precīzi, kā to atzīmēja arī J. Jaunsudrabiņš⁴³, bet gan iecerējis kā tālaika priekšstatiem atbilstošus, ar folkloru saistītus stilistikas elementus. Konkrētajās ilustrācijās šie motīvi, īpaši ēku skatījums, rada butaforisku dekorācijas iespaidu, kas atgādina scenogrāfu darbus, un kā tādi tie nav sveši jūgendstilam.

J.R. Tillberga "Misiņbārža" ilustrācijām ir netieša saskare ar vācu secesijai raksturīgo dekoratīvismu un akvarelkrāsu savveida klusinājumu, ar romantisku teiksmainību un atsevišķiem naturālistiskiem elementiem, kas 20. gs. sākumā parādījās daudzu mākslinieku darbos. Romantiska teiksmainība piemīt arī Misiņbārža atveido-



8. A. KRONENBERGS. Ilustrācija pasakai "Runcis un puisis". 1911



9. A. KRONENBERGS. Ilustrācija pasakai "Runcis un puisis". 1911

jumam. Tomēr labsirdīgi kariķētais, naivais pirmatnēja spēka iemiesotāja Misiņbārža tēls savā veidolā un autora atraisītājā humora izpratnē ir tuvāks pasaku velniem Ā. Alkšņa zīmējumos 19. gs. beigās nekā vācu secēsijas mākslinieku attēlotajiem robustajiem teiksmu varoņiem. Turklāt šajās J.R. Tillberga ilustrācijās mitoloģiskais elements ne tikai saistās ar galveno varoni Misiņbārdi, bet gan, kā tas 20. gs. sākuma Eiropas tēlotājā mākslā visai raksturīgi, izpaužas arī kā katras ilustrācijas mākslinieciskās struktūras sastāvdaļa.

Latviešu mākslas veicināšanas biedrības un Latviešu izglītības biedrības kopīgi izdotā J.R. Tillberga ilustrētā tautas pasaka "Misiņbārdis" ir pirmā greznā latviešu bērnu grāmata. Tā izveidota kā 19./20. gs. mijā iecienītā albuma (burtnīcas) tipa izdevums, tekstu nošķirot no ilustrācijām, un iespiesta uz augstas kvalitātes papīra. Šādi grezni izdevumi sasaucās ar vispāreuropeiskām parādībām. Plānas, lielformāta, ar krāsainām ilustrācijām papildinātas bērnu grāmatas 19. gs. otrā pusē un 20. gs. sākumā tika izdotas Vācijā, Anglijā un Francijā. Tomēr "Misiņbārdis" kā horizontāla, garenformāta grāmata ar tekstu sākumā un ilustrācijām noslēgumā⁴⁴, domājams, tika darināta vairāk līdzībā tieši ar apvienības *Мир искусства* lokā iecienītajām albumveida (burtnīcas) bērnu grāmatām⁴⁵, kurām pamatā savukārt bija eiropēiskās grāmatu izveides tradīcijas.

Neraugoties uz dažādām citzemju mākslas ietekmēm, paralēlēm vai līdzībām, pirmajās latviešu mākslinieku veidotajās bērnu grāmatu apdarēs jau iezīmējas saikne ar savas zemes un vides uztveres patriarhālo pamatu. Visuzskatāmāk tas izpaužas gan palēninātajā vēstījuma formā, gan izvērstajā un pamatīgajā, lielā mērā detalizē-

⁴⁴ Tā tika izdots albuma (burtnīcas) tipa grāmatas pirmiespiedums 1913. gadā. Tajā teksts ir sākumā, bet ilustrācijas seko aiz teksta kā atsevišķa sastāvdaļa. Tekstu parasti iespieda vispirms un pēc tam ilustrācijas. Turpretī grāmatas atkārtotajā izdevumā (bet ne faksimilā) (1989, izdevniecība "Liesma") ilustrācijas lapu atvērumos ir novietotas līdzās tekstam.

⁴⁵ *Мир искусства* izstrādātajās grāmatās (burtnīcās) ilustrāciju oriģināli parasti tika izkrāsoti ar akvareli.



10. J.R. TILLBERGS. Ilustrācija pasakai "Misiņbārdis". 1913

tajā, nedaudz smagnējā vizuāli tēlainajā darbības aprakstā, gan dažu konkrēti Latvijai raksturīgu vides un tērpu elementu iekļāvumā. Tomēr līdzās citiem tēlotājas mākslas veidiem latviešu bērnu grāmatu grafikas attīstība savā sākumstadijā vēl neiezīmējās ar spilgti izteiktu savdabību. Atšķirībā, piemēram, no Eiropas zemju vairuma, Latvijā šī laika latviešu mākslinieku pasaku ilustrācijās etnogrāfiskie elementi iekļauti tikai kā nacionālo piederību apliecinājoši dekoratīvi akcenti bez dziļākas tautas mākslas sakņu izjūtas.

Jūgendstila posmā bērnu grāmatu grafika Vācijā, Anglijā, Krievijā un citur pārējo mākslu vidū izcēlās kā patstāvīga, relatīvi neatkarīga nozare. Latvijā turpretī tā 20. gs. sākumā bija tikai neliels grafikas atzarojums. Arī stilistiskajā izvēlē latviešu profesionālā bērnu grāmatu grafika visumā nedaudz novēloti iekļāvās jūgendstila attīstības kopainā Eiropā. Tā, piemēram, latviešu bērnu grāmatu grafikā jūgendstils aktīvāk ienāca tikai ar 1913.–1914. gadu, kad vairumā Eiropas valstu tēlotājā mākslā to jau bija nomainījuši citi stilistiskie virzieni. Tomēr saistībā tieši ar jūgendstilu tika darināti pirmie latviešu bērnu grāmatu grafikas paraugi un savu daiļradi aizsāka arī viens no ievērojamākiem tās pārstāvjiem – A. Kronenbergs. Tāpat kā citos mākslas veidos, arī latviešu bērnu grāmatu mākslā ar jūgendstilu aizsākās apzināti centieni pēc visu elementu stilistiskās saliedētības atsevišķā darbā. Tam bija svarīga nozīme nozares turpmākajā attīstībā.



11. J.R. TILLBERGS. Ilustrācija pasakai "Misīnbārdis". 1913

Atšķirībā no Vācijas, Anglijas vai Amerikas Latvijā 20. gs. sākumā vēl nebija savu komiksu vai lētu izdevumu ar turpinājumos izvērstām nereti humorpilnām bilžu vēsturēm. Latvieši vēl neizdeva arī bērnu izklaidei domātus žurnālus un grāmatas; vietējo mākslinieku ilustrācijas pārsvarā nopietni, nedaudz atturīgi un ar zināmu distanci vēstīja par kādu pasaku varoni vai fantastisku parādību. Izņēmums šajā ziņā bija ar labsirdīgu kariķējumu papildinātie A. Kronenberga zīmējumi un enerģiskā, naivā Misīnbārža darbības attēlojums J.R. Tillberga ilustrācijās. Latviešu bērnu grāmatu grafika jau savā iesākumā novērsās no ilustrāciju pārblīvētības ar detaļām, idilliska izskaistinājuma un atkailinātas didaktikas, kas nebija retas parādības, piemēram, Latvijā ievestajās ārzemju, visvairāk vācu bilžu grāmatās. Latviešiem nebija raksturīga arī Rietumeiropā visai izplatītā pasaku ilustrāciju kā sentimentāla žanra izpratne. Tomēr visa latviešu bērnu grāmatu grafikas sākumdaļa nav arī pārāk racionāla, jo darbu pamatā ir savdabīga, tikai tiem piemītoša romantiska gaisotne. Labākās 20. gs. pirmajā ceturksnī darinātās latviešu pasaku ilustrācijas ir vispāreuropeiskas gan ar līdzīgiem mākslinieciskās izteiksmes stilistiskajiem meklējumiem, gan ar taktisko romantiskā elementa izcēlumu un tālākvirzījumu, kam savukārt bija nozīme turpmākajā vietējās bērnu grāmatu grafikas attīstībā.

PASAULUZTVERES FORMU MAINĪBA

Latvijas mākslas teorijā

20. gs. 20.–30. gados

Stella Pelše



1. Boriss Vipers ar kundzi Mariju Asaros 1927. gadā

Pievēršoties atsevišķu teorētisku nostādņu izplatībai starptautiskas mijiedarbības kontekstā, mākslas teorijas jēdziens šī raksta ietvaros lietots paplašinātā nozīmē – ne tikai kā atklāta noteiktu mākslas radīšanas principu manifestācija, bet arī kā zināmā mērā latents mākslas vēstures teksta tapšanas "fons". Tādēļ izvēlēta tēma skaidrības labad būtu jākonkretizē no šīs nozares metodoloģiju vēstures viedokļa. Mainīgas pasauluztveres formas jēdziens šajā gadījumā ietver kā formāli stilistiskās metodes, tā arī t.s. gara vēstures metodes elementus, neizslēdzot dažādas to modifikācijas 20. gs. 20.–30. gados. Pirmā ievirze, kas vistiešāk ir saistīta ar šveiciešu mākslas vēsturnieka Heinriha Velflina un zināmā mērā arī ar austriešu mākslas vēsturnieka Aloisa Rīgla koncepciju, traktē mākslas vēsturi kā autonomu mākslinieciskā redzējuma attīstības formu mainību. Otrā ievirze, kuras ievērojamākais pārstāvis ir mākslas vēsturnieks Makss Dvoržāks, akcentē ārpusmāksliniecisku gara

pasaules formu primaritāti, kas tikai izpaužas mākslas darbā, nosakot tā veidolu. Tādējādi pasauluztveres formas jēdziens precīzi neiekļaujas vienā noteiktā mākslas izpētes virzienā, bet drīzāk ir uzskatāms par savdabīgu, dažādi veidojamu un traktējamu mākslas evolūcijas *p r o c e s a* izskaidrošanas un tālākvirzības instrumentu, kura dažādās interpretācijas vieno kopīgas vēsturiskās izcelsmes elementi un savā ziņā arī kopīgi mērķi 20. gs. pirmās puses problemātiskās situācijas kopainā.



2. Jānis Siliņš 20. gs. 40. gadu sākumā

Mākslas vizuāli uztveramo kvalitāšu daudzveidības skaidrojumi atšķirīgu pasaules skatījumu, redzējumu utt. kontekstā nepārprotami ir reakcija pret 19. gs. pozitīvistikajām nostādnēm, saskaņā ar kurām mākslas fenomens tiek ierindots citu dabiskas izcelsmes faktu vidū kā vides un apstākļu radīts, empīriski pētāms produkts. Savukārt daudzu autoru vispārinātos priekšstatos par nemainīgām ģeogrāfiskām, bioloģiskām un psiholoģiskām tautu, rasu, kultūru atšķirībām, par stilu vēstures cikliskuma negrozāmi bioloģisko raksturu izpaužas apzināta vai neapzināta dabaszinātnisko metožu estetizācija un absolutizācija. Vācu klasiskās filozofijas un estētikas mantojumam šajā situācijā ir saskaldītas, reducētas un konkrētiem mākslas izpratnes mērķiem pieskaņotas tradīcijas loma. Lai radītu pietiekami visaptverošus cikliskus mākslas evolūcijas modeļus kā laika gara vai tautas gara izpausmes, daudzi Rietumu mākslas teorētiķi izvirza savas versijas par vācu filozofa G.V.F. Hēgeļa formulēto pasaules gara dialektisko pašrealizāciju vairākos secīgos evolūcijas ciklos. Interesantu mainīgas pasauluztveres formas jēdziena ģenealoģiju piedāvā poļu estētiķis Vladislavs Tatarkevičs – nosaucot to par plurālīstisku

a priori formu, viņš tās izcelsmi saista ar transformētiem priekšstatiem par vācu filozofa Imanuela Kanta formulētajām pasaules izziņas a priori formām – telpu un laiku.¹ Nošķirot atsevišķi pasaulzveres estētisko, māksliniecisko formu, tai piemīt universāls raksturs vēl 19. gs. vācu teorētiķa Konrāda Fidlera izpratnē, taču radikālās pārmaiņas 19./20. gs. mijas mākslas praksē, kā norāda V. Tatarkevičs, liek arvien vairāk apšaubīt jebkādu konstantu, nemainīgu pasaulzveres formu eksistences iespējamību. Kolektīva rakstura pasaulzveres formas tapšanu ir iespējams visai tieši saistīt arī ar romantisma teorētiskajiem priekšstatiem, kas, kā atzīmē Rietumu pētnieki, ir noteikuši un ietekmējuši visatšķirīgākās mākslas izpratnes 20. gs. gaitā. Šis romantisma mantojums vispirms ietver domu par mākslas būtību kā mākslinieka emociju patiesu izpausmi jeb, mākslas zinātnieka E. H. Gombriha vārdiem, priekšstatu par ekspresiju kā s i m p t o m u,² kam ir daudz nesenāka izcelsme, nekā to parasti apzināties. Tādējādi laikmeta vai tautas gars vienlaikus kalpo gan kā senāko periodu mākslas izpratnes atslēga, ko nav iespējams raksturot individuālās kategorijās, gan arī kā 20. gs. pirmā pusē plaši pielietota empirisko faktu vispārīguma metode.

Šādu koncepciju ietekme un izplatība līdz šim lielākoties skatīta kā perifērs Latvijas mākslas teorijas "lauciņš", kurā dominē aizgūtas šaubīgas, ideālistiskas un formālistiskas idejas. Kā latviešu mākslas apcerētāju spilgtākās autoritātes parasti minēti H. Velflins un A. Rīgls, visai aptuveni un shematiski raksturojot vietējo autoru interešu specifiku un aizgūto koncepciju būtību, to sākotni un vietu Eiropas mākslas teorijas kopainā. Vācu, kā arī austriešu jeb Vīnes mākslas vēstures skolas pārstāvju ideju ceļi Latvijas teorētiskajā domā katrā ziņā ir vēl maz pētīta joma, un šis apceres mērķis ir ieskicēt tajā tikai dažus pieturas punktus.³

Zināmas analogijas mainīgās pasaulzveres formas jēdzienam ir atrodamas jau 20. gs. pirmajās desmitgadēs. Tā, piemēram, t.s. dekadences virziena teorētiķis Miķelis Valters uzsver mākslinieciskās formas dažādību kā autonomu mākslinieka mainīgās iekšējās pasaules izpausmi pretstatā marksistu pārspilētajai socioloģisko apstākļu nozīmībai.⁴ Būtiskāku lomu pasaulzveres forma iegūst, pakāpeniski absorbējot modernisma iespaidus un noraidot domu par kādu nemainīgu, normatīvu patiesas mākslas kritēriju esamību, kā, piemēram, mākslas vēsturnieka Jāņa Siliņa pieminētajos mākslinieka Jēkaba Kazaka spriedumos, saskaņā ar kuriem "katrs mākslinieks ir dabu redzējis savām acīm. Viņš ir redzējis to tādu, kādu gribējis redzēt viņa gars."⁵ Mākslas vēsturnieks Boriss Vipers (1888–1967), kurš kopš 1924. gada darbojās Latvijā, izmanto mainīgās pasaulzveres formas jēdzienu, lai skatītu Latvijas un Eiropas mākslu kā vienotu, likumsakarīgu evolūcijas procesa sastāvdaļu. Atšķirībā no daudzu mākslas kritiķu vērtējošiem spriedumiem galvenokārt lokālo mākslas parādību laukā B. Viperu vispirms interesē Rietumu māksla, tās vēsture, taģadne un iespējamās perspektīvas modelēšana, kurā būtiska loma ir arī latviešu mākslai.

Saistot mākslas stilistiskās īpatnības ar noteiktas kultūras kopīgo raksturu, B. Vipers nereti mēģina koncentrēt mākslas vēsturiskā mantojuma daudzveidību vienā tēlaini uzskatāmā, simboliskā telpas uztveres formā: "Ēģiptiešu telpas būtība ir viņas reālā plūdomā"⁶, aziātu mākslas telpu izsaka dinamiska, nemitīga kustība uz

¹ Pasaulzveres formas jēdziena sākotni iespējams saistīt arī ar vēl senākām tradīcijām, piemēram, ar idejas jēdzienu Platona filozofijā, kā arī ar agrās renesanses domātāja Kūzas Nikolaja apcerēto gara pasaules formas primaritāti pār redzamās pasaules formām (*Tatarkiewitz W. A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics.* – Warszawa, 1980. – Pp. 236–238).

² E.H. Gombrihs izceļ trīs ekspresijas teorijas: ekspresija kā s i g n ā l s vizuāli darbojās antīkajā un Austrumu mākslā – svarīgākais ir mākslas iespaids uz tās auditoriju; ekspresija kā s i m b o l s izpaužas, sākot ar renesansi, kad centrā ir prasme pēc iespējas pārliecinoši atveidot emocijas; visbeidzot, ekspresija kā s i m p t o m s saistās ar romantismu, kad pirmoreiz kļūst svarīga paša mākslinieka emociju patiesas izpausme (*Gombrich E.H. Four Theories of Artistic Expression // Gombrich on Art & Psychology / Ed. R. Woodfield.* – Manchester Univ. Press, 1996. – Pp. 148–149).

³ Līdz šim plašākā informācija par šo tēmu apkopota B. Viperam veltītā rakstu krājumā "Laikposmi un mākslas vērtības" (Atb. red. S. Cielava. Rīga, 1988), kur Latvijas mākslas teorijas dažādiem aspektiem pievēršas Kārlis Lūsis, Skaidrīte Cielava, Rasma Lāce, Māriete Lapiņa, Ivonna Veiherte un citi.

⁴ "Mākslinieks atspoguļo to ideju un veidu, kuru tas nes sevī kā savu neapzinīgo, spēcīgo dabu." (*Valters M. Florencē: Studija iz mākslas vēstures un mākslas kritikas.* – Rīga, 1909. – 71. lpp.)

⁵ *Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940.* – Stokholma, 1988. – I. sēj. – 51. lpp.

⁶ *Vipers B. Trīs stili // Rītums.* – 1924. – Nr. 9. – 774. lpp.

⁷ Vipera B. Trīs stili. – 776. lpp.

⁸ Виппер Б. Искусство как мирозерцание // Слово. – 1928. – № 812. – С. 6.

⁹ Шпенглер О. Закат Европы. – Москва, 1993. – Т. 1. – С. 323–387 (pimpublicējums: Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. – München, 1918. – Bd. 1).

¹⁰ Wipper B. Die Altersstufen der Kunst // Filologu biedrības Raksti. – Rīga, 1929. – 9. sēj. – 21.–88. lpp.

¹¹ Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873–1893. – Santa Monica, 1994. – Pp. 227–271 (pimpublicējums: Hildebrand A. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. – Strasbourg, 1893).

¹² Riegl A. Problems of Style. – Princeton, 1992 (pimpublicējums: Riegl A. Stilfragen: Grundlegen zu einer Geschichte der Ornamentik. – Berlin, 1893); Late Roman Art Industry. – Rome, 1985 (pimpublicējums: Riegl A. Die spätromische Kunstindustrie. – Wien, 1901).

¹³ Wölfflin H. Principles of Art History. – [B.v.], 1932 (pimpublicējums: Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. – München, 1915).

¹⁴ Vipera B. Džoto. – Rīga, 1938; Laika problēma tēlotājas mākslās // Mākslas likteņi un vērtības. – Rīga, 1940. – 277.–315. lpp.

¹⁵ Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der Modernen Weltanschauung. – Augsburg, 1929.

¹⁶ Pinder W. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. – Berlin, 1926.

¹⁷ Vipera B. Latviešu mākslas vecums // Mākslas likteņi un vērtības. – 10. lpp.

plaknes, antikās mākslas telpa ir neviendabīga, atsevišķu objektu konfigurācijas veidota, savukārt Eiropas glezniecības telpas būtība, pārvērsta par "atziņas ieroci"⁷, ir tieksmē pēc bezgalības, mūžīgas kustības un pilnveides⁸. Šāda spilgta un atraktīva kultūras tēla veidošana var pat visai tieši sasaukties, piemēram, ar vācu kultūrfilozofa Osvalda Špenglera pretrunīgajā darbā "Eiropas noriets" paustām atziņām⁹, saskaņā ar kurām Ēģiptes kultūru simbolizē ceļš, antiko kultūru – ķermenis, Eiropas kultūru – telpa. Taču B. Vipera acīmredzami nesaista pilnīgi izolētu, nepieejamu un neizprotamu, bioloģiskām likumbām pakļautu kultūras ciklu koncepcija – viņam pagātnes stilu dažādība vispirms ir izmantojama kā vērtīga pieredze jauna stila radīšanai. Turklāt lokālajā mākslas izpratnes vidē šāda pieeja var tikt uzskatīta ne tik daudz par filozofiska rakstura koncepciju, kā par tēlaini iedarbīgu kultūras un mākslas vēstures pamatu pasniegšanas veidu.

Izvērsot domu par mākslas vēsturi kā pakāpenisku telpas apgūšanu, savā publikācijā "Mākslas senuma pakāpes" B. Vipera pārmaiņu procesus mākslā ataino arī kā atsevišķa indivīda augšanas un attīstības analogiju.¹⁰ Stilu dažādība tiek izskaidrota ar pakāpenisku motorās pasauluztveres pāraugšanu optiskajā uztverē un ar šo uztveres formu dažādajām attiecībām. Šādu atšķirīgu jutekliskās uztveres formu – "tuvās" un "tālās" uztveres – nošķirums vērojams jau vācu tēlnieka un teorētiķa Ādolfa Hildebranda apcerējumā "Formas problēma".¹¹ Taču viskonsekventāk dažādu uztveres formu – taktilās un optiskās uztveres – pretstatījums un mijiedarbība nosaka un virza "mākslinieciskās gribas" (*Kunstwollen*) dažādās izpausmes A. Rīgla koncepcijā.¹² Tai raksturīgā neklasisko, antinaturālistisko mākslas vēstures periodu pašvērtības rehabilitācija ir saistāma ar novatorisko 20. gs. mākslas virzienu iekļaušanu kopīgā mākslas attīstības gaitā, traktējot jaunākās mākslas parādības kā savdabīgu motorās uztveres atdzimšanu pretstatā gadsimtiem dominējušās optiskās uztveres kulminācijai impresionismā.

H. Velflina formulētie piecu formālo īpatnību pāri, kas raksturo renesanses un baroka atšķirības,¹³ kā arī pārliecinošie optiskās formas un estētiskās nozīmības saiknes meklējumi neapšaubāmi ir ietekmējuši B. Vipera koncepcijas tapšanu. Vienlaikus vērojama arī gara vēstures metodes principu ietekme, piemēram, sukcesīvās (secīgās) un simultānās (vienlaicīgās) telpas uztveres formas pretstatījums B. Vipera kalpo kā viduslaiku un renesanses mākslas atšķirību pamats¹⁴, līdzīgi kā M. Dvoržāka skolnieka austriešu mākslas vēsturnieka Dagoberta Freja izpratnē¹⁵.

Pasauluztveres forma kā kolektīvs jēdziens noteiktas mākslinieku paaudzes ietvaros ir viens no būtiskākiem aspektiem vācu mākslas vēsturnieka Vilhelma Pindera darbā "Paaudžu problēma Eiropas mākslas vēsturē"¹⁶ piedāvātajā teorijā, kas lokālajā mākslas izpratnē acīmredzot bijusi visai ietekmīga. Latviešu mākslas salīdzinoši neparā vēsture izrādās pat ļoti pateicīgs materiāls šīs teorijas izmantošanai. B. Vipera izceļ 19. gs. otrajā ceturksnī dzimušo mākslinieku paaudzi (O. Bērtiņš, J.S. Roze, K. Hūns, J. Feders), pēc tam 60. gadu beigās dzimušos (Ā. Alksnis, A. Baumanis, T. Ūders, J. Rozentāls), uzsvērdams, ka "... laikmeta koptars izpaužas mākslā vienotos tematos un stilistiskos līdzekļos .. mākslinieka tautība atspoguļojas īpatnējā dabas un cilvēka uztverē, bet no savas paaudzes mākslinieki manto kopējo iekšējo mērķi"¹⁷. Pievērsoties paaudzēm un periodiem plašākā

nozīmē ("katram laikmetam ir raksturīgs vienas zināmas mākslas pārsvars"¹⁸), B. Vipera, līdzīgi kā V. Pinders, akcentē arhitektūras, tēlniecības, glezniecības, mūzikas dominantes secīgumu. Hēgeļa estētiskā minētie cikli – simboliskais Austrumu mākslas periods ar arhitektūras dominanti, klasiskais antīkās mākslas posms, kad dominē tēlniecība, un romantiskais Eiropas mākslas posms, kad vadošo lomu iegūst glezniecība, mūzika un dzeja,¹⁹ – ir diezgan nepārprotams šādas pasaulztveres formu "stafetes" pirmavots. Savukārt B. Vipera izceltie divi latviešu mākslas "vecumi" – estētisko ietekmju vēsture un ārpuslaicīgā tautas māksla, kas ir "gatava sākt jaunu vēsturiskas attīstības gaitu",²⁰ – acīmredzot ir izprotami ne tik daudz kā secīgas fāzes, bet konkrētajā lokālajā situācijā drīzāk kā paralēli eksistējošas sfēras. Mākslas teorētiskā izpratne te nešaubīgi balstās bioloģiskā metaforā, pieņemumā, ka latviešu māksla daļēji pārstāv Rietumu mākslas "bērnību" vai "jaunību", t.i., ietver potenciālu nākotnes "uzplaukumu" un "briedumu".

Mainīgā pasaulztveres formā, kas izriet no konkrētai paaudzei piemītošā pasaulskatījuma kopības, arī mākslas vēsturnieka Jāņa Siliņa (1896–1991) publikācijās kalpo kā teorētisks stūrakmens latviešu mākslas vēstures aprišu iezīmēšanai. Gadsimtiem ilgo tautas mākslas periodu viņa izpratnē noslēdz pirmo latviskas cilmes mākslinieku darbība, kurus tomēr vēl ir grūti skatīt kā vienotu paaudzi. Tālāk seko vecākā jeb Rozentāla un Purviša paaudze, vidējā paaudze (J.R. Tillbergs, V. Zeltiņš, P. Krastiņš u.c.), jaunā paaudze – modernisti (V. Matvejs, J. Grosvalds, K. Ubāns u.c.) un visjaunākā paaudze, tie, kas ir dzimuši 20. gs. pirmajā desmitgadē. Katras paaudzes pārstāvju dzimšanas gadi ir svarīgi pieturas punkti. Taču J. Siliņš neaizraujas ar bioloģiskās metaforās balstītiem globāliem mākslas evolūcijas modeļiem, viņu vairāk saista laikabiedri un viņu veikuma interpretācija.²¹ Paaudžu secība tomēr neatklājas kā stilistiski viengabalainu ciklu secība. Vienas paaudzes ietvaros J. Siliņš izceļ gan, piemēram, stilistiski definētas, gan psiholoģiski motivētas atšķirīgas ievirzes (tradicionālisti, bohēmisti, individuālisti sapņotāji); akadēmisks tradicionālisms, izrādās, sastopams arī visjaunākās paaudzes pārstāvju vidū u.tml. Mēģinot raksturot katra mākslinieka sniegumu no formu valodas viedokļa, J. Siliņam svarīga ir doma, ka mākslas "formu pasaule iegūst savu būtisko un dziļāko jēgu kā tautas gara paudēja"²². Viņš vairākkārt uzsver reālisma un simbolikas apvienojumu kā unikālu, vienīgi latviskajam garam piemītošu iezīmi.²³ Lai arī J. Siliņa vēriņi fiksētie gleznieciskās formas nianšu raksturojumi savā ziņā iekļaujas H. Velfīna formālās metodes precīzajā gultnē, vienlaikus vērojamā mākslas darba ieceres atvedināšana no rezultāta ir lieliskā saskaņā ar koncepciju par mākslu kā noteiktu gara formu manifestāciju, kura ir izzināma un interpretējama vienīgi izjūtu un intuīcijas ceļā.



3. Boriss Vipera ar Latvijas Universitātes studentiem 1940. gada maijā

¹⁸ Vipera B. Latviešu mākslas vecums. – 12. lpp.

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). From "Lectures on Aesthetics" // Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas / Ed. Ch. Harrison, P. Wood with J. Gaiger. – Blackwell Publ., 1998. – P. 69 (pimpublicējums: Vorlesungen über die Ästhetik / Ed. H.G. Hotho. – Berlin, 1835–1838).

²⁰ Vipera B. Latviešu mākslas vecums. – 16. lpp.

²¹ Siliņš J. Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados // Senatne un Māksla. – 1938. – Nr. 4. – 97.–160. lpp.

²² Siliņš J. Latviešu māksla 19. un 20. gadsimtenī // Vēstures atziņas un tēlojumi. – Rīga, 1937. – 268. lpp.

²³ Siliņš J. Latviskās mākslas problēma // Senatne un Māksla. – 1939. – Nr. 4. – 91.–108. lpp.



4. Boriss Vipers ar dēlu Andreju 1939. gadā Rīgā

²⁴ Eliass K. Par naturālismu mākslā // Ritums. – 1923. – Nr. 6. – 450.–453. lpp.; Nr. 7. – 522.–525. lpp.

²⁵ Eliass K. Par jauno mākslu // Turpat. – 1922. – Nr. 8. – 609. lpp.; Nr. 9. – 696.–702. lpp.

²⁶ Woringer W. Abstraction and Empathy. – Chicago, 1997. – Pp. 3–50 (pirmpublicējums: Woringer W. Abstraktion und Einfühlung. – München, 1908).

²⁷ Hamsters K. Reliģiskā atziņa kā stila faktors // Kolektīvs. – 1920. – Nr. 1. – 50. lpp.

²⁸ Woringer W. Formprobleme der Gotik. – München, 1910.

²⁹ Hamsters K. Reliģiskā atziņa kā stila faktors. – 53. lpp.

³⁰ Hamsters K. Stila jēdziens mākslā // Skatuves Studija. – 1920. – Nr. 1. – 8.–12. lpp.

Arī mākslas vēsturnieka Kristapa Eliasa (1886–1963) uzmanības lokā ir atšķirīgu pasaulzveres formu mainīgais raksturs. Galvenais uzdevums – noraidīt ideju par mākslas kā precīzas atveidošanas vēsturi.²⁴ A. Rīgla "mākslinieciskā griba" kā imanenta mākslinieciska tieksme ļautu pieņemt atšķirīgus estētiskos principus kā līdzvērtīgus, atmetot vēlmi imitēt dabu, ko 19. gs. zinātniskie pētījumi atzina par neiespējamu arī no tehniskā viedokļa. Taču citviet K. Eliasa paustā pārliecība par 19. gs. kā pagrimuma posmu, ko raksturo kapitālistiskās sabiedrības noteiktais vienota stila trūkums,²⁵ ir klajā pretrunā ar periodu līdzvērtības principu. A. Rīgla nostādnēm tādējādi ir visai ierobežota, galēji naturālistiskas inerces atspēkošanas loma. K. Eliasa nenoteiktie aicinājumi izveidot jaunu, visaptverošu mākslas stilu ir variācija par mākslas absolūtās, cilvēka eksistencei būtiskās nozīmības atdzimšanu, kam ir visai ievērojama loma 20.–30. gadu gaitā gan totalitāro zemju ideoloģizētajos estētiskajos priekšstatos, gan arī avangarda virzienu sociāli utopiskajos projektos.

20. gadu sākumā noteiktas pasaulzveres formas un to mainība var tikt skatīta arī, reducēti traktējot mākslu kā sociālpolitisku mērķu sasniegšanas līdzekli, kas vienlaikus nozīmē politiskās problemātikas savdabīgu "mākslinieciskošanu". Tā, piemēram, aktiera Kārļa Hamstera (1892–1923) nedaudzajās publikācijās vērojams kas līdzīgs ekspresionistiski proletāriskās jaunās mākslas manifestam. Ekspresionisma tendence abstrahēt un primitivizēt tiek attaisnota kā radošā gara kolektīvās dinamikas savdabīga izpausme. Viens no K. Hamstera uzskatu avotiem – vācu mākslas teorētiķa Vilhelma Voringera koncepcija²⁶, kas ir A. Rīgla ieviestā mainīgās "mākslinieciskās gribas" jēdziena modificēta un papildināta versija. Atbilstoši V. Voringera teorijai izmaiņas pasaules mākslā nosaka atšķirīgu pasaulzveres formu mija – abstrakcijas un iejūtas jeb empātijas mija, kas izpaužas mākslas praksē kā stilisma un naturālisma tendences. Abstrahējošā ievirze, kas piedēvēta nedrošības un krīzes periodiem cilvēces vēsturē, tādējādi lieliski raksturo modernā cilvēka psiholoģisko pašsajūtu, aptverot pozitivistisko zināšanu ierobežotību. Laikmeti, kuru "dvēseliskais saturs caurausts no laimīgas kosmiskas pašjūtas, no ticības uz naturālo .."²⁷, t.i., antikais un renesanses laika ideāls, atklājas drīzāk kā izņēmums, nevis norma. V. Voringera izcelto gotiskā un klasiskā pretstatu²⁸ K. Hamsters izmanto, lai raksturotu ekspresionismu kā "mākslas gribu, piepildītu no gotiskas nemierības"²⁹, kam perspektīvā jāpārtop jauna veida sociālisma mākslā. Turpinot atšķirīgo pasaulzveres formu apceri, K. Hamsters pretstata dotu (dabas) formu un iespējamu (mākslas) formu, skatīšanu ar "miesīgo aci" jeb objektīvu tendenci un skatīšanu ar "garīgo aci" jeb subjektīvu tendenci.³⁰ K. Hamstera apcerējums lieku reizi akcentē objektivitātes un subjektivitātes jēdzienu ambivalenci. V. Voringera izpratnē tieši taktiļā jeb antinaturālistiskā ievirze ir objektīva, jo tā tiecas attēlot objekta pašu būtību, nevis ar optisko uztveri saistītos gadījuma rakstura aspektus. Katrā ziņā šāda ekspresionisma interpretācija, kas neparedz pretrunu starp indivīda emociju pašizteiksmi un sociāli nozīmīga šatura izpausmi, ir samērā islaicīga epizode mākslas teorijas vēsturē, bet interesanta tieši kā stilistisko principu angažētības daudzveidīgo iespēju piemērs.

V. Voringera koncepciju varētu pat uzskatīt par visai būtisku Latvijas teorētiskajā domā, ja ņemam vērā samērā mazo iespēju to izmantot "neklasiskās" mākslas (dažādās nozīmēs) leģitimācijai un akadēmiski reālistiskās inerces kritikai. Impresionisma un ekspresionisma pretstats tiek visai plaši izmantots 20. gadu mākslas un kultūras tēmām veltītās publikācijās³¹, turklāt nevis precīzā mākslas virzienu nozīmē, bet gan savdabīgā pasaulzveres formas nozīmē. Impresionisms ietver arī akadēmisma un reālisma reminiscences kā orientāciju uz ārpusauli un vizuālo pieredzi, savukārt ekspresionisma jēdziens tiek lietots kā visas 20. gs. novatoriskās mākslas sinonīms, akcentējot mākslinieka pašizpaušmi un nivelējot atšķirības atsevišķo virzienu starpā – līdzīgi kā cita vācu teorētiķa Hermaņa Bāra savulaik populārajā darbā "Ekspresionisms"³².

Mākslas izpētes šodienas situācijas kontekstā pasaulzveres formu mainību iespējams interpretēt visai atšķirīgi, ko iespaidojusi arī šo priekšstatu tālākā evolūcija. Autonoma mākslinieciskā redzējuma formu teorija savu kulmināciju rod Rietumu modernisma individuālās radīšanas kultūrā, savukārt pasaulzveres formu kolektīvie vispārinājumi ir kalpojuši arī kā pretencioza bāze normatīvām "tautas gara atspoguļošanas" instrukcijām nacisma, fašisma un dažādu autoritārisma paveidu ietekmē. Tādējādi nediferencētā abu ieviržu situācija vēl 20. gs. pirmajās desmitgadēs norāda arī uz šī konkrētā mākslas teorijas posma īpatnību. Postsociālistiskajā sabiedrībā joprojām varētu būt aktuāla un būtiska doma, ka jebkādas vispārinātas atsaucē uz tautas gara savdabību draud ar mākslas teorijas ideoloģizētu virspusību un pamācošu tendenciozitāti, respektīvi, "samazina pretestību totalitāras domāšanas ieradumiem"³³. Tomēr "mākslas vēsturniekam ir nepieciešams vispārināt, ja viņš vēlas izklāstīt savas specializētās zināšanas"³⁴, līdz ar to empīrisko un spekulatīvo elementu attiecības ir allaž aktuāla, risināma problēma. Zināms interese pieaugums par stilu kā kolektivitātes izpaušmi var tikt arī skatīts iecietīgās un plurālistiskās postmodernās apziņas kontekstā, piemēram, aktualizējot A. Rīgla u.c. autoru teorijas kā specifiski māksliniecisku problēmu risinājumus pretstatā šauri empīriskām, dabaszinātniskām mākslas izpētes metodēm.³⁵ Savā ziņā atklāti spekulatīva teorija var pat tikt vērtēta augstāk nekā slēpta, respektīvi, maskēta ar poststrukturālistu apšaubītajām zinātniskās objektivitātes pretenzijām.

Neraugoties uz pagaidām fragmentāri apgūto Latvijas mākslas teorijas mozaīku, ar noteiktību var apgalvot, ka vācu valodā rakstītās mākslas literatūras plašā klāsta, t. sk. Vīnes skolas pārstāvju darbu ietekmē faktiski ir veidojušies latviešu mākslas teorijas pamatprincipi. Zināmā mērā aptuvenajiem un eklektiskajiem priekšstatiem par mainīgo pasaulzveres formu eksistenci bija visai būtiska loma gan līdzšinējās latviešu mākslas evolūcijas izpratnē, gan arī noteiktu novatorisku tendenču izmantošanā vēlamās mākslas nākotnes modelēšanā. Taču vispārinātajās bioloģiskajās metaforās balstītais pasaulzveres formu traktējums ietver arī potenciāli konservatīvu orientāciju, uzsverot klasisko Eiropas mākslas paraugu piemērotību konkrētajam latviešu mākslas attīstības periodam.

³¹ Eliass K. No impresionisma līdz ekspresionismam // Rītums. – 1921. – Nr. 1. – 61.–68. lpp.; Nr. 2. – 156.–163. lpp.; Nr. 3. – 227.–234. lpp.; Nr. 4. – 300.–312. lpp.; *Jaunsudrabiņš J.* Par glezniecību // Latvijas Sargs. – 1920. – Nr. 272. – 5. lpp. ("Visa mākslas vēsture sastāv no naturālistiskiem un stilistiskiem periodiem"); *Sūna E.* Impresija un ekspresija tagadnes mākslā // *Latvis.* – 1922. – Nr. 375. – 3. lpp.; Nr. 376. – 4. lpp.; Nr. 377. – 4. lpp.; Nr. 378. – 3. lpp.; *Šterns R.* Impresionisms un ekspresionisms // *Brīvā Zeme.* – 1920. – Nr. 1. – 5. lpp. u.c.

³² "Tas, kurš lūkojas uz Matisa vai Pikaso, Pehšteina vai Kokoškas, Kandinska vai Marka, itāļu vai bohēmiešu futūristu ekspresionistiskajām gleznām, konstatē, ka tām nav precedenta. [...] Jaunākās glezniecības skolas sastāv no mazām sektām un grupējumiem, kas ienist cits citu, taču viena lieta tiem visiem ir kopīga. [...] Tie visi novēršas no impresionisma, tie pat vērsas pret to..." (Hermann Bahr (1863–1934). From "Expressionism" // *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas* / Ed. Ch. Harrison, P. Wood. – Blackwell Publ., 1992. – P. 117; pirmpublicējums: *Bahr H.* Expressionismus. – München, 1916).

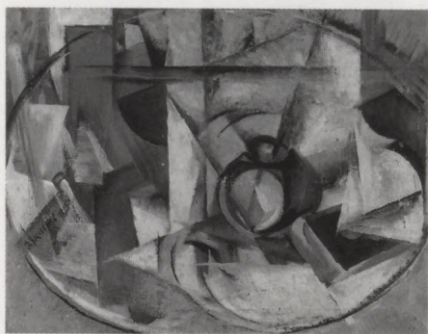
³³ *Gombrich E.H.* Art and Illusion. – N.Y., 1960. – P. 16.

³⁴ *Kleinbauer W.E.* Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts. – Univ. of Toronto Press, 1989. – P. 33.

³⁵ *Iversen M.* Alois Riegl: Art History and Theory. – MIT Press, 1993. – Pp. 3–6.

KLASISKAIS MODERNISMS un Eiropa. 1920–1925

Dace Lambergā



I. O. SKULME. Klusā daba.
1923

¹ Niklāva Strunkes Trimdas grāmata. – Stokholma, 1971. – 54. lpp.

² Suta R. 60 Jahre lettischer Kunst. – Leipzig, 1923.

³ Suta R. Jēkabs Kazaks // Ritums. – 1922. – Nr. 4. – 316. lpp.

⁴ Skulme U. Vēstules no Parīzes. Pikaso // Latvijas Vēstneša pielikums. – 1923. – Nr. 2. – 7. lpp.

“Mūsu glezniecības tradīcijas ir vēl ļoti jaunas, pat samērā – naivi niecīgas. Visus Eiropas jaunmeklējumus – virzienus glezniecībā es ļoti atzīstu, tikai – kā “skolu izpaudumus”, bet ne kā gala mērķi – “mākslu”. Katras nācijas mākslai ir jāizaug no savas vides, tik tad tā būs pamatota un būs vajadzīga – un liela māksla,”¹ dzīves nogalē secināja Niklāvs Strunke. Īsi pirms Pirmā pasaules kara dzimušais latviešu klasiskais modernisms Eiropas mērogā var likties novēlota parādība, taču nedrīkst aizmirst, ka visa mūsu nacionālā kultūra tad tiešām bija vēl pavisam jauna. Ne velti Romans Suta 1923. gadā izdoto grāmatu nosauca “Latviešu mākslas 60 gadi”², un kas gan tie ir cilvēces attīstības vēstures priekšā! Mūsu modernās mākslas starptautisko ietekmju un sakaru minimālās izpausmes līdz 1914. gadam noteica objektīva situācija. Pirmkārt, sakaru veicināšanai Latvijas vidē trūka pietiekami nobriedušu personību, un, otrkārt, to ietekmēja topošo mākslinieku ekonomiskie apstākļi un Rietumeiropas centru ģeogrāfiskais attālums. Francijā karš lielā mērā apturēja moderno virzienu attīstību, jo mākslinieki tika iesaukti armijā. Savukārt Latvijā vēsturiskās kolīzijas nekļuva par šķērslī radošai izaugsmei, jo strēlnieku panākumi, bēgļu likteņu dramatisms un savas valsts dibināšana saistījās ar tik spēcīgiem emocionāliem pārdzīvojumiem, ka jaunajos māksliniekos izraisīja akūtu vēlmi radīt, un iedvesmas avotu viņi atrada franču modernajā mākslā.

Kubisma, fovisma un formu vienkāršojuma paraugus latvieši pirmoreiz ieraudzīja Maskavā I. Morozova un S. Ščukina galerijās, kuras reizi nedēļā bija atvērtas apmeklētājiem. R. Suta atcerējās, ka 1917. gadā Ščukina galerijā Jēkabs Kazaks tikai spējis izvest: “Neticu, ka tā ir īstenība; man liekas, ka redzu pirmoreiz ķermeņus, kurus citādi kā par gleznu nevar saukt.”³ Savukārt Ugam Skulmem 1923. gadā Parīzē, iepazīstoties ar Pablo Pikaso jaunākajiem stilistiskajiem paņēmieniem, radās iespēja salīdzināt un secināt, ka “pirmskara gleznās, kuras Maskavā varēja pie Ščukina redzēt, vēl daudz laboratorijas darba, kura vietā vēlāk stājas mēģinājumos pārbaudīts likums. Pikaso ir tik mainīgs, tik daudzpusīgs, ka grūti pat izsekot viņa asprātīgai izdomai. Neviens gan tagad neprot tā konstruēt gleznu kā Pikaso. [...] Mākslinieks pārliecina ar savu gleznu tā, ka mēs ticam viņam vairāk nekā dabas priekšmetībai.”⁴ Kaut gan mūsu mākslinieki pazina arī citus spāņu un franču kubistus, tomēr Pikaso viņiem bija un palika lielākā autoritāte.

Katrā ziņā rīdzinieki paši būtu aptvēruši Pikaso un Andrē Derēna kompozīciju stilistisko unikalitāti, tomēr nevar noliegt, ka bez informācijas un iepriekšējas sagatavošanās, ko sniedza Jāzepa Grosvalda pieredze, šī uztvere nebūtu tik pilnasinīga. 1916. gadā J. Grosvalds vēstulē no Petrogradas "penzietim" Konrādam Ubānam izteica stingru pārliecību: "...neaizmirstiet, ka tagad mums visiem pirmā plānā stāv viena doma – celt augšā lielo latviešu mākslas gaismas pili un rādīt to, ko tikai mēs varam radīt. [...] Ja mēs būtu dzīvojuši tāpat kā agrāk, mierīgā Rīgā, tad būtum varējuši vēl ilgi mācīties pie citiem un taisīt eksperimentus. Bet tagad karš mūs piespiež sākt savu kultūras dzīvi no jauna, un mūsu tautai vairs nav no svara, ka mēs diez ko piemācāmies klāt, – tagad katrs darbs, kurš ko īpatnēju stipri izteic, ir vērtīgāks nekā vistehniskākais gabals ar abstraktu saturu."⁵ J. Grosvalda viedokli var daļēji saprast, jo varbūt tiešām ekstremālajā situācijā nebija vietas formas meklējumiem, taču draugi ieteikumu nepieņēma un 1918. gadā radīja pirmās kubistiskās kompozīcijas.

Aktīvākā starptautisko sakaru veicinātāja bija 1920. gadā dibinātā Rīgas mākslinieku grupa, un tās interešu loka izpausmes iedalījās galvenokārt divos virzienos. Pirmkārt, tā bija profesionāli apzināta un nepieciešama moderno virzienu stilistisko paraugu apgūšana un izmantošana individuālā rokraksta veidošanā. Otrkārt, sakari izpaudās, piedaloties ārzemju izstādēs, publicējoties presē un personīgi tiekoties ar Francijas, Vācijas un Itālijas modernistiem. Pēckara posmā Latvijas valsts līdzdalība starptautisko kultūras attiecību veidošanas procesā bija atturīgi pasīva, kaut arī sākās visai veiksmīgi. 1918. gadā, cenšoties panākt Latvijas atzīšanu, Zigfrīds Meierovics, kurš saprata, ka ārzemēs latviešu vārds ir svešs, uzdeva skatuves gleznotājam Jānim Kugam sagatavot izcilāko mākslinieku gleznu reprodukciju albumus, ko pasniegt Petrogradā akreditētajiem ārzemju sūtņiem.⁶ 1919. gada beigās J. Grosvalds, strādājot par sekretāru Latvijas sūtniecībā Parīzē, kopā ar brāli Oļģerdu, Latvijas Republikas sūtni, iesaistījās kultūras dzīvē. Baltijas valstis Parīzē izdeva kopīgu informatīvu izdevumu *Revue Baltique*, kurā J. Grosvalds 1919. gadā publicēja rakstu "Latviešu māksla (Jaunie)", kurā analizēja modernisma situāciju Latvijā, nobeigumā ar sajūsmu secinot: "Kādas iespējas mākslai un tautai dzimt vienā laikā ar tēvzemi! Kāds milzīgs uzdevums nacionālajai mākslai apdziedāt savas tautas un zemes bēdas, ciešanas, cīņas un uzvaru! Lūk, motīvi, kuri iedvesmo jauno latviešu gleznotāju un tēlnieku darbus, kuri mums pauž mieru, kura rītausma sākās,



2. O. SKULME. Portreta kompozīcija. 1923



3. R. SUTA.
Klusā daba ar pudeli. 1923

⁵ "...kad atkal atgriezīsimies" // Māksla. – 1985. – Nr. 4. – 19. lpp.

⁶ Šilde Ā. Pirmā Republika. – Rīga, 1993. – 291. lpp.



4. R. SUTA.
Klusā daba ar glāzi. 1923

⁷ J.G. [Grosvalds J.] L'Art Letton (Les Jeunes) // Revue Baltique. – 1919. – 15. sept.–1. oct. – P. 26.

⁸ Sutta R. L'Art en Lettonie // L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 10. – P. 1165–1171.

⁹ U. Skulmes vēstule A. Austrīnam. Parīze, 1923. g. 14. janv. RLMVM, A. Austrīna fonds, Nr. 80287.

¹⁰ Sutta R. Lettonie // L'Esprit Nouveau. – 1924. – Nr. 25. (B.pag.)

¹¹ Eliass G. Jēkabs Kazaks // Latvijas Vēstnesis. – 1920. – 4. dec.

¹² LVVA, 1632. f., 2. apr., 1110. l., 58.–62. lp.

¹³ A.O.K. Latviju māksla ārzemēs // Jaunākās Ziņas. – 1923. – 26. febr.

¹⁴ Eimert D. Der Einfluss des Futurismus auf die deutsche Malerei. – Köln, 1974. – S. 265.



5. U. SKULME. Portrets. 1923

izlaužoties no mākoņiem.”⁷ J. Grosvalds tikai īsu laiku paguva veidot saikni starp latviešu un franču kultūru, taču viņa teorētiskās zināšanas un praktiskā pieredze bija neatsverama mūsu modernisma pašapziņas veidošanā.

Pēc J. Grosvalda nāves tālāko sadarbību ar frančiem turpināja R. Suta. 1921. gadā žurnālā *L'Esprit Nouveau* viņš publicēja rakstu *L'Art en Lettonie* (“Māksla Latvijā”) par jaunāko glezniecību, īsos vārdos apskatot galvenās pamatievirzes, pieminot V. Matveja interesi par Āfrikas tēlniecību, kā arī Rīgas grupas autorus un viņu saistību ar franču mākslu.⁸ Publikāciju papildināja J. Liepiņa, A. Drēviņa, J. Grosvalda un V. Tones gleznu reprodukcijas. 1922.–1923. gadā gandrīz visi Rīgas mākslinieku grupas biedri ar Kultūras fonda stipendijas atbalstu devās uz Parīzi, kur apguva Luvras, Luksemburgas, Trokadero, Gimēna, *Petit Palais* muzeju kolekcijas un jaunākās izstādes, zīmēja krokijus Kolarosi akadēmijā, kā arī dibināja personīgus kontaktus ar māksliniekiem. Uga Skulme, liekas, nepiederēja pie romantiskiem jūsmotājiem, tomēr rakstniekam Antonam Austrīnam no Parīzes vēstīja: “Vai ticēsat man, ka esu paradīzē?”⁹ *L'Esprit Nouveau* redakcijā Rīgas grupas biedri iepazinās personīgi ar gleznotājiem Š.E. Žannerē (vairāk pazīstams ar arhitekta pseidonīmu Lekorbizjē), A. Ožanfānu un tēlnieku Žaku Lipšicu. 1924. gadā žurnāla 25. numurā nodrukāts otrs R. Sutas raksts *Lettonie* (“Latvija”) ar J. Liepiņa, R. Sutas, A. Beļcovas, O. Skulmes, U. Skulmes, J. Cielava darbu reprodukcijām. Akcentējot domu, ka latvieša robustais, saprātīgais un harmoniskais raksturs nespēj pierast ne pie vācu ekspresionisma, ne pie slāviskās franču civilizācijas interpretācijas, R. Suta kārtējo reizi apliecināja: “Jaunie latviešu mākslinieki nešaubījās, izvēloties starp savu laiku pārdzīvojušo mākslu un mūsdienu franču mākslu, – tas bija tik dabiski, ka viņi deva priekšroku pēdējai. No sākuma pēc intuīcijas, pēc tam ar pilnu apziņu viņi pārņēma skaidro koncepciju un izteiksmes līdzekļus, kurus ar tādu neatlaidību izplata “L'Esprit Nouveau”.”¹⁰

Latvijas valsts nenoliedzami atzina mākslas propagandas nozīmību ārzemēs, taču ekonomiskās situācijas dēļ viss palika tikai teorētisku ieceru līmenī. Rīgas grupas priekšsēdētājs Jēkabs Kazaks 1920. gadā sāka rīkot izstādi Somijā un bija dziļi satricēts, ka līdzekļu trūkuma dēļ viņa iecere nepiepildījās.¹¹ 1921. gadā O. Grosvalds mēģināja organizēt triju Baltijas valstu mākslas izstādi *Grand Palais* Elizejas laukos Parīzē, bet no dzimtenes nesagaidīja konkrētu pretināšanu.¹² Ārlietu ministrija skati formāli atbalstīja, bet Izglītības ministrija neuzņēmas nekādu atbildību, jo uzskatīja, ka izstādes rīkošana ir Kultūras fonda kompetencē. Turpretī paši mākslinieki ar savu uzņēmību un gribu spēja panākt daudz vairāk. A. Beļcovai un R. Sutam 1922. gada beigās darbi tika pieņemti starptautiskajā futūrisma kustības pastāvīgajā izstādē Vācijā.¹³ Šo izstādi organizēja itālietis

Rudžjēro Vazāri, kuram Berlīnē piederēja galerija.¹⁴ Savukārt 1923. gada pavasarī A. Beļcova, N. Strunke, K. Zāle, A. Dzirkalis un S. Vidbergs vācu Novembra grupas ekspozīcijas nodaļā piedalījās prestižajā Lielajā Berlīnes mākslas izstādē, ko 19. maijā atklāja Vācijas prezidents.¹⁵

N. Strunke uz Parīzi tā arī neaizbrauca, ilgāku laiku uzturējās Berlīnē un ar pseidonīmu Palmēnu Klāvs sūtīja no turienes korespondences avīzei "Latvijas Vēstnesis", kurās iepazīstināja ar ungāru konstruktīvismu, Luī Markusi zemstikla glezniecību, Borisa Grigorjeva un Aleksandra Javļenska izstādēm, sajūsminājās par Žorža Braka un citu franču mākslinieku gleznām Flehtheima galerijā – īpaši pretstatā Vācijā valdošajam ekspresionismam. N. Strunke jūsmīgi ziņoja par jaunā mākslas žurnāla "Laikmets" iznākšanu: "Es uzņemos drosmi teikt, ka "Laikmetam" Latvijā būs liktenīga nozīme un ka ar viņu latvju mākslinieki tiks tuvākā kopdarbībā ar saviem Eiropā esošiem kolēģiem."¹⁶ Taču viņa optimisms bija pāragrs, jo žurnāla izdošana bija pārāk dārgs prieks un tas diemžēl iznāca tikai četras reizes. Iespējams, ka žurnāls neguva atzinību lasītājos pārāk elitārā rakstura un literāri smagnējās valodas dēļ. Tomēr Berlīnē tēlnieku Kārļa Zāles un Arnolda Dzirkala izdots "Laikmets" vēsturiski bija pirmais mūsu mākslas žurnāls, kas iepazīstināja ar modernistiem J. Kazaku¹⁷, V. Matveju¹⁸, K. Zāli¹⁹, L. Libertu²⁰. Latviešu lasītājam nozīmīgas varēja būt arī teorētiski filozofiskās atziņas par kubismu un avangarda kultūru vispār, kā, piemēram, Fernāna Ležē "Īss aktuālās mākslas būtības izskaidrojums"²¹, Ivana Gola "Par kubismu"²², Viktora Šklovskā "Jauns sintēzes laikmets"²³, Andreja Kurcija "Aktīvisms un kantiānisms"²⁴.

Eseju grāmatā "Svētā birze" N. Strunke vērienīgi paziņoja: "Itāliešu ideoloģiskais vadonis Marineti izlaida savus slavenos futūrisma manifestus – tos parakstīja arī latvieši: skulptors Kārlis Zāle un Niklāvs Strunke. Tie ir kultūrvēsturiski fakti."²⁵ Vēsturiskais fakts notika 1922. gadā Berlīnē, kur F.T. Marineti ieradās lasīt referātu.²⁶ Galerista Rudžjēro Vazāri izdotajā mēnešrakstā *Der Futurismus* publicētais Marineti manifests iesākās ar kareivīgiem vārdiem: "Futūrisms, kuru mēs radījām 1909. gadā Milānā, ir iemācījis naidu pret muzejiem, akadēmijām un sentimentalitāti,"²⁷ – un to ilustrēja arī kāda K. Zāles kubistiskā "Portrejalva". Futūrisma klasiķu vidū nebija spēcīgu tēlnieku, tāpēc, iespējams, Marineti piesaistīja K. Zāles darbi, jo gipšu "Dejotāja" un "Masu kustības" kubistiskajās formās jūtams arī kustības spriegums. Marineti latviešus vairāk saistīja ar leģendāro pagātni, jo tolaik jau bija pieslēgies Musolīni ideoloģijai, bet savukārt futūrisms Itālijā bija zaudējis aktualitāti, atdodot vietu metafiziskajai mākslai. Starp citu, J. Kazaks ir speciāli pārrakstījis un manuskriptam "Manas domas par glezniecību"²⁸ krievu valodā pievienojis 1909. gadā Parīzes avīzē *Figaro* publicēto Marineti manifestu, kaut arī 1919. gadā uzskatīja, ka šis virziens "savas dienas jau skaitījis".

Nenoliedzams ir K. Zāles, tolaik vēl Zāliša, personīgais ieguldījums radošo



6. J. LIEPIŅŠ.
Klusā daba ar balto krūzi.
1923



7. E. ŠVEICIS.
Sieviete ar krūzi. 1923

¹⁵ A.K. Berlīnes lielā mākslas izstāde // Jaunākās Ziņas. – 1923.–30. maijs; Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlin, 1923.

¹⁶ Palmēnu Klāvs [Strunke N.]. "Laikmets" // Latvijas Vēstneša pielikums. – 1923. – Nr. 6. – 47. lpp.

¹⁷ Jēkabs Kazaks (1895–1920) // Turpat. – 6.–8. lpp.

¹⁸ Voldemārs Matvejs (1877–1914) // Turpat. – Nr. 3. – 51.–52. lpp.

¹⁹ Vestheims P. Kārlis Zālītis // Turpat. – Nr. 2. – 27.–30. lpp.

²⁰ Silīņš J. Ludofss Liberts // Turpat. – Nr. 4. – 76.–77. lpp.

²¹ Turpat. – Nr. 1. – 9.–12. lpp.

²² Turpat. – Nr. 2. – 36.–40. lpp.

²³ Turpat. – 42.–45. lpp.

²⁴ Turpat. – Nr. 3. – 55.–57. lpp.

²⁵ Strunke N. Svētā birze: Esejas. – Stokholma, 1964. – 58. lpp.



8. A. BEĻCOVA. Berlīne. 1923



9. N. STRUNKE. Pie galda. 1923

²⁶ Suta T. Romans Suta. – Rīga, 1996. – 38. lpp. R. Suta, A. Beļcova un K. Zāle 1922. gadā Berlīnes stacijā bija Marineti sagaidītāju vidū.

²⁷ Marineti F.T. Der Taktilismus // Der Futurismus. – 1922. – Nr. 2/3. – S. 1.

²⁸ Kazaks J. Manas domas par glezniecību. (Rokraksts.) 1919. Latvijas Valsts arhīvs, J. Pujāta fonds.

²⁹ Siliņš J. Kārlis Zāle. – Rīga, 1938. – 24.–26. lpp. J. Siliņš norāda, ka K. Zāle devās uz Berlīni 1921. gada rudenī un 1923. gada rudenī, kad tuvojās Brāļu kapu konkursa projekta iesniegšanas laiks, atgriezās Rīgā.

³⁰ Erste Russische Kunstausstellung. – Berlin, 1922. – S. 30.

³¹ Kömer E. S. Die ungarische Kunst zwischen den beiden Weltkriegen. – Dresden, 1974. – S. 21.

³² De Stijl. – 1922. – Nr. 4. – S. 53.

sakaru veicināšanā, jo 1921.–1923. gadā²⁹, dzīvojot Berlīnē, viņš 1922. gadā piedalījās Pirmajā krievu mākslas izstādē³⁰ galerijā *Van Diemen*, bet kopā ar A. Dzirkali – jau minētajā Lielajā Berlīnes izstādē un Starptautiskās progresīvo mākslinieku apvienības (*Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler*) kongresā, kas notika Diseldorfā 1922. gada maijā. Starptautiskās konstruktīvistu frakcijas pārstāvji Teo van Dūsburgs, El Ļisickis un Hanss Rihters uzskatīja, ka “konstruktīvismam jāizsaka sava opozīcija pret ekspresionismu un “impulsīvistiem””³¹. Savukārt abi latviešu tēlnieki kopā ar krievu mākslinieku Ivanu Puni kā grupas *Synthes* pārstāvji sastādīja konstruktīvistiem opozicionāru proklamāciju, kas nepilnīgā vācu valodā publicēta Leidenē iznākušajā holandiešu neoplasticistu žurnālā *De Stijl*.³² “Mēs esam pret bezpriekšmetisko, tāpat kā pret priekšmetisko mākslu, kas balstās uz nesavaldīgu, nevis organizēto individuālismu, uz jūtām un intuīciju, kas noliedz pašapzinīgu darbu un skatītājam parāda tikai radītāja samudžinātu noskaņu kakofoniju... Jūtas un intuīcija parādās kā daiļrades avots... Mākslas darbi, kam šis spēks ir atņemts, ir tikai manifestācijas, kuru pastāvēšanas laiks tiek izsmelts pāris gados.”³³ Šis citāts ļauj noprast, ka uzsaukuma autori nespēj pieņemt konstruktīvisma idejas. 1922. gadā žurnāla *Der Futurismus* oktobra numurā krievu rakstnieks Viktors Šklovskis publicējis rakstu par Kārli Zāli. Raksta valoda un idejas nav uzskatāmas par futūristiskām, bet katrā ziņā tajā paustas visai savdabīgas domas. V. Šklovskis iesāk ar atziņu, ka viņam vispār neesot nekas pret neatkarīgu Latviju, Lietuvu, Igauniju, Somiju, jo “tā ir jautrāk. Latvija ir pavisam jauna zeme, tā nav vēl sausa. Tās mākslinieki, tie, kuri ir kārtīgi, ir futūristi. [...] Kārlis Zālītis ir sārtaidzīgs, labsirdīgs, pārliecināts futūrists. “Muļķības!” sauc Zālītis Diseldorfā un piedauza pie pieres. Ilja Ērenburgs jūtas aizvainots. [...] Pēc ķermeņa uzbūves Kārlis Zālītis ir, kā pie tēlniekiem parasts, robusts vīrs, lai kļūtu vēl robustāks, viņš dzer alu.” V. Šklovskis raksturojis arī tēlnieka Berlīnes posma daiļrades principus: “Zālītim ir atgriezies divdimensionāla uzbūve, zīmējums kā skulptūras sastāvdaļa. Bet Zālītis kā mūsdienīgs tēlnieks divdimensionālo nesniedz kā motivējumu kontūrai un virsmas apdarē, bet kā brīvi ņemtu kompozīcijas daļu. Zālītis ir tēlnieks, nevis bareljefu meistars, viņš nekad nezīmē priekšmetus ģipsī. Viņam ir vēl jaunas tautas atvases pārliecība. Saniknots viņš drāžas uz priekšu. “Godu kungam!””³⁴

1924. gada sākumā Rīgas mākslinieku grupa sarīkoja izstādes Igaunijā – vispirms Tartu un pēc tam galvaspilsētā Tallinā, un tās vēsturiski bija pirmās latviešu mākslas skates ārzemēs. Mūsu mākslinieki sadarbojās ar Tartu kolēģiem Eduardu Oli, Frīdrihu Histu un Juhanu Raudsepu, ar kuriem kara laikā bija mācījušies kopā Penzas mākslas skolā. Pēc Tartu mākslas skolas *Pallas* beigšanas F. Hists 1921./1922. gadā studēja Latvijas Mākslas akadēmijā un Rīgā no jauna satikās ar R. Sutu, A. Beļcovu, V. Toni un K. Ubānu. Ar Janu Vahtru, kurš savukārt 1912./1913. gadā bija mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā, mākslinieki pavadīja

kopā atvaļinājumu, un viņiem radās ideja organizēt starptautisku kubistu izstādi. Domājams, ne bez Rīgas grupas parauga 1923. gadā igauņi četratā nodibināja Igaunų mākslinieku grupu, no kuras Rīgas grupas priekšsēdētājs Oto Skulme decembrī saņēma oficiālu ielūgumu: "Igaunų mākslinieku apvienībai ir tas gods Jūs un Jūsu dalībniekus ielūgt un atsūtīt darbus uz I kopējo Baltijas kubistu izstādi. Mākslas izstāde notiks no 6. līdz 20. janvārim Tērbatā un no 27. janvāra līdz 9. februārim Rēvelē un turpināsies Helsingforsā, Rīgā un Kauņā."³⁵ Uzreiz gan jāpiebilst, ka ārpus Igaunijas robežām neviena izstāde tomēr nenotika. E. Ole ziņoja R. Sutam, ka "informācija avīzēs ir pilnā sparā: reklamējam Rīgas grupu", – un sūdzējās, ka "ar somiem nekas neiznāks, jo viņiem nekā tāda nav". Viņš izteica cerību, ka latvieši parādīs ne mazāk kā septiņdesmit darbu, un, "ja to skaitā ne visi būs kubistiski, tad nav liela bēda. Tāpēc ka mums pašiem droši vien arī vajadzēs izstādīt dažādu virzienu darbus."³⁶

8. janvārī Tartu, neraugoties uz domstarpībām ar maitu uz robežas, tika atklāta pirmā Baltijas starptautiskā mākslas izstāde, kurā bija izstādīts 141 darbs. Kopā ar Leo Svempu iekārtot izstādi brauca R. Suta, un E. Ole viņu lūdza uzkavēties ilgāk un uzstāties lekcijā – disputā universitātes auditorijā. No igauņu puses vajadzēja uzstāties J. Vahtram. Savukārt Tallinā igauņu–latviešu avangarda mākslinieku izstādi iekārtoja U. Skulme. No igauņu puses piedalījās J. Vahtra, E. Ole, J. Raudseps, F. Hists un tallinietis Marts Lārmans, bet Latviju pārstāvēja A. Beļcova, M. Skulme, J. Liepiņš, O. Skulme, U. Skulme, R. Suta, L. Svemps, E. Šveics, K. Ubāns un S. Vidbergs. Mūsu skaitliski prāvāko kolekciju veidoja darbi no Rīgas grupas 1923. gada izstādes, to vidū A. Beļcovas kompozīcija "Ložā", E. Šveica "Sieviete ar krūzi", U. Skulmes "Koncerts", R. Sutas "Klusā daba ar pudeli". Tātad blakus vairāk reālistiskiem K. Ubāna, L. Svempa un J. Cielava audekliem bija eksponēti spilgti izteikti kubistiski gleznojumi. U. Skulme secināja, ka ziemeļu kaimiņu māksla atrodas "vēl zem stipra vācu ekspresionisma iespaids, bet ar plastiskas purizācijas – kubistiskām tieksmēm"³⁷, un liekas, ka latviešu kubisma paraugi deva nozīmīgu stimulu igauņu mākslinieku turpmākajiem meklējumiem. Tika izdots arī neliels ilustrēts katalogs – pirmais Igaunijā. Pēc izstādes slēgšanas E. Ole izteica O. Skulmem pirmos kopiespaidus: "Idejiski mēs pilnībā esam uzvarējuši. Ņemot vērā, ka Igaunija līdz šim zināja tikai impresionismu un ekspresionismu, var vienīgi aptuveni iedomāties, ko nozīmē mūsu uzvara."³⁸ Abu grupu sakari dažus gadus vēl turpinājās. J. Raudseps 1926. gadā O. Skulmem atsūtīja M. Lārmana sastādīto pirmo igauņu mākslas gadagrāmatu,³⁹ bet 1927. gadā atrakstīja, ka Rīgas krievu avīzē *Сегодня* lasījis par kopējo latviešu mākslinieku izstādi, kuras atklāšanā piedalījies izglītības ministrs, – tas igauņu kolēģi pārsteidzis. "Patīkami dzirdēt, ka pie jums ministrija rīko izstādi un, ja es nekļūdos, – akadēmiķi demonstratīvi nepiedalās."⁴⁰ Savukārt kreisi noskaņotais F. Hists 1926. gadā atsūtīja O. Skulmem pastkarti ar savas kubistiskās ainavas



10. K. ZĀLE. Masu kustības. 1923

³³ Cit. pēc: Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. – Bonn, 1994. – S. 203.

³⁴ *Šklovskij V.* Charakterkopfe futuristischer Künstler: Karl Zalit // Europa, Europa.. – S. 205.

³⁵ Igaunų mākslinieku grupas vēstule Rīgas mākslinieku grupai. Tartu, 1923. g. 5. dec. Privātarhivs.

³⁶ E. Oles vēstule O. Skulmem. Tartu, 1923. g., bez dat. Privātarhivs.

³⁷ Skulme U. Ar izstādi uz Tallinu // Latvijas Kareivis. – 1924. – 2. marts.

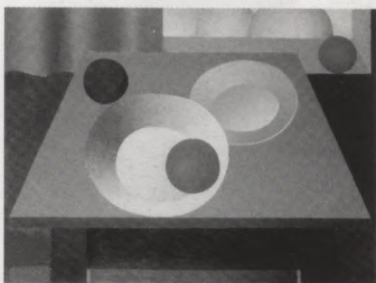
³⁸ E. Oles vēstule O. Skulmem. Tartu, 1924. g. 9. marts. Privātarhivs.

³⁹ J. Raudsepa vēstule O. Skulmem. Tartu, 1926. g. 30. okt. Privātarhivs.

⁴⁰ J. Raudsepa vēstule O. Skulmem. Tartu, 1927. g. 13. sept. Privātarhivs.



11. F. HISTS. Kompozīcija. 1924



12. E. OLE. Galds. 1924

⁴¹ F. Hists gāja bojā 1943. gadā Soļikamskas sālsraktuvēs.

⁴² Zagrodzki J. Katarzyna Kobro i kompozycja przestreni. – Warszawa, 1984. – S. 51.

⁴³ Katarzyna Kobro: W setna rocznice urodzin: 1898–1951: Muzeum Sztuki w Łodzi. – Łódź, 1998. – S. 32. K. Kobro no 1900. līdz 1915. gadam dzīvoja Rīgā. No 1917. gada mācījās Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā, pēc tās slēgšanas – Brīvajās mākslas darbnīcās. 1916. gadā K. Kobro hospitāli iepazīs ar V. Stšemiņski, un 1922. gadā abi pārcēlās uz dzīvi Polijā.

⁴⁴ A. Rafalovska vēstule O. Skulmem. Varšava, 1924. g. 14. sept.

⁴⁵ Suta R. Nowa sztuka na Lotwie // Kurjer Bloku. – 1924. – Nr. 6/7.

⁴⁶ A. Rafalovska vēstule O. Skulmem. Varšava, 1924. g. 14. sept.

⁴⁷ Siliņš J. Rīgas mākslinieku grupas un poļu "Blokā" izstāde // Latvijas Vēstnesis. – 1924. – 3. dec.

⁴⁸ Brastiņš E. Poļu mākslinieku apvienības "Blokā" un Rīgas mākslinieku grupas kopējā izstāde // Brīvā Zeme. – 1924. – 3. dec.

reprodukciju un paziņoja: "Biedri Skulme! [...] Es gatavojos pavisam aizbraukt uz PSRS."⁴¹ Otrreiz mūsu modernisti satikās 1993. gadā Stokholmas izstāžu zālē *Liljevalchs Konsthall* klasiskā modernisma izstādē "Negaidīta tikšanās. Igaņu un latviešu māksla starpkaru posmā", kuras atklāšanā piedalījās arī deviņdesmit sešus gadus vecais E. Ole.

1924. gada beigās Rīgas grupa sarīkoja kopēju izstādi ar poļu mākslinieku apvienību *Blok*, kas nodibinājās 1924. gada martā Varšavā, kad iznāca arī tāda paša nosaukuma žurnāla pirmais numurs ar konstruktīvisma manifestu un tika atklāta izstāde.⁴² Iespējams, ka par Rīgas izstādes ideju var pateikties tēlniecei Katažinai Kobro, kura 1923. gadā atbrauca uz Rīgu pie vecākiem un decembrī varēja redzēt Rīgas grupas izstādi.⁴³ 1924. gada vasarā Rīgā ieradās poļu gleznotājs Vladislavs Stšemiņskis, lai katoļu baznīcā salaulātos ar Katažinu Kobro. Spriežot pēc poļu mākslinieka Aleksandra Rafalovska un Oto Skulmes sarakstes, V. Stšemiņskis ir personīgi saticies ar Rīgas grupas priekšsēdētāju un viņi ir norunājuši sarīkot kopēju izstādi.⁴⁴ Pirms tās žurnāla *Kurjer Bloku* septembra numurā bija ievietots R. Sutas raksts "Jaunā māksla Latvijā" un reproducēti A. Beļcovas, R. Sutas, M. Skulmes, O. Skulmes un E. Šveica darbi.⁴⁵ Konspektīvajā rakstā minēti tikai vadošo mākslinieku vārdi, raksturots Rīgas mākslinieku grupas kredo un burtiski vienā teikumā pieminēti Rīgas muzeji un privātkolekcijas. Rakstu poliski tulkojis pats V. Stšemiņskis.

Izstādē, kas notika 1924. gadā Rīgas pilsētas mākslas muzejā (16. novembris–14. decembris), septiņi poļu mākslinieki izstādīja trīsdesmit divus darbus, un no viņu puses organizators bija gleznotājs A. Rafalovskis, jo pats V. Stšemiņskis organizēja grupas *Blok* izstādi Briselē.⁴⁶ Poļu modernistu daiļradi raksturoja konstruktīvi risinātas kompozīcijas no kubisma līdz supremātismam. Latviešu kritika pret ciemiņiem bija diezgan nesaudzīga, taču jārēķinās, ka vairākumam mūsu rakstītāju bija visai konservatīvi uzskati. Jānis Siliņš secināja, ka poļi pieskaitāmi kreisajam novirzienam un ka viņu darbos dominē "abstrakta gleznieciskā priekšmeta izpratne, kurā valda jūtama piesliešanās franču kubismam".⁴⁷ Ernests Brastiņš par V. Stšemiņski rakstīja, ka "nepatīkami viņa darbi, tāpēc ka tie nepareizi. Tie strādāti uz vienkrāsainiem laukumiem ar nekonstruktīviem traipiem. Šim māksliniekam pārmetama kompozīcijas teorijas nezināšana vai arī tās ignorēšana."⁴⁸ Lai nu kam, bet V. Stšemiņskim nevar pārmetēt teorijas "nezināšanu", jo tieši viņš bija grupas *Blok* ideologs. Vienīgi viņa teorētiskās intereses saistījās ar supremātismu un konstruktīvismu, nevis ar tradicionālo reālismu. Samērā kritisks vērtējumā bija arī tēlnieks Emīls Melderis. Viņaprāt "patīkami redzēt mūsu kaimiņvalsts jaunus mākslniekus, bet jāsaprot, ka viņiem vēl nav izdevīgi stāties blakus gatavākiem darbiem. Gleznieciskā doma gan skaidra, bet poļu



13. U. SKULME. Čigāni. 1923



14. U. SKULME. Koncerts. 1923

"Blok" vēl rekrutējas no jauniem māksliniekiem.⁴⁹ Varšavas mākslas muzeja *Muzeum Narodowe* ekspozīcijā grupas *Blok* konstruktīvā daiļrade ir eksponēta visai skopi, un nedaudzie K. Kobro, H. Staševska un citu autoru darbi un to rekonstrukcijas liecina, ka poļi tolaik vēl tikai ir meklējuši savu izteiksmes veidu, un formu ģeometrizzācijas pakāpe liekas diezgan primitīva. Vienīgi V. Stšemiņska kompozīcijas kolēģu snieguma vidū izceļas ar oriģinālāku ieceri un lielāku uzdrīkstēšanos uzbūves un formas risinājumā.

No Rīgas grupas izstādē piedalījās kubisti A. Beļcova un R. Suta, U. Skulme, kuru tolaik saistīja Pikaso neoklasicisma plastika, kā arī mēreni noskaņotie reālisti J. Cielavs un L. Svemps. No *Blok* izstādes zināmi tikai divi V. Stšemiņska darbi, un poļu kolēģi cerēja, ka citi varētu būt palikuši Rīgā un kā neidentificēti atrodas mūsu kolekcijās.⁵⁰ Tomēr Rīgā nekas nav palicis. 1925. gada janvārī A. Rafalovskis rakstīja O. Skulmem par iespējamo Rīgas grupas izstādi Varšavā,⁵¹ un, tā kā vēstulē nekas nav minēts par darbu nosūtīšanu atpakaļ, jāsecina, ka *Blok* kolekcija jau sen bija nonākusi Briselē. Diemžēl nav zināmi iemesli, kādēļ Varšavā Rīgas mākslinieku grupas izstāde tā arī nenotika.

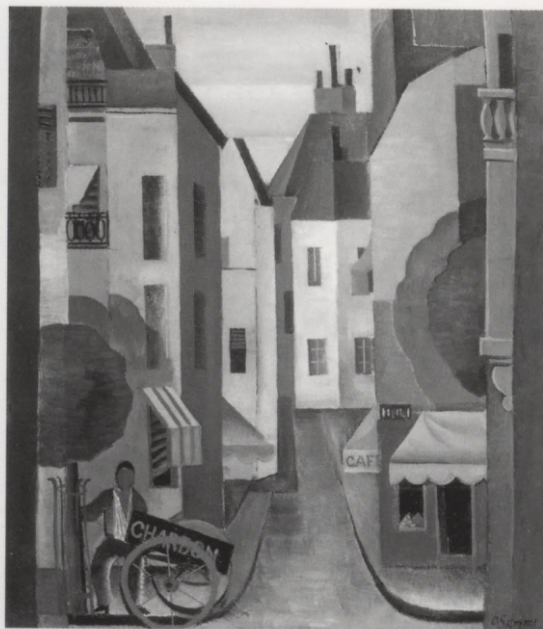
Vairākkārt gan 20. gados, gan vēlāk rakstīts, ka 1925. gadā, uzturoties Parīzē, E. Šveics, A. Beļcova un R. Suta esot piedalījušies starptautiskā kubistu izstādē un viņu gleznas esot bijušī aplūkojamas vienā telpā ar Pikaso darbiem.⁵² Izstāde *L'Art d'aujourd'hui* tika atklāta 1925. gada 29. novembrī veca un eleganta lokāla

⁴⁹ Melderis E. Rīgas mākslinieku grupas .. // *Ritums*. – 1924. – Nr. 10. – 791. lpp.

⁵⁰ Малиновский Е., Загородский Я. Выставка польской группы конструктивистов "Блок" в Риге в 1924 году // Чтения Матвея: Сборник докладов и материалов по истории латышского и русского авангарда. – Рига, 1991. – С. 52.

⁵¹ A. Rafalovska vēstule O. Skulmem. Varšava, 1925. g. 26. janv. Privātarhivs.

⁵² Skulme U. Erasts Šveics // *Daugava*. – 1940. – Nr. 2. – 193. lpp.; Šturma E. Erasts Šveics par mākslas dzīvi Latvijā // *Latvju Māksla*. – 1976. – Nr. 3. – 178. lpp.



15. O. SKULME.
Parīze.
1922

⁵³ Reutersvärd O. Otto
G. Carlsund i fjärrperspektiv. –
Malmö, 1988. – S. 35.

Syndicat des antiquaires telpās, un tās organizators bija Parīzē dzīvojošais ekscentriskais poļu kubists Viktors Janaga Poznaņskis.⁵³ A. Beļcova, E. Šveics un R. Suta tajā piedalījās katrs ar diviem darbiem. Starptautiskās modernās mākslas izstādes dalībnieku vārdi nekādus komentārus neprasa: H. Arps, K. Brinkuši, R. Delonē, T. van Dūsburgs, M. Ernsts, H. Griss, P. Klē, F. Ležē, Ž. Lipšics, L. Markusi, H. Miro, L. Mohojs-Naģis, P. Mondrians, B. Nikolsons, A. Ozanfāns, P. Pikaso, Š.E. Žannerē un virkne citu autoru no Eiropas un Amerikas, kopā vairāk nekā astoņdesmit. Ar Parīzes Pilsētas modernās mākslas muzeja līdzstrādnieces Gledisas Fabras palīdzību izdevās iegūt kopiju no izstādes kataloga, kurā savas piezīmes atstājis mākslinieks un kritiķis Pjērs Antuāns Galjēns. Mūsu autoru darbus viņš raksturojis īsi – *du Picasso* ("pēc Pikaso"), taču tādu piezīmi izpelnījušies arī daudzi citi, piemēram, slavenais angļu abstrakcionists Bens Nikolsons. Blakus N. Strunkes uzvārdam savukārt pierakstīts – "nav atsūtīts", un mēs tikai varam konstatēt, ka mākslinieks bija pieteicis četrus darbus, to vidū 1923. gadā Berlīnē gleznotos "Pie galda (Smēķētāji)" un "Automātiskās durvis", kura zināma tikai no reprodukcijām.⁵⁴

⁵⁴ L'Art d'Aujourd'hui:
Catalogue. – Paris, 1925. – P. 5,15.

Brieduma gados modernisti kļuva par reālistiem, līdz ar to mazinājās viņu interese par laikmetīgajiem mākslas procesiem, bet vairāk piesaistīja klasiskās vērtības. Bez tam 30. gadi kopumā iezīmējās ar valsts veidotu kultūrpolitiku, jo kopš 1927. gada izstādes Stokholmā latviešu māksla regulāri tika parādīta Rietumeiropas galvaspilsētās. Taču 20. gadu sākums mūsu mākslas vēsturē paliks kā jaunu dziņu, formu eksperimentu un starptautisku ieguvumu laiks.

ART DECO STILS un latviešu māksla

Ilze Martinsone

Pasaulē tik populārais *Art Deco* stils latviešu mākslas teorijā līdz šim aplūkots visai maz. Starpkaru laika mākslas un īpaši dekoratīvi lietišķās mākslas orientācija uz nacionālo pašapliecināšanos radījusi maldīgu iespaidu par Latvijas reģionālu izolētību no pasaules modes iespaidiem. Tomēr tolaik Latvijai neviens neizvirza prasību par integrāciju Eiropā. Latvija vienkārši ir Eiropas sastāvdaļa. Latviju, tāpat kā citas nosacīti perifērās Eiropas zonas, ir sasniegušas laikmeta modes tendences, realizējoties gan tīros *Art Deco* stila paraugos, gan lokālās variācijās. Vēl vairāk – atsevišķu mākslinieku daiļrade var tikt izskaidrota, tikai skatot to šī stila ietekmes kontekstā. Tai pašā laikā, izvērtējot stila nozīmi, rodas problēma. *Art Deco* stilam piemīt tik milzīga formāla daudzveidība, ka tā objektīva definēšana kļūst gandrīz neiespējama. Stils veidojies stihiski, bez noteiktas teorētiskas bāzes, un tā ģenēzes avoti ir visdažādākie.

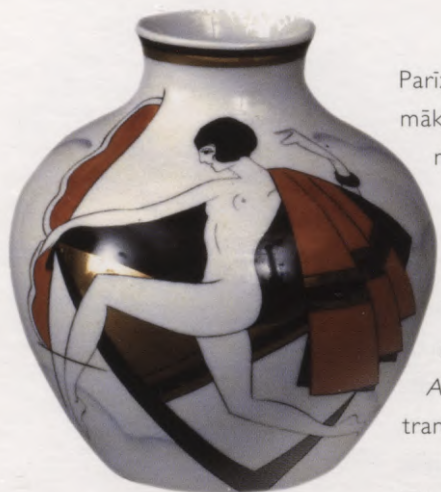
Par *Art Deco* izejas punktu nenoliedzami kalpo jūgendstils, no kura *Art Deco* pārņem, piemēram, idejas par greznu materiālu salikumiem u.c. Par būtiskiem stila ģenēzē tiek uzskatīti arī mākslas avangarda virzienu sasniegumi, kurus piesavinās *Art Deco* (fovisma neapvaldītās krāsas, kubisma formas, futūrisma dinamika, ekspresionisma izteismīgās deformācijas). Stils tiražē arī zinātnes un tehnikas attīstības radītos ātruma un spēka simbolus, aizraujas ar visa veida eksotiku (Ēģiptes, Āfrikas, Tuvo un Tālo Austrumu kultūrām u.c.), tēlojot dzīvi kā krāšņu pasaku, klaji deklarē seksuālu atbrīvotību kā modernās sievietes neatņemamu dzīves sastāvdaļu. Pretruna slēpjas jau pašā *Art Deco* stila būtībā. No vienas puses – tas tiecas uz lakonisku, vienkāršotu formu, no otras – nespēj atteikties no izšķērdīgas greznības un pārmērībām.

Īsā laikā *Art Deco* stils pārņem Eiropu un Ameriku, atspoguļojot savas kaprīzās un ekstravagantās formas it visur – mākslā, arhitektūrā, interjeros un sadzīves dizainā. Atšķirībā no stila formālajām robežām tā hronoloģiskie ietvari ir daudz skaidrāki. Stila pirmās pazīmes parādās jau pirms Pirmā pasaules kara, un reizē ar Otrā pasaules kara sākumu tas izbeidz savu eksistenci. Par *Art Deco* kulmināciju tiek uzskatīta 1925. gada Parīzes Starptautiskā dekoratīvo un lietišķo mākslu izstāde (*Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*), pēc kuras Eiropā iesākas stila noriets. Šajā izstādē ar panākumiem piedalījās arī Latvijas mākslinieki.

Uzsākot *Art Deco* stila pazīmju meklējumus latviešu lietišķajā mākslā, vispirms, šķiet, vajadzētu pakāvēties pie tā, kas šajā jomā jau ticis starptautiski akceptēts.



I. R. SUTA. Tējas trauku komplekts. 1937



2. S. VIDBERGS.
Vāze "Dejotāja".
20. gs. 30. gadi

¹ Konstants Z. Baltars. – Rīga,
1996. – 20. lpp.

² Repr.: Mākslas vēsture / V. Purviša
red. – Rīga, [b.g.]. – 3.sēj. – 473. lpp.



3. A. BEĻCOVA.
Dekoratīvs šķivis "Nēģeru
motīvs I. Fantāzija".
1926

Parīzes dekoratīvo mākslu izstādē porcelāna apgleznojumu darbnīcas "Baltars" mākslinieki saņēma medaļas – un pelnīti. Darbnīcas veidotie porcelāna apgleznojumi pieder pie spožākajiem starpkaru laika latviešu lietišķās mākslas darbiem (lai gan patiesībā tos veidojuši stājmākslinieki). "Baltara" devums ir plaši pazīstams, tam veltītas gan laikabiedru publikācijas, gan vēsturnieku pētījumi. Analizējot Romana Sutas (1896–1944) un Aleksandras Beļcovas (1892–1981) krāsainās, spilgti dekoratīvās kompozīcijas, par to iedvesmas avotu parasti tiek minēts kubisms.¹ Tomēr jāatceras, ka kubisms tiek uzskatīts arī par vienu no *Art Deco* pamatelementiem. Šajos darbos mēs sastopamies jau ar kubisma transformāciju ornamentālas dekoratīvātes virzienā.

Nosacīti tēli, dinamika, ritmika, formu vienkāršojums un vienlaicīga ornamentālizācija, krāsu kontrasti raksturo R. Sutas darbus. Šķīvja "Laivā" (1927, DLMM) fragmentārās kompozīcijas pamatā ir ritmisks figūru atkārtojums, kas rada dinamikas ilūziju. Figūru plecu lakati veido smailus trijstūrus, saktiņas un vainagi – apļu ornamentu, redzams pat *Art Deco* iecienītais zigzaga motīvs. Kontrastu princips šoreiz ir realizēts nevis ar krāsu, bet tumši gaišā attiecībām. Tomēr izmantotie tautiskie tēli un klusinātais kolorīts liecina, ka *Art Deco* raksturīgā formveide šeit savienojas ar lokāli nacionāliem meklējumiem. Tai pašā laikā arī eksotiskiem motīviem atrodas vieta R. Sutas darbos (šķivis "Ķīniešu teātris Latvijā", 1926, DLMM). Tikpat dekoratīvas mākslinieka izpildījumā var būt izsmalcinātas karnevāla ainiņas (šķivis "Venēcija", 1926, DLMM). Pilnīgu pārliecību par to, ka R. Suta ir bijis pazīstams ar *Art Deco* stilistiku, dod krietni vēlāk tapuši darbi, kas gatavoti Kuzņecova porcelāna fabrikā. Tējas trauku komplektos (1937, DLMM) izmantoti oranžās un melnās krāsas kontrasti, populārs *Art Deco* paņēmiens ir fragmentāri ieliktais rotājums (noraujot ornamenta malas), stilam raksturīgie asie leņķi un zigzagi.

Ari daļu A. Beļcovas darbu iespējams lieliski iekļaut aplūkojamās tēmas stilistikā. Populārā šķīvja "Maskas" (1925, DLMM) figurālā aina ir galēji ģeometrīzēta, veidojot trijstūrus ar asiem leņķiem, zigzagus, parādās pat *Art Deco* iecienītais vēdekļa motīvs. Jāpiebilst, ka maskarādes ainiņas pašas par sevi ir tolaik populāras tāpat kā frizūras – īsās, tumšās "zēngalviņas". Tikpat eleganti stila paraugi ir A. Beļcovas darinātie afrikāņu motīvi ("Nēģeru motīvs" I, II, 1926–1927, DLMM).

Vienas darbnīcas ietvaros mēs varam sastapties ar vienas stilistikas dažādām izpausmēm. Sigismunds Vidbergs (1890–1970) pārstāv to viegluma un izsmalcinātības virzienu, kas raksturīgs *Art Deco* grafikai. Viens no perfektākajiem stila piemēriem ir S. Vidberga porcelāna apgleznojuma mets "Dejotāja"², kas radies jau 20. gados, strādājot "Baltara" darbnīcā. Pazīstamais, arī vēlāk daudzkārt tiražētais motīvs patiesībā ir neliela stila pērlīte – izstieptā, trauslā sievietes figūriņa lido izplatījumā kopā ar abstraktiem ģeometrisku formu kārtojumiem. Krāsu salikumu – sarkans,

melnš, balts, kas šajā gadījumā vēl papildināts ar zeltu, *Art Deco* esot aizņēmieš no krievu konstruktīvisma. Pat maksājot nodevas tautiskajai konjunktūrai, S. Vidbergs lieto laikmeta paņēmiešus. Šajos figurālajos porcelāna apgleznojumos mākslinieks nereti balansē uz labas gaumes un kiča robežas, turpretī ar absolūti laikmetīgiem, ekspresīviem paņēmiešiem viņš risina tajā laikā aktuālo tehnikas tēmu (šķivis "Aviācija", 1926, DLMM).

Atsevišķus *Art Deco* piemērus var atrast arī citu meistarū porcelānū apgleznojumos. Smagnējais gleznotājs Erasts Šveics (1895–1992) pēkšņi pārsteidz ar galantām, ornamentāli stilizētām maskarādes ainiņām (vāze, 30. gadi, DLMM). Savukārt kā revolucionāri noskaņots grafiķis pazīstamais Voldemārs Siliņš (1911–?) pievērsies *Art Deco* stilā populārajai Ēģiptes tematikai (šķivis, 30. gadi, privātip.).

Porcelāna apgleznojumos starpkaru laikā darbojas galvenokārt stājmākslinieki, bet keramikā – profesionāli keramiķi. 1924. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā tiek atvērta Keramikas nodaļa, kas nodrošina šai nozarei labus panākumus starp citiem lietišķās mākslas veidiem. Akadēmijas absolventi strādā radoši brīvi un daudzveidīgi. Visdažādāko stilistisko meklējumu vidū atrodamas arī sava laika modes tendences. No visa iespaidīgā brīvalsts laikā radītā keramikas darbu klāsta saglabājusies salīdzinoši neliela daļa. Tādēļ grūti izdarīt paliekošus secinājumus par Eiropas modes vēsmu nozīmi latviešu keramikā. Kā mozaikas gabaliņus varam vien aplūkot atsevišķus piemērus.

Atliek tikai minēt, kur ierosmi saviem darbiem smēlies Ludvigs Kalniņš (1912–1996). Nedaudzie studiju posma darbi liecina, ka ar sava laika modes virzienu viņš bijis labi pazīstams. L. Kalniņa darinātā vāze (1938, DLMM), kuras siluetu veido precīzas ģeometriskas formas – lode un konuss –, pilnībā atbilst prasībai pēc lakoniskas formas un dekoratīvo elementu ierobežojuma. Savukārt dekoratīvā šķivja (1936, DLMM) risinājums ļauj to uzskatīt par tīru stila paraugu. Atkal sastopamies ar maskarādes motīvu – te redzama stilizēta figūra ar *Art Deco* raksturīgiem atpakaļ atmestiem matiem. Populārs stila elements ir radiālas, no centra izejošas līnijas, kas šoreiz veido saulesargu. Nepieciešamo greznības devu dod bagātā lustura glazūra. Atsevišķus interesantus darbus, uz kuriem varētu attiecināt *Art Deco* stilistiku, kaut gan tie datēti ar 40. gadu sākumu (DLMM), darinājusi mazzināmā keramiķe Zenta Radiņa (1910–?). Viņas izmantotie dekoratīvie elementi ir tuvi tajā laikā populārajā brāļu Daumu (Francija) stikla darbnīcā lietotajiem paņēmiešiem. Tāpat pa laikmeta modes paraugam var atrast citu keramiķu –



4. V. VASARIŅŠ.
Līķiera servīze.
20. gs. 30. gadu beigās–
40. gadu sākums



5. S. BERCS. Peldētāja.
20. gs. 20.–30. gadi



6. S. VIDBERGS.
Dānijas mākslas izstādes
plakāts.
1936

³ Repr.: *Eliass G., Pupa A.* Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi: 1919–1940. – Rīga, 1941. – 152. lpp.

⁴ *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1993. – 3. sēj. – 96. lpp.

Andreja Pormaļa, Mildas Brutānes, Georga Kruglova u.c. – daiļradē.

Īpaši jārunā par vienu no pazīstamākajiem sava laika keramiķiem – Vili Vasariņu (1906–1945). Tas ir mākslinieks ar izteiksmīgu, spilgti savdabīgu rokrakstu, kura darbos jūtams arī laikmeta gars. Studiju laikā veidotais šķivis (1931, DLMM) ar aszobainu sauli un stilizētiem mākoņu vāliem fonā nav mākslinieciski augstvērtīgs, taču pārliecinošs stila paraugs. Augu motīvu stilizācijas, nākot no jūgendstila, *Art Deco* laikā transformējas vairāk ģeometrizzētās, robustākās formās. V. Vasariņam ziedi bieži pārvēršas dinamiskās spirālēs, smailēs, apļos. Krietni vēlāk darinātajā dekoratīvajā šķivī augu motīvi rada ritmiski abstrahētu vidi izstieptai, skulptūrai līdzīgai sievietes figūrai (1943, DLMM). Tikpat laikmetīgi V. Vasariņš strādā ar formu. Liķiera servizē (30. gadu beigās–40. gadu sākums, DLMM) izmantoti askētiski konusi un kāpņveida formu salikumi savienojumā ar greznu aventurīna glazūru. Mākslinieks veidojis gan stilā tik izplatītās dekoratīvās galda figūriņas, gan monumentālas keramikas būvformas.

Tā kā V. Vasariņa kamini ir diezgan labi pazīstami, tad šoreiz gribētos pieminēt kādu citu – Roberta Vītoļņa (1900–1974) diplomdarbu³ (1934). Uz citu tālaika keramiķu veidoto lielo formu fona, kuras raksturo gan lokāli nacionāli, gan teiksmaini romantizēti meklējumi, šis darbs izceļas kā viens no modernākajiem. Lakonisku ģeometrisku masu kārtojums savā laikā kontrastēja ar blīvi ornamentēto centrālo paneli – tipisku *Art Deco* ornamenta salikumu. Diemžēl šodien kamīns (savulaik uzstādīts būvuzņēmēja A. Kažoka vasarnīcā) ir zaudējis tieši šo interesantāko daļu.

Atšķirībā no keramikas citās lietišķās mākslas nozarēs profesionālo izglītību varēja iegūt vidējās mācību iestādēs – amatniecības skolās, dažādosursos. Tādējādi kopīgā aina veidojusies neviendabīgāka, un šķiet, ka lietišķajai mākslai reizumis pietrūkst plašāku apvāršņu. Latviešu metālmākslā *Art Deco* stilistika nav bijusi pārāk populāra. Tomēr viens no izcilākajiem Latvijas *Art Deco* meistariem ir bijis tieši metālmākslinieks – Stefans Bercs (1893–1961). Viņa mākslai vērienu piedod acimredzot labā izglītība. Sākumā mācījies pie vietējā zeltkaļa, vēlāk S. Bercs papildinās Vācijā un, atgriezies Latvijā, rosīgi sāk piedalīties starptautiskās izstādēs. Tik savdabīgs un ražīgs uz citu tālaika metālmākslinieku fona, liekas, S. Bercs ir palicis laikabiedru līdz galam nenovērtēts un vēlāk teorētiku nesaprasts. "Viņa izstrādājumā aprīņojamie un augstvērtīgie sasniegumi savu formu valodā ieslīd dažviet patukšā dekoratīva izskaistinājuma un stilizējuma gūstā," rezumē Jānis Siliņš, tālāk piebilstot: "Visumā viņa darbos atbalsojas kas no kādreizējā modernā stila gaumes."⁴ Patiesībā te ir runa par diviem stiliem – jūgendstilu un *Art Deco*.

Art Deco stila motīvi iezīmējas kā S. Berca daiļrades spilgtākā (gan ne vienīgā) vadlīnija. Tie parādās jau sīkākos, utilitāras nozīmes izstrādājumos. Tomēr *Art Deco* nozīmē īpaši ir stājmākslai tuvie S. Berca figurālie darbi, kuru vērtība tai pašā laikā galvenokārt ir tīri dekoratīva. Savos darbos S. Berca pilnībā realizējis *Art Deco* ideju par dažādu materiālu salikumiem – krāšņas tonālās attiecības rada sudraba, vara, misiņa, alpaka, tompaka, zeltījuma un oksidējumu savienojumi. Interesanti, ka S. Berca darbiem atrodamas analogijas pasaules *Art Deco* klasikā. Tamlīdzīgas divdimensiju kompozīcijas, tikai citā materiālā (lakotā kokā ar olu čaumalu intarsijām), ir veidojis slavenais *Art Deco* meistars Žans Dunāns Francijā. Pat brīžam izteikti vertikālie S. Berca darbu formāti ir tuvi Ž. Dunāna darinājumiem. Blīvi ornamentētā kompozīcijā "Jaunlaulātie" (1933, privātip.) var saskatīt daudzas stila formālās pazīmes – kā vēdekļu kārtojumu veidotus arhitektūras elementus, florālu motīvu stilizāciju *Art Deco* manierē, erotisku, izstieptu sievietes kaifigūru grafiski krokotā drapērijā. Dinamiska ceļa perspektīva un eksaltēts sievietes tēls ar vēja pūstiem matiem redzams modernā traktētā "Eiropas nolaupīšanas" variantā "Sieviete un vēsis" (1935, privātip.). Vīzijai līdzīgu pasakas pasauli S. Berca ir tēlojis S. Vidbergam tuvā Austrumu motīvā manierīgi skaistajā darbā "Upuris" (1930, privātip.). Ar lakoniskām, taču izsmalcinātām līnijām veidoto darbu "Mīla un naids" (30.gadi, privātip.), kas stāsta par mūžīgo pretmetu – vīrišķā un sievišķā saistību, dekoratīvu padara materiālu un faktūru kontrasti. Nereti S. Berca darbos pavīd simbolisma atskaņas, tādējādi piedodot dramatisma stīgu bieži vien patukšajai *Art Deco* eksaltācijai ("Murgs", 1929, privātip.; "Negaiss", 1935, privātip.).

Art Deco stilā lielu popularitāti ieguva dekoratīvas galda statuetes no visdažādāko materiālu salikumiem. Tamlīdzīgas figūras – precīzus stila paraugus – darinājis arī S. Berca. No krāsainiem metāliem veidotās "Peldētājas" (20.–30. gadi, privātip.) stilizētie apmetņi, kas pārvērtušies gandrīz mašīnērijas formās, pauž vēja un lidojuma efektu. Stila piemērs ir arī amizantā "Margrietiņa" (30. gadi, privātip.), kas novietota uz krāsaina marmora pamatnes.

Augsta līmeņa grāmatsiešanas kultūru *Art Deco* pārmantojis no jūgendstila. Salīdzinājumā ar pasaules krāšņajiem iesējumu paraugiem latviešu meistarū veikums šķiet pieticīgāks, tomēr Latvijas apstākļiem gana novatorisks. Ar intensīvu krāsu un precīzu ģeometrisku formu salikumiem, kas papildināti ar zeltījumu, eksperimentējis Andrejs Purmalis (1910–1948) A. Eglīša grāmatas "Nestundas" iesējumos (1942/1943, DLMM). Starptautiski prēmēti tikuši Margaritas Melnalksnes (1909–1989) konstruktīvie meklējumi (A. Skujiņas un V. Grēviņa darbu iesējumi, 30. gadi, DLMM), kaut gan izmantotā papīra aplikācija nav *Art Deco* stilam atbilstoša.



7. R. ŠIŠKO.
Latvijas Tirdzniecības un rūpniecības kameras izstādes plakāts. 1937



8. L. LIBERTS. Kostīma mets. 20. gs. 20.–30. gadi



9. H. LĪKUMS. Dekorāciju mets. 1932

Starptaru laiks ir pārsātināts ar reklāmu, kas kļūst par nepārvērtējamu spēku un dzīves standartu diktētāju. Nebijušu uzplaukumu piedzīvo plakāts kā reklāmas adekvātākā izpausme. Latviešu plakātā spēkus izmēģinājuši gan pazīstami mākslinieki, gan autodidakti. Daži šodien nepelnīti aizmirsti meistari savu labāko devumu atstājuši tieši plakātā. Bez latviskuma demonstrācijai nepieciešamajiem motīviem latviešu plakātu sasnieguši arī laikmetīgāki paņēmieni. Līdzās tiešajam uzdevumam *Art Deco* stila plakāti lieliski atklāj sava laika noskaņojumu. Tie demonstrē dzīves dinamiku – mašīnērijas bumu, spēku un ātrumu, pauzē kāpinātu prieku par dzīvi. Puspagriezienā no priekšgala straujā perspektīvā izliekts okeāna lainera siluets kļuvis teju par *Art Deco* plakāta simbolisku zīmi. Nebeidzamās variācijās tas ceļo pa dažādu zemju autoru darbiem.

S. Vidbergs savā Dānijas mākslas izstādes plakātā (1936, LNB) milzu kuģa vietā attēlojis vikingu laivas siluetu. Pārspilējums *Art Deco* garā šoreiz ir milzīgā, sarkanā burā – dāņu karogs. Lakoniski, precīzi un tai pašā laikā atraktīvi atklātā ideja padara šo darbu par vienu no spožākajiem sava laika latviešu plakātiem. Tikpat tieši laikmeta noskaņu atbalsojumi ir S. Vidberga Latvijas kūrortu izstāžu plakāti, kuros saules apmirdzēti sieviešu tēli pauzē bezgalīgu sajūsmu par pasauli.

Pasaules kontekstā par *Art Deco* plakāta klasiķi tiek uzskatīts Francijā strādājošais mākslinieks Kasandrs. Šķiet, ka tieši viņš plakātā ieviesis specifiskus straujas lineāras perspektīvas paņēmienus, kas kopā ar galēju ģeometrizāciju un izteiksmes lakonismu rada ātruma un bezgalīgas telpas ilūziju. Tādus pašus izteiksmes līdzekļus jo bieži lietojuši arī latviešu plakātisti. Šodien pilnīgi (un nepelnīti) aizmirsts meistars ir Raimonds Šiško (1884–?). Paradoksāli, ka Kaukāzā dzimušais, Sanktpēterburgā un Saratovā studējušais poļu izcelsmes mākslinieks atstājis mantojumā vienus no interesantākajiem latviešu plakātiem. To pašu straujo lineāro perspektīvu viņš izmantojis Latvijas Tirdzniecības un rūpniecības kameras

izstādes plakātā (1937, LNB), kurā parādās arī laikmeta iemīļotais muskuļotais varoņtēls un spārnotā Hermeja galvassega. R. Šiško ir aizskāris arī tik modīgo automobilisma tēmu (a/s "Gaita" plakāts, 30. gadi, LNB), ko papildina izmainītas mērogu attiecības. Krāsu kontrasti, stilizācija, atteikšanās no sīkdetalēm raksturo gandrīz visus R. Šiško darbus, taču viens no efektīgākajiem viņa plakātiem ir

9. latviešu dziesmusvētku plakāts (1938, LNB) ar tipizētu figūru atkārtojumiem, kuri veido piramidālu kopformu.

Viens no aktīvākajiem un arī veiksmīgākajiem sava laika plakātistiem bijis Alfreds Švedrēvics (1887–?). Arī viņš bieži lietojis straujās lineārās perspektīvas paņēmieni ("Dzintara" tušas reklāma, 1937, LNB). Interesanti ir viņa veidotie sporta plakāti, kuros vienas figūras kontūras dubultojums rada kustības ilūziju ("Valstu sacīkste soļošanā", 30. gadi, LNB). Arī karnevāli, kabareji, vētrainas dejas ir pateicīga *Art Deco* tematika. (Ar tādiem motīviem populārs kļuvis, piemēram, franču mākslinieks Pols Kolēns.) A. Švedrēvics darinājis vairākus Latvijas Mākslas akadēmijas karnevālu plakātus, turklāt visus ar laikmetīgiem izteiksmes līdzekļiem. Sarkanās, melnās, baltās krāsas salikumus viņš lietojis kopā ar abstrakcijām, mērogu pārspilējumiem, tipizētiem tēliem un dinamiskiem diagonāļu krustojumiem kompozīcijā.

Art Deco laikmeta aizraušanās ar spēka kultu neattiecas tikai uz mašīnērijas demonstrēto varenību. Tikpat saistošs ir spēkpilns, veselīgs cilvēka ķermenis (to kā savas ideoloģijas ieroci drīz piesavinās dzimstošie totalitārie režīmi). Aizraušanās ar tamlīdzīgiem varoņtēliem neiet secen arī latviešu plakātam. Nelokāmu kaujassparu cīņā ar alkoholu pauzē senlatviešu kareivis R. Šiško plakātā (1938, LNB), vairāk sporta spēlēm, nevis mākslas izstādei piemērots ir Veras Krēgeres darbs, par muskuļotiem varoņiem priecājies arī Eduards Dzenis. Bez iepriekšminētajiem autoriem pa atraktīvam stila paraugam atstājuši gan citi pazīstami mākslinieki (H. Vīka), gan daži līdz šim neatšifrēti meistari (piemēram, uzņēmuma "E. Mežits" reklāmplakāti).

Jaunā stila formālās izpausmes, kas tik nedroši pavīd tēlotājā mākslā, daudz brīvāku izpausmi varēja gūt dekoratīvajā glezniecībā, konkrēti – skatuves glezniecībā. Kā pirmais latviešu scenogrāfijas novators minams Jānis Muncis (1886–1955). No latviešu māksliniekiem Parīzes izstādē viņš gūst lielākos panākumus – *Grand Prix* par Dailes teātra izrāžu maketiem. Tomēr J. Munci grūti uzskatīt par modes mākslinieku, pie avangarda virzienu sintēzes viņš nonācis patstāvīgi (salonisks izsmalcinājums parādās viņa vēlākajos – 30. gadu darbos).

Par visspožākā latviešu scenogrāfijas *Art Deco* zvaigzni ir uzskatāms cits mākslinieks – Ludolfs Liberts (1895–1959). L. Liberta stājglezniecība no sākotnējās lineārās ekspresijas laika gaitā mainās uz tonāliem, gleznieciskiem izteiksmes līdzekļiem, toties scenogrāfija – gluži otrādi – uzplaukst negaidītā, izšķērdīgā krāsu bagātībā un ornamentālā reibonī. Acīmredzot L. Libertam piemētusi lieliska laikmeta prasību izjūta (savu pielāgošanās spēju viņš demonstrējis arī vēlāk, darinot apšaubāmas kvalitātes politiski angažētus darbus). No otras puses, tuvība "Мир искусства" lokam⁵ savulaik nodrošināja L. Liberta saskari ar dzimstošā stila pirmavotiem (Leona Baksta veidotais S. Djagiļeva Krievu baleta ietērs tiek uzskatīts par vienu no *Art Deco* attīstības impulsiem). Katrā ziņā fantastiski krāšņā L. Liberta scenogrāfija un īpaši kostīmu meti ir labākais, ko viņš atstājis. Viens no viņa efektīgākajiem darbiem ir, piemēram, mets Dž. Verdi "Aīdai" Lietuvas operā (ap 1927, RLMVM), kur eģiptiskie motīvi tverti gan-

⁵Švītiņš G. Ludolfs Liberts. – Rīga, 1995. – 8. lpp.



10. A. BEĻCOVA. Tenisa spēlētāja.
1927

drīz abstraktā stilizācijā un figūru atkārtojumi iegūst ornamentālu vērtību. Tā ir īsta dekoratīvu loku, smaiļu, ziedu eksplozija. L. Libertam nav svarīga lugas tematika, *Art Deco* dekoratīvie principi parādās kā šim nolūkam piemērotajos eģiptiešu tērpos, tā krievu un latviešu kostīmos, bet dažādās dejotājas būtu cienīgas rotāt jebkuru stilam veltītu pasaules izdevumu.

Kā vidusceļa gājējs starp lielu ģeometrisku formu kārtojumiem un ornamentālu risinājumu scenogrāfijā būtu jāpiemin Herberts Likums (1902–1980). Tā, piemēram, stilistiski nepārprotami multiplikatīvi ģeometrisku formu salikumi parādās M. Meterlinka lugas "Baltais tēls" metā (1928, RLMVM). Tāpat viņa darbos iespējams atrast ultramodernus sava laika interjera paraugus (meti nenoskaidrotai lugai, 1932, RLMVM). Epizodiski pa nosacītam stila paraugam var atrast arī citu scenogrāfu – Artura Cimermaņa, Oto Skulmes, Arvīda Spertāla – radošajā mantojumā,

kā noteicošie stila motīvi atklājas S. Vidberga kostīmu metos.

Grafika tiek uzskatīta par jomu, kur *Art Deco* stila pazīmes redzamas visagrāk – jau pirms Pirmā pasaules kara, un par būtisku impulsu grafikas attīstībai tiek minētas S. Djaģiļeva Krievu baleta viesizrādes Parīzē ar savu skatuves noformējumu. Parīzi šokē izsmalcinātība, greznība, krāsu orģijas un erotika, ko sludina šīs izrādes. Jaunā stilistika vispirms parādās modes izdevumos. *Art Deco* neinteresējas par dzīves realitāti, tas piedāvā aizmiršanos, ilūziju, kurā vieta vien greznībai, pārpilnībai, saldkaislei. Šādas izsmalcinātas rotaļas varētu likties nesaderīgas ar latvisko mentalitāti, tomēr laikmets diktē savu, un arī latviešu grafikā sastopami izņēmumi.

20. gadu vidū ir izveidojies S. Vidberga radošais rokraksts. S. Vidberga erotiskā estētika precīzā un dekoratīvā formā ir svešāda latviešu mākslas kopainā. Tai pašā laikā daļa viņa radošā mantojuma lieliski iekļaujas laikmeta modes tendencē. Ilustrācijas P. Luisa "16 Bilitis dziesmām" (1926) un "Kamasutraī" (1930), kā arī cikls "Erotika" ir izraisījis gan sajūsmu, gan sašutuma vētru. Erotiskie motīvi tomēr nav individuāla S. Vidberga īpatnība. Jauna, atbrīvota attieksme pret erotiku un seksu ir būtiska laikmeta (arī *Art Deco* stila) sastāvdaļa. S. Vidberga izteiksmes līdzekļi iekļaujas *Art Deco* stilistikā – precīza, vijīga līnija, liekto līniju un dekoratīvās ģeometrizzācijas pretstati, tieksme uz vienkāršojumu un reizē krāšņa ornamentalizācija, arī salonisks izsmalcinājums. S. Vidberga erotika nekad nekļūst vulgāra un nešķiet pret dabiska, pat tēlojot viena dzimuma mīlas ainas. Pazīstamais darbs "Sapnī" (1928, VMM) ir skaists *Art Deco* grafikas paraugs – gan bezmiesīgi erotiskā tēma, gan negaidītais skatpunkts, orientālais motīvs, smalkais ornaments pret tikpat dekoratīvu melnbaltu laukumu salikumu. Par ietekmes avotiem, kas veidojuši S. Vidberga māksliniecisko rokrakstu, parasti tiek minēti izcilais angļu grafiķis O. Bīrdslis un arī S. Vidberga pasniedzējs S. Čehoņins.⁶ Tomēr jāpiebilst, ka stilistiski ārkārtīgi tuvi mākslinieka daiļradei ir vesela virkne viņa laikabiedru – kaut vai Ertē, Elisters,

⁶ Vītols H. Melnbaltās mākslas lielmeistars Sigismunds Vidbergs // Latvju Māksla. – 1987. – Nr. 13. – 1237. lpp.

Žoržs Barbjē u.c., turklāt S. Vidbergs savu darbu formā reizēm bijis izkoptāks un precīzāks par atzītiem stila klasiķiem.

Hilda Vīka (1897–1963) allaž uzskatīta par savrupu personību latviešu mākslā. Intīmā fantāzijas pasaule un mitoloģiskie tēli likuši viņas daiļrades avotus meklēt ārpus pastāvošās realitātes – primitīvajā un tautas mākslā.⁷ Un tomēr H. Vīkas māksla, lai gan dziļi individuāla rokraksta radīta, sasaucas ar laikmeta tendencēm. Īpaši tas sakāms par viņas melnbaltajām grafikām. Spilgti to apliecina kaut vai darbs "Gulošā" (1928, privātip.), kas rāda sapņos iegrimušu jaunu sievieti. Smalka līnija te savienota ar melnbaltu masu pretstatiem, līdz ornamentam stilizētas detaļas, pašvērtīgs top audumu svītrojums, rūtojums, punktējums. Interjeris kā ornamentālu stilizāciju iegāns ir populārs tālaika grafikas paņēmiens (piemēram, franču mākslinieka Žorža Lepapa modes ilustrācija "Spilveni", 1912). Tā pati formu valoda parādās H. Vīkas grāmatu grafikā. H. Vīkas ilustrētajā pašas stāstu krājumā "Mūzu vaimanas" (1937) atkārtoti sieviešu tēli vējā plīvojošiem matiem dod trauksmaina ritma ilūziju, to tērpi pārvēršas ornamentā.

Art Deco motīvi pavīd arī citu, pat par stingriem reālistiem uzskatītu grafiķu darbos. Kārlis Sauka darinājis tušas zīmējumu "Pasaka" (1926, atrašanās vieta nav zināma), kas gandrīz precīzi, tikai melnbaltā variantā, atkārtō ievērojamā franču modes ilustratora un mēbeļu meistara Pola Irība kompozīciju. Savukārt kādreiz slavenais revolūcijas tribūns Aleksandrs Apsītis demonstrē savu konjunktūras izjūtu, darinot ilustrācijas grāmatai "Melnās grāfienes memoāri". Par vienu no *Art Deco* simboliem uzskatītās amerikāņu kabarē zvaigznes Džozefīnas Beikeres atmiņas ir ilustrētas tiešām stila simbola cienīgi. Atmetis sīkdetaļas, autors slaido, puskaילו sievieti rāda dinamiskā kustībā. Darbības vide ir abstrahēta – to veido ģeometrisku plakņu asie leņķi. Viens no stila apzīmējumiem ir bijis "džeza stils", un veiksmīgākajā no šīm ilustrācijām redzama Dž. Beikeres dejas nēģeru muzikantu pavadībā ("Deja", 1928, VMM).

Gandrīz neiespējami ir meklēt dekoratīvām mākslām piederoša stila pazīmes stāglezniecībā. Tomēr arī glezniecība nereti tikusi radīta tīri dekoratīviem mērķiem un tādējādi pakļauta modes svārstībām. Starpkaru laikā mākslinieki veido gleznojumus konkrētiem interjeriem, pielāgojot modernisma sasniegumus savām vajadzībām (bieži tās ir idealizētas ainas, kas kombinētas ar florāliem motīviem, animālijām). Par sava laika gleznojumu modes lietu kļūst sievietes jaunā loma sabiedrībā, emancipācija un seksuālā atbrīvotība vienlaikus ar ideālā skaistuma meklējumiem. Tamlīdzīgus darbus, kuros precīzs zīmējums savienots ar dramatiski kontrastējošu gaismēnu un spilgtām krāsām, vei-

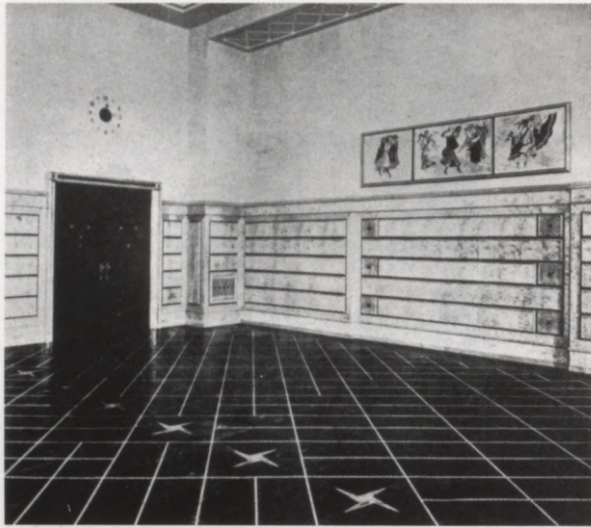


11. H. VĪKA. Gulošā. 1928

⁷ Konstants Z. Latviešu avangards Eiropā // Latvju Māksla. – 1992. – Nr. 18. – 1793. lpp.; Lambergā D. Atgriešanās Eiropā // Māksla. – 1992. – Nr. 2/3. – 21. lpp.



12. S. VIDBERGS. Ilustrācija P. Luisa grāmatai "16 Bilītis dziesmas". 1926



13. A. BIRZENIEKS.
Ženēvas Tautu Savienības
pils Latvijas zāle.
1937–1938



14. Gujamistabas iekārta.
1937

dojusi poļu izcelsmes franču māksliniece Tamāra de Lempicka. Viņas vārds ir kļuvis gandrīz par *Art Deco* sinonīmu. Līdzās T. de Lempickai negaidītā rakursā mēs varam ieraudzīt A. Beļcovas gleznas. T. de Lempickas "Pašportrets" (1927) demonstrē ekstravaganšu skaistuli pie automašīnas stūres ar mīklainu, it kā iekšup vērstu skatienu. A. Beļcovas glezna "Tenisa spēlētāja" (1927, VMM) izceļas ar tādu pašu zīmējuma precizitāti, bet maigāku kolorītu. Jau pati tēma – sievietes un sports – ir laikmeta modes diktēta. Ģeometrisku plakņu kārtojumiem A. Beļcovas darbā piemīt izteikti dekoratīvs raksturs. Abu darbu kompozīciju pamatā ir diagonāļu krustojumi. Pat sievietes tipāžs ir līdzīgs – sejas ovāls, mute un noslēpumainais skatiens. Reālo un abstrakto motīvu savijums raksturīgs arī citiem A. Beļcovas darbiem, tajos parādās arī modernais nēģeru tipāžs.

Kā laikmeta noskaņām atbilstošus varētu minēt vēl atsevišķus citus latviešu mākslinieku darbus. Dekoratīva stilizācija raksturo Kārļa Miesnieka skaistos salonportretus ("Glāze vīna", 1924, VMM; "Kafejnīcas meitene", 1923, VMM), sievišķīgi domīga paštīksmināšanās – Jāņa Plases "Meiteni ar pērlēm" (1924, VMM), interjers kā krāsaina ornamentāla abstrakcija veido fonu izaicinoši sarkanā kleitā tērpītai sievietes figūrai Oto Skulmes "Portreta kompozīcijā" (1923, VMM).

Visai grūti ir izdarīt kādus paliekošus secinājumus par Latvijas *Art Deco* stila interjeriem – tādu gandrīz vairs nav. Spriedumus nākas balstīt uz melnbaltiem tālāka attēliem un interjeru aprakstiem. Tādēļ šoreiz gribētu pieminēt tikai vienu no prominentākajiem piemēriem, ar kuru dažiem izredzētajiem varētu būt iespēja iepazīties realitātē. Tā ir arhitekta Aleksandra Birzenieka 1937./1938. gadā veidotā un nesen restaurētā Ženēvas Tautu Savienības pils Latvijas zāle, kas uzskatāmi atspoguļo *Art Deco* centienus pēc

funkcionālas vienkāršības un greznības vienlaikus. Grīdas vienkāršo ģeometrisku dalījumu dinamisku un krāšņu padara diagonālā kompozīcija un melnkoka, baltā skābarža un sarkankoka salikums. Ozolkoka un Karēlijas bērza sienas paneļi ir darināti taisnstūra formās ar neuzkritošu dekoru. Zāles spilgtāko akcentu veido intarsija pēc Anša Cīruļa (1883–1942) meta. Attēlotās Saules meitas saturiski atbilst nacionālo ideālu demonstrācijai, tomēr stilistiski tās neliecina par kādām tautas

mākslas vērtībām. Te redzamas erotiskas, dejojoši lidojošas jaunavas ar plandošiem matiem, kuru dekoratīvi stilizētajiem tērpiem ar etnogrāfiju ir visai tāls sakars. Modes stilam atbilstošs ir arī amatnieciski perfektais visdažādākās koksnes (tūjas, rožkoka, mahagonija, palisandra u.c.) salikums. (Jāpiezīmē, ka pasaules modes vēsmu saplūsmē ar lokāli tautiskota stila meklējumiem latviešu mākslā ir īpaša parādība.)

Tikpat grūti atbildams ir jautājums par *Art Deco* stila mēbeļu izplatību Latvijā. Tas saistīts ar turīgākā slāņa estētisko orientāciju. Dažas norādes liecina, ka laikā, kad Latvijas daiļamatnieki uzcītīgi proponē "latviskas mājas" ideju, ražošana spēj orientēties uz moderniem izstrādājumiem, kādus demonstrē, piemēram, I. Taica firmas reklāmplakāts (30. gadi, LNB). Pavisam drošs pierādījums šādu mēbeļu eksistencei ir attēls no I. Latvijas daiļamatniecības izstādes (1937)⁸ ar nevainojamās *Art Deco* formās ieturētu guļamistabas garnitūru (autors Arvīds Iraids), ko papildina Mildas Klēbahas vadībā gatavotas stilam pieskaņotas tekstilijas⁹.

Latvijas arhitektūrā *Art Deco* stils parādās 20. gadu otrajā pusē, neilgi pirms latviešu arhitektu aizraušānās ar funkcionālistiskām formām. *Art Deco* piemēru Latvijas arhitektūrā nav daudz, un pārsvarā tiem piemīt funkcionāla ievirze bez dekoratīvām pārmērībām. Stila pieminekļi galvenokārt (ar atsevišķiem izņēmumiem) koncentrējas Rīgā. Viena no pazīstamākajām *Art Deco* stila ēkām Rīgā ir Dāvida Zariņa (1892–1980) celtā telefonu centrālā (K. Barona ielā 67/69, 1928)¹⁰ ar trijstūra profila lizēnu kārtojumiem fasādē un augstu, izrobotu frontonu. Ar stilam tuviem motīviem sastopamies arī radikāli moderni orientētā arhitekta Teodora Hermanovska (1883–1964) daiļradē, kura darbus aplūkojamai stilistikai iespējams piesaistīt nevis ar plastiskā dekora kvalitātēm, bet būvmasu kārtojumiem. Tā, piemēram, trijstūrveida erkeri padara dinamisku Ģertrūdes ielas 27 nama (1934) fasādi un liek vilkt paralēles ar *Art Deco* robojumiem. Interesanti, ka ļoti tuvs šīs ēkas analogs atrodams, piemēram, Madridē (iespējams, kopīgs prototips?).¹¹ Pavisam noteiktu vietu *Art Deco* paņēmieni ieņem arhitekta Pāvila Dreijmaņa (1895–1953) daiļradē. Viens no populārākiem viņa darbiem ir blokēka Ausekļa ielā 3 (1927) ar interesantām detaļām fasādes apdarē un elipsveida vārta arku ar gofrētām sienām. P. Dreijmanis veidojis arī vienu no spilgtākajiem *Art Deco* interjeriem – paša projektēto slavenu kinoteātri "Palladium" (1925).

Fragmentārais un daļēji varbūt neapzinātais mākslas (īpaši lietišķās mākslas) mantojums neļauj izdarīt pilnīgi objektīvu spriedumu par to, cik būtiska bijusi *Art Deco* stila loma latviešu mākslas attīstībā. Tomēr secinājums, kas šīs stilistiskais virziens latviešu mākslā eksistējis, ir acīmredzams.



15. T. HERMANOVSKIS.
Īres nams Rīgā, Ģertrūdes ielā 27. 1934

⁸ Attēls no izstādei veltītas pastkaršu sērijas. 1937.

⁹ Mildas Klēbahas dekoratīvie roku audumi un paklāji. – Rīga, [b.g.].

¹⁰ Ēku datējumi doti pēc izdevuma: *Kraštinš J.* Latvijas Republikas būvmāksla. – Rīga, 1992.

¹¹ Repr.: Kino. – 1990. – Nr. 4.

STARNACIONĀLIE SAKARI latviešu tēlniecībā dažādos 20. gadsimta cēlienos

Ruta Čaupova

Mākslinieka saiknes ar kādas citas tautas kultūru veidojas visdažādāko apstākļu un sakarību ietekmē. Tās var parādīties kā intīma, varbūt pat ģenētiski mantota vai arī kādas misteriozas liktenības vadīta tiekšanās. Dažkārt pieķeršanās cittautu kultūras sakņojumiem var izpausties ne tikai kā atsevišķu rosinājumu pārtveršana,



I. Itāliešu mākslinieks
F. Marfori-Savini un
T. Zaļkalns uz darbnīcas
kāpnēm Florencē,
Via Manelli, 72
1909. gada maijā

bet arī kā dziļslāņu uztveri modinoša identificēšanās. Tā tas mēdz būt, ja pastāv brīva izvēle. Diemžēl kultūras sakaru jomā daudz ko tieši vai netieši nosaka arī politiskie un ekonomiskie apstākļi. To, kā totalitāra režīma vara īsteno kultūras sakaru un pat inspirācijas vai aizgūvumu pārraudzību un kontroli, atceramies no mūsu pašu nesenās pieredzes. Tēlniecībā, tāpat kā citās mākslas nozarēs, starpnacionālo sakaru raksturs un iespējas 20. gs. pirmā pusē un laikposmā pēc Otrā pasaules kara krasi atšķīrās.

Latviešu profesionālās tēlniecības sākumos, ap gad-

simtu miju, starptautisko sakaru uzturēšanu un citzemju vidē gūtu iespaidu intensitāti lielā mērā noteica tas, ka Latvijā šajā mākslas nozarē latviešu tautības pārstāvjiem nebija reālu iespēju ne iegūt pilnvērtīgu profesionālo izglītību, ne arī daudz maz labvēlīgos apstākļos attīstīt radošo darbību. Šajā periodā un 20. gs. sākumā latviešu tēlnieki, ieguvuši pamatzglītību Krievijas mākslas skolās un augstskolās, devās uz Rietumeiropas kultūras centriem, lai tiešā saskarē ar aktuāliem mākslas procesiem un ievērojamām personībām veidotu un nostiprinātu savu profesionālo prasmi un pārliecību. Visnozīmīgākā pieredze, kā zināms, tika iegūta Gustava Šķiltera, Teodora Zaļkalna un Burkarda Dzeņa papildināšanās studiju posmā pie izcilā franču tēlnieka Ogista Rodēna. Ne tikai saskaroties ar Rodēna personību un viņa mākslas principiem, bet arī sajūtot, kā rodēniskā plastiskās uztveres intensitāte modificējas Antuāna Burdela, Šarla Despio un citu franču tēlnieku stila izpratnē, latviešu mākslinieki varēja justies līdzdalīgi Eiropas tēlniecības attīstības strāvojumu izplatībā.

Dzīvodami ārpus Latvijas, gan Teodors Zaļkalns un Gustavs Šķilters, gan Burkards Dzenis un vēlāk arī Kārlis Zāle, kad viņš uzturējās Berlīnē, mēģināja nodrošināt un sabalansēt iztikas līdzekļus un eksistences iespējas tā, lai varētu ilgāk – ne tikai kā ceļotāji un muzeju apmeklētāji – atrasties tajos ārzemju kultūras centros, kurus viņi paši izvēlējās. G. Šķiltera, T. Zaļkalna un B. Dzeņa sākotnējo uzturēšanos Parīzē un

profesionālo papildināšanos šajā posmā nodrošināja mākslinieku izcīnītie Štiglica mākslas skolas mācību komandējumi. Vēlāk līdzekļus vajadzēja gādāt pašiem. Latviešu tēlniekiem patiešām nācās un viņi arī spēja citzemju vidē radoši strādāt. Pirmās stabilās vērtības latviešu tēlniecībā radās nevis Latvijas vidē, bet gan uz laiku irētās darbnīcās Parīzē, Florencē, Pēterpilī, Berlīnē. Poētiski raksturodams citzemju iespaidu un latviskās mentalitātes savdabīgu saplūsmi T. Zaļkalna radītajā itāļu meitenes ģimētnē "Adelīna" (1908), Kārlis Baumanis tēlniekam veltītā monogrāfijā raksta, ka šajā darbā "it kā sintezēts Silciema klusums un Toskānas novakares miers"¹.

Nepieciešamība un spēja svešatnē koncentrēti radoši strādāt, prasme veidot darbus atzīstamā gatavības pakāpē un apzinātā tiekšanās vienot jauniegūtos iespaidus ar to pamatu, kas katram radītājam nāk līdzī no viņa nacionālās kultūras, – šo vispārējo ievirzi T. Zaļkalns prata iemiesot visdelikātāk un izsmalcinātāk, bet kopumā šāda pozīcija bija raksturīga arī pārējiem latviešu tēlniekiem viņu saskarēs ar cittautu plastiskās kultūras vērtībām un tradīcijām. Ja mēs lūkojamies ne tikai uz atsevišķām kultūras sakaru epizodēm tā vai cita mākslinieka dzīves ceļā, bet mēģinām saskatīt arī zināmu metodoloģisku tiecību tajā, kā latviešu tēlnieki ir pieņēmuši vai atvairījuši dažādas ietekmes, nav grūti pamanīt visai izteiktu absorbēto impulsu atlasī. Parādās prasme izraudzīties un sajūst savam raksturam un tautas mentalitātei radniecīgo. Turklāt 20. gs. sākumposmā – gan apstākļu sakritības dēļ, gan pašiem rodot iespējas diezgan ilgstoši dzīvot citzemju kultūras centros – latviešu tēlnieki varēja pamatīgi iedziļināties visā, ko viņi guva un redzēja. Viņi varēja rast paši savu personiski pārdzīvotu samērojumu starp to, ko uztvēra aktuālā mākslas dzīvē, un tām atziņām, kuras uzkrājās, studējot un pētot seno kultūras periodu izcilos tēlniecības darbus lielo pilsētu muzejos un mākslas krātuvēs.

Gustava Šķiltera Parīzes posms (1900–1905), viņa pedagoģiskā un radošā darba gadi Pēterpilī (1905–1923) ir aprakstīti monogrāfijā par mākslinieku.² Par Burkarda Dzeņa uzturēšanos 1906. gadā Parīzē un pēc tam 1907. gadā trīs mēnešus Maskavā, kur viņš papildinājās Stroganova Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā, apgūstot bronzas liešanas un apstrādes tehnikas, rakstījusi G. Cēbere.³ Teodora Zaļkalna ārpus Latvijas pavadītie darbības cēlieņi Francijā, Itālijā un Krievijā plaši un vispusīgi apcerēti jau minētajā K. Baumaņa sarakstītajā monogrāfijā, turklāt te ietverti arī T. Zaļkalna atmiņu stāstījumi par ārzemju ceļojumos redzēto, par Florencē un Pēterpilī pavadīto laiku, par pedagoģiskā un radošā darba cēlieņu Jekaterinburgā.

To, ka viņš grib nokļūt Itālijā, T. Zaļkalns zināja nekļūdīgi. Sava loma šajā apņēmībā, protams, bija leģendārajiem stāstiem par itāļu izcilo marmora apstrādes meistarību. Un varbūt arī kāda neatminama mistiska saikne aicināja tuvā un tiešā pārdzīvojumā baudīt renesanses garu un sasniegumus saistībā ar dzīvo Itālijas mākslas parādību plūdumu. Pēc atgriešanās no Parīzes, 1901. gadā kādu laiku strādā-dams slavenajā Faberžē juvelieru darbnīcā un no 1903. līdz 1907. gadam veicdams pedagoga pienākumus Jekaterinburgas mākslas amatniecības skolā, T. Zaļkalns bija

¹ Baumanis K. Teodors Zaļkalns. – Rīga, 1966. – 60. lpp.

² Ivanovs M. Gustavs Šķilters. – Rīga, 1958. – 14.–65. lpp.

³ Cēbere G. Burkards Dzenis. – Rīga, 1997. – 11.–12. lpp.

iekrājis līdzekļus lolotajam braucienam uz Itāliju. 1907. gada rudenī viņš devās uz Florenci un Itālijā pavadīja gandrīz divus gadus – līdz 1909. gada rudenim. Šajā laikā T. Zaļkalns apmeklēja arī Venēciju, Veronu, Paduju, Setinjāno un Fjezoli, bet Romā viņš nokļuva tikai nākamā Itālijas apmeklējuma laikā 1926. gadā.

Itālijā T. Zaļkalns apguva marmora apstrādes prasmi pie vietējiem meistariem, iegādājās darbarīkus – īpašas galodas, ko vēlāk izmantoja arī granīta darbu, piemēram, "Stāvošās māmiņas" tēla apstrādei. Tieši Itālijas posmā viņš sāka izpildīt darbus divos variantos, proti, bronzā un cietajā materiālā – marmorā. Šajos materiālos, attiecīgi variējot kompozicionālo risinājumu, T. Zaļkalns īstenoja ģimetni "Adelīna" (marmora variants ir zudis, saglabājusies tikai bronzā atlietā galvas kompozīcija). Itālijā iemantotā akmens apstrādes prasme, papildināta ar tiešiem priekšstatiem, ko T. Zaļkalns bija guvis, iepazīdams senās Ēģiptes un arī Mezopotāmijas akmens tēlniecības paraugus Parīzes, Pēterpils, Berlīnes un citu pilsētu muzejos, palīdzēja latviešu tēlniekam rast un iedibināt stingru un skaidru cieto materiālu specifikas izpratni. Savā ziņā absolūtu granītam atbilstīga stila izjūtu T. Zaļkalns apliecināja, radīdams "Māmiņu" tēlus. Viņš pats savām rokām līdz nevainojamam tīrskanīgumam apstrādāja un noslīpēja "Stāvošās māmiņas" tēla (1915) lakoniskās formas. Ir neiespējami iedomāties, ka pie atziņām, kas noteica viņa stilu, T. Zaļkalns varētu nonākt, saņemdamas vienīgi Latvijā vai Krievijā pieejamos rosinājumus un impulsus. Viņa izcilo meistarību, plastiskās kultūras augsto un čīldeno raudzi cēla un nostiprināja iespēja samērā brīvi, pēc paša atlases un izvēles iepazīt un pētīt daudzu izcilu tēlniecības darbu oriģinālus.

Latviešu tēlniecības tālākā attīstība savukārt nav iedomājama bez tiem impulsiem, kurus akmens tēlniecības attīstībai Latvijā deva T. Zaļkalns. Sava loma ir arī Burkarda Dzeņa rastajam robustākam akmens apstrādes veidam, kura paraugi ir 1911. gadā granītā izkaltā rakstnieka A. Saulieša ģimetne un 1915. gadā radītā vitālā akmens skulptūra – bēglu sieva "Kurzemiece".

Savukārt divi izteikti skaldņoti T. Zaļkalna darbi – ar kubofutūristu stilistiku dažkārt salīdzinātie krievu komponistu Modesta Musorgska un Aleksandra Skrjabina monumentālie portretveidoli (1918–1919) – iezīmē saistošu epizodi visai radikālu telpiski mobilizējošu tēlniecības formu interpretācijā. Šos darbus T. Zaļkalns radīja, dzīvodams un strādādams Pēterpilī pēcrevolūcijas laikā tā dēvētā monumentālās propagandas plāna akciju ietvaros. Atceros, ka bronzā atlieto Modesta Musorgska ģimetni skatītāji varēja aplūkot gandrīz blakus izcilā krievu mākslinieka, konstruktīvās saceres pārstāvja Vladimira Tatļina slavenā darba "III Internacionāles tornis" rekonstruētajam modelim.⁴

Avangarda kustības kontekstā īpaši nozīmīga ir Kārļa Zāles darbošanās Berlīnē, saskare gan ar krievu konstruktīvisma pārstāvjiem, gan ar itāļu futūristiem, gan ar vācu māksliniekiem, sadraudzēšanās, piemēram, ar Rūdolfu Bellingu un citiem modernās mākslas pārstāvjiem. Arhitekts un mākslas vēsturnieks Vaidelotis Apsītis

⁴ Varu apliecināt, ka T. Zaļkalna darinātais Modesta Musorgska portrets bija eksponēts vienā telpā ar V. Tatļina "III Internacionāles torņa" rekonstruēto modeli, kaut gan nezināmu iemeslu dēļ 1981. gadā izdotajā izstādes "Maskava–Parīze" katalogā dalībnieku sarakstā T. Zaļkalns nav minēts.

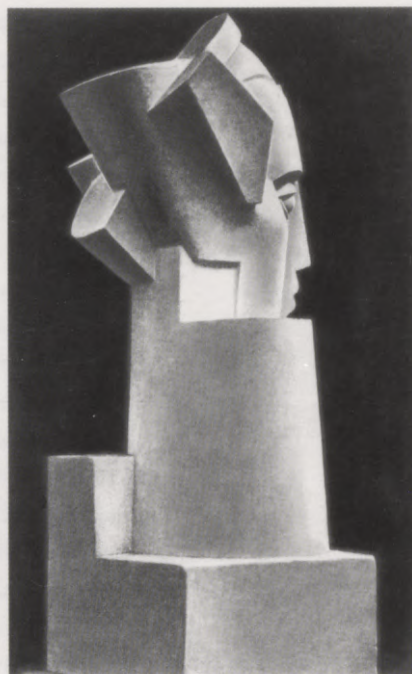
monogrāfijā par Kārli Zāli precizējis, ka tēlnieks 1922. gadā uzturējās Berlīnē septiņus mēnešus – no marta līdz novembra sākumam.⁵ Šajā laikā K. Zāle, gan radīdams vairākus jaunus darbus ("Portrejalvas", "Deja" u.c.), gan piedalīdamies izstādēs un vērienīgos avangardistu pasākumos, iekaroja vācu kritiķa Paula Vestheima un citu vērtētāju atzinību kā spējīgs un konsekvents tolaik aktuālā izteikti ģeometrizētā un arhitektonizētā izteiksmes veida pārstāvis. P. Vestheims viņa paša izdotajā žurnālā *Das Kunstblatt* ievietoto D. Šterenberga rakstu "Mākslas situācija Krievijā" (*Die künstlerische Situation in Russland: Zur Ausstellung in der Galerie Van Diemen, Berlin*) ilustrējis ar K. Zāles darbu "Deja".⁶ Šajā žurnālā publicēts arī Nauma Gabo darbs "Konstruktīvā galva", viens no Vladimira Tatļina "kontrreljefiem" un Vasilija Kandinska apgleznotie porcelāna trauki. Tāds ir šis konkrētais konteksts. Latviešu mākslinieka K. Zāles vieta un loma tajā ir pārlicenoša un spēku apliecinoša.

Dzīvodams Berlīnē, K. Zāle apmeklēja arī Leipcigu un citas Vācijas pilsētas, skatījās un studēja pieminekļu kompozīcijas. Par K. Zāli, tāpat kā par T. Zaļkalnu, var teikt, ka viņa nozīmīgie sasniegumi tēlniecībā, šai gadījumā pieminekļu celtniecībā, radot latviešu divus ievērojamākos monumentus – Brāļu kapu ansambli un Brīvības pieminekli, diez vai būtu iespējami bez tās pieredzes, ko mākslinieks bija uzkrājis gan Pēterpilī, aktīvi organizēdams tēlnieku līdzdalību monumentālās propagandas plāna akcijās, gan Berlīnē, iesaistīdamies avangarda kustībā.

Par Kārļa Zāles tieksmi un uzdrīkstēšanos paust savu viedokli teorētiskās diskusijās liecina viņa piedalīšanās Pasaules avangarda mākslas kongresā 1922. gada maija nogalē. Šajā sanāsmē K. Zāle kopā ar krievu mākslinieku Ivanu Puni izplatīja uzsaukumu, kas mākslas vēsturē fiksēts kā "Sintētiskās mākslas grupas proklamācija". Vēstījumā ir uzsvērta atšķirība starp bezpriekšmetisku mākslu un tādu priekšmetisku mākslu, kas kalpo neorganizētam individuālismam un stingrākiem formrades principiem, kuri balstās uz konstruktīvu domu. Lai gan ārzemju kolēģi droši vien zināja, ka K. Zāle ir latvietis, tomēr māksliniekam Berlīnes rosīgajā darbošanās laikā nācās piedzīvot, ka viņš tiek pieskaitīts krievu avangarda mākslas priekšpulkam.

Zīmīgi, ka šajā agrīnajā periodā latviešu māksliniekam, kas iesaistījās modernās mākslas ideju un paradigmu apgūvē, Austrumu un Rietumu kontaktu loki nebija norobežoti. Pieredze summējās un saliedējās ap dažādu zemju un nacionalitāšu mākslinieku interešu ievirzēm, svarīgiem profesionāliem teorētiskiem un praktiskiem jautājumiem.

Šāda internacionāli orientēta pozīcija parādījās arī K. Zāles kopā ar A. Dzirkali Berlīnē izdotā žurnāla "Laikmets" publikāciju klāstā. Šim izdevumam bija sevišķi svarīga loma starptautisko modernās mākslas attīstības virzienu uzrādīšanā un teorētisko ideju



2. K. ZĀLE. Portrejalva. 1922

⁵ *Apsītis V.* Kārlis Zāle. – Rīga, 1988. – 27.–28. lpp.

⁶ *Sterenberg D.* Die künstlerische Situation in Russland: Zur Ausstellung in der Galerie Van Diemen, Berlin // *Das Kunstblatt*. – 1922. – Nr. 11. – S. 484–498. Zem attēla paraksts – *Karl Zäbe. Tanz.*

izplatīšanā latviešu mākslas interešu lokā. K. Zāles attīstītie kontakti Berlīnē bija nozīmīgi arī tai ziņā, ka viņš kā zinātnis iepazīstināja ar mākslas aktivitātēm tos kolēģus, kuri Berlīnē ieradās uz īsāku laiku. Tā, piemēram, 1922. gadā ceļojumā uz Vāciju devās Marta un Oto Skulmes.

Nedaudz vēlāk, ap 1923.–1924. gadu, dažu latviešu tēlnieku, piemēram, Rīgas mākslinieku grupas pārstāvja Emīla Meldera ceļošana uz Parīzi saistījās ar vēlmi nostiprināt lietišķu sadarbību ar ārzemju māksliniekiem. Emīls Melderis devās uz Parīzi Rīgas mākslinieku grupas uzdevumā. Šajā posmā – un arī 30. gados – tieši Parīze bija tā pilsēta, kura visvairāk piesaistīja modernās mākslas piekritēju un apliecinātāju intereses.

Emīls Melderis, uzturēdamies Parīzē no 1923. gada novembra līdz 1924. gada martam, daudz laika veltīja muzeju un pilsētas ievērojamo vietu apmeklējumiem, vienlaicīgi kārtodams arī iespējamo publikāciju un izstāžu apmaiņas jautājumus.

Kādu reizi, norunātajā laikā dodamies uz žurnāla *L'Esprit Nouveau* redakciju, E. Melderis bija sagatavojies nopietnai profesionālai sarunai ar tēlnieku Žaku Lipšicu un gleznotāju Amedē Ozanfānu. E. Melderis parādīja latviešu mākslinieku, arī tēlnieku (Martas Skulmes un savus), darbu attēlus. Par dažiem E. Meldera un M. Skulmes konstruktīvi būvētajiem darbiem Parīzes kolēģu spriedums bijis īpaši labvēlīgs, viņi izteikuši arī atsevišķas kritiskas piezīmes. Vēstīdams par šo sarunu O. Skulmem, E. Melderis secināja: "Par to nu, protams, nav vērts ne priecāties, ne skumt, tik daudz mēs paši zinām, kas mums pašiem trūkst."⁷ Ir jūtams, ka šajā posmā, kad jau iezīmējās latviešu modernās tēlniecības raksturs un radošo uzdevumu izpratne, bija visai svarīgi ārzemju kontaktu lokos gūt salīdzinošu vērtējumu, atziņas un saņemt atsaucību, kas varēja stiprināt profesionālo pašapziņu. Kādā no Parīzes laikā

O. Skulmem sūtītajām vēstulēm, rezumēdams iespaidus par Francijas galvaspilsētas izstādēs redzētajiem darbiem, E. Melderis atzīst: "Mūsu akcijas nav zemas."

Arī ar poļu, lietuviešu, igauņu un čehu kolēģiem uzturētie Rīgas mākslinieku grupas kontakti, izstāžu apmaiņa un citi sadarbības pasākumi varēja stiprināt latviešu tēlnieku – Rīgas mākslinieku grupas biedru – M. Skulmes un E. Meldera apziņu, ka viņu priekšstatī par modernajai tēlniecībai būtiskām formrades problēmām ir profesionāli pārliecinoši un aktuāli jebkurā cittautu mākslas parādību kontekstā.

Kopš 20. gadu nogales un 30. gados tēlniekiem arvien biežāk radās iespējas veikt kapu pieminekļu vai monumentālu darbu pasūtījumus. Kultūras fonds piešķīra līdzekļus ārzemju studiju braucieniem. Līdz ar to bija iespējams uzkrāt vai iegūt līdzekļus arī tālākiem ceļojumiem, piemēram, uz Ēģipti. Joprojām saistīja Parīze, arī Itālija, Grieķija, un, protams, bija interese par Skandināvijas zemēm. Tās pievilka gan ar radniecīgām ievirzēm tēlniecībā, gan ar

⁷ Čaļpova R. Marta Skulme. – Rīga, 1992. – 57. lpp.



3. M. Skulme pie rakstnieces Ž. Sandas pieminekļa Parīzē 1937. gadā

vērtīgo un skaisto akmeņu krājumiem. Šajā laikposmā tie bija pārsvarā individuāli tūrisma un studiju ceļojumi, bet dažkārt tēlnieki pievienojās arī tūristu grupai, kā, piemēram, Marta Lange, 1938. gadā dodoties tūrisma ceļojumā uz Ēģipti un Itāliju. Jāatzīmē, ka liels, ar cittautu kultūras centriem pastāvīgi saistīts ceļotājs bija Mākslas akadēmijas tēlniecības pedagogs profesors Konstantīns Rončevskis. Viņš bija studējis tēlniecību Minhenes Mākslas akadēmijā un papildinājis privātās studijās Parīzē. Ik gadu atvaļinājuma laikā K. Rončevskis ceļoja – apmeklēja Vāciju, Austriju, Itāliju, Grieķiju, Ēģipti, Siriju, Tunisiju un citas zemes. Viņš rosināja arī savu audzēkņu interesi par ceļojumiem un studijām ārzemēs.

Visai bieži, pat jau studiju gados, dažādos ceļojumos gan pa Eiropu, gan divas reizes – 1931. un 1936. gadā – uz Ēģipti devās Kārlis Zemdega. Jāatzīmē, ka K. Zemdega bija viens no tiem tēlniekiem, kura darbos nevis tiešos aizguvumos, bet gan pašā plastiskās kultūras raksturā un formu izkoptībā atspoguļojās ceļojumos smeltā ierosme. Kārlis Zemdega atzinās, ka 1925. gadā viņam dziļi saviļņojošus iespaidus devis Parīzē pavadītais laiks, kad viņš varēja iepazīties ar plašu izcilā franču tēlnieka Antuāna Burdela izstādi. 1928. gadā K. Zemdega devās uz Itāliju, apmeklēja Venēciju, Romu, Florenci. 1930. gadā viņš pirmoreiz aizbrauca uz Skandināviju, skatīja Somijas un Zviedrijas dabu un muzejus. Skandināvijā K. Zemdega īpašu vērību veltīja akmens karjeriem un akmeņu kolekcijām muzejos. Viņš kļuva par aizrautīgu mineraloģijas fīnešu pazinēju un izcēlās pārējo latviešu tēlnieku vidū ar to, ka vairākus savus darbus centās īstenot sevišķi skaistos, arī tonāli bagātos akmeņos, īpaši labradorītā ar noslēpumainajiem "zvaigžņotajiem" uzmirdzējumiem. Un, protams, jāmin arī lielais, monolītais Raiņa kapa pieminekļa akmens, ko K. Zemdega atrada Somijā. Tā sameklēšana un pēc tam transportēšana uz Latviju bija patiešām ievēribas cienīgs notikums.

Latviešu tēlnieki posmā, kad tapa valstij nozīmīgie lielle pieminekļi, visai bieži meklēja ārzemēs sadarbību un labākas tehniskās iespējas monumentālo formu īstenošanai. T. Zaļkalns, piemēram, brauca uz Kopenhāģenu, kur bronžā tika atliets Kronvalda piemineklis (uzstādīts 1938. gadā), jo tik lielu figurālu darbu Latvijā nebija iespējams kvalitatīvi izpildīt.⁸

Īpaši vērienīgs projekts, kura īstenošanai gan materiālus, gan tehniskās ierīces vajadzēja ievest no ārzemēm, bija Brīvības pieminekļa celtniecība. Granītu piemineklim, kā zināms, veda no Somijas akmeņlauztuvēm. Travertīnu iepirka Luidži Bartolīni akmeņlauztuvēs Tivoli (Itālijā). To izraudzīties uz Itāliju kā eksperts brauca K. Rončevskis. Brīvības tēla izpildījums sākotnēji bija paredzēts bronzas lējumā. Apsverot tehniskās iespējas un izmaksas darba atliešanai bronžā Zviedrijā, tika nolemts to izpildīt metālkaluma tehnikā. Par šī darba veikšanu 1935. gadā tika noslēgts līgums ar pazīstamo zviedru tēlnieku metālmākslinieku Ragnarū Mirsmedenu, kurš bija darinājis varā kaltus figurālus elementus un tēlus Stokholmas un Halmstādes rātsnamiem un daudziem citiem objektiem. Kārļa Zāles simtgades

⁸ Baumanis K. Teodors Zaļkalns. – 107. lpp.

⁹ Personīgi tīkoties ar R. Mirsmedena dēlu viņa vizītes laikā Rīgā un pavadot viesi ceļā uz Tallinu, uzzināju šo un vairākus citus faktus, kas apliecināja, ka pazīstamā zviedru metālmākslinieka profesionālajā praksē viņa līdzdalība Brīvības tēla īstenošanā bija nozīmīgs notikums.

svinību laikā Rīgā ieradās R. Mirsmedena dēls un atcerējās šo auglīgo sadarbību. Jāpiebilst, ka Mirsmedenu ģimenes mantojumā kā dārga relikvija joprojām glabājas R. Mirsmedena varā izkaltā Brīvības tēla galva.⁹

Padomju režīma laikā jebkuras tiešākas saiknes ar ārzemju kolēģiem tika pārtrauktas vai arī, ja vēlāk kādas saskares radās, tās tika stingri kontrolētas un uzraudzītas. Traucētas bija dabisku radošo saskarsmju un pieredzes apgūšanas iespējas. Praktiski nebija iespējams tuvāk un tiešāk iepazīt arī tos tehniskos un materiālu interpretācijas jauninājumus, kas 20. gs. otrā pusē ienesa kardinālas izmaiņas priekšstatos par izteiksmes iespējām tēlniecībā. "Jūs esat kā putni ar apgrieztiem spārniem," – tā saviem audzēkņiem esot teicis profesors Kārlis Zemdega. Neraugoties uz viņa patiesi cienjamo lomu un vietu latviešu tēlniecībā, K. Zemdegam nācās piedzīvot publisku nozākāšanu un izrēķināšanos par to, ka viņš tēlnieku sanāsmē bija iepazīstinājis kolēģus ar kādā žurnāla *Юнеско курьер* numurā publicētu rakstu par modernās mākslas teorētiskajiem jautājumiem. Pēc šīs nopulgojumu kampaņas 1962. gadā K. Zemdega bija spiests aiziet no darbā Mākslas akadēmijā, kur viņš allaž bija tiecies uzturēt studentos dzīvu interesi par pasaules mākslas procesiem un parādībām. Līdzīgā kārtā stingra cenzūra, izsekošana un, ja vajadzēja, arī nosodoša atmaskošana pēckara laika sākumposmā un 60. gados bija vērsta pret jebkādu oficiāli nesankcionētu interesēšanos par mākslas notikumiem un virzieniem Rietumu pasaulē, "dzelzs priekškara" viņā pusē.

Lai gan pastāvēja stingra izolācija un tiešāki radošie kontakti ar cittautu, jo īpaši Rietumu pasaules kultūras centriem un pārstāvjiem nevarēja netraucēti veidoties, tomēr tā vai citādi pa aplinkus ceļiem, arī ar dažu Latvijā nonākušu mākslas izdevumu starpniecību daļēja informācija, zināšanas un nojausma par atsevišķām vispārīgām ievirzēm modernās tēlniecības stilistisko izpausmju attīstībā tomēr izplatījās. 60. gadu plastisko mākslu lokam raksturīgā nosliece lakoniskas, ekspresīvi spēcīnātas formu interpretācijas virzienā atbalsojās arī Latvijā. Šī ievirze iezīmēja krasi opozicionāru attieksmi pret 40. gadu otrā pusē un 50. gadu sākumā drakoniski ieviesto, oficiāli pieprasīto, socreālisma normatīviem pakārtoto ilustratīvi figurālo darinājumu naturālismu. Lakoniskas, tektoniski izsvērtas un pamatotas tēlnieciskas izteiksmes nostiprināšanās gaitā 60. gadu kontekstā aktualizējās jau latviešu tēlniecības attīstības agrākajos posmos, jo īpaši 20. gadu jaunrades praksē uzkrātā pieredze tēlniecisko masu ekspresīva kārtojuma iespēju pārvaldīšanā. 60. gadu tendences latviešu tēlniecībā izpaudās galvenokārt kā iekšēja, skolas tradīciju lokā uzturēta virzība bez ciešākām tuvskatījuma saiknēm ar tēlniecības procesu attīstību lielākajos pasaules centros. Tomēr kaut vai minimālā starptautiskā informācija, kuru varēja iegūt, un arī profesionālā sagatavotība, ko tēlnieki saņēma studiju laikā, piemēram, profesora Emīla Meldera vadībā, diezgan daudziem tēlniekiem ļāva attīstīt tādu profesionālo izpratni un meistarību, lai vēlāk, kad pavērās tiešākas iespējas, viņi varētu kā līdztiesīgi dalībnieki iesaistīties gan simpoziju kustībā, gan citos starptautiskos pasākumos.

Salīdzinājumā ar 60. gadiem 70. un 80. gados starpnacionālo kontaktu iespējas zināmā mērā paplašinājās. Tomēr arī šajā posmā tie bija pārsvarā reģionāli pasākumi, piemēram, triju Baltijas republiku kultūras sadarbības ietvaros. Tie bija pakļauti PSRS Kultūras ministrijai un mākslinieku organizāciju centralizēti apstiprinātai izstāžu, simpoziju un citu pasākumu rīkošanas politikai. Centralizētā politika vispirms veicināja tā dēvētos starprepubliku draudzēšanās sakarus PSRS teritorijā, dažkārt pavēra kādus ceļus vai taciņas saskarsmēm ar māksliniekiem no sociālisma nometnes valstīm un krietni retāk – gandrīz vienmēr pastiprinātas uzraudzības ietvaros – pieļāva braucienus, izstāžu apmaiņu vai kādu citu sadarbību ar pārējām pasaules zemēm. Šos procesus vizuālo mākslu jomā pārzināja PSRS Mākslinieku savienības attiecīgās komisijas. Aicinājumus uz starptautiskiem simpozijiem mākslinieki bieži vien saņēma novēloti vai arī nesaņēma nemaz, ja tie bija adresēti viņiem personīgi pēc rīkotāju puses iniciatīvas. Skopi tika iedalītas vietas pārstāvjiem no republikām gan līdzdalībai simpozijos, gan tūrisma braucieniem. Jezgainās dokumentu kārtošanas un iepriekšnoprašināšanas procedūras gan tepat Latvijā, gan Maskavā bieži vien noslēdzās ar nezināmu iemeslu dēļ saņemtu atteikumu, izjaucot daudzus labi iecerētus sadarbības pasākumus.

Tomēr atsevišķos gadījumos, dažkārt saistībā ar kādu lielāku starptautisku pasākumu, ja tas notika sociālisma zemē, tika rīkoti arī specializēti attiecīgās nozares mākslinieku tūrisma braucieni. Tā, piemēram, 1973. gadā grupa, kas sastāvēja no latviešu un armēņu tēlniekiem un mākslas zinātniekiem, varēja doties uz Ungāriju laikā, kad tur atklāja Starptautisko mazo formu tēlniecības izstādi – plaši pārstāvētu vērienīgu skati, kurā bija iespējams iepazīt visdažādākās tēlniecības ievirzes un skatīt darbu kolekcijas no Eiropas un arī citu kontinentu zemēm. Latviešu tēlniekiem tā bija pirmā iespēja redzēt tik daudzas pasaules valstis aptverošu tēlniecības darbu ekspozīciju, kurā tā dēvēto mazo formu (tēlniecības darbu izmērā līdz 80 cm) problemātika atklājās uzskatāmā dažādu sakarību kontekstā. Šajā braucienā gūtie iespaidi ietekmēja un nostiprināja interesi par mazo formu tēlniecību un plenēra objektiem arī Latvijā. Jāatzīst, ka starpnacionālo sakaru pasākumos, kuri aktualizējās 70.–80. gados – gan Rīgas tēlniecības kvadriennālēs, gan Dzintaru Jaunrades nama starptautiskajās tēlnieku grupās –, visaktīvāk radošo ideju un arī ietekmju aprīte īstenojās tieši mazo formu un plenēra tēlniecības problēmu lokā.

Jāpiebilst, ka no Rīgas uz ārzemēm sūtītās latviešu mākslas izstādēs, kuras tā vai citādi nokļuva dažās Eiropas valstīs, galvenokārt bija pārstāvēti vieglāk transportējami mākslas veidi – glezniecība (arī akvarelis), grafika, lietišķā māksla. Pavisam reti tajās tika iekļauti tēlniecības darbi. Turklāt šīs izstādes parasti tika rīkotas visai necilās klubu vai draudzības biedrību telpās, negūstot plašāku ievēribu profesionāļu vidē un neradot priekšnoteikumus radošo kontaktu tālākai attīstībai.



4. B. NIKOLOVS.
Veltījums pirmajam
starptautiskajam tēlniecības
simpozijam Dzintaros
1979. gadā



5. D. ŽURAVLE. Ģimene.
1979

Kopš 70. gadu sākuma radošo kontaktu aktīvāka veidošana un desmitgades beigu cēlienā arī to starptautiska paplašināšanās samērā intensīvi un organizēti norisinājās divu svarīgāko tajā laikā oficiāli pieļauto aprites plūsmu un regulāru pasākumu ietvaros – Dzintaru Jaunrades nama grupās un lielajās tēlniecības kopizstādēs, kuras, sākot ar 1972. gadu, ik pēc četriem gadiem regulāri notika Rīgā.

Mazo formu tēlniecības radošās grupas Dzintaru Jaunrades namā strādāja katru gadu, un tas deva iespēju māksliniekiem no visām PSRS republikām, arī no Vidusāzijas un Aizkaukāza, divus mēnešus izmantot keramikas materiālu apdedzināšanai nepieciešamo tehnisko bāzi, darināt jaunus darbus, apmainīties ar pieredzi un idejām. Dzintaru radošajās grupās daudziem latviešu tēlniekiem, kuri tajās regulāri un bieži vien atkārtoti piedalījās, nodibinājās draudzīga, profesionāli rosināša pieredzes apmaiņa ar kolēģiem no Lietuvas, Igaunijas, Armēnijas, Gruzijas, arī no Vidusāzijas, no dažādām Krievijas pilsētām un

vietām. Gan Latvijas tēlniekiem un citu nozaru māksliniekiem, gan interesentiem un skatītājiem, kuri parasti diezgan kuplā skaitā apmeklēja Dzintaru grupu noslēguma izstādes, bija iespējams iepazīties ar visai plašu tēlniecības tradīciju un īpatnību diapazonu. Veidojās saiknes arī ar tēlniekiem no tālākiem un eksotiskākiem reģioniem. Kopš 1979. gada Dzintaros katru gadu notika mazo formu tēlniecības starptautisks simpozijš. Pirmo starptautiskā simpozija grupu vadīja latviešu tēlnieks Aivars Gulbis. Tajā piedalījās tēlnieki no VDR, Čehoslovākijas, Ungārijas, Bulgārijas, Vjetnamas, Mongolijas, Rumānijas. Viņu vidū bija patiešām izcili, pieredzējuši mākslinieki. Ar austrumniecisku, niansētu formu interpretācijas smalkumu izcēlās vjetnamieša Le Kong Tana darbi. Bulgāru medaļu mākslinieka Bogomila Nikolova pārlicināšā meistarība varēja dot būtiskus rosinājumus šī plastiskās mākslas paveida cienītājiem. Draudzīgas attiecības simpozijā latviešu māksliniekiem izveidojās ar pazīstamās ungāru mākslinieku ģimenes pārstāvi Gāboru Sabo, ar kuru sadarbība turpinājās, sarīkojot Rīgā, toreizējā Planetārija zālītē Gābora Sabo un Bogomila Nikolova kopīgo medaļu izstādi. Pirmoreiz Latvijā varējām iepazīt spēcīgās rumāņu tēlniecības skolas pārstāvja Dimitru Žuravles ekspresīvos darbus.

Otrajā starptautiskajā simpozijā Dzintaros, kuru vadīja Jānis Karlovs, piedalījās ungāru medaļu māksliniece Ērika Ligeti, saistoši bija iepazīt Kubas mākslas tradīciju gaisotni Evelio Lekūra darbos. Turpmākajos gados starptautiskajos simpozijos piedalījās arī tēlnieki no Meksikas, Laosas, Beļģijas, Anglijas un vairākām citām zemēm.

Mākslinieki, kuri strādāja Dzintaru radošajās grupās, izjuta totalitārās sistēmas normatīvos priekšnoteikumus un zināmu uzraudzību, kaut gan viņi, protams,

novērtēja arī to, ka tolaik pastāvošā sistēma ar mākslas fondu ieņēmumiem tomēr spēja finansēt diezgan vērienīgas mākslinieku sadarbības norises, pilnībā apmaksājot, piemēram, divus mēnešus ilgo uzturēšanos radošajās grupās.

Dažkārt draudzīgās profesionālo saskarsmju saiknes, kas bija veidojušās Dzintaru radošo grupu ietvaros, polarizējās konkrētos starpnacionālās solidaritātes izpaudumos. Tā, piemēram, 70. gados pēc 1969. gadā skandalozī aizliegtās tēlnieku A. Gulbja, J. Karlova un J. Mauriņa izstādes Mākslinieku namā Rīgā pret Jāni Karlovu tika vērsta visai ilgstoša noklusēšanas un diskriminācijas kampaņa. Zinot šo situāciju, armēņu tēlnieki Jurijs Petrosjans, Dāvids Babajans un Ara Širazs panāca, ka ar Erevānas pilsētas vadības atbalstu Jānim Karlovam tika dota iespēja akmeņi, Armēnijas tufā, izkalt no minētajā izstādē iekļautajiem darbiem kompozīciju "Dzīvības šūpulis". To uzstādīja Erevānas pilsētvidē, un armēņi darbam deva savu nosaukumu – "Akmens simfonija".

Lai gan kavējošie apstākļi visā pēckara posmā apgrūtināja starpnacionālo sakaru veidošanu un uzturēšanu, tomēr kopš 70. gadu vidus pakāpeniski paplašinājās to tēlnieku loks, kuri spēja nodibināt arī personiskus, starptautisku izstāžu vai simpoziju kustības ietvaros iespējamus kontaktus ar ārzemju māksliniekiem un tēlniecības centriem, tādējādi ienesot latviešu tēlniecībā būtisku profesionālās pieredzes paplašinājumu. Šis process ietiecās un aktivizējās 90. gadu pirmajā pusē.

Kā vienu no visaktīvākajiem tēlniekiem, kura personiskai iniciatīvai ir bijusi noteicoša loma starptautisko sakaru plašākā izvērsumā, var minēt Ojāru Feldbergu. Par zināmā mērā leģendāru notikumu izvērtās mākslinieka iekļūšana Japānā rīkotajā Henrija Mūra 1991. gada konkursa izstādes finālistu pulkā un tas, kā viņam izdevās nogādāt uz Japānu četras visai liela izmēra granitskulptūras, kas tika uzstādītas Utsukuši-ga-hara brīvdabas muzejā. Ievēribu guva O. Feldberga personālizstādes Parīzē, Stokholmā un citur. Gan uzturēdamies Japānā, gan apbraukādams Skandināvijas zemes, gan apmeklējams Vāciju, O. Feldbergs uzkrāja bagātu informācijas materiālu par brīvdabas skulptūru parku veidošanas praksi. Veiksmīgi attīstot Pedvāles brīvdabas muzeja projektu, O.



6. R. KULDS. Velosipēdisti. 1976



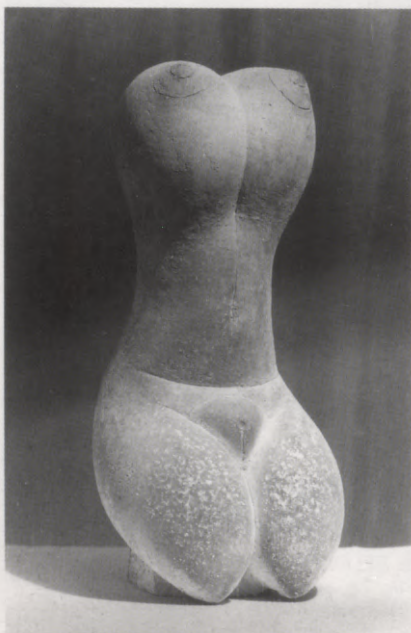
7. A. BELEVIČS. Mūzika.
20. gs. 70. gadu sākums



8. Vjetnamiešu tēlnieks Le Kong Tans Dzintaros
1979. gada rudenī

¹⁰ Plašāku informāciju par tēlniecības simpoziju Larvikā un I. Rankas kontaktiem Norvēģijā sk.: Čaupova R. Takas akmeņu valstībā // Māksla. – 1992. – Nr. 7/8. – 13.–17. lpp.

¹¹ NANA International Artists' Camp. [Katalogs]. – [B.v.], 1995.



9. LE KONG TANS.
Skaistums. 1979

Feldbergs ir iedibinājis plaši izvērstu starptautisku sakaru un sadarbības tīklojumu gan ar respektējamām starptautiskām institūcijām, piemēram, ar Eiropas Padomes Kultūras mantojuma komisiju u.c., gan arī ar individuāliem māksliniekiem, kuri piedalījušies Pedvālē rīkotajos pasākumos.

Ar panākumiem vairākos nozīmīgos starptautiskos simpozijos un projektos ir piedalījies Indulis Ranka. Viņa īpaši ciešie kontakti ar Norvēģiju nostiprinājās 1987. gadā, piedaloties starptautiskā simpozijā labradorīta lauztuvēs Larvikā, kur arī vēlāk latviešu tēlnieks īstenoja dažus savus darbus. Viņa skulptūras ir uzstādītas Norvēģijas pilsētā

Stavangerā.¹⁰ Kopš 1995. gada I. Ranka Mārupītē īsteno savdabīgu norvēģu un latviešu tēlnieku sadarbības projektu – katru gadu viņš izkaļ granītā kādu skulptūru pēc norvēģu tēlnieku izstrādātiem metiem. Tā 1995. gadā sadarbībā ar Knutu Stēnu tapa skulptūra "Aurora", 1997. gadā tika īstenota kompozīcija "Saites" pēc pazīstamās norvēģu tēlnieces Toves Travikaš meta.

Nozīmīgas ir arī I. Rankas saiknes ar Japānu – 1987. gadā viņš Brīvdabas skulptūru parkā Kobē uzstādīja skulptūru triptihu "Jaunība", 1995. gadā tēlnieks šajā tālajā zemē piedalījās akmens tēlniecības simpozijā *Nanao '95*, izpelnīdamies japāņu kritiķu un cit-tautu kolēģu apbrīnu par to, ka viņš, savus darbus akmeni cērtot, vienlīdz veikli un meistarīgi strādā ar abām rokām.¹¹ Būdam kreillis, tēlnieks tā attīstījis un uztrenējis abas rokas, ka viņa darbošanās akmenī patiešām rada pārsteidzošu iespaidu.

Ar panākumiem daudzos starptautiskos simpozijos piedalījies Jānis Karlovs. Jāatzīmē, ka, nokļūdam starptautiskos tēlnieku kopdarbības pasākumos, Jānis Karlovs ne tik daudz uzņēmis ārējos iespaidus, bet gan patiešām pierādījis latviešu tēlnieku profesionālā līmeņa pamatīgumu. Kad pēc J. Karlova vadītā starptautiskā mazo formu tēlniecības simpozija 1979. gadā Dzintaros izveidojās internacionāla tēlnieku grupa *Maniana*, viņš kopā ar šīs grupas pārstāvjiem – tēlniekiem no Čehijas, Polijas, Ungārijas, Rumānijas, Vjetnamas un Kubas – 80. gadu sākumā piedalījās Ē. Ligeti rīkotajos simpozijos mākslinieku pilsētiņā Sentendrē (Ungārijā). Arī šo simpoziju rīkošana bija mākslinieku starptautiskās solidaritātes izpausme.

Pirmo prēmiju par akmeni kaltu kompozīciju "Spārni" J. Karlovs ieguva 1983. gadā starptautiskajā akmens tēlniecības simpozijā *Forma*

Viva Portoroža (Slovēnijā). 1987. gadā viņš piedalījās mazo formu un bronzas tēlniecības simpozijā Uhraštē (toreizējā Čehoslovākijā). Latvijas–Velsas kultūras programmas ietvaros J. Karlovam izveidojās profesionāla sadarbība ar Velsā dzīvojošo angļu tēlnieku Tomu Gilespiju (*Gilhespy*). Vispirms T. Gilespijs uzturējās Latvijā, kur J. Karlova vadībā apguva akmens apstrādes prasmi. Pēc tam 1989. gada pavasarī J. Karlovs vienu mēnesi strādāja Velsā, kur Kardifā sarīkoja izstādi kopā ar T. Gilespiju. Otru mēnesi J. Karlovs darbojās Birmingemas Politehniskās augstskolas Mākslas fakultātes tēlniecības nodaļā, kur viņam radās iespēja atliet dažus savus darbus, izmantojot viskvalitatīvākās tehnoloģijas. Vēlākajos gados J. Karlovs ir piedalījies simpozijos Kanādā, Dānijā un arī Krievijā.

Atzinību vairākos starptautiskos simpozijos guvis arī Pauls Jaunzems. Viņa monumentālais darbs 1994. gadā rada īpašu ievēribu granīta tēlniecības simpozijā Skārboro (Toronto apkaimē Kanādā). Atzinīgu vērtējumu izpelnījās P. Jaunzema līdzdalība klinšu un akmens tēlniecības simpozijā Somijā 1995. gadā, kā arī simpozijos Brammingē (Dānijā) un Angermindē (Vācijā) 1997. gadā. 1996. gadā P. Jaunzema granīta skulptūra kā Latvijas dāvinājums Islandei tika uzstādīta Reikjavikā.

Pēdējo gadu laikā savus sakaru pavedienus simpoziju kustībā ir atraduši arī jaunākās paaudzes tēlnieki Ģirts Burvis (koktēlniecībā) un Kristaps Gulbis (dabā iesaistītu objektu radišanā). Gan granītā, gan kokā savas idejas īstenodams, starptautiskos simpozijos veiksmīgi piedalās Igors Dobičins, arī Kirilam Panteļejevam un vairākiem citiem tēlniekiem veidojas pieredze, darbojoties starptautiskos projektos.

Piedalīšanās starptautiskos simpozijos veicina tēlnieku interešu specializēšanos un iekļaušanos aktuālos vides mākslas risinājumos. Visticšāk ar tām simpoziju kustības ievirzēm, kuras tiecas aktivizēt dažādu objektu kontekstuālu iesaistījumu dabā, arī neskarti dabiskā vidē, laikposmā kopš 1996. gada ir saistīts Kristaps Gulbis. 1996. gadā viņš piedalījās 5. starptautiskajā tēlniecības simpozijā Mīrica Nacionālajā parkā Vārenē (Vācijā) un 2. starptautiskajā tēlniecības simpozijā Vigri Nacionālajā parkā (Polijā), 1997. gadā guva panākumus Graizdeilas meža skulptūru simpozijā Anglijā un piedalījās 4. starptautiskajā vides mākslas projektā LSA-97 Vahtbergā (Austrijā). Arī 1998. gadā Kristaps Gulbis tika uzaicināts uz diviem



10. O. Feldbergs pie savas kompozīcijas "Pasaules pirmelementi" 1991. gadā Utsukuši-ga-hara brīvdabas muzejā Japānā



11. I. Ranka pie norvēģu tēlnieces T. Travikas kompozīcijas, ko viņš izkalis akmenī Mārupītes krastos 1997. gadā



12. J. KARLOVS. Kompozīcija "Dzīvības šūpulis"
("Akmens simfonija"). 1969
Darbs izkalts Armēnijas tufā
un izstādīts Erevānā
20. gs. 70. gados.

nozīmīgiem notikumiem. Viņš līdzdarbojās projektā *Kunst in der Landschaft IV* Priglicā (Austrijā) un mēroja tālo ceļu uz 3. starptautisko vides mākslas festivālu Čondžu (Korejā).

Dažreiz tēlniekiem apvienojoties tomēr izdodas sarīkot arī savu darbu izstādes Lietuvā un Igaunijā. Tā, piemēram, 1997. gadā notika iespaidīga četru latviešu tēlnieku – Andra Vārpa, Aivara Gulbja, Kristapa Gulbja un Gļebs Panteļejeva – darbu izstāde Tartu, 1996. gadā savu dolomītā kalto skulptūru izstādi galerijā *Vartai* Viļņā sarīkoja Igors Dobičins.

Tēlnieki, kuri darbojas medaļu mākslas jomā, arvien ir centušies paplašināt starptautiskos kontaktus. Jau kopš 70. gadiem daudzi autori no Latvijas ir piedalījušies prestižajā Dantes atcerei veltītajā medaļu mākslas biennālē Ravennā (Itālijā). Tomēr toreiz šajās izstādēs Latviju parasti varēja pārstāvēt tikai viens vai divi mākslinieki. Medaļu māksla ir tā joma, kurā kopš 90. gadu sākuma starptautiskie sakari tiek organizēti daudz mērķtiecīgāk. Īpaši svarīga loma šo sakaru uzturēšanā ir 1989. gadā tēlnieka un pazīstamā medaļu māks-

linieka Jāņa Strupuļa vadībā nodibinātajam Latvijas Medaļu mākslas klubam, kas ir kļuvis par 1937. gadā Parīzē dibinātās Starptautiskās medaļu mākslas federācijas (*FIDEM*) dalīborganizāciju. Sadarbojoties ar *FIDEM*, latviešu mākslinieki aktīvi piedalās šīs organizācijas rīkotajās izstādēs, konferencēs un citos pasākumos. Vairāki tēlnieki – medaļu meistari – ir saņēmuši starptautiskus apbalvojumus: 1994. gadā Bruno Strautiņš – Somijas Medaļu ģildes speciālo prēmiju Baltijas māksliniekam, 1996. gadā *FIDEM* prēmijas ieguva Vija Mikāne un Bruno Strautiņš, 1998. gadā 26. *FIDEM* izstādē Hāgā (Nīderlandē) balvu saņēma Laimdota Griķe. 12. Dantes biennālē Ravennā 1996. gadā Jānis Strupulis ieguva Mantujas municipalitātes zelta medaļu, bet Bruno Strautiņš 13. Dantes biennālē 1998. gadā saņēma vienu no desmit īpašas atzinības medaļām. Paplašinot darbības iespējas, Latvijas Medaļu mākslas kluba biedri ir gan paši sarīkojuši, gan piedalījušies vairāk nekā divdesmit izstādēs ASV, Dānijā, Japānā, Krievijā, Šveicē un citās pasaules valstīs. Vairāki mākslinieki piedalījušies starptautiskos medaļu mākslas simpozijos – Vija Mikāne 1994. gadā Kremņicā, senā Slovākijas naudas kalšanas centrā, Gunta Zemīte 1998. gadā Somijā.

Kopš Latvijas valstiskās neatkarības atgūšanas 90. gadu sākumā robežu šķērsošanai un kontaktu veidošanai politisko šķēršļu un tādu ierobežojumu kā padomju laikā vairs nav, tomēr plašāku sadarbības projektu attīstīšanu ar citzemju māksliniekiem ir kavējis gan līdzekļu trūkums, gan dažkārt arī visai sarežģītā muitas lietu kārtošana. Ir samērā grūti uzturēt pat tradicionālo sadarbību ar tuvākajām kaimiņzemēm Lietuvu un Igauniju. Vizuālo mākslu jomā valsts atbalsts starptautisku

projektu īstenošanai ir bijis minimāls, praktiski gandrīz nekādu plānotu finansējumu šiem mērķiem neparedzot un atbildību par starptautisko sakaru uzturēšanu atstājot mākslinieku pašu, kā arī mākslinieku organizāciju ziņā. Pat tādiem svarīgiem pasākumiem kā Rīgas starptautiskā tēlniecības kvadriennāle šajā laikposmā finansējumu nācies drudzaini meklēt un gādāt no dažādiem avotiem. Atbildību par latviešu mākslinieku darbu komplektēšanu un nosūtīšanu, piemēram, uz starptautiskajām grafikas triennālēm Tallinā uzņēmusies Latvijas Mākslinieku savienība. Ir sašaurinājies to mākslinieku loks, kuri piedalās Baltijas reģiona kopizstādēs. Tā, piemēram, 1996. gadā veiktā socioloģiskā aptauja liecināja, ka vizuālo mākslu jomā tikai 10 % aptaujāto mākslinieku ir bijusi kāda sadarbība ar igauņu vai lietuviešu kolēģiem.¹² Tēlniecībā šī procentuālā attiecība varētu būt vēl mazāka. Šajā posmā centieni piedalīties kādā starptautiskā pasākumā vai aizvest darbu izstādi uz kādu galeriju ārzemēs galvenokārt notiek un zarojas, pateicoties pašu mākslinieku uzņēmībai un prasmei atrast kontaktu pavedienus. Par šiem notikumiem trūkst apkopojošas uzskaites un bieži vien arī nepieciešamās dokumentācijas.

Atskatoties uz lielo tradicionālo kopizstāžu – Rīgas tēlniecības kvadriennāļu – pieredzi, jāatzīst to īpaši nozīmīgā loma starpnacionālo sakaru uzturēšanā. No 1972. gada līdz 1992. gadā sarīkotajai Starptautiskajai tēlniecības kvadriennālei šajās izstādēs piedalījās ne tikai Baltijas republiku un Maskavas pārstāvji, bet saskaņā ar attiecīgu vienošanos savu darbu kolekcijas parādīja arī Armēnijas un Turkmēnijas tēlnieki. 1992. gadā līdzās Lietuvas, Igaunijas un Latvijas tēlnieku darbu kolekcijām gan atsevišķus darbus, gan lielāku darbu kopumu Rīgas kvadriennālē izstādīja tēlnieki no Dānijas, Zviedrijas, Norvēģijas, Somijas un arī no Sanktpēterburgas. Rīkojot starptautisko tēlniecības kvadriennāli "Rīga-96" ar devīzi "Krustcelēs", akūtais līdzekļu trūkums neļāva pieaicināt lielāku skaitu dalībnieku no Ziemeļvalstīm vai tālākām zemēm – piedalījās tikai divi mākslinieki no Zviedrijas.

Visai rosinoša nozīme ir bijusi tēlnieku centieniem iesaistīt ārzemju mākslniekus Latvijā rīkotajos granīta un arī koka tēlniecības simpozijos. Tā, piemēram, pēc tam, kad divi pirmie Mārupītes apkārtnē sarīkotie granīta tēlniecības simpoziji ar vietējo tēlnieku līdzdalību 1986. un 1987. gadā bija veiksmīgi aizvadīti, 1988. gadā radās izdevība nodrošināt darbošanās iespējas Mārupītes krastā arī tēlniekiem no Bulgārijas, Norvēģijas, Polijas un toreizējās Vācijas Federatīvās Republikas. Diemžēl šis Ojāra Feldberga organizētais pirmais starptautiskais granīta tēlniecības simpozijš nekļuva par tradicionālu pasākumu. Pašvaldības atbalsts Mārupītes simpozijiem apstāka, un par ārzemju mākslinieku viesošanos Latvijā liecina dažas viņu atstātās granīta skulptūras, kuras diemžēl izvietotas visai pieticīgi aprūpētā vidē. Vienā no 80. gadu nogalē Madonas rajonā Biksērē rīkotajiem koka tēlniecības simpozijiem piedalījās tēlnieks no Dānijas, radīdams patiešām saistošu kompozīciju. Taču arī Biksēres simpoziju tradīcija neturpinājās. Jāatzīst, ka ārzemju mākslinieku pieaicināšana tēlnieku rīkotajos simpozijos vairāk balstās un ir iespējama uz personīgas pazišanās pamata,

¹² Baltijas Datu nams. Radošo profesiju statuss. 1996. Maijs-jūnijs. – 11. lpp.

joprojām ir grūti nodrošināt liela mākslinieku skaitam pienācīgu uzņemšanu. Ir cerības, ka tēlniecības starptautiskie sakari simpoziju kustības ietvaros varētu attīstīties Zvārtavas pilī. Tur Latvijas Mākslinieku savienība kopš 1997. gada īsteno starptautisko simpoziju programmu, kurā līdzās keramiķu, tekstilmākslinieku un citu nozaru radošajām grupām varēs darboties arī tēlnieki.

Latvijas tēlniecības virzība ir veidojusies, pārsvarā uzticoties tradicionāliem materiāliem. Ir bijuši centieni aktualizēt arī kontekstuālas, procesuālas izteiksmes iespējas. Tomēr plašākā mērogā tie mākslinieki, kuru radošās idejas balstās brīvākā instalāciju, dažādu akciju un multimediju izteiksmes iespēju izmantojumā, īpaši netiecas identificēt savus konceptus kā tēlniecībai piederīgus. Kaut gan, objektīvi skatot, būtu jāatzīst, ka vairākus nozīmīgus panākumus guvušus instalāciju māksliniekus, piemēram, Oļegu Tillbergu, Ojāru Pēteronu, arī Andri Breži un vēl dažus citādā – atvērtākā kultūras kontekstā noteikti var uzskatīt par līdzdalīgiem procesos, kas 20. gs. otrā pusē savā ziņā pat neiedomājami ir izmainījuši un paplašinājuši priekšstatus par parādībām, kuras pasaules praksē mēdz ierindot tēlniecības kā telpiskas mākslas koordinātu sistēmā. Ja mēs pārvarētu šo joprojām pastāvošo norobežotību, arī priekšstats par starptautisko sakaru lokiem parādītos plašākā aptvērumā.

Tie mākslinieki, kuru konceptuālā objektu un vides attiecību uztvere ir izpaudusies laikmetīgās mākslas sintakses iespēju apgūšanā, savu starptautisko projektu īstenošanā, piedaloties dažādās izstādēs un notikumos ārzemēs, ir saņēmuši Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga atbalstu. Vairāku šī loka mākslinieku veiksmīgu iekļaušanos starptautiskās norisēs ir veicinājusi un mērķtiecīgi virzījusi Helēna Demakova, būdama prasmīga, ar tālredzīgu aktualitātes izjūtu apveltīta kuratore, kurai ir atzīstama starptautisku projektu vadīšanas un īstenošanas pieredze. Ja mēģinātu šo mākslinieku starptautiskās darbības guvumus aplūkot saistībā ar mūsdienu tēlniecības ietvaru paplašinājumu, tad kā īpaši svarīgu un vērienīgu notikumu vajadzētu minēt Rīgas pilsētvīdē sarīkoto Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga gadskārtējo lielizstādi "Piemineklis" 1995. gadā ar vairāku spilgtu ārzemju mākslinieku piedalīšanos (kuratore H. Demakova). Varētu atzīmēt prestižās *Ars Fennica* balvas piešķiršanu Oļegam Tillbergam 1994. gadā un šim apbalvojumam sekojošo mākslinieka patiesi iespaidīgo personālizstādi Helsinkos, arī Ojāra Pēterona piedalīšanos Sanpaulu lielizstādē un vairākus citus starptautisko panākumu piemērus. Jādā, ka ar laiku dažādu objektu un kontekstuālu struktūru radīšanas izpratne kļūs arvien atvērtāka, paverot ceļu visdažādākām starptautiskās sadarbības ievirzēm.

LATVIEŠU ARHITEKTI ZVIEDRIJĀ

Darbs trimdā. 1944–1991

Jānis Lejnīeks

Daudz viņu nav – apmēram 30, turklāt ar katru gadu skaits ir gājis mazumā. Kā tad izveidojās šī latviešu diasporas mazā daļiņa? Latvijas Centrālā padome, vienīgā demokrātiskā nacionāli patriotiskā kustība, dibināta okupētajā Latvijā 1943. gada 13. augustā, organizēja glābšanas braucienus pāri Baltijas jūrai uz Zviedriju visiem, "kuriem draudēja pirmās vai otrās okupācijas varas vajāšanas"¹. Tā bija latviešu inteliģence, politiķi ar Rietumu ievirzi, vācu armijas dezertieri un ebreji. Latvijas bēgļu tiesību aizstāvībai jūras otrā pusē 1943. gada 15. septembrī nodibināja Zviedru–latviešu palīdzības komiteju. Visu Latvijas pavalstnieku kop skaits Zviedrijā 1945. gada 17. maijā sasniedza 4559. Statistika vienā arodu grupā bija apvienojusi inženierus, ķīmiķus un arhitektus, kopumā 71 personu.² Starp citu, lietuviešu bēgļu bija desmit reizes mazāk, bet igauņu – piecas reizes vairāk.

Temata hronoloģiskās robežas var paplašināt gan pagātnē, gan nākotnē. Profesionāli sakari ar Zviedriju bija nodibinājušies jau pirms Otrā pasaules kara. Zviedrija tika uzskatīta par modernās arhitektūras centru Ziemeļeiropā, it īpaši pēc Stokholmas 1930. gada izstādes. Latvijā tolaik bija pazīstami tādi zviedru arhitekti kā R. Estbergs, G. Asplunds, S. Markeliuss, Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātes bibliotēkā bija pieejama arī zviedru periodika. Tieksmi uz sadarbību veicināja vairākkārtējas ekskursijas uz Zviedriju.

Pēc Latvijas Republikas suverenitātes atjaunošanas 1991. gadā zviedru un latviešu arhitektu sadarbība veidojas no jauna. Tā gan izpaužas kopīgos projektos Latvijā, nevis Zviedrijā. Latviešu arhitektiem tagad atrast vietu pārpildītajā zviedru darba tirgū būtu daudz grūtāk nekā viņu kolēģiem pēc kara, zviedru būvniecības pacēluma gados.

Būtiskākie notikumi risinājās pirmajās pēckara desmitgadēs. Tad latviešiem bija jāiekaro sava vieta jaunajā dzīves un darba vidē. Vai tā viņiem bija gluži sveša? Jā un nē.

LATVIJAS
TIRDZniecības un rūpniecības
KAMERA

GENERĀLSEKRETĀRS

Rīga, 1938. g. 19th August.

TO ALL WHOM IT MAY CONCERN.

This is to certify that Mr. Aloizijs Borbals is a collaborator of the "Latvian Economic Review" published by the Latvian Chamber of Commerce and Industry, and every assistance accorded him during his travels abroad will be greatly appreciated.



Aloizijs Borbals
(A. Zalts)

Editor of the "Latvian Economic Review",
Secretary General of the
Latvian Chamber of Commerce and Industry.

I. Izziņa, kas apliecina, ka arhitekts S.A. Borbals apmeklēja ārzemes kā *Latvian Economic Review* līdzstrādnieks. Starp citu, gadu vēlāk pēc S.A. Borbala projekta A. Zaltam tika uzcelta savrupmāja Āgenskalnā.

¹ Latvijas Centrālā padome – LCP. – Upsala, 1995. – 160. lpp.

² Turpat. – 206. lpp.



2. Arhitekts A. Ginters
1944. gadā Vācijā,
deportēto personu
reģistrācijas iestādē

³ Vienkārši Stenlijs. – Rīga, 1993. –
116–118. lpp.

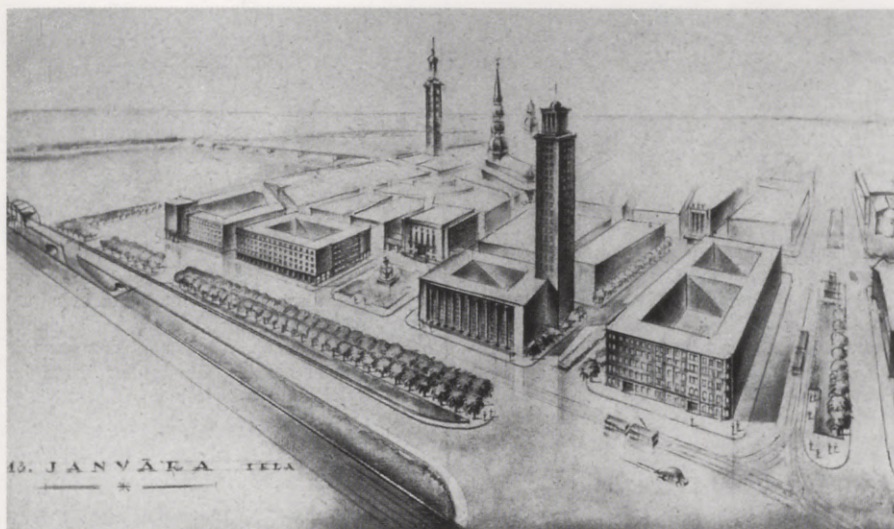
⁴ Arhitekta A. Rogas vēstule
M. Sarmam 1951. gada 30. aprīlī,
atbildot uz viņa lūgumu palīdzēt
ieceļot ASV. Zviedrijas Valsts
arhīvs, fonds *Lettiska samlungen*,
lieta V 210.

Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātē jaunie cilvēki bija ieguvuši priekšstatu par klasisko stilu pamatvērtībām, iemaņas monumentālas pilsoniskās arhitektūras veidošanā un iepazīlušies ar nacionālās ideoloģijas prasībām. Zviedrijā latviešu arhitekti saskārās ar skandināvu funkcionālismu – darba metodi, kas arhitektam liek detalizēti izjust visas cilvēka bioloģiskās vajadzības un radīt visērtākos apstākļus to izpaušmei. Negribētā tikšanās emigrācijā izrādījās auglīga, jo zemnieku tautas praktiskajā attieksmē pret dzīvi sakņotai latviskajai mentalitātei funkcionālisms nebija svešs.

Abas atšķirīgās pieejas arhitektūrai – tradicionāli retrospektīvā un moderni funkcionālā – Zviedrijā 40. gados sintezējās stilistiskā epizodē, kam angļu kritiķi devuši nosaukumu “neoempīrisms”. Reakcija pret internacionālā stila bezpersoniskām gaišām ģeometriskām formām izpaudās interesē par tradicionāliem materiāliem – koku un ķieģeli, kā arī krāsu. Zviedrijā arhitektiem ar “klasiskās skolas” izglītību, kam var pieskaitīt arī LU Arhitektūras fakultātē iegūto, atrast darbu nebija grūti. Kā atceras S.A. Borbals, “.. dažus no bēgļiem Sēderteljē ievietoja barakās, bet citus, mani ieskaitot, kādā baznīcas skolā. Pirmos mēģinājumus gūt kādus panākumus biznesā es uzsāku kopā ar Leopoldu Koppelu. Viņš man nopirka skiču bloku un zīmuli, un mēs devāmies pastaigās. Es zīmēju vietējās mājas, Koppels pārdeva zīmējumus. [...] Nu man bija drusku naudas, tā ka varēju nopirkt vilciena biļeti uz Stokholmu, kur biju nolēmis meklēt darbu. Apmeklēju arhitektu Lidvalli, kas kopā ar manu profesoru (E. Štālbergu. – J.L.) bija mācījies Sankt-Pēterburgā. 1937. gadā, kad piedalījos arhitektūras studenta V. Ozoliņa rīkotajā ekskursijā uz Zviedriju, biju jau ar viņu ticis. Lidvalls apzvanīja vairākus arhitektu birojus.. [...] Parādīju *Kooperativa Förbundet* biroja vadītājam Hedstrēmam Sēderteljes māju skices, kuras vēl nebiju pārdevis. Sarunājāties vāciski, jo manas zviedru valodas zināšanas vēl bija trūcīgas. Mani pieņēma darbā ar 300 kronu atalgojumu mēnesī.”³

Cita situācija bija otrpus okeānam – ASV, kur tolaik varēja iekļūt tikai “uz Latvijas kvotas pamata, kas, kā zināms, ir nepilni 300 gadā. Protams, jābūt galvojumam no US pavalstnieka un naudas garantijai līdz 25 000 dolāru. Lai cik žēl, nevaru Tev palīdzēt, lai kā gribētu. Neesmu vēl pirmkārt tik daudz ar amerikāņiem pazīstams, un nav tādu, kas par tik lielu summu uzņemsies garantiju. Esmu priecīgs, dzirdot, ka vari strādāt savā arodā, bet diemžēl tā nav šeit, labi ja iespējas par zīmētāju tikt ar minimālu algu 50 dolāri nedēļā, prasa visu amerikāņu pieredzi. Lai dabūtu licenci, ir labi jāprot angļu valoda un jāliek speciāli eksāmeni pie attiecīgās pavalsts licenču komitejas, nevis pie augstskolām, kā tas bija Latvijā vai citur. Patreiz strādāju par namdari un nopelnu 100 dolārus nedēļā. Dzīvot var labi, uz darbu braucu ar savu auto, par dzīvokli maksāju 67 USD mēnesī.”⁴

Arī Zviedrijā sākums nebija viegls. Par pirmo latviešu vizitkarti, ierodoties Zviedrijā, kļuva etnogrāfija. Laivu bēgļi bija paņēmuši līdzīgi daudz tautas mākslas priekšmetu, un 1945. gada aprīlī Stokholmas pilsētas nama Zilajā zālē varēja notikt Baltiešu etnogrāfijas izstāde. Latvijas daļu iekārtoja mākslinieks N. Strunke un



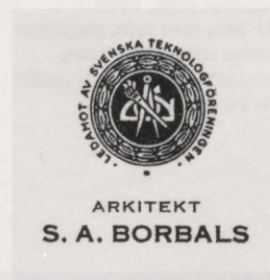
3. 13. janvāra ielas rekonstrukcijas projekts. 1938
Priekšplānā redzams
Pasta krājokļa nams,
kas pēc sākotnējās ieceres
nepārsniedza sešu stāvu
augstumu, tomēr
projektēšanas gaitā ēka pēc
prezidenta K. Ulmaņa vēlmes
iegūva torņa papildinājumu.

arhitekts R. Legzdīņš, līdzdarbojoties arhitektiem A. Teivenam un A. Lapukinam, kā arī māksliniekam R. Kronbergam. Jāatzīst, ka etnogrāfiskās arhitektūras saglabāšanu Latvijā bija ietekmējis Stokholmas Skansens, vecākais brīvdabas muzejs Eiropā. Tā parauga rosināta, Latvijas Pieminekļu valde pēc P. Kundziņa projekta 1924. gadā nodibināja Latvijas Etnogrāfisko brīvdabas muzeju – pirmo Baltijā. Vēlāk kultūrvēsturisko darbu turpināja arhitekts A. Teivens. Strādājot Gēteborgā, viņš sarakstīja un izdeva divas nozīmīgas grāmatas – “Latvijas dzirnavas” (1985) un “Latvijas lauku krogi un ceļi” (1995).

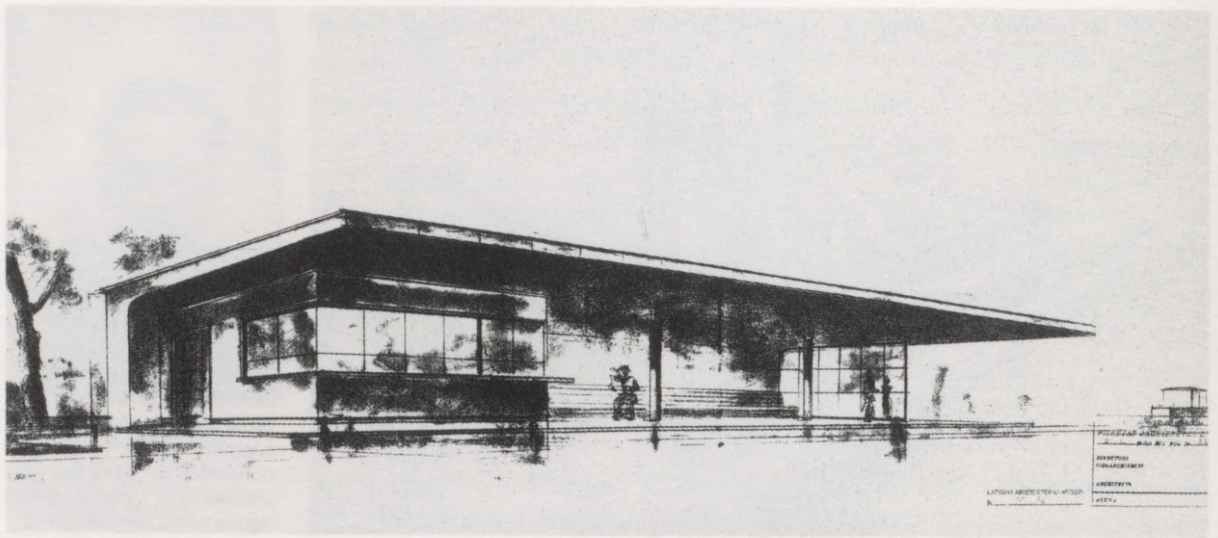
Etnogrāfija dažiem ir atslodze pēc rutinētā darba firmā. Tomēr ne visiem. Ir arhitekti, kuri visu enerģiju velta profesionālai karjerai, neapgrūtinot sevi ar ģimeni, ja tā var teikt. Dažkārt gluži otrādi – dzīvesbiedra atbalsts ir nepieciešams. Arhitektu sabiedrībā nav retums, ka abiem ir viena profesija. Zviedrijā tādas ir Bokalderu, Ginteru, Kuršu un Teivenu ģimenes.

Iepazīšanās bija notikusi, un sākās cīņa par darba tirgu. Zviedrijā arhitekts ir profesijas apzīmējums bez obligātā augstskolas diploma. Privātā prakse – plaša atšķirībā no pirmskara Latvijas, kur arhitektu vairākums strādāja algotu darbu valsts un pašvaldību iestādēs. Ienācēju liktenis nebija viegls, sākotnējā lielākā barjera – zviedru valodas trūkums, arī daļa teorētisko zināšanu izrādījās nevajadzīgas, bet citu trūka. Tomēr vairāki latviešu arhitekti samērā ātri atrada darbu.

Atbalstu profesijā sniedza Latvijas Arhitektu biedrība (LAB), kas savu darbību 1947. gadā atjaunoja Pinnebergā, Vācijā. Īpaši nozīmīgi tas bija arhitektiem, kuri vēlējās legalizēt patstāvīgu darbību. Procedūra un prasības valstīs bija atšķirīgas, tomēr kāds dokuments bija nepieciešams. Kā arhitekta izglītības kvalitātes pierādījumu, kas derētu, reģistrējot savas tiesības, LAB izsniedza LU Arhitektūras fakultātes *curriculum* – mācību plānu un studiju noteikumus angļu valodā. Kopā ar diploma



4. Arhitekta S.A. Borbala biroja veidlapa. Ap 1950



5. S.A. BORBALS.
Skice autobusu pieturas
nojumei Rīgā. 1939
Ar labu sava laika plūdlīniju
formu izjūtu apveltītais
arhitekts varēja droši uzsākt
darbu ārzemēs.

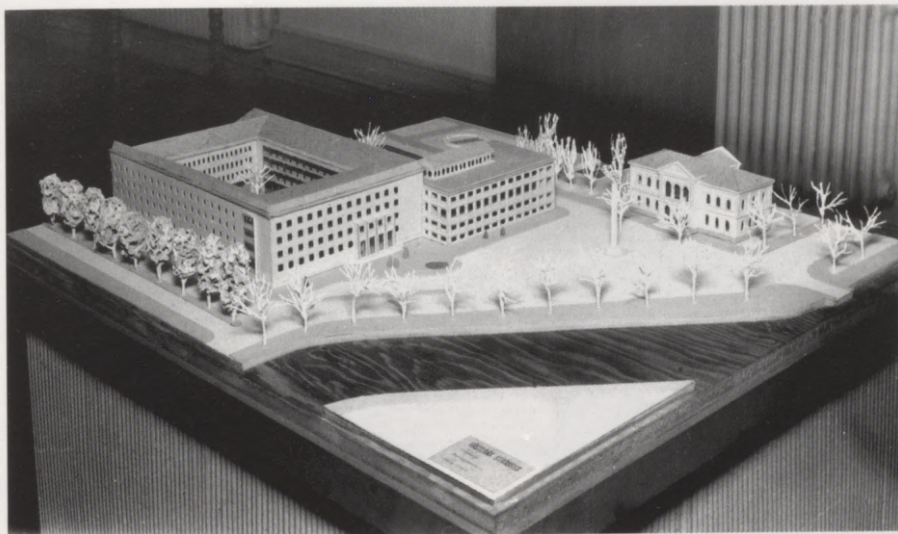
kopiju un savu darbu fotogrāfijām vai publikācijām žurnālā "Latvijas Arhitektūra" tie bija profesionalitātes pierādījumi. Arī Baltijas universitātē prof. E. Laubes un prof. P. Kundziņa vadībā iegūtā arhitekta izglītība nebija peļama. Tā Stokholmā 1950. gadā izdotā žurnāla "Architekts" pirmajā numurā varam lasīt, ka universitātes arhitektūras studentu darbi kopā ar citu valstu studentu darbiem apceļojuši Rietumeiropu un ir izstādīti Stokholmā.



6. Arhitekts S. Ālboms
40. gadu beigās Vesterosā
savā birojā

"Pārvietotās personas", arī arhitekti, 40. gadu beigās pamazām izbrauca uz savām nākamajām mītnes zemēm, tika slēgta arī Baltijas universitāte. Prof. P. Kundziņš pārcēlās uz Stokholmu, un biedrības valde 1949. gadā nolēma lūgt LAB locekļus Zviedrijā pārņemt biedrības (kurā tolaik jau bija ap 170 dalībnieku) vadību. Zviedrijā paralēli darbojās arī Latviešu arhitektu un inženieru biedrība.

50. gadu sākumā ir apzināti šādi arhitekti un studējošie: Gunārs Bērziņš, Staņislavs Aloīzijs Borbals, Milda Borbals, Gerda un Visvaldis Bokalderi, Jānis Jūlijs Daģis, Haralds Kundziņš, Pauls Kundziņš, Gerhards Kundziņš, Aija Kundziņš-Lasmanis, Roberts Legzdiņš, Alfrēds Zilberts, Sergejs Muižnieks-Mirelius (visi Stokholmā), Artūrs Brūveris, Ģirts Cekuls (Eskilstūnā), Alfrēds un Laura Ginteri (Lundā), Valentīns Henkhuzens (Kinnā, vēlāk Borasā), Ilmārs Kauliņš (Sollefteo), Arvids Kravis (Stokholmā, vēlāk Jončēpingā), Manfrēds Sarma (Vesterosā), Arno un Nelda Teiveni (Gēteborgā), Teodors Blumfelds (Ničēpingā, vēlāk Flenā), Rūdolfs Veldre (Vesterosā, vēlāk Jončēpingā), Alfrēds Lapukins (Ērebrū). Vēl zināms, ka Gēteborgā darbojušies Voldemārs Vasilis, Andrejs



7. Vesterosas pilsētas valdes nama makets. Variants bez torņa. 1949

Graudums un Kārlis Dolietis, Juris Robežnieks un Alberts Sala, Eskilstūnā – Voldemārs Bulte.

Daļa no arhitektiem, neatraduši darbu profesijā vai nebūdami apmierināti ar darba raksturu, vēlāk devās tālāk uz ASV, Kanādu u.c., kur tiem pavērās plašākas iespējas. Tomēr liela daļa latviešu arhitektu savu dzīvi pavadīja Zviedrijā, ziedojot talantu šīs valsts būvniecības attīstībai. Vēlēšanās realizēt radošās idejas dzimtenē palika nepiepildīts sapnis. Dažās ģimenēs arī nākamā paaudze izvēlējās arhitekta profesiju. Tā sekmīgi strādā Andrejs Legzdiņš, Varis Bokalders un Janis Vasilis.

Vienlaikus ar politiskajām diskusijām, kuras raksturīgas emigrācijas sabiedrībai, Zviedrijas latviešu arhitektu aprindās izraisās diskusijas par arhitektūras pamatjautājumiem. Žurnāla "Architekts" (visus emigrācijas gadus LAB to izdod Stokholmā) slejās R. Legzdiņš atzīst, ka "visā Latvijas pastāvēšanas laikā mēs noturējām latviešu arhitektūru romantikas stilā, bez izredzēm to pārtraukt vai revidēt. [...] ..mēs pārāk ilgi kavējāmies Berlīnes klasikā vai Pēterpils ampīrā, it kā negribēdami saprast, kas tobrīd notiek Francijā, kad tur sāka ārdīties Le Corbusier, un citur. Pagrieziens latviešu arhitektūrā it kā iestājās, sākot ar 1930. gadu, kad Arhitektūras fakultāte kuplā skaitā ieradās Stokholmas arhitektūras izstādē. Ar šo brīdi iezīmējas latviešu arhitektu apzināta piegriešanās Vakareiropai, varbūt ar skandināvu palīdzību."⁵

Demokrātiskajā Stokholmā tiek diskutētas atziņas, kas nav pietiekami pārrunātas autoritārā režīma Rīgā. Kā atceras M. Sarma, "Štutgartes augstskolā, kur studēju trīsdesmitajos, mani pārsteidza profesora Bonāca vadītās diskusijas ar studentiem. Parasti izvēlējās pāris darbus, starp citu, vienu reizi arī mans projekts bija starp tiem, kuru publiski analizē no formas un satura viedokļa. Telpas veidošanas principi.

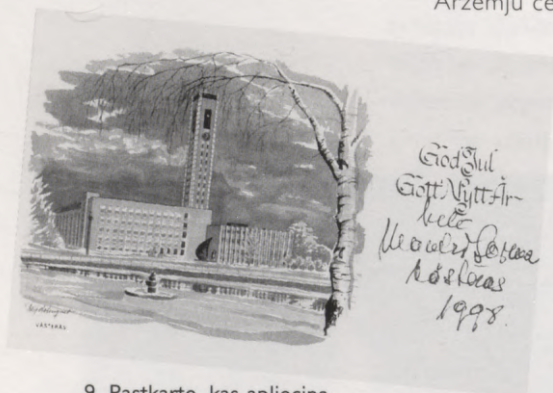
5 Architekts. – 1950. – Nr. 1. – 6. lpp.

8. Vesterosas pilsētas valdes nama makets. Variants ar torni. 1956



Masas un formas attiecības. Mums Rīgā tikai "C" darbnīcā docents Štālbergs publiski iztirzāja projektus. Vienīgi varbūt viņš bija pārāk kategorisks, īpaši – ja students atļāvās oponentēt. Latvijā studijas bija akadēmiskas un stieptas, tām bija nepieciešams vidēji desmit gadi."⁶

⁶ Saruna ar M. Samu 1999. gada 13. augustā.



9. Pastkarte, kas apliecina, ka Vesterosas pilsētas valdes nams ir kļuvis par pilsētas simbolu

⁷ Uzvārda maiņu arhitekts izskaidro ar vēlēšanos iegūt tādu, kas skan arī svešā mēlē. Studējot Štutgartes Tehniskajā augstskolā, viņam nācies dzirdēt, cik grūti ārzemniekam izrunāt latvieša uzvārdu ar četrām zilbēm. Uzvārdu "Saruma" veidojis no vecā uzvārda un pirmā vārda pirmajām zilbēm. (Saruna ar M. Samu 1999. gada 13. augustā.)

Ārzemju ceļojumi pirmskara latviešu arhitektūras studentiem bija dārgi. Desmit gadus pēc kara nosacīti jaunie – jo šajā profesijā briedums nāk tikai ap piecdesmit mūža gadiem – latviešu arhitekti emigrācijā varēja atgūt nokavēto. Ceļoja visi – ar kuģi, lidmašīnu vai savu automašīnu. Pirmajās iepazīšanās reizēs uzmanības centrā bija ievērojamākie kultūras pieminekļi, vēlāk arī jaunceltnes.

Daudz ceļo arī Manfrēds Jānis Baltazars Sarma (dz. 1909. gadā, līdz 1940. gadam – Sarkanbārdis).⁷ Saņēmis A. fon Humbolta stipendiju LU Arhitektūras fakultātē, viņš studijās Vācijā iepazīst monumentālisma stila jaunbūves, arī Štutgartes centrālās stacijas torni. Tā motīvus M. Sarma izmanto vēlāk, vispirms jau Rīgā, strādājot pie Pasta krājīkases nama 13. janvāra ielā. Ēka projektēšanas gaitā pēc prezidenta Kārļa Ulmaņa vēlēšanās ieguva torņa papildinājumu. Tolaik arī arhitekti A. Ginters un N. Voits, izstrādājot Rīgas pilsētas nama projektu Rātslaukumā, paredzēja ievērojama augstuma torni, analoģu Stokholmas rātsnamam.

Zviedrijā M. Sarma nonāk 1945. gada maijā, un jūnijā arhitekts jau strādā Vesterosā, strauji augošā pilsētā 100 km uz rietumiem no Stokholmas. Pilsētas galvenā arhitekta S. Ālboma vadībā no 1947. līdz 1952. gadam viņš projektē Vesterosas pilsētas valdes namu. Ēkas projektēšanas darbi gan ir uzsākti jau pirms kara, tomēr tās galvenā iezīme – 64 m augsts tornis – top tikai noslēguma fāzē. Pilsētas politiķi bija akceptējuši ēkas plānojuma shēmu, bet tai trūka simbola, fokusa punkta. Zvanu torņa ideja "līdinājās gaisā", un tās pamatojums ir visai romantisks – jaunceltnes vietā agrāk bija atradies

dominikāņu klosteris. M. Sarmam nācās torņa formu veidot, to pievienojot jau izprojektētai ēkai.

Vesterosā ievērojamākais M. Sarma un S. Ālboma kopdarbs ir pilsētas bibliotēka, kurai latviešu arhitekts 1951. gadā izstrādāja galīgo plānojuma versiju. Līdz tam zviedru kolēģis bija izstrādājis 16 (!) variantus, kas glabājas pilsētas arhīvā S. Ālboma fondā. Tiem kopīgs viens trūkums – nav grodas kompozīcijas, ēkas daļas izkļiedētas. Apbūves gabalu komplicētu dara baznīcas un ielu krustojuma tuvums. M. Sarma veidojis kompaktu būvķermeni, kurā jūtama funkcionālisma klasikas – Ālto projektētās Vipuri bibliotēkas – ietekme. Fasāžu raksturu noteikušas S. Ālboma skices, kurās parādās jau minētais neoempīrisms. Ēkas siluetu atdzīvina krāsainas glazētas keramikas ierāmējumi ķieģeļu mūrī.

Meistara domas ēkas autorības jautājumā: "Arhitektam, strādājot birojā, autortiesības ir smaga lieta. Kad reiz kāda cita mūsu projekta sakarā sniedzu interviju avīzei, Ālboms man aizrādīja, ka ārpus biroja sabiedrība pazīst tikai viņu."⁸ Vesterosas galvenais arhitekts paralēli darbam pilsētas administrācijā bija atvēris savu biroju, kurā nodarbināja pārsvarā emigrējušos arhitektus. Dažādi finansu pārkāpumi viņu piespieda atteikties no administratīvā darba. Savukārt M. Sarma pārgāja darbā pilsētas būvvaldē, kur viņa uzdevums bija koordinēt investoru un pilsētas sadarbību.

M. Sarma atteicās no dāņu kolēģa P. Hardera piedāvājuma uzsākt kopīgu privāto praksi. Kāpēc? Pieredze pateica priekšā – lai birojs sekmīgi eksistētu Zviedrijas darba tirgū, bija nepieciešami vismaz divi lieli projekti (skola, slimnīca vai daudzdzīvokļu ēka), kas sekotu viens otram. Pretējā gadījumā, veģetējot tikai ar maziem darbiem – savrupmājām, pārbūvēm un interjeriem –, bija niecīgas izredzes nopelnīt iztiku un samaksāt biroja īres un citus izdevumus. "Uz mazajiem darbiem ar mūsu reputāciju, pieredzi un kontaktiem mēs varētu cerēt, bet lielie... Lielos pasūtījumus, par kuriem noteicēji bija politiķi, dalīja municipalitātes varas gaitēņos. Būvkomisijas priekšnieks – bijušais krāsotājs – daudz neorientējās arhitektūrā, bet viņam bija zviedru draugi. Mums uzvarēt kādās projektu sacensībās nešķita reāli."⁹

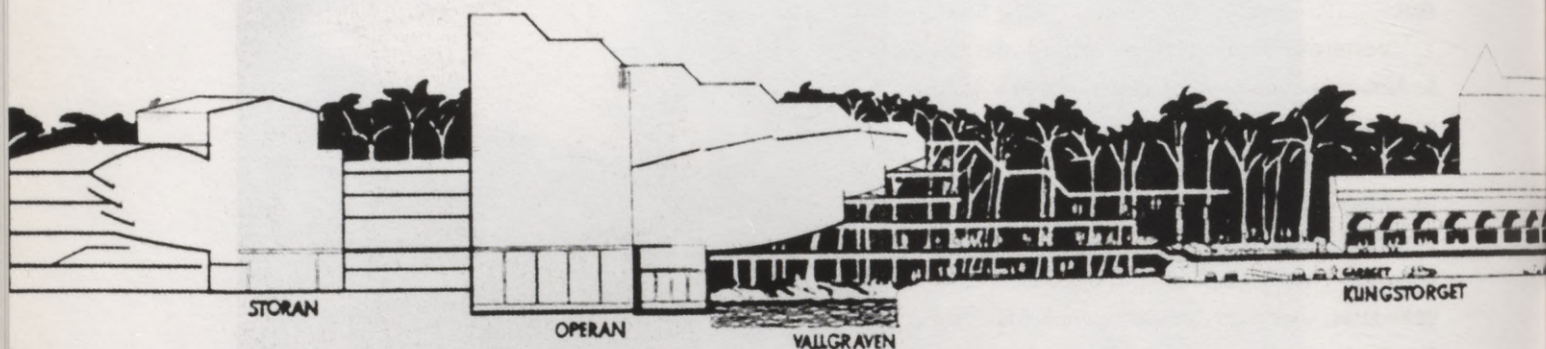
Varbūt M. Sarma pārspilē koruptīvo fonu, kas pastāv jebkuras pašvaldības darbībā, varbūt viņa piesardzībai ir bijusi pozitīva loma arhitekta liktenī. Neraugoties uz viņa šefa S. Ālboma liktajiem šķēršļiem, M. Sarma 1956. gadā iestājās *Svenska Arkitekters Riksförbund* (SAR). Zviedrijas arhitektu nacionālā asociācija tolaik ir ne vien profesionālu "augstākā sabiedrība", bet arī arodbiedrība. Līdzdalība tajā dod dažas svarīgas aģoda garantijas. Vispirms jau, stājoties darbā, tiesības uz garantētu minimālo darba algu.



10. S. ĀLBOMS, M. SARMA.
Vesterosas pilsētas bibliotēkas galvenā telpa. 1951–1954

⁸ Saruna ar M. Samu 1999. gada 13. augustā.

⁹ Turpat.



11. V. VASILIS.

Gēteborgas operteātra
1970. gada konkursa pro-
jekts. Griezums
Autors paredzēja veidot
Operas jaunbūvi un pilsētas
vecu teātri kā vienotu
ansambli. Jaunceltne projek-
tēta kā "tilts" pāri kanālam,
pārvēršot veco tirgus
laukumu par Operas
laukumu.

¹⁰ Domus. – 1972. – Nr. 509;
l'Architecture d'aujourd'hui. –
1973. – Nr. 166.

¹¹ Saruna ar A. Legzdiņu
1999. gada 17. augustā.

Iestāties SAR nav viegli, jo zviedru arhitekti rūpīgi sargā savu darba tirgu. No vecākās paaudzes latviešiem SAR biedrs ir Voldemārs Vasilis (dz. 1922. gadā). Arhitekts nodibināja savu biroju Gēteborgā un aktīvi piedalījās projektu konkursos. Īpaši nozīmīgs ir viņa projekts Gēteborgas jaunajam operteātrim un arhitekta aktivitātes, aizstāvot ideju par teātra būvniecību pilsētas vēsturiskajā centrā, nevis ostas rajonā, kur to pārcēla pēc investoru pieprasījuma.

No emigrācijas otrās paaudzes, kura ieradās Zviedrijā pusaudžu gados un profesionālo izglītību ieguva šeit, pazīstamākais arhitekts ar starptautisku atzinību ir Andrejs Legzdiņš (dz. 1936. gadā). Vairākas publikācijas žurnālā *Domus* un līdzdalība izstādēs apliecina viņa spējas interpretēt vienu no galvenajām mūsdienu arhitektūras tēmām – "racionāla un viegla konstrukcija". Revolucionārs ir bijis arhitekta mobilās dzīvojamās ēkas piedāvājums, kas publicēts starptautiski atzītos itāļu un franču dizaina un arhitektūras žurnālos.¹⁰ Praktiskajai realizācijai tomēr neatradās līdzekļi. Kā uzskata projekta autors, "bija aizskartas nekustamā īpašuma tirgus intereses. Ēka, ko viegli pārveidot un pat pārvietot, grūtāk padodas tradicionālajām mākeru kalkulācijām. Sava loma arī tam, ka laikā pēc 1968. gada studentu nemieriem sabiedrība bija noskaņota pret HIGH-TECH, respektīvi, augstās tehnoloģijas iedvesmotām lietām."¹¹ Sabiedrību arvien vairāk pārņēma vēlšanās "atgriezties pie dabas", izmantot jau esošās celtnes. A. Legzdiņš dod priekšlikumus Stokholmas centra rekonstrukcijai, paredzot piemērot ēku jumbus dzīvošanai – tuvāk saulei, vairāk zaļumu. Arhitekts prognozē, ka pieaugs interese par dzīvi ēku augšējos stāvos. Viņa futuroloģiskie priekšlikumi ir saglabājušies fotomontāžās.

Starptautiskā atzinība deva A. Legzdiņam profesora vietu Stokholmas Mākslas akadēmijā un iespējas propagandēt savas idejas jauniešiem zviedru dizaineriem.

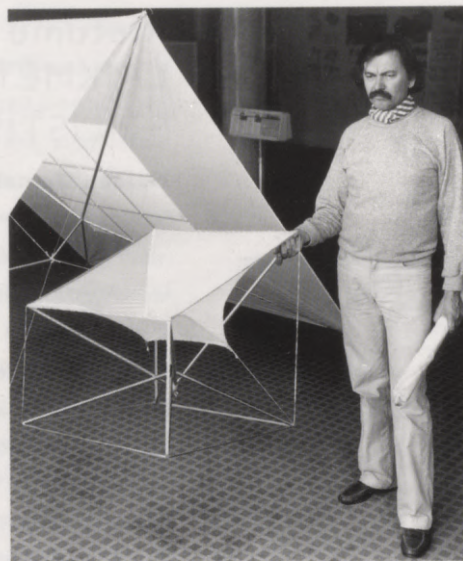
A. Legzdiņu var dēvēt arī par "vienas mājas arhitektu", jo praktiski savas idejas viņš ir pierādījis, vairākkārt rekonstruējot privāto māju Stokholmā. Tās askētiskā elegances spilgti izceļas pilsonisko savrupmāju vidū. Ēkas galvenās formas pazīmes ir viegla konstrukcija, siltumu saglabājoši logi un optimāla gaisma caurlaidība. Lieki piebilst, ka latviešu trimdas sabiedrībā arhitekta eksperimentiem nav nekādas atbalss. Rīgā 90. gadu otrā pusē A. Legzdiņš ir veidojis vairākus interjerus: bāriem *Deco* un *Dizzi* un "Jaunajam restorānam".

Publicistiski orientēta ir cita latviešu arhitekta – Vara Bokaldera (dz. 1944. gadā) darbība. Viņš paralēli studijām Stokholmas Tehniskajā augstskolā, ko beidza 1976. gadā, strādājis kā producentis televīzijā, piedalījies alternatīvo enerģiju izstādes ARARAT veidošanā Venēcijas biennālē, bijis žurnāla *Rapport från ekoteket* redaktors. Vēlāk arhitekts strādājis dažādās institūcijās kā ekoloģiskās būvniecības eksperts un vieslektors Skandināvijas tehnisko augstskolu arhitektūras fakultātēs.

Jānis Kursis (dz. 1951. gadā) pēc Lundas universitātes absolvēšanas 1980. gadā dibinājis projektēšanas biroju, uzsācis aktīvu sabiedrisko darbību, bijis ilggadējs Zviedrijas Arhitektu biedrības valdes loceklis. Profesionālajā karjerā arhitekts specializējies mājokļa pētniecībā, ir Lundas universitātes lektors. Pateicoties viņam, 90. gados ir izveidojusies laba sadarbība starp Lundas un Rīgas tehnisko augstskolu arhitektūras fakultātēm, notiek studentu apmaiņa.

Nacionālu jūtu motivēta, sadarbībai ar dzimteni parasti ir atvērta emigrācijas otrā paaudze. Nākamajai par to jau ir maza interese. Te sava nozīme ir arī Zviedrijas valsts pēckara politikai. Tā ir bijusi divdabīga – no valsts budžeta piešķirtas subsīdijas minoritāšu kultūras organizācijām, vienlaikus domājot par katra ieceļotāja pilnīgu adaptāciju. Vēlēšanās iekļauties vietējā sabiedrībā un zaudēt emigranta mazvērtības kompleksu ir darījusi savu. Latviskā izcelsme no personības identitātes būtiskas pazīmes kļūst par nelielu savādību, atšķirību no zviedru vienaudžiem, kura izzūd līdz ar latviešu valodu.

Beidzas vēstures epizode "Latviešu arhitekti Zviedrijā. Darbs trimdā. 1944–1991". Kā pierādījumus savai eksistencei tā atstājusi uzbūvētas ēkas, publikācijas, nerealizētus projektus un pabeigtas biogrāfijas, kurās kā arhitektu dzimšanas vietas uzrādītas Latvijas pilsētas un pagasti.



12. Arhitekts A. Legzdīns ar viņa dizainēto saliekamās konstrukcijas krēslu zviedru dizaina izstādē 1981. gadā

Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses LAIKMETĪGĀS MĀKSLAS STILISTISKĀS PARALĒLES*

Helēna Demakova

*Šis raksts nebūtu jāuzskata par pabeigtu pētījumu. Tas tapa, atsaucoties uz piekto Borisa Vīpera lasījumu organizētāju aicinājumu runāt par mūsdienām konferencē, kas bija veltīta Latvijas un ārzemju mākslas mijiedarbībai gadsimtu gaitā. Priekšlasījums notika 1997. gada nogalē Rīgā, Kongresu namā, un tas tika ilustrēts ar daudziem attēliem. Šī krājuma koncepcija un finansiālie ietvari ierobežo toreiz runā izmantoto attēlu skaitu, līdz ar to Latvijas lasītājs, tas, kurš varbūt nav tik ļoti sekojis mūsdienā Rietumu laikmetīgās mākslas attīstībai, protams, ir zaudētājs. Sākotnējais teksta variants, pielāgots rakstīta, nevis runāta un ļoti bagātīgi ilustrēta teksta specifikai, bijis pakļauts vairākām vērtējamām pārmaiņām un papildinājumiem.

¹ Sk: *Osmanis A.* Par dažām tendencēm XX gadsimta 80. gadu glezniecībā // *Doma*. – Rīga, 1994. – 117.–139. lpp.

² *Lediņš H.* Laika gars un vietas atmosfēra // Rīga – latviešu avangards [Katalogs]. – Rietumberlīne, 1988. – 79. lpp.

³ *Lancmanis I.* Apmastymai, papildyti dailininko mintimis // *Krantai*. – 1990. – Nr. 4. – P. 29.

Nepieciešamība atspoguļot Latvijas un Rietumu mūsdienā mākslas paralēlo virzību būtu loģiska vēlme no mākslas teorijas viedokļa, taču tās istenošanu apgrūtinā ne tik daudz profesionālie, cik psiholoģiskie un ētiskie motīvi. Tīri profesionāli, neraugoties uz raženi daudzpusīgo mūsdienā mākslu, palīdz tas, ko sauc par "reālo klātesamību", – tā ir iespēja pēdējos desmit gados nemitīgi redzēt dzīvu mākslinieku aktuālo mākslu dzīvā kontekstā Rietumos un paretam arī Latvijā. Toties psiholoģiski ir nedaudz neērti salīdzināt savu laika biedru mākslu ar līdzīgām tendencēm pasaulē. Tas ir tādēļ, ka ik teikums, kas netiek izvērsti garu paskaidrojumu virknē, draud tikt pārprasts kā mēģinājums Latvijas mākslinieku devumu apskatīt tikai un vienīgi kā atvasinājumu no kāda labi zināma Rietumu stila. Tēmas iztirzājumu apgrūtinā tas, ka līdzīgu uzdevumu nav veicis neviens no Latvijas mākslas kritiķiem. Pārsteidzoši maz, varētu pat teikt, ka nemaz nav salīdzinošās stilistikās analīzes par mūsdienā Rietumu un mūsdienā Latvijas mākslu, tā drusku veidā izkaisīta vien dažos katalogos. Kā slavējams izņēmums jāmin Alekša Osmaņa apjomīgais raksts krājumā "Doma", kurā viņš, analizējot 80. gadu jauno latviešu glezniecību, ir pieminējis paralēles ar transavangardu.¹

Uzdevumu savukārt atvieglo fenomens, ko ļoti vispārinoši var nodēvēt par postmoderno pasaules izjūtu, kurā viens no stūrakmeņiem, kā pirms desmit gadiem rakstīja latviešu multimediju mākslinieks Hardijs Lediņš, ir attiecības starp laika garu un vietas atmosfēru.² Tātad analīzes pamatā varētu likt pieņēmumu, ka globālajā informācijas aprites situācijā laika gars cita starpā izpaužas arī noteiktās vizuālās formās, kuras var nosaukt (arī) par mākslu un kuras ikreizējā kontekstā iegūst atmosfēriskas modifikācijas.

Samērā provocējoši būtu rakstu sākt ar citātu no Imanta Lancmaņa 1990. gada raksta par Bruno Vasiļevski. Lai arī tajā runāts par glezniecību, to varētu attiecināt uz visu tēlotājas mākslas produkciju: "Glezniecībā 99 procenti no tā, ko sauc par skolu un raksturo kā stilu, ir citu glezniecību atkārtojums. Analizējot mākslas darbus, atšķetinot daiļrades procesu atpakaļ pie tā izejpunkta, nodalot aizgūtos impulsus, idejas, formas paņēmienus, jāsecina, ka autori visbiežāk neattēlo nedz realitāti, nedz arī savus personīgos priekšstatus par to. Vairumā gadījumu glezna top no gleznas, māksla top no mākslas. Tas, protams, nenozīmē nopelumu. Kopš mākslas dzimšanas brīža jaunatklājēju bijis maz, pārējie mākslinieki savu sūtību apliecinājuši kā variāciju meistari. [...] 20. gs. mākslā, strauji pieaugot subjektīvisma pakāpei, modernās mākslas darbi, kas bija absolūti un izcili savā pirmreizējā, vienīgajā autora izpausmē, palaiķam kļuva ģeķīgi atdarinājumu veidā."³

Vēl provocējošāk būtu sākt ar to, ko ar pilnu pārliecību 1996. gada nogalē jaunajā Ņujorkas galeriju rajonā Čelsijā šo rindu autorei pauda ievērojamais mākslas kritiķis Pīters Šjeldāls. Proti, ka provinces māksliniekam ir raksturīga "mētāšanās pa stilēm".

Savukārt pašu mākslinieku sacītais ne vienmēr sabalsojas ar viņu radīto darbu. Uzklusot vairākumu mūsu meistarū, tā vien šķiet, ka mudinājums darināt katru konkrēto mākslas darbu ir pēkšņi pārlījis pār viņiem kā zelta lietus pāri Danajas pleciem. Bet ko gan citu lai mākslinieki teiktu – ka viņi, lūk, allaž ietekmējušies no tā vai cita Rietumu meistara? Vai no senāka latviešu meistara, kurš pats ietekmējies no Rietumu meistara? Patiesi, itin bieži paralēles ir saskatāmas tur, kur latviešu mākslinieks par attiecīgi stilistiski visradniecīgāko Rietumu mākslinieku vai pat virzienu nekad nav dzirdējis vai dzirdējis pa ausu galam. Tomēr ikvienam mākslas pazinējam gribot vai negribot ir jāpiekrīt, ka nevienu starptautiski pazīstamu Rietumu talantu nav fundamentāli ietekmējis kāds izcils latviešu mākslinieks vai (vēl ambiciozāk!) Latvijā aizsākts 20. gs. mākslas stils. Dabiski, neviens stils Latvijā aizsākts nav. (Te ir runa par mūsdienu profesionālo mākslu, nevis par vēsturiskajām etnogrāfiskajām liecībām.)

Līdz ar to, lai nesaskumdinātu nevienu Latvijas mākslinieku, par šī materiāla moto neizvēlēšos iepriekš citētos, atskurbinošos Imanta Lancmaņa vai Pītera Šjeldāla vārdus, bet gan latviešu mākslinieka Oļega Tillberga optimistisko skatījumu. O. Tillberga 1994. gada personalizstādes "Konjunktūra" katalogā lasāmi viņa pārsprīdumi, ka samērot sevi ar tāda līmeņa mūsdienu mākslas meistariem kā Jozefs Boiss vai Endijs Vorhols nenozīmē viņus atdarināt, bet gan atrast savai riska pakāpei adekvātu citu risku. Mākslas likumsakarības iedrošina.⁴

Vis, ko iespējams paveikt šī raksta ietvaros, ir neliels "inventarizācijas" darbs. Te var uzskaitīt dažus mūsdienu Rietumu mākslas stilus un virzienus, t. i., vairākus strāvojumus ar izteiktām formālām, saturiskām vai ideoloģiskām ievīrzēm, un attiecīgās paralēles Latvijā. Protams, visus gadījumus nosaukt nav iespējams, jo to ir vairāk, nekā te iespējams izpaust.

To, ka šis raksts saturiski prasa ļoti plašu apjomu, nosaka mūsdienu mākslas ārkārtīgi daudzo stilu un virzienu līdzāspastāvēšana. Šis līdzāspastāvēšanas plašums ir vēl nebijis cilvēces vēsturē. Protams, nevar apgalvot, ka stilistisko paralēļu mūsdienās būtu vairāk nekā, teiksim, visu pasaules tautu etnogrāfisko vizuālo izpausmju paralēļu 17. gadsimtā. Tomēr Rietumu kultūras kontekstā mūsdienu mākslas stilu daudzskaitlība (bet ne neierobežotība!) ir pēdējo gadu desmitu piensums šai kultūrai. Lai arī kādas modifikācijas šie stili iegūst cituviet pasaulē – ārpus tradicionālā Rietumu kultūras ietekmju areāla, t. i. ārpus Eiropas, Ziemeļamerikas, Austrālijas u.c., – tomēr lokālās iezīmes profesionālajā tēlotājā mākslā šodien tikai savdabīgi iekrāso globālajos procesos izauklētos Rietumu mākslas stilus.

Visu šobrīd eksistējošo mūsdienu Rietumu mākslas stilu ietekme Latvijā nav manāma vismaz divu iemeslu dēļ. Brīva mākslas informācijas aprīte, kuras būtiskākā sastāvdaļa ir redzēt ārzemju laikabiedru mākslu oriģinālā, nevis reproducētū, iestājusies samērā nesen. Gadu tūkstošu mijas jaunīšiem grūti iedomāties, ka

⁴ Oļegs Tillbergs Konjunktūra [Katalogs]. – Ķīle; Helsīnki, 1994. – 44. lpp.

padomju laikā ceļot uz Rietumiem varēja vien izredzētie un arī tad Valsts drošības komitejas darbinieku uzraudzībā. Bet neatkarīgajā Latvijā mūsdienās informācijas aprite vēl arvien tiek kavēta ekonomisku iemeslu dēļ. Profesionāliem trūkst naudas regulāriem braucieniem uz ārzemēm, jo nedz valsts, nedz citi fondi nav tik bagāti, lai profesionālās vajadzības spētu apmierināt nepieciešamā līmenī. Savukārt naudīgākiem neprofesionāliem padomju laika informācijas deficīts ir izveidojis visai deformētu priekšstatu par mūsdienu mākslas procesiem. Nereti cilvēki, kuri sakās milam mākslu, labākajā gadījumā Rietumos apmeklē vecmeistaru, impresionistu vai klasiskā modernisma meistarų izstādes. Ļaudis neatšķir mākslas galerijas no cituviet Rietumu metropolēs izvietotajiem veikaliem, kurus sauc par saloniem. Ārzemju mākslas izrādīšana Latvijā nav programmatiska mūsu muzeju darba sastāvdaļa, bet gan haotisks, uz piedāvājumu un draudzīgām saitēm orientēts process. Programmatiskuma trūkums ne vienmēr izskaidrojams ar līdzekļu trūkumu, jo daudzas vajadzības var apmierināt ar ārzemju kultūras institūtu naudu. Drīzāk iztrūkst stratēģiskas domāšanas un vizionārisma, kas izrietētu no pamatīgām zināšanām par laikmetīgās mākslas procesiem un māksliniekiem pasaulē. No otras puses, ne mazāk svarīgi ir aplūkot mūsu sabiedrības pašreizējo attīstības stāvokli – to, ko mēdz dēvēt par mākslas darba kontekstu. Šo kontekstu veido ne tikai vietējie mīti vai mākslas vides formālās un neformālās hierarhijas, bet arī reālie garīgie noskaņojumi sabiedrībā. Daudzas parādības, kuras Rietumos ir organiski izaugušas no attiecīgā problēmu saasinājuma pašā sabiedrībā vai starptautiskajā mākslas operatīvajā sistēmā⁵, kas ir Rietumu sabiedrības neatņemama sastāvdaļa, mums vienkārši ir svešas vai nav vēl aktualizējušās.

⁵ Mākslas operatīvā sistēma – termins, ko vācu mākslas teorijā ieviesis kritiķis Tomass Vulfens. Sk: Wulfen T. Betriebssystem Kunst // Kunstforum International. – Köln, 1994. – Bd. 125. – Januar/Februar. – S. 49 – 58.

⁶ 1997. gada rudenī, kad tika lasīts referāts, vēl nebija sācis iznākt vizuālām mākslām veltītais žurnāls "Studija".

⁷ Karls Popers pieminēts nedaudz ironiski, jo viņš ir viens no starptautiski plaši pazīstamā finansista un mecenāta Džordža Sorosa iemīļotākiem domātājiem. Uz Džordžu Sorosu te norādām tāpēc, ka Rīgā 1993. gadā tika atklāts Sorosa Mūsdienu mākslas centrs – Rīga (tagad – Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs), kurš kopš tā laika ir bijis galvenā mūsdienu mākslu atbalstošā institūcija Latvijā un kuru finansē Sorosa izveidotais starptautiskais megafonds.

Mākslas operatīvā sistēma pie mums vienkārši vēl nedarbojas, jo iztrūkst vairāku būtisku komponentu – gan mākslas tirgus, gan specializētas mākslas periodikas⁶, samērā hermētiski noslēgtā muzeju vide aktīvi nepiesaista brīvos kuratorus utt. Ņemot vērā vēl neseno komunistiskās ideoloģijas piesātināto pagātni oficiālajā līmenī, mūsu mākslinieku vidē nav populāras kreisās idejas, kas būtiski ietekmējušas Rietumu mākslas produkciju. Tajā garīgās dzīves novadā, kurā daudziem rietumniekiem bijis svarīgi lasīt Kārli Marksu vai Mao Dzedunu un pēcāk Žaku Lakānu un Mišelu Fuko, pašreiz pie mums atrodas tukšums, un nekādi šajā tukšumā neizdodas mākslīgi iepotēt, piemēram, Karlu Poperu⁷. Te nevar nepieminēt arī sabiedrības un mākslinieku samērā antiintelektuālo noskaņojumu, t. i., nepatiku pret jēlkāda veida teorijām, tās aizstājot ar pseidointelektuālu un emocionāli sakāpinātu tērzēšanu. Vienlīdz būtu jāuzsver ļoti ilglaicīgais agoras, t. i., publiskās telpas, trūkums brīvām diskusijām. Protams, labs teorētiskais pamats nebūt negarantē labu mākslas darbu, taču tās milzīgās teorētiskās viļņošanās pašu Rietumu mākslinieku vidē, kas turpinās vēl šo baltu dienu, pie mums iztrūkst. Mākslinieki Hardijs Lediņš, Leonards Laganovskis, Juris Boiko, Miervaldis Polis, Imants Lancmanis, Andris Breže, Anita Zabiļevska, Barbara Gaile un daži jaunie ir izteikts izņēmums. Mūsu un Rietumu

konteksta tuvināšanās diemžēl nenotiek vis kā līdzvērtīgu monogrāfiju rašanās mūsdienu mākslas un kultūras sfērā, bet gan galvenokārt kā patērētājsabiedrības "ideālu" un tās reklāmas iespaidu pieaugums un jauno mediju un interneta izplatība. Tas viss ietekmē gan mākslas darbu tēmas, gan mediju izvēli.

Vairāki pēdējās desmitgades Rietumu virzieni vispār nav īsti izprotami mūsu kontekstā. Latvijas situācijā tos būtu samērā neiespējami uzskatīt par virzieniem, kur nu vēl stiliem. Tas attiecas uz tā saucamo feministisko mākslu, etnisko minoritāšu mākslu vai seksuālo minoritāšu mākslu. Tas ir – uz mākslu, kas plaši aprakstīta ievērojamu mūsdienu mākslas pētnieku monogrāfijās Rietumos un kam veltītas tematiskas izstādes slavenos pasaules mākslas muzejos.

Interesanti atcerēties, ka vienīgais izteiktais šāda veida etnisko minoritāšu mākslas tēmas pietiekums (es tagad nevērtēju tā kvalitāti) bija gleznotāja Romana Lapp izstāde – par ebreju kultūras tēmām – īsi pirms viņa došanās prom no Latvijas. Bet tagad līdz ar kuratores Ingas Šteimanes aktivitātēm gan klubā "Slepenais eksperiments", gan 1997. gada Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga (SMMC–Rīga) gadskārtējās izstādes "Opera" ietvaros un citos projektos mākslā šķietami parādās feminisma aizmetņi, kuri manifestējas zem nosaukuma "LN Sieviešu līga". Skaidrs, ka nelielie sekojošie komentāri par šīm aktivitātēm nekādi nav salīdzināmi ar Rietumiem tik raksturīgo dziļo feministiskās mākslas teorētisko pamatu. Dažas pozīcijas jauno kuratoru Kaspara Vanaga un Ilzes Strazdiņas organizētajos projektos ar lielu piespiešanos varētu tikt interpretētas kā homoseksuālās tematikas pietiekums.⁸ Šo tēmu izvērst šeit ir grūti, jo, kā jau teicu, tie ir tikai pieņēmumi vai – labākajā gadījumā – tematikas aizmetņi. Taču līdz ar šiem pieņēmumiem izkristalizējas būtiska pēdējo gadu mūsdienu (starptautiskās) laikmetīgās mākslas pazīme – vēršanās pie noteiktām sociālām grupām vai subkultūrām. Līdz ar to gan mākslinieku, gan kuratoru darbība, kā jau demokrātijā, ir vērsta pret viena varas diskursa totalizēšanos, un šī darbība apriori izslēdz kāda noteikta stila dominanti. Stils mākslas aprakstīšanā kļūst par segvārdu hibrīdam un kompleksam veidojumam, ko grūti (bet ne neiespējami) definēt pēc formālām vai pat saturiskām pazīmēm. Drīzāk var runāt par ideoloģijām kā racionalizēšanas instrumentiem, bet latvieši šie kā parasti lietotu mūsu brīnišķīgo, izplūdušo un īstenībā maz ko izsakošo vārdu "noskaņa".

Šī raksta ietvaros, lai uzsvērtu aktuālās paralēles, likumsakarīga būtu koncentrēšanās uz to mūsu mākslinieku darbiem, kuru aktīvā izstāžu darbība aizsākusies 80. un 90. gados. Cita – izsmeļošāka pētījuma tēma būtu daudzi interesanti Latvijas mākslinieki, kuri, darbojušies 60. un 70. gados, turpina strādāt vēl šodien un kuru darbību iespējams salīdzināt ar Rietumu hiperreālismu, popārtu, ķermeņa mākslu jeb *body-art*, kombinēto glezniecību jeb *combine painting* un, visbeidzot, ar tādu izcilu 20. gs. vizuālās mākslas parādību kā amerikāņu (un ne tikai amerikāņu!) reālistiskā fotogrāfija.

⁸ Viens darbs projektā "Biosports" 1996. gadā (autoru Rasas un Raita Šmitu inscenētās fotogrāfijas; divās no tām bija redzami arī viena dzimuma pārstāvju skūpstī tuvplānā) un viens darbs kafējnicā "Pulkvedim neviens neraksta" 1997. gadā (autors Gints Gabrāns, kura foto darbs ar vīriešu kaillķermeņi arī varēja tikt uztverts kā tuvs geju tematikai).



1. A. GRĪNBERGS.
Performance "Jēzus Kristus
kāzas". 1972



2. K. M. MARJĀNI.
Roka padodas intelektam.
1983



3. I. LANCMANIS.
Latvija muļķības, naida,
skaudības, slinkuma,
alkatības, baudkāres un
noveības ielenkumā.
1998

Koncentrēšanos tikai un vienīgi uz 80. un 90. gadiem kavē godaprāts pret dažiem noteikti pieminamiem meistariem. Būtu jāpasaka vismaz tas, ka visnopietnākās padomju cenzūras apstākļos 70. gados Andris Grīnbergs kopā ar domubiedriem rīkoja akcijas un veidoja inscenētas fotogrāfijas (lielā mērā ar fotogrāfa Ata Ieviņa palīdzību), kas sasaucās ar Rietumos pazīstamā *body-art* stilistiku un tā saucamo puķu bērnu aktivitātēm. Henriks Vorkals tajā pašā laikā zīmēja popārtam tuvus darbus, un viņš sarunās ar šo rindu autori nekad nav noliedzis Endija Vorhola mā-

slas ietekmi uz savu daiļradi. Jāņem vērā, ka Henrika Vorkala darbi ir daudz estētizējošāki nekā amerikāņu "tirais" stils un viņa zīmējumu tēmas nebija patērētājsabiedrības klišejas (kāda gan patērētājsabiedrība padomju laikā!). Saistībā ar 70. gadiem noteikti būtu pieminamas Miervalža Poļa un Līgas Purmales aktivitātes, kas sabalsojās ar Rietumos tolaik plaši populāro hiperreālismu.

Pievēršoties 80. gadu aizsākumiem, vispirms būtu vēlams minēt glezniecību, grafiku un kolāžas, jo te stilistiskās paralēles ir daudz uzskatāmākas nekā citos mākslas veidos. Jāpiekrīt A. Osmāņa apgalvojumiem par transavangardam līdzīgajām tendencēm mūsu 80. gadu glezniecībā, taču tā ir tikai viena no Rietumu pasaules 70. gadu beigu tā saucamās jaunās, postmodernās glezniecības ievirzēm. Mūsdienu Rietumu teorētiskajā domā ir aprakstītas vairākas tālaika līdzvērtīgas un paralēlas glezniecības kustības, un tās visas, ne tikai transvanguarda vien, sasaucas ar Latvijā radīto. Transavangards ir Itālijas "produkts", ja atminamies, piemēram, pasaulslaveno gleznotāju Frančesko Klementes un Enco Kuki darbus, kā arī historizējošo Karlo Marijas Marjāni glezniecību, kam Latvijā rodamas stilistiskās paralēles ar Imanta Lancmaņa 80. gadu beigu un 90. gadu darbiem. Šī glezniecība Eiropā nostiprinājās kā pretreakcija uz 60. gadu otrās puses un 70. gadu sākuma vadošajām mākslas tirgus un mākslas institūciju tendencēm. Vispirms tā izpaudās kā pretstats minimālismam, kas atrādīja galējas mākslas autonomijas idejas, un krasi atšķīrās no ārēji puritāniskā konceptuālisma. Jaunajam glezniecības uzplaukumam 70. gadu beigās bija daudzi priekšnoteikumi, jo brīvas un "gatavas" bija gan pašas mākslas, gan mākslas tirgus "nišas". 70. gadu nogalē jaunajā glezniecībā ieviesās it kā jaunatgūtie priekšstati par jutekliskumu un emocionalitāti, tomēr mūsu glezniecībā emocionālā un miesiskā faktūra nav noteicoša. Latvijā līdz ar gleznotāju Sandras Krastiņas un Ievas Iltneres 80. gadu vidus darbiem mākslas vidē pastiprinājās intelektualizējoša tematika ar tieksmi uz simbolizējoši saturisku vispārinājumu. Līdzīgi kā Itālijā, arī pie mums dominēja lieli formāti un pretenciozas tēmas, tāda kā filozofēšana ar krāsu, kuru mīkstināja uzticēšanās intūcijai, un, protams, talants.

Otrs no Rietumos tolaik ietekmīgajiem glezniecības virzieniem bija vācu neоекspresionisms (tā sauktā "jauno mežoņu"⁹ māksla). Šī kustība bija žestā daudz

⁹ *Neue Wilden* – "jaunie mežoņi".



4. M. PALADĪNO. *Vegļa*. 1985



5. H. MIDENDORFS. *Planējošais sarkanais*. 1980



6. O. PĒTERSONS. *Grafika no cikla "Nepārtraukta izvēle"*. 1987

ekspresīvāka par dienviņu kaimiņu glezniecību un nebija tik tieši saistīta ar historizējošām, mitoloģizējošām un visādi citādi metafiziski pretenciozajām itāļu bilžu tēmām. Tā bija izteikti lielpilsētu vidē radusies un šo vidi tematizējoša māksla – stāstiņi par ikdienas ekstrēmajām acumirkļa izjūtām, kuras atsevišķos īpaši talantīgos gadījumos ieguva simbolizējošu raksturu. Līdzības 80. gadu vidū var salūkot, piemēram, vācu "jaunā mežonā" Helmūta Midendorfa gleznās un tolaik vēl jaunā latviešu mākslinieka Ojāra Pēterona lielajās sietspiedēs (īpaši darbu ciklā "Nepārtraukta izvēle"). Nepētot pārāk detalizēti, vācieša A. R. Penka un Aijas Zariņas figūras–zīmes piepulcināmas vienam diskursam.

Turpat līdzās pasaulē bija arī amerikāņu glezniecība, kas radās paralēli ar Eiropas sasniegumiem. Okeāna mūspusē šķiet, ka amerikāņiem tolaik ir mazāk tā saucamo jaunās glezniecības pirmā lieluma zvaigžņu. Plašākā starptautiskā apritē aktīvi iekļāvās trīs no tām – Džuliāns Šnābels, Deivids Selijs un Filips Tāfjjs. Jāteic, ka levas Iltneres personālizstādē "Ella"¹⁰ eksponētās ornamentālās gleznas visnotaļ sabalsojas ar Tāfija darbiem. Savukārt Selija un mūsu Frančeskas Kirkes gleznu stilistikā un arī saturiskā līdzība varētu tikt pamatota tā, kā var pamatot līdzīgu ārēju izpausmi gleznieciskām pārdomām par autorību, oriģinalitāti, dekonstrukciju, diskursu, ideoloģiju un apropriāciju. Tātad visām tām tēmām, kuras teorija mēdz apkopot kā "postmodernās izpausmes".

Apropriācija jeb "piesavināšanās" ir viens no centrālajiem stilistiku veidojošiem paņēmieniem jaunajā mākslā, taču tā vēsture ir gandrīz gadsimtu sena. Apropriācija kā Marsela Dišāna *ready-made* mantiniece cauri popārta sociālajai kritikai un 80. gadu amerikāņu objektu mākslai ir kļuvusi par vienu no galvenajiem mākslas izteiksmes līdzekļiem. Fotografijā, tēlniecībā un glezniecībā no triviālās kultūras un masu medijiem tiek aizgūti tēli, nereti ar tiem ironiski manipulējot. Taču ironija, izmantojot apropriāciju, nebūt nav galvenā attieksme. Mākslinieki lieto

¹⁰ I. Iltneres personālizstādē "Ella" notika galerijā "Bastejs" 1997. gadā.



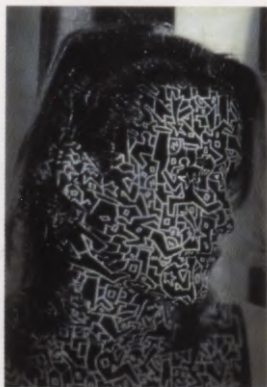
7. I. ILTNERE. *Barselonas pilsētas plāns*. 1997



8. F. TĀFIJS. *Senā Kaira*. 1989



9. K. HERINGS.
Bez nosaukuma (veltījums
Frančeskai Alinovi). 1984



10. K. ĢELZIS.
Portrets 2000. 1987–1988



11. L. PITMENS.
Bez nosaukuma. Nr. 16.
1993

¹¹ Babias M. Kujau der
Kunstgeschichte // Leonards
Laganovskis. Private Collection
[Katalogs]. – Berlin, 1992. – S. 11.

apropriācijas paņēmieni, lai (cita starpā) pētītu serialitātes, līdz ar to ilgstamības, tiražēšanas un citas parādības. Apropiācija vienlīdz konkretizē un atsvešina. Apropiācija mākslā no ikdienas sfēras ievieš visaktuālākos vizuālos faktus, kas mākslas darbos pārtop par zīmēm.

Viena no apropiācijas formām ir reproducētu citu mākslinieku darbu integrēšana savā mākslas darbā vai arī tieša citu mākslinieku darbu kopēšana, tādējādi vērojot skatītāja uzmanību uz pašas mākslas imanentajām, bet galu galā uz varas problēmām. Tā, piemēram,

vācu mākslinieks Bernhards Prinss un attiecīgi mūsu Kristaps Ģelzis ir izmantojuši inscenēto fotogrāfiju ar modeli un drapēriju kā komentāru par klasicistiskajiem uztveres kanoniem. Varētu arī minēt *graffiti* paņēmiena slavenāko izmantotāju Kitu Heringu un atkal Kristapu Ģelzi, kurš Heringa motīvus iekļāva savos darbos (atcerēsimies K. Ģelža 80. gadu otrās puses sietspiedes "Orators", "Rieta madonna" u.c.). Savukārt Leonarda Laganovska 90. gadu sākumā Vācijā notikušās izstādes "Privātā kolekcija" darbos par pamatu ņemtas Kaspara Dāvida Frīdriha gleznas (jeb L. Laganovska to pagatavotas kopijas no reprodukcijām), kurās iegleznots kāds mūsdienu mākslinieku darbs, piemēram, Volfganga Laiba dzeltenā ziedputekšņu instalācija. Laganovska izstādes katalogā vācu mākslas kritiķis Mariuss Babiass rakstīja: "Apropiācijas māksla deklarējusi apstāšanos kā mākslas turpinājumu. Tā nav artikulējusi nedz atteikšanos no jauninājumiem, nedz arī bailes no kāda jauna sākuma, tā vienkārši klasificējusi attiecības starp mākslu un mākslu, starp tekstu un subtekstu."¹¹

Rakstītais teksts un apropiētais attēls ir ļoti iecienīts stilistisks paņēmieni ne tikai 70. gadu sākuma konceptuālistu darbos, bet arī tā saucamajā postmodernajā glezniecībā. Līdz ar to teksta integrēšana Frančeskas Kirkes 90. gadu darbos ir tikpat likumsakarīga kā daudzu citu simtu (un tūkstošu) pasaules mākslinieku gleznās. Pēdējos gados populāra ir kļuvusi dažādu zīmju integrēšana – vai tās būtu komercpasaules zīmes kā, piemēram, *Visa* kredītkartes attēls amerikānim Lerijam Pitmenam vai satiksmes brīdinājuma zīmes kā Miķelim Fišeram 1997. gada gleznā – objektā "Armagedons". Rast paralēles daudzpusīgajai Miķeļa Fišera glezniecībai ar slaveno Rietumu mākslinieku darbiem var kļūt par azartisku nodarbi. Atsauksim atmiņā kaut vai Fišera 1997. gadā gleznotos triju Baltijas valstu prezidentu un kāda "viesa" (citplanētieša) portretējumus. Vai nav tā, ka te pašā glezniecības veidā parādās samērā liela ārēja (stilistiska) līdzība ar askētiskajiem, pabālajiem un lakoniskajiem beļģa Lika Tujmansa darbiem (vai, piemēram, Marlēnas Dimā dažiem portretiem)? Tā kā cienījamas latviešu mākslas aprakstītājas ir daudzkārt norādījušas uz latviešu mākslas ietekmēšanos no beļģu mākslas pirms Otrā pasaules kara, šis varētu būt mazs un ironisks iestarpinājums par eventuālo, bet grūti leģitimējamo mūsdienu beļģu mākslas spiedienu uz mūsdienu latviešu glezniecību. (Tā protams ir tirā fikcija...)



12. M. FIŠERS. MC 4 ID. 1997



13. L. TUJMANSS. Baznīca. 1990



14. B. GAILE.
Labvēlīgs vējš. 1994

Līdzās figurālajai jutekliskajai glezniecībai, atsaucēm uz mītiem un sociālajai kritikai Rietumos ir pastāvējusi un pastāv stabila glezniecības tradīcija, ko varētu nosaukt gan par konkrēto, gan par analītisko, gan par krāsu glezniecību, analogu amerikāņu *colour painting*. Citi to sauc par pēcglezniecisko abstrakciju (*post-painterly abstraction*) vai stingrajiem apveidiem (*hard edge*). Savu pilnziedu tā ieguvusi ASV 50. gados, taču tai netrūkst sekotāju un atvasinātāju vēl šodien. Mūsu Barbara Gaile ir viena no retajām māksliniecēm, kura nekautrējoties runā par šādām ietekmēm un atklāti sajūsminās par daudzu izcilu mākslinieku darbiem, citu starpā viņa nosauc Elsvortu Keliju un Volfgangu Laibu.¹² Jāpiemin, ka Gailes gleznās – to faktūrā un krāsu kārtojumā – tomēr ir nolasāms stāstošais un emocionālais elements, kas amerikāņiem pilnībā virzīts uz tīro telpas pārdzīvojumu.

Vienīgā paralēle mūsdienu mākslā, kuru varētu salūkot mums drošības garantijas sološajā kaimiņvalstī austrumos¹³, atrastos socarta laukā¹⁴. 80. gadu beigās tam visizteiktāk pievērsās Normunds Lācis (gan atsevišķi, gan grupas "LPSR Z" sastāvā) – kā sietspiedēs, tā objektos. Tagad viņš – acimredzot likumsakarīgi – jau vairākus gadus mīt viņa apspēlēto mitologēmu mantinieku pavēnī, tas ir, Maskavā. Jūtīgāk uz socartu, izmantojot postmodernā dubultā koda spēles, savulaik reaģējis Leonards Laganovskis. Uzraksti Leonarda Laganovska gleznās ("Filmas beigas", "PSRS – kompjūteru dzimtene" u.c.) atrodas tajā pašā stilistikajā zonā kā teksts krievu mākslinieka Ērika Bulatova darbos. Bet bijušo padomju valsts vadoņu portreti latviešu mākslinieka darbos (Brežņevs un citi PSRS augsta ranga komunisti L. Laganovska 80. gadu sērijā "Mans pirmais televizors" un citur) sabalsojas ar ASV dzīvojošo un no PSRS emigrējušo mākslinieku Komara un Melamida darbos redzamajiem Staļina u.c. totalitāro vadoņu attēliem.

Inscenētā fotogrāfija kopš 70. gadu beigām ir nodarbojusies ar to, ko atkal varētu nodalīt kā vienu no postmodernās pasaules izjūtas kvintesencēm, proti, ar per-



15. L. LAGANOVSKIS.
McLenin. 1992

¹² Vēstule šo rindu autorei 1997. gada nogalē. Kopš 1997. gada Barbara Gaile dzīvo Parīzē, taču ar savām gleznām piedalās arī Latvijas mākslas dzīvē.

¹³ Kad tapa šī raksta pirmā, t.i. – referāta versija, presē plaši izskanēja Krievijas solījums Baltijas valstīm "sniegt drošības garantijas". Latvijā to uztvēra samērā ironiski, jo valsts jau bija deklarējusi vēlmi virzīties uz NATO.

¹⁴ Socarts – konceptuālisma paveids Krievijā 70., 80. un 90. gados, kas pamatā nodarbojās ar padomju mītu un simbolu ironisku apspēli.



16. I. RUKA.
Imants Rutkaste un Inese
Rutkaste. 1985



17. E. MENNIKE.
Kuivaniemi. 1991



18. M. KIPENBERGERS.
Metro tīkls visapkārt
pasaulei. 1997

sonīgās un grupu identitātes pētniecību. Šāda identitāšu pētniecība bija vērojama 80. gadu vidū mūsu neformālās, Jura Boiko un Hardija Lediņa inspirētās mākslinieku grupas "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca" inscenētajos attēlos. Starptautiskajā mākslas kopainā, sākot ar 70. gadiem, lielu ievēribu ieguvuši Sindijas Šērmenas darbi. Viņas fotodarbus ietekmējis gan konceptuālists, gan feminisms. Līdzīga stilistika – ar 20 gadu starpību – bija nolasāma latviešu mākslinieču grupas "LN Sieviešu līga" inscenētajās fotogrāfijās SMMC–Rīga gadskārtējās izstādes "Opera" ietvaros 1997. gadā.

Pēdējos gados tomēr arvien lielāku popularitāti iegūst daudz jūtīgāka neinscenēta identitātes izpēte reālistiskajā un poētiskajā fotogrāfijā. Somu fotogrāfs Esko Mennike jau ir kļuvis par mākslas tirgus un izstāžu prakses zvaigzni, taču mūsu Inta Ruka savus portretus no sērijas "Mani lauku ļaudis", kas atrodas līdzīgu stilistisko izteiksmes līdzekļu diapazonā kā Mennikes darbi, ir radījusi vismaz desmit gadus agrāk, proti, 80. gadu sākumā.

Runājot par telpisko mākslu, jāteic, ka stilistiskās paralēles ir ļoti hibrīdas. Tīri formāli dažu latviešu mākslinieku darbos var vilkt paralēles ar minimālismu, piemēram, ar slaveno amerikāņu Ričarda Serras un Sola Levita objektiem. Taču minimālisma būtība ir telpas izpēte, iztrūkstot jebkurām naratīvām izpausmēm. Minimālistu mērķis – ar tā saucamajām primārajām, tātad ģeometriskajām struktūrām izraidīt no mākslas darba jebkuru nozīmi. Tā bija vērsšanās pret jebkuru ideoloģizētu diskursu, un 60. gadu sākumā minimālisms sevi pretnostatīja popārtam un – kā gan citādi – arī abstraktajam ekspresionismam. Savukārt runāt par konceptuālistu saistībā ar latviešu mākslu ir pilnīgi nevietā. Es nevaru nosaukt nevienu latviešu mākslinieka darbu, kas kaut nedaudz sabalsotos ar konceptuālistu kā 70. gadu mākslas virziena pamatnostādņēm. Konceptuālistu būtība bija ideja, parasti izteikta samērā nepārprotami vai arī tīri lingvistiski. Konceptuālistu izstrādājumiem nepiemita mākslas darba kā unikāta "aura", bet allaž estetizētā latviešu māksla pat visradikālākajās izpausmēs ir saglabājusi stāstījumu un nojautu par autorību.

Līdz ar to, runājot par latviešu mākslu, pareizāk ir atsaukties uz konceptuālām izpausmēm, nevis konceptuālistu. Zīmīgi, ka bez šīs konceptuālistu fāzes latviešu māksla 80. gadu otrajā pusē it kā uzreiz ielēca tā saucamā naratīvā postkonceptuālistu "vilcienā", kurā drūzmējās formālie aizguvumi gan no minimālisma, gan *Arte Povera* – virzieniem, kas aizsākās 60. gados. Šis kopums, apvienots ar jau minēto apropiāciju, individuālām mitoloģijām un citām Rietumos sen aprobētām izpausmēm, ir interesants kā fenomens, kas saturiski izteikti saistīts ar vietējo kontekstu.

Mākslinieku Ojāru Pētersonu, kuram vienīgajam es nespēju atrast nekādu ārēju analogu Rietumu mākslā, var visnotaļ salīdzināt ar tādiem naratīvajiem postkonceptuālistiem kā, piemēram, vācietis Martins Kipenbergers (darbs "Metro tīkls visapkārt pasaulei" izstādīts daudzviet pasaulē, arī 1997. gada Kaseles *documenta* ietvaros).



19.
G. KVITCA.
Bez
nosaukuma.
1992



20. O. TILLBERGS.
Starpbrīdis. 1997

Tomēr šie salīdzinājumi ir iespējami tikai kādā ļoti aptuvenā, attieksmes iekrāsotā saturiskā laukā. Minimālisma ietekmes Ojāra Pēterona stāstošajos oranžajos darbos ir tīri formālas. Pats mākslinieks kā par vienīgo impulsu runā saistībā ar amerikāņu mākslinieku Robertu Smitsonu, taču Smitsons te drīzāk pieminams kā katalizators ar savu tā saucamās NE-VIETAS māksliniecisko koncepciju un no tās izrietošo praksi.

Arte Povera kā starptautisks, bet Itālijā teorētiski pamatots mākslas virziens aizsākās 60. gadu otrā pusē, un tā ārējā pazīme ir ikdienišķu materiālu un priekšmetu izmantošana mākslas darbu tapšanā. Te varētu minēt 60. gadu nogales Berija Flenegena, Brūsa Naumana un Aligjēri Boeti darbus. Vēlāk viena no šī virziena transformācijām aizvirzījās uz tā saucamo individuālo mitoloģiju mākslu, kas pilnziedu sasniedza 5. Kaseles *documenta* laikā, t.i., 1972. gadā. Te varētu nosaukt Jozefa Boisa un Janisa Kounelisa darbus un salīdzinājumā – 80. gadu beigu un 90. gadu sākuma Oļega Tillberga instalācijas. Vēl vēlāk tas viss Rietumos pārtapa par naratīvo identitātes pētniecību, un te iespējams salīdzināt, piemēram, 1992. gada Gviljermo Kvitcas un 1997. gada Oļega Tillberga darbus. Cits *Arte Povera* atzars aizgāja tā saucamās resursu mākslas virzienā, ko raksturo ritmisks tādu priekšmetu kārtojums, kuriem ir sociāla vēsture. Šajā stilistiskajā nogrieznī sabalsojas vācieša Rafeala Rainsberga un latviešu Oļega Tillberga un Andra Brežes darbi. Izsmalcināti estetizējošā veidolā gan *Arte Povera*, gan minimālisma formālie aizguvumi, gan popārtiskā attieksme rezultējās tā saucamajā britu jaunajā skulptūrā 80. gados, un te var vilkt paralēles ar Ričarda Dikona 80. gadu un attiecīgi Andra Brežes 90. gadu darbiem



21. R. DĪKONS.
Zivs uz sauszemes.
1987



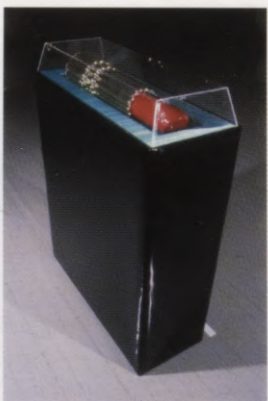
22. A. BREŽE.
Instalācija no personāl-
izstādes "Visu māja"
"Rīgas galerijā".
1993



23. K. LEMMERCIS.
Legeme. 1993–1994



24. Dž. un D. ČĒPMENI.
Lielie pāridarījumi mirušajiem.
1994



25. S. MĀLIŅA.
Bez nosaukuma. 1997



26. A. PAIGOTS. Higiēnas
instruments (Pirmais kofēris).
1995

Nedaudz "brutālāku" formu *Arte Povera* un individuālās mitoloģijas ieguva vācu mākslā. Tā, piemēram, Dānijā dzīvojošais vācu mākslinieks Kristiāns Lemmercs bieži izstādījis lopu kautķermeņus, bet latvieši, veicot kaut ko līdzīgu, ir nesalīdzināmi estetizējošāki. Šai sakarā lai pieminami Jāņa Mitrēvica objekti no darbu kopas "Speķis visai valstij", kas bija aplūkojami SMMC–Rīga 1994. gada izstādes "Valsts" ietvaros.

Apropriācija objektu mākslā savu kulmināciju, šķiet, ir sasniegusi 90. gadu jaunajā britu mākslā. Tajā cita starpā redzamas bezapziņas rosinātas (tomēr sociāli un mediāli pamatotas) perversijas kā Džeikam un Dinosam Čēpmeniem, un šajā sajūtu zonā varētu aplūkot arī dažus Ginta Gabrāna darbus, piemēram, 1995. gada objektu "Nazis, ar ko sev sagriezt dirsu". Minimālisma ietekme ir pamatojusi arī askētiskāku objektu izveidi 90. gadu jaunajā britu mākslā. Piemēra pēc varētu minēt Adriāna Paigota objektu "Higiēnas instruments (Pirmais kofēris)" no sensacionālās 1997. gada Londonas izstādes *Sensation*, kuram rodama stilistiska līdzība ar 1997. gadā tapušo Sarmītes Māliņas darbu "Valoda". Sarmīte Māliņa ir īpašs gadījums latviešu mākslā, un viņas darbos gan nolasāmas paralēles ar femino fetišu mākslu (varētu salīdzināt populāro Silvijas Flerī darbu, kurā kārtotas dārgas kurpes, un Sarmītes Māliņas objektus ar lūpukrāsām), gan vērojama sabalsošanās ar to objektu mākslu, kura Rietumos radās secīgi pēc minimālisma, konceptuālisma un konkrētās glezniecības pieredzes.

Jaunā mākslinieku paaudze Latvijā ir aizrāvusies ar kontekstuāliem pētījumiem, kas tieši izriet no izstādes vietas, situācijas un tēmas, pilnībā simulējot realitātes nosacījumus. Te būtu jāmin Ginta Gabrāna ierīkotā zāle ar sporta rīkiem projektā "Biosports" bijušās rūpnīcas "Dzintars" telpās 1996. gadā.

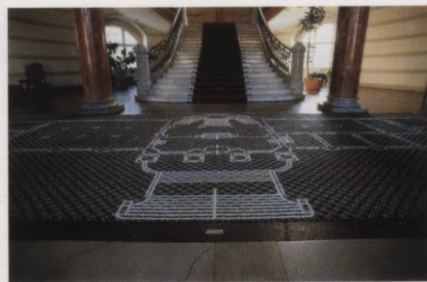
Visbeidzot, jāpievēršas intelektuālākai un izteiksmes līdzekļu ziņā "taupīgākai" mākslai, kas postkonceptuālajā paradigmā nodarbojas ar reprezentācijas un uztveres pētījumiem. 1991. gadā Rīgā *ARS Baltica* izstādē "Vaigu vaigā" redzējām soma Jusi Nivas monohromos gleznojums, arī zīmētus un fotografētus vietu plānojums. Mākslinieks nodarbojas ar uztveres nosacījumiem, kas izriet no konkrētās telpiskās situācijas, tās šķītiem (jānosauc viņa darbi, kas tapuši ar foto un video palīdzību). Nīva un viņam līdzīgas ievirzes mākslinieki allaž ir sekojuši moto, ka "māksla nav tā vieta, lai pierādītu, cik dažādi ir mākslinieki". Gan viņš, gan mūsu Anita Zabiļevska, šķiet, meklē ideālo novērošanas punktu, un te var

atcerēties Anitas Zabiļevskas 1994. gada darbu "Karte" Valsts Mākslas muzejā un kombinēto video un gleznu instalāciju "Gleznotāja smilšu pulkstenis" 1993. gadā. Vizuālās pasaules nosacītība ir gan amerikāņu Dena Greiema, gan arī latvieša Ērika Boža darbu tēma.

Ir arī nelieli kuriozi, kas rodas tad, kad Rietumos apbērtās postkonceptuālās tendences mūsmājās iegūst pārspilēti estetizējošu un rustikālu raksturu. Tas notika ar Jāņa Mitrēvica objektiem Pedvālē, kas bija lieli koka rāmji, caur kuriem pavērsās skats uz ainavu. 1977. gadā Kaseles *documenta* ietvaros ainavas "ierāmējumu", tikai toreiz no metāla, izveidoja mākslinieku grupa *Haus-Rucker-Co* (objekts "Ierāmējums").

Skaidrs, ka šajā apskatā nevarēsim pakavēties nedz pie performanču un akciju, nedz pie mediju mākslas, kas centrējas ap Rasas un Raita Šmitu vadīto elektroniskās mākslas centru *e-lab*. Materiāls vienkārši ir pārāk apjomīgs, un katra no stilistiskajām izpausmēm – atsevišķa pētījuma vērtība. Būtiski šķiet piebilst, ka jau vairākus gadus Latvijas Mākslas akadēmijā darbojas Vizuālās komunikācijas nodaļa. Tajā studenti apgūst arī digitālo videomākslu (pedagogs Ojārs Pētersons). Šīs nodaļas ceturtā kursa studentu izstāde "Tauki", kas 1999. gada pavasarī notika Raiņa Literatūras un mākslas muzeja telpās, aktualitātes ziņā neatpalika no līdzīgām tendencēm starptautiskajā mākslas kopainā.

Noslēgumā vēlētos pieminēt Jura Boiko darbu "2 x 4 Endija Vorhola portreti" izstādē *Forma anthropologica* Tallinā 1992. gada sākumā. Latviešu mākslinieka videoinstalācijas intelektuālais piesātinājums un reizē minimālistiskā formveide samērojama ar ievērojamā amerikāņu meistarā Gerija Hila sniegumiem. Reiz, t.i., 1995. gadā, paliela latviešu mākslinieku un kritiķu grupa kopīgi devās uz Helsinkiem. Tur izstādes *ARS 95* ietvaros mēs vērojām mazu amerikāņu meitenīti, kura lasa Vītgenšteina tekstu Gerija Hila videodarbā. Igaunņu mākslas vēsturnieks un kurators Ants Juske izstādē par igauņu identitātes tēmu, labi zinot par šo Gerija Hila darbu, lūdza savai septiņgadīgajai meitai Ullai lasīt ievērojamā Igaunijas semiotiķa Jurija Lotmana tekstu un izveidoja līdzīgu videodarbu. Šis varētu būt labs salīdzinājums, kā globālas tēmas un globāla stilistika iegūst vietēju modifikāciju.



27. A. ZABIĻEVSKA.
Karte. 1994



28. Mākslinieku grupa
Haus-Rucker-Co.
Ierāmējums. 1977



29. M. RATNIKS.
Analogi/Digitāls. 1999



30. J. BOIKO.
2 x 4 Vorhola portreti.
1992

Ari neputni lido !



Neputns

Vizuālo mākslu žurnāls *Studija*
Mākslinieku darbu katalogi
Grāmatas
Mākslas albumi
Rakstu krājumi
Atklātnes

Apgāds *Neputns* | I. novembra krastmala 35, Rīga, LV-1050, tālrunis/fakss 722647, tālrunis 7224063, e-pasts studija@studija.lv

THE ARCHITECTURE AND SCULPTURE OF THE RĪGA DOME CATHEDRAL IN THE 13TH CENTURY: CONTACTS AND INFLUENCES

By Elita Grosmane

The cornerstone for the Rīga Dome Cathedral was laid on July 25, 1211, and the construction project was completed in the second half of the 13th century. This topic has been discussed endlessly over the last century and more, but the subject has not yet been exhausted, and researchers continue to focus on it.

The initial stimulus for construction of the Dome came from the ambitions of the German Bishop Albert in terms of Baltic expansion. The building of a grand cathedral was part of the process. The cathedral was originally intended as a pillar basilica modelled after the Dome Cathedral of Brunswick that was put up by Henry the Lion and served as a paradigm for the building of Northern German cathedrals at that time – especially the Dome at Ratzeburg, which is the oldest surviving sample of brick-based architecture in the region. Like that structure, the Rīga Dome was at first built of stone blocks, but in the 1220s the builders turned to the new material of the brick not changing, however, the plan of the building. At the same time construction of a cloister was also begun. It is assumed that when Albert died in 1229 the project was not complete. The construction plans of that particular period are best reflected in the structural clarity of the geometric elements that are found in the eastern part of the church, testifying to a gradual shift in style from the Romanic to the Gothic. We have little information about construction work during the reign of the next bishop, Nicolaus. It is presumed that the work did not stop, but continued along on the basis of inertia.

A new intensity in the process appeared when the first archbishop, Albert Suerbeer, arrived in Rīga. He came from the ranks of Pope Innocent IV, and it may be that his contacts with the upper reaches of the Catholic Church served as an impetus for moving away from the already old-fashioned style of pillar basilicas in favor of a hall-type building. Once the work became more active again, influences from the Rhineland and Westphalia appeared in parts of the building, thus causing the myth of a master craftsman from Cologne travelling to Rīga to provide the necessary brilliance to the grandiose construction. Later research into Medieval architecture and art in the Rhine region have brought greater precision to descriptions of master artists in that period, defining the "master of Samson" and the "master Ezzo Erenfried", for example. Against this background, the idea of a "Cologne master" in Rīga seems far too abstract and unspecific. A detailed analysis of the Rīga Dome sculpture shows that elements from the 13th century can be perceived as a homogeneous phenomenon – the ensemble of the Dome is imbued with a cross of various elements and influences.

POST-GOTHIC ELEMENTS IN LATVIA'S SACRAL ARCHITECTURE IN THE 16TH AND 17TH CENTURIES

By Ojārs Spārtis

Post-Gothicism in Latvian architecture in parallel to Mannerism in visual and applied arts is interpreted as a specific branch of the late Renaissance and Baroque period, with a definite group of form-related elements which repeat the aesthetics of the previous stylistic system. In Latvian building culture, forms of this type are most often found in sacral architecture, in buildings which were put up between the 1580s and the 1660s.

Building traditions which were indebted to the architecture of the late Gothic style disappeared at the turn of the 15th and 16th centuries, when the Reformation caused a serious break in the structure of religious culture. The return of stylized Gothic forms in Renaissance and Baroque artistic systems, therefore, cannot be seen as a direct continuation of the traditions of Gothic style. The Latvian word "pēcgotika", or "Post-Gothicism", which derives from the German "Nachgotik", describes this phenomenon with all due accuracy, as far as this author is concerned.

Post-Gothic elements in Latvian sacral architecture can be found at the morphological level, i.e., as a stylized application of specific constructive and decorative architectural details. These consciously utilized "quotes" from the Gothic lexicon in each instance involve the repeating of or emphasis on a concrete element.

The stylization of Gothic elements in the architecture of churches is invariably woven together with the artistic systems of the Renaissance and Baroque periods. This allows us to say that Post-Gothicism in the Latvian building arts did not shape an independent style. Rather, it was a stylistic breakaway, a branch which took an aestheticizing approach toward the several of the formal decorative techniques which were used in the already-gone artistic system of the past.

MONUMENTS OF NEO-GOTHIC ARCHITECTURE IN LATVIA IN THE EUROPEAN CONTEXT

By Jānis Zilgalvis

The spread of Neo-Gothic architecture in Latvia was facilitated by processes that were occurring in the arts in Western Europe, and it remained significant from the mid-18th until the 20th century. Interest in Medieval architecture and art was first demonstrated in Great Britain, so the Gothic revival in that country has been chosen as the context for an analysis of the most distinguished Neo-Gothic monuments in Latvia. The description of some specific objects in Latgale includes a brief look at this area of the construction art in Poland.

The earliest surviving applications of Neo-Gothic elements in Latvian architecture date back to the first quarter of the 19th century (the Mazstraupe castle, the Kalsnava and Pūre churches, etc.). Small Neo-Gothic constructions were found in parks of baronial estates (the viewing tower of the Medze estate, the chapel of the Svītene estate, etc.). In the second half of the 19th century, Neo-Gothicism was already popular throughout Latvia, and stylistically unified buildings and ensembles of buildings appeared (a reconstruction of the Medieval Ēdole castle, and the earliest example of Tudor Neo-Gothicism – the castle of the Vecauce estate). Until the mid-19th century, Neo-Gothic architecture in Latvia was found largely in the castles of baronial estates (the castle of the Odziēna estate, the Alūksne estate), but beginning with the third quarter of the 19th century, there was a boom in the construction of Neo-Gothic churches (Old St. Gertrude's Church in Rīga, St. Trinity Church in the Sarkandaugava neighborhood of Rīga, St. Paul's Church in Rīga, etc.). New St. Gertrude's Church in Rīga and the Gārsene church in Augšzeme (Courland) were designed similarly to the asymmetrical composition of the Daugavpils Lutheran church — a building that is an early and innovative example from the broader perspective — e.g., when we compare it to churches in Northeastern Poland. One of the most distinguished Neo-Gothic churches not only in Latvia but in the entire Baltic region is the Līksna church — a modern building that was designed with various Gothic elements in it. The architectonic, artistic and spatial solutions in the building are reminiscent of the work done by the Polish architect Jozef Pius Dziekonski (the Białystok Catholic church, the St. Bartholomew church Kulesze Koscielne, etc.). Gothic forms took on a rational and artistically vivid application during the period of Art Nouveau (the Exchange Committee Commerce School in Rīga, the castle of the Jaunmoku estate, etc.). Neo-Gothic forms continued to appear in Latvian architecture in the 1920s and 1930s, too (the Lutheran churches in Ogre and Rēzekne, the Catholic churches in Pīlda and Pieniņi, etc.). Latvia's Neo-Gothic architectural monuments not only reflect their multi-faceted and romantic era, but they also fit nicely into the processes of construction art in Western Europe.

ARTISTIC MONUMENTS IN LATGALE IN THE CONTEXT OF THE REGION'S HISTORY OF CULTURE AND THE ARTS

By Rūta Kaminska

There are some 2,700 artistic monuments in Latgale, according to a list that was prepared by specialists in the field of cultural monuments. These are works of fine and applied arts which, in most cases, have survived in the region's churches and cemetery chapels and which can be dated from the 16th to the 20th century. The contacts which the region has had with various European arts phe-

nomena over the centuries reveal a specific choice of sources of inspiration and the involvement of specific professional foreign artists in fulfilling orders from Latgale.

The dominant direction in the artistic heritage created under the influence of the Catholic Church's traditions is the Southern direction, which filtered into Latgale via the experience of Central European artists. This can be seen most clearly in late-Baroque stucco sculptures in Latgale, and is connected with sculptors of the so-called Vilnius Baroque center. Further evidence of links with the artistic pursuits of Southern European Catholic countries is found in the fact that paintings by Andrea del Sarto, Guido Reni, Bartolome Esteban Murillo and others were localized or copied for altars in Latgale's churches. 19th century links with the countries of Central Europe, in turn, are evidenced in the fact that such artists as Jan Matejko, Jozef Peszka, Apolinary Horawski and Kazimierz Alchimowicz, among others, were commissioned to do work for churches in Latgale.

The traditions of ancient Russian art came into Latgale along with the arrival of Old Believers from the Orthodox Church in the late 17th century. Most of these people came from deep within Russia's heartland, bringing along icons, books and items of metalwork — collections there were updated over the course of time. Many items were created on the spot, and this work continues to this very day in such towns as Daugavpils and Rēzekne. The style of these artworks is dominated by influences from Northern Russia, but there are traces of other regions, too, including some echoes of Western art.

In other words, the presence of both the Eastern and the Western Christian church helped to establish the colorful uniqueness of culture in Latgale.

JAMES WHISTLER AND THE "GLASGOW BOYS" IN LATVIAN ART

By Eduards Kļaviņš

In the late 19th and early 20th centuries, during the first stages of its origination, Latvian art absorbed influences of various European schools and centers of art, as well as specific artists. A prominent (and, as yet, insufficiently evaluated) role in this process was played by the distinguished James Whistler and the Scottish painters from a group known as the Glasgow Boys. Whistler's influence is concretely seen in the portrait work of such artists as Janis Rozentāls and Jānis Roberts Tillbergs. The American master was clearly one of the sources for Latvian "mood portraits", as well as for specific color and compositional elements in the paintings. But Whistler, and his Scottish colleagues, had a wider "radiation field", one which included other genres and helped to set up the very concept of modern art in Latvia at this time — use of the medium as

a resource for a more direct and at the same time a more generalized portrayal of "free nature", rejection of story-telling in favor of emotional effect, painterly forms, the co-existence of tonal color with multi-hued polychromy and Post-Impressionist decorativism, sometimes deliberately rougher textures, etc. Latvian painters such as Janis Rozentāls, Jānis Valters and Vilhelms Purvītis could view the work of Whistler and the Scots at exhibitions in Rīga, Petersburg and major German cities. They could also study German "mood art", influenced by the Scots, with the help of German art literature (Richard Muther). The general ideas of this article are illustrated with concrete analogies — comparisons between the work of Robert Macauley Stevenson and Jānis Valters, or between Edward Walton and Tillbergs, for example. The article contains results of the research work performed by the author as a guest researcher of the Caledonian Research Foundation and the Royal Society of Edinburgh in 1997.

ART NOUVEAU AND LATVIAN LANDSCAPE PAINTING AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

By Tatjana Kačalova

At the time when Art Nouveau first arrived in Latvia, landscapes were a favored genre - one which offered a wealth of subjects and motifs and which was inherited from Russian and Scandinavian artists who had worked in the spirit of Realism. A successful study of this issue would allow us to determine the phases that were important to the development of the genre more completely, because in Latvia, Art Nouveau did not replace earlier styles, but co-existed with them. Most often, Art Nouveau was expressed as an ingredient in solutions which conformed to the demands of other styles. The arrival of Art Nouveau elements in Latvian landscape painting was a gradual process, and there are relatively few landscapes that are typically Art Nouveau in style. Art Nouveau did not subjugate Latvian art, but it did affect the mentality of Latvian artists. The main resources of its formal idiom (decoration and rhythm) awakened centuries-old sub-conscious understandings of these values, thus facilitating the establishment of a national art. A vivid example of Latvian landscape painting at the turn of the century is provided by the work of Vilhelms Purvītis (1872-1945) who, more than his contemporaries, managed to adapt the formal idiom of the new style to the needs of landscape painting while at the same time not turning his works into typical Art Nouveau stylizations. There should be more research on the work which Purvītis did in the late 19th and early 20th century, because it hides the key to revealing the most important aspects of Art Nouveau iconography and, by extension, the key to a broader understanding of Latvian landscape painting.

NEO-CLASSICISM IN THE DECORATIVE SCULPTURE OF ART NOUVEAU IN RĪGA

By Silvija Grosa

In analyzing the architecture of turn-of-the-century Rīga, it is important to evaluate the style of decorative sculpture that was used in the construction process. This is a subject that has received scant attention from specialists so far. Some of the materials can be classified as belonging to Neo-Classicism. The fact that we can find elements of Neo-Classicism in the decorative sculpture of early-20th century architecture in Rīga, moreover, allows us to expand the chronological frontiers which apply to this particular movement in Latvia.

As the result of a comparative analysis, we have found several specific aspects of decorative sculpture in early-20th century Rīgians decorative sculpture that can be attributed to Neo-Classicism. These are found in clear efforts to imbue the style with regional motivation, taking a fairly free approach to the classic inheritance of the movement, as well as in close links and reciprocal effect with late Art Nouveau and National Romanticism. International influences were important, too. The trends toward Classicism expanded the range of expressive opportunities that were available to sculptors, letting them search for new forms of plastic expression. There were also changes in the range of decorative and iconographic motifs, promoting the development of allegorical and story-telling compositions in the external decorations of buildings. Rīga's Neo-Classical decorative sculpture tended to be quite concrete in terms of iconographic expressiveness, and the trend was toward sculpture which really told a story. Sometimes a certain craftsmanship in execution of a sculpture could diminish the academic seriousness and attribute more liveliness to the depiction. At the same time, however, we also find professionally valuable interpretations of classical themes — ones in which the link to the conventional traditions of Classicism was unimportant in the shaping of subjective allusions to mythological themes.

JANIS ROZENTĀLS AND NORDIC ART

By Inta Pujāte

The Latvian artist Janis Rozentāls first encountered art from the Nordic countries while a student in St. Petersburg, and in the early 20th century there were several exhibitions of art from that region in Rīga. Of great influence in the painter's thinking was the Scandinavian industrial and international arts show which took place in Stockholm in 1897. Rozentāls gained even greater opportunities to study Nordic art after he married the Finnish singer Elli Forsell in 1903.

Rozentāls was most influenced by the work of the Finnish artists Akseli Gallen-Kallela, Albeer Edelfelt, Pekka Halonen, Verner Thome. He was attracted to the simplicity and severity of form which was found in those works — styles which fully conformed to the Latvian artist's ideas about the unique nature of national schools of the arts. The work of Akseli Gallen-Kallela was of the greatest importance. In this article, the author also takes the first professional look at the influence of the Swedish authors Carl Larsson and Anders Zorn and the Norwegian painter Edward Munch on Rozentāls work. In Carl Larsson's work Rozentāls was attracted to the decorative nature of forms that were used, while in Anders Zorn's work he admired the virtuoso techniques of painting that were applied. Munch attracted Rozentāls through his handling of themes from the area of the so called "Biological Romanticism".

The analogies that are reviewed in this paper show that Rozentāls, after accumulating various influences from Nordic art, created a full and unique branch of European art.

PĒTERIS KRASTIŅŠ' SYMBOLIST VISION OF NATURE IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ART

By Kristiāna Ābele

The Latvian painter and draughtsman Pēteris Krastiņš (1882–c.1942/43), whose promising artistic career was ruined by a mental disease in the early 1910s, so far has been mostly remembered for his dreamy vision of the *Jardin de Luxembourg* in the permanent exposition of the State Museum of Art in Riga. This publication brings into discussion another, almost obscure aspect of his work - numerous sketchy depictions of the domestic North Latvian scenery, produced in pastels, watercolor or mixed soft media on various rough paper backgrounds of different color. These particularly small and delicate, but boldly stylized series of clouds, forests, marshes and bogs in the graphic collection of the State Museum of Art date back to 1905-1907 when Krastiņš was studying stage design in the Stieglitz Central School of Technical Drawing in St. Petersburg. Marked by daring simplicity of form, associative use of color and texture, and overpowering intensity of feeling, the studies convey the artist's heartfelt empathy with the life of nature and represent emotional experiences ranging from moody lyricism to anxiety, depression and fear. "They look very much like colored drawings, yet it seems that the drawing has no other use than to conduct the grand symphony of color. [...] And every fragment is brimming with life and vitality, even though the whole is veiled in a deep melancholy," the writer, artist and critic Jānis Jaunsudrabiņš wrote in 1908. Krastiņš' evocative landscape miniatures are a perfect supplement to the greatly earth-bound picture of early-20th-century Latvian art, but, as their formal and

emotional particularity set them apart from the painted work of other compatriots, helpful analogies should be sought elsewhere - in the imagery used by early-20th-century Latvian poets, and, first of all, in the heritage of European turn-of-the-20th-century Symbolist art. In terms of emotional expression and formal stylization, similar effects in their landscapes were frequently achieved by Jan Stanislawsky, Edvard Munch, Emil Nolde, Paula Modersohn-Becker, Adolf Hoelzel, Walter Leistikow, the early Piet Mondrian, Mikolajus Konstantinas Ciurlionis and other artists of international reputation. Many of them on certain stages of their careers shared Neo-Romantic longings for unspoiled nature as a metaphoric mirror of human soul. For Krastiņš, the humble rustic neighborhood of his father's farmstead provided a truly authentic bond to this aboriginal source of artistic inspiration. With very few exceptions, the Latvian student did not and even could not use first-hand derivations from the work of foreign colleagues, but his individual development toward a peculiar, rudimentary version of Proto-Expressionism proceeded within the same stylistic idiom and a similar spiritual climate. Krastiņš' nature symbolism had a deeply personal background, but his unconscious affinity to the international context highlights the surprising modernity of this lonesome North Latvian dreamer.

THE GENESIS OF THE PROFESSIONAL ILLUSTRATION OF LATVIAN CHILDREN'S BOOKS UNDER THE INFLUENCE OF EUROPEAN ART

By Zaiga Kuple

Graphic illustration of Latvian children's books began at the professional level only in the 20th century, as part of the active development of the national book industry and professional fine art in Latvia, beginning in the late 19th century. Also of importance were expanded opportunities to study graphic illustrations meant for children that were produced abroad.

The initial efforts at producing graphics for children's books in Latvia involved differing types of books. This article looks most particularly at the first professionally illustrated children's books in the area of folklore. Among the artists who worked in this field were Rihards Zariņš, Eduards Brencēns, Jānis Zēgners, Alberts Kronenbergs and Jānis Tillbergs, whose works exposed link with German Late Romanticism (illustrations by Zariņš and Brencēns) and with works of English artist Walther Crane and Russian artists Jekaterina Polenova and Ivan Bilbin who, on their turn, were influenced by Art Nouveau (illustrations by Zēgners, Kronenbergs and Tillbergs). The first truly splendid example of an illustrated children's book was the Tillbergs-illustrated folk story "Misiņbārdis", which was published in 1913 in the form of an album (notebook) — a style that was popular at the turn of the century. The illustrations were

printed separately from the text, and the entire work was printed on high-quality paper. "Misiņbārdis" was quite reminiscent of album-type children's books that were at the time being produced by the Russian artists association "Mir iskusstva" (The World of Art).

From the very beginning, the work of professional Latvian artists in the area of children's books demonstrated ties to the patriarchal foundations of understanding their country and their environment. In terms of the stylistics of these books, too — and especially in the use of techniques from late Romanticism and Art Nouveau — the field of graphic illustrations for Latvian children's books, albeit belatedly, became part of the development of this field in all of Europe. In Latvia, however, illustrations meant for children from the very start avoided over-saturation with details, idyllic beautification or open didactics — elements which were not rare in imported picture books. Latvians also did not cleave to the Western European tradition of illustrating storybooks from the perspective of a very sentimental genre. The graphics that were found in Latvian children's books were imbued with a very unique romantic mood.

FORMS OF ARTISTIC VISION IN LATVIAN ART THEORY OF THE 1920S AND 1930S

By Stella Peļše

In this essay, Latvian art theory is interpreted not only as including openly declared principles of artistic creation, but also the theoretical background of any art-historical text. During the inter-war period, those who wrote about Latvian art were influenced by Western strategies of implementation that were in vogue at that time. One of the central traditions emerged from modified versions of the German idealist philosophy. Space and time as a priori forms of Kantian knowledge were transformed into changing forms of artistic vision and supplemented with the Hegelian concept of art as a spiritual expression of the particular age. These intellectual premises were basic tenets for such writers on art as Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Dagobert Frey, Wilhelm Pinder and others.

Art historian Boriss Vipers was certainly familiar with the broad spectrum of contemporary ideas on art, including the writings of some of the aforementioned critics. He interpreted stylistic differences in art as signs of different conceptions of space, as well as different stages in the formal evolution of art. Art historian Jānis Siliņš stressed the common spiritual aims of each artistic generation, as emphasized in Pinder's theory. For his part, art historian Kristaps Eliass used Riegl's notion of changing artistic will to resist the deep-seated naturalistic criteria of artistic value. Worringer's opposition of abstraction and empathy was remarkable for many

local writers, including the actor Kārlis Hamsters, who in a few publications maintained the short-lived alignment between non-naturalistic expressiveness of art and ideals of social liberation. As formal concepts, forms of artistic vision could partly be conceived as support to the modernist notion of art's autonomy. But as spiritual hallmarks of their time, their nation, etc., they could also be used as tools by authoritarian and totalitarian ideologies. It is possible to conclude that these theoretical principles derived from German and Austrian (the Vienna school) sources of art literature, formed basis of local thinking about art. While the idea of change in the forms of artistic vision implied some acceptance of the latest trends, the biological metaphors in Latvian art, as being in the early stage of Western art history, also fostered a more conservative orientation toward the classical legacy of European art.

CLASSICAL MODERNISM AND EUROPE, 1920-1925

By Dace Lambergā

Latvian Classical Modernism is a movement which appeared around the time of World War I, and at the European level it may well seem to have been a delayed phenomenon. The fact is, however, that Latvian culture as such was very new at that time. There were few people who could promote the influences and international contacts of modern art in Latvia, and in any event these processes were hindered both by Latvia's economic situation and by its geographic remoteness from the cultural centers of Western Europe. It was the painter Jāzeprs Grosvalds, employed in 1919 at the Latvian embassy in Paris, who began to shape links between Latvian and French culture. After he died in 1920, the cooperation was continued by artist Romans Suta, who published articles about the new Latvian art in the French journal *L'Esprit Nouveau* in 1921 and 1942.

Sculptor Kārlis Zāle in 1922 attended the congress of "Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler" in Düsseldorf, and, in collaboration with Arnolds Dzirkalis and Iwan Puni, he published a proclamation in the journal *De Stijl*. Filippo Tomaso Marinetti, writing in the monthly *Der Futurismus* in 1922, published a manifesto of Futurism which was illustrated by a Cubist bust produced by Zāle. In 1923, Niklāvs Strunke, Kārlis Zāle, Arnolds Dzirkalis and Sigismunds Vidbergs were invited by the German *Novembergruppe* to exhibit works at the Great Berlin Art Exhibition. In the same year, also in Berlin, Zāle and Dzirkalis produced the first art journal in Latvian, *Laikmets*, which contained information about the theoretic and philosophical underpinnings of the avant garde movement.

In 1924 a group of artists from Rīga exhibited in Tartu and Tallinn, which were the first Latvian art exhibitions abroad. Also in 1924, Latvian artists and members of the Polish group *Blok* staged a joint

exhibition in Riga, with the participation of such Polish artists as Katarzyna Kobro, Wladyslaw Strzeminski, Alexander Rafalovski, and others. In 1925, Aleksandra Beļcova, Romans Suta and Erasts Šveics showed works at the Parisian exhibition *L'Art d'Aujourd'hui*, exhibiting alongside such luminaries of the avant garde world as Constantin Brancusi, Theo Van Doesburg, Max Ernst, Juan Gris, Fernand Léger, Piet Mondrian, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso and others.

THE ART DECO STYLE AND LATVIAN ART

By Ilze Martinsone

For a movement which was as enormously popular throughout the world as it was, Art Deco has been analyzed quite little in Latvian art theory so far. The orientation of inter-war art in Latvia toward national self-affirmation has often created the erroneous impression that Latvia was isolated from the fashions of the rest of the world. Quite the contrary: the trends of the times reached Latvia, too. The work of artists at the *Baltars* porcelain workshop, for example, represented some of the best work that was done in the applied art in inter-war Latvia. Romans Suta and Aleksandra Beļcova produced decorative compositions in which Cubism was transformed toward ornamental decoration. The works are dynamic, rhythmic and simple in form. Sigismunds Vidbergs produced paintings on porcelain that are distinguished by the lightness and delicacy that were typical of Art Deco graphics.

If we look at the work that was done by graduates of the Ceramics Department of the Latvian Academy of Art, we see clearly that the fashions of the world influenced much of their work. Dishes and elements of building ceramics which made this very plain were produced by such artists as Vilis Vasariņš, Ludvigs Kalniņš, Zenta Radiņa, Roberts Vītolis, etc. Art Deco stylistics never became popular in metal art in Latvia, but one of the most distinguished masters of Art Deco was the metals artist Stefans Berks, who by himself created a whole gallery of Art Deco images. A highly developed graphic culture was evidenced in posters that were produced in Latvia at that time. Working alongside artists who are well-known even today, there were many graphic artists who have unjustifiably been forgotten. Specific Art Deco elements (a rapid linear perspective, exaggerated sizes, simplification of geometric forms, color contrasts) were used by Vidbergs, Raimonds Šiško, Alfreds Švedrēvics and others. The brightest star in Art Deco theatrical design was the painter Ludolfs Liberts. He produced set decorations and costume designs that were ornamental and rich in color, and these works are among the best of the master's oeuvre. Graphic art in the Art Deco style is delicate, elegant and sweetly passionate. Vidbergs produced masterly erotic illustrations that in many cases are more elaborate in form than the

work of recognized masters in this genre. Excellent examples of graphic style were also produced by Hilda Vīka, Kārlis Sauka and Aleksandrs Apsītis. Painting, too, was occasionally subordinated to the shifting winds of fashion. One of the inspirations of the time was the subject of women's emancipation, which coincided with a search for ideal beauty. If this context is kept in mind, the work of Aleksandra Beļcova takes on a whole new meaning.

It is difficult to say much about Art Deco interiors in Latvia, because very few have survived. One of the most prominent surviving examples abroad is the interior produced by Aleksandrs Birzenieks in the Latvian Hall of the League of Nations in Geneva. Before moving to purely functionalist forms, such architects as Dāvids Zariņš, Teodors Hermanovskis and Pāvils Dreijmanis also dabbled in Art Nouveau.

INTERNATIONAL CONTACTS IN LATVIAN SCULPTURE IN VARIOUS PHASES OF THE 20TH CENTURY

By Ruta Čaupova

In sculpture, as in other forms of art, there are radical differences between the type of cultural contacts that existed in the first half of the 20th century and the strictly regimented system of contacts that prevailed after the war. At the beginning of the century, when professional experience was being accumulated by Gustavs Šķilters, Teodors Zaļkalns and Burkards Dzenis, they could not find proper conditions for their work in their fatherland, so they lived and worked outside of Latvia. With the help of scholarships from the Stieglitz school, they first traveled to Paris, where they encountered the artistic principles of Rodin. Later they returned to Russia, working as teachers and receiving commissions for sculptures in order to finance their lives and their creative work. Representatives of the next generation — Kārlis Zāle, Emīls Melderis and Marta Skulme — obtained their professional training in Russia, and during a time of social transformations, they encountered radically avant garde ideas, traveling to the cultural centers of Europe and seeking to expand their links to the various directions of modern art.

In the late 1920s and in the 1930s, some sculptors who produced monuments and who received money from the Latvian Cultural Fund (Kārlis Zemdega, Marta Lange) also went on extended trips, e.g., to Egypt. Sculptors were still enchanted with France, Italy and Greece, better contacts were developed with the Scandinavian countries. During this period there was expanded cooperation with foreign partners in the purchase of materials and in dealing with various technical issues.

In the post-war period, there was no longer any freedom of choice in studying the cultural experience of other countries and in cooperating with foreigners. There were, however, certain ties to

the closest neighboring republics of Lithuania and Estonia. A Baltic sculptural exhibition was staged in Riga in 1958. After the early 1970s, there were slightly broader opportunities for international contacts. Beginning in 1972, there were regular sculpture quadriennales in Riga, which became an important center for sculpture. After 1979 the expansion of international contacts was facilitated by annual sculpture symposia that were held in Dzintari and that attracted artists from East Germany, Czechoslovakia, Poland, Mongolia, Romania, Hungary, Cuba, Mexico, England, Belgium and several other countries. Both the international symposia in Dzintari and the participation of Latvian artists in foreign symposia and tourist journeys were supervised by commissions of the Soviet Artists' Union, as well as by Soviet bureaucrats. Since the beginning of the 1990s, the determining role in the development of international contacts has rested with the ambition of the artists themselves, and with their ability to gather resources for cooperation projects.

LATVIAN ARCHITECTS IN SWEDEN, 1944-1991: WORK IN EXILE

By Jānis Lejnīeks

After World War II, there was some 30 architects among the 5,000 Latvian refugees who had settled up in Sweden. There was a construction boom going on, and they quickly found work, given that professional contacts with Sweden had been established even before the war.

Riga's young architects in the 1930s learned much about classical styles and less about the methods of functionalism. They appeared in Sweden at a time when the two different approaches to architecture – the retrospective and the functional – were becoming synthesised into Neo Empire style. The Latvian architects brought form-type ideas and compositional techniques that had been used in Sweden previously. Among them were a trend toward romantic and monumental construction forms, such as towers on city government buildings. A project to build a new city hall for Riga, the designer for which was influenced by the early-century town hall building of Stockholm, had not been completed when war came. The most significant work toward this direction is the city hall in Vesterosa, which was designed by M. Sarma and S. Ahlbom. Also accomplished in the profession were Voldemārs Vasilis (public buildings in Goetheborg) and Andrejs Legzdīņš (design publications in the journal *Domus*), among others.

Educated in the traditions of style-based architecture but well aware of the architecture of functionalism, the young Latvian architects were forced to put their ideas into practise in emigration, on the other side of the Baltic Sea. Thus they made a permanent investment in the architecture of the Swedish state.

STYLISTIC PARALLELS IN WESTERN AND LATVIAN CONTEMPORARY ART IN THE 2ND HALF OF THE 20TH CENTURY

Helēna Demakova

The article deals with the parallels in Latvian and Western contemporary art. There is no specific reference point in time as the range of material is too broad. Therefore the conceptual origins in Latvia, observable from the late 1960s while Latvia was still under the Soviet system – Hyperrealism, Popart, performances etc. – that can be considered as contemporary art, in this article are only mentioned in passing. The main accent is on the 1980s and 90s and the chosen methodology is based on several related directions with clearly expressed stylistic characteristics in the world and Latvia. The article examines the parallels between Latvian new painting and graphics in the 80s (Ieva Iltne, Frančeska Kirke, Aija Zariņa, Ojārs Pētersons and others) and the Italian Transavantgarde, German Neo-expressionism and American Post-modern painting. It looks at the similar tendencies in Russian Sots Art (Komar and Melamid, Bulatov) and the art of Leonards Laganovskis, simultaneously comparing these artists with the masters of the appropriation direction. Latvian object and installation art (Oļegs Tillbergs and others) is compared both with older tendencies in Europe, for example Arte Povera, as well as to more recent expressions in the world (Guillermo Kuica). Latvian objects may be compared with New British Sculpture – Richard Deacon and Andris Breže – and with the 90s witty art in public space. Here we can mention the Latvian artists Ojārs Pētersons, Jānis Mitrēvics and, for example, the German Martin Kippenberger. Latvia too has seen a flourishing of new media. Alongside photography, which is of a high artistic quality, recognised in the world and similar in style (for example the Latvian Inta Ruka and the Finn Esko Männikkö), the 1980s saw the appearance of video art (Juris Boiko) and the electronic media (the E-lab group in Riga). Recalling the text on the spirit of the age and the atmosphere of the place by the master of the Latvian avant-garde, Hardijs Ledīņš at the end of the 80s, expressions of contemporary art should be evaluated not only in the stylistic but also in the thematic and therefore social context.

ATTĒLU SARAKSTS / LIST OF ILLUSTRATIONS

ELITA GROSMAŅE. Rīgas Doma arhitektūra un būvplastika 13. gadsimtā. Kontakti un ietekmes / The Architecture and Sculpture of the Rīga Dome Cathedral in the 13th Century. Contacts and Influences

1. Rīgas Doma koris un šķērsjoms. Vilhelma Bokslafa zīmējums / The choir and the transept of the Rīga Dome, as drawn by Wilhelm Bockslaff. (No/From: Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga.– Riga, 1912.–S. 9)
2. Rīgas Doma fasāžu zīmējumi ar Johana Daniela Felsko rekonstrukciju marķējumiem / Drawings of the facades of the Rīga Dome, with reconstruction markings by Johann Daniel Felsko. 19. gs. 60. gadi / 1860s. (No/From: BCB. Foto/Photo: Elita Grosmane)
3. Herdera laukums Rīgā / Herder Square in Riga. 19. gs. 80. gadi / 1880s. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
4. Rīgas Doma plāns / A plan of the Rīga Dome. Marinas Bruzgules zīmējums/Drawing by Marina Bruzgule.
5. Rīgas Doma ziemeļu zelninis ar *opus spicatum* / The gable of the Rīga Dome with *opus spicatum*. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)
6. Rāceburgas Doma priekšhalles zelninis / The gable in the front hall of the Dome in Ratzeburg. (Foto/Photo: Elita Grosmane)
7. Rīgas Doma bazilikālais un halles šķērsriezums. Vilhelma Neimaņa zīmējums/ A cross-section of the Rīga Dome basilica and hall, as drawn by Wilhelm Neumann. (No/ From: Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga.– Riga, 1912.–S. 7)
8. No apmetuma atsegtā Rīgas Doma ziemeļu siena / The northern wall of the Rīga Dome, cleared of plastering. 1998. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
9. Rīgas Doma krustejas austrumu spāms / The East wing of the cloister of the Rīga Dome. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)
10. Konsole ar cilvēka galvu. Rīgas Doma krustejas austrumu spāms / A console with the depiction of a human head, the East wing of the Rīga Dome cloister. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)
11. Rīgas Doma kapitula zāle / The chapter house of the Rīga Dome. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)
12. Limburgas Doma priekšhalles portāls / The portal of the front hall of the Dome in Limburg. (Foto/Photo: Elita Grosmane)
13. Rīgas Doma ziemeļu portāla kapiteļu josla. Kreisā puse / The capital band of the North portal of the Rīga Dome. Left side. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)
14. Lībekas Doma priekšhalles portāls / The portal of the front hall of the Dome in Lübeck. (Foto/Photo: Elita Grosmane)
15. Visbijas Doma Ligavu portāls / The Brides' Portal of the Dome at Visby. (Foto/Photo: Elita Grosmane)
16. Rīgas Doma ziemeļu portāls / The North portal of the Rīga Dome. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)
17. Konsole Rīgas Doma baznīcā / A console in the Rīga Dome. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)

OJĀRS SPĀRĪTIS. Pēcgotika Latvijas sakrālajā arhitektūrā 16.–17. gadsimtā / Post-Gothic Elements in Latvia's Sacral Architecture in the 16th and 17th Centuries

1. Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas vidusjoma velves / The vaults of the central nave of the Jelgava Church of St. Trinity. 20. gs. 30. gadu foto / Photo from the 1930s. (No/From: BFM)
2. Durbes baznīcas plāns un fasāžu skices / A plan and facade sketches from the Durbe Church. (No/From: PDC)
3. Neretas baznīcas plāns, velvju raksts un fasāžu skices / A plan, vault designs and facade sketches from the Nereta Church. (No arh./From arch.: Ojārs Spāritis)

4. Zlēku baznīcas plāna, velvju un sānu fasādes zīmējums / Drawing of a plan, vaults and side facades of the Zlēku Church. (No arh./ From arch.: Ojārs Spāritis)
5. Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīcas rietumu ieejas un dienvidu fasādes portāls. Arhitektes Tatjānas Vītolas uzmērījuma zīmējumi / The western entrance and southern facade portal of the Church of St. Catherine in Kuldīga. Drawings by architect Tatjana Vītola.
6. Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīcas interjers. Skats uz velvēm un altāri / An interior of the Church of St. Catherine in Kuldīga. View of the vaults and altar. (Foto/Photo: Ojārs Spāritis)
7. Tērvetes baznīcas altārdaļas velves / The vaults of the altar section of the Tērvete Church. 20. gs. 30. gadu foto/Photo from the 1930s. (No/From: BFM)
8. Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas altārdaļa / The altar section of the Jelgava Church of St. Trinity. 20. gs. 30. gadu foto/Photo from the 1930s. (No/From: BFM)
9. Tērvetes baznīcas plāna un altārdaļas velvju raksta zīmējums / A drawing of the plan and altar section vaults of the Tērvete Church. (No arh./From arch.: Ojārs Spāritis)
10. Elkšņu baznīcas velvju raksts / A photograph of the vaults of the Elkšņu Church. (Foto/Photo: Ojārs Spāritis)

JĀNIS ZILGALVIS. Neogotikas arhitektūras pieminekļi Latvijā Rietumeiropas būvmākslas kontekstā / Monuments of Neo-Gothic Architecture in Latvia in the European Context

1. Ivans Truzsons. Daugavpils cietokšņa vārti / Ivan Truzson. The Gates of the Daugavpils Fortress. 1819. 1929. gada foto/Photo 1929. (No/From: PDC)
2. Stroberihilas muižas vārti / The Gates of the Strawberry Hill Estate. 1758. (No/From: McCarthy M. The Origins of the Gothic Revival.–New Haven; London, 1987.–P.40)
3. Svītenes muižas kapliča / The chapel of the Svītene baronial estate. Ap/C. 1818. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)
4. Frīdrihs Augusts Štīlers. Veccauces muižas pils / Friedrich August Stuler. The castle of the Vecauce baronial estate. 1838–1843. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)
5. Odzīenas muižas pils / The castle of the Odzīena baronial estate. 19. gs. vidus/Mid-19th century. (No/From: PDC)
6. Kitendorfas pils Malhinē, Vācijā / The Kittendorf castle in Mecklenburg, Germany. Ap/C. 1860. (No/From: Adamiak J. Schösser und Garten in Mecklenburg.–Leipzig, 1980.–S.169)
7. Džeimss Gilespijs Greiems. Danieldas pils Engusā, Skotijā / James Gillespie Graham. The Dunninald castle in Angus, Scotland. 1832. (No/From: Walker B., Gauldie W. S. Architects and Architecture on Tayside.– Dundee, 1984.–P.72)
8. Alūksnes muižas pils pirmā stāva plāns / The plan for the first floor of the castle of the Alūksne baronial estate. (No/From: PDC)
9. Alūksnes muižas pils / The castle of the Alūksne baronial estate. 1859–1863. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)
10. Johans Daniels Felsko. Vecā Sv. Ģertrūdes baznīca Rīgā / Johann Daniel Felsko. The Old St. Gertrude Church in Riga. 1864–1869. Projekts 1863/Design 1863. (No/From: PDC)
11. Gustavs Hilbig. Sv. Pāvila baznīca Rīgā / Gustav Hilbig. The St. Paul's Church in Riga. 1885–1887. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)
12. Vilhelms Neimanis. Daugavpils luterāņu baznīca / Wilhelm Neumann. The Daugavpils Lutheran Church. 1891–1893. 20. gs. sāku- ma pastkarte/Early 20th century postcard.
13. Liksnas katoļu baznīca / The Likсна Catholic Church. 1909–1912. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)
14. Jūzefs Pijs Dzekonšis. Erceņģeļa Mihaela un Sv. Floriana katoļu baznīca Varšavā / Jozef Pius Dziekonski. The Church of Archangel Michael and St. Florian in Warsaw. 1888–1901. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)

15. Kārlis Beine. Lielā ģilde Rīgā / Karl Beine. The Large Guild in Riga. 1853–1859. (No/From: PDC)
16. Provinces pārvaldes ēka Brīģē / A provincial government building in Bruges. 19. gs. otrā puse/Latter half of the 19th century. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis)

RŪTA KAMINSKA. Latgales mākslas pieminekļi novada kultūras un mākslas vēstures kontekstā / Artistic Monuments in Latgale in the Context of the Region's History of Culture and the Arts

1. Pasienes katoļu baznīca. Interjera apdare/ Interior design of the Pasiene Catholic Church. 18. gs. 60. gadi/1760s. Stucco. (Foto/Photo: PDC)
2. Saveljinku katoļu kapliča. Altāri / Altars at the Saveljinki Catholic Chapel. 18. gs. sākums, 18. gs. vidus/Early till mid-18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt. (Foto/Photo: PDC)
3. Biržgaļu katoļu baznīca. Gleznas rāmis/ Painting frame at the Biržgaļi Catholic Church. 18. gs. pirmā puse/First half of the 18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt. (Foto/Photo: PDC)
4. Aglonas bazilika. Feretrons (procesiju altāris)/A processional altar at the Aglona Basilica. 18. gs. pirmā puse/First half of the 18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt.gild. (Foto/Photo: PDC)
5. Aulejas katoļu baznīca. Altāris/ An altar at the Auleja Catholic Church. 18. gs. pirmā puse/First half of the 18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt.gild. (Foto/Photo: PDC)
6. Feimaņu katoļu baznīca. Ērģeļu prospekts/An organ loft at the Feimaņu Catholic Church. 18. gs. otrā puse/Latter half of the 18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt.gild. (Foto/Photo: PDC)
7. Dagdas katoļu baznīca. Kancele / The pulpit of the Dagda Catholic Church. 18. gs. vidus/Mid-18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt. (Foto/Photo: PDC)
8. Raipoles katoļu baznīca. Tabernākulis/ A tabernacle at the Raipole Catholic Church. 18. gs. sākums/Early 18th century. k.gr.kr.z/w.carv.pt. (Foto/Photo: PDC)
9. Pasienes katoļu baznīca. Sv. Jānis Nepomuks. Altāra skulptūra / St. John of Nepomuk, altar sculpture at the Pasiene Catholic Church. 18. gs. 60. gadi/1760s. Stucco, kr./pt. (Foto/Photo: PDC)
10. Pasienes katoļu baznīca. Kancele / The pulpit of the Pasiene Catholic Church. 18. gs. 60. gadi/1760s. Stucco, kr./pt. (Foto/Photo: PDC)
11. Pasienes katoļu baznīca. Kanceles jumtiņš / The pulpit roof of the Pasiene Catholic Church. 18. gs. 60. gadi/1760s. Stucco, kr./pt. (Foto/Photo: PDC)
12. Pasienes katoļu baznīca. Kristāmiņš apdare / The niche for baptism of the Pasiene Catholic Church. 18. gs. 60. gadi/1760s. Stucco, kr./pt. (Foto/Photo: PDC)
13. Gumiešu katoļu kapliča. Altāra retabla gleznojums / An altar retable painting from the Gumieši Chapel. 18. gs. otrā puse /Latter half of the 18th century. Koks, e./ Oil on wood. (Foto/Photo: PDC)
14. Feimaņu katoļu baznīca. Altāra retabla gleznojums / An altar retable painting from the Feimaņi Catholic Church. 19. gs. pirmā puse/First half of the 19th century. Koks, e./ Oil on wood. (Foto/Photo: PDC)
15. Garīdznieka portrets. Gumiešu katoļu kapliča/ Portrait of a Clergyman at the Gumieši Catholic Chapel. 19. gs. pirmā puse/First half of the 19th century. a.e./o.c. (Foto/Photo: PDC)
16. Sofijas Karnickas portrets. Fragments. Landskaronas katoļu baznīca / Portrait of Sofija Karnicka. Fragment. Landskaronas Catholic Church. 19. gs. pirmā trešdaļa/First third of the 19th century. a.e./ o.c. (Foto/Photo: PDC)
17. Bezvainīgā Jaunava Marija. (B.E.Murillo darba kopija) Aulejas katoļu baznīca / The Virgin Mary (copy of a work by Bartolome Estevan Murillo) at the Auleja Catholic Church. 19. gs. sākums/Early 19th century. a.e./ o.c. (Foto/Photo: PDC)
18. Jūzefs Peška. Jēzus sirds. Krāslavas katoļu baznīcas altārglezna / The Heart of Jesus, by Józef Peszka. Altar painting of the Krāslava Catholic Church. 1824. a.e./o.c. (Foto/Photo: PDC)

19. Krāslavas katoļu baznīcas altāris ar Tomasa Lisjeviča altārgleznu "Sv. Ludvika dodas krusta karā" (pēc J. Matejko skices) / The altar of the Krāslava Catholic Church with the altar painting "St. Ludwig Departs for the Crusades", by Tomasz Lisiewicz (after a sketch by Jan Matejko). 1884. a.e./o.c. (Foto/Photo: PDC)
20. Feretona glezna "Sv. Juris". Rušonu katoļu baznīca / Painting "St. George", at the Rušoni Catholic Church. 19. gs. pirmā puse/First half of the 19th century. a.e./ o.c. (Foto/Photo: PDC)
21. Aglonas bazilikas sānu altāris ar A. Valikoviča altārgleznu "Sv. Marija Magdalēna". Rušonu katoļu baznīca / The side altar of the Aglona Basilica with "St. Mary Magdalene", by Andrzej Walikowicz. 1827. a.e./ o.c. (Foto/Photo: PDC)
22. V. Jastšembskis. Monstrance. Preiļu katoļu baznīca / A monstrance at the Preiļi Catholic Church by W. Jastrzebski. 19. gs. vidus/Mid-19th century. Sudrabs, kalts, z/Carved sil. gild. (Foto/Photo: PDC)
23. Ikona "Kristus – Lielais arhierejs". Ļauderu pareizticīgo baznīca / The icon "Christ, the High Priest" at the Ļauderi Orthodox Church. 19. gs. pirmā puse/First half of the 19th century. Koks, e./ Oil on wood. (Foto/Photo: PDC)
24. Sv. Nikolajs ar dzīves ainām. Maslovas vecticībnieku lūgšanu nams / The icon with frame "St. Nicholas with Scenes from Life" at the Maslova Old Believers' Prayer House. Ikona – 17./18. gs. mija, rāmis – 18. gs. b./Icon – late 17th or early 18th century, frame – late 18th century. Koks, temp./Temp. on wood. (Foto/Photo: Rūta Kaminska)
25. Metāla ikona "Dievmātes atdusa". Skangeļu vecticībnieku lūgšanu nams / The metal icon "Rest of the Mother of God" at the Skangeļi Old Believers' Prayer House. 19. gs./19th century. Metāls, liets/Cast., met. (Foto/Photo: Rūta Kaminska)
26. Baznīcas dziedājumu grāmata. Rečinas vecticībnieku lūgšanu nams / Church Song book. Rečina Old Believers' Prayer House 19. un 20. gs. mija/Late 19th or early 20th century. p.rokraksts, akv./Manuscript on paper, w-c. (Foto/Photo: Rūta Kaminska)

EDUARDS KĻAVIŅŠ. Džeimss Vistlers un "Glāzgovas zēni" Latvijas mākslā / James Whistler and the "Glasgow Boys" in Latvian Art

1. Džeimss Vistlers. Tomasa Kārlaila portrets / James Whistler. Portrait of Thomas Carlyle. 1872–1873. Glāzgovas Mākslas galerija un muzejs/ Glasgow Art Gallery and Museum. (No/From: Die Kunst–1900. – S. 146)
2. Jānis Rozentāls. Barona Roderika fon Engelharta portrets / Jānis Rozentāls. Portrait of Baron Roderich von Engelhardt. 1901. a.e./o.c. VMM. (Foto/Photo: VMM)
3. Jānis Roberts Tillbergs. Jāņa Raiņa portrets / Jānis Roberts Tillbergs. Portrait of Jānis Rainis. 1925. a.e./o.c. VMM. (No/From: Latviešu glezniecība.–Rīga, 1963.–24. lpp)
4. Kārlis Zemdega. Piemineklis Jānim Rainim / Kārlis Zemdega. Monument to Jānis Rainis. 1962. Pulēts granīts/ Polished granite. Rīga, Esplanāde. (Foto/ Photo: PDC)
5. Jānis Valters. *Prelude Chopin op. 28 Nr. 6* / Jānis Valters. *Prelude Chopin op. 28, No. 6*. N.v./N.l. 1898. (No arh./ From arh.: Eduards Kļaviņš. No/From: Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1898: Каталог. – С.-Петербург, 1898.–С. 23)
6. Roberts Makolijis Stīvensons. Vecās dzimavas / Robert Macauley Stevenson. The Old Mill. N.v./N.l. 1904. (No/From: The Studio. – 1904. – Nr. 131. – P. 64)
7. Jānis Valters. Sieviete parkā / Jānis Valters. Woman in Park. Ap/C. 1900. a.e./o.c. VMM. (Foto /Photo: Indriķis Stūrmanis. No/From: Jūgendstils. Laiks un telpa/ Art Nouveau. Time and Space. Sast. S. Grosa – Rīga, 1999.–128. lpp.)
8. Jānis Valters. Ainava / Jānis Valters. Landscape. 1904. a.e./o.c. VMM. (No/From: Jānis Valters: Reprodukciju albums. Sast. K. Sūniņš. –Rīga, 1978.–68. lpp.)

9. G. Svetlickis. Lapas nobirst / G. Svetlickis. The Leaves Fall. N.v./N.l. 1899. (No arh. /From arch.: Eduards Kļaviņš. No/From: Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1898: Каталог.—С.-Петербург, 1898.—С. 14)
10. Vilhelms Purvītis. Vakars / Vilhelms Purvītis. Evening. N.v./N.l. 1898. pakv/p.w.—c. Valsts Krievu muzejs Sanktpēterburgā / St. Petersburg, State Russian Museum. (No arh. /Photo From arch.: Eduards Kļaviņš)
11. Džeimss Gatrijs. Hinda meita / James Guthrie. Hind's Daughter. 1883. a.e./o.c. Skotijas Nacionālā galerija/National Gallery of Scotland. (No/From: National Gallery of Scotland.—London, 1996.—P. 90)
12. Jānis Valters. Vakara stari / Jānis Valters. Evening Beams. N.v./N.l. 1899. (No arh. /From arch.: Eduards Kļaviņš. No/From: Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1898: Каталог.—С.-Петербург, 1898.—С. 17)
13. Edvards Voltons. Anglu meitene / Edward Walton. English Girl. N.v./N.l. 1900. (No/From: Die Kunst.—1900.—S. 149)
14. Jānis Roberts Tillbergs. Māsa portrets / Jānis Roberts Tillbergs. Sister's Portrait. 1914. a.e./o.c. VMM. (No/From: *Brancis M.* Jānis Roberts Tillbergs.—Rīga, 1996.—83. lpp.)

TATJANA KAČALOVA. Jūgendstils un latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā / Art Nouveau and Latvian Landscape Painting at the Turn of the 20th Century

1. Vilhelms Purvītis. Lauku klusums / Vilhelms Purvītis. Silence of the Countryside. 1897—1898. a.e./o.c. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—24. lpp.)
2. Vilhelms Purvītis. Ainava / Vilhelms Purvītis. Landscape. 20. gs. sākums/Early 20th century. a.k.e./ c.c.—b.o. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—67. lpp.)
3. Vilhelms Purvītis. Ainava / Vilhelms Purvītis. Landscape. 20. gs. sākums/Early 20th century. k.temp. / c—b.temp. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—72. lpp.)
4. Vilhelms Purvītis. Ziemas ainava (Sniegs kalnos) / Vilhelms Purvītis. Winter Landscape. (Snow on the Hills). 1899. a.k.e./ c.c.—b.o. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—99. lpp.)
5. Vilhelms Purvītis. Jelgavas šoseja (Negaisis tuvojas) / Vilhelms Purvītis. Jelgava Highway (Approaching Storm). Ap/C. 1900. a.e./o.c. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—212. lpp.)
6. Vilhelms Purvītis. Zieme (Meža studija) / Vilhelms Purvītis. Winter. (Study of Forest). 19. gs. 90. gadi/1890s. a.e./o.c. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—210. lpp.)
7. Vilhelms Purvītis. Pavasara ainava / Vilhelms Purvītis. Spring Landscape. Ap/ C. 1904. a.e./o.c. VMM. (No/From: Vilhelms Purvītis. 1872—1945/ Sast. I. Riņķe.—Rīga, 2000.—211. lpp.)

SILVIJA GROSA. Vēlreiz par neoklasicismu Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūras dekoratīvajā tēlniecībā / Neo-Classicism in the Decorative Sculpture of Art Nouveau in Riga in the Early 20th Century

1. Vilhelms Neimanis. Augusta Folca dekoratīvā tēlniecība. Valsts Mākslas muzejs Rīgā, K.Valdemāra ielā 10a. 1903—1905. Fasādes fragments / Wilhelm Neumann. Decorative sculpture by August Volz. State Museum of Art, K.Valdemāra Street 10a, Riga. 1903—1905. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
2. Vasilij Svīņins. M. Harlamova dekoratīvā tēlniecība. Valsts Krievu muzeja Etnogrāfiskais korpuss Sanktpēterburgā. Frīze un skulpturālā grupa "Atēna — mākslu un amatu aizgādne / Vasily Svinyn, sculptor M. Kharlamov. Building housing the Ethnology Section of the State Russian Museum, St. Petersburg. Frieze and sculptural group depicting "Athene as Patroness of Arts and Crafts". 1900—1911. (No/From: *Борисова Е., Стернин Г.* Русский неоклассицизм. Архитектура.—Москва, 1998)

3. Hermanis Zeiberlihs. Bijusi Krievijas ārējās tirdzniecības banka Rīgā, Jēkaba ielā 6/8. 1907. Fasādes fragments / Hermann Seuberlich. Former Russian Foreign Trade Bank, Jēkaba Street 18, Riga. 1907. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
4. Jānis Alksnis. Dzīvojamā ēka Rīgā, Elizabetes ielā 41/43. 1913. Fasādes fragments / Jānis Alksnis. Apartment building at Elizabetes Street 41/43. Riga. 1913. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
5. Dzīvojamā ēka Rīgā, Kalēju ielā 14/16. 20. gs. sākums. Fasādes fragments / Apartment building at Kalēju Street 14/16, Riga. Early 20th century. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
6. Heinihs Šēls, Frīdrihs Šefels. *Otto&Wassil* dekoratīvā tēlniecība. K. Zihmaņa nams Rīgā, Teātra ielā 9. 1903—1904. Fasādes fragments / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Decorative sculpture by Otto&Wassil. Sichmann building at Teātra Street 9, Riga. 1903—1904. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
7. Jānis Alksnis. J. Brauna ires un veikal ēka Rīgā, Matisa ielā 40/42. 1907. Fasādes fragments / Jānis Alksnis. J. Brauns's apartment and commercial building at Matisa Street 40/42, Riga. 1907. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
- 8.—9. Jānis Alksnis. Dzīvojamā un veikal ēka Rīgā, Marijas ielā 18. 1908. Fasādes fragmenti / Jānis Alksnis. Apartment and commercial building at Marijas Street 18, Riga, 1908. Details of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
10. Rūdolfs Donbergs. M. Tetera ires un veikal ēka Rīgā, Ģertrūdes ielā 60. 1908. Fasādes fragments ar cilni pēc Gvido Reni gleznas "Aurora, kas kaisa ziedus" parauga / Rudolf Dohnberg. M. Teteris' apartment and commercial building at Ģertrūdes Street 60, Riga, 1908. Detail of the facade with a relief representation of Guido Reni's painting "Aurora Scattering Flowers". (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
- 11.—12. Rūdolfs Donbergs. M. Tetera ires un veikal ēka Rīgā, Lāčplēša ielā 61. 1909. Fasādes fragmenti / Rudolf Dohnberg. M. Teteris' apartment and commercial building at Lāčplēša Street 61, Riga, 1909. Details of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
13. Pauls Mandelštams. A. Folca dekoratīvā tēlniecība. Rīgas bijušās komercbankas nams Doma laukumā 8. 1913, 1926 / Paul Mandelstamm. Decorative sculpture by August Volz. The building of the Riga former Commercial Bank, Dome Square 8, 1913, 1926. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
14. Eizens Laube. Dzīvojamā un veikal ēka Rīgā, Jelgavas ielā 74. 1911. Fasādes fragments / Eizens Laube. Apartment and commercial building at Jelgavas Street 74, Riga, 1911. Detail of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
15. Arturs Medlingers, Hermanis Zeiberlihs. Augusta Folca dekoratīvā tēlniecība. Ēka Smiļšu ielā 3. 1910. Fasādes fragmenti / Artur Moedlinger and Hermann Seuberlich. Decorative sculpture by August Volz. The building at Smiļšu Street 3, 1910. Details of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)
16. Edgars Frizendorfs. Bijušās Vidzemes guberņas lauksaimnieku savstarpējās palīdzības biedrības katoru ēka Rīgā, Vaļņu ielā 2. 1911. Fasādes fragmenti / Edgar Friesendorff. The former office building of the Vidzeme Province Farmers' Mutual Assistance Union at Vaļņu Street 2, Riga. 1911. Details of the facade. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljanovs)

INTA PUJĀTE. Janis Rozentāls un Ziemeļvalstu māksla / Janis Rozentāls and Nordic Painting

1. Janis Rozentāls. Krīvu skola /Janis Rozenāls. The School of Priests. Ap/C. 1910. p.past/p.past. Privātp./Priv. col. (No/From: [*Pujāte I.*] Janis Rozentāls.—Rīga, 1990.—139. lpp.)
2. Akseli Gallens-Kallela. Studija "Veinemeinena aizbraukšana" / Akseli Gallen-Kallela. Study for "The Departure of Väinämöinen". 1895. p.temp./ p.temp. The Gösta Serlachins Fine Art Foundation, Mänttä. (No/From: Akseli Gallen-Kallela [Exhibition catalogue].—Helsinki, 1996.—P. 208)

3. Janis Rozentāls. Žurnāla "Vērotājs" vāks / Janis Rozentāls. Cover for magazine "Vērotājs". 1903.
4. Akseli Gallens-Kallela. M. Gallenas-Kallelas un A. Gallena-Kallelas ekslibris / Akseli Gallen-Kallela. Ex libris of Mary and Akseli Gallen-Kallela. 1896. Kokgriezums/Woodcut. Somijas mākslas muzejs *Ateneum* / The Museum of Finnish Art *Ateneum*. (No/From: Akseli Gallen-Kallela's Bookplate Designs. – Helsinki, 1996. – B.pag.)
5. Akseli Gallens-Kallela. Lemminkeinena māte / Akseli Gallen-Kallela. Lemminkeinen's Mother. 1905. (No/From: Akseli Gallen-Kallela [Exhibition catalogue]. – Helsinki, 1996. – P. 96)
6. Janis Rozentāls. Ilustrācija A.Keņiņa dzejolim "Zem dzimtenes egles" žurnālā "Vērotājs" (1903. – Nr. 1 – 23. lpp.) / Janis Rozentāls. Illustration for Atis Keņiņš' poem "Under a Homeland Fir" in magazine "Vērotājs", 1903, No. 1. – P. 23.
7. Akseli Gallens-Kallela. Tuonelas upe. Studija F. A. Juseliusa mauzolejam Tamperē / Akseli Gallen-Kallela. By the River of Tuonela. Study for Mausoleum frescos in Tampore. 1903. a.temp./ temp.c. (No/From: Akseli Gallen-Kallela [Exhibition catalogue]. – Helsinki, 1996. – P. 244)
8. Janis Rozentāls. Veļu upe / Janis Rozentāls. The River of the Souls of Deceased. 1908. ke/c-b. Privātip./Priv. col. (Foto no privāta arhīva/ Photo from priv. arch.)
9. Janis Rozentāls. Mets Jaunās Ģertrūdes baznīcas altārgleznei / Janis Rozentāls. Sketch of the altar painting of New St. Gertrude Church. 1910. a.e./o.c. (No/From: [Pujāte I] Janis Rozentāls.–Rīga, 1990. –136. lpp.)
10. Alberts Edelfelts. Kristus un Magdalēna / Albert Edelfelt. Christ and Magdalena 1890. a.e./o.c. Somijas mākslas muzejs *Ateneum* / The Museum of Finnish Art *Ateneum*. (No/From: *Valkonen M. The Golden Age: Finnish Art 1850–1907.* – Helsinki, 1992. – P.162)
11. Peka Halonens. Pļāvēji / Pekka Hallonen. The Haymakers. 1891. a.e./o.c. Privātip./Priv. col. (No/From: *Valkonen M. The Golden Age: Finnish Art 1850–1907.*–Helsinki, 1992.–P. 292)
12. Janis Rozentāls. Siena laikā / Janis Rozentāls. Haymaking. 1903. a.e./o.c. RLMVM. (No/From: [Pujāte I] Janis Rozentāls.–Rīga, 1990.–70. lpp.)
13. Janis Rozentāls. Saulepeldē / Janis Rozentāls. Sunbathing. 1914. ke./o.c.-b. Privātip./ Priv. col. (No/From: [Pujāte I] Janis Rozentāls.–Rīga, 1990.–188. lpp.)
14. Vemers Tomē. Zēni, kas rotaļājas pludmalē / Verner Thome. Boys Playing on the Beach. 1905. a.e./o.c. The Gösta Serlachins Fine Art Foundation, Mänttä. (No/From *Valkonen M. The Golden Age: Finnish Art 1850–1907.*–Helsinki, 1992. – P. 308)
15. Kārls Lārsons. Brita, kaķis un sviestmaize / Carl Larsson. Britta, a Cat and a Sandwich. 1898. akv./w-c. Börjesonska konstsamlingen. (No/From: Carl Larsson / Ed. T. Gunnarsson. –Wiken, 1992.–P.105)
16. Janis Rozentāls. Grāmatas "Dāvids un Jonathan" vāks / Janis Rozentāls. Cover for the book "David un Jonathan". 1907.
17. Edvards Munks. Madonna / Edvard Munch. Madonna. 1894–1895. a.e./o.c. Oslo, Nacionālā galerija / National gallery, Oslo. (No/From: *Stang N. Edvard Munch.*– Dresden, 1972.– P. [19])
18. Janis Rozentāls. Parādība / Janis Rozentāls. *Vision de la femme*. 1915. a.ke./o.c.-b. Privātip./Priv. col. (No/From: [Sūniņš K.] Janis Rozentāls.–Rīga, 1966.–118. lpp.)

KRISTIĀNA ĀBELE. Pētera Krastiņa simboliskais dabas redzējums Eiropas mākslas kontekstā / Pētera Krastiņš's Symbolist Vision of Nature in the Context of European Art

1. Pēteris Krastiņš. Mākoņi / Pēteris Krastiņš. Clouds. Ap/C. 1905–1907. p. past./p. past. VMM, Z–577. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
2. Jans Staņislavskis. Mākonis / Jan Stanislawsky. The Cloud. 1903. Varšava, Nacionālais muzejs/ Muzeum Narodowe, Warszawa. (No/From: *Stepnowska T. Jan Stanislawsky.* –Warszawa, 1976.–S. 32)
3. Pēteris Krastiņš. Mākoņi / Pēteris Krastiņš. Clouds. Ap/C. 1905–1907. p. akv./p. w.-c. VMM, Z–574. (Foto/Photo: Marika Vanaga)

4. Augusts Strindbergs. Ainavas studija / August Strindberg. Landscape Study. 1905. Stokholma, Tila galerija /Thielska Galleriet, Stockholm. (No/From: *A Guide to The Thiel Gallery.*– Stockholm, [b.g.]. –P. 61)
5. Pēteris Krastiņš. Purvs / Pēteris Krastiņš. Bog. Ap/C. 1905–1907. p. akv. past./p. w.-c. past. VMM, Z–630. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
6. Edvards Munks. Jūras ainava / Edvard Munch. Seascape. 1899. Kokgriezums/Woodcut. (No/From: *Timm W. Edvard Munch. Graphik.*– Berlin, 1969.– Abb. 69)
7. Pēteris Krastiņš. Vientuļš koks / Pēteris Krastiņš. Lonely Tree. Ap/C. 1905–1907. p. akv.past./p. w.-c.past. VMM, Z–578. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
8. Pēteris Krastiņš. Saulriets purvā / Pēteris Krastiņš. Sunset in the Marsh. Ap/C. 1905–1907. p.past./p.past. VMM, Z–582. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
9. Emīls Nolde. Saullēkts / Emil Nolde. Sunrise. Ap/C. 1894. Zēbila, Noldes muzejs/Nolde–Stiftung, Seebüll. (No/From: *Haftmann W. Emil Nolde.* – Köln, 1988.–Abb. 7)
10. Paula Modersone-Bekere. Ainava ar mēnesi / Paula Modersohn-Becker. Landscape With Moon. Ap/ C. 1900. (No/From: *Worpsweder Bilderreigen / Mit einer Einf. v. Horst Keller.* –Fischerhude, 1989.–S. 58)
11. Pīts Mondrians. Geinas koki, mēnesim uzlecot / Piet Mondrian. Trees on the Gein by Moonlight. Ap/ C. 1907–1908. Hāgas municipālais muzejs/ Gemeentemuseum, The Hague. (No/From: *Stoichiža V. Mondrian.* –Bucharest, 1987.–III.8)
12. Pēteris Krastiņš. Ciešanas / Pēteris Krastiņš. Suffering. Ap/C. 1911. p. past./p. past. VMM, Z–592. (Foto /Photo: Astrīda Meirāne)
13. Edvards Munks. Kļiedziens / Edvard Munch. The Scream. 1893. Oslo, Munka muzejs / Munch–museet, Oslo. (No/From: *Timm W. Edvard Munch.* – Berlin, 1982.–Abb. 5)
14. M.K. Čurlionis. Mežs / M.K. Čiurlionis. The Forest. 1907–1908. Kauņa, M.K. Čurļoņa Nacionālais mākslas muzejs/ Mikolajus Konstantinas Čiurlionio Nacionalynis Dailes muzejus, Kaunas. (No/From: *Čiurlionis.–Vilnius, 1981.– II. 161)*
15. Pēteris Krastiņš. Jauns mēness / Pēteris Krastiņš. New Moon. Ap/C. 1905–1907. p.past./p.past. VMM, Z–583. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
16. Pēteris Krastiņš. Mežiņš / Pēteris Krastiņš. Little Forest. Ap/C. 1905–1907. p. past./p. past. VMM, Z–682. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
17. Pēteris Krastiņš. Mākoņi pār mežu / Pēteris Krastiņš. Clouds over the Forest. Ap/C. 1905–1907. p.past./p.past. VMM, Z–595. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
18. Ādolfs Helcelis. Purva bērzi / Adolf Hoelzel. Marsh Birches. 1902. Mainca, Vidusreinas federālais muzejs/ Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz. (No/From: *Deutsche Malerei. 1890–1918: [Ausstellungskatalog]* / Hg. v. Klaus Gallwitz–Frankfurt a. M., 1978.– S. 37.–Abb. 8)
19. Pēteris Krastiņš. Purva priedes / Pēteris Krastiņš. Marsh Pines. Linogriezums/Linocut. (No/From: *Svari.* –1907.–Nr. 5.– 60. lpp.)
20. Voldemārs Zeltiņš. Vinjete žurnālā "Pret Sauli" (1906.–Nr. 1.–16. lpp.) / Voldemārs Zeltiņš. A vignette for the magazine "Pret Sauli" (No. 1, 1906.– P. 16)
21. Pēteris Krastiņš. Purva priedes / Pēteris Krastiņš. Marsh Pines. Ap/C. 1905–1907. p.akv.ogle.past./p.w.-c.charcoal.past. VMM, Z–684. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
22. M.K. Čurlionis. Skumjas / Mikolajus Konstantinas Čiurlionis. Sorrow I. 1906–1907. Kauņa, M.K. Čurļoņa Nacionālais mākslas muzejs / M.K. Čiurlionio Nacionalynis Dailes muzejus, Kaunas. (No/From: *Čiurlionis.–Vilnius, 1981.–II. 83)*
23. Pēteris Krastiņš. Priedes un bērzi / Pēteris Krastiņš. Pines and Birches. Ap/C. 1905–1907. p.akv.past./p.w.-c.past. VMM, Z–573. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
24. Pēteris Krastiņš. Baigums / Pēteris Krastiņš. Fear. Ap/C. 1905–1907. p.akv. ogle/p. w.-c.charcoal. VMM, Z–691. (Foto/Photo: Marika Vanaga)

ZAIGA KUPLE. Latviešu bērnu grāmatu grafikas pirmsākumi Eiropas mākslas ierosmēs / The Genesis of the Professional Illustration of Latvian Children's Book Under the Influence of European Art

1. Rihards Zariņš. Vāka zīmējums izdevuma "Mūsu tautas pasakas" 2. burtnīcai / Rihards Zariņš. Cover drawing for the book "Mūsu tautas pasakas" (Our folk tales), 2nd vol. 1903. (No/From: Mūsu tautas pasakas/ Sakārt. A. Lerhis-Puškaitis. - Rīga, 1903. -2. burtn.)
2. Rihards Zariņš. Ilustrācija pasakai "Kā ķēniņa dēls pameitu apņēma" / Rihards Zariņš. Illustration for the fairy tale "How the King's Son Married the Stepdaughter". 1903. (No/From: Mūsu tautas pasakas/ Sakārt. A. Lerhis-Puškaitis. - Rīga, 1903. -2. burtn. -41. lpp.)
3. Eduards Brencēns. Vāka zīmējums izdevuma "Mūsu tautas teikas un pasakas" 4. burtnīcai / Eduards Brencēns. Cover drawing for the 4th volume of "Mūsu tautas teikas un pasakas" (Our folk legends and stories). 1911. (No/From: Mūsu tautas teikas un pasakas.-Rīga, 1911.-4. burtn.)
4. Eduards Brencēns. Ilustrācija pasakai "Deviņas gaiju galvas". 1911 / Eduards Brencēns. Illustration for the fairy tale "Nine Rooster Heads". 1911. (No/From: Mūsu tautas teikas un pasakas.-Rīga, 1911.-4. burtn. -8. lpp.)
5. Eduards Brencēns. Ilustrācija pasakai "Kā brālis pūķi pārvar un māsas izglābj" / Eduards Brencēns, illustration for the fairy tale "How Brother Slay the Dragon and Saves the Sisters". 1911. (No/From: Mūsu tautas teikas un pasakas.-Rīga, 1911. -4. burtn.-33. lpp.)
6. Eduards Brencēns. Ilustrācija pasakai "Kaziņa" / Eduards Brencēns. Illustration for the fairy tale "The Little Goat". 1911. (No/From: Mūsu tautas teikas un pasakas.-Rīga, 1911. -4.burtn.-59. lpp.)
7. Janis Zegners. Ilustrācija grāmatai "Zivs spēks - Dieva palīgs" / Janis Zegners. Illustration for the book "Zivs spēks - Dieva palīgs" (The Strength of the Fish - the Advice of God). 1913. (No/From: Zivs spēks - Dieva palīgs.-Rīga, 1913.-Nr. 39)
- 8.-9. Alberts Kronenbergs. Ilustrācijas pasakai "Runcis un puisis" / Alberts Kronenbergs. Illustrations for the fairy tale "Cat and Boy". 1911. p.akv/w-c.p. (No/From: Runcis un puisis. -Rīga, 1911.-3. lpp.)
- 10.-11. Jānis Roberts Tillbergs. Ilustrācijas pasakai "Misiņbārdis" / Jānis Roberts Tillbergs. Illustrations for the story "Misiņbārdis". 1913. p.akv/w-c.p. (No/From: Misiņbārdis. -Rīga, 1913.-B.pag.)

STELLA PELŠE. Pasauluztveres formu mainība Latvijas mākslas teorijā 20. gs. 20.-30. gados / Forms of Artistic Vision in Latvian Art Theory of the 1920s and 1930s

1. Boriss Vipers ar kundzi Mariju Asaros 1927. gadā / Boriss Vipers and his wife, Marija, in Asari in 1927. (No/From: Laikposmi un mākslas vērtības. -Rīga, 1988)
2. Jānis Siliņš 20. gs. 40. gadu sākumā / Jānis Siliņš in the early 1940s. (No/From: LMAIC)
3. Boriss Vipers ar Latvijas Universitātes studentiem 1940. gada maijā / Boriss Vipers and a group of students from the University of Latvia in May 1940. (No/ From: LMAIC)
4. Boriss Vipers ar dēlu Andreju 1939. gadā Rīgā / Boriss Vipers and his son, Andrejs, in 1939 in Riga. (No/From: Laikposmi un mākslas vērtības. -Rīga, 1988)

DACE LAMBERGA. Klasiskais modernisms un Eiropa. 1920-1925 / Classical Modernism and Europe. 1920-1925

1. Oto Skulme. Klusā daba / Oto Skulme. Still Life. 1923. a.e./o.c. Privātip./Priv. col. (Foto/Photo: VMM)
2. Oto Skulme. Portreta kompozīcija / Oto Skulme. Portrait Composition. 1923. a.e./o.c. Privātip./Priv. col. (Foto/Photo: VMM)
3. Romans Suta. Klusā daba ar pudeli / Romans Suta. Still Life with Bottle. 1923. Atrašanās vieta nav zināma/ Location unknown. (Foto/Photo: VMM)

4. Romans Suta. Klusā daba ar glāzi / Romans Suta. Still Life with Glass. 1923. Atrašanās vieta nav zināma/ Location unknown. (Foto/Photo: VMM)
5. Uga Skulme. Portrets. Vīrietis pie galda / Uga Skulme. Portrait. Man at Table. 1923. a.e./o.c. Privātip./Priv. col. (Foto/Photo: VMM)
6. Jānis Liepiņš. Klusā daba ar balto krūzi / Jānis Liepiņš. Still Life with White Jug. 1923. a.e./o.c. Atrašanās vieta nav zināma/ Location unknown. (Foto/Photo: VMM)
7. Erasts Šveics. Sieviete ar krūzi / Erasts Šveics. Woman with Jug. 1923. Koks, e./o.wood. VMM. (Foto/Photo: VMM)
8. Aleksandra Beļcova. Berlīne / Aleksandra Beļcova. Berlin. 1923. a.e./o.c. Privātip./Priv. col. (Foto/Photo: VMM)
9. Niklāvs Strunke. Pie galda / Niklāvs Strunke. At the Table. 1923. a.e./o.c. VMM. (Foto/Photo: VMM)
10. Kārlis Zāle. Masu kustības / Kārlis Zāle. Mass Movements. 1923. Atrašanās vieta nav zināma/ Location unknown. (Foto/Photo: VMM)
11. Fridrihs Hists. Kompozīcija / Friedrich Hist. Composition. 1924. a.e./o.c. Tallina, Valsts Mākslas muzejs / National Museum of Art, Tallinn. (Foto/Photo: VMM)
12. Eduards Ole. Galds / Eduard Ole. Table. 1924. a.e./o.c. Tallina, Valsts Mākslas muzejs / National Museum of Art, Tallinn. (Foto/Photo: VMM)
13. Uga Skulme. Čigāni / Uga Skulme. Gypsies. 1923. a.e./o.c. Privātip./Priv.col. (Foto/Photo: VMM)
14. Uga Skulme. Koncerts / Uga Skulme. Concert. 1923. a.e./o.c. VMM. (Foto/Photo: VMM)
15. Oto Skulme. Parīze / Oto Skulme. Paris. 1922. a.e./o.c. VMM. (Foto/Photo: VMM)

ILZE MARTINSONE. Art Deco stils un latviešu māksla / Art Deco and Latvian Art

1. Romans Suta. Tējas trauku komplekts. Kuzņecova fabrika / Romans Suta. Set of tea dishes. Kuznecov Factory, 1937. Porc., virsgl.apglezn. / pr.ov.gl. DLMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
2. Sigismunds Vidbergs. Vāze "Dejotāja". Darbnica "Burtnieks" / Sigismunds Vidbergs. Vase "Dancer". "Burtnieks" workshop. 20. gs. 30. gadi/1930s. Porc.,virsgl. apglezn./pr.ov.gl. DLMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
3. Aleksandra Beļcova. Dekoratīvs šķīvis "Nēģeru motīvs I. Fantāzija". Darbnica "Baltars" / Aleksandra Beļcova. Decorative plate "Negro Motif: Fantasy I", "Baltars" workshop. 1926. Porc.,virsgl.apglezn./pr.ov.gl. DLMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
4. Vilis Vasariņš. Liķiera servīze / Vilis Vasariņš. Liqueur set. 20. gs. 30.gadu beigās-40.gadu sākums/Late 1930s, early 1940s. Māis, aventurīna glazūra/Glazed clay. DLMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
5. Stefāns Bercs. Peldētāja. / Stefāns Bercs. Swimmer. 20. gs. 20.-30. gadi/1920s or 1930s. Kapars, misiņš, melhior, dzelzs, akmens/Copper, brass, melchior, iron, stone. Privātip./ Priv. col. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
6. Sigismunds Vidbergs. Dānijas mākslas izstādes plakāts / Sigismunds Vidbergs. Poster for a Danish art exhibition. 1936. LNB. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
7. Raimonds Šiško. Latvijas Tirdzniecības un rūpniecības kameras izstādes plakāts / Raimonds Šiško. Poster for an exhibition by the Latvian Chamber of Commerce and Industry. 1937. LNB. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
8. Ludolfs Liberts. Kostīma mets/ Ludolfs Liberts. Costume design. 20. gs. 20.-30.gadi/1920s or 1930s. VMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
9. Herberts Likums. Dekorāciju mets / Herberts Likums. Decoration design. 1932. p.temp./p.temp. RLMVM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
10. Aleksandra Beļcova. Tenisa spēlētāja / Aleksandra Beļcova. Tennis Player. 1927. a.e./o.c. VMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)
11. Hilda Vika. Gulošā / Hilda Vika. Sleeping One. 1928. p.zimulis/p.pencil. Privātip./ Priv. col. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)

12. Sigismunds Vidbergs. Ilustrācija P. Luisa grāmatai "16 Bilitis dziesmas" / Sigismunds Vidbergs. Illustration for the book "The 16 Songs of Bilitis". 1926. p.tuša/ p. ink. VMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš)

13. Aleksandrs Birzenieks. Ženēvas Tautu Savienības pils Latvijas zāle / Aleksandrs Birzenieks. The Latvian hall of the League of Nations in Geneva. 1937–1938. (No/From: Latvijas Arhitektūra.–1938.–149.lpp.)

14. Guļamistabas iekārta / Bedroom suite. 1937. Pastkarte/A postcard. 15. Teodors Hermanovskis. Īres nams Rīgā. Ģertrūdes ielā 27 / Teodors Hermanovskis. Apartment building at Ģertrūdes Street 27, Riga. 1934. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis. No/From: *Lejnieks J. Rīgas arhitektūra*– Rīga, 1989)

RUTA ČAŪPOVA. Starptautiskie sakari latviešu tēlniecībā dažādos 20. gadsimta cēlienos / International Contacts in Latvian Sculpture in Various Phases of the 20th Century

1. Itāliešu mākslinieks Filipo Marfori-Savini un Teodors Zaļkalns uz darbnīcas kāpnēm Florencē. *Via Manelli*, 72 1909. gada maijā / Italian artist Filipo Marfori-Savini and Teodors Zaļkalns in *Via Manelli*, 72, Florence in May 1909. (Foto/ Photo: VMM)

2. Kārlis Zāle. Portretgalva / Kārlis Zāle. Portrait Head. 1922. Ģipsis/plaster. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

3. Marta Skulme pie rakstnieces Žoržas Sandas pieminekļa Parīzē 1937. gadā / Marta Skulme at the grave of Georges Sand in Paris. 1937. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

4. Bogomils Nikolovs (Bulgārija). Veltījums pirmajam starptautiskajam tēlniecības simpozijam Dzintaros 1979. gadā / Bogomil Nikolov (Bulgaria). Dedication to the 1st International Sculpture Symposium in Dzintari in 1979. 1979. Ģipsis/ plaster. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

5. Dimitru Žuravle (Rumānija). Ģimene. Darbs radīts pirmā starptautiskā tēlniecības simpozija laikā Dzintaros 1979. gadā/ Dimitru Zhuravle (Romania). "Family", created during the 1st International Sculpture Symposium in Dzintari. 1979. Šamots/ fired clay. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

6. Riho Kulds (Igaunija). Velosipēdisti / Riho Kuld (Estonia). Bicycle Riders. 1976. Bronza/ bronze. Ekspozēts Rīgas kvadriennālē 1976. gadā. Exhibited at Riga Quadriennial in 1976. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

7. Alberts Belevičs (Lietuva). Mūzika. Ekspozēts Dzintaru Jaunrades nama grupas izstādē 1970. gadā/ Albertas Belevicius (Lithuania). Music. Exhibited in the early 1970s at a group show at the Dzintari Creativity Building. 20. gs. 70. gadu sākums/Early 1970s. Šamots/Fired clay. (Foto/Photo: Juris Krieviņš. No arh./from arch.: Ruta Čaupova)

8. Vjetnamišu tēlnieks Le Kong Tans Dzintaros 1979. gada rudenī pirmā starptautiskā tēlniecības simpozija laikā / Vietnamese sculptor Le Kong Tan at the 1st International Sculpture Symposium in Dzintari in the autumn of 1979. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

9. Le Kong Tans (Vjetnama). Skaistums / Le Kong Tan (Vietnam). Beauty. 1979. Šamots/fired clay. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

10. Ojārs Feldbergs pie savas kompozīcijas "Pasaules pirmelementi" 1991. gadā Utsukuši-ga-hara brīvdabas muzejā Japānā / The sculptor Ojārs Feldbergs with his composition "The Primary Elements of the World" in 1991. Open–Air Museum in Japan. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

11. Indulis Ranka 1997. gadā Mārupītes krastā pie norvēģu tēlnieces Toves Travikas kompozīcijas / Indulis Ranka in 1997 at the shore of the Mārupīte River with a composition by the Norwegian sculptor Tove Trovik. (Foto/Photo: Georgijs Jemeljānovs)

12. Juris Karlovs. Dzīvības šūpulis (Akmens simfonija) / Juris Karlovs. Cradle of Life (Stone Symphony). 1969. Armēnijas tufs / Armenian tufa. (No arh./From arch.: Ruta Čaupova)

JĀNIS LEJNIEKS. Latviešu arhitekti Zviedrijā. Darbs trimdā. 1944–1991. / Latvian Architects in Sweden, 1944–1991. Work in Exile

1. Arhitektam Staņislavam Aloizijam Borbalam izsniegta izziņa / A document issued to architect Staņislavs Aloizijšs Borbals. 1938 (No/ From: LAM)

2. Arhitekts Alfrēds Ginters 1944. gadā Vācijā deportēto personu reģistrācijas iestādē / Architect Alfrēds Ginters at an institution which registered deported persons, Germany, 1944. (No/ From: LAM)

3. 13. janvāra ielas rekonstrukcijas projekts / A design for the reconstruction of 13. janvāra Street. 1938. (No/ From: LAM)

4. Arhitekta Staņislava Aloizija Borbala biroja veidlapa / Letterhead from the office of architect Staņislavs Aloizijšs Borbals. Ap/ C. 1950. (No/ From: LAM)

5. Staņislavs Aloizijšs Borbals. Skice autobusu pieturas nojumei Rīgā / Staņislavs Aloizijšs Borbals. Sketch for a bus stop shelter in Riga. 1939. (No/ From: LAM)

6. Arhitekts Svens Ālboms 20. gs. 40. gadu beigās Vesterosā savā birojā / Architect Sven Ahlbom in the late 1940s at his office in Vesteros. (No/From: LAM)

7. Vesterosas pilsētas valdes nama makets. Variants bez torņa / A design for the city hall of the city of Vesteros, version without a tower. 1949. (No/From: LAM)

8. Vesterosas pilsētas valdes nama makets. Variants ar torni / A design for the city hall of the city of Vesteros, version with a tower. 1956. (No/From: LAM)

9. Pastkarte ar Vesterosas pilsētas valdes namu / A postcard showing the city hall of Vesteros. (No/From: LAM)

10. Svens Ālboms, Manfrēds Sarma. Vesterosas pilsētas bibliotēkas galvenā telpa / Sven Ahlbom and Manfrēds Sarma. The chief hall of the city library of Vesteros. 1951–1954. (No/From: LAM)

11. Voldemārs Vasiļis. Ģēteborgas opereteātra konkursa projekts. Ģriezums. 1970 / Voldemārs Vasiļis. A design for the Goetheborg Opera. 1970. (No/From: LAM)

12. Arhitekts Andrejs Legzdiņš ar viņa dizainēto saliekamās konstrukcijas krēslu zviedru dizaina izstādē 1981. gadā / Architect Andrejs Legzdiņš with his design for an assembled chair at a Swedish design exhibition in 1981. (Foto/Photo: L. Niedra No/From: LAM)

HELĒNA DEMAKOVA. Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistiskās paralēles / Stylistic Parallels in Western and Latvian Contemporary Art in the 2nd Half of the 20th Century

1. Andris Ģrinbergs. Performance "Jēzus Kristus kāzas" 1972. gada 24.–25. augustā Camikavā / Andris Ģrinbergs. Performance "The Wedding of Jesus Christ", August 24–25, 1972. Camikava. Dalībnieki/ Participants: Andris Ģrinbergs, Inta Jaunzeme (Ģrinberga), Māra Brašmane, Mudīte Ģaiševska, Atis leviņš, Sandris Rīga, Eizens Valpēters. (Foto/Photo: Atis leviņš)

2. Karlo Marija Marjāni (Itālija). Roka padodas intelektam / Carlo Maria Mariani (Italy). The Hand Submits to the Intellect. 1983. a.e./o.c. (No/From: The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties// Art&Design.– London, 1987. –2. vāks / 2nd cover)

3. Imants Lancmanis. Latvija muļķības, naida, skaudības, slinkuma, alkātības, baudkāres un nodevības ielenkumā / Imants Lancmanis. Latvia Encircled by Stupidity, Hate, Jealousy, Laziness, Greed, Sensuality and Betrayal. 1998. a.e./o.c. Autora īpašums/ Property of the artist. (Foto/Photo: Jānis Buls)

4. Mimmo Paladīno (Itālija). *Veglia* / Mimmo Paladino (Italy). *Veglia*. 1985. (No/From: Eighty European Painters /Ed. Catherine Flohic. –Paris, 1987.– P. 229)

5. Helmūts Midendorfs (Vācija). Planējošais sarkanais / Helmut Middendorf (Germany). Gliding Red. 1980. (No/ From: *Faust W. M., Vries G. de. Hunger nach Bildern.* –Köln, 1982. –S. 103)

6. Ojārs Pētersons. Grafika no cikla "Nepārtraukta izvēle" / Ojārs Pētersons. Graphic from the cycle "Ceaseless Choice". 1987. p.siet-spiede/p.silkscreen. Privātip/Priv.col. (Foto/ Photo: Gvido Kajons)
7. Ieva Iltne. Barcelonas pilsētas plāns / Ieva Iltne. The Barcelona City Plan. 1997. a.e./o.c. Privātip/Priv.col. (Foto: Jānis Buls)
8. Filips Tāfjjs (ASV). Senā Kaira / Philip Taaffe (USA). Old Cairo. 1989. (No/From: Birth of the Cool: Amerikanische Malerei von Georgia O' Keeffe bis Christopher Wool [Katalogs]. – Zürich, 1997)
9. Kits Herings (ASV). Bez nosaukuma (veltījums Frančescai Alinovi) / Keith Haring (USA). Untitled (painting for Francesca Alinovi). 1984. (No/From: Elementarzeichen [Katalogs]. –Berlin, 1985. –S. 85)
10. Kristaps Ģelzis. Portrets 2000 / Kristaps Ģelzis. Portrait 2000. 1987–1988. Alumīnijs, sietspiede/silk screen on aluminum. Privātip/Priv.col. (Foto/Photo: Jānis Buls)
11. Lenijs Pitmens. Bez nosaukuma. Nr. 16/ Lari Pittman. Untitled. No. 16 (Decorated Chronologie of Insistence and Resignation). 1993. (No arh./From arch.: Helēna Demakova)
12. Miķelis Fišers. MC 4 ID / Miķelis Fišers. MC 4 ID. 1997. a.e./o.c. Autora īpašums/ Property of the artist. (Foto/Photo: Jānis Buls)
13. Liks Tujmans (Beļģija). Baznīca / Luc Tuymans (Belgium). Church. 1990. a.e./o.c. Privātip/Priv.col. (No/From: ARS 95 [Katalogs]. /Ed. M. Jaukkuri. –Helsinki, 1995. –P. 161)
14. Barbara Gaile. Labvēlīgs vējš / Barbara Gaile. Favourable Wind. 1994. a.e./o.c. Latvijas Kultūras ministrijas īpašums/ Property of the Latvian Ministry of Culture. (Foto/Photo: Jānis Buls)
15. Leonards Laganovskis. *McLenin* / Leonards Laganovskis. *McLenin*. 1992. Caurspīdīga filma, koks, organiskais stikls, neona lampa/Transparent film, wood, organic glass, neon light.
16. Inta Ruka. Imants Rutkaste un Inese Rutkaste / Inta Ruka. Imants Rutkaste and Inese Rutkaste. 1985. M/b fotogrāfija / b/w photograph.
17. Esko Mennike (Somija). Kuivaniemi / Esko Männikkö (Finland). Kuivaniemi. 1991. Krāsaina fotogrāfija /Color photograph. Mākslinieka īpašums / Property of the artist. (No/From: ARS 95 [Katalogs] /Ed. M. Jaukkuri. – Helsinki, 1995. –P. 142–143)
18. Martins Kippenbergers (Vācija). Metro tīkls visapkārt pasaulei / Martin Kippenberger (Germany). Metro-Net. Subway Around the World. 1997. Instalācija / Installation. (No/From: Skulptur: Projekte in Münster 1997 [Katalogs] / Hrsg. Klaus Bussmann, Kasper König, Florian Matzner. – Stuttgart, 1997. –S. 247)
19. Gviljermo Kvitca (Argentīna). Bez nosaukuma / Guillermo Kuitca (Argentina). Untitled. 1992. Instalācija ar 20 gultām / Installation with 20 beds. (No/From: documenta IX [Katalogs]. –Stuttgart, 1992.–Bd. 2. –S. 299)
20. Oļegs Tīlbergs. Starpbrīdis / Oļegs Tillbergs. Interval. 1997. Instalācija. Betona soli, svins, plastikāts, elektriskās spuldzes/ Installation. Cement benches, lead, plastic, electric lights. (Foto/Photo: Jānis Buls)
21. Ričards Dikons (Lielbritānija). Zivs uz sauszemes / Richard Deacon (Great Britain). Fish out of Water. 1987. Laminētais preskartons ar skrūvēm/ Laminated pressed cardboard with screws. Čārlza Saāči kolekcija/ Collection of Charles Saatchi. (No/From: Taylor B. Kunst Heute. – Köln, 1995. –S. 86)
22. Andris Breže. Instalācija no personalizstādes "Visu māja" "Rīgas galerijā" / Andris Breže. Installation from the personal exhibition "Everyone's Home" at the Riga Gallery. 1993. Autora īpašums/ Property of the artist.
23. Kristiāns Lemmercs (Dānija). *Legeme*. Instalācija galerijā *Faurschou* Kopenhāgenā / Christian Lemmerz (Denmark). *Legeme*. Installation at the Faurschou Gallery, Copenhagen. 1993–1994. (No/From: Lemmerz: Catalogue for the 23 rd International Biennial of Sao Paulo, Brasil. – Copenhagen, 1996.– P. 29)
24. Džeiks un Dinoss Čepmeni (Lielbritānija). Lielie pāridarījumi mirušajiem / Jake & Dinos Chapman (Great Britain). Great Deeds Against the Dead. 1994. Instalācija. Dažādi mediji/ Multi-media installation. (No/From: Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection [Katalogs]. –London, 1998.– P. 65)
25. Samīte Māliņa. Bez nosaukuma / Samīte Māliņa. Untitled. 1997. Instalācija. *Estee Lauder* firmas reklāmas objekts – lūpukrāsa, stikls, podests / Installation representing an advertising object of the Estee Lauder Company – lipstick, glass, podium. (Foto/Photo: Jānis Buls)
26. Adriāns Paigots (Lielbritānija). Higiēnas instruments (Pirmais kofenis)/ Hadriān Pigott. Instrument Hygiene (Case 1). 1995. Organiskais stikls, samts u.c./ Object of organic glass, velvet, etc. Čārlza Saāči kolekcija / Collection of Charles Saatchi. (No/From: Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection [Katalogs]. –London, 1998. –P. 145)
27. Anita Zabļevska. Karte / Anita Zabļevska. Map. 1994. Instalācija. Paklājs, akrils/ Installation. Acrylic on carpet. (Foto/Photo: Jānis Buls)
28. Mākslinieku grupa *Haus-Rucker-Co* (Austrija). Ierāmējums / The artists group *Haus-Rucker-Co* (Austria). Framework. 1977. Pastāvīga instalācija Kaseles pilsētas vidē, uzcelta sestajai *documenta* / Permanent installation in Kassel, constructed for the *documenta 6* show. (No/From: Avesion/Akzeptanz: Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung: Ausseninstallationen aus *documenta* Vergangenheit /Hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt. –Marburg, 1992. –S. 7)
29. Mārtiņš Ratniks. *Analogs/Digitāls* / Mārtiņš Ratniks. *Analogue/Digital*. 1999. Digitālais video / digital video.
30. Juris Boiko. 2 x 4 Vorhola portreti / Juris Boiko. 2 x 4 Warhol Portraits. 1992. Videoinstalācija. 2 monitori, 2 video, stikls, sāls, 4 fotogrāfijas, elektriskās lampas / Video installation. 2 monitors, 2 video players, glass, salt, 4 photographs, electric lamps. (Foto/Photo: Valts Kleins)

SAĪSINĀJUMI / ABBREVIATIONS

BCB – Baltijas Centrālā bibliotēka / Baltic Central Library
 BFM – Bildarchiv Foto Marburg / Mārburgas universitātes fotoarhivs / Photographic Archives of Marburg University
 DLMM – Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejs / Museum of Decorative and Applied Art
 LAB – Latvijas Akadēmiskā bibliotēka / Latvian Academic Library
 LAM – Latvijas Arhitektūras muzejs / Latvian Museum of Architecture
 LMA – Latvijas Mākslas akadēmija / Latvian Academy of Art
 LMAIC – Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs / Information Center of the Latvian Academy of Art
 LNB – Latvijas Nacionālā bibliotēka / The Latvian National Library
 LVVA – Latvijas Valsts vēstures arhivs / Latvian State History Archive
 PDC – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs / Heritage Documentation Center of the Latvian State Inspectorate for Heritage Protection
 RLMVM – Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs / The Rainis Museum of the History of Literature and Art
 RVKM – Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs / Riga Museum of History and Shipping
 VMM – Valsts Mākslas muzejs / State Museum of Art

B. pag. – bez paginācijas
 N.v. – ne vēlāk par
 No arh. – foto no personiskā arhīva
 Privātip. – privātipašums
 a. – audekls
 akv. – akvareļis
 e. – eļļa
 g. – guaša
 k. – kartons
 k.gr. – koks, griezts
 kr. – krāsots
 m/b – melnbalta
 p. – papīrs
 past. – pastelis
 porc. – porcelāns
 temp. – tempera
 virsgl. apglezn. – virsglazūras apgleznojums
 z. – zeltīts

b/w – black and white
 Priv. col. – private collection
 n.l. – no later than
 From arch. – photo from personal archive
 o. – oil
 p. – paper
 c. – canvas
 c-b. – cardboard
 w-c. – watercolour
 past. – pastel
 g. – gouache
 pen. – pencil
 w.carv. – wood carving
 pt. – painted
 pr. – porcelain
 ov. gl. – over glaze painting
 met. – metal
 gild. – gilded
 sil. – silver
 temp. – tempera

PERSONU RĀDĪTĀJS* / INDEX

A

Ābele, Kristiāna 92
 Abuls, Pēteris 104
 Adamiak, Josef 43
 Akte, Aino (*Ackte, Aino*) 86
 Ālberga, Ida (*Aalberg, Ida*) 88
 Alberts, bīskaps (*Bischof, Albert*) 9–15, 20, 22
 Alberts Zuerbērs (*Albert Suerbeer*) 10, 15–20
 Ālboms, Svens (*Ahlbom, Sven*) 158, 160, 161
 Aleksandrs I 41
 Alhimovičs, Kazimirs (*Alchimowicz, Kazimierz*) 57
 Alksnis, Ādams 111, 116
 Alksnis, Jānis 80
 Ālto, Alvars (*Aalto, Alvar*) 161
 Altoa, Kaur 11
 Andersens, Hanss Kristians 107
 Andrejevs, Dmitrijs 58
 Andžejskis, Jāzeps 54
 Anna, Kurzemes princese, sk. Radzivila, Anna
 Appena, Ināra 77–78
 Apsītis, Aleksandrs 137
 Apsītis, Vaidelotis 143
 Ārmitsteds, Džordžs (*Armitstead, George*) 50
 Arps, Hanss (*Arp, Hans*) 128
 Asejeva, N. 82
 Ašenkampfs, Alfrēds (*Ashcenkampff, Alfred*) 76
 Asplunds, Gunars (*Asplund, Gunar*) 155
 Austrīņš, Antons 101–103, 122

B

Babajans, Dāvids 149
 Babias, Marius 170
 Bader, Walter 22
 Baksts, Leons 135
 Barbjē, Žoržs (*Barbier, George*) 137
 Barhins, G. 77
 Bāmets, T. (*Barnett, T.*) 38
 Bārs, Hermanis (*Bahr, Hermann*) 119
 Bartolini, Luidži (*Bartolini, Luigi*) 145
 Bastjēns-Lepāžs, Žils (*Bastien-Lepage, Jules*) 64, 68–69
 Baterfilds, Viljams (*Butterfield, William*) 39, 42
 Baumanis, Arturs 116
 Baumanis, Kārlis 141, 145
 Baumanis, Ludvigs (*Baumann, Ludwig*) 83

Begass, Reinholds 77
 Beikere, Džozefina (*Baker, Josephine*) 137
 Beine, Kārlis (*Beine, Karl*) 48, 49
 Bekfords, Viljams (*Beckford, William*) 38
 Beklins, Amolds (*Böcklin, Arnold*) 96
 Belēvičs, A.
 Bellings, Rūdolfš (*Belling, Rudolf*) 143
 Belogradovs, M. 60
 Beļcova, Aleksandra 122–128, 130, 136, 138
 Benuā, Aleksandrs 65, 66
 Bercs, Stefans 131–133
 Bērdžess, V. 43
 Bērenss, Pēters (*Behrens, Peter*) 75
 Berga, Auguste 68
 Bēri, fon (*Behr, von*) 29
 Berijs, Čārlzs (*Barry, Charles*) 38–39
 Bernhards no Lipes (*Bernhard von Lippe*) 10–12
 Bērs, Ernsts Ādolfš, fon (*Behr, Ernst Adolf, von*) 41
 Bērs, Johans Frīdrihs fon (*Behr, Johann Friedrich, von*) 29
 Bērs, Ulrihs fon (*Behr, Ulrich von*) 32, 41
 Bērtiņš, Oto 116
 Bērziņš, Gunārs 158
 Billcliffe, Roger 64, 68
 Bijļbins, Ivans 108–110
 Binding, Gūnther 22
 Binney, M. 44
 Birdslijs, Obrijs (*Beardsley, Aubrey*) 136
 Birzenieks, Aleksandrs 138
 Blaumanis, Rūdolfš 85, 87, 96
 Blors, Edvards (*Blore Edward*) 39
 Blumfelds, Teodors 158
 Bōcker, Hans Josef 11
 Bodlijs, Džordžs Frederiks (*Bodley, George Frederick*) 42–43
 Boeti, Aligjēri (*Boetti, Alighien*) 173
 Boiko, Jūris 166, 172, 175
 Boiss, Jozefs (*Beuys, Joseph*) 165, 173
 Bojanovskis, Karols (*Bojanowski, Karol*) 58
 Bokalders, Gerda 158
 Bokalders, Varis 155, 159, 163
 Bokalders, Visvaldis 158
 Bokslafs, Vilhelms (*Bockslaff, Wilhelm*) 7, 48–50
 Borbals, Milda 158
 Borbals, Stanislavs Aloizijšs 155–158
 Borisova, Jelena 76
 Božis, Ēriks 174
 Braks, Žoržs (*Braque, Georges*) 123
 Brancis, Māris 69, 109–110
 Brastiņš, Ernests 126

Brauns, Aleksandrs (*Brown, Alexander*) 65
 Brencēns, Eduards 104, 107–108
 Breže, Andris 154, 166, 173
 Brežņevs, Leonids 171
 Brigadere, Anna 109
 Brinkuši, Konstantīns (*Brančusi, Constantin*) 128
 Brīvzemnieks, Fricis 108
 Broce, Johans Kristofs (*Brotze, Johann Christoph*) 7, 40
 Broscheit, Felicia 22
 Bruģis, Dainis 40, 74–76
 Brunī, Fjodors 57
 Brutāne, Milda 132
 Brūveris, Artūrs 158
 Buchholtz, Arend 17
 Bukševdens, Alberts sk. Alberts, bīskaps
 Bulatovs, Ēriks 171
 Bulte, Voldemārs 159
 Burdels, Emīls Antuāns (*Bourdelle, Emile Antoine*) 140, 145
 Burvis, Ģirts 151
 Bušs, Vilhelms 109

C, Č

Caune, Andris 11
 Cēbere, Gundega 141
 Cekuls, Ģirts 158
 Celmiņš, Andris 11
 Ceplītis, Krišjānis 99
 Cielava, Skaidrīte 19, 92, 104, 115
 Cielavs, Jānis 122, 125, 127
 Ciganovs, Finogens 61
 Cimermanis, Arturs 136
 Cīrulis, Ansis 138
 Cīrulis, Jānis 50
 Corns, Anderss (*Zorn, Anders*) 85, 90-91
 Czymmek, Götz 93
 Čats, Džons (*Chute, John*) 38
 Čaupova, Ruta 140, 144, 151
 Čehopiņš, Sergejs 146
 Čellins, Helge (*Kjellin, Helge*) 10, 101
 Čepmens, Dinoss (*Chapman, Dinos*) 174
 Čepmens, Džeiks (*Chapman, Jake*) 174
 Čičagovs, A. 77
 Čurjonis, Mikolajus Konstantīns (*Ciurlionis, Mikolajus Konstantinas*) 94, 98-99, 101–102

D

Daģis, Jānis Jūlijs 158
 Dančenko, Jelena 60
 Dante, Aligiēri 152
 Daugulis, Augusts 104
 Daumi (*Daum, Auguste; Daum Antonin*) 131

Dāvis, Jānis 104
 Delonē, Robērs (*Delaunay, Robert*) 128
 Demakova, Helēna 154, 164
 Demlers, Georgs Ādolfs (*Demmler, Georg Adolph*) 41
 Derēns, Andrē (*Derain, Andre*) 121
 Despio, Šarls (*Despiau, Charles*) 140
 Didreištēns, Johans Valentīns (*Dydreyszten, Johann Valenty*) 54
 Dikons, Ričards (*Deacon, Richard*) 173
 Diksons, R. (*Dickson, R.*) 43
 Diksons, R. (*Dickson, R.*) 43
 Dills, Ludvigs (*Dill, Ludwig*) 64
 Dimā, Marlēne (*Dumas, Marlene*) 170
 Dīrers, Albrehts (*Dürer, Albrecht*) 106
 Dišāns, Marsels (*Duchamp, Marcel*) 169
 Djaģilevs, Sergejs 65–66, 85, 135–136
 Djūlaks, Edmunds (*Dulac, Edmund*) 108
 Dobičins, Igors 151–152
 Dohertijs, Aleksandrs (*Docharty, Alexander*) 65
 Dolietis, Kārlis 159
 Donbergs, Rūdolfs (*Dohnberg, Rudolf*) 80
 Dorē, Gistavs (*Doré, Gustave*) 109
 Dreijmanis, Pāvils 139
 Drēviņš, Aleksandrs 122
 Dripe, Jānis 75
 Dunāns, Žans (*Dunand, Jean*) 133
 Dūsburģs, Teo, van (*Doesburg, Theo, van*) 124, 128
 Dvoržāks, Makss (*Dvorak, Max*) 114, 116
 Dzeduns, Mao 166
 Dzekoņskis, Juzefs Pījs (*Dziekonski, Jozef Pius*) 47, 48
 Dzenis, Burkards 92, 140–142
 Dzenis, Eduards 135
 Dzirkaļis, Arnolds 123–124, 144
 Džjālīniski 45
 Džonss, Inigo (*Jones, Inigo*) 38
 Džonstons, F. (*Johnston, F.*) 40

E

Edelfelts, Alberts (*Edelfelt, Albert*) 85, 87, 89
 Efemi, fon (*Effern, von*) 31
 Efems, Vilhelms, fon (*Effern, Wilhelm, von*) 30
 Eginks, Johans Lēberehts (*Eggink, Johann Leberecht*) 47
 Eglītis, Anšlavs 133
 Eimert, D. 122
 Eko Ērenfrīda meistars 22
 El Ļisickis 124
 Eldgasts, Haralds 103

Elgar, Frank 97
 Eliass, Ģederts 122, 132
 Eliass, Kristaps 118–119
 Elisters (*Alistair*) 136
 Elmpti 40
 Engelharts, K., fon (*Engelhardt, K., von*) 47
 Engelharts, Rodeniks, fon (*Engelhardt, Roderich, von*) 63, 66–68
 Ērenburgs, Ilja 124
 Ernsts, Makss (*Ernst, Max*) 128
 Ertē (*Erte*) 136
 Estberģs, Ragnars (*Estberg, Ragnar*) 155
 Etkinsons, V. (*Atkinson, W.*) 39

F

Fabra, Gledisa (*Fabre, Gledys*) 128
 Feders, Jūlijs 116
 Feiss, Axell 93
 Feldberģs, Ojārs 149, 150–152
 Feldhūns, Ābrams 12
 Felkerzāms, Konrāds, fon (*Voelkersamb, Konrad, von*) 35
 Felsko, Johans Daniels (*Felsko, Johann Daniel*) 7–9, 20, 44–45, 48–49
 Fīdleris, Konrāds 115
 Filips no Raceburgas 11
 Fišers, Miķelis 171–172
 Fitinghofi, fon (*Viettinghoff, von*) 35
 Fjodorovs, Ivans 60
 Fjodors, izogrāfs 59
 Flenegens, Benijs (*Flanagan, Barry*) 173
 Flerī, Silvija (*Flery, Sylvie*) 174
 Fogelers, Heinrihs (*Vogeler, Heinrich*) 108
 Folcs, Augusts (*Volz, August*) 49, 75, 77, 81–83
 Forsele, Ellija (*Forsell, Elli*) sk. Rozentāle Ellija
 Forsels, Teodors (*Forsell, Theodor*) 85
 Frejs, Dagoberts (*Dagobert, Frey*) 116
 Frēze, Joriss (*Freese, Joris*) 27
 Frīdrihs, hercogs 34
 Frīdrihs Vilhelms IV (*Friedrich Wilhelm IV*) 41
 Frīdrihs, Kaspars Davids (*Friedrich, Caspar David*) 93, 101, 170
 Frisch, Reinhardt 30
 Friezendorfs, Edgars (*Friesendorff, Edgar*) 82
 Frolovs, Gavriils 60
 Fuko, Mišels (*Foucault, Michel*) 166

G, Ģ

Gabo, Naums (*Gabo, Naum*) 143
 Gabrāns, Gints 167, 174
 Gaiger, Jason 117
 Gaile, Barbara 166, 171
 Galjēns, Pjērs Antuāns (*Gallien, Pierre Antoine*) 128
 Gallens- Kallela, Akseli (*Gallen-Kallela, Akseli*) 84–87
 Gallwitz, Klaus 99
 Gatrijs, Džeimss (*Guthrie, James*) 64, 68
 Gauldie, W. S. 44
 Geifirs, T. (*Gayfere, T.*) 38
 Gerhards II 15
 Gibss, Džeimss (*Gibb, James*) 38
 Gilespijs, Toms (*Gilhespy, Tom*) 151
 Ginters, Alfrēds 156, 158, 160
 Ginters-Priedītis, Laura 158
 Glaubics, Johans Kristofs (*Glaubitz, Johann Christoph*) 54–55
 Gnegel-Waitschies, Gisela 15
 Gnekow, Bettina 13
 Goba, Alfrēds 92, 96, 100-102
 Godvins, Edvards Viljams (*Godwin, Edward William*) 42
 Goetze, P. 16
 Gogēns, Pols (*Gauguin, Paul*) 64
 Gogs, Vinsents, van (*Gogh, Vincent, van*) 64
 Gols, Ivans 123
 Gombrihs, E.H. (*Gombrich, E.H.*) 115, 119
 Grabars, Igors 65, 66
 Graudums, Andrejs 159
 Greiems, Dens (*Graham, Dan*) 174
 Greiems, Džeimss Gilespijs (*Graham, James Gillespie*) 43–44
 Greiss Dž. (*Grace, J.G.*) 40
 Grēviņš, Valdis 133
 Grigorjevs, Boriss 123
 Griķe, Laimdota 152
 Grinberģs, Andris 168
 Griss, Huans (*Gris, Juan*) 128
 Groša, Silvija 74–75, 84
 Grosmane, Elita 7, 11, 20, 83, 104
 Gross, Heinz Dietrich 13
 Grosvalds, Jāzeps 117, 120–121
 Grosvalds, Oļģerds 121-122
 Grube, P. 102
 Gulbis, Aivars 148–149, 152
 Gulbis, Kristaps 151–152
 Guleke, Reinholds (*Guleke, Reinhold*) 8–9, 17–18, 20–21, 89
 Gunnarsson, Torsten 96
 Gusars, Arvids 29
 Ģelzis, Kristaps 170

H

Häberlands, Kristofs (*Haberland, Christoph*) 39, 76
 Haftmann, Werner 97
 Halonens, Peka (*Halonen, Pekka*) 88–89
 Hāmanis, Rihards (*Hamann, Richard*) 102–103
 Hamsters, Kārlis 118
 Harders, P. 161
 Harlamovs, M. 75, 78
 Harris J. 44
 Harrison, Charles 117, 119
 Hēgelis, Georgs Vilhelms Frīdrihs (*Hegel, Georg Wilhelm Friedrich*) 114, 117
 Heibels, Augusts Gothilfs 40
 Heinrihs Lauva (*Heinrich Löwe*) 12
 Helcelis, Ādolfs (*Hoelzel, Adolf*) 99, 100
 Henkhusens, Valentīns 158
 Henrijs, Džordžs (*Henry, George*) 64
 Herings, Kits (*Haring, Keith*) 170
 Hermands, Josts (*Hermand, Jost*) 102–103
 Hermanovskis, Teodors 139
 Hese, Ludvigs 41
 Hilbigs, Gustavs (*Hilbig, Gustav*) 46
 Hilbigs, Hermanis (*Hilbig Hermann*) 46
 Hildebrands, Ādolfs (*Hildebrand, Adolf*) 116
 Hils, Gerijs (*Hill, Gary*) 175
 Hips, Heinrihs (*Hipp, Heinrich*) 31–32
 Hirsts, Frīdrihs (*Hist, Friedrich*) 124–126
 Hofmanis, Fricis 104
 Hofstätter, Hanss 70
 Hoksmons, Nikolass (*Hawkmoor, Nicholas*) 37
 Holcmanis, Andrejs 12
 Horavskis, Apolinārijs (*Horawski, Apolinary*) 57
 Homels, Edvards (*Hornel Edward*) 64
 Homung, Zbigniew 54
 Hotho, H.G. 117, 119
 Hovards, Džeremijs (*Howard, Jeremy*) 88
 Hozemanis, Teodors (*Hoseman, Theodor*) 105
 Hūde, Hermanis, fon der 9
 Hūns, Kārlis 116

I

Ivanovs, Miķelis 141
 Iviņš, Atis 186
 Iversen, Margaret 119
 Iltner, Ieva 168–169
 Iltners, Edgars 69
 Imhofs, Pēters (*Imhoff, Peter*) 40

Innocentijs IV 16
 Iraits, Arvids 139
 Iribs, Pols (*Iribe, Paul*) 137
 Irwin, David 64
 Irwin, Francina 64
 Ižo, Verdenas bīskaps (*Yso van Verden*) 11

J

Jaloveckis, Juzefs (*Jalowecki, Józef*) 57
 Jansons, Gunārs 33
 Jastšembskis, V. (*Jastrzebski, W.*) 58, 60
 Jaunsudrabiņš, Jānis 92–94, 98–100, 102, 104–105, 109–110, 119
 Jaunzems, Pauls 151
 Javļenskis, Aleksejs (*Jawlensky, Aleksej*) 123
 Jensens, Severīns (*Jensen, Severin*) 39
 Jermefelts, Ēro (*Jämfelt, Eero*) 86
 Jukans, Andrejs (ist. v. Vičs, Andrejs) 105
 Juseliuss, F.A. 87
 Juske, Ants 175
 Juske, Ulla 175

K, Ķ

Kačalova, Tatjana 70
 Kallmeiers, Teodors (*Kallmeyer, Theodor*) 25, 29, 33
 Kalniņš, Ludvigs 131
 Kalve, Pēteris 93
 Kaminska, Rūta 51, 53
 Kampe, Pauls (*Campe, Paul*) 19
 Kandinskis, Vasilījs (*Kandinsky, Wassily*) 119
 Kanova, Antonio (*Canova, Antonio*) 80
 Kants, Imanuels (*Kant, Immanuel*) 115
 Kardovskis, Dmitrijs 109
 Kārlīls, Tomass (*Carlyle, Thomas*) 63, 69
 Karlings, Stens (*Karling, Sten*) 10–11, 16, 19–20, 22
 Karlovs, Jānis 148–152
 Karpička, Sofija 58
 Kārteris, Džons (*Carter, John*) 38
 Karulis, Konstantīns 104
 Kasandrs (*Cassandre*) 134
 Kastaldi, Filipo (*Castaldi, Filippo*) 55
 Kaudzites, brāļi 107
 Kaulbahs, Vilhelms (*Kaulbach, Wilhelm*) 105
 Kauliņš, Ilmārs 158
 Kazaks, Jēkabs 115, 120, 122–124
 Kažoks, Aleksandrs 132
 Keller, Horst 97
 Kellijs, Elsvorts (*Kelly, Ellsworth*) 171
 Kēniģis, A. (König, A.) 22
 Kents, Viljams (*Kent, William*) 37–38
 Ketlers, Frīdrihs, fon (*Kettler, Friedrich, von*) 34
 Ketlers, Gothards, fon (*Kettler, Gotthard, von*) 34
 Kipenbergers, Martins (*Kippenberger, Martin*) 172
 Kirke, Frančeska 169, 170
 Kiseļevs, Nikolajs 60, 61
 Kitajevs, S. 72
 Kivi, Aleksis (*Kivi, Alex*) 86
 Klaustiņš, Roberts 105
 Kļaviņš, Eduards 63, 78–79, 82, 84, 86–88, 92, 105, 109
 Klē, Pauls (*Klee, Paul*) 128
 Klēbaha, Milda 139
 Kleinbauer, W.E. 119
 Kleins, R. 77
 Klemente, Frančesko (*Clemente, Francesco*) 168
 Klimts, Gustavs (*Klimt, Gustaw*) 73, 77–78
 Kobro, Katažina (*Kobro, Katarzyna*) 126–127
 Koepf, H. 26
 Koerner, Joseph Leo 101
 Komars, Vitālijs 171
 Komenskis, Jans Amoss (*Comenius Jan Amos*) 108
 Konarski, Szymon 53
 Konstants, Zīgurd 130, 137
 Kopels, Leopolds 156
 Korfs, Š. 81
 Koro, Kamils (*Corot, Camille*) 64, 69
 Korvenmā, Peka (*Korvenmaa, Pekka*) 75, 84
 Korzuhins, F. 81
 Kosa, Juris 92, 96, 101–102
 Kotba, Vaclavs (*Cotba, Vaclaw*) 28
 Kounelis, Janis (*Kounellis, Jannis*) 173
 Kovs, Džeimss (*Caw, James*) 66
 Kozakeviča, Helēna (*Kozakiewicz, Helena*) 31
 Kozakevičs, Stefans (*Kozakiewicz, Stefan*) 31
 Kraitons, R. (*Crichton, R.*) 43
 Krasiljns, Mihails 60
 Krastiņa, Sandra 168
 Krastiņš, Jānis 48, 50, 74–75, 83, 139
 Krastiņš, Pēteris 92–103
 Krauze, Johans Vilhelms (*Krause, Johann Vilhelm*) 40
 Kravis, Arvids 158
 Krēgere, Vera 135
 Kreidolfs, Ernests 108
 Kreins, Valters (*Crane, Walter*) 108
 Kronenbergs, Alberts 104, 108–109, 111–113, 157

Kruglovs, Georgs
 Kruiķsenks, Georgs (*Cruikschank, Georg*) 109
 Krūmiņš, Arturs 53
 Kučinskis, Staņislavs 51
 Kufalts, Georgs (*Kuphaldt, Georg*) 49
 Kuga, Jānis 121
 Kuindži, Arhips 65, 72, 101
 Kuki, Enco (*Cucci, Enzo*) 168
 Kulds, Riho 179
 Kundziņš, Gerhards 158
 Kundziņš, Haralds 158
 Kundziņš-Lasmanis, Aija 158
 Kundziņš, Pēteris 104–105
 Kundziņš, Pēteris 157–158
 Kupfers, Eduards (*Kupffer, Eduard*) 47
 Kuple, Zaiņa 104–105
 Kurbē, Gistavs (*Courbet, Gustave*) 69
 Kurcijs, Andrejs 123
 Kursis, Jānis 163
 Kuztelski, Andrzej 55
 Kūzas Nikolajs (*Cusa [Cusano] Nicholas*) 115
 Kvitca, Gviljermo (*Kuitca, Guillermo*) 173
 "Kēlnes meistars" ("Kölner Meister") 10–11, 16, 19, 21–22
 Ķeniņš, Atis 87, 96

L

Lāce, Rasma 115
 Lapiņa, Māriete 115
 Labrence, Līvija 104
 Lācis, Normunds 171
 Laganovskis, Leonards 166, 170–171
 Laibs, Volfgangs (*Laib, Wolfgang*) 170–171
 Laimiņš, Antons 90, 104
 Lakāns, Žaks (*Lacan, Jacques*) 166
 Lamberga, Dace 120, 137
 Lancmane, Ieva 55
 Lancmanis, Imants 164–166, 168
 Lange, Marta 145
 Langley, Batty 38
 Langley, Thomas 38
 Laps (*Lapp*), Romans 167
 Lapukins, Alfrēds 157–158
 Lāmans, Marts (*Laarman, Mart*) 125
 Lārsons, Kārls (*Larsson, Carl*) 85, 90
 Latviešu Indriķis (*Henricus de Lettis*) 12
 Laube, Eizens 78, 82, 158
 Le Kong Tans (*Le Kong Than*) 148, 150
 Lediņš, Hardijs 164, 166, 172
 Legzdīņš, Andrejs 159, 162–163
 Legzdīņš, Roberts 157–159
 Leino, Eino 86
 Leistikovs, Valters (*Leistikow, Walter*) 98

Leverijs, Džons (*Lavery, John*) 63–64, 68
 Lejnīeks, Jānis 155
 Lekorbizjē (*Le Corbusier*) 122, 128, 159
 Lekūrs, Enelio 149
 Lemmercs, Kristiāns (*Lemmerz, Christian*) 172–173
 Lempicka, Tamāra de (*Lempicka, Tamara de*) 138
 Lems, Edvards Baktons (*Lamb, Edward Buckton*) 42, 46
 Lepaps, Žoržs (*Lepape, Georges*) 137
 Lerhis-Puškaitis, Ansis 105
 Levitāns, Izaks 71–72, 94–95
 Levits, Sols (*LeWitt, Sol*) 172
 Ležē, Fernāns (*Legier, Fernand*) 123, 128
 Liberts, Ludolfs 123, 134–136
 Libmanis, Mihails 24
 Liepiņš, Jānis 122–123, 125
 Ligeti, Ērika 149, 150
 Līkums, Herberts 134, 136
 Lipšics, Žaks (*Lipchitz, Jacques*) 122, 128, 144
 Lisjevičs, Tomašs (*Lisiewicz, Tomasz*) 56, 59
 Lišņevskis, A. 81
 Lobbedey, Uwe 13
 Lorentz, Stanislaw 54
 Lotmans, Jurijs 175
 Lūvis of Menar, Carl 20
 Luiss, Pjērs (*Louys Piere*) 137
 Lūsis, Kārlis 115

M

Macmillan, Duncan 68
 Mademieks, Jūlijs 77
 Makgregors, Viljams (*Macgregor, William*) 64
 Makintošs, Čārlzs Renijs (*Mackintosh, Charles Rennie*) 66
 Māliņa, Sarmīte 174
 Maļinovski, E. 127
 Malvess, Roberts 48
 Mandelštams, Pauls (*Mandelstamm, Paul*) 81
 Manns, Aleksandrs (*Mann, Alexander*) 68
 Mantjeuffel, Gustaw 57
 Marfoni-Savini, Filipo (*Marfori-Savini, Filippo*) 140
 Marjā, A. (*Murray, A.*) 40
 Marineti, Filipo Tomazo (*Marinetti, Filippo Tomaso*) 123–124
 Marjāni, Karlo Marija (*Mariani, Carlo Maria*) 168
 Markeliuss, Svens 155
 Marks, Francs (*Marc, Franz*) 119

Markss, Kārlis 166
 Markusi, Lūi (*Marcousis, Luis*) 123, 128
 Martin, David 64
 Martinsone, Ilze 129
 Matejko, Jans (*Matejko, Jan*) 56
 Matis, Anri (*Matisse, Henry*) 119
 Matvejs, Voldemārs 117, 122–123, 127
 Maue, Hermann 11
 Mauriņš, Juris 149
 McCarthy, M. 40
 Mecners, Francs (*Metzner, Franz*) 83
 Mēdemis, Karls (*Medem, Karl*) 41
 Medlingers, Arturs (*Moedlinger, Artur*) 82
 Meierovics, Zīgfrīds 121
 Meiers, M. (*Meyer, M.*) 50
 Melamids, Aleksandrs 171
 Melartins, Erki (*Melartin, Erkki*) 86
 Melderis, Emīls 126–127, 144–147
 Melnalksne, Margarita 133
 Menārs, Renē (*Ménard, René*) 71
 Mennike, Esko (*Männikkö, Esko*) 172
 Meterlinks, Moriss (*Maeterlink, Maurice*) 136
 Mettig, Constantin 12
 Midendorfs, Helmūts (*Middendorf, Helmut*) 169
 Miesnieks, Kārlis 138
 Mihailovs, Daniils 61
 Mikāne, Vija 152
 Mikola, Josepi (*Mikkola, Joosepi*) 86
 Milens, Francs (*Mühlen, Franz*) 110
 Millers, S. (*Miller S.*) 37–38
 Miro, Huans (*Miro, Juan*) 128
 Mirsmedens, Ragnars 146
 Mitrēvics, Jānis 174–175
 Modersone-Bekere, Paula (*Modersohn-Becker, Paula*) 94, 97–98
 Mohojs-Naģs, Lāslo (*Moholy-Nagy, Laslo*) 128
 Mondrians, Pits (*Mondrian, Piet*) 94, 97–98, 128
 Monē, Klods (*Monet, Claude*) 70
 Mormanis, Karls (*Mohrmann Karl*) 9
 Morozovs, Ivans 120
 Mozers, Karls (*Moser, Carl*) 75
 Mstislavcs, Pjotrs 60
 Muižnieks-Mireliuss, Sergejs 158
 Muncis, Jānis 135
 Munks, Edvards (*Munch, Edvard*) 91, 94, 96–98
 Muriļo, Bartolomejs Estebans (*Murillo, Bartolome Estevan*) 56, 58
 Mūrs, Henrijs (*Moore, Henry*) 149
 Musolīni, Benito (*Mussolini, Benito*) 123
 Musorgskis, Modests 142–143
 Muters, Rihards (*Muther, Richard*) 63–65

N, N

Nasgārds, Roalds (*Nasgaard, Roald*) 93
 Naumans, Brūss (*Nauman, Bruce*) 173
 Neiburgers, Karls 9
 Neimanis, Vilhelms (*Neumann Wilhelm*) 7, 9, 13, 19–21, 26–27, 46–47, 76–77
 Nicolson, N. 45
 Nikolajeva, N. 72
 Nikolajs, Rīgas Doma biskaps 15–17
 Nikolovs, Bogomils (*Nikolov, Bogomil*) 147–148
 Nikolsons, Bens (*Nicolson, Ben*) 128
 Nisbets, Roberts (*Nisbet, Robert*) 65
 Niva, Jusi (*Niva, Jussi*) 174
 Nolde, Emīls (*Nolde, Emil*) 94, 97
 Novadniece, Ināra 83
 Nukša, Mārtiņš 82
 Nusbaums, Norberts (*Nussbaum Norbert*) 10
 Nūberijs, Dž. 108

O

Olbrīhs, Jozefs Marija (*Olbrich, Joseph Maria*) 75, 77
 Ole, Eduards (*Ole, Eduard*) 124–126
 Opule, Velga 92
 Osmanis, Aleksis 164, 168
 Otto, G. 128
 Ozanfāns, Amedē (*Ozanfant, Amedee*) 122, 128, 144
 Ozoliņš, V. 156

P

Paegle, K. 50
 Paigots, Adriāns (*Piggott, Hadrian*) 174
 Paladīno, Mimo (*Paladino, Mimmo*) 169
 Palmēnu Klāvs sk. Strunke, Niklāvs
 Panofsky, Erwin 20
 Panteļejevs, Gļebs 152
 Panteļejevs, Kirils 151
 Pāparde, Andrejs sk. Valters, Miķelis
 Parako, Antonio (*Paracco, Antonio*) 54
 Parke-Taylor, Michael 101
 Patersons, Džeimss (*Paterson, James*) 64, 67
 Pauluči, Filips (*Paulucci, Filip*) 40
 Pavlovs, K. 60
 Pehšteins, Makss (*Pechstein, Max*) 119
 Peipuss, Frīdrihs (*Peypus, Friedrich*) 106
 Peļše, Stella 114
 Penks, A. R. (*Penck, A. R.*) 169
 Pennel, Elisabeth 67
 Pennel, Joseph 67
 Peņģerots, Visvaldis 19, 63, 108–109
 Perziuss, Ludvīgs (*Persius, Ludwig*) 41
 Peška, Juzefs (*Peszka, Józef*) 56, 59
 Pētersons, Ojārs 154, 169, 172, 175
 Petrosjans, Jurijs 149
 Pikaso, Pablo (*Picasso, Pablo*) 119–121, 127–128
 Pinders, Vilhelms (*Pinder, Wilhelm*) 116
 Pirangs, Heincs (*Heinrihs*) (*Pirang Heinz*) 45
 Pisaro, Kamils (*Pissarro, Camille*) 70
 Pitmens, Lerijs (*Pittman, Lari*) 170
 Pits, T. (*Pitt, T.*) 38
 Pjūdžins, Ogastess Velbijs
 Nortmors (*Pugin, Augustus Welby Northmoore*) 39, 42–43, 46
 Plāse, Jānis 138
 Plāteni 53
 Plāters, Jans Andrejs (*Plater, Jan Andrzej*) 53
 Platons 115
 Plūdonis, Vilis 103
 Pole, Ernsts 82
 Poļenova, Jekaterina 108–110
 Poļenovs, Vasilij 71
 Polis, Miervaldis 166, 168
 Popers, Karls (*Popper, Karl*) 166
 Pormalis, Andrejs 132
 Poruks, Jānis 96, 98
 Poznaņskis, Viktors Janaga (*Poznanski, Victor Yanaga*) 128
 Predlinger, Elisabeth 101
 Princis Eizēns (*Prins Eugen*) 85, 94, 98
 Prins, Bernhards (*Prins, Bernhard*) 170
 Pujāte, Inta 85, 104–105
 Pujāts, Jānis 124
 Puni, Ivans 84, 124, 143
 Pupa, Augusts 132
 Purmale, Līga 168
 Pūmalis, Andrejs 133
 Purvītis, Vilhelms 63, 65–68, 70–73, 85, 99–101, 109, 117, 130
 Pušķins, Aleksandrs 110
 Putniņa-Niedra, Anita 85, 105

R

Radiņa, Zenta 131
 Radzivila, Anna (*Radziwillowa, Anna*) 55
 Radzivils, Albrichts (*Radziwill, Albricht*) 55
 Rafalovskis, Aleksandrs (*Rafalowski, Aleksander*) 126–127
 Rainis, Jānis 64, 69, 145
 Rainsbergs, Rafaels (*Rheinsberg, Raffael*) 173
 Rancāns, Antons 55
 Ranka, Indulis 150–151
 Raskins, Džons (*Ruskin, John*) 42, 100–101
 Rastrelli, Frančesko Bartolomeo (*Rastrelli, Francesco Bartolomeo*) 38
 Ratniks, Mārtiņš 175
 Raudseps, Juhans (*Raudsepp, Juhan*) 124–125
 Reinbergs, Augusts (*Reinberg, August*) 76
 Reķems, Arturs (*Rackham, Artur*) 108
 Reni, Gvido (*Reni, Guido*) 56, 80–81
 Rens, Kristofers (*Wren Christopher*) 37
 Rerbergs, I. 77
 Rērihs, Nikolajs 109
 Reutersvārd, O 128
 Rics, Alfreds (*Ruetz, Alfred*) 63, 66
 Rīgls, Aloiss (*Riegl, Alois*) 114–116, 118–119
 Rihters, Hanss (*Richter, Hans*) 105, 124
 Rihters, Ludvigs 105
 Rikmens, Tomass (*Rickman, Thomas*) 38
 Riks, Mihals (*Ryk, Michal*) 56
 Rilke, Rainers Marija (*Rilke, Rainer Maria*) 94
 Rīlovs, Arkādījs 65
 Rītiņš, Indriķis 104
 Robertsons, V. (*Robertson, W.*) 39
 Robežnieks, Juris 159
 Robinsons, Viljams (*Robinson, William*) 38
 Rodēns, Ogists (*Rodin, Auguste*) 82, 140
 Roesler, Arthur 99
 Roga, A. 156
 Rolfss, Kristians (*Rohlf, Christian*) 94
 Romans, Aleksandrs 63
 Rončevskis, Konstantīns 145
 Rosvāls, Džonijs (*Roosval Johnny*) 22
 Rotko, Marks (*Rothko, Marc*) 93
 Roze, Jānis Staņislavs 116
 Rozenblūms, Roberts (*Rosenblum, Robert*) 93, 97, 100, 102
 Rozentāle, Elija 86, 89–92
 Rozentāls, Janis 63, 65, 67, 70, 72, 84–92, 104–105, 108–109, 116–117

Rožkalne, Anita 105
 Ruberts, Jānis 104
 Ruina, Ingrida (*Ruin, Ingrid*) 85, 91
 Ruka, Inta 172
 Rumpēteris, A. 47

S, Š

Sabo, Gabors (*Szabo, Gabor*) 148
 Sala, Alberts 159
 Samsona meistars 22
 Sanda, Žorža (*Sand, George*) 144
 Sārinens, Eliels (*Saarinen, Eliel*) 75
 Sama, Manfrēds Jānis Baltazars 156–161
 Sarto, Andrea, del (*Sarto, Andrea, del*) 56
 Sauerländer, Willibald 21
 Sauka, Kārlis 137
 Saulietis, Augusts 96–97, 101, 142
 Saulīte-Melderis, P. 92
 Savickis, Pēteris 99
 Schmalenbach, F. 70
 Schmidt, H.W. 95
 Schröders, Percy 35
 Selijs, Deivids (*Salle, David*) 169
 Serra, Ričards (*Serra, Richard*)
 Sevidžs, Džeimss (*Savage, James*) 38
 Sezans, Pols (*Cézanne, Paul*) 64
 Siliņš, Jānis 63, 106, 109, 114, 117, 123–126, 132
 Siliņš, Voldemārs 115, 131
 Sislē, Alfrēds (*Sisley, Alfred*) 70
 Skalbe, Kārlis 92, 102
 Skots, Džordžs Gilberts (*Scott, George Gilbert*) 43, 48
 Skots, Valters (*Scott, Walter*) 39
 Skrjabins, Aleksandrs 142
 Skujīna, Austrā 133
 Skulme, Marta 125–126, 144
 Skulme, Oto 120–121, 124–128, 136, 138, 144
 Skulme, Uga 63, 120–122, 125, 127
 Smits, Dž. (*Smith J.*) 47
 Smits, Viljams (*Smith, William*) 47
 Smitsons, Roberts 173
 Sofronovs, Pimins 60
 Sonks, Larss (*Sonck, Lars*) 75
 Soross, Džordžs (*Soros, George*) 166
 Spāritis, Ojārs 23, 25, 32
 Spertāls, Arvīds 136
 Sratužickis (*Sratuzyccki*) 55
 Staņislavskis, Jans (*Stanislawsky, Jan*) 94–95
 Staševskis, Henriks (*Starzewski Henrik*) 127
 Stenders, Gothards Frīdrihs 104, 108
 Stens, Knuts (*Sten, Knut*) 150
 Stepņowska, Teresa 95
 Stēmiņš, Grigorijš 70, 76, 108
 Stivensons, Roberts Makolijš (*Stevenson, Robert Macaulay*)

64–67, 69
 Strautiņš, Bruno 152
 Strautmanis, Ivars 75
 Strazdiņa, Ilze 167
 Striķis, Vilhelms, fon (*Stryk, Wilhelm, von*) 46
 Strindbergs, Augusts (*Strindberg, August*) 95–96
 Striķis, Džordžs Edmunds (*Street George Edmund*) 42, 46
 Strods, Heinrihs 51
 Strunke, Niklāvs 120, 123–124, 128, 156
 Strupulis, Jānis 152
 Stšemiņskis, Vladislavs (*Strzeminski, Wladyslaw*) 126–127
 Sūna, E. 119
 Suta, Romans 120–122, 124–130
 Suta, Tatjana 124
 Suvorovs-Rimņickis, Aleksandrs 7
 Svahnström, Gunnar 22
 Svemps, Leo 125, 127
 Svetlickis, G. 67
 Smetlovs, Igors 95
 Svilāns, Jānis 35, 54
 Sviņiņš, Vasilijš 77
 Swiechowski, Z. 10
 Šadovs, Johans Gotfrīds (*Schadow, Johann Gottfried*) 77
 Ščukins, Sergejs 120
 Šefels, Frīdrihs (*Scheffel, Friedrich*) 78
 Šēls, Heinrihs (*Scheel, Heinrich*) 48, 78
 Šēmena, Sindija (*Sherman, Cindy*) 172
 Šķedancs, A. (*Schickedanz, Albert*) 77
 Šikhardts, Heinrihs (*Schickhardt, Heinrich*) 30
 Šīle, Ādolfs 121
 Šinkels, Karls Frīdrihs (*Schinkel, Karl Friedrich*) 41, 44–45
 Širāzs, Ara 149
 Šiško, Raimonds 133–135
 Šjeldāls, Pīters (*Schjeldahl, Peter*) 164–165
 Šklovskis, Viktors 123–125
 Šķilters, Gustavs 104, 140–141
 Šmagre, Rita 92
 Šmite, Rasa 175
 Šmits, Raitis 175
 Šnābels, Džulijāns (*Schnabel, Julian*) 169
 Šneiderēits (*Schneiderreit*) 47
 Šostovicka, Eva Justīne (*Szostowicka, Ewa Justina*) 56
 Šostovickis, Dadzibogs (*Szostowick, Dadzibog*) 56
 Špenglers, Osvalds (*Spengler, Oswald*) 116
 Špringers, Antons 9

Štālbergs, Ernests 156, 160
 Štaufen 15
 Šteimane, Inga 167
 Šterenbergs, D. (*Sterenberg, D.*) 143
 Šterns, R. 119
 Štīlers, Frīdrihs Augusts (*Stüler, Friedrich August*) 41
 Štrāls, Aleksandrs 93, 99
 Šturma, Eleonora 127
 Švedrēvics, Alfreds 135
 Šveics, Erasts 123, 125–128, 131
 Švinds, Makss 105
 Švītiņš, Guntis 135

T

Tāfijš, Filips (*Taaffe, Philip*) 169
 Taics, Ilja 139
 Taks, Vilhelms (*Tack, Wilhelm*) 10
 Talvio, Maila 86, 88
 Tatarkevičs, Vladislavs (*Tatarkiewitz, Wladyslaw*) 114–115
 Tatļins, Vladimirs 142–143
 Teivens, Amo 157–158
 Teivens, Nelda 158
 Teniševa, Marija 67
 Teteris, M. 80, 81
 Tillbergs, Jānis Roberts 63–64, 68–69, 104, 108–113, 117
 Tillbergs, Oļegs 154, 165, 175
 Timlers, Hanss (*Thümmler, Hans*) 10
 Timm, W. 97
 Tinnens, Georgs, fon (*Tinnen Georg, von*) 34
 Tjūdori (*Tudor*) 39
 Tomē, Vemers (*Thome, Verner*) 89–90
 Tone, Valdemārs 122, 124
 Tranzē-Zozeneki, fon 45
 Travika, Tove (*Trovik, Tove*) 150
 Truzsons, Ivans 37, 40
 Tujmans, Liks (*Tuymans, Luc*) 170–171
 Tuulse, Armin 22

U

Ubāns, Konrāds 117, 120, 124–125
 Ūders, Teodors 116
 Ulmanis, Kārlis 157, 160
 Unteremann, Matthias 11–13
 Upītis, Andrejs 105

V

Vahtra, Jans (*Vahtra, Jaan*) 124–125
 Vaiets, Džeimss (*Wyatt, James*) 38
 Vaietvilis, Dž. (*Wyatville, J.*) 39

Vaitfords, Frenks (*Witford Frenk*) 77
Vaits, Viljams (*White, William*) 42
Valikovičs, Andrejs (*Walikowicz, Andrej*) 59
Valters, Jānis 63, 65–70
Valters, Miķelis 92, 115
Vanags, Kaspars 167
Vamedoe, Kirk 93
Vārpa, Andris 152
Vasariņš, Vilis 131–132
Vasiļevskis, Bruno 164
Vasilis, Janis 159
Vasilis, Voldemārs 158, 162
Vasiļjevs, Jurijs 11, 20–21, 25, 54, 76
Vazāri, Rudžjēro (*Vasari, Ruggiero*) 122–123
Veiherte, Ivonna 105, 115
Velaskess, Djego (*Velazquez, Diego*) 69
Velde, Henrijs van de 77
Veldre, Rūdolfis 158
Velflins, Heinrihs (*Wölfflin, Heinrich*) 114–117
Verdi, Džuzepe 135
Vestheims, Pauls (*Westheim, Paul*) 123, 143
Vidbergs, Sigismunds 123, 125, 130–134, 136–137
Vignere, Malvine 63, 67
Vika, Hilda 135, 137
Vilciņš, Rūdolfis 99
Vilhelms, Modēnas biskaps 13
Vipera, Marija 114
Vipers, Andrejs 117
Vipers, Boriss 24–28, 30–31, 86, 102, 114–118
Vistlers, Džeimss (*Whistler, James Abbott McNeil*) 63–69
Vitola, Tatjana 33
Vitolinš, Roberts 132
Vitols, Hugo 136
Vogt, Paul 99
Voits, Nikolajs 160
Vofs, Alberts 77
Volpols, Horass (*Walpole, Horatio (Horace)*) 37–38
Voltons, Edvards (*Walton, Edward*) 64, 68–69
Vorhols, Endijs (*Warhol, Andy*) 165, 168
Voringers, Vilhelms (*Worringer, Wilhelm*) 118–119
Vorkals, Henriks 168
Vudvords, B. (*Woodward, B.*) 42
Vulfens, Tomass 166

W

Walker, B. 44
Wennewerta, L. 86
Wenzel, H. 21

Weschenfelder, Klaus 95
Winnington, E. 44
Wood, Paul 117, 119
Woodfield, R. 115

Z, Ž

Zabiļevska, Anita 166, 174–175
Zagorodsky, E. 127
Zagrodzki, J. 126
Zāle, Kārlis 123–125, 140, 142–145
Zālītis, Kārlis sk. Zāle, Kārlis
Zaļkalns, Teodors 140–143, 145
Zalts, A. 155
Zariņa, Aija 169
Zariņš, Dāvids 139
Zariņš, Rihards 72, 104–108
Zavoloko, A. 61
Zegners, Jānis 99, 108–110
Zeiberlihs, Hermanis (*Seuberlich, Hermann*) 41, 82
Zeltiņš, Voldemārs 93, 99, 101, 117
Zemdega, Kārlis 64, 69, 145–146
Zemīte, Guna 152
Zemzaris, Uldis 69
Zihmanis, K. 78
Zilberts, Alfrēds 158
Zilgalvis, Jānis 37
Žannerē, Šarls Eduārs (*Jeanneret, Charles Eduard*) sk. Lekorbizjē
Žuravle, Dimitru 148

*Rādītājā nav iekļautas personas, kuras minētas vienīgi attēlu sarakstā. Avotu norādēs minēto personu vārdi sniegti tikai oriģināltranskripcijā.

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0300019802

L 2000-5
170

Sērijā "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei" sagatavošanā ir rakstu krājums, kurā tiks publicēti sesto B. Vīpera piemiņas lasījumu konferences (1998) materiāli "Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas" (sastādītāja Rūta Kaminska).

The next book in the series "Materials on Latvian Art History" is already being prepared. It will contain materials from the sixth conference (1998) held in the memory of Boriss Vipers, "The History of Latvian Art and Art History" (edited by Rūta Kaminska).

ELITA GROSMANE

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

OJĀRS SPĀRĪTIS

Mākslas zinātnieks, Latvijas Mākslas akadēmija

JĀNIS ZILGALVIS

Arhitekts, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

RŪTA KAMINSKA

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

EDUARDS KĻAVIŅŠ

Mākslas zinātnieks, Latvijas Mākslas akadēmija

TATJANA KAČALOVA

Mākslas zinātniece

SILVIJA GROSA

Mākslas zinātniece, Latvijas Mākslas akadēmija

INTA PUJĀTE

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

KRISTIĀNA ĀBELE

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

ZAIGA KUPLE

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

STELLA PELŠE

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

DACE LAMBERGA

Mākslas zinātniece, Valsts Mākslas muzejs

ILZE MARTINSONE

Mākslas zinātniece, Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejs

RUTA ČAUPOVA

Mākslas zinātniece, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

JĀNIS LEJNIEKS

Arhitekts, Latvijas Arhitektūras muzejs

HELĒNA DEMAKOVA

Mākslas kritiķe un kuratore

*Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker
immer etwas Beunruhigendes.*

HEINRICH WÖLFFLIN

*Izolēts mākslas darbs vēsturnieku vienmēr dara
mazliet nemierīgu.*

HEINRIHS VELFLĪNS

I SBN 9984-9472-2-X



9 789984 947228