

7  
—  
291

EUŽENS LAUBE

KRĀSU UN FORMU  
LOGIKA

APGĀDĀJIS ★ EKONOMISTS ★ RĪGĀ  
1921



KRĀSU UN FORMU  
LOGIKA

*Augsti godītam māksliniekam prof.  
R. Larrui, kungam par pieņemšanu*

*autoram*

*1. VII. 21.*



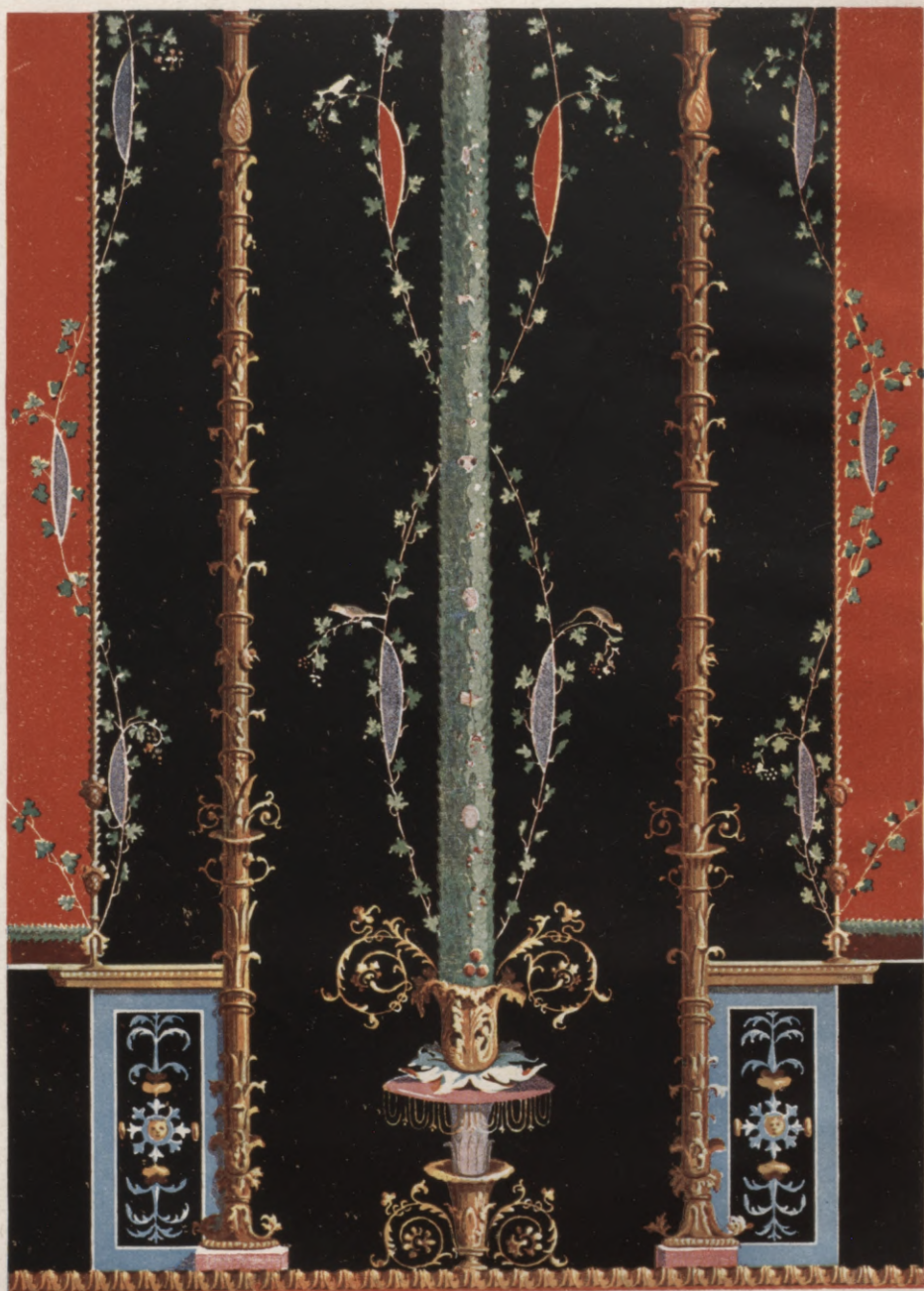
KRÁSTU LN FORMU  
LOQIKA

*Prof. Dr. J. J. ...  
...  
...*

*1901*







POMPEJU CASA DEI VETTII  
SIENAS GLEZNOJUMA DAĻA. PĒC ARTISTICA LETTERARIA  
D'AMELIO IZDEVUMA.

(Krāsains pielikums pie E. LAUBES „Krāsu un formu loģika“.)

231

KRĀSU UN FORMU  
LOĢIKA

EUZENA LAUBES  
SARAKSTĪTA

APGĀDĀJIS \* ERONOMISTS \* RĪGA  
1921



POMPEII. CASA DEI VESTALI  
SIENAS GLEZNOJUMA VEIKTA PĀR ARHĀJKA LEKCIJUMS  
D'ASIELA PĒRŠĶĀM



7  
—  
291

# KRĀSU UN FORMU LOGIKA

EUŽENA LAUBES  
SARAKSTĪTA

APGĀDĀJIS ★ EKONOMISTS ★ RĪGĀ  
1921

1953

0309056433

VALSTS BIBLIOTĒKA  
Inv. ~~392.733.~~

1  
Pārē 64

1 lp.

KRĀSU UN FORMU  
LOGIKA

PUBĻINA LABĒS  
SARAKSTS

Iespiests Valstspapīru spiestavā.



APGĀDĀJIS \* EKONOMIŠTS \* RĪGA  
1951

## PRIEKŠVĀRDS.

Šis darbs satur manu pētījumu rezultātu formulējumus jautājumā par radošās tēlotājas mākslas pamatelementiem. Vērtīgus iespaidus uzskatu izveidošanai un dažādu faktisku materiālu savam izstrādājumam guvu starp citu iz grāmatas beigās pievestās literatūras. Sarakstiju šo darbu cerībā un ar vēlēšanos pakalpot visiem, kam rūp skaidrība mākslas leetās. Lai pēdējo labāki panāktu, piešķīru darbam mācības grāmatas veidu. Izstrādājums gatavs jau kopš 1917. g. krievu valodā. Pēdējā laikā sagatavotais, drusku papildinātais latviskais izdevums parādās atklātībā kā pirmais, un es atļaujos izteikt sirsnīgu vēlēšanos, lai tas ar labiem panākumiem sekmētu Latvijas tēlotājas mākslas izkopšanos.

Izsaku sirsnīgu pateicību grāmatas izdevējam „Ekonomistam“ par to, ka tas laipni un bez kādiem ierobežojumiem uzņēmis grāmatas apgādību, un Valstspapīru spiestavas pārvaldniekam prof. R. Zarriņa kungam, kā arī pārējiem spiestavas darbiniekiem par labiem padomiem un pūlēm pie darba iespiešanas.

*E. Laube.*

Rīgā, 8. martā 1921. g.



I.

**PRIEKŠMETS.**

Krāsu un formu loģika ir mācība, kas stāda sev par uzdevumu noskaidrot, kādā mērā un veidā prāts spēj izprast un vadīt māksliniecisko krāsu un formu apvienošanas darbu. Tā kā krāsu un formu saskaņošana ir viens no tēlotājas mākslas pamatzdevumiem, šī mācība uzlūkojama kā daļa no tēlotājas mākslas teorijas.

Krāsu un formu loģika pieiet pie sava uzdevuma atrisināšanas galvenā kārtā no psiholoģiskā viedokļa. Savu apcerējumu pamatā ta noliek vienības principu un uzskata to kā augstāko likumu — *conditio sine qua non* — visādei mākslas radīšanai; citādie mākslas likumi uzlūkoti kā palīglīdzekļi vienības principa prasību izpildīšanai.

## KRĀSU PAZĪMES.

No psiholoģiskā viedokļa krāsa savā pamatā ir redzes sajūta.

Krāsu sajūtas visbiežāki izšķir pēc krāsainības jēdziena, kuŗu rada t. s. krāstoņi. Krāsainība jeb krāstoņi piešķir krāsām dažādus nosaukumus, kā piem.: dzeltēna, sarkana, sārtā, ruda, zila, oranžas, zaļa, violeta, balta, melna un pelēka krāsa, vaj arī: vaska, zelta, tērauda, zāles, ķiršu, aveņu krāsā u. taml. Konkrētākai krāsu apzīmēšanai tēlotājā mākslā parasti lieto attiecīgo krāsvielu vārdus, kā piem. dzeltēnais chroms, kadmijs, cinobers, karmins, sēpija, ultramarīns, indigo, kobalts, smaragdzaļums, zaļā zeme, smalta, svinbaltums, zilonkauls u. t. t.

Redzes sajūta saistīta ar gaismas uztveri. Bez gaismas nav krāsas. Tādēļ gaisma ikkatras krāsas svarīga pazīme. Katrai krāsai piemīt priekšstats par ar viņu saistītās gaismas daudzumu. No šādiem priekšstatiem izveidojās jēdziens par krāsu gaismspēju. Pēc gaismspējas krāsas sadalās relatīvi gaišās un relatīvi tumšās. Par visgaišākām krāsām skaitās baltās, par vistumšākām melnās krāsas (ne krāsvielas). Abzoluti gaišās un abzoluti tumšās krāsas eksistē tikai kā priekšstati.

No vielas skatītāja acī atstarotā gaisma noteic tā saucamo krāsu intensitāti. Krāsas, kas saistītas ar samērā stipri atstarotu gaismu, apzīmē par ļoti intensīvām krāsām, pie kuŗām pieder visas t. s. spilgtās, spīdošās, mirdzošās, kvēlošās, košās u. t. t. krāsas. Krāsas uztvere, kas satur samērā maz atstarotas gaismas, ir mazintensīva un saucās par nedzīvu, mazspīdīgu, maigu, blāvu u. taml.

Gaismspēja un intensitāte noteic t. s. krāsu tonspēju jeb tonalitāti. Vienādas jeb dažādas krāsainības krāsu kopība, kuŗas atšķirās pēc gaismspējas un intensitātes pakāpes, sastāda tonspējas skalu jeb tonspējkārtu.

Parasti krāsu uztveŗam kā plankumu. Sevišķi bieži par krāsu plankumiem runā mākslinieku aprindās. Tādēļ arī plankumība pieskaitama pie krāsu pamatpazīmēm.

Ja kāda krāsa pieņem zināma ķermeņa veidu, piemēram, dzeltēna krāsa — stikla lodes izskatu, tad var būt runa par krāsas ķermenību vai krāšķermeni.

Mākslas piedzīvojumi pierādījuši, ka bezgalīgi dažādo krāsu starpā atrodās tādas, kuŗas sastādāmas no citām krāsām. Šādas krāsas dēvē par sastādītām, maisītām jeb laustām krāsām. Stipri īpatnēja krāsu virkne, kas nav radama maisīšanas ceļā, bet gan spēj dot dažādās sastādītās krāsas, saucās par pamata, tīrām jeb veselām krāsām. Mākslas praktikā noderīga pamatkrāsu izvēle atkarībā no mākslas uzdevuma var būt ļoti dažāda pēc daudzkrāsainības apmēra. Parastos gleznošanas mērķus spēj pietiekoši apmierināt pamatkrāsu komplekts jeb krāsu palete, sastāvoša piem. no citrondzeltēnā, dzeltēnā chroma, cinobera, karmina, dedzinātas sienas, sēpijas, ultramarīna, prūšu zilā, smaragdzaļā, ziloņkaula un svinbaltuma. Pamatkrāsu palete jāpalielina un jākuļplina samērā ar prasību pieaugšanu, kādas uzstāda uzdevuma kolorīts krāsu īpatnībai. Fizikā par pamatkrāsām visādiem spektrāliem maisījumiem noder sarkanā, zaļā un zilganvioletā spektra krāsa.

Kā zināmas krāsas pazīme uzskatāma arī katra ar to saistīta cita krāsa. Tā, piemēram, violetās krāsas pazīme ir sarkanā krāsa, kas ieiet tās sastāvā. Dzeltēnas krāsas plankums vaj švītra uz zaļas krāsas skaitās kā minētā zaļā plankuma pazīmes.

Katrā krāsu dažādībā var izšķirt galvenās un blakus krāsas. Krāsas, kas redzami izceļas zināmā krāsu kompleksā, saucās par galvenām krāsām, turpretīm pārējās tās pašas dažādības krāsas apzīmējamās par blakus krāsām. Zināma kompleksa galveno krāsu kopība rada t. s. krāsu gammu jeb krāskārtu. Krāskārtas nereti noder krāsainu grupu raksturošanai.

Krāsas izšķir pēc lieluma un skaita. Uz izplatības izmēru pamata krāsplankumus vai krāšķermeņus sadala samērā mazos un lielos. Lietojot skaitļus kā pazīmes, var runāt par relatīvi mazu vai lielu krāsplankumu vai krāšķermeņu skaitu.

Krāsplankumus vai krāšķermeņus nereti raksturo to novietne telpā attiecībā uz kādu citu krāsu vai vispārīgi kādu objektu. Pēc šī jēdziena krāsām pievienojās pazīmes: augšā, apakšā; augšējās, apakšējās, pa labi, pa kreisi, vidū, sānos u. t. t.

Pie krāsu izšķiršanas svarīga nozīme piekrīt jēdzienam par krāsu tonspējas momentu. Tonspējas moments ir reizinājums no krāsas izplatīblieluma ar tās gaismspējas un intensitātes

pakāpi; toņspējas momentam līdzīgi nozīmīgs moments attiecībā uz punktu vaj asi, t. i. reizinājums no krāsplankuma vaj krāšķermeņa smagumpunkta attāluma no zināma punkta vaj ass ar to izplatībielumu, gaismspēju un intensitāti.

Pie nozīmīgākām krāsu pazīmēm pieskaitama arī to papildināšanās spēja. Divas krāsas, kuņām tāda krāsainība, toņspēja un lielums, ka tās pēc samaisīšanas rada baltmirdzīgas vaj neitrāpelēkas krāsas sajūtu, nosauc par papildkrāsām. Ja šo noteikumu izpilda trīs krāsas, tad tādas krāsas sastāda t. s. krāsu triādi, bet ja tām padodās lielāks skaits krāsu, tad iet runa par krāsu akordiem. Ikkatrai krāsai var atrast attiecīgo papildkrāsu. Saules spektrā, piemēram, sarkano krāsu papildina zili-zaļā, iesarkani-dzeltēno komplementē zilā, dzeltēno — violetā un vienai spektra daļai atbilst maisījums no pārējām spektra krāsām. Krāsu triādi sastāda, piemēram, sarkanā, zaļā un violetā krāsa saules spektrā, bet visas ta krāsas kopā dod krāsu akordu. Papildkrāsu, triādu un akordu atrašanu spēj atvieglot krāsu teorijas literatūrā pazīstamais Ādamsa riņķis. Kā papildu krāsas var uzskatīt piem. sekošus krāsu pārus, apzīmējot ar krāsvielu vārdiem, ja tos pienācīgi saskaņo pēc toņspējas un lieluma:

smalta + karmīns	— zaļā veronēze + dzeltēnais chroms;
smalta	— indiešu dzeltēnumš;
indigo	— citrondzeltēnumš;
ultramarīns	— dzeltēnais chroms;
prūšu zilums	— oranžais kadmijs;
prūšu zilums+citrondzeltēnumš	— cinobers;
smaragdzaļums	— karmīns;
zaļā veronēze	— purpurlaka.

Krāsas var izšķirt arī pēc to savstarpējām kontrasta attiecībām. Par kontrastējošiem jeb pretstāvošiem var apzīmēt vispārīgi divus vaj vairākus apziņas stāvokļus, kas ietveļ sevī blakus vienādiem jēdzieniem vismaz pa vienam no savstarpēji pretrunīgiem, izslēdzošiem jēdzieniem. Kontrastējošas krāsas ir tādas krāsas, kuņām īpatnēji, līdzās vienādām pazīmēm, vismaz pa vienam no pretrunīgiem elementiem. Par kontrasta krāsām uzskatamas, piemēram, sarkanā, zaļā un zilā krāsa, kuņas atšķiņās pēc krāsainības, vaj arī baltā, pelēkā un melnā krāsa, kuņas pēc gaismspējas stāv viena otrai pretīm. Pie kontrasta krāsām pieskaitami arī visādi papildkrāsu pāri. Ja zināmai krāsai pretru-



nīgo pazīmju masāk nekā vienādu, tad mums darišana ar vājiem kontrastiem. Gadījumā, kad pretrunīgo pazīmju vairāk par vienādām, iet runa par spēcīgiem kontrastiem. Ja kādas krāsas atrastos pretrunā pēc visa sava satura, tad mums būtu pilnīga pretruna; bet pilnīga pretruna iespējama tikai domu sfērā un nav uztverama ar jūteklju aparāta palīdzību. Tādēļ arī pārspīlēti kontrasti jeb disparātu objektu attiecības vāji uzņemamas jūtekliskās uztveres ceļā, bet gan noprotamas domāšanas kārtā.

Līdzās kontrasta krāsām atzīmējamas arī analogiskas krāsas. Analogija — grieķu vārds, kas apzīmē samēribu, līdzību, vienveidību u. t. t. Par analogiskiem var nosaukt vispārīgi divus vaj vairākus apziņas stāvokļus, kas blakus pretrunīgiem, izslēdzošiem jēdzieniem, satur sevī vismaz pa vienam vienādam jēdzienam. Analogiskas krāsas ir tādas, kuŗas līdzās pretrunīgiem elementiem uzrāda vismaz vienu kopēju vienādu pazīmi. Oranžas, dzeltēna un dzeltēni-zaļa krāsa ir analogiskas krāsas pēc dzeltēnuma kā kopējas pazīmes. Visas vienas un tās pašas krāsainības krāsas ir analogiskas krāsas. Melnas, zaļas, zilās, sarkanās un violetās krāsas apaļi plankumi ir analogiski krāsplankumi pēc kopējas apaļuma pazīmes. Ja kādām krāsām kopējo vienādo elementu mazāk par pretrunīgiem, redzam vāju analogiju. Tādā gadījumā, kad vienādo elementu vairāk par pretrunīgiem, lieta grozās ap lielu analogiju. Ja zināmi krāsplankumi vaj krāšķermeņi taptu par analogiskiem pēc visa sava satura, tie izrādītos par vienādiem. Realā īstenībā sasniedzama tikai nepilnīgā vienādība t. i. liela analogija, kurpretīm pilnīga vienādība iespējama tikai abstrakto domu valstī.

Dažkārt mēdz runāt par ritmiskām krāsām. Ritms ir vienādu elementu atkārtojums, jeb atkārtojuma veids vaj raksturs. Elementu ritmisku saattiecību sauc par eiritmiju. Ritms skaidri parādās tur, kur ir analogija. Tas gūst apzīmējumu atkarībā no atkārtoto elementu raksturīgām pazīmēm. Izšķir: attāluma, izmēru, novietnes, formu, attiecību, noskaņu un taml. ritmus. Attāluma un izmēru ritms, kas noteicams matemātiski, saucās par metrisko ritmu, kurpretīm matemātiski nenosakams atkārtojums apzīmējams par brīvo ritmu. Daži vienāda lieluma krāsplankumi ar vienādām starpām starp tiem, izteic metrisko ritmu, bet zināms skaits krāsplankumu, piemēram ar zaļu nokrāsu, atrodās brīvā ritma attiecībā pēc zaļas krāsas pazīmes.

Lieli krāsu pazīmju kategoriju rada visvisādi elementi, kas asociatīvi-reflektīvā kārtā saistās pie krāsām un piedod tām zināmu zimboliku. Šādi elementi mēdz būt objektīvas un subjektīvas dabas. Pirmā gadījumā tie noder objektīvai, otrā — subjektīvai krāsu raksturošanai.

Sevišķi viegli asociējās ar krāsām siltuma un aukstuma priekšstati, t. i. jēdziens par krāsu temperatūru. Uz šī pamata pieņemts šķirot krāsas siltās un aukstās. Siltuma priekšstati pievienojās dzeltēnām, oranžās un sarkanām krāsām, bet aukstuma pazīme raksturo zilās krāsas toņkārtu. Temperatūras ziņā izšķir arī neitrālas krāsas. Pie tādām pieder balta, pelēka un melna krāsa, ciktāl tās neuzrāda kādu siltu vai aukstu nokrāsu. Pie neitrālām krāsām pieskaitamas arī zaļā un violetā krāsa tai gadījumā, ja tās sastāvkrāsas savstarpīgi neitralizējās siltuma un aukstuma ziņā.

Ļoti dažādas domas un noskaņas saistās pie krāsām atkarībā no krāsainības, toņspējas un citām īpašībām. Tā, piemēram: dzeltēnas krāsas izteic stipru prieku, dzīvību, sauli, gaismu u. t. l., pateicoties krāsainības maiņai pie mākslīgas apgaismošanas tās nozīmē greizsirdību, skaudību, neuzticību, neiecietību, ķildas u. t. l.

gaiši-oranžas krāsas ievēdo sevī dabisko prieku, svēt-svinību, lepniecību; vidus laikos — dievišķās mīlas zimbolu u. t. l.; tumši-oranžas — attēlo pakaļdarinātu, neīstu, slimīgu prieku, nicināšanu, melus, dvēseles nemieru, neuztīzību, moka, dvēselisku sastrēgumu, drudzi u. t. l.;

spilgti-sarkanas — virszemes dzīvi, ciešanas, uztraukumu, fizisko mīlu, uguni, ugunsgrēku, miesu, asinis, kaļu, revolūciju, cīņu, kļiedzienu, dusmas u. t. l.;

aveņu-sarkana — svēt-svinību, dižciltību u. t. l.;

zilās — dvēseles mieru, vēsu pārdomāšanu, domas skaidrību, garu, bezgalību, nezināmo, gaisu u. t. l.;

gaiši-lillā — domīgumu, maigumu, liegumu u. t. l.;

gaiši-violetas — elēģiju, klusas skumjas, klusu prieku, domīgumu, maigumu, tieksmi pēc klusa prieka, pusgarīgu, puslaicīgu dzīvi u. t. l.;

tumši-violetas — vecumu, bēdas, mistiku, lūgšanas kvēli, sēras u. t. l.;

dzeltēni-zaļās — sparū, fizisku prieku, svaigumu, cerību, pavasari u. t. l.;

zili-zaļas — sulīgumu, kodīgumu u. t. l.;  
 olīvi-zaļas — mieru, višanu, rudeni u. t. l.;  
 gaiši-zilas — maigumu, uzticību, pašāvēību, pastāvēību,  
 bērnišķību, jaunību, tāli, tukšumu u. t. l.;

rozā (sārtas) — maigu milu, svētlaimību, glāstus, jaunību u. t. l.;

gaiši-pelēkas — sapņošanu, melancholiju, bezprieku, ikdienību u. t. l.;

tumši-pelēkas — neomulīgu mieru, drūmumu, garlaicību, pieklājību, vēsu godbijību u. t. l.;

melnas — drūmumu, nepieietamību, bēdas, sēras, nakti, bailes, pesimismu, ļauno, apakšzemes valsti, dēmonismu u. t. l.;

baltas — nevainību, pieticību, skaidru prieku, mūžīgu mieru, optimismu u. t. l.;

gaišas — dzīves prieku, brīvības sajūtu, vieglumu, neierobežotību, tāli, poeziju u. t. l.;

tumšas — neomulīgu mieru, drūmumu, nopietnību, sašpiestību, ierobežotību u. t. l.;

spilgtas — svētsvinību, svētku noskaņu, prieku, dzīvību, jautrību u. t. l.;

siltas — mājīgumu, pieticību, apmierinātību, enerģiju, tuvi u. t. l.;

aukstas — nospiestību, nopietnību, melancholiju, ilgās, svešumu, tāli u. t. l.

Pēdējā laikā vērš uz sevi uzmanību asociatīva attiecība starp krāsām un skaņu preekšstatiem. Zināmas krāsas vaj krāsu grupas jūtēligai dvēselei izliekās skanošas attiecīgās skaņas. Muzikā šo parādību apzīmē par sinopsiju jeb krāsas dzirdi. 1). Dažkārt to nosauc arī par sinestēziju vaj audition colorée. Krāsas dzirde sastopama pie komponistiem ar jūtēlīgu iedomspēju un labi attīstītu dzirdi. Tāda bija, piemēram, Listam, Berliozam, Rimski-Korsakovam un Skrjabinam. No gleznotājiem krāsu un skaņu attiežības izprata leišu mākslinieks Čurļanis.

Ar spilgtām gaišām krāsām viegli asociējās priekšstati par augstiem toņiem, dūra toņkārtām; pie neasām, tumšām krāsām viegli iedomājami zemi toņi, moll-skaņas; netūrām krāsām pievienojās dobja trokšņa priekšstati. Spilgti sarkanā krāsa atgādina asu taures toni; brūnā krāsa — liela baznīcas zvana skaņu. Augstāku krāsu-skaņu savstarpēju attiežību pakāpe izteicās sakarībā starp zināmu krāsainību un noteiktām skaņām. Rimski-Korsakovs un

Skrjabins atrada, piemēram, šādas attiecības starp krāsām un skaņām: dzeltēna krāsa pie viņiem saistījās ar toni D; oranžas — ar G; gaišzilā — ar E; pelēki-violetā — ar As; un tērauda pelēka — ar Es.

Bez pievestām pazīmēm krāsu noteikšanai, apzīmēšanai jeb raksturošanai var noderēt visdažādākie elementi, kas zināmā brīdī saistīti pie zināmas krāsas ar asociatīvi-tiešo vai asociatīvi-reflektīvo saiti.

### III.

## FORMU PAZĪMES.

Šai mācībā zem formām saprotami izplatībapveidi jeb vielrobežas, t. i. vielas vaj vielisku priekšmetu norobežojumi. Tobrīd, kad krāsas priekš mums ir sajūtas, formas ir jēdzieni.

Ievērojot tuvu sakarību starp izplatībformu un vielu vaj vieliskiem priekšmetiem, pēdējos lieto kā izplatībapveidu jeb vielrobežu pazīmes. Izšķir, piemēram, granīta, dzelzs, bronzas, stikla, māla, koka formas; kā arī ozola, suņa, cilvēka, mākoņa, dzīvojamās mājas, baznīcas un cit. formas.

Vielrobežformas dažkārt izteic kādu ģeometrisku priekšmetu. Šādi teorētiski jeb iedomājami priekšmeti tādā gadījumā noder formu apzīmēšanai. Saka, piemēram, ka ēkas forma izskatās pēc parallelopīpeda vaj kuba, sienas forma — pēc plaknes vaj cilindriskas virsmas, krāplankuma forma atgādina trīsstūri vaj ripu un t. t.

Ar izplatībformām pastāvīgi saistīts lieluma jēdziens. Izšķir lielas un mazas formas; iet runa par absolūto, dabisko vaj pirmatnējo priekšmetu lielumu, t. i. par lielumu, kuŗu noteic pats priekšmets, un par relatīvo lielumu, t. i. lielumu, kuŗu nosaka citi priekšmeti.

Par izplatībformu lielumu piepalīdz spriest t. s. mērogi. Izšķir absolūto un relatīvo mērogu. Absolūtais mērogs ir attieksme starp zināma priekšmeta absolūto lielumu un kādu izmērvienību, piemēram asi, pēdu, collu, metru un taml. Relatīvais mērogs ir attieksme starp dažādu priekšmetu lielumu, kā piem., starp gleznu un istabu, statuju un laukumu, dzīvojamo māju un baznīcu un t. t. Par relatīvo mērogu uzskatama arī attieksme starp pirmatnējo vaj dabīgo priekšmeta un ta atveidojuma lielumiem, kā arī attiecība starp oriģinālam un atveidojumam atbilstošām vienāda nosaukuma izmērvienībām. Ikkatru priekšmetu var atveidot lielākā mērā, tas var atveidojumā piepaturēt savu pirmatnējo vaj dabīgo lielumu, vaj arī dabūt mazākus izmērus. Uz šī pamata izšķir pārdabīgo, dabīgo un pama-

zināto mērogu. Tādus mērogus parasti apzīmē kā daļas jeb ģeomētriskas attieksmes, kā p. p. 3 : 1; 2 : 1; 1 : 1; 1 : 10; 1 : 100; 1 : 600 un t. t. Priekšmetu lielumu noteic arī vēl t. s. materiāla mērogs, kas pamatots uz dažādu materiālu (piem. akmeņa, koka, dzelzs vaj stikla) parasti lietojamo gabalu izmēriem. Ir arī vēl citādi mēroga apzīmējumi, kā piem. cilvēka mērogs, tuves un tāles mērogi, gaļuma, platuma, dziļuma un augstuma mērogi, kas arī spēj kalpot izplatībformu raksturošanai.

Pie vielformu pazīmēm pieder arī skaita jēdziens. Nereti nākās runāt par lielu vaj par mazu formu skaitu.

Ar izplatībformām saistās priekšstati par zināmu virzienu. Pēc virziena formas sadalās taisnās, likās, horicontālās, vertikālās, slīpās, izcelošās, atejošās, iedobotās, kumpās un t. t.

Formas bieži raksturo pēc saliktības. Par vienkāršām formām var nosaukt formas, kuļas atgādina ģeometriskās formas, piemēram, taisno, loku, trīsstūri, četrstūri, segmentu, riņķi, elipsi, piramīdi konusu, bumbu, kubu. Zem saliktām formām jāsaprot formas, kas sastāv no vienkāršām formām.

Liela nozīme tēlotājā mākslā piekrīt priekšstatiem — zimboliem, kas pievienojās izplatībformām reflektīvā kārtā kā objektīvi vaj subjektīvi elementi. Tā, piemēram: taisnas formas savienotas ar priekšstatiem par mieru, mierīgu kustību, noteiktību, spēku, izturību u. t. l.

- plakanas formas izteic mieru, izturību un t. l.;
- izliektas — kustību, sasprindzību, vājību, maigumu un t. l.;
- sagriestas — stipru kustību, dzīvību, mokas, ciešanas, sāpes u. t. l.;
- stūrainas — stingrību, sausību skaidrību, realitāti un t. l.;
- asstūrainas — sāpes, enerģiju un t. l.;
- kumpas — labsirdību, maigumu, arī uzpūtību un t. l.;
- ieapaļas — mājīgumu, drošību, maigumu un t. l.;
- horicontālās — bezbēdīgu mieru, nāvi, nedzīvību un t. l.;
- vertikālās — svētīvinību, pastāvību, izturību, spēku un t. l.;
- uz augšu virzītas — prieku, svinīgumu, cēlumu un t. l.;
- uz leju virzītas — bēdas, nospīstību, vecumu un t. l.;
- noteiktas formas — tuvi, realitāti un t. l.;
- nenoteiktas — tāli, fantastīgumu, sapņainību, un t. l.;
- nenoteiktas, saraustītas — haotisku uztraukumu un t. l.;
- noteikti-atkārtotojošās — mašīnas darbu, stingrību, bārdzību, sausību, formalitāti un t. l.

nenoteikti-atkārtotošās — rokas darbu, dzīvību, brīvību u. t. l.;

saliktas formas — greznumu, bagātību, izraibinātību, neizturību, traušību un t. l.;

atsevišķa forma — vientulību, atstātību, domīgumu un t. l.;

viļņveidīgas formas — ūdeni, jūru, nepastāvību un t. l.;

ievas forma — raudulību un t. l.;

bērza forma — bēdīgumu un t. l.;

ozola forma — varenumu, lieliskumu un t. l.;

palmas forma — mieru, lepnumu un t. l.;

kurta — ātrumu un t. l.;

lauvas forma — monumentalitāti, spēku un t. l.;

čūskveidīgas formas — viltību, izmanību, liekulību, blēdīgumu un t. l.;

stāva jumta forma — sniegu, negaisu, ziemu, ziemeļus u. t. l.;

plakana jumta forma — saules gaismu, vasaru, dienvīdus u. t. l.;

kupola forma — debess velvi, cēlumu un t. l.;

gotiskās baznīcas torņgala forma — tiekšanos uz augšu, svētvinību un t. l.;

pareizticīgās baznīcas torņgalviņa — sveces liesmu, lūgšanas kvēlojumu pret debesīm un t. l.;

antikās architektūras formas — loģiku, jēdzienību, pasaulīgu prieku un t. l.;

senkrievu architektūras formas — reliģiozitāti, garīgumu, jūtu dzīvi, viņpasaules cerības un t. l.;

Bez pievestām pazīmēm, apveidformas var noteikt arī vēl to šķērsošanās un pieskāšanās citām formām, novietne attiecībā uz kādu objektu, lieluma un saliktības momenti, moments attiecībā uz punktu, asi vaj arī plakni, aritmētiskas un ģeometriskas izmērattieksmes, kontrasts, analogija, ritms un beidzot, visdažādāki elementi, kas saistās zināmā brīdī ar zināmu formu.

#### IV.

### VIENĪBA. SKAISTUMS. MĀKSLA. KOLORITS UN STĪLS.

Par vienību jeb veselumu var nosaukt saattiecību, kas pastāv starp dažādiem elementiem, ja visiem šiem elementiem ir kāda kopēja attieksme pret vienu un to pašu objektu. Elementiem, kas kopīgi rada, nosaka vaj izsaka vienu objektu, piemīt vienības jeb veseluma pazīme. Daži vieliski priekšmeti, kas kopīgi rada vienu priekšmetu, sastāda vienu veselu. Sajūtas un priekšstati, kas kopīgi nosaka vienu jēdzienu, atrodās vienības jeb veseluma saattiecībā. Līdzīgā kārtā arī krāsas un formas, kuņas kopā izsaka vienu domu, rada vienu veselu, kā peem. krāsu un formu grupa, kas iemieso sevī cilvēktēla īdeju.

Ar vienības atziņu saistās zināms pozitīvs jūtu jeb emocionaltonis. Mūs apmierina, mums patīk, mūs iepriecina vaj sajūsmina, piemēram, fakts, ja mēs apzinam, ka dažas krāsas vaj formas kopīgi attiecās uz vienu domu, rada vienu veselu. Pozitīvais jūtu tonis saistās netikvien pie vesela kopiespauda, bet arī pie katra no ta sastāvelementiem. Krāsu un formu grupa, kas pilnīgi ietveļ sevī, piemēram, kādas personas attēlu, izsauc mūsos tiksmes, prieka vaj sajūsmas sajūtu netikvien savā visumā, bet liek arī katrā savā krāsā un formā ieskanēties pozitīvam jūtu tonim. Līdzīgā kārtā arī kāda iespauda elementi, kuņi padodās mūsu pasaulsuzskata īdejām, izsauc pozitīvo jūtu toni. Vienībai atbilstošais pozitīvais jūtu tonis ir skaistuma jeb daiļuma sajūta, prieks par vienību jeb dailes prieks, un objektu, kas izsauc šādu dvēseles stāvokli, apzīmējam par skaistu jeb daiļu. Ka skaistums spēj mūs priecināt, to pierāda, piemēram, Dürera vārdi: „Wir sehen geren schöne Ding, dann es giebt uns Freud.“ Prieks par vienību jeb dailes prieks pieder pie estētiskiem, t. i. garigeem, nevieliskiem priekiem un ir pamatlīdzeklis estētiskās sajūtas jeb estētiskā stāvokļa<sup>2)</sup> radīšanai mūsu dvēselē. Tā tad, ja apzinam kāda objekta veselumu, t. i., ja apzinam, ka visi viņu sastādošie elementi attiecās



uz vienu domu, mēs baudam skaistuma sajūtu. Pieredze pārlicina, ka ikkatrā skaistā iespaidā atrodam vienības likumību, t. i. analīzes kārtā mums iespējams noteikt visu ta satura elementu attieksmi uz vienu ideju. Jau sen pamanīta saattiecība starp vienību un skaistumu. Pirmos norādījumus uz šo sakarību atrodam jau pie Aristoteļa.

Tā kā skaistuma sajūtu, kā vispār kādu psihisku elementu, nespējam apzināt vienu vien jeb tīru, bet parasti kopā ar visādiem citiem zināmas uztveres elementiem, pēdējie pastāvīgi iespaido skaistuma sajūtu pozitīvā vaj negatīvā nozīmē. Neiztīrējot tuvāki gadījumus, kad skaistuma sajūta var tapt pārvērēta vaj kad ta var zaudēt caur citveidīgiem psihiskiem līdzelementiem, pakavēsimies drusku pie apstākļiem, kas nosaka skaistuma sajūtas spēcinašanos.

Skaistuma sajūtas intensitāte atkarīga no dažādiem noteikumiem, kā, piemēram, no ta, cik pilnīgi zināmais iespaids iemieso sevī vienības likumību, no iespaida uzņēmēja garīgās satveres un citveidīga jūtu toņa, kādu izsauc dotais iespaids. Jo ciešāka iespaida elementu atkarība no viena elementa, totes intensīvāka skaistuma sajūta. Vāji nojaušama vienības saattiecība spēj izsaukt, piemēram, tikai miera vaj bālu tīksmes sajūtu, kurpretīm cieša elementu apvienotība vienā veselā saistās ar spilgtu prieku vaj pat sajūsmu. Jo skaidrāki kāda krāsu un formu grupa izsaka savu apvienojošo ideju, toties intensīvāka skaistuma sajūta no tāda iespaida. Skaistuma intensitāte atkarīga arī no mūsu psihiskās satveres, kā peem. no mākslas izjūtas brieduma pakāpes un no ta, vaj dotais iespaids spēj saistīties cieši jeb tikai vāji ar elementiem, kas atrodās mūsu dvēselē iespaida uzņemšanas brīdī. Viens un tas pats apvienots iespaids vienā gadījumā var tikai patikt, citos — priecināt un dažos pat sajūsmināt. Novērojot nav grūti pārliecināties, ka skaistums manto intensitātes ziņā arī tad, ja zināma iespaida pazīmju starpā atrodās elementi — citveidīgi estētiskā stāvokļa radītāji — kas aplūkotājā, blakus skaistumam, spēj izsaukt citveidīgu pozitīvu jūtu toni, gadījumā citveidīgu prieku. Prieks par vienību pavairošies, ja dotais veselais objekts pamodinās, piemēram, arī vēl prieku par iespaida pamatīdejas saprašānu vaj prieku par ideālo, par kvantitatīvi-cēlo, labo, mīlas prieku, vaj arī prieku par vēsturisko senātni, sajūsmu priekš jaunā, prieku par kontrastu (*variatio delectat*), vaj analogijas prieku (*similis similis*

gaudet), ritma prieku, prieku par tīrību, krietnību u. t. t. Skaistuma sajūta vēl vairāk spēcināsies pie zināmas personas, ja dotais objekts iespēs iepriecināt arī citus ļaudis: „Geteilte Freude ist doppelte Freude“. Šāda skaistuma intensitātes palielināšana ar citveidīga — objektīva vai subjektīva — prieka palīdzību izskaidrojama ar jūtu asociāciju pēc analogijas (salīdz. VIII. nod.). Jaatzīmē, ka skaistuma spēcināšana dažreiz notiek arī pēc kontrasta, t. i. caur netiksmes, ciešanas vai sāpju sajūtu. Lielākai daļai Latvijas bēgļu, atgriežoties dzimtenē pēc svešumā pārdzīvotām netiksmēm, ciešanām un sāpēm, Rīga izlikās daudz skaistāka nekā pirms kara.

Tādos gadījumos, kad neatrodam pietiekošu vienību zināmā iespaidā, mūsos pamostās nemiera, netiksmes, ciešanas vai sāpju sajūta, t. i. zināms negatīvs jūtu - jeb emocionāltonis noteiktā intensitātē, un doto objektu mēs nosaucam par neskaistu. Jo vajīgāka attieksme starp iespaida elementiem un tos pārvaldošo ideju, toties neskaistāks tas. Ja mūs piespiež uzlūkot zināmu krāsu un formu grupu kā kādas mums pazīstamas personas ģīmetni un ja atrodam, ka minētās krāsas un formas visai nepietiekoši atbild šīs personas izskatam un raksturam, tad tāda krāsu un formu grupa izlikties mums neskaista. Neskaists var mums izlikties viss tas, kas nevar ievietoties mūsu dvēselē, ko nespējam uzņemt nedz ar jūtām, nedz prātu. Uz apstākļa, ka zināms iespaids var vienā gadījumā iesaistīties cilvēka dvēselē, bet otrā — nē, dibināts pazīstamais izteiciens — de gustibus non est disputandum. Neskaistums var pieņemties intensitātē tāpat kā skaistums uz asociācijas likumības pamata, starp citu pēc kontrasta un analogijas. Zināma iespaids neskaistumu var padarīt uzkrītošāku vai nu kāds pozitīvs jūtu tonis, kas darbojās līdz iespaidā, vai arī kāds citveidīgs netiksmes, ciešanas jeb sāpju elements. Ievērojot to, ka neskaistums var būt zināmā gadījumā vispusīgi pilnīgi izteikts, jāatzīst, ka neskaistā ietvērums tādā gadījumā var būt skaists objekts. Tā tad neskaistais pēc savas būtības var sāpināt, bet pēc formas priecināt.

Ja kāds apvienots elementu komplekss padots svešai idejai, vai ja kāda elementu grupa apvienota tikai no zināma redzes punkta un pamatideja caur to neizsakās pienācīgi vispusīgi, skaistuma vietā stājas tā saucamā „smukuma“ sajūta, t. i. zināma nepārliciecināša skaistuma sajūta. Piemēram, no māla izveidota dāmas cepure ar nozīmi noderēt par modeli var mūsos pamo-

dināt skaistuma sajūtu, bet ta izsauks „smukuma“ sajūtu, ja mēs tai piešķirsim mērķi kalpot par puķu vāzi. „Smukums“ skaidri parādās gadījumā, kad redzam romiešu uzvāras vārtu architektūru piemērotu ēkām ar mazvērtīgu nozīmi. „Smuki“, bet ne skaisti būs praktiskai lietošanai nolemtie krēsli un tintes nospiežamā rokturis, ja tie mielos tikai redzi, t. i. ja tie būs komponēti tikai kā iespaida formas (Wirkungsform) un neapmierinās tausti, t. i. nebūs izveidoti kā esības formas (Daseinsform)<sup>2, 16, 17</sup>. „Smukuma“ sajūtu modina arī tādi mūsaiķu architektūras un glezniecības darbi, kas izvesti, piemēram, gotiskā stilā vaj XVIII. g. s. mākslas gaumē. Vēsturiskiem mākslas sasniegumiem, kad tiem pilnīgi jāpiemērojās mūsaiķu prasībām, jāizaicina „smukuma“ sajūta, jo nevar būt vajadzīgās vienības starp šādām krāsu un formu zistēmām un mūsaiķu garīgās dzīves elementiem. Bet gadījumā, kur „smukuma“ idejas izteikšanu uzstāda par mērķi, kas, piemēram, var notikt uz skatuves, skaistums kļūst atkal pie savas pilnvērtības. Katra skaista iespaida elementi, atkarībā no ta pamatidejas vaj piemērotā viedokļa, iegūst zināmu izteiksmības vērtību, zināmu „valeur“, kuŗu tie zaudē, tiklidz tiek pārtraukta vaj vājinājās vienības sakarība starp elementiem un tos pārvaldošo virsdomu.

Psicho-fizioloģiski pētījumi pierādijuši, ka tai brīdi, kad apzinam kādu pozitīvu jūtu toni, mūsos notiek dzīvinošs garīgo un fizisko spēku uzplūdums. Pozitīvā jūtu toņa pārdzīvošana, atsevišķā gadījumā — skaistuma sajūtas baudīšana, ir tā tad viens no sekmīgas cilvēka attīstības un eksistences noteikumiem. Vienību radīšana ir tā tad viens no svarīgākiem cilvēka dzīves uzdevumiem.

Cilvēka mācēšana radīt vienības, vaj ta prašana padarīt citiem pieietamas viņa domas ar attiecīgu izteiksmes līdzekļu palīdzību, ir māksla. Par mākslu apzīmē arī darbību un priekšmetu kopību, kuŗos izpauzās cilvēka mācēšana radīt vienības.

Mākslas nozare, kas stāda sev par mērķi radīt zināmas vienības no vārdiem, skaņām, krāsām un formām, saucās par daiļo mākslu, daili jeb māksliniecisko darbību.

Atkarībā no izteiksmes līdzekļiem, daiļā māksla sadalās vairākās nozarēs, kā peem. literatūrā, rakstniecībā, jeb vārdu mākslā, kas nodarbojās ar domu izteikšanu vārdos, muzikā, kas organizē vienības no skaņām, un tēlotājā mākslā, kas ietveŗ idejas krāsās un vieliskās formās.

Zināma nodoma realizēšanai vajadzīgo izteiksmes līdzekļu sameklēšanas process, kā arī mākslinieciskās darbības rezultāti, saucās par mākslas darbu, rodu, sacerējumu jeb kompozīciju. Cilvēks, kas prot radīt mākslas darbu, ir mākslinieks.

Tēlotājam mākslai tās uzdevumu izpildīšanai vajadzīga viela un telpa, jo krāsas un formas cieši saistītas ar vielu un izplatībismēriem. Tēlotājas mākslas materiālu palete var būt daudzveidīga: noder tiklab dzīva, kā nedzīva viela; tēlotājā mākslā lieto akmeni, koku, dzelzi, bronzu, stiklu, mālu, krāsvielas, audumus, dzīvus augus, cilvēka miesu, un vēl daudz citus materiālus. Atkarībā no līdzekļiem, ar kādiem viela organizējama telpā, tēlotāja māksla sazarojās uz vairākām pusēm. Ja vielu riko galvenā kārtā pēc diviem izmēriem, rodas t. s. virsmas jeb plaknes māksla, kā piem. glezniecība, grāfika, mozaīka, intarziņa, izšūšana, fotogrāfija un ekrāna māksla. Vielas organizācija pēc trīs izmēriem dod mums trīsmērīgas izplatības mākslu jeb plastisko mākslu, kā piem. architektūru, tēlniecību, dārzu mākslu un pantomīmu.

Tēlotāja māksla, kā arī cita māksla, var parādīties kā tīra jeb brīva māksla, vaj arī kā piemērota. Kādas mākslas nozare jāapzīmē par tīro jeb brīvo mākslu, ja ta tiek vadīta no lozunga „l'art pour l'art“, ar citiem vārdiem, ja ta kalpo sev pašai, pate saviem mērķiem. Piemēram, architektūras, skulptūras un glezniecības darbi, kuŗus mākslinieks darina ar nolūku pētīt padziļināt un padarīt bagātāku savu mākslu, ir tīrās jeb brīvās mākslas darbi. Ja zināmam mākslas veidam jākalpo kādai citai cilvēka darbības nozarei, ta top par piemērotu, gadījumā par dekoratīvu mākslu. Tēlotāja māksla izrādīsies par piemērotu jeb dekoratīvu mākslu, ja tai būs uzdots palīdzēt radīt vienības kādā citā cilvēka darbības laukā. Arhitektūrā taps par piemērotu mākslu, ja ta kalpos būvēšanas praksei. Tēlniecība piešķirs sev piemērotās mākslas lomu, ja ta, piemēram, ornamenta veidā palīdzēs architektūras, glezniecības vaj podniecības priekšmetiem sasniegt izteiksmīgāku vienību. Glezniecība taps par dekoratīvo mākslu, piem. tanī gadījumā, ja ta ņems daļību ēkas, statujas vaj rūpniecības priekšmetu skaistuma pavairošanā.

Kādas domas ietveršanu krāsās un formās iezīmē zināms vienības idejas izteiksmes veids, zināms raksturs krāsu un formu izvēlē un organizācijā. Attiecībā uz krāsām šis izteiksmes veids saucās par kolorītu, — uz formām (netikvien izpla-

tībformām, bet arī visplašākā jēdzienā) tas dēvējās par stilu. Koloritu un stilu apzīmē pēc domām, uz kuņu ieviešanu tie attiecās. Piemēram, granīta izteikšanos krāsās un formās raksturo granīta kolorīts un granīta stils. Tā kā vienā un tanī pat mākslas darbā parasti iemiesotas vairākas domas, vienā un tanī pat tēlotājas mākslas darbā sastopami arī vairāki kolorīti un stili. Tekinas grīdklājos, piemēram, atrodam siltu koloritu, maigu koloritu, austrumu koloritu un stilu, rokas aušanas stilu u. t. t. Maksa Klingera skulptūrās redzam marmora stilu, monumentalitātes stilu un individuālo stilu. Paladija architektūras formas raksturo monumentālais stils, akmeņa stils un individuālais stils. Purviša audeklos blakus personīgam kolorītam un stilam iezīmēts ainavu stils un kolorīts, kā arī impresionisma stils un kolorīts. Visi kāda priekšmeta atsevišķi kolorīti un stili kopā nosaka šī priekšmeta individuālo koloritu un stilu. Visi Purviša „Pēdējos saules staros“ uzejamie kolorīti un stili kopā nosaka šīs gleznas koloritu un stilu. Kādā priekšmetu grupā sastopamie kolorīti un stili kopā savukārt rada šīs grupas koloritu un stilu. Zināmu Rozentāla gleznu atsevišķie kolorīti un stili kopā nosaka šīs gleznu grupas īpatnējo koloritu un stilu. Lai klasificētu mākslas priekšmetus pēc kolorīta un stila, mākslas vēsture labprāt meklē tēlotājas mākslas ražojumus pēc krāsām un formām, kuņas raksturo zināmas zemes, zināma laikmeta, zināmas tautas, zināma mākslas virziena un zināma mākslinieka koloritu un stilu. Tādēļ arī bieži dzirdami apzīmējumi: ēģiptiešu, grieķu, romiešu, renesanses, impresionisma, ekspresionisma, Mikelandželo, Rubensa, Ticiāna, Sezana u. c. kolorīti un stili. Tēlotājas mākslas vēsturiskais mantojums maz vēl sakārtots pēc citiem, jaunlaiku mākslas radīšanā ļoti nozīmīgiem kolorītiem un stiliem, kā piem. pēc dažādu materiālu, tehniku, dvēseles noskaņojumu, statisko funkciju u. t. t., u. t. t. kolorītiem un stiliem. Tādēļ arī vispārībā šādi kolorīti un stili maz dzirdēti un izklausās sveši.

## KRĀSU UN FORMU APVIENOŠANAS PROCESS.

Uzdevums radīt skaistu krāsu un formu grupu, pēc agrākpievestā, pastāv pēc iespējas vispusīgā kādas idejas izteikšanā krāsās un formās, ar citiem vārdeem — tādu krāsu un formu uziešanā priekš zināmas domas, kuņas vispilnīgāki spēj pēdējo ietvert.

Par ievēdojamām idejām mums var noderēt netikvien redzamās dabas priekšmeti, bet arī domājāmie objekti, abstraktā doma, ko aplicina agrāk aplūkotās krāsu un formu pazīmes.

Krāsās un formās ietveramo ideju var uzdot vispārīga jēdziena jeb ta satura elementu veidā. Lai ar sekmēm veiktu idejas izteikšanas darbu, kā vienā, tā otrā gadījumā ieteicams atvērt doto domu saturu, t. i. atrast viņu tiklab tiešos, kā reflektīvos nozarojumus (kā to dara rakstniecībā) un meklēt pēc katrai sastāvdaļai atbilstošām krāsām un formām. Tādā kārtā krāsās un formās, kuņas meklējamas priekš zināma tēmata, pienākās reizē ietvert vairākas idejas. Pie vairāku ideju vienlaikus iemiesošanas jā rūpējās par to, lai tanīs pat krāsās vaj formās viena doma izteiktos tā, ka ta netraucētu otras domas skaidru parādīšanos, ar citiem vārdiem, lai uzietās krāsas un formas vienlaikus atbilstu katram dotā domu tīkla elementam. Lai izstrādātu, piemēram, pazīstamas personas ģimetni, jānosaka domas, kuņas tieši un netieši raksturo šo personu; jāapsveļ, kuņas no tām galvenās, kuņas blakus; jāapdomā, vaj izteiksmes smaguma punkts novietojams uz formālo vaj satura pusi; jāizmeklē idejiski vispiederīgākais materiāls, jāapdomā, ciktāl drīkst izteikties pēdējam piemērotā apstrādāšanas tehnika, jānoskaidro darba mērķis un mākslas darba nākamā fiziskā un garīgā apkārtne u. t. t., u. t. t. Visām šādām domām jāatrod krāsas un formas, kuņas vienlaikus spēj apmierināt katru no tām. Ja mums uzdots, piemēram, reizē ar birstalas motīvu, gleznā ievēdot monumentalitātes un plaknības idejas, mums jāmeklē pēc krāsām un formām, kuņas reizē spēj atbilst visām

minētām domām. Meklējot pēc architektūras formām, kuļām jāatspoguļo, piemēram, ēkas mērķi, zināms materiāls, zināmi konstruktīvi paņēmieni, noteiktas proporcionalitātes raksturs, kā arī sakarība ar apkārtni u. taml., jānosaka formas priekš katras no minētām domām, pie tam ievērojot, lai vienas idejas parādīšanās netraucētu pārējo domu iemiesošanu.

Pie krāsu un formu izraudzīšanas zināmai idejai jāievēro, ka nav nozīmes lietot visas krāsas un formas, kādas atbilst veidojamam objektam, bet var ierobežoties ar pamatkrāsām un pamatformām, t. i. ar tādām, kas nepieciešamas un pietiekošas, lai skaidri un viendomīgi izteiktu kādu jēdzienu. Piemēram, atveidojot ozolu, nav jāattēlo visi zariņi un lapiņas, bet tikai tikdaudz, cik nepieciešami un pietiekoši šā koka raksturojumam.

Lai atrastu kādu krāsu vai formu, kas saistītos ar dotām krāsām un formām vienā veselā, nepieciešami, lai izraugamie elementi kopā ar esošiem būtu vienas un tās pašas idejas raksturīgākās pazīmes. Pie krāsu un formu grupas, kas apvienota pēc analogijas idejas, pieskaņojās ikkatrā jauna forma, kas analoga dotām pēc kaut kādas pazīmes. Krāsu un formu kompleksam, kas izsaka apmetuma ideju, cieši pievienojās arī jaunas krāsas un formas, kuļas raksturo to pašu ideju, kurpretim, krāsas un formas, tipiski īpatnējas, piemēram, dabīgam akmenim, nevar šeit pieslēgties, jo tās nav apmetuma pazīmes.

Lai gūtu pilnvērtīgus rezultātus krāsu un formu apvienošanā, dotā tēmata satura atvēršana, vajadzīgo krāsu un formu uziešana un galīga idejas ietvēruma atrašana, līdzīgi kaut kuļam citam darbam, izpildami no visa psihisko spēju aparāta. Mūsu apziņai piegādā vielu un veic tās apstrādāšanu blakus saprātam vēl daudz citveidīgas spējas, kā piem. intuīcija, griba, interese, uzmanība, koncentrācija, atmiņa, fantāzija, izteiksmes spēja, pārliecība, ticība u. t. t., u. t. t. Dažādas spējas darbojas dažādās kombinācijās savā starpā, nekad viena spēja vien; zināmā darbā gan viena spēja pārvalda pārējās. Mākslas radīšanā pār citām spējām nosaka intuīcija: prāts un griba to pavada un tai piepalīdz ar lielāku pārliecību noteikt un nostaiģāt radīšanas darba ceļus; atmiņa un fantāzija piegādā vajadzīgo vielu u. t. t., u. t. t., kamēr, beidzot, izteiksmes spēja un ticība palīdz noteikt mākslas darba galīgo ietvērumu.

Tam, kas ziedojies mākslai, jārupējās par savu spēju vispusīgu izveidošanu. Spējas aug un asinājās ar tiešu vingrinā-

šanos zināmā nozarē. Lai izkoptu intuīciju tēlotājas mākslas nolūkiem, jāvingrinājas tiešā sajūtā starp citu priekš vienības, skaištuma, krāsām un izplatībformām, to īpašībām un attieksmi pret citiem objektiem. Jāatzīmē, ka vienas spējas attīstība sekmē citu dvēseles spēku vairošanos. Tā piem. prāta vingrināšana asina intuitīvu skaistuma noģiedu; ar radošās fantāzijas izkopšanu papildinājās domu krājums; prāta attīstība dara iespaidu uz ticības spējas stiprināšanos un augoši ticības spēki pārvērtē domāšanas raksturu un saturu, kā arī pārveido visa dvēseles aprāta darbību. Cilvēks, kas apdāvināts kaut arī tikai ar attiecīgu spēju pirm-saknēm, vingrināšanās ceļā ar laiku var tapt par labsekmīgu darbinieku tēlotājas mākslas laukā. Cik spēcīga dabiskā apdāvinātība, un cik nopietni tāds cilvēks, kas grib tapt par mākslinieku, nodarbosies ar tās izkopšanu, tikdaudz tas gūs pilnības savā darbā, tikdaudz izteiksies viņa darbos viņa īpatnība un tādā mērā tas būs spējīgs izteikt savu lielo vaj mazo personību, kā to prasīja Sezans.<sup>3)</sup> Personīgais kolorīts un individuālais stils sasniedzami ne tiešā īpatnizēšanas ceļā, bet iegūstami netieši, un proti, kā visnopietnākās un vispusīgākās personīgās dvēseles satveres izkopšanas rezultāti — tāpat kā zināms nacionāli īpatnējs stils kādai tautai var rasties tikai kā viņas individualitātes vispusīgas izkopšanas sekas, kā viņas kultūras zieds.



## SVARĪGĀKIE KRĀSU SASKAŅOŠANAS VEIDI.

Krāsainu vienību radīšanai noderīgo bezgalīgi daudzo domu starpā atrodās domas, kuņas māksliniekam visbiežāki nākās ietvert krāsās, kuņas ieiet kā visbiežāki atkārtojošās sastāvdaļas krāsas mākslas darbos. Šādas domas mēdz apzīmēt par kompozīcijas elementiem. Pie tādiem pieder, piemēram, kontrasts, analogija, maisīšana, papildināšana un pāreja (salīdz. II. nod.).

Kontrasts mākslā piepalīdz izteikt dažādību, daudzveidību, sarežģītību, chaotiskumu, uztrauktību, bet arī individuālismu, reālismu, dzīvību, līgsmību, svētvinību, gleznieciskumu, dekorativismu un t. t. Kontrasta attiecību ietveršanai krāsās lieto pēdējo pretējās pazīmes. Visbiežāki kontrasta attieksmes uzstāda pēc gaismspējas, intensitātes, temperatūras un izplatīb-lieluma (salīdz. II. nod.).

Ar gaismspējas palīdzību var sasniegt visai raksturīgu kontrasta iemiesojumu krāsās. Lai uzstādītu kontrastu pēc gaismspējas, vienas no krāsām jāpadara gaišākas vaj tumšākas par otrām. Baltas un melnas krāsas ieiet kontrasta attiecībā pēc gaismspējas ar visādām citām krāsām tādēļ, ka balta krāsa arvienu gaišāka un melna — arvienu tumšāka par katru citu krāsu. Gadījumā — ja uzdevuma noteikumi to prasa — kontrastu attiecībai pēc gaismspējas var būt padotas arī krāsu grupas. Mākslā atrodam ļoti daudz piemēru kontrastam pēc gaismspējas. Grieķu tempļu, bet galvenā kārtā renesanses un baroka architektūra ar t. s. profilēšanas palīdzību uzbūvēta uz gaismēnas attiecībām. Uz gaišā — tumšā pamatota arī visādu laikmetu tēlniecība. Clair-obscur jeb chiaroscuro interesēja gleznotājus visos laikos. Pietā gadusimteņa grieķu glezniecībā Apolodors no Atenām daudz lietoja gaištumsu, par ko viņa vienlaicnieki dēvēja to par skiagrāfu, t. i. ēnu gleznotāju.<sup>4)</sup> No itāliešu māksliniekiem par gaismēnu vispirms iejūsminājās Pjero dei Frančeska, tad Leonardo da Vinči un, beidzot, to spīdoši apstrādāja Rem-

brandts, Koredžio, Tintoreto, Klods Moné, Gé, Aivazovskis, Kuindži un citi glezniecības meistari.

Lai saistītu krāsas caur kontrastu pēc intensitātes, var lietot, piemēram, pārus: spožs—blāvs, spilgts—bāls, caurspīdīgs—necaurspīdīgs un t. t. Zelts un sudrabs kopā ar ikuņu citu krāsu rada izteiksmīgu kontrasta attiecību pēc pāriem: spožs—blāvs jeb spožs—mazspīdīgs. Zeltīti rāmji tādēļ kontrastē pēc intensitātes ar visādām gleznas krāsām. Kontrasti pēc intensitātes sastopami Karavadžio, Karači un Domenichīno darbos.

Krāsas ieiet kontrastā pēc temperatūras, ja vienai no tām piemīt siltuma—, pārējām—aukstuma pazīme. Lai ietvertu kontrastu pēc temperatūras, dažkārt mēdz, ja apstākļi to prasa, zināmu krāsu dažādību dalīt divās grupās—siltā un aukstā. Vienā gleznas pusē var būt koncentrēti, piemēram, dzeltēni-sarkanie toņi, otrā—zilie. Krāsas var savest sakarībā arī pēc pretstatiem: silts—neitrāls, vaj auksts—neitrāls. Šādas kontrastu attiecības izsaka, piemēram, krāsu pāri: sarkans—pelēks, dzeltēns—balts, zils—melns, bet tikai zem noteikuma, ja pelēkam, baltam un melnam tonim nepiemīt kāda skaidri nojaušama siltā vaj aukstā nokrāsa. Kontrasts pēc krāsu temperatūras izteicās arhitektūrā, ja, piemēram, ēkas fasādei piedod kādu aukstu vaj neitrālu toni, bet jumtu, slēģus un ornamentus nokrāso siltās krāsās. Izdevīgus krāsu temperatūras kontrastus atrodam glezniecībā, piemēram, pie Botičeli (Madona ar kroni), Belini (Madona ar kokiem), Ticiāna (t. s. Baznīcas Madona) un c.

Krāsu mākslinieciskā apvienošanas darbā nereti jāveido kontrasts pēc izplatībības, t. i. pēc pāriem: liels—mazs jeb daudz—maz. Leonardo da Vinči laikā gleznās un iekšējā ietērpā aukstos toņus pārvalda siltie. Pie Rembrandta tumšo toņu vairāk par gaišiem. Sulīgas košas krāsas kvantitatīvi ieņem izcilus vietu viduslaiku glezniecībā, impresionismā un ekspresionismā. Pretstati: liels—mazs un daudz—maz sevišķi iemīļoti Eiropas piemērotā mākslā, un tādēļ paņēmiens saistīt krāsas pēc lieluma kontrasta nosaukts par eiropējisko dekorēšanas paņēmienu.<sup>5)</sup>

Daudzkārtīgi krāsas apvieno pēc analogijas. Analogija izteic mieru, mērenību, stingrību, pieklājību, harmoniju, līdzsvaru, dažkārt garlaicību, vienmuļību, nogurdināšanu, miegainību u. t. t. Lai saistītu vairākas krāsas ar analogijas palīdzību, jāpiedod katrai no tām viena un tā pate pazīme. Analogijas izteikšana





panākama arī caur zināmas tēmas variāciju: vienai un tai pašai domai jāizteicās katrā no dotām krāsām. Analogijas realizēšanai var lietot daždažādākas krāsu pazīmes. Visbiežāki analogiju uzstāda pēc krāsainības, toņspējas momentiem, ass momentiem un izplatībīluma.

Krāsu apvienošanā caur analogiju pēc krāsainības var izšķirt divus gadījumus, proti, pamattoņa un vienādu krāsplankumu gadījumus. Ja vairākiem krāsplankumiem ir viena un ta pate nokrāsa, tad tādas krāsas savstarpīgi apvienotas caur pamattoni. Vienas un tās pašas krāsainības toņi ir savstarpēji analogiski pēc viņos ietvertā kopīgā pamattoņa. Vienas un tās pašas krāsas degradēšana pēc gaismspējas vaj intensitātes ir paņēmiens, kuŗu bieži lieto piemērotā glezniecībā; to sastopam,

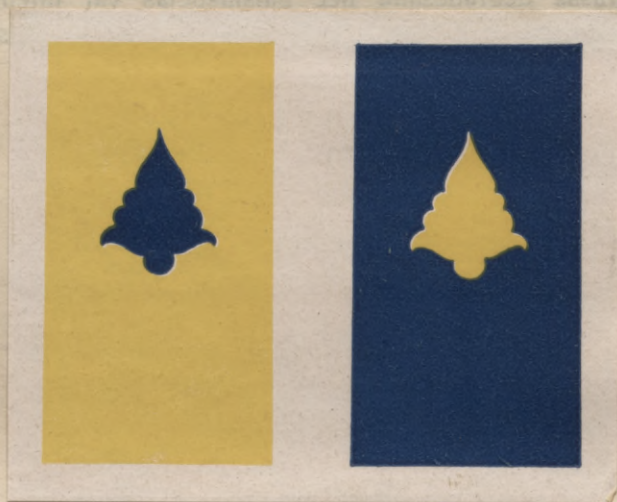


1. zīm.

piemēram, pompejiešu glezniecībā un rokoko stilā. Dažādas krāsainības krāsas saistās vienā veselā, ja katra no tām pieskaŗās vienam un tam pašam tonim. Zaļi-dzeltēna, oranŗas un zelta krāsa jeb arī pelēki - sarkanais, pelēki - dzeltēnais un neitrāli-pelēkais sastāda krāsu grupas, no kuŗām katra apvienota caur savu pamattoni. Ticiāns savā „Marijā Madlienā“ sasēja krāsas, izlejot pār visu audeklu iedzeltēnu gaismu. Vato ēnaino parku toņos ieausta zeltaina nokrāsa. Flavicka gleznā „Kņazna Tarakānova“ visas krāsas ietītas zaļganā gaismā.

Ja vienu krāsu atkārto uz citām plankumu veidā, tad krāsas var apvienot pēc vienādu krāsplankumu paņēmiēna. Dzeltēna, sarkana un zaļa krāsa sastādīs vienu veselu pēc analogijas, ja katra no viņām dabūs, piemēram, vienādus baltus plankumus (1. zīm.). Vairākas krāsas var apvienot arī tādā ceļā, kad ļauj katrai no tām atkārtoties uz pārējām. Dzeltēnu un zīlu krāsu

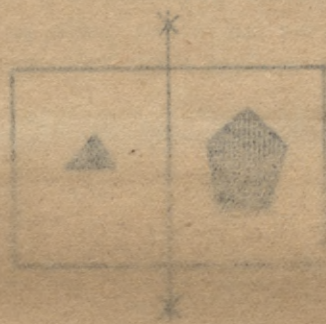
iespējams savstarpēji apvienot, ja dzeltēnās krāsas robežās ievieto zilu plankumu, bet zilās — dzeltēnu (2. zīm.). Frīza un siensegu krāsas saies kopā pēc analogijas, ja, piemēram, frīzs dabūs vēs-krāsainu rotājumu uz silta fona, bet siensega — siltu zīmējumu uz auksta pakrāsojuma. Ja arhitektūras uzdevums prasa krāsu sasietību ar apkārtni pēc analogijas, var piemēram, arhitektūras formu nokrāsojumos ļaut atspoguļoties dārzkrāsu motīviem. Glezniecībā pazīstams tā saucamais izlaišanas paņēmieni — „Die Kunst des Auslassens“, kā to apzīmēja Liebermans. Pēc šī paņēmiena apvienojamo krāsplankumu robežās vietām atstāj papīru vai audeklu neapklātus ar krāsu. Šāds līdzeklis daudz lietots impresionismā.



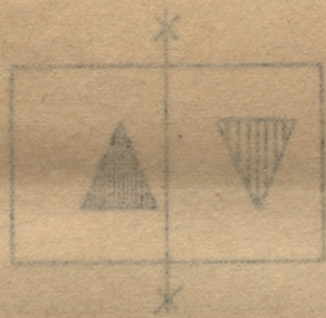
2. zīm.

Pie analogijas ietveršanas krāsās svarīga nozīme piekrit toņspējas un ass momentiem, kas palīdz radīt krāsu starpā līdzsvaru. Literatūrā var sastapt apzīmējumus *raccordement* un *aequilibrium*, no kujiem pirmais attiecinams uz līdzsvaru pēc toņspējas, bet otrs uz līdzsvaru pēc ass momentiem. Lai līdzsvarotu krāsas pēc toņspējas momentiem, jāpanāk, ka uz vienu krāsplankumu vaj krāšķermeņi attiecošais reizinājums no gaismspējas vaj intensitātes pakāpes un izplatībības līdzinātos attiecīgam reizinājumam starp otra krāsplankuma vaj krāšķermeņa pazīmēm. Protams, nevar būt runa par šīs prasības matemātisku izpildīšanu, jo iekams mums trūkst praktisku izmērvienību gaism-

spējas un intensitātes samērīgumam, mums jāļaujas vadīties vienīgi no izkoptas sajūtas. Ja kādas no krāsām ieguvušas toņspēji, tad, lai padarītu krāsas visu momentus ar citu krāsu momentiem, jāpamēra to spēka. Mazs, bet toņspējā stiprs krāskermenis pēc momentu vienādības var atrasties līdzsvarā ar lielāku, bet toņspējā vājāku krāskermeni. Vienādas toņspējas krāskermeniem jābūt vienā lielumā. Analogiju pēc toņspējas momentu sastopam, piemēram, pompejišu glezniecībā, kā arī Rataeja, Beklina,



3. zīm.



4. zīm.

Sezāna, Surikova un Pisslova darbos. Krāsu līdzsvaru acilibrum paužam, ja lietojam krāsu momentus attiecībā uz asi. Krāsplankumiem, kas atrodas abās pusēs no kādas ass, jābūt ar vienādiem reizinājumiem iz toņspējas, nokuma un smaguma punkta attālumā no ass (3. zīm.). Pie vairāku krāsplankumu, vienādi lieluma toņspējā stiprākam jābūt tuvāki pie ass nekā toņspējā vājākam (4. zīm.). Ja dotiem krāsplankumiem katrā vienādā krāsainība, toņspēja, lielums un pārējās parīmes, ņemot tikai to,

iespējams savstarpēji apvienot, ja dzeltenā krāsā ir mazāk siltu zilu plankumu, bet zilās — dzeltenu (2. zīm.). Tāzē, ja dzeltenā krāsas saies kopā pēc analogijas, ja piemēram, ir siltā dzeltenā krāsainu rotājumu uz siltā fona, bet siltā dzeltenā — siltu dzeltenā uz auksta pakrāsojuma. Ja arhitekta uzdevums ir savienot krāsu saistību ar apkārtni pēc analogijas, var piemērot arhitekta formu nokrāsojamos ļauti atpazīstamā dzirksteņu motīviem. Šāds nicībā pazīstams tā saucamais "Leibnizs" — "Die Kunst des Auslassens", kā to apzīmēja Leibnizs — "Die Kunst des Auslassens", kā to apzīmēja Leibnizs. Pēc šī saņērtā apvienojamo krāsplankumu robežu vietām atpazīstamajam audeklu neapklātas ar krāsu. Šāds līdzsvars daudz biežāk izpildāms.

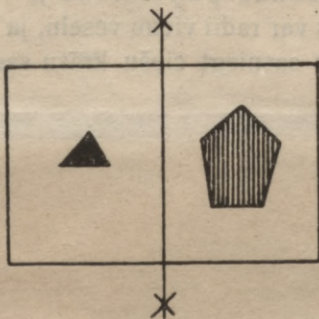


2. zīm.

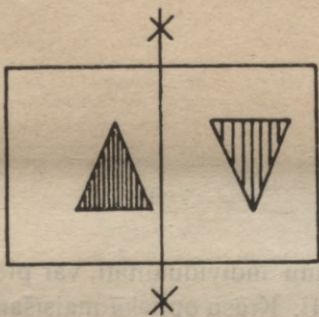
Die analogijas savienojamā krāsu svarīga nozīme piekriti toņiem un toņiem, kas palīdz radīt krāsu atpazīstamību. Literāri, kas sastāp arhitekta uzdevumiem un arhitekta uzdevumiem, kas palīdz radīt krāsu atpazīstamību un arhitekta uzdevumiem, kas palīdz radīt krāsu atpazīstamību. Lai līdzsvarota krāsa pēc toņiem, piemēram, ka uz vienu krāsplankumu ir krāskopas, kas palīdz radīt krāsu atpazīstamību un arhitekta uzdevumiem, kas palīdz radīt krāsu atpazīstamību. Protams, nevar būt tā, ka par šīs prasības matemātisku izpildīšanu, jo iekams mums ir jāpraktiski izpildīšanu gaism-



spējas un intensitātes noteikšanai, mums jāļaujās vadīties vienīgi no izkoptas sajūtas. Ja kādas no krāsām ieguvušas toņspējā, tad, lai padarītu vienādus viņu momentus ar citu krāsu momentiem, jāpamazina to lielums. Mazs, bet toņspējā stiprs krāšķermenis pēc momentu vienādības var atrasties līdzsvarā ar lielāku, bet toņspējā vājāku krāšķermeni. Vienādas toņspējas krāšķermeņiem jābūt vienā lielumā. Analogiju pēc toņspējas momentiem sastopam, piemēram, pompejiešu glezniecībā, kā arī Rafeļa, Beklina,



3. zīm.



4. zīm.

Sezāna, Surikova un Purviša darbos. Krāsu līdzsvaru aequilibrium panākam, ja lietojam krāsu momentus attiecībā uz asi. Krāsplankumiem, kas atrodas abās pusēs no kādas ass, jābūt ar vienādiem reizinājumiem iz toņspējas, laukuma un smaguma punkta attāluma no ass (3. zīm.). Pie vairāku krāsplankumu vienāda lieluma toņspējā stiprākam jābūt tuvāki pie ass nekā toņspējā vājākam (4. zīm.). Ja dotiem krāsplankumiem būs vienādi: krāsainība, toņspēja, lielums un pārējās pazīmes, izņemot tikai to,

ka tie atrodās pretējās pusēs no kādas ass, tad tādas krāsas saucamas par simetriskām. Jautājumam par krāsu simetriju un līdzsvaru attiecībā uz asi daudz vēribas piegrieza piem. pompejiešu glezniecība un Rafaels.

Analoģija izteicama krāsās arī ar lieluma palīdzību. Dažādas krāsas sastādīs vienu veselu, ja to plankumi būs vienā lielumā (5. zīm.). Analoģiju pēc lieluma bieži lieto austrumu mākslā, kādēļ arī šāds krāsu apvienošanas veids nosaukts par austrumu dekorēšanas paņēmienu<sup>5)</sup>.

Vairākas krāsas var radīt vienu veselu, ja tās sajaucās vienā krāsā. Ja vajadzīgs sasniegt ciešu krāsu sasaistību, saudzot pie



5. zīm.

tam katras krāsas pilnu individualitāti, var pielietot t. s. optiskās maisīšanas līdzekli. Krāsu optiskā maisīšanās notiek, ja vairākas blakus atrodošās krāsas uz krāsu asociācijas (sk. VIII. nod.) jeb krāsstaru mehāniskas maisīšanās pamata zināmā attālumā aplūkotāja acī rada vienas krāsas sajūtu. Zināmā novērošanas attālumā sarkans laukums ar vienmērīgu dzeltēnu zīmējumu izskatās oranžs (6. zīm.). Ar zila ornamenta palīdzību sarkanu laukumu var pārvērst par violetu, ar zaļu zīmējumu—par pelēku, ar baltu—par sārtu u. t. t. Gleznā vajadzīgo krāsu var radīt, ja saliek blakus attiecīgas pamatkrāsas. Tā kā šāds krāsu radīšanas paņēmiens pamatojās uz vajadzīgā toņa sadalīšanu tā saliktņos, mākslā to nosauc par divizionismu. Lai panāktu optisko maisīšanos,

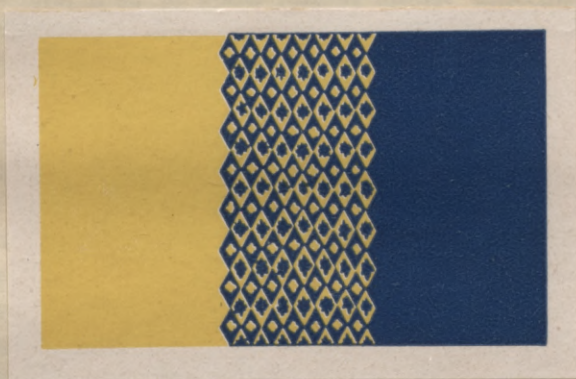




krāsplankumu lielumam jābūt atkarīgam no aplūkošanas attāluma. Krāsplankumi var būt jo lielāki, jo attālāks no tiem optiskās maisīšanas punkts. Optisko maisīšanu daudz izlietoja austrumu grīdklāju mākslā, pompejiešu glezniecībā, viduslaiku baznīcu mozaikā un krāsainos logos, impresionismā un puantilismā.



6. zīm.



7. zīm.

Kā atsevišķu gadījumu krāsu samaisīšanā vienā krāsā varam uzlūkot gadījumu, kad mums nākās atrast papildu krāsas. Tobrīd, kad vispārīgā optiskā maisīšana meklē pēc krāsām, kuņas varētu sastādīt noteiktu krāsu, papildu krāsu meklēšanu nosaka prasība atrast tādas krāsas, kuņas zināmā attālumā kopā dotu baltu krāsu vaj neitrāli-pelēku toni (7. zīm.). Papildu krāsas atrod

piemērojumu austrumnieku grīdklājos, ķīniešu un japāņu keramikā, gotisko baznīcu iekšējā krāsainā tērpā un vispārīgi dekoratīvā glezniecībā.

Lai panāktu krāsainu vienību, nereti jāizsaka krāsās pārejas ideja. Vienas krāsas pāreja otrā var būt maiga vai pakāpeniska. Maigo pāreju var lietot visur tur, kur jāievēdo, piemēram, sentimentālisms, mājīgums, omulība un taml., kurpretīm pakāpeniska pāreja var labi noderēt tur, kur jāizsaka rupjums, asums, liela skaidrība, noteiktība u. t. t. Lēnā, maigā toņu pāreja ļoti iemīļota itāļu glezniecībā un nosaukta še par sfumato. Šī paņēmiņa piemērojumus sastopam, starp citu, Leonardo da Vinči, Andrea-del-Sarto un arī Rembrandta darbos. Pakāpeniskā pāreja bieži lietota impresionismā un plakātu mākslā, kas tiecās pēc lielas skaidrības no ievērojama attāluma.

---

## VII.

### IEVĒROJAMĀKIE FORMU SAVIENOŠANAS GADIJUMI.

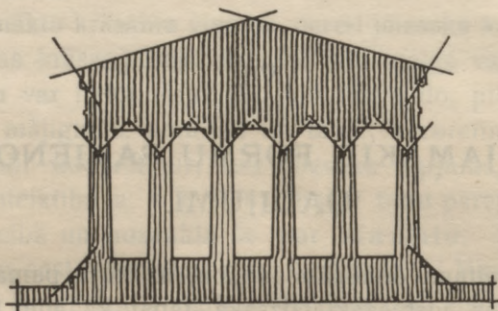
No neskaitami daudzām idejām, uz kuņu pamata iespējams apvienot formas, visbiežāki jāizsaka, tāpat kā pie krāsām, t. s. kompozīcijas elementi, kā piem. kontrasts, analogija, ritms, kopforma, ierāmēšana, šķērsošanās, saskāršanās, pāreja un trejdalīšanas likums (salīdz. II. un III. nod.).

Kontrasta ietēlošanai var būt piepalīdzīgas visdažādākās formu pazīmes; no tām visvairāk lietojamas: izplatīblīlums, virziens, novietnība un saliktība (salīdz. III. nod.)<sup>b</sup>).

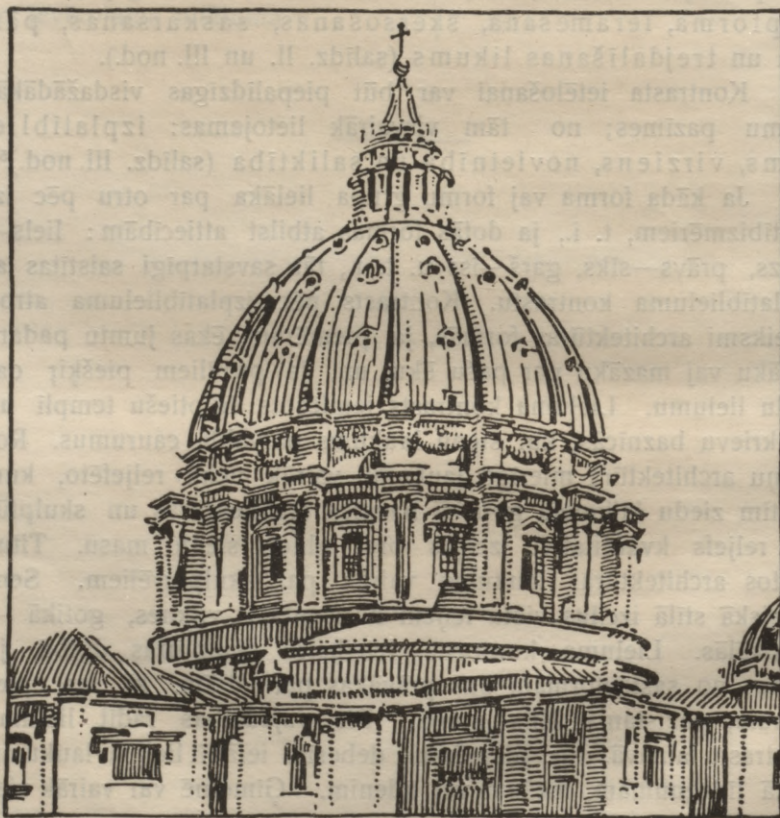
Ja kāda forma vai formu grupa lielāka par otru pēc izplatībizmēriem, t. i., ja dotās formas atbilst attiecībām: liels—mazs, prāvs—sīks, gaļš—īss u. t. t., tās savstarpīgi saistītas ar izplatīblīluma kontrastu. Kontrasts pēc izplatīblīluma atrod izteiksmi arhitektūras formās, ja, piemēram, ēkas jumtu padara lielāku vai mazāku par pašu ēku, un, ja profiliem piešķir dažādu lielumu. Lieluma kontrasts iemiesots ēģiptiešu templī un senkrievu baznīcās, kur sienu laukums pārvalda caurumus. Romāņu arhitektūrā mierīgo laukumu vairāk nekā reljefēto, kur pretīm ziedu laikmeta gotiskā baznīcā arhitektūras un skulptūras reljefs kvantitatīvi izceļas pret gludo sienu masu. Titus vārtos arhitektūras laukumu vairāk par skulpturēliem. Senklasiskā stilā izcilus vietu ieņem horicontālās vilknes, gotikā — vertikālās. Lieluma kontrasts izteiksies skulptūras darbā, ja vienas no sastāvformām būs prāvākas par otrām, kā tas, piemēram, pazīstamā Nīla grupā. Pie vajadzības radīt lieluma kontrastu ainavā, var, piemēram, debesīm ierādīt lielāku laukumu nekā līdzenumam, mežam vai ūdenim. Ģīmetnē var vairāk vietas piešķirt figūrai vai fonam.

Labsekmīgs kontrasta iemiesojums formās sasniedzams ar pretējo virzienu un novietņu palīdzību. Kontrasta apzīmēšanai pēc virziena un novietnes tēlniecībā lieto nosaukumu kon-

traposts, kas izveidojies no itāliešu vārda *contra-posto* = pretstādīt. Kontrastā pēc virziena un novietnes bieži apvienojās



8. zīm. Grieķu-doriešu tempļa fasādes šēma.



9. zīm. Romas S. Pētera katedrāles kupols. Pēc fototīpijas.<sup>11)</sup>

formas arhitektūrā. Grieķu-doriešu templī sastopam saiti pēc virzienu kontrasta starp zelminiem, dzegām, kapiteļiem un stilo-



bātu: pretēji pēc virzieniem zelminu slīpās, dzegas profila uz-  
būves slīpā, pieskaņes pie kapiteļu echinusa, kā arī vispārīgā  
stilobāta kāpienu slīpe (8. zīm.). Kontrasts pēc virziena vingri  
piemērots korintiešu kapitelim, kur ieliektās abakūsa šķautnes  
kontrastē kā savā starpā, tā arī ar kalotosa un kolonas grie-  
zumu apaļo formu. Renesanses un baroka mākslinieki labprāt  
lietoja virzienu un novietņu kontrastu. Atdzimšanas laikmeta



10. zīm. Samotrāķijas Nika. Pēc fotoģipijas.<sup>19)</sup>

kupola būves izdaiļoja ar apaļiem vaj eliptiskiem lodziņiem,  
jeb lokveidīgi nosvērušos ornamentu, kā tas izvests, piemēram,  
Romā pie Sv. Pētera katedrāles kupola; pēdējā tamburu Mikel-  
andželo izrotāja ar vītņu frīzi, kuņu nokārušās formas rada kon-  
trasta elementu uz augšu tiecošiem kupola apveidiem (9. zīm.).  
Tēlniecības mākslā labi izteikts virzienu kontrasts Samotrāķijas  
Nikas statujā (10. zīm.). Tēlu skulptūrā kontraposts parasti no-

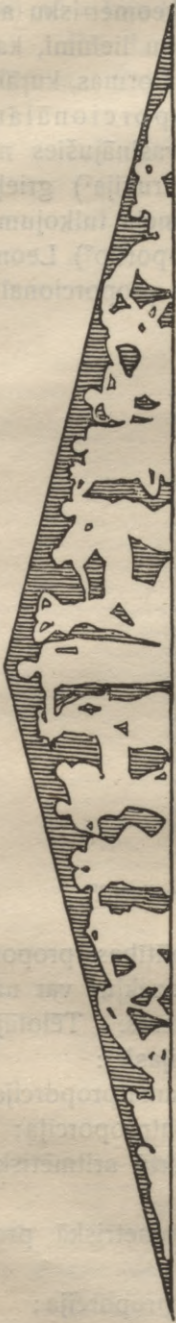
zīmē atbalstišanos uz vienas kājas — Stand- und Spielbein. Šādi saprastu kontrapostu lietoja jau antiskie tēlnieki. Dziļvērtīgu kontraposta izpildījumu sastopam Poliklēta Doriforā (11. zīm.), Erechteiona kariatīdēs, Laokona grupā, Pergamona altara reljefos un vēl daudz citos grieķu skulptūras ražojumos. Kontrapostu atrodam arī XIV. g. s. Francijas katedrāļu tēlniecības izstrādājumos un vēlāk baroka stila skulptūrās. Kontrapostam glez-



11. zīm. Poliklēta Dorifors.

niecībā daudz vēribas piegriež Rafaels un perspektīvisku slīpskatu kontrastējošus virzienus lieto, starp citu, Hogarts sava „Precību kontrakta“ telpas uzbūvē.

Lai panāktu formu kontrastēšanu, nereti izvēl tās pēc saliktības pretstatiem. Šo kontrastu veidu lieto, piemēram, lai radītu kopattiecību starp ierāmējošām un ierāmējamām formām. Olimpijas Dzeva tempļa (12. zīm.), Partenona un citu grieķu ēku



12. zīm. Olimpijas Dzeva tempļa rietumu zeltīna šēma.

zelmiņu skulptūru bagātās formas ieslēgtas vienkāršā trīsstūra formā. Romas Sv. Pētera jumola saliktās formas (9. zīm.) noteikti kontrastē ar viņa samērā vienkāršo apveidu. Korintiešu kapiteļa daudzveidīgās formas atrodas pretstatā ta relatīvi vienkāršam siluetam. Atiešu vāzes ar visām savām izcilus daļām ietilpst vienkāršā apformā, kas pēc saliktības kontrastē ar bagātām gleznojuma kontūrām un sīkdaļu izveidojumu. Mauru mākslā režģaino ornamentu un grīdklājrotājumu bagātās formas nostājās pretstatā to masu vienkāršiem apveidojumiem — joslām un četrstūriem. Rāmja un gleznas apvienošanai pēc kontrasta austrumu māksla lieto rāmim sabiezētu, saliktu zīmējumu, kurpretīm glezna pa lielākai daļai vienkārša un neapkļauta<sup>6</sup>). Bagātās ornamentācijas sakoncentrēšana redzamākās ēkas vietās, piemēram, ap portāliem, uz torņiem, dzegām un frieziem, pie sienlukumumu vienkārša apstrādājuma, kā arī izrotāto un gludo profilu maiņa (13. zīm.) nodrošina formām izteiksmīgu sakarību pēc saliktības kontrasta. Formu sabiezējums Praksiteļa Hermesa matos attiecās pret pārējām statujas formām kā salikts — vienkāršs. Saliktības kontrasta dēļ bagātam zīmējumam piedodams vienkāršs fons. Ja portrejā izšķīrās priekš sarežģīta fona, figūras apstrādājumam jābūt vienkāršam. Saliktības kontrasts atrod vietu ainavā, ja piemēram, vienkāršāki izveido mežu un ūdeni un bagātāki ēkas, personāžu un mākoņus.

Analoģijas izteikšanai formās pirmvērtīga loma piekrīt aritmētiskām un ģeometriskām attiecībām, momentiem, izplatībīlumam un virzienam (salīdz. II. un III. nod.).

Vairākas formas kopīgi sastādīs vienu veselu, ja vienlīdzīgas aritmētiskas

vaj ģeometriskas attiecības raksturos viņu lielumus. Iz matemātikas zināms, ka vairāku aritmētisku vaj ģeometrisku attiecību vienlīdzība saucās par proporciju. Formu lielumi, kas atbilst proporcijām, ir savā starpā proporcionāli. Formas, kuŗām piemīt proporcionāli izmērojumi, dēvējās par proporcionālām formām. Vārdi proporcija, proporcionalitāte atvasinājušies no latīņu proportio, kas nozīmē samēribu. Pēc Vitruvija<sup>7)</sup> grieķi proporcionalitāti sauca par analogiju (III, 1). Timeja tulkojumā Cicerons vārda „analogija“ vietā lietoja vārdu proportio<sup>8)</sup>. Leons Batista Alberti savos teorētiskos apcerējumos zem proporcionalitātes arī saprot līdzību jeb analogiju.



13. zīm. Kasete pie Veronas Pelegrīni kapličas griestiem.<sup>20)</sup>

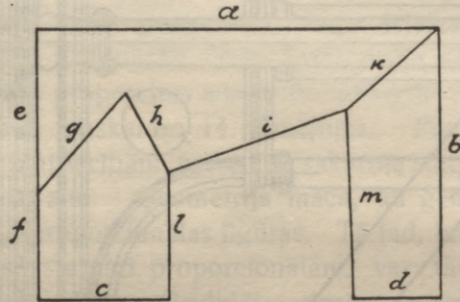
Dažos gadījumos, skatoties pēc uzdevumu būtības, proporcionalitātes noteikšanai mākslā kā derīgus palīgīdzekļus var uzskatīt matemātiskus proporcionalitātes formulējumus. Tēlotājā mākslā visvairāk būtu lietojamas sekošas proporcijas<sup>11)</sup>:

- 1)  $a-b=c-d=e-f=g-h$  u. t. t. = aritmētiskā pamatproporcija;
- 2)  $a:b=c:d=e:f=g:h$  u. t. t. = ģeometriskā pamatproporcija;
- 3)  $a-b=b-c=c-d=d-e$  u. t. t. = nepārtrauktā aritmētiskā proporcija;
- 4)  $a:b=b:c=c:d=d:e$  u. t. t. = nepārtrauktā ģeometriskā proporcija;
- 5)  $a:d=(a-b):(c-d)$  = harmoniskā jeb muzikālā proporcija;
- 6)  $a:(a+b+c)=b:c$  = harmoniskā dalījuma proporcija;

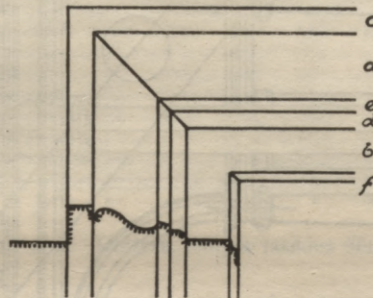
7)  $a:b=(a-b):(b-c)$  = vidējā harmoniskā proporcija;

8)  $a:b=b:(a+b)$  = zelta griezuma proporcija.

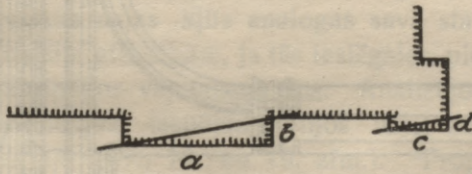
Pēc 1. un 2. proporcijas var savest sakarībā pāra skaita lielumus. Četri lielumi saistās pēc 5. proporcijas, bet trīs un vai-



14. zīm. Proporcionālu taisngabalu sakopojums.



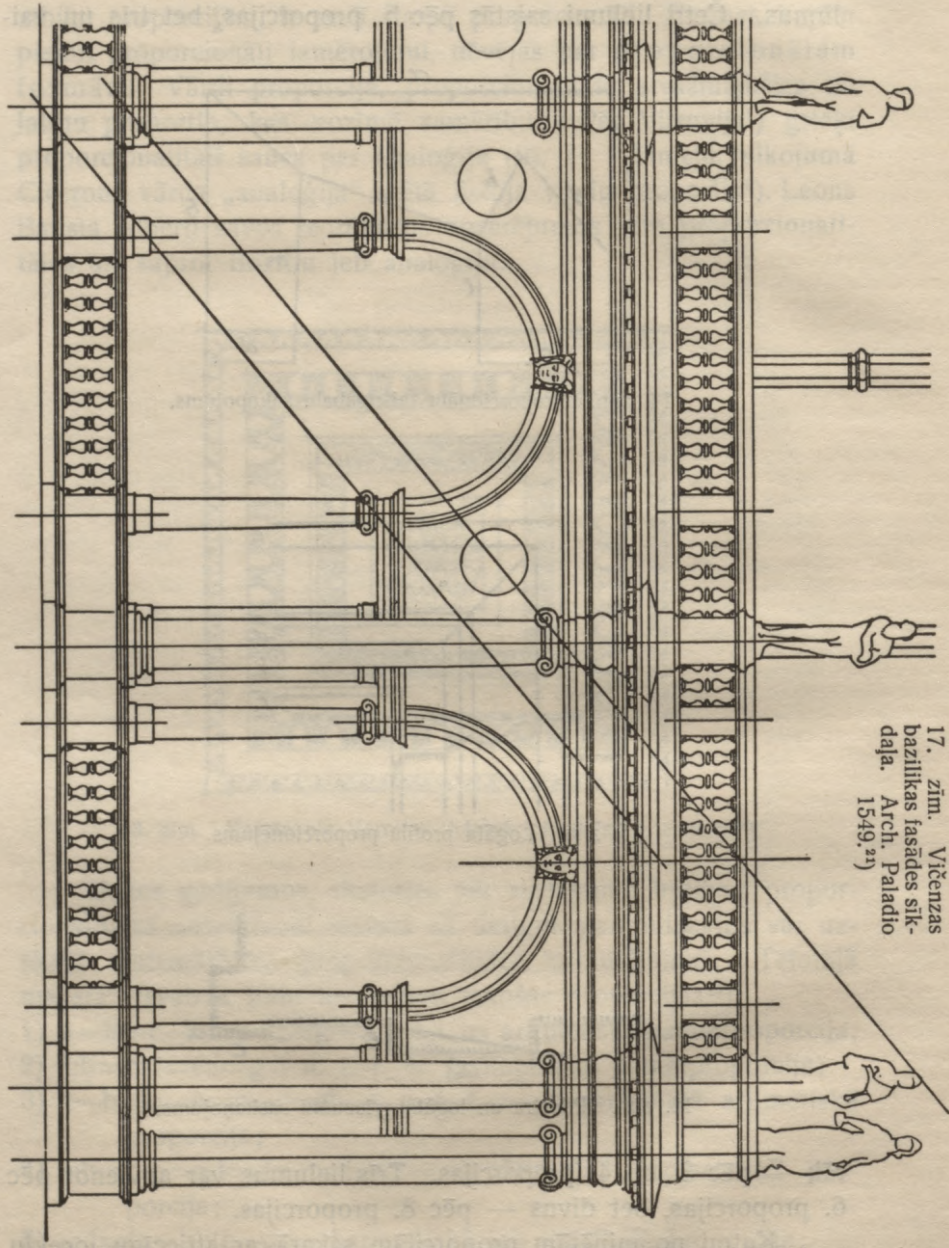
15. zīm. Logāta profila proporcionējums.



16. zīm. Pilastra un logāta griezumu saskaņojums.

rāk — pēc 3. un 4. proporcijas. Trīs lielumus var apvienot pēc 6. proporcijas, bet divus — pēc 8. proporcijas.

Katrai no minētām proporcijām sakarā ar attiecīgu locekļu skaitliskā lieluma izvēli var būt dažādas variācijas attiecību rā-

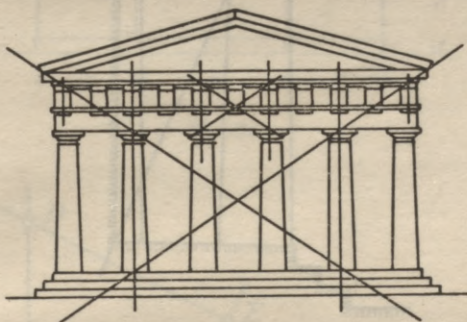


17. zim. Vičenzas  
bazilikas fasādes sīk-  
dāja. Arch. Paladio  
1549, 21)

80

dītājos, izņemot zelta griezuma proporciju, kuŗai pastāvīgi atbilst gandrīz viens un tas pats skaitliskais lielums (sk. turpmāko par zelta griezumu). Sakarā ar rādītāja maiņu katra proporcija spējīga izteikt visdažādākās domas un jūtas, kā piem. svinīgumu, cēlumu, varenumu, smagumu, kā arī vieglumu, jautribu u. t. t. Izņēmums pieder zelta griezumam, kuŗa izteiksmība svārstās tikai starp vairāk un mazāk ciešu harmonisku sevi noslēgtību.

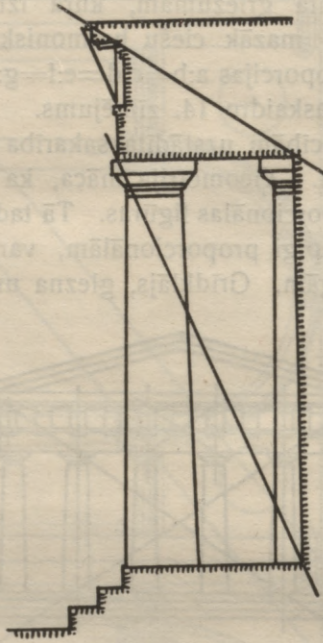
Ģeometriskās proporcijas  $a:b=c:d=e:f=g:h=i:k=l:m$  šēmātisku piemērošanu paskaidro 14. zīmējums. Pēc ģeometriskās pamatproporcijas attiecībām uzstādīta sakarība starp logata atsevišķām daļām 15. zīm. Ģeometrija māca, ka ģeometriski vienveidīgas figūras ir proporcionālas figūras. Tā tad, lai kādas formas izveidotu par savstarpīgi proporcionālām, var tās padarīt par ģeometriski vienveidīgām. Grīdklājs, glezna un griesti būs savā



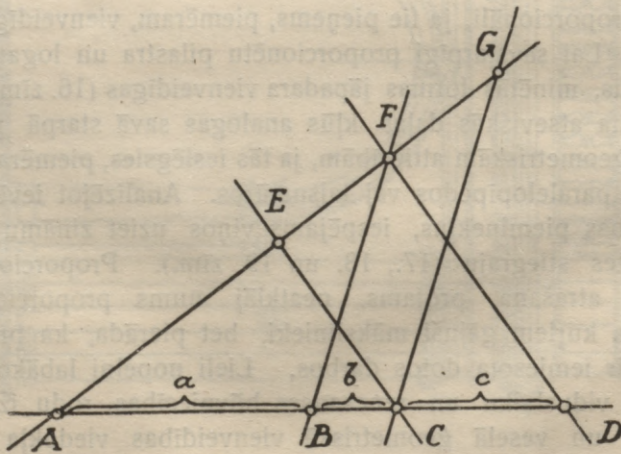
18. zīm. Doriešu tempļa fasādes šēma.<sup>9)</sup>

starpā proporcionāli, ja tie pieņems, piemēram, vienveidīgu elipsu formas. Lai savstarpīgi proporcionētu pilastra un logatu šķērs-griezumus, minētās formas jāpadara vienveidīgas (16. zīm.). Kāda ornamenta atsevišķās daļas kļūs analogas savā starpā pēc viņu lielumu ģeometriskām attiecībām, ja tās ieslēgsies, piemēram, vienveidīgos paralelopīpedos vaj taisnstūros. Analizējot ievērojamus būvniecības pieminekļus, iespējams viņos uziet zināmu proporcionalitātes stiegraju (17., 18. un 19. zīm.). Proporcionalitātes stiegrāja atrašana, protams, neatklāj mums proporcionalitātes ceļus, pa kuŗiem gājuši mākslinieki, bet pierāda, ka proporcionalitāte ir iemiesota dotos darbos. Lieli nopelni labāko grieķu, romiešu, viduslaiku un renesanses būvniecības rodu izpētīšanā no daļu un veselā ģeometriskā vienveidības viedokļa piekrit prof. Thiersch'am<sup>8)</sup>.

Piemērojot proporciju  $a:(a+b+c)=b:c$  (pe kāda taisnās gabala, dabūsim pēdējā harmonisko dalījumu<sup>9)</sup>). Lai harmoniski sadalītu, piemēram, doto taisno AD (20. zīm.), izraugam uz tās kādu punktu C vaj, kas tas pats, nosakam uz tās kādu



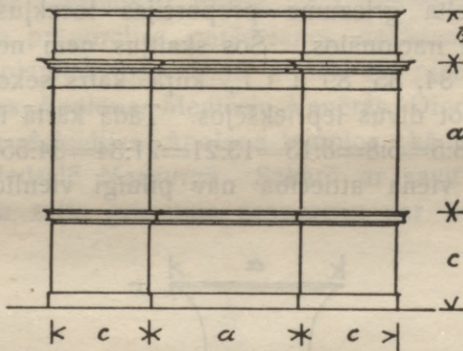
19. zīm. Partenona sīkdaļas griezumš.)



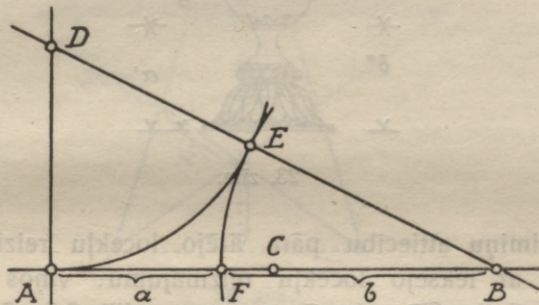
20. zīm.



malējo daļu CD. Velkot caur A kādu taisno AG un caur C un D divas paraleles CE un DF, atliekam  $FG=EF$  un velkam BF paraleli GC. Tad dabūsim  $a:(a+b+c)=b:c$ . Formas, kuņu lie-lumi padosies šai vienlīdzībai, būs savstarpīgi proporcionālas formas pēc harmoniskā dalījuma proporcijas. Harmoniskās pro-porcijas pielietošanu fasādes sadalīšanā paskaidro 21. zīm.



21. zīm.



22. zīm.

Euklids pierādīja teorēmu par taisnās dalīšanu tādā attiecībā, pēc kuņas mazākais tās gabals attiecās pret lielāko kā lielākais pret visu taisno. Šādu dalījumu Euklids nosauca par dalījumu ārējā un iekšējā attiecībā. Vēlāki to nodēvēja par zelta griezumu — sectio aurea jeb dievišķīgo dalījumu — sectio divina, kas deva iemeslu pašu proporciju apzīmēt par zelta griezuma jeb dievišķīgā dalījuma proporciju.

Zelta griezuma attiecība uzstādama tiklab ģeometriskā, kā alģebraiskā ceļā. Lai sadalītu ģeometriski, piemēram, taisno

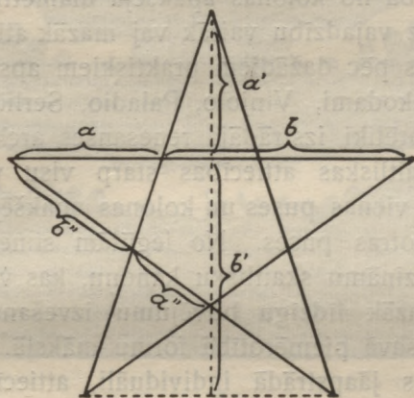
AB (22. zīm.) ārējā un vidējā attiecībā, rīkojās šādi: AB daļa uz pusēm punktā C; punktā A uzstāda perpendikuli; gabalus AD un AC padara par vienlīdzīgiem; savieno punktus D un B ar taisno; ap D ar rādiiju DA velk loku, kas šķēļ DB punktā E; ar rādiiju BE palīdzību nosaka punktu F uz AB; šis punkts sadala taisno AB pēc proporcijas  $a:b=b:(a+b)$ . Lai alģebriskā kārtā sadalītu taisno gabalos, kas atbilst zelta griezuma proporcijai, jāievēro, ka zelta griezuma proporcijas locekļus var ietvert skaitļos, lai gan iracionālos. Šos skaitļus ņem no rindas 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 u. t. t., kuŗā katrs sekojošs loceklis sastādās saskaitot divus iepriekšējos. Tādā kārtā iegūst proporciju:  $1:2=2:3=3:5=5:8=8:13=13:21=21:34=34:55=55:89$  u. t. t. Šai proporcijā viena attiecība nav pilnīgi vienlīdzīga ar otru.



23. zīm.

Ikkatra kaimiņu attiecību pāra ārējo locekļu reizinājums nav vienlīdzīgs ar iekšējo locekļu reizinājumu: viņos ir starpība līdzīga vienībai. Tā, piemēram, proporcijā  $3:5=5:8$  ārējo locekļu reizinājums līdzinās  $3 \times 8=24$ , bet iekšējo  $= 5 \times 5=25$ ; proporcijā  $34:55=55:89$  reizinājums  $34 \times 89$  iztaisa 3026, bet  $55 \times 55$  ir 3025. Acīmredzot, starpības vienības relatīvā vērtība mazinās atkarībā no proporcijas locekļu skaitliskās vērtības pieaugšanas. Tādēļ arī proporcijas kļūdainība mazinās ar tās locekļu skaitliskās vērtības pieaugšanu. Taisnās dalīšanai ārējā un iekšējā attiecībā mākslas praksei pietiekoši pareizus rezultātus sniedz proporcija  $5:8=8:13$ . Ja doto taisno sadalītu 13 vienlīdzīgās daļās un no viena gala atšķirtu gabalu 5 dalījumu garumā, tad šāds taisnās sadalījums atbilstu zelta griezuma proporcijai. Ja divu doto formu tilpumi saistās pēc minētās at-

tiecības, tad tādas formas savā starpā proporcionālas pēc zelta griezuma attiecības. Zelta griezuma proporcijas piemērošanu paskaidro, piemēram, 23. zīm. Zelta griezuma attiecība sevišķi daudzveidīgi parādās tā sauktā pentaalfā, pentagramā jeb lietuvēņu krustā (24. zīm.), kas pie sengrieķiem skaitījās par pilnības, kārtības un likumības iemiesojumu, pitagoriešu zīmi un pie senlatviešiem kā aizsargs pret ļauno garu. 1845. gadā vācu zinātnieks Ceizings<sup>10)</sup> grieza savu vienlaicnieku vērību uz zelta griezuma proporcijas parādīšanos dažādos skulptūras un arhitektūras pieminekļos. Viņš atrada tās piemērojumus starp citu Belvedēres Apolona, Medičeju Venēras, Diodumēna statujās, Partenona un Arkādijas Apolona tempļos, kā arī gotiskā Sv. Elizabetes katedrālē Marburgā. Sakarā ar savu atradumu Ceizings nosauca zelta griezuma proporciju par estētisko proporciju.



24. zīm.

Pēc tam, kad zināmā mākslas darbā izteikta proporcionalitāte, iespējams noteikt skaitliskas attiecības starp atsevišķiem izmēriem (gaļumiem, platumiem, resnumiem, augstumiem u. t. t.) vaj pret kādu izmērvienību. Tādā veidā izrēķinātu zināma priekšmeta proporcionalitāti Vitruvijs apzīmē par simetriju. Lai atšķirtu no šī simetrijas jēdziena parasto, Zempera<sup>12)</sup> definēto, Vitruvija simetrija nosaukta par grieķu simetriju<sup>11)</sup>. Vitruvijs (III,<sub>1</sub>) raksturo sakarību starp proporcionalitāti un simetriju sekošā kārtā: „proporcionalitāte ir atsevišķo daļu izmēru saskaņotība visā veselā un ar visu veselo, no ka iztek simetriskums

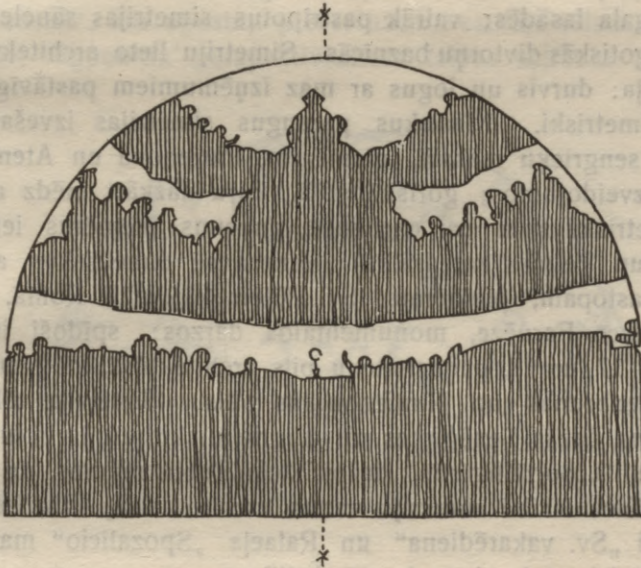
(proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum<sup>8</sup>). Sava raksta pirmās grāmatas otrā nodaļā viņš definē simetriju sekoši: „simetrija ir samērība, kas iztek no savā starpā saskaņoto daļu un veselā izmēru attiecībām pret kādas daļas izmēru (symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque ad universae figurae speciem ratae partis responsus<sup>8</sup>). Tam līdzīgi, kā simetriskumu pie cilvēka figūras izrēķina pēc elkoņa, pēdas, sprīža, pirkstiem un citām miesas daļām, arī būvēs — pie dievnamiem to nosaka atkarībā vai nu no kolonas resnuma, triglifa, vai no embata (grieķu gaŗuma mērs); pie kuģiem pēc duļu starpām, kuŗus grieķi nosauc par diapektītiem, bet pie pārējiem priekšmetiem simetriju izrēķina tādā pat kārtā pēc atsevišķiem locekļiem“. Nodaļā par tempļu būvi Vitruvijs dod dažādas skaitliskas attiecības kolonu augstumam, interkolumnijām u. t. t. atkarībā no kolonas apakšējā diametra; pie tam viņš gan aizrāda arī uz vajadzību vairāk vai mazāk atkāpties no šiem skaitļiem, skatoties pēc dažādiem praktiskiem apstākļiem. Vitruvija piemēram sekodami, Vinjolo, Paladio, Serlio, Skamoci un citi renesanses teorētiķi izstrādāja renesanses architektūras ordeŗus, atzīmējot skaitliskas attiecības starp visu veselo un atsevišķām daļām no vienas puses un kolonas apakšējo pusdiametru, t. s. moduli, no otras puses. No iegūtām simetriskām attiecībām var sastādīt zināmu skaitlisku kanonu, kas var būt noderīgs pie vairāk vai mazāk līdzīgu būvējumu izvešanas, bet līdz ar to arī ierobežots savā piemērotībā formu mākslā. Tā kā ikkatrs mākslas uzdevums jāapstrādā individuāli, attiecīgie izteiksmes līdzekļi katru reizi jāpiemēro tēmata prasībām un nav pielaižams nepamatots šablonisms. Tādēļ arī proporcionalitāte katru reizi jāizstrādā no jauna un individuāli atkarībā no dotā tēmata; nekādā ziņā visur nedrīkst lietot augšminētos simetrijas kanonus jeb t. s. klasiskās proporcijas.

Svarīga nozīme formu apvienošanā pēc analogijas piekrīt momentiem. Pēc momentu vienādības uzstādams t. s. formu līdzsvars. Izšķir līdzsvaru = *raccordement* un līdzsvaru = *aequilibrium* jeb eimetriju.<sup>8</sup>)

Līdzsvara = *raccordement* izteikšanai bieži lieto lieluma un saliktības momentus. Savstarpīgi līdzsvarojās lielas vienkāršas masas un mazas saliktas pie vienādiem reizinājumiem iz lieluma un saliktības. Liels vienkāršs fasādes rizalīts atsveŗās ar

mazu bagāti izrotātu erkeru pēc lieluma un saliktības momentu vienādības. Konstantīna uzvāras vārtos priekšzīmīgi līdzsvarotas savā starpā arhitektūras un skulptūras masas. Vingri veikts raccordement Andrea del Sarto un Kloda Lorena gleznās.

Līdzsvaru = *aequilibrium* jeb eimetriju eegūst, ja zināmām formām piešķij vienādus momentus no lieluma, saliktības un smaguma punkta attāluma no kāda punkta vaj ass. Par šādu punktu vaj asi parasti izvēl mākslas priekšmeta smaguma punktu vaj galveno asi. Prāvas un saliktas masas novietojamas tuvāki punktam vaj asij nekā sīkas un vienkāršas. Eimetrija grieķu



25. zīm. Rafeļa „Disputa” masu apveidi.

architektūrā ievērota Erechteiona tempļa atsevišķo korpusu saskaņojumā. Olimpijas Dzeva tempļa rietumu zelmiņa skulptūras no Fidija savestas labā līdzsvarā attiecībā uz svērtēnisko asi (12. zīm.). Veikls *aequilibrium* piemērojums redzams Diskobola statujā, Laokona grupā, Rafeļa „Disputā” (25. zīm.), kā arī daudz citos klasiskās mākslas priekšmetos.

Ja kādas formas atrodās pretējos attālumos no zināma punkta, ass vaj plaknes, bet pēc pārējām pazīmēm pilnīgi viēnādas, tad tādas formas Zempera nozīmē ir simetriskas<sup>2, 12</sup>). Mākslā simetrijai vieta visur, kur jāizteic svinīgums, cienība, no-

pietnība, stingrība, vienlīdzība, taisnīgums, dažkārt stingums u. t. t. Simetriju nākās pielietot tiklab plaknē, kā ķermeņu mākslā. Visbiežāki lieto simetriju pēc ass, pie kam tiklab ass, kā sānelementi var būt dažādi uzsvērti. Neuzsvērtu vidus asi varam novērot, starp citu, grieķu tempļu sānskatos, kolonās un pērļu virkņu elementos; pastrīpotu asi redzam zelmīņos, akanta lapās, palmetēs u. t. t. Ass vietu brīžiem izpilda kāds patstāvīgi simetrisks ķermenis, kā piem. senkristīgo bazīlikā vidus joms, renesanses centrālbūvēs vidējā kupola telpmasa un vēlāka laika pilis fasādes vidus daļa. Kā piemērus nepastrīpotiem vaj ļoti maz pastrīpotiem sānelementiem var pievest sānformas grieķu tempļa gala fasādēs; vairāk pastrīpotus simetrijas sānelementus redzam gotiskās divtorņu baznīcās. Simetriju lieto arhitektūrā uz katra soļa: durvis un logus ar maz izņēmumiem pastāvīgi komponē simetriski. Klasiskus paraugus simetrijas izvešanai sastopam sengrieķu mākslā, piemēram, Partenona un Atenu propileju izveidojumos; gotiskā stilā, kuŗu dažkārt mēdz apzīmēt par simetrisku stilu par excellence, slavenus piemērus ieraugam Ķelnes un Reimsa katedrālēs. Renesansē simetriskus atrisinājumus sastopam, piemēram, Sv. Pētera katedrālē Romā, palaco Piti, palaco Farnēze, monumentālos dārzos; spīdoši izpildīta simetrija 17. un 18. gadusimteņu pils arhitektūrā, kā piem. Versajas, Šenbrunas un Nimfenburgas pilis. Simetrija tēlniecībā sastopama dažās Senēģiptes un sengrieķu skulptūrās, romāņu un gotiskā stila portālfigūrās, dažos dela Robia reljefos un daudz citur. Glezniecībā simetriju varam novērot starp citu Leonardo da Vinči „Sv. vakarēdiena“ un Rafeļa „Sposalicio“ masās un perspektīvisku taisnskatu konstrukcijās.

Vairāk formas sastādīs vienu veselu pēc analogijas, ja tām būs vienāds izplatīblielums. Vienlīdzīgus tilpumus, laukumus, vienādus izmērus bieži lieto tēlotājā mākslā. Grieķu un romiešu arhitektūrā parasti uzstādīja vairāk vaj mazāk tuvu vienlīdzību pēc tilpuma starp kolonas masu un no tās atbalstīto antablementa daļu. Renesanses laikmetā bieži padarīja vienādus sienu laukumus, logu un logstarpu izmērus u. t. t. Kimācijās un pērļu virknēs sastopam nepārprotamu attālumu un izmēru vienlīdzības piemērojumu. Dekoratīvā mākslā ornamenta laukumu pielīdzina pēc lieluma caurspīdošā fona laukumam, ja tēmatas to prasa vaj pieļauj. Nereti zīmūja vaj spalvas zīmējumā lieto vienāda resnuma švītrojumu. Izmēru un attālumu vienlīdzība atradīs pie-

mērojumu ainavā, ja, piemēram, ūdens joslu pielīdzina pēc platuma koka stumbram, vaj mākoņmasas un ēkas jumta atstatumu padara vienādu ar zemes slejas platumu.

Analoģija izsakama formās arī tad, ja pēdējām piešķir vienādus virzienus. Gotiskā arhitektūrā pamatformas noteikti tiecās uz augšu. Uz dažām grieķu vāzēm novērojam analogi novirzītus asinājumus pie cilvēkfigūru rokām un kājām no vienas un pašu vāzu osīm no otras puses. Mauru mākslas ornamentācija labi izsaka zāģveidīgu virzienu atkārtojumu. 26. zīmējumā reģģites formas saistītas pēc vienāda pamatvirziena uz kopīgu centru. Tamlīdzīgu redzam Leonardo da Vinči „Svētā vakarēdienā“, kur apustuļi pievērsušies Pestītāja tēlam, kas satur sevī arī bēgpunktu perspektīviskiem telpas uzbūves virzieniem.

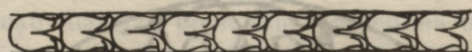


26. zīm. Paduas Kapodilista pils vārtu reģģite. Pēc fotogrāfijas.

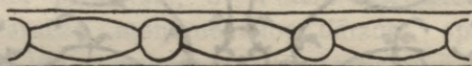
Ja jāieveido kustība, dzīves pukstējiens vaj svētsvinīguma, militarisma, reprezentēšanās, monumentalitātes, kā arī pastrīpošanas idejas u. t. t., labus pakalpojumus spēj izdarīt ritms (sk. II. nod.). Izplatībformās izteicās tiklab metriskais, kā arī brīvais ritms. Tipiskus metriska ritma piemērojumus sastopam klasiskā mākslā. Šeit izšķir trejādu metrisku atkārtojumu: 1) vienkāršu atkārtojumu, 2) pārmaiņus atkārtojumu un 3) atkārtojumu ar intersekansu. Vienkārša atkārtojuma gadījumā vienādas formas sarindojās nepārtrauktā rindā (27. zīm.). Pārmaiņus atkārtojums rodas, ja lieto divejādas formas un sakārto tās tā, ka starp divām viena veida formām ievietojās otra veida forma (28. zīm.). Atkārtojumu ar intersekansu iegūst, ja vienveidīgu formu rindu zināmās vietās pārtrauc kāda cita rak-

stura forma (29. zīm.). Kā piemērs brīvā ritma ievieidošanai var noderēt 30. zīm., kurā izteikts cilvēkfigūru novietnes ritms. Atkārtojās slīpi novietojušies cilvēku tēli, pie kam pirmās trīs figūras pa kreisi noliekušās uz labo pusi, bet ceturtnā tām iepretējā virzienā; bez tam divas vidējās figūras atbalstās uz kājām, bet malējās uz ceļiem.

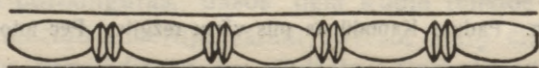
Visur, kur no dotām formām jāsastāda viena forma vaj jāietver formās noslēgtība, sasaistība, izturība, pastāvība, stiprums, spēks u. t. l., var lietot t. s. kopformas paņēmieni. Uz kopformas radišanu jeb kopapveidu noteikšanu tēlotājā mākslā pamatojās arī t. s. masu sadalīšana. Pievestās domas ļoti bieži jāizteic un tādēļ var pilnīgi piekrist Krenam<sup>13)</sup>, ka „kopapveidu zīmējums ir a un o mākslā.“



27. zīm.



28. zīm.



29. zīm.

Vairākas formas kopīgi sastādīs vienu veselu, ja tās novietosies, piemēram, vienā līnijā. Šāds formu apvienošanas paņēmiens spēlē nozīmīgu lomu ornamentikā. Olu, pārļu un zobu virknes var noderēt par piemēru ornamentiem, kas sastādās, sasaistot elementus ar līnijas palīdzību. Grieķu vāzu izrotājumiem bieži likta par pamatu viļņveidīga vaj lauzīta līnija — galvenā kārtā 5. gadsimteņa grieķu vāzu mākslā. Grieķu skulptūrā lietoja t. s. izokefāliju, t. i. paņēmieni norikot galvas vienā augstumā, vienā līnijā. Renesanses un vēlāku laikmetu ornamentu kompozīcijās bieži lietotas taisnās un likās līnijas kā zīmējuma pamatnoteicējas (31. zīm.). Rafaels savā kartonā „Zveja“ ar kopīga



slaida loka palīdzību apvienojis dažādos kompozīcijas plānos un dažādās laivās atrodošos ļaužu muguras.<sup>14)</sup>

Zināmu daudzumu formu iespējams apvienot vienā kopformā, ja no tām sastāda vienu figūru. Mākslinieka-dekoratora parastais uzdevums pastāv riņķa, kvadrāta, taisnstūra, elipses, tīkliņa u. t. l. figūru piepildīšanā ar dotām formām. Kopformas izvēli katrā gadījumā nosaka uzdevuma raksturs. Mauru mākslā salikto ornamentu sastāvformas labprāt ietveļ vairāk vaj mazāk iegajenos četrstūros. Vecs heraldikas noteikums prasīja, lai uz



30. zīm. Reljefs no Halikarnasas mauzolēja.<sup>24)</sup>



31. zīm. Ornaments iz Boarné pils Parīzē.<sup>25)</sup>

vairoga tēlotās formas pieskārtos pēdējā apveidam ar savām ārējām daļām, zināmā mērā raksturojot vairoga kontūru. Kā sīkas formas apvienojamas vienā prāvā kopfigūrā, paskaidro 32. zīm. Kopfigūras izteikšanai liela nozīme glezniecībā pie gleznas šēmas uzstādīšanas.<sup>25)</sup> Renesanses un baroka gleznojumos bieži sastopam apvienojošas figūras vienādsānu un citādu trīsstūru veidā, kas pazīstami mākslas vēsturē zem nosaukuma „lielie trīsstūri“. Trīsstūri ietvertas, piemēram, personas Leonardo da Vinči gleznā „Jaunava klinšu starpā“ un Rembrandta „Noņemšanā no krusta“. Apgriezts nošķelts trīsstūris piemērots Velaskeza „Diev-

mātes kronēšanā". Līdzās trīsstūrim sastopam arī citādas kopfigūras. Rubenss savā „Noņemšanā no krusta“ (33. zīm.) ieslēdza personu grupu trapeces apveidā. Rafaeļa gleznās bieži ieraugam



32. zīm. Lauvas maska no Paduas universitātes ēkas.<sup>21)</sup>



33. zīm. Rubensa „Noņemšanas no krusta“ kompozīcijas šēma.

daudz saliktākas kopfigūras, kā piem. „Disputā“ (25. zīm.) un „Atenu skolā“.

Dotās formas saistīsies vienā kopīgā formā, ja tās novietosies vienā plaknē vai radīs zināmu kopēju virsmu. Kopējās plaknes jeb virsmas paņēmieni lietots, starp citu, itāliešu



34. zīm. Ēģiptiešu reljefs no Tēbām. Pēc fototīpijas.<sup>1)</sup>

palaco fasādē, kuņas izcilus daļas pastāvīgi rada kādu kopēju priekšplakni vaj priekšvirsmu. Priekšplakni atrodam arī ēģiptiešu reljefos „en creux“ (34. zīm.), pie kam šeit ta izteikta akmeņgabala virsmu saudzot. Ēģiptiešu un asīriešu plakanizcilus reljefos arī labi raksturota kopplakne. Olimpijas Dzeva un tāpat Partenona tempļu zelmiņu skulptūru daudzveidīgās formas ar saviem izcilus punktiem rada vienu plakni. Romāņu stila balreljefa ornamentu bieži ieturēti akmeņa plaknē.

Formas iespējams apvienot vienā veselā, ja no tām rada kādu kopķermeni vaj kādu tilpni. Kopķermeņa vaj tilpnes formu izvēli nosaka uzdevuma tēmat. Visbiežāk šim nolūkam lieto prizmu, paralelopīedu, kubu, piramīdi, konusu, cilindri, bumbu un citas taml. ģeometriskas formas. Kopķermeņa radīšanu var pielīdzināt zināma caurredzama trauka piepildīšanai ar dotām formām<sup>16</sup>). Šo formu apvienošanas veidu daudz lieto arhitektūrā un tēlniecībā. Grieķijā ēku formas ieslēgtas prizmā, Romā un Bicantijā — kupolā, gotikā — piramīdē<sup>6</sup>). Daudzveidīgās Tēzeja tempļa formas ietvertas prizmatiskā kopķermenī. Romas S. Pētera un Konstantinopoles S. Sofijas katedrāļu vispārīgās formas pierādās par sfēriskām virsmām. Gotiskās katedrāles tornis kopā ar ēkas ķermeni izsaka asgala vaj nošķeltās piramīdes formu. Skulptūrā kopformu bieži pamato uz dotā materiāla gabala formas. Senēģiptieši cirta sēdošas figūras no vienkārša akmeņa kukuršņa, labi izlietojot akmeņa tilpumu. „XIV. g. s. ļoti iecienīto ziloņkaulu dabiskais izliekums bieži piespieda mākslinieku pilnstāva figūrām piešķirt saliektu stāvokli, proti, galvu drusku atliekt atpakaļ, bet ķermeņa vidu izliekt uz priekšu“<sup>15</sup>). Akmeņa bloka formu mīlēja saudzēt arī Mikelandželo. Censdamies pēc iespējas mazāk atšķelt no akmeņa, Mikelandželo saviem tēliem piešķir kustības un novietnes, kuņas vislabāki piepilda akmeņa tilpumu. „Mikelandželo atraida plašus žestus un tāli atstāvošas ekstremitātes kā liekas, un viņa satveroša fantāzija rada tādas kustības, kuņas, nezaudējot spēku un enerģiju, ieņem minimālo vietu un pēc iespējas pieslienoties ķermenim, kompakti piepilda akmeņa tilpni“<sup>16</sup>) (35. zīm.). Gadījumi, kur pašu tilpni nepiepilda, bet ar formu palīdzību nosaka tās ārējo apveidu, pastāvīgi sastopami arhitektūrā. Arhitektūra pēc sava galvenā uzdevuma ir telpu radīšanas māksla. Sienu, griestu un grīdu formas kopā rada iekštelpas. Ēku fasādes, saistoties savā starpā, dod mums ielas, laukumus un citādas ārtelpas.



Tas, kas sacīts par reljefa un pilnplastikas formu apvienošanu reālībā, jāievēro arī pie izplatībformu gleznieciskā atveidojuma<sup>17)</sup>. Vienojošas priekšplaknes un saistošie tilpņi dažkārt vajadzīgi arī pie plastisko formu apstrādāšanas plaknē. Jāievēro, ka priekšplaknei, kas vieno formas uz audekla, ne vienmēr vajaga sakrist ar tā saucamo tēlojuma plakni. Tēlojuma plakne ir tēlojamo priekšmetu projekcijas plakne; priekšplakne, pieslieta pie priekšmetu izcilus punktiem, var sakrist ar tēlojuma plakni vaj dabūt citādu novietni; visbiežāki priekšplakne paralela ar tēlojuma plakni. Masu sadalīšanai gleznā var lietot plaknes, kuņas atbilst, piemēram, priekšējam, vidējam un dibena plānam.

Visur, kur jāizsaka savrūpīga noslēgtība, egoisms, atrobežošanās, izcelšanās iz apkārtnes vaj taml., formas var sasiet ar ierāmēšanas palīdzību, ietvejot tās kopējā rāmī. Paņēmiens

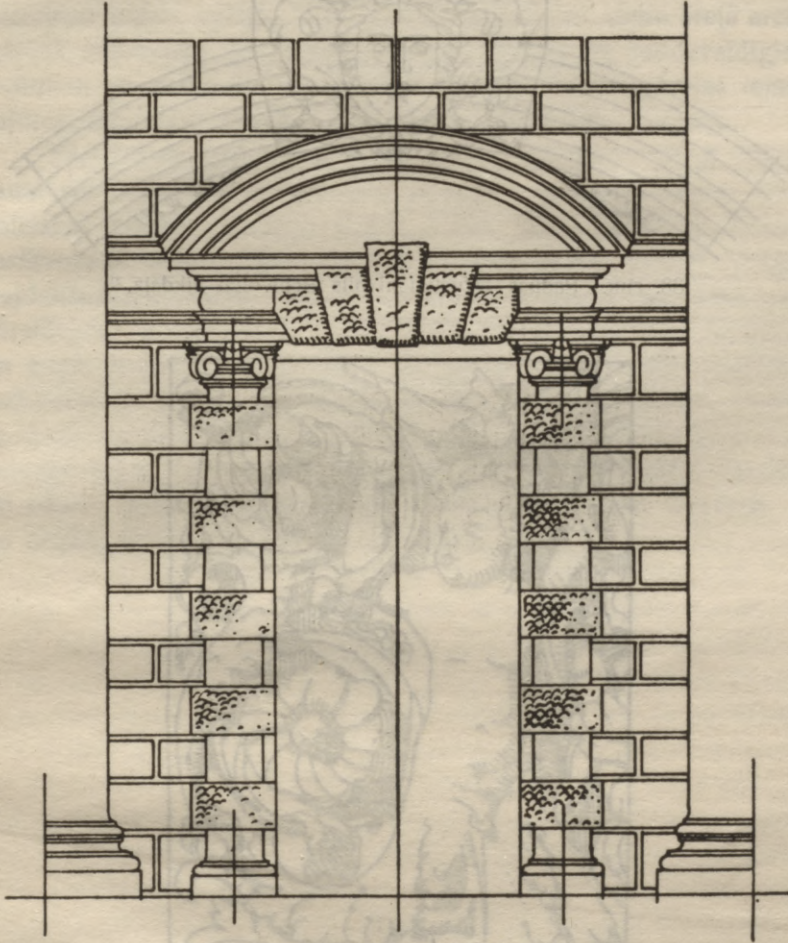


36. zīm. Ornaments iz Boarné pils Parizē.<sup>20)</sup>

ieslēgt formas rāmī atšķirās no kopformas līdzekļa caur to, ka še nav jārada no dotām formām viena kopforma, bet vienas formas jāieslēdz citās (13. un 36. zīm.). Gadījumā rāmis var sakrist ar kopformu. Arhitektūrā kā bieži lietotas ierāmējošas formas sastopami t. s. logati, kas apvieno logu un durvju, kā arī nišu formālo saturu. Griestu, kasetu, sienu, gleznu, zīmējumu vaj uzrakstu formas nereti ieslēdz labi izteiktos rāmjos. Monumentāla rāmja klasiskus paraugus redzam grieķu tempļa ceļu aptvejošā kolonu vaiņagā, kā arī Berninija kolonādē Romas S. Pētera katedrāles priekšā.

Vairākas formas būs cieši saistītas vienā veselā, ja tās izteiks šķērsošanās ideju. Šķērsošanās jēdzienā ietilpst arī priekšstati par krustošanos, sapīšanu, satveršanu, kā arī pārtraukšanu, atšķiršanu u. t. t. Šķērsošanās jēdziens palīdz izteikt visādus ar minētām domām asociatīvi saistītus priekšstatus. Pēc šī paņēmiena var

cieši savienot arhitektūras formas, kā tas redzams, piemēram 37. un 38. zīm. Asiriešu reljefos bieži sastopam cilvēku figūru šķērsošanos ar kopīgu uzrakstu joslu. Pēc šķērsošanās idejas apvienotas savā starpā vērtīgāko grieķu zeltiņu skulptūras. Labu pie-



37. zīm. Vičencas palaco Tines logs. Arch. Paladio.<sup>21)</sup>

mēru savstarpīgi šķērsotām formām redzam Laokona grupā. Nepārprotami atveido šķērsošanās jēdzienu savstarpīgi pārliktas romiešu vai renesanses akanta lapdaļas. Saite pēc šķērsošanās izteikta arī Leonardo da Vinči „Svētā vakarēdienā“, kur Pestitāja un apustuļu figūras krustojās ar galdu.

Ja krustošanos noved līdz zināmam minimumam, tad dabūjam formu saskāršanos. Saskāršanās ideja izsaka daudz vājāku un maigāku sakarību starp formām nekā šķērsošanās. Saskāršanās



38. zīm. Paduas Džustiniāni pils archivoltsas sīkdaļa.<sup>21)</sup>



39. zīm. Orvieto katedrāles altāra zokoļa ornamentals.<sup>24)</sup>

paņēmienu bieži lieto dekoratīvā mākslā, piemēram, grīdklāju, siensegu un griestu izrotājumos. Korintiešu kapitelī redzam abaka, kalotosa, volutu un akanta lapu vingru savienojumu pēc saskāršanās idejas.



Lai ietvertu formās organiskās augšanas, attīstības, pakāpeniska mīkstinājuma un citas tamlīdzīgas domas, var formās radīt pāreju. Akanta lapu slaidi viens iz otra izaugoši satītņi, vaj cilvēku figūras, kuņas pamazām pāriet stādu motivos, labi izteic pārejas ideju (39. zīm.). Veiklu pārejas jēdziena izpildījumu varam novērot gotiskās architektūras ziedu un vēlākā laikmetā: stabi pamazām pāriet velvēs; robeža starp jumtu un sienu ārejā arhitektūrā mīkstināta un dažkārt pilnīgi paslēpta aiz daudzveidīgiem izcilņiem un asgaliem <sup>14</sup>). Skaidru loģiskās formu pārejas iemiesojumu sastopam itāliešu pils fasādēs un indiešu pagodā.

Skaidrības, atšķirības un augstākās attīstības ideju ietveršanai var būt piepalīdzīgs t. s. trejdališanas likums. Trejdališanas likums parādās katrā formā, kas sastāv jeb izliekās sastāvoša no trim nepārprotami atšķirīgām daļām. Skaidri izteikta trejdališanas attiecība raksturo visvairāk izcilus dabas organismu pārstāvjus, kā piemēram, cilvēku figūras vaj augstāko dzīvnieku un augu formas. Trejdališana daudzveidīgi iemiesota klasiskās architektūras formās un renesanses zieda laikmeta būvēs. Orders še sastāv no antablementa, kolonas un pakājes; antablement — no vaiņagdzegas, friza un architrāva; kolona — no kapitela, stumbra un bāzes; pakāje — no dzegas, krēsla un zokoļa; kapitels — no abaka, ēchina un kakliņa u. t. t., u. t. t.

## VIII.

### ASOCIĀCIJA PĒC KONTRASTA UN ANALOĢIJAS TĒLOTĀJĀ MĀKSLĀ.

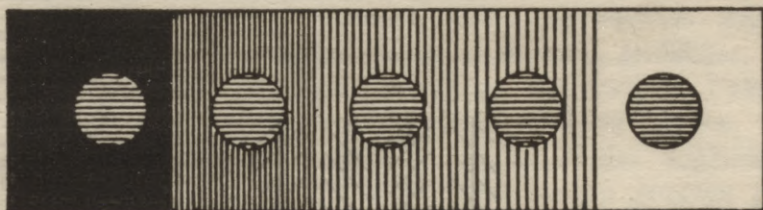
Ikkatra sajūta, ikkatrs priekšstats vaj jēdziens vienlaikus vaj secīgi saista pie sevis kādu citu psihisku elementu, cenšoties kopā ar asociēto apvienoties kādā aptverošā idejā, t. i. realizēt vienības principu. Minētā psihisko elementu savstarpējā asociācija, kā katras psihiskas darbības nepieciešamais pamats, ir iemesls arī tam, ko sauc par ilūzijām, maldiem vaj spriedes kļūdām.

Ilūziju, maldu vaj spriedes kļūdu parādībai liela nozīme mākslā: bieži ta ienes mākslas iespaidā nevēlamas un traucējošas sajūtas un priekšstatus. No vienas puses māksliniekam jācinās ar šo parādību un jācenšās paralizēt tās funkcijas, bet no otras tas spēj gūt savam darbam lielus labumus, ja tas iemācīsies vingri pārvaldīt šo parādību.

Bezgalīgi daudzveidīgo ilūzijas parādības izsaukto sajūtu un priekšstatu starpā liela loma tēlotājā mākslā piekrit tādiem psihiskiem elementiem, kas kopā ar dotiem cenšās izteikt kontrasta un analogijas idejas. Aplūkosim tuvāki, kā krāsas un formas pašas tiecās ieiet kontrasta un analogijas attiecībās un kā ilūzijas parādība var tapt par palīglīdzekli tēlotājas mākslas radišanā.

Ja kādu brīdi skatīsimies uz gaišu spilgtu priekšmetu un aizdarīsim acis, mūsu apziņā parādīsies tumša priekšmeta redzes sajūta jeb tā sauktais priekšmeta secīgais, jeb sukcesīvais kontrastainais notēls, vājāks intensitātē nekā pamata iespaids. Ja iziesim no spilgti zaļkrāsainas istabas, tad visi priekšmeti mums izlikšies sarkankrāsaini. Jāpiezīmē, ka šeit līdzās kontrastam izteicās arī krāsu papildināšanas likums. Kontrastainā notēla izsaukšanai vajadzīgais novērošanas laiks ir otrādi proporcionāls ar krāsplankuma toņspēju. Jo mazāk spilgta un mazāk gaiša dotā krāsa, jo ilgāks laiks vajadzīgs novērošanai, lai panāktu kontrastaino toni, kurpretim ļoti intensīva un ļoti gaiša krāsa ātrāki izsauc secīgo notēlu.

Uzkritošāki nekā secīgie notēli krāsu pasaulē dārbojās t. s. vienlaikus jeb simultanie kontrastainie notēli. Vairākas blakus atrodošās krāsas savstarpīgi krāsojās papildu krāsās. Tā, koši sarkana krāsa uz robežas ar kvēlīgi dzeltēnu iegūst violetu nokrāsu, dzeltēnā krāsa blakus sarkanai izliekās zaļgana, pelēks tonis līdzās spilgti oranžam top zilgans u. t. t. Blakus esošās krāsas iespaido viena otru ar savām gaismspējām. Ikkatra krāsa blakus melnai izliekās gaišāka, bet līdzās baltai tumšāka nekā blakus citām krāsām (40. zīm.). Ja melnai krāsai tuvina sarkanu, pēdējā top gaišāka, kurpretīm baltai blakus ta kļūst tumšāka. Zem vienlaikus izsaukto notēlu iespaيدا papildu krāsas savstarpēji spēcinajās intensitātē; spīdīga krāsa līdzās blāvai izliekās mirdzošāka, bet blāvā vēl neasāka; dzeltēna krāsa blakus zeltam zaudē intensitātē. Kaimiņos atrodošās aukstas un siltas krāsas savstarpīgi maina savas temperatūras pazīmes: aukstās krāsas

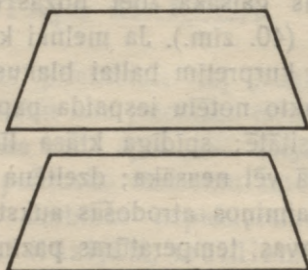


40. zīm.

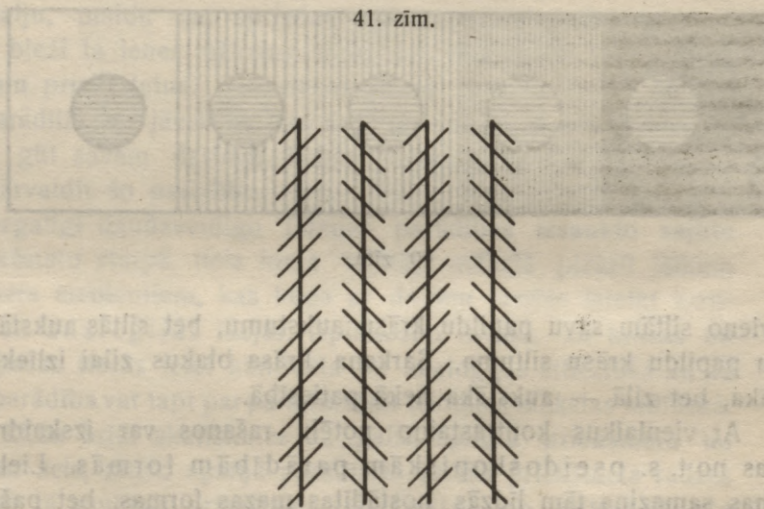
pievieno siltām savu papildu krāsu aukstumu, bet siltās aukstām savu papildu krāsu siltuma. Sarkana krāsa blakus zilai izliekās siltāka, bet zilā — aukstāka nekā patiesībā.

Ar vienlaikus kontrastaino notēlu rašanos var izskaidrot dažas no t. s. pseidoskopiskām parādībām formās. Lielas formas samazina tām līdzās nostādītas mazas formas, bet pašas pie tam iegūst lielākus ismērus. 41. zīmējumā asociācijai pēc kontrasta padotas divu vienlīdzīgu trapēču paralēlās malas: augšējā trapēča pamatne izliekās lielāka par apakšējā trapēča pamatni. Aiz ta paša iemesla jaunuzcelts tornis nospiež apkārtējās ēkas; augstu ēku ierobežots laukums var izskatīties pēc ielas un cilvēks milzīgā telpā izliekās mazāks, bet mazā istabā lielāks nekā īstenībā. Vienlaikus kontrastaino notēlu izsaukšanai liela nozīme arī formu virzienu maiņā. Šo gadījumu spilgti ilustrē pazīstamā Celnera figūra (42. zīm.). Ja dažas vērtilkālas paralēlas

taisnās šķērso vairākām savstarpīgi paralēlām slīpām, izrādās, ka vertikālās nepaliek vairs paralēlas, bet pārvēršas slīpās, kuņas novirzās uz pretējām pusēm. Viens virziens izsauc otru sev pretējo. Aiz tā paša iemesla arī horizontālā virziena spēcīgāšana vājina vertikālisma iespaidu. Vienkāršas formas bagātām blakus



41. zīm.



42. zīm.

izliekās vēl vienkāršākas un bagātās vēl saliktākas. Piedzīvojumi muzejos un izstādēs pierādījuši, ka gleznas saliktība zaudē bagāti dekoretā telpā, kādēļ tādā gadījumā cieš savā izteiksmībā audekli, kuņas bagatības idejai svarīga nozīme.

Apsveļot apstākļus, kādos var notikt vienlaikus kontrastainā notēla parādība, jānāk pie slēdziena, ka zināma krāsas vaj formas

pazīme spēj izaicināt vienlaikus kontrastaino notēlu blakus krāsā vaj formā tādā gadījumā, ja dotās krāsas vaj formas jau atrodas kontrasta attiecībā (salīdz. II. nod.). Pēc šīs parādības krāsas vaj formas itkā pašas cenšās radīt spēcīgāku kontrastu, vaj vairāk attālināties viena no otras, tāpat kā dažkārt citur dzīvē: kur jau pastāv starpība, tur ta cenšās vēl palielināties.

Asociācija pēc kontrasta var tapt par ievērojamu palīgu tēlotājam māksliniekam, ja pēdējais iemācīsies izlietot šo parādību. Ta dod viņam iespēju bez pieskāšanās paletē ienest rodā krāsu vaj izteikt formu, neveidojot to īstenībā. Kļūdas iespējams izlabot bez tiešas pieskāšanās ar pinzeli, zīmuli vaj kaltu. Neizdevīgu iespaidu var pārvērst izdevīgā. Veikli izvēlot blakusliekamo krāsu, iespējams izlabot doto nepareizo toni. Gleznu ar blāvu koloritu var padarīt svaigāku, ja to novieto mazāk spilgtā apkārtņē. Asociācija pēc kontrasta daudz izlietota krāsu mākslā. Šī parādība ievērota Indijas un Perzijas audumos, daudzkrāsainos Vidusāzijas, Sirijas un Marokas grīdklājos, mozaikas mākslā un mirdzīgos viduslaiku baznīclogos. Faktu, ka gaišums iegūst lielāku spēku līdzās melniem toņiem, ņēma vērā Rembrandts; izraudzīdams tumšas krāsas apģērbam un fonam, tas varēja iecelt spilgtā gaismā savu ģīmetņu galvas. Lielu veiklību kontrasta parādības izmantošanā pierādīja Delakrua. „Dodiet man dubļus“, tas reiz teica, „un es attēlošu Veneras inkarnatu, ja Jūs dosiet man iespēju izvēlēties tai apkārtni pēc manas garšas“<sup>18</sup>).

Kontrasta asociācijas parādības ievērošana var nest lielus labumus arī formas mākslai. „Ar labu līniju var izlabot sliktu“, teica Bern-Džons. Ar sīka ornamenta palīdzību var palielināt ēkas fasādi vaj telpas tilpumu. Slīpo iespaids uz vertikālām veikli paralizēts pie doriešu tempļa. Kā zināms, kolonu noteicējas drusku atsvārstītas. Notālēm, kad sajūtams zeltiņu slīpo iespaids, tās izskatās pēc vertikālām. Ja kolonām būtu viscaur vienāds diametrs, tad zem zeltiņu slīpo iespaida tās izliktos augšā plātākas nekā apakšā<sup>17</sup>). Tādēļ kolonas un pilastrus pie ēkām ar zeltiņu vajaga uz augšu sašaurināt. Pilastrus bez sašaurinājuma pielaižami pie antablemeta ar horicontālu atiku. Kā uz līdzekli iznīcināt slīpo un līko iespaidu uz līmetniskām var skatīties uz Vitruvija (III,4)<sup>7</sup>) ieteikto, tā saucamo, horicontālo kurvatūru. „Kopējo kolonu pakāji“, raksta Vitruvijs, „jānīvelē tādā veidā, ka ta vidū dabūtu zināmu paci-



tikai pie svarīgākām iekārtas daļām. Nolūkā piešķirt visai fasādei bagātības raksturu, var bagātību koncentrēt tikai izcilākās vietās, piemēram, pie ieejas, uz zeltiņiem, erkeriem vaj torņiem, bet ta nebūt nav vienlīdzīgi jāsadala pa visu fasādi. Salīdz. Dodžu pili Venēcijā. Ja gleznā vajaga pastiprināt galveno figūru, tās īpašības var izteikt arī kādās citās nenozīmīgākās gleznas sastāvdaļās.

## IX.

### DABAS SPĒKI KĀ KRĀSU UN FORMU APVIE- NOŠANAS LĪDZEKĻI.

No ārējās dabas spēkiem krāsu un formu mākslā lielus pakalpojumus spēj darīt gaisma. Saules gaisma piedod krāsaino logu stikliem augstvērtīgu intensitāti un caur to apvieno tos vienā veselā. Šo parādību savā laikā ievēroja gotikas meistari un izlietoja to baznīcietelpu noskaņošanai. Ārējā izkrāsojuma toni, kas zem pelēkām debesīm izliekās nepanesami spilgti, griezīgi un neharmoniski, pilnspēcīgā saules gaismā top maigāki un mierīgi apvienoti. Ēģiptieši un grieķi savās būvēs rēķinājās ar saules gaismas iespaidu uz krāsām. Ārpus saules apgaismojuma viņu tempļi pārsteidz ar savu spilgto daudzkrāsainību, kas zem saules staru iespaida ieiet maigā saskaņotībā. Līdzīgi saules gaismai arī mēneša gaisma, izliedamās pār dotām krāsām, saista tās izteiksmīgā vienībā. Krāsas spēj apvienot arī krēsla un pustumsa. Vājas gaismas saistošais spēks labi novērojams pie itāļu un senkrievu baznīcu iekšējiem gleznojumiem. Viduslaiku baznīcu altārglezlām parasti lietoja košas krāsas ar to ieskatu, ka baznīcu krēsla būs galīgā apvienotāja. Mierīgas harmonijas panākšanai daudz spēj palīdzēt laika iespaids. Seno būvju vidū atrodas ēkas, kas celtas dažādos laikmetos, bet, neskatoties uz to, var sajūst atsevišķo daļu sakarību pēc analogijas. Tā, piemēram, Rīgas Pētera baznīcas gotiskās un baroka daļas zem gadusimteņu izlīdzinošā iespaida savienojušās vienā harmoniskā kopībā. Tāpat gotiskās Parīzes Notrdames katedrāles atsevišķo piebūvju un detāļu krāsas un formas baroka, rokoko un bicantiešu gaumē pateicoties laika iespaidiem sakusušas vienā mierīgā veselā<sup>6)</sup>. Laiks spēj arī gleznām piešķirt pilnīgāku vienību. „Laiks nekavēsies ierīkot tā, ka atšķirīgi krāsklāji, kas tuvumā piedauzīgi, ļoti viegli izzudīs. Pēc dažiem gadiem treknie klāji saplaks, krāsas nogludināsies savā starpā un tad glezna būs viens vesels“<sup>18)</sup>. Laiks dara iespaidu uz skulptūras darbu, pār-

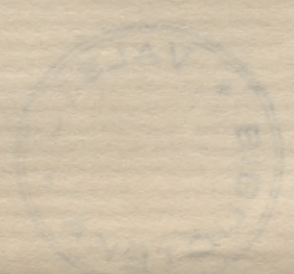


klādams jeb skapstēdams to ar rūsu, putekļiem, kvēpiem, pelējumu, vaj plīsumiem. Skapsts veikla mākslinieka rokā zināmos gadījumos var noderēt par neatsveřamu apvienošanas līdzekli.

Ja dabas spēkus nepados cilvēka gribai, bet atļaus tiem rīcības brīvību, tie arvienu vairāk atņems mākslas darbam cilvēciska darinājuma raksturu un pamazām izdalīs to laukā no mākslas pasaules, lai arvienu jo ciešāki piekoptu cilvēka rodu to lietu pasaulei, kuŗā — jau bez cilvēka starpniecības — darbojās Radītāja Gars.

1) J. J. ...  
 2) ...  
 3) ...  
 4) ...  
 5) ...  
 6) ...  
 7) ...  
 8) ...  
 9) ...  
 10) ...  
 11) ...  
 12) ...  
 13) ...  
 14) ...  
 15) ...  
 16) ...  
 17) ...  
 18) ...  
 19) ...  
 20) ...  
 21) ...  
 22) ...  
 23) ...  
 24) ...  
 25) ...

... ..



## LITERATŪRAS SARAKSTS

teksta skaitlisko zīmju kārtībā.

- 1) *Музыкальный Современникъ*. Книга 4/5. 1916.
- 2) *Jodl, Fr.* Ästhetik der bildenden Künste. Stuttgart und Berlin, 1920.
- 3) *Бернаръ, Э.* Поль Сезаннъ. Переводъ съ французскаго Кончаловскаго. Москва, 1912.
- 4) *Искусство для всѣхъ*. Издание тов. „Благо“.
- 5) *Handbuch der Architektur*. I, 3. Stuttgart, 1906.
- 6) *Марковъ, В.* Фактура. Петроградъ, 1914.
- 7) *Vitruvius*. Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt von Reber, Stuttgart, 1865.
- 8) *Handbuch der Architektur*. IV, 1. Stuttgart, 1904.
- 9) *Давидовъ, А.* Геометрія. Москва, 1904.
- 10) *Ю. Ф. В.* Золотое дѣленіе. Москва, 1876.
- 11) *Вунекен, К.* Der Aufbau der Form. I. Dresden, 1904.
- 12) *Semper, G.* Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. I. Frankfurt a./M., 1860.
- 13) *Crane, W.* Linie und Form. Aus dem englischen übersezt von P. Seeliger, Berlin und Leipzig.
- 14) *v. Allesch, G.* Die Renaissance in Italien. Weimar, 1912.
- 15) *Рейнакъ, С.* Исторія пластическихъ искусствъ (Аполлонъ). Переводъ съ французск. В. С. Елипатьевского и Е. Н. Колышкевича. Петроградъ, 1913.
- 16) *Гильдебрандъ, А.* Проблема формы въ изобразительномъ искусствѣ. Переводъ Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворскаго, Москва, 1914.
- 17) *Cornelius, H.* Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig und Berlin, 1911.
- 18) *Синьякъ, П.* Отъ Эж. Делакруа къ неоимпресионизму. Переводъ съ французск. И. О. Дудина. Москва, 1913.
- 19) *Kunstgeschichte in Bildern*. I. Leipzig und Berlin, 1900.
- 20) *Bühlmann, J.* Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. III. Stuttgart.
- 21) *Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana* vom XV—XVII Jh. IV. Berlin.
- 22) *Lübke, W. und v. Lütow, C.* Denkmäler der Kunst. Stuttgart, 1890.
- 23) *L'hôtel Beauharnais*. Paris.
- 24) *Meyer, Franz Sales.* Handbuch der Ornamentik. Leipzig, 1903.
- 25) *Schmid-Breitenbach, Fr.* Stil- und Kompositionslehre für Maler, Stuttgart, 1903.

Zīmējums izgatavojis autors.



## S A T U R S .

	Lapp.
Priekšvārds . . . . .	5
I. Priekšmets . . . . .	7
II. Krāsu pazīmes . . . . .	8
III. Formu pazīmes . . . . .	15
IV. Vienība. Skaistums. Māksla. Kolorīts un stils . .	18
V. Krāsu un formu apvienošanas process . . . . .	24
VI. Svarīgākie krāsu saskaņošanas veidi . . . . .	27
VII. Ievērojamākie formu savienošanas gadījumi . . . .	35
VIII. Asociācija pēc kontrasta un analogijas tēlotājā mākslā	62
IX. Dabas spēki kā krāsu un formu apvienošanas līdzekļi	68

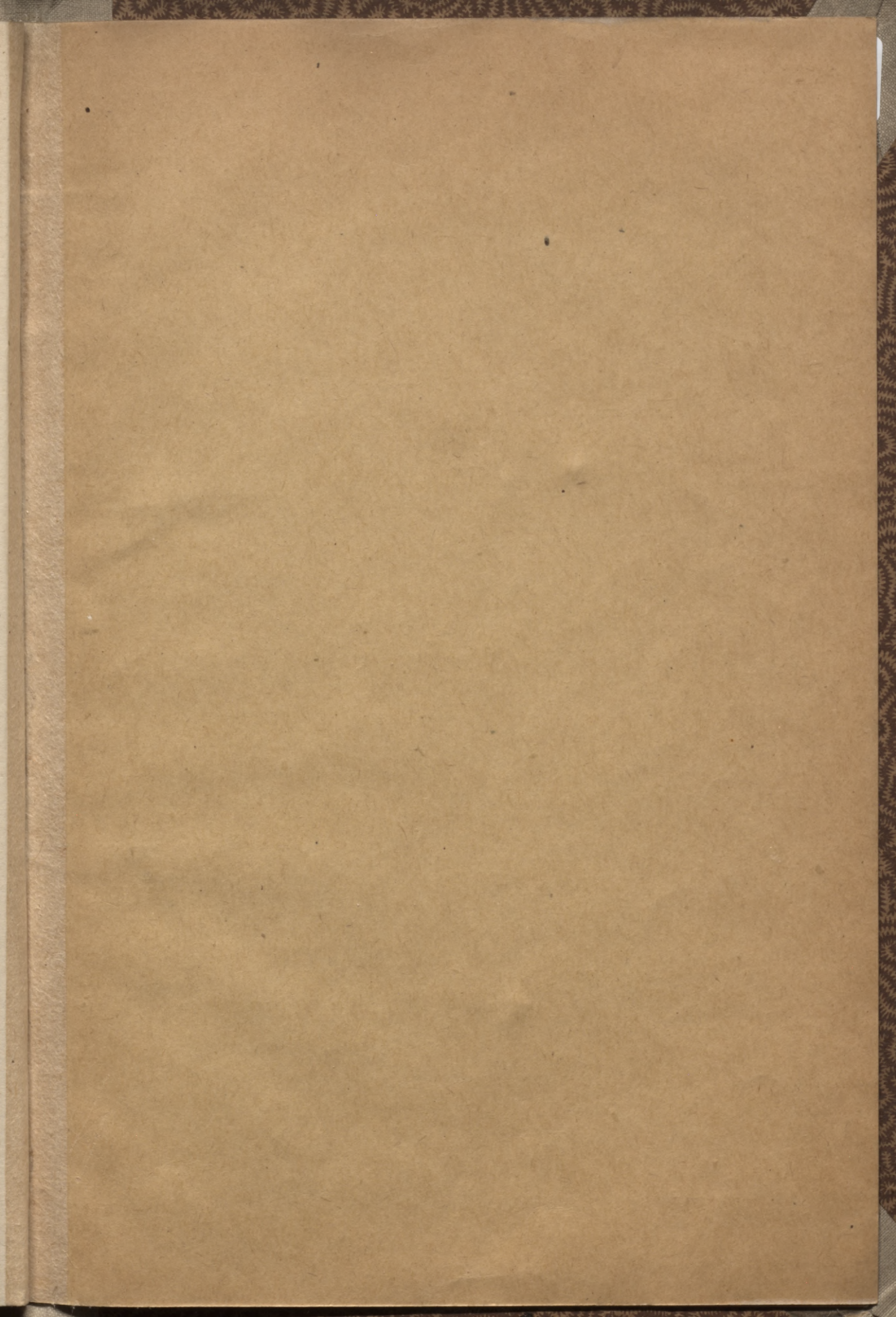
---

SATURS

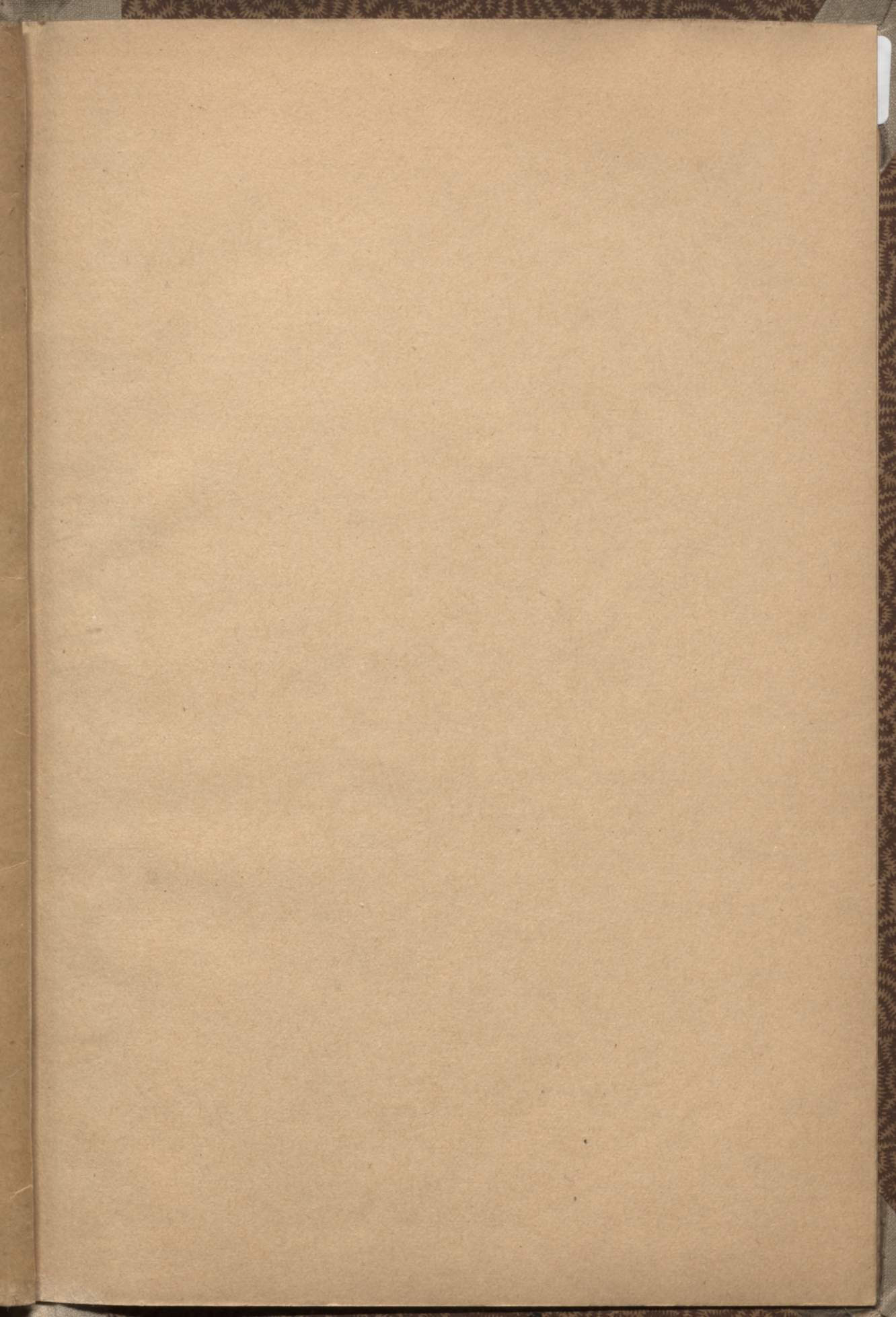
1. Priloge  
II. Krasn partice  
III. Form partice  
IV. Vredbe, Seznam, Maska, Kolonizacija  
V. Kase na formi apvencenih procesov  
VI. Sestavine kase apvencenih procesov  
VII. Izhajanje kase apvencenih procesov  
VIII. Kase na formi apvencenih procesov  
IX. Kase na formi apvencenih procesov

X

8



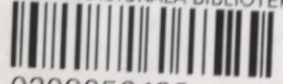








LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309056433