

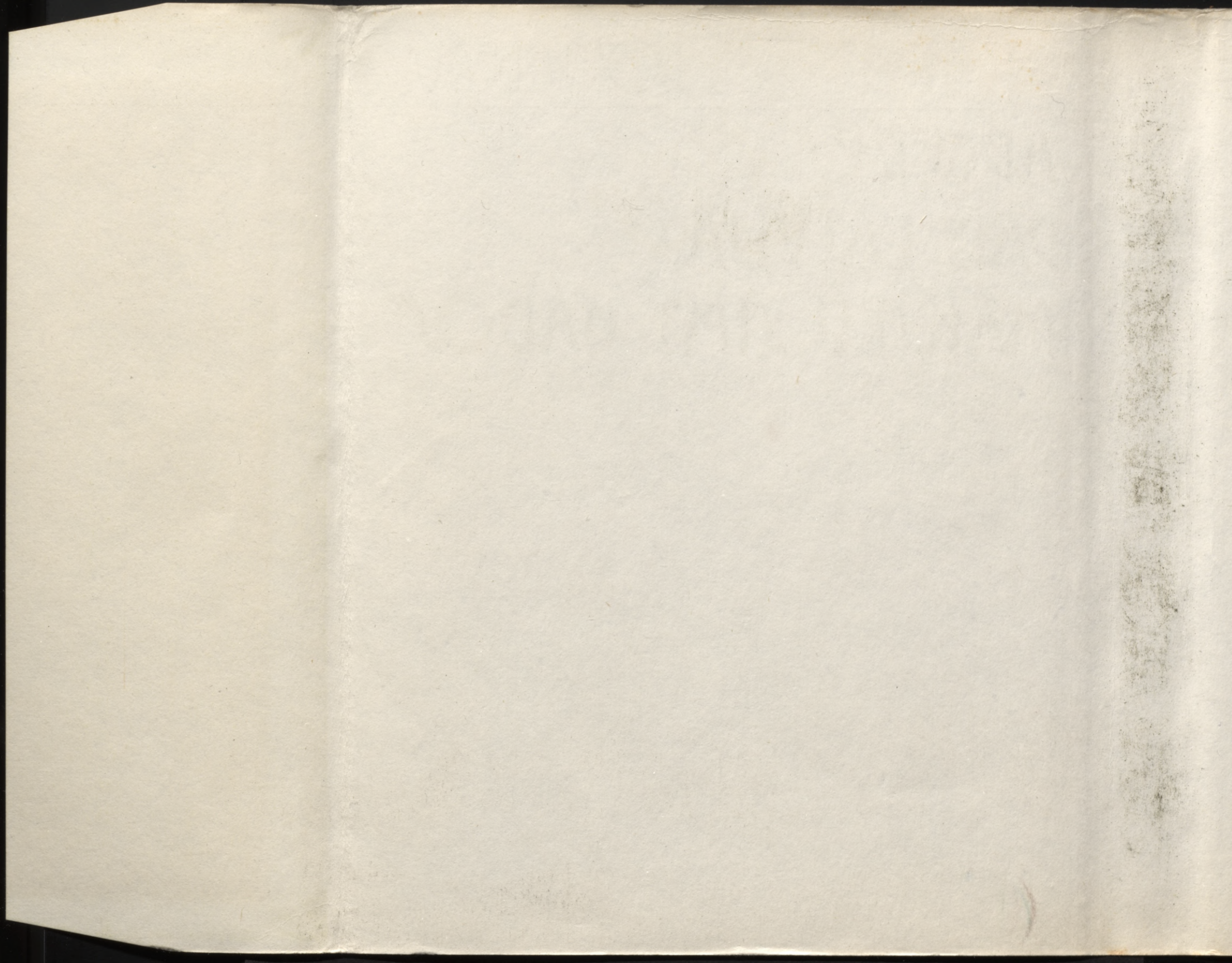
84-4

70

ROMUS BĒMŅS

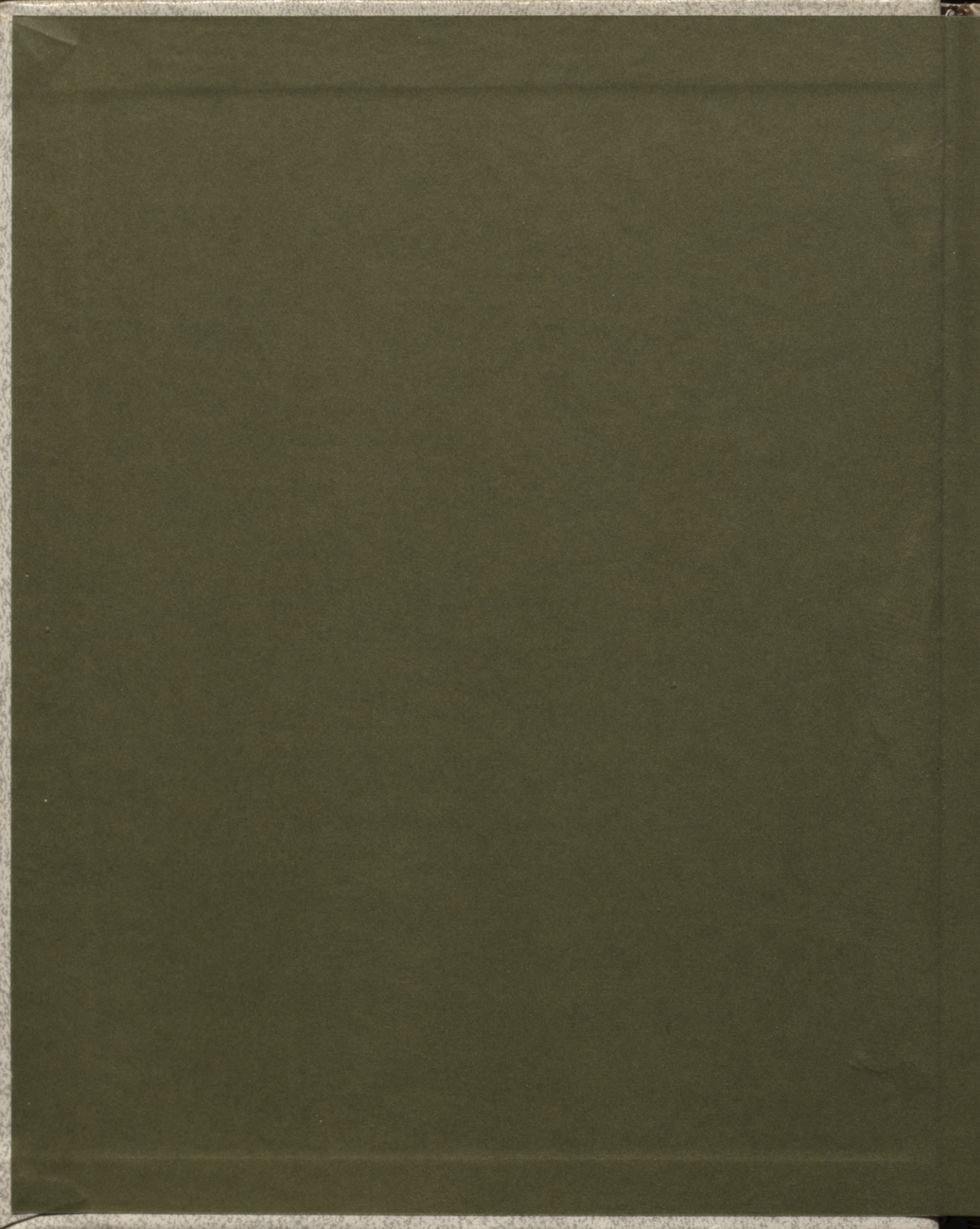
APCERES
PAR LATVIJAS
MĀKSLU SIMT GADOS

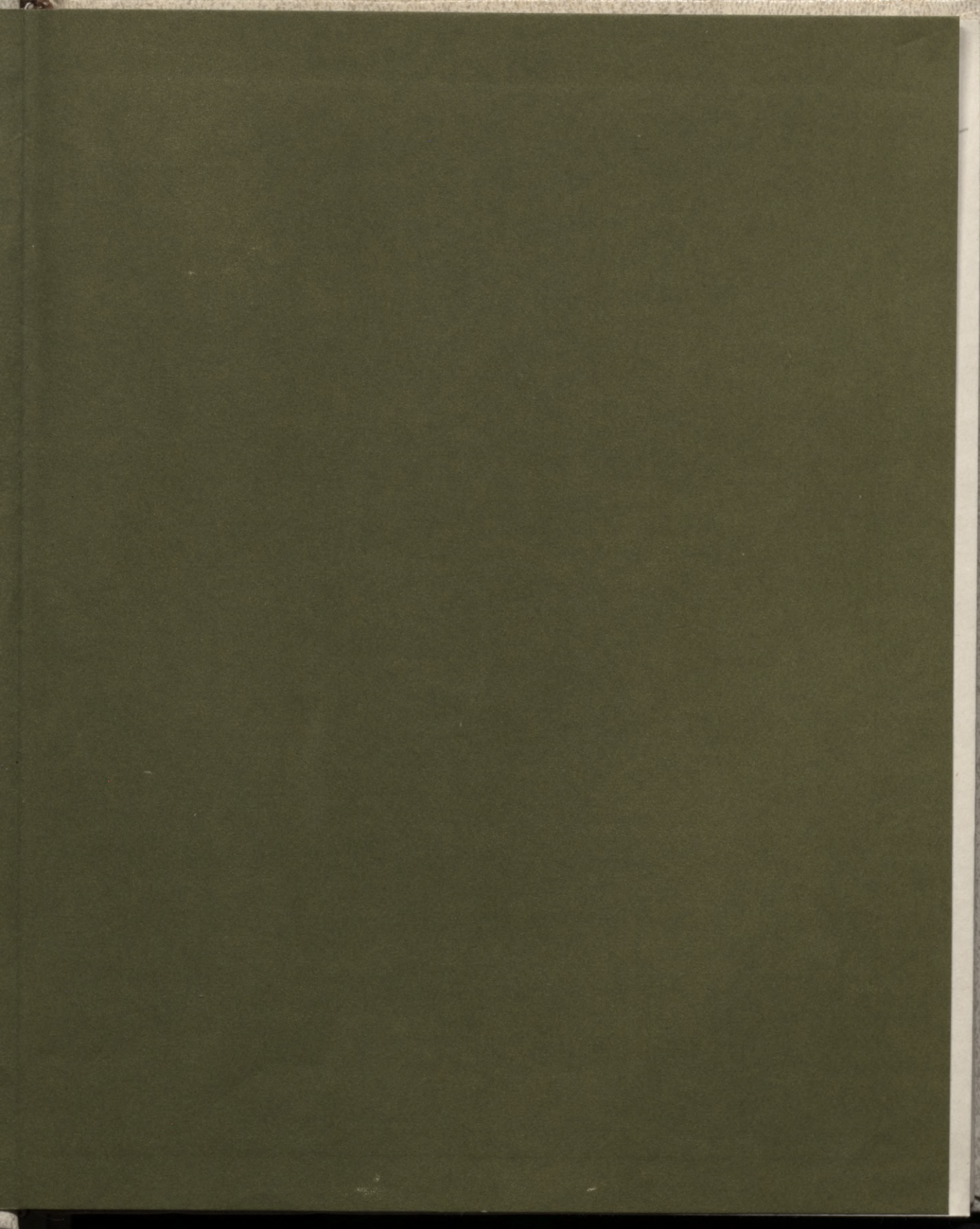


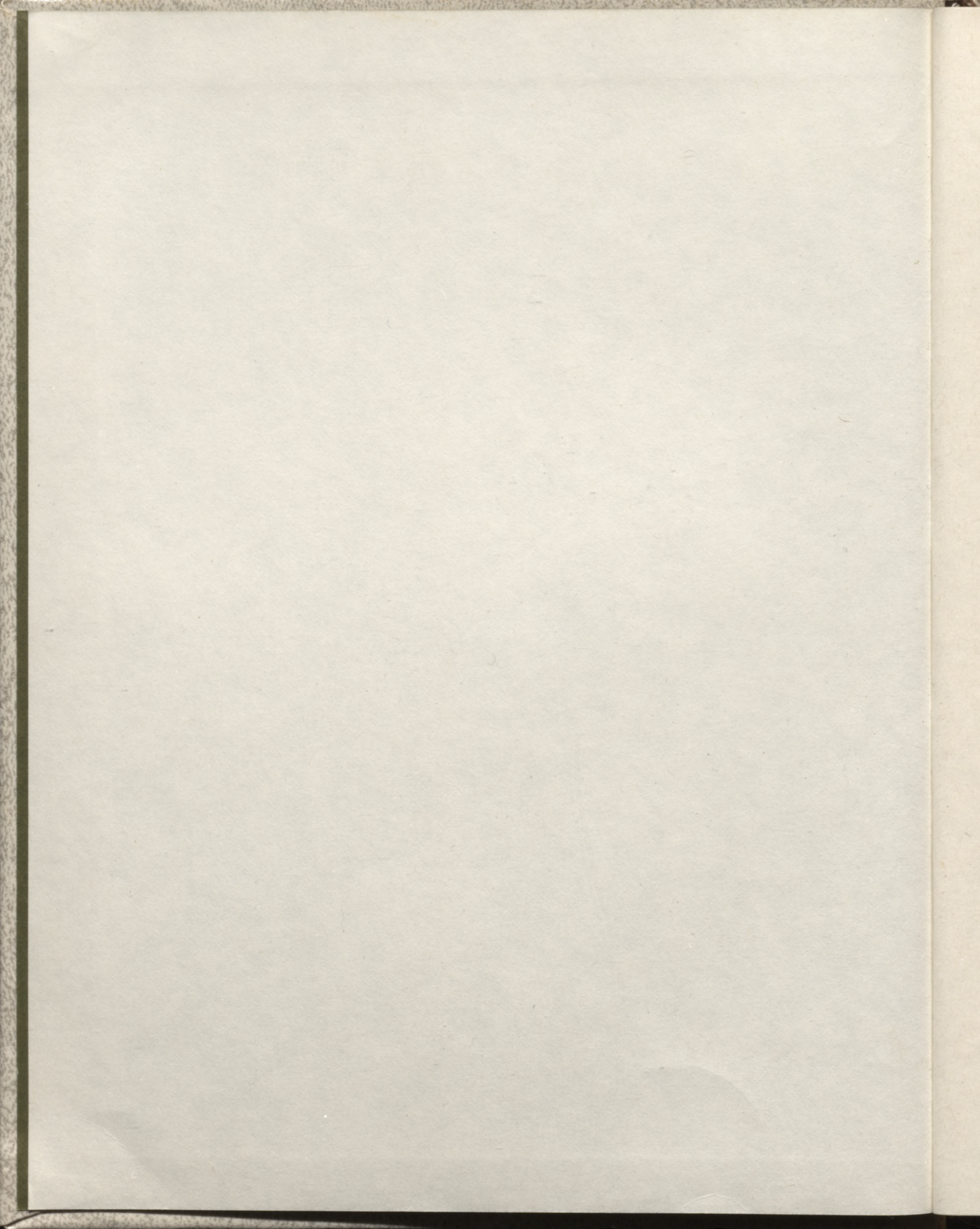




R. D. D. W. A. C. K. O. P. A. R. E. L. A. V. A. T. I. O. N. E. S.







ROMIS BĒMŅI

APCERES
PAR LATVIJAS
MĀKSLU SIMT GADOS

L
7

32003

L, B, P

LATVIJAS PSR
ZINĀTŅU AKADĒMIJA
ANDREJA UPIŠA
VALODAS UN LITERATŪRAS INSTITŪTS

T. ZAĻKALNA
LATVIJAS PSR
VALSTS MĀKSLAS AKADĒMIJA

84-4

70

ROMIS BĒMIS

7

**APCĒRES
PAR LATVIJAS
MĀKSLU SIMT GADOS**

18. G. BEIGAS -

19. G. BEIGAS



RĪGA «ZINĀTNE» 1984

85.103(2L)1
Be 366

0304 66302

Recenzenti: mākslas zinātņu kandidāte SKAIDRĪTE CIELAVA,
vēstures zinātņu kandidāts TEODORS ZEIDS,
IMANTS LANCMANIS

ELGAS BUROVAS mākslinieciskā apdare un makets

L. BALOŽA, M. BRAŠMANES, I. GRABOVSKA, I. LŪŠA, E. MELBĀRZDA,
J. PAULINA, R. REIDNA, J. SEMJONOVA, L. STĪPNIEKA, A. TOŠES un
A. ZEMĪŠA fotoreprodukcijas

**Latvijas Nacionālā
DIBLIOTĒKA**

Publicēts saskaņā ar Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas
Redakciju un izdevumu padomes 1982. gada 13. maija lēmumu

B $\frac{4903000000-032}{M811(11)-84}$ 81-84

© Izdevniecība «Zinātne», 1984

SATURS

PRIEKŠVārds	7
PAR KĀDU MANTOJUMU	8
LAIKMETS, CENTIENI, CEĻI	16
NOSKAŅAI	29
APGAISMĪBAS LOKĀ	40
NO DZĒRBENES LĪDZ SICĪLIJAI	55
SKOPIE LAURI	67
PAR PORTRETIEM UN PORTRETISTIEM	81
ZEME UN ĻAUDIS	92
SAVA CEĻA SĀKUMS	105
NO SIMTGADU MIEGA	124
PĒCVĀRDS	134
GRĀMATĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI	136
LITERATŪRAS UN AVOTU NORĀDES, PIEZĪMES	137
PERSONU RĀDĪTĀJS	182
ATTĒLU SARAKSTS	188

1. _____
 2. _____
 3. _____
 4. _____
 5. _____
 6. _____
 7. _____
 8. _____
 9. _____
 10. _____
 11. _____
 12. _____
 13. _____
 14. _____
 15. _____
 16. _____
 17. _____
 18. _____
 19. _____
 20. _____
 21. _____
 22. _____
 23. _____
 24. _____
 25. _____
 26. _____
 27. _____
 28. _____
 29. _____
 30. _____
 31. _____
 32. _____
 33. _____
 34. _____
 35. _____
 36. _____
 37. _____
 38. _____
 39. _____
 40. _____
 41. _____
 42. _____
 43. _____
 44. _____
 45. _____
 46. _____
 47. _____
 48. _____
 49. _____
 50. _____
 51. _____
 52. _____
 53. _____
 54. _____
 55. _____
 56. _____
 57. _____
 58. _____
 59. _____
 60. _____
 61. _____
 62. _____
 63. _____
 64. _____
 65. _____
 66. _____
 67. _____
 68. _____
 69. _____
 70. _____
 71. _____
 72. _____
 73. _____
 74. _____
 75. _____
 76. _____
 77. _____
 78. _____
 79. _____
 80. _____
 81. _____
 82. _____
 83. _____
 84. _____
 85. _____
 86. _____
 87. _____
 88. _____
 89. _____
 90. _____
 91. _____
 92. _____
 93. _____
 94. _____
 95. _____
 96. _____
 97. _____
 98. _____
 99. _____
 100. _____

PRIEKŠVārds

Šajās apcerēs ir mēģināts izsekot dažām Latvijas tēlotājas mākslas attīstības parādībām aptuveni viena gadsimta ietvaros — no 18. gadsimta beigām līdz 19. gadsimta 80.—90. gadiem. Tas ir laiks, kurā iekļaujas gan feodālisma krīzes un kapitālisma nostiprināšanās periods, gan arī pirmsmonopolistiskā kapitālisma periods. Pirmajā vēsturisko stilu mākslas evolūciju Latvijā noteic šeit valdošais baltvāciešu virslānis, bet latviešu tēlotājas mākslas sākumi iezīmējas tikai ar centieniem un pieteikumiem — reizēm mākslinieciski visai respektējamiem, taču savstarpēji vēl nesaistītiem. Toties otrajā periodā līdz ar latviešu buržuāziskās nācijas veidošanos strauji attīstās arī nacionālā reālistiskā tēlotāja māksla, kas 90. gados jau sasniedz savas virsotnes.

Šodien, kad Latvijas mākslas vēstures kopaina, pateicoties iepriekšējo paaudžu un mūsdienu mākslas zinātnieku pētījumiem, ieguvusi visumā jaušamas aprises, jāturpina ikdienas darbs, izzinot atsevišķus sektorus un iedziļinoties to sarežģītajās kopsakarībās. Tādēļ līdztekus dažādos kašos un ar tiem saistītajās kolīzijās daudz cietušā 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses tēlotājas mākslas mantojuma empiriskai apzināšanai jācenšas dot arī tā vietas un nozīmes vērtējumu attiecīgā laikposma mākslas dzīves norišu lokā. Īpaši svarīgi to ievērot, strādājot ar materiālu, kas veidojies privileģēto kārtu un ekspluatētās pamatiedzīvotāju masas būtiski atšķirīgo kultūru saskarēs. Šādi piemēri salīdzinoši daudz redzami kā 18. gadsimta beigu, tā 19. gadsimta pirmās un pat vēl otrās puses mākslas mantojumā.

Profesionālās latviešu tēlotājas mākslas izaugsme 19. gadsimta otrajā pusē laika gaitā ir jau kopumā apzināta, un vadošo meistarū sasniegumi — aprobēti. Mazāk pētīta un apcerēta ir to censoņu darbība, kuri, atsaucoties laikmeta un sabiedrības aktuālajām, dažbrīd pretrunīgajām un bieži vien izkoptai gaumei neatbilstošajām prasībām, veica noteiktu vēsturisku misiju un savā laikā centās aizpildīt vakuumu nacionālās tēlotājas mākslas sfērā. Viņu snieguma novērtējums un salīdzinājums ar klasiskā mantojuma virsotnēm var padziļināt mūsu priekšstatus par tā laika tēlotājas mākslas attīstības priekšnoteikumiem un tendencēm Latvijā.

Apskatot vietējās glezniecības un grafikas devumu vienas simtgades laikā, šajā grāmatā sniegta ievirze iepriekš minēto jautājumu iespējamiem risinājumiem. Atsevišķās apcerēs, kur problēmas izgaismojums to prasījis, hronoloģiskās robežas nav strikti ievērotas. Visi datumi grāmatā doti pēc vecā stila.

Darbā izmantoti Latvijas PSR Mākslas muzeja, Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja, Rundāles pils muzeja, Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzeja, Latvijas PSR Vēstures muzeja, Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Fundamentālās bibliotēkas, Latvijas PSR Kultūras ministrijas Muzeju un kultūras pieminekļu zinātniski pētnieciskās padomes, kā arī Igaunijas PSR Valsts mākslas muzeja, Tartu Valsts mākslas muzeja un Tartu Valsts universitātes Zinātniskās bibliotēkas fondu materiāli. Autors pateicas šo iestāžu vadītājiem un darbiniekiem, tāpat kā visiem citiem, kas nav lieguši savu palīdzību.

Autors

PAR KĀDU MANTOJUMU

18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē cariskās Krievijas Baltijas gubernās kā ekonomiskās un sabiedriski politiskās, tā arī visas kultūras dzīves vadošās sviras joprojām atradās baltvācu feodālās aristokrātijas un buržuāzijas virsotņu rokās. Mūsdienās, vērtējot tā laika kultūrpolitiku un daudzējādās tai pakārtotās norises, izvirzās krasi atšķirīgas koncepcijas. Visticšāk tas redzams padomju zinātnieku, Baltijas vēstures speciālistu, un Rietumvācijas (galvenokārt baltvācu izcelsmes) vēsturnieku publicējumos. Latviešu padomju vēstures zinātne jo plaši un argumentēti iztīrījusi toreizējos ekonomiskos, sabiedriski politiskos un izglītības jautājumus.¹ Turpretim mākslas zinātne savai nozarei atbilstošajam mantojuma materiālam līdz šim vēl lielā mērā piegājusi empīriski, tikai objektīvi konstatējot bijušās un apziņot saglabājušās mākslas vērtības. Atsevišķas metodoloģiskās nostādnes joprojām pastāv savrupināti. Tieši šobrīd, kad latviešu padomju mākslas zinātne atrodas fundamentālāku pētījumu sākuma posmā, dažādo atziņu apkopšana un vispārināšana iegūst būtisku nozīmi stabilu metodoloģisko pamatu izstrādāšanā.

Turpmāk aplūkojamā tēlotājas mākslas mantojuma sarežģītība sakņojas vairāku apstākļu kopumā. Pirmām kārtām jāuzsver specifiskie kultūras attīstības priekšnoteikumi tā laika Baltijā, kuri izrietēja no asajām, ar pastāvošo nacionālo šķirtni akcentētajām pretrunām starp valdošo sabiedrības vācisko virsslāni un ekspluatētajiem zemes pamatiedzīvotājiem. Otrkārt, ar teikto cieši saistās jautājums par to, kāda bijusi privilēģēto kārtu loma vietējās kultūras veidošanā un kā tās izpratušās šīs kultūras jēdzienu un uzdevumus. Mūsu tēmas ietvaros svarīgi ir izsekot arī tām pozīciju maiņām, kas līdz ar laikmetu griežiem atspoguļojas baltvācu ideologu publikācijās. Tas nepieciešams gan mākslas mantojuma vēsturiskās piederības precizēšanai, gan tā vietas un nozīmības noskaidrošanai Latvijas un latviešu kultūras un mākslas kopainā. Tādēļ ir derīgi ieskatīties kaut nedaudz baltvāciešu apcerējumos, kuri izdoti atšķirīgos vēstures posmos un kuros ar tēlotājas mākslas parādībām saistītās problēmas risinātas vai nu tieši, vai pakārtoti lielākiem kultūrvēsturiska rakstura vispārinājumiem. Kopumā šie apcerējumi vietumis iegaismo kādreiz Baltijas provincēs kultivētās mākslas patieso stāvokli, kā arī atklāj autoru viedokļu tendenciozo evolūciju.

Viens no sava laika aktīvākajiem baltvācu publicistiem — Jūliuss Vilhelms Alberts Ekarts (*Julius Wilhelm Albert v. Eckardt*, 1836—1908) pirms vairāk nekā simt gadiem raksta: «Ko gan var darīt mākslinieks zemē, kur mūžīgi pelēkās debesis neļauj izpausties krāsu izjūtai, kur saule tikai izņēsuma kārtā izlaužas cauri biežajai miglai, ko izgaro necaurejami purvi un meži, kur vasara ir it kā laimīga nejaušība un «zaļi iekrāsota» ziema, kur

iedzīvotāji tik ļoti aizņemti cīņā par savas eksistences elementārajiem priekšnosacījumiem, ka viņiem gandrīz pilnīgi zudusi interese par dzīves skaistajām balvām.»² Šajā gadījumā secinājums ir īss un nepārprotams: Baltijas provincēs tēlotājai mākslai iespējas attīstīties ir ierobežotas un pamatiedzīvotāji ir tiktāl apspiesti, ka viņu dalība mākslas radīšanā un baudīšanā vispār nav pārspriežama. Bet, kā redzēsīm, jautājums par baltvāciešu virsslāņa interesēm šajā jomā arī ir visai sarežģīts un pretrunīgs. 20. gadsimta sākumā, vērtējot 19. gadsimta Baltijas mākslas bilanci, pazīstamais arhitekts un mākslas vēsturnieks rīdzinieks Vilhelms Neimanis (*Wilhelm Neumann*, 1849—1919) sniedz šādu — patiesajai īstenībai visai atbilstošu — vietējās mākslas dzīves raksturojumu: «Baltijas provinču un Vācijas garīgo kopsakaru uz ilgāku laiku nespēja pārtraukt pat smagie kari. [...] No pirmā acu uzmetiena var likties pārsteidzoši, ka, neraugoties uz grūtajiem ceļošanas apstākļiem, pastāvēja tik dzīvīga migrācija, bet tam ir savs izskaidrojums, jo no ārzemēm Baltijas provincēs ieceļojušie zinātnieki un mākslinieki tikpat kā neizjuta svešuma iespaidu. Viņi te atrada tieši to, ko bija atstājuši savā dzimtenē: vācu tikumus, vācisku izglītību un pilsonisko dzīves veidu.»³ Pēdējais teiciens, protams, attiecināms uz sabiedrības vācisko virsslāni, kas, kā to konstatē arī citētais autors, noteica mākslas dzīves norisi Baltijā. «Tas, ka māksla šajā zemē, neskatoties uz plaukstošajiem garīgajiem sakariem ar Vāciju un uz visu mākslas mīlestību, nenasniedza augstāku pacēlumu, neaptvēra plašāku sabiedrību un spējīgākie mākslinieki atsvešinājās no dzimtenes, izrietēja un diemžēl daļēji vēl šodien ir atkarīgs no mūsu sabiedrības sociālā rakstura, kā arī no vispārsabiedriskas mākslas dzīves trūkuma. Mākslas intereses palika ierobežotas izglītoto kārtas lokā, tikai reti tās izlauzās ārpus šīm robežām, bet zemes iedzīvotāju zemākos slāņus nenasniedza, jo to kavēja asās kārtu atšķirības un iedzīvotāju īpašās savstarpējās sociālās attiecības.»⁴ Kā redzams, arī paši baltvācu vēsturnieki bija spiesti konstatēt elitārās kultūras un mākslas stingro norobežotību, gan atturīgi, taču pietiekami atklāti parādot pamatiedzīvotāju masas patiesi nospiesto stāvokli, tās kultūras (un mākslas) attīstības iespējas vai, pareizāk sakot, neiespējamību konkrētajā saimnieciskajā un sabiedriski politiskajā situācijā.

Tamlīdzīgi atzinumi baltvāciešu publikācijās nav izņēmums. Savstarpēji pārspriežot šīs problēmas, viņi kopš sendienām bija nonākuši līdz tādai atklātībai, kas, pēc mūsu ieskatiem, uztverama jau kā atkailināts cinisms. Tam spilgtu piemēru sniedz reakcionārā baltvācu literāta Viktora Hēna (*Viktor Hehn*, 1813—1890) 19. gadsimta pirmajā pusē deklarētā un turpmāk atkārtoti pārspriestā koncepcija: «Vācieši Austrumu provincēs (Baltijas zemēs — R.B.) ..kopš seniem laikiem valda pār kalpojošiem un strādājošiem iedzīvotājiem, kas atšķiras no viņiem pēc asinīm, tikumiem, apģērba un valodas. Šīs zemes iedzīvotāju divu sastāvdaļu pretstatījums, kas gan nebija tik krass kā starp melnajiem — nēģeriem un baltajiem — plantatoriem, tomēr izrādījies daudz noteicošāks nekā tas sliekšnis, kurš Vācijā nošķīra lauku ļaudis no sabiedrības augstākajiem slāņiem.»⁵ Tālāk V. Hēns runā par to, ka aristokrātiskās kultūras «skaistākie ziedi» saplaukuši gan Rietumindijas plantāciju īpašnieku mājās, gan Ungārijas augstmaņu dzimtās, gan angļu aristokrātijā, kas balstās uz ķeltisko īru paverdzināšanu, kamēr viss rupjais un zemiskais palicis apspiestajai tautai. Norādījis uz līdzīgu ainu arī Baltijā, viņš turpina: «Tikai tādēļ Grieķijā bija tik daudz cildena krietnuma un gara, ka

viss posts un darbs palika vergu kārtas ielejā, bet pats grieķis dzīvoja vienīgi savu cilvēcisko dotību izteikšanai un jaukajam pašatklāsmes baudījumam. Aristokrātija savu pilno spožumu ir izvērsusi visur tur, kur tā sevi pretstatījusi kādai pakļautai svešai nacionalitātei.»⁶ Kā izriet no teiktā, šajā gadījumā bez sociālās norobežotības uzsvērtā arī nacionālā nošķirtība un līdz ar to klaji — bez aizplīvurojuma — konstatētas lietu un parādību patiesās savstarpējās attiecības.

Baltvācu vēsturnieku tradicionālās skolas vadošais reprezentants pēdējā pusgadsimta laikā profesors Reinharde Vitrams (*Reinhard Wittram*, 1902—1973), kas līdz 1945. gadam bija traktējis vēsturi no nacionālsociālistiska viedokļa, 60. gadu beigās paša pārstāvētās historiogrāfijas attīstības gaitu lielās līnijās ieskicēja sekojoši: «Ciktāl mēs varam izsekot, Baltijas vēstures pētniecību kopš tās sākotnes stimulējuši trīs dažādi impulsi. Viens ir apgaismības laikmeta modinātā un romantisma iedzīvinātā interese par lokālo un provinciālo vēsturi; šajā gaisotnē Baltijas jūras provincēs ar zemes aristokrātijas aktīvu līdzdalību veidojās vēstures pētītāju biedrības. Otrs impulss, kas jau 19. gadsimta 30.—40. gados savienojās ar spēcīgām interesēm par politisku patstāvību, nāk no tiesību vēstures. No krievu lielvalsts apdraudēto zemes un kārtas (baltvācu feodālās aristokrātijas — *R.B.*) vēsturisko tiesību aizstāvēšanas tiešs ceļš veda uz vācu tautības vidzemnieku, igauņu un kurzemnieku nacionālpolitiskās pašapziņas mošanos, uz zemes tiesību un tās piederības jautājumu nacionalizēšanos. Šie nacionālpolitiskie pūliņi radās kā kaut kas jauns, apgaismība tos vēl nepazina. [...] No šejienes vairs bija tikai daži soļi līdz Baltijas vēstures nacionālideoloģiskam tulkojumam tādā izpratnē, ka ..vācu tautības iedzīvotāju kopība ar Vāciju un vācu varas idejām vienkārši tika pieņemta par pašsaprotamu. »⁷ Citāts dod uzskatāmu priekšstatu par to areālu, kurā attīstījās vietējās kultūras veidotāju mentalitāte un mūs īpaši interesējošie spriedumi par šīs kultūras un arī mākslas raksturu, mērķiem un iespējām. Jāpiebilst, ka dažkārt baltvāciešu apcerēs vērojama arī visai reālistiska un lietu īsteno stāvokli it kā izprotoša pieeja. Bet galveno jautājumu risinājumos tas viss pazūd kā nebijis. Erudītie un polemikā veiklie baltvācu vēsturnieki neatkarīgi no piederības tā saucamajai liberālajai vai konservatīvajai ievirzei savā darbībā sekoja vienam nolūkam — baltvācu muižniecības un visas vāciskās minoritātes īpašo tiesību un priekšrocību aizstāvēšanai. Tam nešaubīgi tika upurēta arī zinātniskā objektivitāte. Nelielas atšķirības atsevišķu momentu traktējumā neskāra pamatjautājuma būtību, bet baltvāciešu vienotība izpaudās kā jebkuras principiālākas nostādnes, tā īpaši viņu idejisko pretinieku apkarošanā. Latviešu un igauņu intereses šajos procesos tika ignorētas vai arī pilnīgi pakārtotas valdošā virsslāņa iecerēm. Nedaudzu humāni noskaņotu personu vai grupu centieni nespēja kaut cik jūtami ietekmēt pastāvošo situāciju un notikumu norisi. 19. gadsimta otrajā pusē — sevišķi tā beigās — jau bija izveidojies un reljefi iezīmējās virziens, ko raksturoja vāciskā virsslāņa vēsturiskās lomas un privilēģiju aploģetizēšana. Šī virziena galvenais priekšstāvis Gotfrīds Roberts Hermanis Bruinings (*Gottfried Robert Hermann v. Bruiningk*, 1849—1927) un viņa sekotāji nekautrējās apgalvot, ka vācu iekarošanas politika bijusi vietējo tautību nacionālās eksistences glābiņš, ka baltvācu muižniecības intereses atbilstot visu Baltijas iedzīvotāju vēlmēm un tamlīdzīgi. Izvērsās jau agrāk aizsāktie uzbrukumi apgaismības laikmeta vēsturniekiem un pamatiedzīvotāju nacionālās atbrīvošanās kustībai.

Ap šo laiku tad arī sākās baltvācu historiogrāfijas jaunais posms, kas turpinājās līdz tās pilnīgai ieplūšanai nacionālsociālistiskās ideoloģijas gultnē, kur savu atbilstošo novērtējumu guva gan Kārļa Kristiāna Gerharda Širrena (*Karl Christian Gerhard Schirren*, 1826—1910), gan arī citu viņa kolēģu ieguldījums šovinisma teorētiskās bāzes veidošanā. Tā laika baltvācu ideologu nostāja ir tik tendencioza, ka pat viņu adepti spiesti atzīt tās aprobežoto konservatīvismu un reakcionārās potences.⁸ Pēc visa sacītā varam secināt, ka šajā kopainā arī iepriekš minētie V. Hēna izteikumi nebūt nav uztverami kā kāda ārkārtēja parādība, bet vienīgi izceļas kā spilgtāk iekrāsota vispārējā konteksta lappuse.

20. gadsimta 30. gadu beigās nacionālsociālists un baltvācu mākslas vēsturnieks Nīlss Holsts (*Niels v. Holst*) apcerējumā «Baltijas māksla — vācu koloniālā māksla» jau dod šīs «koloniālās mākslas» teorētisko «pamatojumu».⁹ 1942. gadā, kad Padomju Latvijas un Igaunijas republikas bija okupējis fašistiskās Vācijas karaspēks, izdots plašāks N. Holsta sastādīts pārskats par Baltijas mākslas vēsturei veltītām publikācijām laikposmā starp abiem pasaules kariem.¹⁰ Atsevišķiem rakstiem N. Holsts sniedz komentārus. Tajos neslēpti atklājas pārskata sastādītāja attieksme pret katra autora koncepciju. N. Holsta vērtējums, protams, ir labvēlīgs tiem, kas pauž viņa pozīcijai izdevīgus uzskatus,¹¹ bet ar kultūrtrēģerisku neiecietību viņš vērsas pret autoriem, kuriem ir pretējs viedoklis. Kādā atkārtoti publicētā sacerējumā, vēršot plašumā savus neobjektīvos spriedumus par Baltijas kultūru un mākslu, N. Holsts klaji deklarē, ka augstākās kultūras jomas — rakstu valoda, tēlotāja māksla, visa garīgā dzīve, arī civilizācija un virsslāņa dzīves stils te bijis vācisks, kamēr viss lietišķais, tautiskais — tautasdziesmas, tautas ticējumi, latviešu un igauņu sarunvaloda kupli un dzīvi attīstījusies it kā tiešā vācu kundzības aizsardzībā. Tādēļ arī, kā viņš cenšas uzsvērt, tēlotājā mākslā vācieši bijuši vienīgie devēji(!).¹² Šajā N. Holsta darbā mēs jau sastopamies ar tik skaidri izteiktu un pašpārlicinātu vācu kultūrtrēģerismu, kas nekādu nolaidi vai piekāpšanos nepieļauj. Reizēm baltvācu kultūrpolitiķas pārstāvji tomēr nav noraidījuši arī domu par savas zemes pamatiedzīvotāju — latviešu un igauņu kultūras saskarēm vai vismaz līdzāspastāvēšanu. Bet tad kā galvenais un virzošais faktors arvien tika izcelts vāciskais elements. Šo domu viņi pauduši atkārtoti, taču vienmēr citā redakcijā, elastīgi piemērojoties faktiskajiem apstākļiem, tas ir — precīzi sekojot politiskās situācijas un tendenču izmaiņām.

Līdzī laika mainās arī baltvācu ideologu nostāja, bet konsekventa paliek vēlēšanās saglabāt prioritāti Baltijas kultūras un mākslas mantojumā. Pēc otrā pasaules kara neslēpti «koloniālās mākslas» un vācu kultūrtrēģerisma saukļi vairs nav izmantojami, jo ir zaudējuši jebkādu sabiedriski politisko pamatu. Konkrētā vēstures gaita, kā to rāda arī konservatīvā baltvācu vēsturnieka profesora Arveda Taubes (*Arved v. Taube*, 1905—1978) šķietami objektīvie, taču izteikti tendenciozie, pat demagoģiskie pārspriedumi, liek meklēt kompromisus ar agrāk neievērotajiem vai apkarotajiem spēkiem.¹³ Savus iepriekšējos uzskatus baltvācu ideologi tagad izskaidro kā vēsturiski nosacītu nepieciešamību pirmām kārtām šauri šķirisko un arī nacionālistisko ideālu īstenošanā; viņi gatavi pat atzīt savus maldus un atsevišķas kļūdainas nostādnas, runājot par latviešu un igauņu tiesībām, centieniem un sasniegumiem, bet dara to ar atpakaļejošu datumu un tikai tad, kad reālā vēstures attīstība neat-

karīgi no viņu gribas radījusi situāciju, kam nav citas alternatīvas. Par galveno uzdevumu kļūst iedragātā vēsturiskā prestiža restaurēšana, baltvācu kultūras tradīciju nozīmes pārvērtēšana un piemērošana jauniešiem sabiedriski politiskajiem apstākļiem. Tas viss izpaužas ne tikai nostalgiskās rūpēs par aizejošo «zelta laiku» piemiņas saglabāšanu, bet arī sarežģītos prātojumos par baltvāciešu stimulētās kultūras pārnacionālo raksturu. Šie prātojumi un visi no tiem izrietošie secinājumi savukārt kļūst par jaunu ideoloģiskās cīņas ieroci zināmu aprindu rokās.

Savos uzskatos relatīvi mērenais baltvācu vēsturnieks profesors Hanss Rimša (*Hans v. Rimscha*, dz. 1899) jau 1955. gadā, rakstot par «baltiskās kultūras» un «Rietumvācu kultūras» jēdzienu pretstatījumu, konstatē, ka visaptverošs «pārnacionālas» kultūras apzīmējums «ir mūsu baltiskajai dzimtenei kā Rietumzemju robežapgabalam ļoti piemērots». ¹⁴ Viņš secina, ka kultūras dzīves norises kādreizējās Baltijas provincēs nebūtu pareizi dēvēt par patstāvīgu kultūru, bet atbilstošs te ir visvācu kultūras «baltiskās savdabības» jēdziens. H. Rimša raksta: «Tas, ka pie šīs savdabības attīstīšanas un izveidošanas savu daļu ir ieguldījušas visas Baltijas zemju tautas un tautību grupas, nav apšaubāms. Bet arī citi faktori, kas sirdij tuvi — ainava, zeme un debess, — tikpat neapšaubāmi tur ņemuši dalību. [...] Šī visa kopīgā apzīmēšanai vārds «baltisks» ir tieši pareizais lietojums.» ¹⁵ H. Rimša pēc būtības skar to pašu jautājumu, ko bija risinājis N. Holsts, — tikai citā laikā un situācijā. Tāpēc tiek izdarīta spēku pārgrupēšana, izstrādātas jaunas cīņas formas un meklēti jauni sabiedrotie. Tiek atmesti agrākie nacionālie un šķiriskie aizspriedumi un novilkta ideoloģiskās frontes līnija, kam vienā pusē zem pārnacionālās Rietumu kultūras un kopīgās dzimtenes lozungiem kā potenciāls spēks tiek pulcināti arī kādreiz skaļi vai klusi nicinātie, tagad emigrācijā esošie latviešu un igauņu nacionālisti. Autora spriedumiem par «baltisko savdabību» ir savs pamatojums, ja ar šo jēdzienu saprotam agrāk valdošā baltvāciešu virsslāņa vēlēšanos vietējās kultūras procesus virzīt pa savām šķiriskajām un nacionālistiskajām interesēm atbilstošu gultni.

Jo vairāk tuvojamies mūsdienām, jo uzskatāmāka kļūst baltvācu apoloģētu tendence šī tiesām sarežģītā mantojuma novērtējumā savu koncepciju izcelt kā vienīgi pareizo un objektīvi saistošo arī Baltijas padomju republiku zinātniskajai domai. Absolutizējot kādreizējos baltvāciešu nopelnus Rietumu un Austrumu kultūras sakaros, ideoloģiskām pretenzijām tiek pakļauta padomju zinātnieku, Baltijas kultūras pētnieku, tiesās darbības sfēra. Tādēļ tiek meklētas iespējamās un šai koncepcijai vēlamās, bet patiesībā tikai šķietamas uzskatu sakritības padomju publikācijās. Tamlīdzīgi centieni atspoguļojas A. Taubes 1973. gada priekšlasījumā sakarā ar baltvācu kultūras centra atklāšanu Līneburgā: «Rūpes par pagātnes pieminekļu saglabāšanu, baltiskā gara un baltiskās mākslas liecību vākšana, mūsu kultūras vērtību pasargāšana no iznīcības un izpostīšanas izvirzās kā pašsaprotams pienākums pret mums pašiem, kā pietātes akts attiecībā pret iepriekšējām paaudzēm. [...] Mūsu krājumiem (kultūrvēsturiskiem materiāliem un mākslas darbiem — R. B.) par visu vairāk jākalpo baltvācu kultūras mantojuma saglabāšanai. Bet jau ar to, ka pie nama fasādes likām izvietot Hanzas pilsētu ģerboņus no Lībekas līdz Rēvelei, esam apzinājušies savus tautas vienojošos, Baltijas jūras zonu aptverošos uzdevumus. [...] Un vai vispār iespējams.. mūsu baltiskās kultūras mantojumu aplūkot tikai viena nacionālā loka skatījumā? Vai tas nav savi-

gies ar to tautu kultūru, ar kurām mēs gadsimtiem ilgi vienā zemē vai vienā valstī kopā dzīvojām? [...] Vai tie varējuši būt virskundzība un feodālie spaidi, kapitālistiskā ekspluatācija vai nacionālā atsvešinātība, kuru pieminekļi izraisa tādu mīlestību un aizgādību? Un vai kaut kādā veidā netiek aizkustināta mūsu sirds, ja pat igauņu padomju publikācijās, kādam autoram meklējot liegu un lirisku apzīmējumu savas dzimtenes raksturošanai, nejausi uzpeld vārds «Maarjamaa» (tas ir — Māras zeme)? Tas viss.. norāda uz to, ka baltiskās kultūras mantojums pastāv nevis kā kāda desmittūkstoš baltiskas izcelsmes federālo pilsoņu pulciņa šaursirdīgi sargāts īpašums, nevis kā vienīgi vācu tautas nacionālais piederums, bet kā testaments, kurā dalību ņem vairākas tautas.»¹⁶

Kā redzam, ekskursiem mākslas vēstures ikdienā maz izmantotajos baltvāciešu apcerējumos nav otršķirīga nozīme, jo tie palīdz noskaidrot vienas šajos jautājumos ieinteresētās puses nostāju, pie tam tās puses, kam savā laikā bija reālais spēks un iespējas, tātad arī noteicošais vārds Baltijas kultūras un tēlotājas mākslas attīstībā. No visa teiktā varam secināt, ka, meklējot jaunu — reālajai situācijai atbilstošu platformu vēsturiskā mantojuma nozīmīguma izcelšanai un saglabāšanai, tiek absolutizēti relatīvi pozitīvie momenti un, neskatoties uz pagātnes kļūdu atzišanu, notušētas un apietas būtiskās pretrunas starp baltvāciešu kultūrpolitiku un latviešu un igauņu nacionālās kultūras vitālajām vajadzībām. Vēl vairāk tuvojoties mūsdienām, baltvācu literatūrā izteikti arī spriedumi, kas jau pretendē uz objektīvu tās attieksmes izpratni, kāda pret kultūras un mākslas mantojumu šobrīd veidojas Baltijas padomju republikās.¹⁷ Tajā pašā laikā, krasi norobežojot zemes vēsturi no tās pamatiedzīvotāju vēstures, tiek deklarēti mums nepieņemami uzskati, problēmas būtība paliek neskarta, un tajā slēptais pretrunīgums ir tikai aptuveni iezīmēts. No marksistiskās metodoloģijas viedokļa raugoties, tieši šī pretrunīguma atsegšana ļauj atrast pareizo mērķi, palīdz noteikt baltvāciešu snieguma patieso īpatsvaru un vietu visas Baltijas un arī Latvijas kultūrā. Tāpēc tēlotājas mākslas mantojuma vērtējumā izvirzās citi kritēriji. Nevar noliegt internacionālā mākslinieku sastāva radītās vērtības Baltijā, taču, raksturojot viņu devumu Latvijas kultūras veidošanā, jāvadās pēc konkrētu parādību sakarībām katrā noteiktā vēstures posmā. Svarīga ir arī profesora Borisa Vīpera (1888—1967) izvirzītā un vairākās Latvijas mākslas senākajiem posmiem vērtītajās publikācijās akceptētā atziņa par to, ka ikvienas attīstītas tautas mākslai piemīt neizsīkstošs vitāls potenciāls, kas, neskatoties uz jebkādiem nelabvēlīgiem apstākļiem, lielākā vai mazākā mērā spēj ietekmēt lielā stila (profesionālās — R. B.) mākslas evolūciju.¹⁸ Vācu valdošās aprindas Latvijā kopš sāka gala ieņēma kolonizatorisku pozīciju. Tādēļ īstenībā visaptveroša vietējās kultūras un mākslas izaugsme tām nekad nav rūpējusi. Šis process norisēja stihiski, smagi un pretrunīgi. Vienlaikus jāatceras, ka ne vienmēr varam likt vienlīdzības zīmi starp valdošā virsslāņa kultūrpolitiku un no tās materiāli atkarīgo literātu un mākslinieku individuālo nostāju, viņu aicinājumiem un darbības objektīvajiem rezultātiem. Līdz ar to arī 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses mākslas mantojuma pētīšanā nozīmīga ir ļeņiniskā tēze par visa vērtīgā, kas radīts cilvēces vēsturē, apgūšanu un pārstrādāšanu.¹⁹

Rakstot konkrēti par to laiku, grūti runāt par kādām īpašām Kurzemei, Vidzemei un Igaunijai raksturīgām tēlotājas mākslas attīstības tendencēm, jo

tās pēc būtības visās cariskās Krievijas Baltijas guberņās bija ļoti tuvas un iespējamās atkāpes bija tikai nianse. Tomēr, pētot šī posma mākslas mantojuma eventuālo nozīmi latviešu un igauņu kultūrā, rodas objektīva nepieciešamība to sadalīt atbilstoši abu tautu «dzīves telpai». Latviešu un igauņu vēsture attīstījusies līdzīgos ekonomiskos un sabiedriski politiskos apstākļos, ģeogrāfiski tuvās, bet etniski atšķirīgās robežās, izveidojoties divām patstāvīgām nacionālām kultūrām. Viss minētais arī ir noteicis gan kopīgos, gan savrupos faktorus Latvijas un Igaunijas kultūras un mākslas veidošanās gaitā. Tāpēc arī, apcerot vienas vai otras tautas un zemes mākslas vēsturi, daudzas norises aplūkojamas nevis izolēti, bet gan savstarpējā saistībā, pirmām un galvenām kārtām balstoties tieši uz katra apcerētā reģiona konkrēto mākslas mantojumu.

Latviešu pirmspadomju mākslas vēsturnieki, pārņemdami baltvāciešu apziņātos materiālus, dažkārt tos konspektīvi vienkāršoja, vienlaikus iezīmējot atsevišķus lokālus akcentus.²⁰ Citos gadījumos bija vērojami centieni (ar objektīvu attieksmi, bet palaikam ar objektivistisku rezultātu) pārmanot iespējami plašu baltvācu mākslas vēstures materiālu viena atsevišķa apgabala ietvaros.²¹ Tādējādi, izsmelot kādu noteiktu mākslas dzīves parādību loku, tika radīti pamati mantojuma tālākai izvērtēšanai Latvijas un latviešu mākslas vēsturē. Padomju mākslas zinātnē sastopamies ar vairākiem šī vērtējuma aspektiem, kuru atšķirības izriet no katra konkrēta darba galvenā uzdevuma. Aptverošākajos PSRS tautu mākslas vēstures izdevumos tagadējo Baltijas republiku teritorijā toreiz koptā tēlotāja māksla likumsakarīgi tiek aplūkota kā provinciāla un savdabīga nianse tā laika Krievijas mākslas attīstībā, pie tam vielas izklāsts ir pakārtots pašreizējam teritoriālajam iedalījumam.²² Atsevišķi pētījumi veltīti mākslas dzīvei noteiktos lokālos centros.²³ Tie apsveicami kā nopietns ieguldījums tiešā mākslas mantojuma apzināšanā un sistematizēšanā, taču ne vienmēr spēj atklāt tā patieso svaru visas vietējās kultūras evolūcijā, tās iekšējās un ārējās pretrunās. Padomju Latvijas autoru darbos, kuros sniegts vispārējs Latvijas un latviešu mākslas vēstures pārskats, 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses tēlotājas mākslas mantojuma reģionālais dalījums izriet no dialektiskās kopsakarības ar iepriekšējiem un sekojošajiem laikmetiem.²⁴ Toties grūti atrast loģisku pamatojumu mēģinājumiem ieplūdināt Latvijas mākslas vēsturē visu baltvācu glezniecību, grafiku un tēlniecību.²⁵

Vadoties pēc pieredzes un latviešu padomju mākslas vēstures uzdevumiem, šajās apcerēs 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses Baltijas guberņu tēlotājas mākslas mantojums tiks izvērtēts gan pēc mākslinieku dzimšanas vietas un galvenās darbības vides, gan daiļrades interešu sfērām un citiem priekšnosacījumiem, kas viņus vairāk piesaista vai nu Latvijas, vai Igaunijas teritorijai. Vienlaikus jāpatur arī tiesības atsevišķu parādību noskaidrošanas labad iziet ārpus šīm robežām.

Ar visu iepriekš aplūkoto cieši ir saistīts jautājums par 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses tēlotājas mākslas mantojuma pašreizējo atrašanās vietu, juridisko piederību un saglabāšanu. Arī no šāda viedokļa raugoties, savdabīgā veidā atklājas šī mantojuma pretrunīgais raksturs. Abu pasaules karu laikā vairums gleznu, kas atradās privātā īpašumā un dažreiz veidoja visai respektējamas kolekcijas, tika izvestas uz Vāciju un daļēji ir pazudušas vai arī gājušas bojā. Jādomā, ka šiem darbiem, kas vienmēr palika izolēti pri-

vileģēto kārtu aprindās, baltvāciešu un latviešu tautas kultūras saskarēs nebija īpaši liela un svarīga nozīme. Tie gan varētu papildināt mūsu priekšstatus par elitārajā baltvāciešu vidē uzkrātajām mākslas vērtībām, un viņu trūkums negatīvi ietekmē mākslinieku daiļrades vispusīgākas un dziļākas izpētes iespējas. Mūsu tiešajā rīcībā un atbildībā lielākoties ir tie mākslas darbi, kas savā laikā jau bija nonākuši muzejos (Kurzemes provinces muzejā, Doma muzejā, Rīgas pilsētas mākslas muzejā u.c.). Tomēr arī šīs kolekcijas gan abos pasaules karos, gan ar tiem saistīto pārorganizēšanās pasākumu dēļ ir cietušas zaudējumus. Ņemot vērā aplūkojamā mantojuma savdabīgumu un diezgan nevienādo māksliniecisko līmeni, citi — aktuālāki uzdevumi tā apguvi līdz šim bija atvirzījuši uz vēlāku laiku. Tādēļ arī pagaidām nevar runāt par jau pilnībā sistematizētu materiālu, taču, iepazīstoties ar konkrēto mākslas mantojumu pat šādā sadrumstalotā veidā, iespējams gūt pietiekami uzskatāmu un krāsainu priekšstatu par 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses glezniecību un grafiku toreizējās Baltijas guberņas kopumā un tagadējā Latvijas PSR teritorijā atsevišķi. Latvijas PSR Mākslas muzeja, Aizrobežu mākslas muzeja, Vēstures muzeja, Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja, Rundāles pils muzeja, dažādu republikas rajonu vēstures un mākslas muzeju fondos saglabājušies krājumi, papildināti ar atsevišķiem darbiem no privātajām kolekcijām, kā arī no Ļeņingradas un Igaunijas PSR muzejiem, dod konkrētu bāzi aizsāktās tēmas tālākam risinājumam. Galvenais uzdevums ir tuvoties objektīvam tā laika vietējās tēlotājas mākslas mantojuma vērtējumam, lai konstatētu, kas no šī mantojuma iegājis latviešu nacionālās kultūras pūrā, kādā mērā un veidā tas ietekmējis latviešu profesionālās mākslas veidošanās priekšnoteikumus.

LAIKMETS, CENTIENI, CEĻI

Mēs staigājam pa Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja kolonnu zāli,¹ ieelpojam tās mieru un cildeno harmoniju, bet telpas gaisotnē jūtams arī kāds savāds spriegums. Tā ir atklāsmes nojausma — līdzīga tai, kādu izjūt ceļotājs, ierodoties līdz tam tikai pēc citu stāstiem pazītā zemē. Visapkārt gan skaistas, gan ikdienišķas, laipnas vai atturīgas, pat skarbas sejas, aktīvi aicināti un pretimnākoši vai sevī noslēgti raksturi. Mums ir dota iespēja ielūkoties šo cilvēku darbā un sadzīvē, kaut arī viss kādreiz dzīvais un kustīgais tagad rimti stāv savā vietā. Liekas, ka atrodamiem straujā vēstures plūduma rāmā attekā vai līcī, kur kādā sen aizgājušā laikmetā plūktie un straumē kaisītie ziedi pārtraukuši savu skrējieni un šūpojas klusajos ūdeņos.

Tālā pagātne šeit pieņem savas tālās nākotnes viesus. Vai pagātne ir atklāta? Jā, tā nemelo. Vienīgi saposusies sen gaidīto ciemiņu uzņemšanai. Viss te redzamais jau bijis domāts ne tikai savam laikam, bet arī nākamajām paaudzēm. Taču — kādas būs šīs paaudzes? Vai to varēja paredzēt? Noticis tas, par ko savus tautasbrāļus toreiz brīdināja Garlībs Helvigs Merķelis (*Garlieb Hellwig Merkel*, 1769—1850),² — un vairāk negaidīti nekā gaidīti esam atnākuši mēs ar savām interesēm. Ar savām interesēm un atbildību par šīs pagātnes tagadni un nākotni. Tādēļ arī neapmierināties vien ar to, kas saglabājies un ir redzams, bet meklējam visa bijušā savstarpējās sakarības, cenšamies uztaustīt tā laikmeta pulsu, jo, kā jau mūsu gadsimta sākumā rakstīja progresīvais publicists un kritiķis Jānis Asars (1877—1908), «... mums ir pilna tiesība un ne vien tas — mums ir svēts pienākums apstāties brītiņu, atskatīties atpakaļ un zīmēt viņa (19. gadsimta — R.B.) garīgo raksturu»³. Tomēr šajā konkrētajā gadījumā ar brītiņu vien nepietiek un tā arī vairs nav tikai nesteidzīga pastaiga pa skaistā mākslas dārza takām — dažbrīd tas ir garš meklējumu ceļš pieņemtu priekšstatu, vēsturisku patiesību un maldīgu hipotēžu mežos. Ir jāskatās rakstos, jāslauka gadsimtu putekļi no apgleznoto audeklu abām pusēm un jāburto sen izdzisušu vārdu paliekas, bet pirmais solis — pirmais uzdevums ir sava turpmākā darbības lauka apzināšana. Tas nozīmē, ka — kaut galvenajās līnijās — jāiepazīst laiks un vide, kurā veidojās tie priekšnoteikumi, kas nosacīja vietējās tēlotājas mākslas attīstības iespējas un tendences mūsu apcerēm izvēlētajā posmā.

*

18. gadsimta otrajā pusē feodālisma krīze bija aptvērusi visu Eiropu. Kā topošās buržuāzijas ideju paudēja attīstījās, nostiprinājās un izvērās apgaismības kustība, kas savu augstāko kāpumu sasniedza Francijā, bet tās centieni vilnis vēlās tālu pāri vienas zemes robežām. Apgaismības ideju uzbrukumu

feodālismam, absolūtismam un klerikālismam varēja vērot ne tikai Francijā, bet arī Vācijā, Krievijā un citās Eiropas zemēs.

Vidzeme un Rīga jau gadsimta pirmajā ceturksnī nonāca Krievijas pakļautībā. 1772. gadā Krievijai pievienoja arī Latgali, bet 1795. gadā — Kurzemi. Ar Latvijas teritorijas atkalapvienošanu cariskās impērijas ietvaros beidzās tās gadsimtiem ilgā teritoriālā sadrumstalotība. Pakāpeniski radās priekšnosacījumi latviešu nācijas konsolidācijas procesam un arī nacionālās kultūras veidošanai. Galvenais šķērslis tam bija zemes pamatiedzīvotāju dzimtbūtnieciskā ekspluatācija, ko pastiprināja baltvāciešu nacionālais jūgs. Baltvācu feodālā aristokrātija, garīdzniecības atbalstīta, cīnījās par ekonomiskās un politiskās varas saglabāšanu un nostiprināšanu, par tā saukto Baltijas autonomiju, tā ar dažādiem viltus līdzekļiem centās pierādīt savas mūžsenās tiesības uz latviešu un igauņu zemnieku neierobežoto paverdzināšanu. Šie apstākļi kļuva par kavēkli arī Krievijas impērijas jauno provinču ekonomiskajai izaugsmei. Par dzimtbūšanu Baltijā 18. gadsimta 60. gados kritiski rakstīja baltvācu publicists Johans Georgs Eizens (*Johann Georg Eisen, 1717—1779*). Viņa paustās patiesības guva atbalsi Krievijas valdošajās aprindās, kas ar aizdomām izturējās pret Vidzemes feodāļu separātiskajām nosliecēm. Cara valdība piespieda Vidzemes muižniecības landtāgu 1765. gadā pieņemt lēmumus, kas, nemainot lietas būtību, formāli atzina dažas elementāras dzimtcilvēku tiesības. Taču latviešu un igauņu darbatautas dzīves līmenis nevis uzlabojās, bet turpināja pasliktināties. Dzimtbūšanas verdzība, muižniekiem mēģinot sabalansēt savu ekonomisko stāvokli, sasniedza augstāko pakāpi. Zemnieku izmisums izpaudās atklātos nemieros.⁴ Antifeodālās cīņas aktivizēšanās rosināja vietējo un arī ieceļojušo apgaismības inteligenci pārvērtēt pastāvošo situāciju un meklēt šo nemieru būtiskos cēloņus.

Apgaismības ideju mošanās Latvijas teritorijā bija vērojama jau 18. gadsimta otrajā pusē. Kritiskā aspektā dzimtbūšanas jautājumus savos rakstos aplūkoja baltvācu vēsturnieks Heinrihs Johans Jannaus (*Heinrich Johann Jannau, 1752—1821*) un vācu publicists Kārlis Filips Mihaēls Snells (*Karl Philipp Michael Snell, 1753—1806*), kas no 1780. gada līdz 1787. gadam bija Rīgas Domskolas rektors. Vēstures perspektīvā Rīgas literātu sabiedrībai daļu sava spožuma piešķīra vācu filozofs un dzejnieks Johans Gotfrīds Herders (*Johann Gottfried Herder, 1744—1803*), kas no 1764. gada līdz 1769. gadam strādāja Rīgā.⁵ Lielais humānists paralēli tiešajiem skolotāja un mācītāja amata pienākumiem pētīja arī latviešu folkloru, centās iepazīt un izprast tautas patieso stāvokli. Savdabīgu niansi vietējās inteligences garīgā apvārsņa raksturojumā ienesa arī atsevišķu tās pārstāvju kontakti ar vācu zinātnieku un filozofu, klasiskā ideālisma pamatlicēju Immanuēlu Kantu (*Immanuel Kant, 1724—1804*).⁶ 1775. gadā Jelgavā sāka darboties pēc ilgiem pārspriedumiem un ar lielām pūlēm nodibinātā Pētera akadēmija — tolaik augstākā mācību iestāde Baltijā. Pēc ieceres tās galvenais uzdevums bija sagatavot Kurzemes muižniecības atvases augstākai izglītībai. Pateicoties pasniedzēju sastāvam, viņu profesionālajai sagatavotībai un interesēm, akadēmija gadsimta pēdējā ceturksnī kļuva par svarīgāko zinātniskās domas centru Baltijā. Tajā pašā laikā, lai saglabātu kundzību pār pakļauto tautu, baltvācu muižniecība un garīdzniecība centās to visādā veidā garīgi ietekmēt, šim nolūkam izmantojot gan skolu sistēmu, gan latviešiem domāto literatūru. Spilgtu piemēru tam sniedz Gotharda Frīdriha Stendera (*Gotthard Friedrich Stender, 1714—1796*) rosīgā un

vienlaikus pretrunīgā darbība, kurā apgaismības laikmeta racionālisms savijās ar šķirisku aprobežotību un tendenciozitāti.⁷

18. gadsimta 90. gados Baltijas apgaismotāju uzskatus iespaidoja franču revolūcijas atbalsis un, iespējams, arī krievu revolucionārās domas aizsācēja Aleksandra Radiščeva (1743—1802) idejas. Šo parādību lokā ar savu kaujiniecisko atklātību, dedzību un jautājumu konsekvento nostādni augstākās virsotnes sasniedza G. Merķelis. Viņa 1796. gadā izdotā grāmata «Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimteņa beigās» (turpmāk — «Latvieši») kļuva par kvēlu apsūdzības dokumentu feodālismam un baltvācu muižniecības alkatīgajai patvaļai.⁸ «Pēc lielkungu domām, viss latviešu stāvoklis, muižnieku neierobežotā vara pār viņiem un tās parastā izlietošana pieder pie iespējami labākās kārtības, jo viņi paši jūtas labi,» rakstīja G. Merķelis. «Viņi uzskatītu par netaisnību, ja tiem liegtu mocīt cilvēkus, par kuriem viņi tikai tādēļ maksājuši dārgu naudu, lai varētu tos izsūkt pēc savas iegribas. Šis apstāklis attur arī cilvēcīgākus muižniekus dāvēt brīvību saviem dzimtļaudīm. Šā iemesla dēļ atvieglinājumus, ko atsevišķi cilvēku draugi vēl ieved, nākošais muižas īpašnieks aizvien atkal atceļ.»⁹ — «Kuram cilvēku draugam sirds nepukst stiprāk aiz sašutuma, kad viņš te redz, ka veselas tautas ir iespīlētas vienā kārtā un ar likumiem — ar likumiem! — es brīnos, rakstīdams šīs rindas, lai gan man šī lieta kļuvusi tik ikdienišķa, — tiek nospiestas nabadzībā un postā.»¹⁰ — «Lielākā daļa muižnieku joprojām domā, ka viņu tiesības pār dzimtcilvēkiem nav lēna kunga tiesības pār vasali, bet miesnieka tiesības pār nopirktiem lopiem. Katrs latviešu labā izdots rīkojums tiem liekas kā viņu īpašuma aizskārums un netaisnība. Kurnēdami viņi tam paklausa vai arī lūko to apiet un sūdzas par samaitātajiem laikiem, kas laupījuši viņiem vaļu bruņnieciskiem briesmu darbiem.»¹¹

G. Merķeļa grāmata atklāja pasaulei baltvācu muižniecības paverdzināto pamatiedzīvotāju īstos dzīves apstākļus Latvijā. Tas savukārt izraisīja sašutuma vētru Baltijas guberņu reakcionārajās aprindās. 1795. un 1796. gada Vidzemes muižniecības landtāga kārtējie lēmumi, kas sevī ietvēra tā sauktos zemnieku stāvokļa «uzlabošanas» pasākumus, īstenībā bija orientēti uz baltvācu feodālās aristokrātijas pozīciju un dzimtbūtnieciskās kārtības nostiprināšanu. Zemnieku dzīves līmenis joprojām pasliktinājās un nemieri nerimās. 1802. gadā Valmieras apkārtnē notika Kauguru dumpis, ko apspieda ar armijas vienību palīdzību.¹² Pastāvīgais sprieguma pieaugums un līdzīgu eksploziju atkārtotāšanās draudi spieda cara valdību uz noteiktu rīcību, lai normalizētu situāciju, bet baltvācu muižniecību — uz daļēju piekāpšanos, kas, kā vienmēr, beidzās ar kompromisu par labu pēdējai. To apliecināja arī 1804. gada zemnieku likums.¹³

Savstarpējo darījumu kārtošana, pērkot vai pārdodot dzimtcilvēkus, 18. gadsimta beigās vēl joprojām tika uzskatīta par pašsaprotamu parādību. Tā nemulsināja pat izglītotākos muižniekus.¹⁴ Neraugoties uz atsevišķām relatīvām atkāpēm, kopumā visa baltvācu feodālās aristokrātijas eksistence balstījās uz nežēlīgu latviešu un igauņu darbatautas fizisko spēku izsūkšanu un garīgu notrulināšanu. Uz vietējo iedzīvotāju posta fona reizēm pat ērmīgi izcēlās apspiedēju negausība un pārsātinātība. Tā, piemēram, savās atmiņās par 18. gadsimta 90. gados redzēto J. V. Krauze, viens no iecelojušajiem vācu apgaismības intelligentiem, apraksta līdz kuriozitātei izsmalcināto un līdz traģikomiskam absurdam novesto dzīves stilu Lielsalacas muižā — bagātās

un plaši sazarotās Ferzenu (v. *Fersen*) dzimtas īpašumos, kur raupjā ikdienu tikusi iespīlēta teatralizēta farsa formās. Tur lopumeitas staigājušas šveiciešu tautastērpos, dzimtļaudis tēlojuši pastorāles, bet aranžētas būru ceremonijas kalpojušas par dzimtkunga un viņa viesu elēgisko noskaņu rosinātājam. Tajā pašā laikā zemnieku mājokļu uzpostās fasādes aizsegušas visparastāko nabadzību.¹⁵ Privileģēto kārtu un ekspluatētās masas dzīves apstākļu kontrastu, acis neaizverot, nevarēja neredzēt arī paši vietējās aristokrātijas pārstāvji, taču vairumā gadījumu viņi tam vienkārši nepievērsa uzmanību, bet uzkrītoši šis pretstats atklājās katram daudz maz vērīgam svešniekam. Kāda 1803. vai 1804. gadā notikuša ceļojuma apraksta autora baltvācu aristokrāta Kārļa Jākoba Aleksandra Rennenkampfa (*Karl Jakob Alexander v. Rennenkampf*, 1783—1854) dotais latviešu zemnieku dzīves vides raksturojums pēc būtības pilnīgi, bet vietumis pat burtiski sakrīt ar analogām ainām G. Merķeļa darbā «Latvieši»: «Patiesi satriecošs ir zemnieku mājokļu izskats. Zemās, no balķiem sasaistītās sienas balsta sliktu salmu jumtu; pavarda dūmi, kas izplatās pa māju un pa mazām lūkām, kuras kalpo logu vietā, vai pa kādu caurumu jumtā meklē izeju, padara šo būdu no ārpuses pelēku un no iekšas melnu. Rija ir tā telpa, kur iemītnieki parasti uzturas; tai blakām, pār augstu sliekšni saliecoties, caur zemām durvīm iekļūstam citā telpā, kas arī dienu ir krēslā, — tā ir guļamā, darba un reizē pieliekamā istaba. Tikai pateicoties mūžu ilgai ieražai, tādi dzīvokļi, dūmi, netīrība utt. var būt panesami.»¹⁶ Vācu revolucionārais demokrāts Johans Gotfrīds Zeime¹⁷ savās populārajās 1805. gada ceļojuma (tātad pavisam drīz pēc K. J. A. Rennenkampfa) apcerēs, izteicis domu, ka G. Merķelis situāciju Vidzemē, viņaprāt, tēlo vēl visai atturīgi, raksta: «Vidzeme ir tiešām skaista, brīnišķīga, svētīta zeme. Krievi to iekaroja, un, lai palīdzētu karā un mērī gandrīz līdz bojāejai novestajai provincēi nostāties uz kājām, tai bija noteiktas nē vien ļoti mērenas nodevas, bet tā tika atbrīvota arī no visām rekrūšu klaušām. Sekas ir tādas, ka dižciltīgie ienākumus skaita simttūkstošos, zemnieki dzīvo kā troglodīti, šur tur tik tikko cilvēku izskatam līdzīgi, un pēc simt gadiem šajā daudziem panākumiem svētītājā un nelaimju nepiemeklētajā provincē iedzīvotāju skaits palicis agrākais, vienīgi lauku posts kļuvis vēl lielāks.»¹⁸

Šo postu pastiprināja 1812. gada Tēvijas karš, kura laikā Kurzemi un Zemgali okupēja Napoleona karaspēks — maršala Ž. E. Ž. A. Magdonalda korpuss. Tā sastāvā ietilpa prūšu, bavāriešu, vestfāliešu un poļu pulki. Okupanti neka vējoties deklarēja visu muižniecības privilēģiju saglabāšanu. Latviešu tauta pārliecinoši nostājās Krievijas pusē. Pēc kara dzimtcilvēku brīvīšana neuzlabojās. Meklējot izeju no sasprindzinātās politiskās situācijas Baltijas guberņās, cara valdība izšķīrās par zemnieku brīvīšanu. Likumu par dzimtbūšanas atcelšanu Igaunijā apstiprināja 1816. gadā, Kurzemē — 1817. gadā, Vidzemē — 1819. gadā. Zemnieki tika atbrīvoti bez zemes. Viņus atzina par personiski brīviem cilvēkiem, bet iespējas pārvietoties bija ļoti ierobežotas. Galu galā zemnieki bija ieguvuši bēdīgi slaveno «putna brīvību» un faktiski nonākuši vēl lielākā ekonomiskā atkarībā no muižnieku patvaļas. Arī pati brīvīšana norisēja pakāpeniski un beidzās tikai 30. gados. Nemieri turpinājās.¹⁹ Pret Baltijas zemnieku interesēm vērsto brīvīšanas raksturu pareizi izprata un savos rakstos atspoguļoja dekabristi un krievu revolucionārie demokrāti.²⁰ Tomēr zemnieku brīvīšana Baltijas guberņās bija viens no svarīgākajiem momentiem feodāli dzimtbūnieciskās iekārtas sairšanas procesā. Tā apliecināja šīs iekārtas galīgā bankrota nen-

vēršamību un tuvumu. Pilsētās, neraugoties uz cunfšu celtajām barjerām, kapitālisms ar manufaktūru palīdzību lēni, bet neatlaidīgi lauza sev ceļu. Lūzumu kapitālistiskās rūpniecības attīstībā varēja vērot 19. gadsimta 30. gados. Tas sakrita ar tā sauktā pārejas posma noslēgumu un zemnieku «galīgo» atbrīvošanu. Neraugoties uz dažādiem spaidiem, daļa zemnieku devās uz pilsētu un meklēja darbu augošās kapitālistiskās rūpniecības uzņēmumos. Pamazām pieauga arī zemnieku — tirgotāju skaits.

*

Baltvācu muižniecība savu Ziemeļu kara gaitā (1700—1721) iedragāto saimniecisko sistēmu bija visumā sabalansējusi jau ap 18. gadsimta pēdējo ceturksni. Reizē ar privileģēto kārtu labklājības celšanos sākās tā saukto kungu namu, tas ir — muižnieku dzīvojamo ēku un piļu celtniecība, kas īpaši izvērsās abu aizgājušo gadsimtu mijā, sākotnēji vēl uztverot dziestošā baroka atblāzmu, bet tālāk izvēršot klasicisma reglamentētās skaistuma normas. Tas ienesa pacēlumu arī ar arhitektūru saistītās tēlotājas mākslas vērtību uzkrāšanā. Kaut gan baltvācu feodālās aristokrātijas vides kultūras un estētisko prasību līmenis bija mainīgs un, kā to apliecina laikabiedri, mākslas darbu klātbūtne, kā arī cita veida luksuss muižās nebija vispārizplatīta parādība,²¹ 18. gadsimta otrajā pusē aktivizējās mākslas krājumu veidošanās. Gadsimta pēdējā ceturksnī jau minamas vairākas visai respektējamas kolekcijas, no kurām pati ievērojamākā piederējusi Kurzemes hercogam, bet daudzi vērtīgi mākslas darbi rotājuši arī atsevišķu muižnieku un Jelgavas turīgo pilsoņu²² namus. Lielākie mākslas darbu krājumi atradušies Mēdemu, Ofenbergu, Noldes, Berneru un citu baltvācu feodālās aristokrātijas un pilsonības elites dzimtu īpašumā. Tie bijuši izkārtoti gan viņu pilsētās, gan lauku rezidencēs. Mākslas vērtību ziņā Kurzemē bagātākās toreiz bijušas Elejas, Dundagas, Jaunauces, Jaunpils, Kazdangas muižas, savukārt Vidzemē — Alūksnes, Gaujienas, Lielsalacas un citas muižas. Īpaši vērienīga un nozīmīga kolekcija bijusi baroniem Ropiem (*v. Ropp*) Jelgavā. Par tās vērienu liecina tādi spoži vārdi kā Fra Bartolommeo, Rafaēls, A. Karači, Karavadžo, Leonardo da Vinči (Sodoma?), Pusēns, Rubenss un daudzi citi. Arī vairākām Rīgas patriciešu ģimenēm — Bērensiem, Švarciem, Bergmaņiem, Holenderiem un citiem piederējuši vēra ņemami mākslas darbu krājumi. 19. gadsimta pirmajā pusē par vienu no redzamākajām izveidojās Rīgas rātskunga Frīdriha Vilhelma Brederlo (*Friedrich Wilhelm Brederlo*, 1779—1862) kolekcija. Tajā bez 17. gadsimta holandiešu gleznām bija iekļauti arī vietējās izcelsmes mākslinieku darbi. Kā interesants fakts atzīmējams tas, ka F. V. Brederlo kolekcija divas reizes nedēļā bija pieejama publikai.²³ Šie mākslas uzkrājumi tomēr nebija stabili. Lielā materiālā vērtība veicināja mākslas darbu ceļošanu no rokas rokā un aizkļūšanu tālu ārpus Baltijas guberņām. Vēlāk dibinātajos muzejos nokļuva tikai neliela, pat niecīga to daļa.

Tēlotājai mākslai kā augstākās sabiedrības hedonisko vēlmju apmierinātājai Baltijas kultūras dzīves norišu kopainā bija savdabīga vieta, jo no tautas to norobežoja kā sociālā, tā nacionālā šķirtne. Dižākie muižu ansambļi, kuru pils un parkos koncentrējās un krājās mākslas darbi, atbilstoši laikmeta stilam lieliski iekļāvās apkārtējā ainavā, bet no darbatautas — no latviešu zemniekiem tos nodalīja gan neredzama, taču strikta un nepārkāpjama

pastāvošo kārtu attiecību noteikta robeža.²⁴ Zemes pamatiedzīvotāji ar valdošā baltvāciešu virsslāņa koptās un stimulētās mākslas drumstalām sastapās gandrīz vai vienīgi zemniekiem domātu didaktiska vai reliģiska rakstura iespieddarbu grafiskajā rotājumā un baznīcu altārgleznās. Tēlotājas mākslas virzību noteica baltvācu feodālā aristokrātija un elitārā pilsonība, rūpējoties par savas vistiešākās vides estētisko un emocionālo komfortu. Jau citētais K. J. A. Rennenkampfs mūs iepazīstina ar tā laika muižniecības dzīves apstākļiem: «Arī pa mājām, kuru īpašnieki nebija uz vietas, mēs likām sevi izvadāt, un tas bija mums patīkams laika kavēklis. Istabas nereti ierīkotas ar izmeklētu greznību; mēbelēs, vara grebumos, grāmatskapjos, skaistos grāmatu iesējumos, mūzikas instrumentos, dāmu galdiņos utt. bieži vien ieguldīts daudz naudas un rūpības; visur sastopamas dažāda veida ērtības.. un pēc iekārtojuma patīkamā kārtā var iepazīt īpašnieka gaumi un īpatnību.»²⁵ Krietni vēlāk — 19. gadsimta nogalē kāds anonīms autors, aprakstot tipisku lauku muižas iekārtojumu 40. gados, lietojis pieticīgākas krāsas: «Gleznas, kas toreiz rotāja privātmāju sienas, bija bez kādām pretenzijām uz eleganci vai mākslas vērtību. [..] Tur pāri atzveltnes dīvanam no eļļas gleznām biezoz zelta rāmjos uz svešinieku laipni noraudzījās namatēvs un namamāte vai viņu vecāki; bez šīm gleznām vēl bija tikai vienkāršos melnos vai dabiskas koka krāsas rāmjos tērauda un vara gravīras, kas attēloja madonnas vai svēto stāstu sižetus, vai arī namatēva istabā, ja viņš kādreiz bija kalpojis armijā un atvaļināts no dienesta kā leitnants vai kapteinis, daži kauju skati, litogrāfijas, kurās bija redzami viņa bijušie priekšnieki, arī akvareļi gleznotas ainavas, nelieli zīmējumi un pašrocīgi, ar cirkuļa palīdzību samazināti un no melna papīra izgriezti ģimenes locekļu silueti.»²⁶ Kaut niansēs atšķirīgi, abi rakstītāji dod mums priekšstatu par to, kāda visumā bijusi feodālās aristokrātijas sadzīviskā vide laukos 19. gadsimta pirmajā pusē. To pašu varam attiecināt arī uz atsevišķu izglīto un mantīgo pilsoņu dzīves veidu. Tomēr šis iedzīvotāju slānis pēc izglītības un vispārējā kultūras līmeņa bija nevis viengabalains, bet stipri diferencēts. Tā estētisko ideālu atšķirības noteica vesels objektīvu un subjektīvu, bieži ļoti individualizētu faktoru kopums. Nozīme bija ne tikai mantiskajam stāvoklim, bet arī dzimtas tradīcijām un kontaktiem (arī radnieciskiem) ar Vācijas vai Pēterburgas augstāko sabiedrību, kuras prasības estētiskajā nozīmē bija pat pārsmalcinātas. Mākslas vērtību izpratni un apguvi īpaši sekmēja studijas Vācijā un ceļojumi pa Eiropas kultūras centriem.

Reizē ar dzimtbūtnieciskās ekspluatācijas pastiprināšanos, kā arī ar jaunā vēsturiskā stila — klasicisma izplatīšanos Latvijā pakāpeniski pieklusla tautas talantu loma monumentālo ansambļu (baznīcu iekārtu, kokskulptūru, gleznojumu u. tml.) radīšanā. Klasicisma racionālisms un kanonizētie skaistuma ideāli ievērojami sašaurināja tautas koka tēlnieku un gleznotāju iespējamo darbības lauku. Feodālā aristokrātija savas estētiskās vajadzības apmierināja ar Itālijā, Vācijā un Krievijā pasūtītiem akmens tēlniecības darbiem, kā arī ar gleznu un citu mākslas priekšmetu importu. Daudzējādu ekonomisko, sabiedriski politisko un citu priekšnosacījumu dēļ 18. gadsimta beigās un nākošā gadsimta sākumā latviešu tautas radošā līdzdalība lielā stila mākslas vietējā varianta veidošanā gan apsīka, tomēr ne pilnīgi. Tā izpaudās ne tikai kā ekspluatēto masu radītā virsvērtība, bet arī kā konkrēts fiziskā darba ieguldījums, kura pamatā bija gadsimtos izstrādātās amata tradīcijas.²⁷

Par galveno latviešu zemnieku un amatnieku radošo spēju kopēju kļuva daždažādu veidu un nozaru tautas dekoratīvi lietišķā māksla.

Īpašu interesi var izraisīt G. Merķeļa aprakstītie Stukmaņu muižas īpašnieka Georga Andreasa Baiera (*Georg Andreas v. Bayer*) savdabīgie pasākumi. «Ļoti enerģiski viņš rūpējas par jauniešu izglītību un bieži liek bez maksas izdalīt viņiem grāmatas. Pats būdams daiļo mākslu pazinējs un ar tām nodarbotamies kā diletants, viņš savu namu pārvērtis par kaut ko akadēmijai līdzīgu, kurā apdāvinātākos zemnieku bērnus izglīto par labiem zīmētājiem, gleznotājiem un mūziķiem. [...] Nav sagaidāms, ka mazāk bagāti, labvēlīgi un prātīgi kungi rīkosies tāpat. Bet vai viņi vismaz nevarētu būt cilvēcīgi un savās prasībās taisnīgi? Vai viņi vismaz nevarētu pieļaut, ka katru derīgu ierīkojumu, ko ievēdis atsevišķs cilvēks, uzlūkotu par ieguldījumu cilvēces labā un nodotu likumu aizsardzībai? Citādi tie ir tikai garāmejošas parādības, zibens tumšā naktī; tas nodziest un padara tumsu jo šausmīgāku.»²⁸ Citāts apliecina latviešu darbatautas radošās potences, to attīstīšanas un izmantošanas iespējas, bet vienlaikus autors arī uzsvēris šī gadījuma ārkārtējo raksturu. Varam teikt, ka nelielā epizode mūs iepazīstina ar Latvijas mākslas vēsturei interesantu un līdz šim maz ievērotu faktu, taču tas pieder pie tiem izņēmumiem, kas apstiprina likumu. Tādēļ šajā posmā Latvijā paliek neattīstīta tā saukto primitīvistu daiļrade, kā arī no dzimtļaudīm vai citiem tautas zemākiem slāņiem nākušo talantu darbība sava laika vēsturiskā stila un privileģēto kārtu sadzīves kultūrai atbilstošo prasību ietvaros. Atsevišķiem šobrīd zināmiem piemēriem ir nedaudz citas — no pastāvošajiem apstākļiem izrietošas specifiskas iezīmes. 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā Baltijas «muižu kultūrai» salīdzinājumā ar līdzīgām parādībām Krievijā un citās zemēs ir savas atšķirības, kas sakņojas šeit valdošā virsslāņa īpašajā attieksmē pret centrālo valsts varu, ciešajā saskarē ar etniski un garīgi sev tuvo Vāciju un — jo sevišķi — pamatiedzīvotāju māksliniecisko spēju ignorēšanā. Tāda situācija pastāv aptuveni līdz 19. gadsimta 30.—40. gadiem. Arī apgaismības ideju rosinātie centieni vietējo iedzīvotāju dzīves apstākļu uzlabošanā un kultūras līmeņa celšanā šādas — virsbūves problēmas neskāra vai pietuvojās tām netieši.

*

Neraugoties uz tēlotājas mākslas vērtību vākšanu un krāšanu noteiktā sabiedrības augstāko slāņu lokā, plašākām aprindām šī kultūras joma palika nepieejama un sveša. Visas sabiedrības interesi stimulējošas tradīcijas nebija izveidojušās. Trūka tā, ko V. Neimanis nosauca par sabiedriskās mākslas dzīves kopšanu. Kā var secināt no laikabiedru liecībām, attīstības vērīenā un popularitātē tēlotāja māksla Baltijas guberņās gandrīz vai visa 19. gadsimta robežās atpalikusi no mūzikas un poēzijas. To apliecina arī kādas pagājušā gadsimta vidusposmā rakstītas dienasgrāmatas atreferējums, kur varam lasīt, ka tēlotāja māksla salīdzinājumā ar pārējām mākslām tikpat kā nav iekļāvusies tā laika sabiedrības interešu sfērā, ka gaume šajos jautājumos bijusi aizspriedumu nosacīta, autoritāšu spriedumi — nekompetenti un par dzejoļiem un gleznām izteiktie vērtējumi atspoguļojuši nevis personiskos uzskatus, bet gan pieņemtus atzinumus.²⁹ Secinājumus par tā laika autoritāšu nekompetenci mākslā varam atstāt uz minētā raksta autora sirdsapziņas, taču baltvācu

literatūrā publicētie pārspriedumi noteikti dod arī šīs parādības daļēji objektīvu vērtējumu.

19. gadsimta sākumā Latvijā kultūras un mākslas jomā vērojamā rosība, ko var uzskatīt par vienu no apgaismības laikmeta atbalsīm, izpaudās izglīto-tās muižniecības, birģeriskās inteligences un garīdzniecības it kā pašizglītībai domātu biedrību dibināšanā. Visu šo pasākumu dziļākais mērķis bija piešķirt jaunu svaru un pamatojumu jau ļodzīgajai kultūrtrēģerisma koncepcijai. Vienlaikus tika pārkārtotas pozīcijas cīņai pret apgaismības ideju un anti-feodālās kustības stimulētām, bet pastāvošajai sistēmai nevēlamām vietējās kultūras attīstības tendencēm. Šī pirmām kārtām uz savas prioritātes aplieci-nāšanu un nosargāšanu orientētā ricība tomēr deva impulsus atsevišķu kultūras nozaru uzplaukumam.

Jaundibināto biedrību pasākumi bija veltīti arī vairāk vai mazāk sekmī-giem tēlotājas mākslas dzīves aktivizēšanas mēģinājumiem. Rīgā to aizsā-kumus varēja vērot kopš 1773. gada, kad pilsēta savā īpašumā ieguva ārsta Nikolaja Himzela³⁰ kolekciju. 1802. gadā Rīgā sāka darboties Literāri prak-tiskā pilsoņu savienība³¹. Savā darbībā tā pievērsās arī ar tēlotāju mākslu saistītām problēmām un iestājās par «Ģildes galerijas» izveidošanu, balstoties uz esošajiem mākslas darbu krājumiem. Pēc ilgākas šī jautājuma risināšanas 1816. gadā pie Pilsētas bibliotēkas tika atvērts Mākslas kabinets. To iekār-toja mācītājs Dr. Liborijs Bergmanis³². Sākotnējā gleznu un grafiku kolekcija tika papildināta ar dāvinājumiem un pirkumiem, pie tam bija vērojama tiek-sme uz lokāla — novadpētnieciska materiāla koncentrēšanu un paplašinā-šanu. Bet, kā ir liecinājuši laikabiedri, sabiedrības interese par visu to vēl bijusi diezgan vāja. Literāri praktiskajā pilsoņu savienībā jau 1820. gadā pārsprieda jautājumu par gleznu izstādes sarīkošanu, izmantojot privātos krājumus. Ienākumi bija paredzēti jaunā mākslinieka Frīdriha Vilhelma Špora³³ ārzemju studiju pabalstam. «Priekšlikumu pieņēma ar vispārēju pie-krišanu. Savienības biedri apsoliņa «kopīgi darboties, lai mākslas izstādi krietni bagātinātu». Kā redzams pēc protokola, atklāšanas laiks jau iepriekš bija noteikts uz tā paša gada augustu, lai reizē svinīgi atzīmētu gleznotāja Ernsta Gothilfa Boses atgriešanos no Romas. Taču, par nožēlošanu, tas viss palika tikai kā labi nodomi! Pilsoņu savienības plānotā izstāde nenotika,»³⁴ — tā šī visnotaļ labā mēģinājuma izgāšanos pagājušā gadsimta nogalē komentē kāds baltvācu autors, un visumā viņa izjūtas harmonē ar V. Neimaņa mino-rājām noskaņām līdzīgās apcerēs. Tā laika tēlotājas mākslas dzīvē vēl ilgi sastopamies ar krietniem nolūkiem un mazām to realizēšanas iespējām. Noteicošās vienmēr palika tīri praktiskas dabas rūpes un apsvērumi. Tomēr sabiedriskās mākslas dzīves pieticīgais tecējums pamazām lauza sev gultni. 1826. gadā bija skatāma gleznotāja Martīna Andreasa Reisnera³⁵ gleznu izstāde. Rīgas pilsētas teātra dekorators Johans Heinrihs Breitigams³⁶ pievērsa rīdzinieku uzmanību ar 1828. gadā izstādīto kosmorāmu, bet jau pēc gada demonstrēja savas diorāmas un līdzīgu izstādi atkārtoja 1833. gadā. Ar lielā-kiem starplaikiem Rīgā varēja skatīt arī dažādas viesizstādes (1804, 1809, 1819, 1836). Visbeidzot, laikā no 1842. gada 3. līdz 15. septembrim Meln-galvju namā publicas apskatei tika nodota pirmā Baltijas mākslinieku darbu izstāde, ko atkal bija ierosinājusi Literāri praktiskā pilsoņu savienība, bet tās organizēšanā aktīvi piedalījās vietējie mākslinieki. Skates autoru pulkā lite-ratūrā minēti trīsdesmit pieci baltiskas izcelsmes gleznotāji.³⁷ Nākošās izstā-

des sekoja tikai 1845., 1853. un 1859. gadā. Pēc pirmās izstādes panākumiem Literāri praktiskajā pilsoņu savienībā dzimst ideja par īpašas biedrības dibināšanu mākslas dzīves veicināšanai, bet arī tā saduras ar vairākiem šķēršļiem; statūti netiek apstiprināti, un 40. gadu beigās kādreiz ar pacēlumu sāktā lieta jau ir pieklususi un tiek uzskatīta par dotajā momentā nerealizējamu. Krietni vēlāk — tikai 1870. gadā (tātad nākošā perioda ietvaros) nodibinās Rīgas Mākslas veicināšanas biedrība³⁸ (pirms statūtu apstiprināšanas proponēta kā Vidzemes, Igaunijas un Kurzemes Mākslas biedrība). Tās turpmākajā darbībā vienu no galvenajām vietām ieņēma Pilsētas gleznu galerijas un vēlāk — Pilsētas mākslas muzeja dibināšanas pasākumi, taču arī šo ieceru īstenošanas gaitā atklājās entuziastu grupas centienu un baltvācu pilsonības radītās realitātes sadursmes, bet tas viss jau pieder tieši šīs biedrības un muzeju vēsturei.³⁹

Arī bijusī Kurzemes hercogistes metropole — par guberņas pilsētu kļuvusi Jelgava 19. gadsimta sākumā vēl tiecās saglabāt kādreiz hercogu galmā aktīvi koptās mākslas dzīves tradīcijas. 1817. gadā sāka darboties Kurzemes Literatūras un mākslas biedrība. Kādā šīs biedrības vēsturei veltītā apcerējumā, tieši pārņemot liekulīgo baltvācu muižniecības viedokli un ignorējot tā laika patieso situāciju Baltijā, rakstīts, ka tā «bija sava laika bērns, iedvesmots no apgaismības, enciklopēdistu idejām, franču pēcrevolūcijas brīvdomīgā gara...».⁴⁰ Īstenībā biedrība aizsāka un plaši izvērta vācu kultūrtrēģerisko ideju popularizāciju, kas bija vērsta uz baltvāciešu tiesību apliecināšanu. 1816. gada 20. decembrī apstiprinātajos biedrības statūtos un to vēlākajos pielikumos 1817. gada 28. martā starp citiem minēti šādi mūs vairāk interesējoši mērķi un uzdevumi: izveidot vienotā centru tiem, kas vēlas iepazīt literatūras un mākslas attīstību, kā arī paši tajā līdzdarboties; literatūras un mākslas draugiem atvieglināt iepazīšanos ar ārzemju sasniegumiem šajās nozarēs un palīdzēt informēt ārzemes par to, kas Krievijas valstī šajā virzienā paveikts; līdztekus baltvāciešu senās kultūras izziņai interesēties arī par igauņu un latviešu valodu, poēziju, reliģiju, senatni un vēsturi. Kā īpaši «svēts pienākums» izcelta zemāko kārtu apgādāšana ar kalendāriem un tamlīdzīgu literatūru. Šīs biedrības paspārnē tad arī baltvācu mācītāji, muižnieki un literāti sāka risināt domu par vāciski orientētas «latviešu draugu» apvienības izveidošanu, un 1824. gadā tika nodibināta Latviešu literārā (draugu) biedrība⁴¹. Tās loma latviešu kultūras attīstīšanā un tautas atbrīvošanās cīņā plaši izvērtēta vairākos vispārīga un speciāla rakstura pētījumos. Arī šeit tomēr nebūs lieki atgādināt, ka pati Latviešu draugu biedrības dibināšanas iecere un šīs biedrības konkrētā darbība dod uzskatāmu priekšstatu par to, kādai deformācijai palaikam tika pakļautas apgaismības idejas Baltijas guberņās — zemē, kur valdošā virsslāņa interešu degpunktā vienmēr stāvēja savas kundzības saglabāšana jebkuros apstākļos un ar jebkuriem līdzekļiem. Gandrīz vienlaicīgi ar Kurzemes Literatūras un mākslas biedrību — 1817. gada sākumā pie tās tika nodibināts Poēzijas un literatūras muzejs, savukārt 1818. gada februārī sāka darboties Kurzemes provinces muzejs ar priekšlasījumu klubu «Atheneum». Muzejā līdzās dažādām raritātēm mazpamazām izveidojās respektējama mākslas darbu kolekcija. Tajā galveno vietu ieņēma baltvācu gleznotāju darinātie Kurzemes hercogu nama locekļu un muižniecības pārstāvju, kā arī lokālā vai plašākā nozīmē ievērojamu sabiedrisku, zinātnes, kultūras un Krievijas galmā kalpojošu politisku darbinieku

portreti. Līdzās atradās arī darbi, kuru autoru vārdiem bija Eiropas un pasaules slava. Tā, piemēram, var minēt J. F. Hakerta, F. G. Kīgelgena, Kanaletu, F. Žerāra un citu darinājumus. Biedrība — gan ar lieliem pārtraukumiem — izdeva ziņojumu krājumus, pēc kuriem redzams, ka tās darbā laiku pa laikam risināti arī tēlotājas mākslas jautājumi. Turpat varam gūt priekšstatu par muzeja krājumu pakāpenisko izaugsmi.⁴² Ar otro pasaules karu saistīto notikumu rezultātā biedrības un muzeja darbs izbeidzās.⁴³ Daļa mākslas vērtību tika izvesta uz Vāciju, kur 1945. gadā gājusi bojā vai pazudusi, daļa saglabājusies Latvijas PSR muzejos un sniedz ne pārāk plašu, tomēr visai daudzveidīgu ieskatu 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses vietējās tēlotājas mākslas mantojumā.

*

Baltiskās izcelsmes mākslinieku ceļi uz izvēlētās profesijas virsotnēm, šķiet, bijuši visai sarežģīti un nenoteikti. Tā laika prese gan saglabājusi ziņas par kādu mākslas skolu Rīgā, kas darbību sākusi 1808. gada rudenī un, jādomā, pastāvējusi neilgu laiku. Tās uzdevums bijis papildināt mākslinieku un amatnieku mācekļu zināšanas un iemaņas speciālajās disciplīnās (zīmēšanā, modelēšanā u.c.), kā arī dažos vispārīgā rakstura priekšmetos.⁴⁴ Pat šī fragmentārā liecība ļauj secināt, ka Baltijas guberņās mākslinieciskās izglītības pirmsākumos galvenā nozīme bijusi gleznotāja amata tradīcijai un — daudzos gadījumos — mācībām kāda vietējā meistara vadībā. Tālāk parasti sekoja studijas Eiropas, galvenokārt Vācijas mākslas augstskolās un — pēc iespējām — ceļojumi uz Itāliju.

Daļa topošo gleznotāju ilgāku vai īsāku laiku studēja arī Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Pašu baltvāciešu vārdiem runājot, 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajos gadu desmitos akadēmija ar savu tolaik pastāvošo mācību sistēmu nevarēja dot to, ko viņi vēlējās. Tomēr kā baltvācu, tā arī vācu mākslinieki katrā izdevīgā gadījumā centās nostiprināt savu prestižu ar Pēterburgas Mākslas akadēmijas piešķirtajiem nosaukumiem. Stāvoklis jūtami mainījās pēc 1830. gada, kad akadēmijā tika likvidētas jaunākās grupas un palika tikai divas vecākās — otrās pakāpes un pirmās pakāpes akadēmisti ar sešgadīgu kopējo mācību laiku. Tika paaugstināts vecuma cenzs, uzņemot akadēmijā, un brīvklausītājiem dotas tiesības mācīties visās mākslinieciskās izglītības disciplīnās. Arī Pēterburgas Mākslas akadēmijas starptautiskās autoritātes nostiprināšanās, tāpat kā tajā iegūtās un apstiprinātās profesionālās izglītības pakāpes, vietējās mākslas dzīves konjunktūrā bija vērā ņemami iemesli, kas baltvācu mākslniekus arvien vairāk orientēja uz Ņevas metropoli.

Baltijas guberņu mākslas dzīves aktivizēšanā noteikta loma bija 1802. gadā nodibinātajai Tērbatas universitātei, kuras vispārējā mācību kursā bija iekļauta arī zīmēšana un apmācīšana grafikas tehnikās. Pēc neilga laika pie universitātes tika atvērta zīmēšanas skola, kuras vadītājs trīsdesmit sešus gadus bija no Drēzdenes ataicinātais mākslinieks Kārlis Augusts Zenfs⁴⁵. Pie viņa visu fakultāšu studenti, tāpat kā ārpus universitātes stāvošie interesenti, varēja apgūt pirmās iemaņas un atkarībā no spējām un darbotiesgribas pat nopietnus pamatus dažādās estampa tehnikās, kā arī citās tēlotājas mākslas jomās. Pēc K. A. Zenfa ilggadējās un auglīgās darbības zīmēšanas skolu paaudzū secībā vadīja vairāki pazīstami baltvācu mākslinieki.⁴⁶ Liela daļa no

bijušajiem Tērbatas universitātes studentiem arī vēlāk palika aktīvi mākslas mīļotāji — diletanti, bet nereti darbojās pat kā profesionāli kādā no grafikas vai glezniecības nozarēm. Protams, šī universitātes tradīcija vairāk vai mazāk skāra arī pirmos tur studējošos latviešus. Tērbata gadsimta pirmajos gadu desmitos izveidojās par visrosīgāko Baltijas mākslas dzīves centru ne tikai zīmēšanas skolas dēļ. To noteica vesels faktoru kopums. 1803. gadā pie universitātes nodibināja mākslas muzeju, ko vadīja īstens mākslas pazinējs profesors Johans Kārlis Simons Morgenšterns⁴⁷. Savs muzejs bija arī zīmēšanas skolai. Galvenais faktors tomēr bija interešu stimulēšana un aktīvā informācijas apmaiņa, ko it īpaši sekmēja universitātes profesūras tiešie un dzīvīgie kontakti ar Vācijas un Krievijas vadošās inteliģences pārstāvjiem. Tādējādi šī vide kļuva arī par Rietumeiropas, precīzāk — Vācijas mākslas jaunāko strāvojumu kanālu.

Kurzemniekiem pakāpenisku ievirzi ceļā uz mākslas izpratni un tās pamatu apgūšanu sniedza uz kādreizējās Pētera akadēmijas bāzes izveidotā Jelgavas ģimnāzija. Tās mācību programmā noteikta vieta bija ierādīta zīmēšanai, kuras mācīšana līdz pat gadsimta beigām atradās cienījamu un Baltijas mākslas vēsturē respektējamu mākslinieku rokās.⁴⁸

Kā var izlobīt no reizumis visai skopajiem gleznotāju un grafiķu biogrāfiskajiem datiem, daudziem no viņiem maizes darbs saistījies ar zīmēšanas skolotāja amatu dažādu pakāpju un dažāda tipa skolās. Zīmēšanā tika sniegtas ne tikai privātstundas, bet tās apgūšanai pieņēma arī mājskolotājus. No vienas puses, tas ļauj mums apjaust, kāda palaikam bijusi mākslinieku maizes rieciena garoza, no otras — liecina par zīmētprasmes autoritatīvo nozīmi ne vien vispārējās izglītības sistēmā, bet arī sabiedrības virsslāņa «lābā toņa» izpratnē.

*

No Vācijas (vai citām zemēm) iebraukušie mākslinieki Baltijas guberņas uzskatīja it kā par starpstaciju vai tramplīnu ceļā uz Pēterburgu, kas solīja visai izdevīgu darbības lauku materiālās bāzes, kā arī profesionālā un sabiedriskā prestiža nostiprināšanai. Vairāki no viņiem šo plānu īstenoja spīdoši. Viens no spilgtākiem piemēriem ir Francis Gerhards Kīgelgens⁴⁹, kas 18. gadsimta pašā nogalē pēc kāda Itālijā iepazīta Rīgas patricieša uzaicinājuma ierodas Rīgā. Drīz viņam seko dvīņubrālis ainavists Kārlis Ferdinands Kīgelgens⁵⁰. F. G. Kīgelgena galvenā darbošanās joma ir portretu glezniecība. Personiskais šarms un profesionālā veiksmē viņam nodrošina gan darbu, gan draugus vietējo patriciešu vidē. Abi brāļi drīzumā dodas uz Rēveli (Tallinu) un no turienes tālāk uz Pēterburgu. Igaunijā viņi saradojas ar baltvācu feodālās aristokrātijas aprindām, apprecot divas māsas no pazīstamās Cēges-Manteifelu dzimtas, bet Pēterburgā jo ātri kļūst par ķeizara galma gleznotājiem un katrs savā nozarē veiksmīgi izpilda daudzus pasūtījumus. Ieguvis vairākus nosaukumus un pagodinājumus, nostiprinājis materiālo bāzi un atjaunojis arī kādreiz zudušo dzimtas muižniecisko titulu, F. G. Kīgelgens 1803. gadā atstāj Pēterburgu, turpmāk dzīvo Igaunijā, bet 1805. gadā atgriežas Vācijā un apmetas uz pastāvīgu dzīvi Drēzdenē, kur gūst ievērojamus panākumus kā sava laika radošās inteliģences portretists, kļūstot par vienu no populārākajām un kolorītākajām personībām turienes mākslas dzīvē. Pateico-

ties viņa karjeras spožumam, saskarei ar vācu kultūras dižgariem un radniecīgajām saitēm ar baltvācu muižniecību Igaunijā, viņa popularitāte ir jo noturīga arī visā Baltijā. Vēl vairāk to nostiprina mākslinieka dzīves priekšlaicīgais un traģiskais noslēgums. K. F. Kigelgens turpretim paliek Pēterburgā un ar savu darbību pilnīgi iekļaujas Krievijas mākslas vēsturē.

Nedaudz vēlāk — varbūt bez tāda vēriena, bet ar tikpat noteiktu mērķniecību — līdzīgu programmu realizē pazīstamais Drēzdenes romantiķis Kārlis Kristiāns Fogels-Fogelšteins⁵¹, kas savukārt agrīnā jaunībā, sekojot barona Kārļa Oto Lēvenšterna⁵² uzaicinājumam, 1807. gadā atbrauc uz Vidzemi kā pēdējā bērnu mājskolotājs ar nolūku iekrāt līdzekļus studijām Itālijā. 1808. gadā viņš dodas uz Pēterburgu, bet jau pēc četriem gadiem aizbrauc uz Romu, lai īstenotu savas ieceres. Gadsimta sākumā dažus gadus Rīgā uzturas portretists Ernsts Pēteris Rokštūls⁵³, taču drīz vien arī viņš nokļūst Pēterburgā. Baltiju un Rīgu 18. gadsimta 80. gados skar arī Stokholmas Mākslas akadēmijas īstenā locekļa, Pēterburgā populārā vedutu meistara Benjamīna Patersena⁵⁴ dzīves un daiļrades ceļš. Turpretim citiem, kā, piemēram, Johanam Frīdriham Tilkeram⁵⁵ un Vilhelmam Bārtam⁵⁶, Rīga un Baltijas guberņas bija vienīgi kārtējais pieturas punkts ar profesionālajām interesēm saistītajos ceļojumos. Varētu minēt vēl citus līdzīgus piemērus, bet priekšstatam pietiks arī ar šiem.

Tomēr daudzi no iebrucējiem, varbūt sākumā to neapjaušot, Baltijā atrada savu otro dzimteni un vairāk vai mazāk pieticīgo mūža eksistenci Rīgā, Jelgavā vai Kurzemes un Vidzemes muižniecības paspārnē. Minēsim kaut vai Jozefu Dominiku Ēksu⁵⁷, J. S. B. Gruni, K. T. Fehelmu, J. J. Dēringu, un tie vēl nebūt nebija visi.⁵⁸ 19. gadsimta sākumā kādā Kurzemes aprakstā lasāms, ka tajā laikā tur «dažāda veida amatnieki un mākslinieki ir tik lielā skaitā, ka peļņa tiek pārlietu sadrumstalota».⁵⁹ Tādēļ arī saprotams, ka mākslinieku materiālā neatkarība bija ļoti problemātisks jautājums un gandrīz neiespējams fakts. Šāda situācija daļēji saglabājās visu gadsimta pirmo pusi un arī vēlāk. To visai uzskatāmi atspoguļo tā laika Rīgas prese: «Māksla meklē maizi, jo ko gan mēs atrodam mūsu Špora, Kāringa un citu darbnīcās? Tikpat kā vienīgi to, kas viņiem nodrošināja slavu un godu, bet ko iegūt vienādi vairījās kā sabiedriskie iestādījumi, tā nedaudzie mākslas draugi un kas tādēļ palika pie viņiem gan kā rekomendācija, bet tajā pašā laikā diemžēl neejoša prece.»⁶⁰ Šo un līdzīgu cēloņu spiesti, tādi Baltijā dzimuši spēcīgi talanti kā, piemēram, Johans Jākobs Millers⁶¹ un Johans Kārlis Bērs⁶² meklēja un atrada savām spējām atbilstošu darbības lauku Vācijā vai citās zemēs, un mākslas vēstures ietvaros viņu kādreizējai baltiskajai izcelsmei vairs paliek tikai tīri biogrāfiskas izziņas nozīme.

Latvijas teritorijā dzimuši arī vairāki vācu tautības mākslinieki, kuru daiļrade tūlīt vai pakāpeniski iekļāvās krievu mākslas gultnē. Tā, piemēram, kurzemnieciska izcelšanās bijusi Gotlobam Aleksandram Zauerveidam⁶³, kas sākumā aktīvi darbojās Drēzdenē, bet vēlāk kļuva par Pēterburgas Mākslas akadēmijas Batāliju klases pamatlicēju. Pēterburgā panākumus guva un savu dzīvi iekārtoja G. A. Zauerveida skolnieks un pēctecis Pēterburgas Mākslas akadēmijas postenī Rīgas kurpniekmeistara dēls Johans Aleksandrs Gotlībs Švābe⁶⁴. Ar Rīgu ir saistīti arī krievu mākslas vēsturē pazīstamā gleznotāja un grafiķa Georga Vilhelma Timma⁶⁵ bērnības un jaunības gadi.

Baltvācu aristokrātiskās un buržuāziskās jaunatnes viena daļa studiju gaitās Vācijā un citās Rietumeiropas zemēs dažbrīd nonāca visai ciešā saskarē

ar laikmeta progresīvajām idejām un pārņēma tās. Atgriežoties Baltijā, viņu spārni konkrētajos apstākļos vairumā gadījumu tika apgriezti, tomēr tas neizslēdza tā laika progresīvo tendenču atspulga klātbūtni šī sabiedrības loka darbībā. Visu teikto var attiecināt arī uz māksliniekiem. Talants un baltvāciešu virsslāņa sakari un protekcijas atsevišķiem māksliniekiem pavēra ceļu uz Pēterburgu, tās mākslas vidi un augstākās sabiedrības pasūtījumiem, tādējādi nodrošinot iespējas tālākai un vērienīgākai viņu daiļrades attīstībai. Pārējie gleznotāji un grafiķi atradās tiešo un netiešo maizes devēju atkarībā ne vien materiāli, bet arī morāli. Pasūtījumi tomēr ne vienmēr un ne pilnīgi spēja nodrošināt viņu eksistenci, tāpat kā ne vienmēr baltvāciešu ētiskie un estētiskie ideāli kļuva par noteicošo faktoru mākslinieku radošo principu un sabiedrisko uzskatu veidošanās procesā. Tas viss bija atkarīgs no daudzu priekšnoteikumu kopas, kā, piemēram, no mākslinieka izcelsmes, apkārtējās vides, individuālās mentalitātes, interesēm un tuvības dzīves īstenībai. Un varbūt tieši ideālu un skarbās īstenības sadursmēs veidojās un atklājās tas, ko var saukt par vietējās mākslas specifisko aromātu.

POSKAŅAI

«Skataities visapkārt mani brāļi, un visur jūsu acis un ausis lielu prieku nomanīs. [...] Caur pātariem vien jūs savus grēkus nenolūgsiet.»¹ — «Tādēļ nedarait ļaunumu un esiet prātīgi, tas ir — meklējiet Dievu iekš Dieva radījumiem...»² Tā kādā no latviešu zemniekiem adresētajiem rakstiem savus lasītājus uzrunājis viens no 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā populārākajiem Baltijas māksliniekiem — kurzemnieks Johans Heinrihs Baumanis (*Johann Heinrich Baumann*). Arī šodien varam teikt, ka viņa daiļrades centieni nav nogrimuši aizmirstības atvarā: tiem sava vieta saglabājas kā Latvijas kultūras, tā mākslas vēsturē. Runājot par šo gleznotāju, vienmēr tiek akcentēts viņa darbu savdabīgums, kas sakņojas dzimtās dabas izjūtā. J. H. Baumaņa sniegums ir spilgta tā laikmeta un vides parādība. Kas un kāds īsteni bijis mākslinieks, kura personība spēj savaldzināt vēl mūsu laika biedrus?

J. H. Baumanis dzimis 1753. gada 29. janvārī Jelgavā. Viņa tēvs Joahims Baumanis³ tajā laikā ir Kurzemes ģenerālsuperintendents. Arī tēvabrālis — rosiġais vēstures pētnieks Heinrihs Baumanis⁴ ir ģarīdznieks. Johans agri paliek bārenis, bet, domājams, jau dzimtas tradīcijas viņam lēmušas cienījamās mācītāja gaitas. No 1772. gada līdz 1776. gadam viņš studē teoloģiju Erfurtes universitātē, taču paralēli mācās glezniecību pie toreiz iecienītā vācu animālista Jākoba Samuēla Beka⁵. Šīs intereses J. H. Baumanis aizrāvušas tik tāl, ka dzimtenē viņš atgriežas nevis kā mācītājs, bet gan kā gleznotājs. Literatūrā ir minēts, ka jaunais mākslinieks atvedis līdzī daudzus sava skolotāja darbus.⁶ Ap to laiku Latvijas teritorijā tiešām parādās laba tiesa J. S. Beka gleznu. Ne mazāk iespējams, ka daļa no tām šeit atradušās jau pirms J. H. Baumaņa pārbraukšanas. Vēl pēc citām versijām, 1777. gadā Jelgavā uzturējies arī pats J. S. Beks.⁷ Gleznodams un medīdams J. H. Baumanis ceļoja pa Kurzemi, Vidzemi, Lietuvu, Baltkrieviju un Krieviju. Žanra un motīvu izvēlē skolnieka un skolotāja intereses sakrita, tādēļ arī viņu ne vienmēr parakstītie darbi reizēm tiek jaukti. Tomēr nevar noliegt būtisku atšķirību abu mākslinieku gleznieciskajā īstenības uztverē un temperamentā. J. S. Beks putnus un dzīvniekus glezno ar lielu rūpību, teicami atveidojot materiālu. Viņa darbos noteikts izpildījuma korektums vienmēr stāv blakus un dažkārt pat pāri visām pārējām gleznas kvalitātēm. Turpretim J. H. Baumanis ir daudz ekspansīvāks gleznotājs. Rūpība nav šī mākslinieciiskā rakstura noteicošā iezīme, taču tieši tajās gleznās, kur J. H. Baumanis nav pārlieku iedziļinājies sīkdaļu tēlojumā, visuzskatāmāk atklājas īstens gleznieciskums.

Berlīnes Zinātņu akadēmijas matemātikas nodaļas direktors Johans Bernulli (*Johann Bernoulli*, 1744—1807) savās ceļojumu piezīmēs, aprakstot Kurzemē un Jelgavā 1778. gadā redzētās mākslas darbu kolekcijas, piemin arī kādu holandiešu gleznotāja Filipa Vauvermana (*Philips Wouwerman*, 1619—1668) gleznas labu kopiju, ko darinājis J. H. Baumanis.⁸ Tas ne tikai apstiprina 17. gadsimta holandiešu glezniecības popularitāti tā laika vietējā mākslas pazīnēju un cienītāju sabiedrībā, bet — galvenais — norāda arī uz J. H. Bau-

maņa ietekmju avotiem. Iedziļinoties viņa daiļradē, atmiņā gribot vai negribot — kaut arī ne vienmēr pārlietu izteikti — nāk cits holandiešu: Pauls Poters (*Paulus Potter*, 1625—1654). Par J. H. Baumaņa profesionālo spēju stabilitāti jau agrīnā mākslinieciskās darbības posmā liecina 1786. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmijas piešķirtais nosaukums — «naznačennij», kas apzīmē pēdējo pakāpi pirms akadēmiķa nosaukuma. Gleznotājs to iegūvis par akadēmijas Padomei iesniegto darbu «Zaķis».⁹

J. H. Baumaņa darbu skaits bijis apskaužami liels. Mākslinieks savā ienākumu grāmatā reģistrējis 1713 gleznas, kuras pārdevis par 4—12 dālderiem gabalā. J. H. Baumaņa darbi savā laikā bija atrodami gandrīz vai katrā Kurzemes un Vidzemes muižā, arī cienījamāko birģeru dzīvokļos un pat Igaunijā. Paša iemīļotos un pasūtītāju iecienītos motīvus viņš lāgiem gleznojis atkārtoti. Varbūt lielais pieprasījums bijis viens no iemesliem, kādēļ J. H. Baumaņa gleznu kvalitāte ir atšķirīga. Jādomā, ka sava nozīme šajā apstākli būs bijusi arī mākslinieka impulsīvajai un meklējošajai dabai. Ar to varbūt varētu izskaidrot daudzus viņa darbos sastopamos piegleznojumus un pārgleznojumus, kuru izcelsme, kas vispār vēl ir izpētāma, citādi šķiet visai mīklaina. Pēc saglabājušos gleznu daudzuma J. H. Baumanis, bez šaubām, stāv tālu priekšā citiem gleznotājiem — saviem laikabiedriem un «zemes brāļiem». Atsevišķi viņa darbi vai nelielas kolekcijas atrodas vairāku Latvijas PSR muzeju fondos.¹⁰ Personiskajās kolekcijās esošās J. H. Baumaņa gleznas mūsu republikā nav pilnībā apzinātas, tomēr var jaust, ka arī to skaits ir diezgan ievērojams.

Māksliniekam popularitāti nodrošināja ne vien lielās darba spējas, gleznu kvalitāte un samērā mērenās cenas, bet arī — kā var spriest — viņa kolorītā personība. Ziņas un darbi, kas ir mūsu rīcībā, ļauj secināt, ka J. H. Baumanim bijis plašs vēriens un arī — viengabalains raksturs. Lielais medību mīlotājs, medniekstāstu stāstītājs, mednieku biedrības «virmācītājs», kādreiz par Kurzemes Minhauzenu sauktais balamute gleznoja tikai to, kas bija tuvs viņa sirdij. Tādēļ, neraugoties uz visādām savdabībām, J. H. Baumaņa daiļrades mantojums vēl šodien atspoguļo gleznotāja pieķeršanos dzīvei un dabai un sniedz arī patiesu emocionālu baudījumu. Vēlāk mākslinieks pievērsās zemkopībai, tādējādi vēl jo vairāk pietuvodamies ne tikai dabai, bet arī skarbjām darba dzīves norisēm.

Mūs īpaši var interesēt J. H. Baumaņa tiešie kontakti ar latviešu tautu un atsevišķām tās kultūras attīstības parādībām. Te interesantu liecību 19. gadsimta otrajā pusē devis J. Ekarts: «...īsts seno laiku baltiešu mākslinieks.. kuram bija sirds priekš tautas, kamēr citi mednieki latviešu zemniekā.. saskatīja vienīgi līdzekli meža zvēru dzišanai.»¹¹ Dabas mīlestība viņu padarīja par gleznotāju, zemkopību — par zemnieku draugu un literātu. J. H. Baumanim tik tiešām bija tuvi un pazīstami darbarūķu likteņi. Tas jūtams viņa latviešu valodā sarakstītajos sacerējumos, kas rāda autora attieksmi pret vienkāršo cilvēku. Manuskriptā «Pavasara apdomāšana..», piemēram, lasām: «Gan ilgi mēs esam cietu zienu cietuši. Gan ilgi no liela trūkuma un aukstuma pārņemts, nabags saimnieks tikko savas mājas izvilkt spēja, un dažā trūcības dēļ raudāta asara no bēdīgas mātes uz savu novārgušu bērniņu klēpī bira. — Dažs ceļa vīrs savus zirgus ceļā nopūlēja un trūcības dēļ badu nomērdēja, dažam pavisam barība trūka, cik lopiņi neizgaisa, dažkas nabags tika. Vēl cerēja, ka rudzu lauki auglīgi būs un ka vēl uz priekšu saimnieks paliks, — Dievam žēl! Vai dažam sniegu kupeni un ūdens plūdi laukus nenomaitāja?»¹²

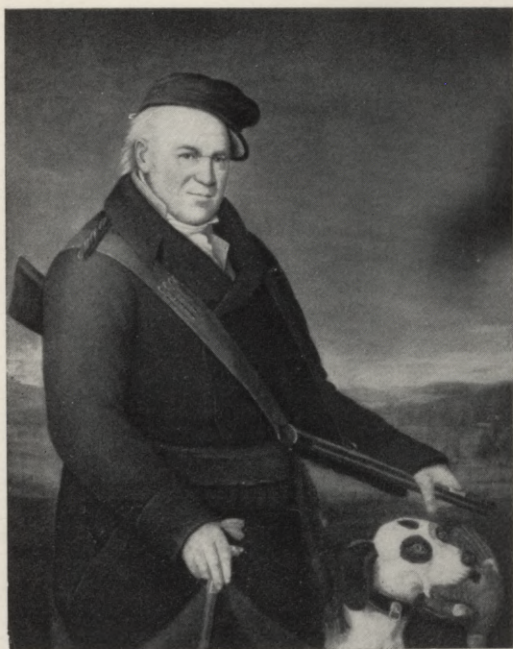
Savukārt bērū runā «Pāra vārdu pie veca Avotnieka, Baldones meža sarga, kapa...» J. H. Baumanis raksta: «Es ko spēdams šijā pasaulē esmu gribējis labu darīt, kad mana sirds nemierīga un noskumusi tika, tad es meklēju kādu citu nemierīgu vai noskumušu sirdi iepriecināt — es palīdzēju ko spēdams tam, kam tukšas rokas, un mana sirds pa tam līdzī priecīga tapa.»¹³ Gleznotāja manuskriptos saglabājies arī kādas lugas «Ģeķis uz tirgu» teksts. Tas ir pazīstamā lugu autora Augusta Frīdriha Ferdinanda Kocebū¹⁴ lokalizējuma «Vien-tiesis gadatirgū» latviskojums.¹⁵ J. H. Baumaņa patstāvīgo un latviešu lasītājam pārstrādāto cittaustu literātu sacerējumu valoda ir vitāla, tēlaina un tā laika rakstības īpatnību un nepareizību dēļ šķiet visai amizanta. Izteiksmē pasmagi, taču sulīgi un ar emocionālu pacēlumu manuskriptā «Brambergu muižas izskatīšana» mākslinieks apraksta savu kādreizējo dzīvesvietu un tās apkārtni Daugmales pilskalna tuvumā: «Teit, kur ne tāli tie pirmie Vidzemes uzvarētāji savu pirmo mitekli taisīja (domāta Ikšķile — R. B.), — tur es 11 gadus klusā mierā dzīvoju, uz paša Daugavas klintaina krasta, kuras virss līdz vasaras svētkiem ar baltu spīdušu sniegu apklāts. [...] Strauji veļas Dau-gava tur garām — gar Mārtnas un Doles salām, pa kreisai rokai tiek straume par sausās Daugavas nosaukta. Strūgām un plostiem ļoti jāsargas, ka straume tanī neievelk. [...] Krastas virsū sākas auglīgi lauki un dārzi, kuru vidū Bramberges muiža guļ... Mazas strautes un grāvi no augšienes tur aumuļi-kam nogāžas iekš Daugavas — itin tā, ka tie to straujo Daugavu vēl strau-jāku pataisīt gribētu, lai ūdens ceļš vēl bailīgāks caur šiem tikt varētu. [...] Aiz Salas piles no tālenes Rīgas lepni turņi ar visu Rīgas pilsātu un tai Rīgai piederīga Jumpravas muiža ar sudmalām, patmalām, pastes muiža, parumbes muitu nams un dažas prieku muižas un ciemi redzami. Tā plūst līdz ar Dau-gavas straumi daža bagātības manta no divējām mūsu pasaules pusēm uz Vidzemes Pirm-Pilsātu. Tur rādās gar Daugavas krastiem atvari...[...] Uz straujiem viļņiem tiek strūgas, plosti un laivas šūpoti, brīžam uz akmins kau-liem maitātas. [...] No Brambergā augsta pils kalna (Daugmales pilskalns? — R. B.) tā izskatīšana 6 jūdži apriņķe rādās. Rīga ar savām muižām, Baldone ar savu avotu un meža kunga muiža, baznīca, krogi, citas muižas, fabrikas, meži, tīrumi, pļavas un purvi.»¹⁶ J. H. Baumaņa sacerējumos, kas bieži ir saistīti arī ar cilvēka dzīves drūmāko momentu apceri (piemēram, bērū runas), izskan tas pats dažkārt panaivais, bet sirsnīgais dzīves apliecinājums, kuru izjūtam viņa gleznās.¹⁷

Pēc dzīves un darbības datiem, gleznotāja daiļrade iekļaujas posmā, kuru lielajā mākslā raksturo klasicisma un romantisma stils, kā arī šo stilu mijiedar-bība dažādās modifikācijās. J. H. Baumani šīs norises daudz neskar: viņš ir suverēns mākslinieks, kas radošos stimulus rod tuvākajā vidē — ciešā saskarsmē ar apkārtējo īstenību. Kaut gan J. H. Baumaņa glezniecībā gal-veno vietu ieņem animālistiskais žanrs, viņš darinājis arī portretus. Ar lielu patiku viņš gleznojis un pārgleznojis pašportretus, kas ir arī salī-dzinoši vairāk saglabājušies. Vienā no tiem, kas laika gaitā guvis nosaukumu «Mednieks», redzam zemnieciski smagnēju vīru zaļā tērpā ar pilnu mednieka ekipējumu (1. att. ielīmē). Sārtās, vēja appūstās sejas raupajos vaibstos zīmējas rezignēta dzīves gudrība — tāla tai vitālajai un humora pilnajai bra-vūrai, kādu, pēc pavirši radītiem priekšstatiem, dažreiz māksliniekam mēdz piedēvēt. Viņam blakus ir uzticamais pavadonis — suns ar medijumu zobos. Bet fona ainaviskajās tālēs, pēc tam kad lasīta «Brambergu muižas izskatī-

šana», neviļus gribas saskatīt Daugmales un Baldones pakalnus. No pārējām ģimētnēm šodien vairs varam minēt vienīgi Georga Konrāda Nestora portretu (2. att. ielīmē). Tajā J. H. Baumanis it kā atspoguļojis savu priekšstatu par dzīves gaišo pusi. Meža malā ērti atlaidies kāds pilsētnieciski tērpies vīrs. Viņš rāmi — ar baudu malko vīnu. Pie kājām tirgonim nogūlies gleznotāja iemīļotais suns (ar melno plankumu uz acs), kas apsargā medījumu. Gleznas tālākā plānā — mežsarga sēta vai kāda, paša J. H. Baumaņa terminoloģiju lietojot, «prieku muiža». Darbā ir daudz omulības un savdabīgas poēzijas.

Galvenā J. H. Baumaņa darbības joma tomēr ir un paliek dabas pasaule. Dzīvnieki un putni viņa gleznās parādās gan kā objekti klusajās dabās ar medījumiem, gan sveiki un veseli mežu vai lauku vidē. Tur redzam rubeņus, irbes, zaķus, lapsas, caunas un citus kustoņus. Netrūkst arī mājdzīvnieku un mājputnu. Īpaši J. H. Baumanis iemīlojis medību suņus, kurus gleznojis gan pa vienam, gan grupās, kā arī iekļāvis kluso dabu kompozīcijās. Jūtams, ka mākslinieks vispirms ir dabas draugs, bet medību prieki ir pakārtoti moments. Liekas, ka jau no J. S. Beka gleznotājs pārņēmis animālistiskajam žanram raksturīgās holandiešu tradīcijas, kas visai uzskatāmi parādās atsevišķos viņa darbos. Labākajos pārsteidz mākslinieka spējas materiāla atveidošanā (zvēru akots, putnu spalvas, koku stumbri, lapotne u. tml.). Dzīvniekus un dažkārt arī klusās dabas J. H. Baumanis glezno ainaviskā vidē, kura nav tikai neitrāls fons, bet ir organiska un aktīva gleznas sastāvdaļa. Darbu kompozīcija — vienkārša un lakoniska, reizēm pat elementāra. J. H. Baumanis bija izstrādājis noteiktus paņēmienus gleznas laukuma organizēšanā, kur savu nozīmi ieguva gan dažādu kontrastu ritmi, gan tēloto objektu lineāro aprišu savstarpējā saskaņā un plūdums (5. att. ielīmē). Gleznieciskajā risinājumā parasti dominē lokāli, tonāli niansēti zemes krāsu laukumi. Dabas uztveres un mākslinieciskā izpildījuma skaidrība piešķir gleznotāja darbiem lielu pārliecības spēku. Viņa putni, lapsas, zaķi, suņi un cita radība nevis pozē skatītājam, bet dzīvo sev raksturīgajā apkārtņē. Ainaviskā momenta tīri vizuālais īpatsvars katrā gleznā ir atšķirīgs, taču vienmēr tam ir noteikta emocionālā slodze. Ainavas kompozīcijā lielākoties vērojamas divu pamatprincipu variācijas. Nereti, kā, piemēram, gleznā «Ainava ar zaķi» (3. att. ielīmē) un daudzajos medņu, irbju un rubeņu tēlojumos, fona tuvākajā plānā kā tumša, ritmiski šķelta masa izceļas koku stumbri, starp kuriem paveras skats uz paugurainu tāli vai pļavu klusā meža ielokā. Citos gadījumos akcents likts uz klasicisma ainavai raksturīgajām kulisēm — dažādos dziļuma plānos kārtotiem pakalniem, birztaļām un atsevišķu koku visai filigrāni atveidotiem siluetiem (6. att. ielīmē). Neraugoties uz tuvību sava laika lielās mākslas tradīcijai, J. H. Baumanis valdošā stila īpatnības neatklāj tieši, bet pakārto tās konkrētam dabas vērojumam un lokālās vides izjūtai. Arī vēl šodien viņa gleznas uztveram kā kaut ko pazīstamu — kādreiz jau redzētu un atkal sastaptu, jo tās izstaro dzimtās dabas silto elpu.

Pārējo J. H. Baumaņa darbu klāstā savdabīgu vietu ieņem pāris, varētu teikt, «parādiska» rakstura suņu gleznojumi, no kuriem īpaši interesants ir «Medību suns» (4. att. ielīmē). Darba kompozicionālā uzbūve ir konsekventa savā uzsvērtajā vienkāršībā. Patumšajā gleznā dominē sānskatā traktētā dzīvnieka gaišais ķermenis, kura gleznieciskais atveidojums ir plastiski jūtīgs.



1. J. H. Baumanis.
Mednieks (Pašportrets).

2. J. H. Baumanis.
Tirgotāja Georga Konrāda Nestora portrets.





3. J. H. Baumanis.
Ainava ar zaķi.

4. J. H. Baumanis.
Medību suns.

5. *J. H. Baumanis.*
Medijuma klusā daba.

6. *J. H. Baumanis.*
Irbītes.





7. *J. H. Baumanis.*
Medījuma dzišana.

8. *J. S. B. Grune.*
Kristus svētī bērnus (fragments).





9. J. S. B. Grune.
Fantastiska ainava.



10. J. S. B. Grune.
Dzīvnieki.



11. J. S. B. Grune.
Kristus pie krusta.

Liekas, ka zem plānā, baltā apspalvojuma jaušams dzīvās miesas pulsējums. Neparasts un J. H. Baumaņa daiļradē pat negaidīts ir gleznas fons, kur dziļumā redzama jūra ar kuģi un fantastiska, it kā dārgakmeņos mirdzoša pilsēta klinšainā krastā. Ainavas tēlojumā valda romantiska, dramatiski kāpināta noskaņa. Krāsas ir piesātinātas, otas raksts — sulīgs. Neizskaistinātās īstenības korektā atspoguļojuma un atraisītās fantāzijas kontrasts dod priekšstatu par gleznotāja tēlainās uztveres diapazonu un rezervēm. Palaikam J. H. Baumaņa glezniecībā vērojami ļoti atšķirīgi un izvēlēto uzdevumu nosacīti mākslinieciskā risinājuma principi: no vienas puses, sastopamies ar profesionālu racionālismu, no otras — ar pēkšņu atraisītību. Tā, piemēram, jau minētajā tirgotāja G. K. Nestora portretā varam apbrīnot tumši gaišo laukumu stabilo un oriģinālo arhitektoniku, bet gleznā «Medījuma dzišana» pārsteidz dinamiskās kustības ritmu kaskāde, tās gandrīz vai eksplozīvais efekts (7. att. ielīmē). Atsevišķi darbi liek domāt, ka mākslinieks, pakļaujoties impulsīvām ierosmēm vai eksperimentējot, reizēm ignorējis zīmējuma perfektiju, apjoma modelējumu un citas līdzīgas kvalitātes. Līdz ar to šajās gleznās parādās it spēcīgas primitīvisma iezīmes, taču emocionālā ekspresija nereti kompensē to, no kā autors spontāna noskaņojuma vai vienkārši steigas dēļ atteicies.

Ja kāds labi domājošs autors raksta par J. H. Baumaņa jūtu pārpilnajiem suņiem ar cilvēcisku skatienu, sentimentālajiem vilkiem un lapsām, omulīgajiem lāčiem un briežiem vai jūsmīgajiem zaķiem, mēs varam ar smaidu tam pievienoties.¹⁸ Dziļāk iepazīstot J. H. Baumaņa mākslu, jāsecina, ka viņš, dabu mīlēdams, glezno nevis idilli, bet skarbo īstenību tās bieži pat nežēlīgajā daudzveidībā. Te lapsa uzglūn zaķenam, tur cauna uzgājusi ligzdu ar putnēniem, vārdu sakot — noris ciņa par eksistenci... Bet dzīvotgriba tomēr lauž sev ceļu.

Raksturojot J. H. Baumanī kā 19. gadsimta pirmās puses populārāko animālistu Latvijas vai pat visas Baltijas glezniecībā, jāpiemin viņa jaunākais laikabiedrs jelgavnieks Kārlis Knēbušs¹⁹, kas, kā to ļauj secināt viņa daiļrades pieticīgais mantojums, arī visai veiksmīgi darbojies šajā žanrā. Viņa gleznojuma artistiskā atraisītība varbūt vairāk nekā J. H. Baumaņa vitālā smagnejība atbilda lielās mākslas ideāliem un profesionālajiem kritērijiem, taču pēdējais mums tuvāks gan ar savu Latvijas dabas izjūtu, gan ar zemnieku sūrā likteņa sapratni. Bet, cienot viņu, nepārspilēsīm! «Voi mums vajaga ķēniņu augstās pilis apmeklēt, lai šās pasaules priekus un jaukumus redzam? Voi klajā laukā vairāk jaukumus neatrodam? Un jūs, zemnieki, — jūs tos pirmus priekus pretī nemiet, jo jums tie pirmi lauka un meža augļi pieder, jums pirmāk visi putniņi dzied nekā pilīs un pilsētās dzīvotājiem. Jums, mīļiem zemniekiem, tāpēc lai ir maz bēdas par to, ka jūs, savus laukus kopdami, savas pļavas tīrīdami, viņus lepnus brīnumus nesajūtiat. Jums, kas jūs piļu un pilsētu lielu troksni retam no tālienes redziet, — jums, tiem vientiesīgiem, lai tie ierasti un piederīgi zemes prieki vairāk patik, kas arī jums vairāk pieklājas,»²⁰ tajā pašā manuskriptā «Pavasara apdomāšana..» tālāk raksta J. H. Baumanis. Jāatceras, ka arī viņš bija tikai sava laika un savas kārtas cilvēks. Kā individualitāte — ar dzimtajaužu smagās darba dzīves izpratni un saviem, kaut arī didaktiski filantropiskajiem, centieniem J. H. Baumanis latviešiem tomēr bija tuvāks nekā viņa tautasbrāļu vairums, bet dzimtās dabas vitālais atainojums viņa reālistiskajos mākslas tēlos ir spilgta un vienreizēja parādība tā laika

vietējas glezniecības mantojuma kopainā. Īsta mākslinieka sirds un godavīra prāts viņam ļāva un lika skatīties uz dzīvi bez rožainām brillēm, tverot gleznās un rakstītajos sacerējumos dažu dziļi patiesu īstenības faktu. J. H. Baumaņa sniegumu vērtējot, nevar noliegt, ka viss iepriekš minētais viņam nodrošina noteiktu vietu Latvijas kultūras vēsturē, kaut gan māksliniecisko vērtību nozīmē viņa glezniecība stāv krietni augstāk par labi domātajiem literārajiem mēģinājumiem.

Mūža vakaru J. H. Baumanis aizvadīja Rīgas pievārtē — Jumpravmuižā meitas ģimenē. Mākslinieks miris 1832. gadā un apglabāts Katlakalna kapos, kuriem blakus jau toreiz pacēlās K. Hāberlanda klasicisma stilā celtās baznīcas skaistā rotunda.

*

Ar īpatnēju pievilcību cauri gadsimtu dūmakai iezīmējas laika gaitā vietumis pagaisušās Johana Samuēla Benedikta Grunes (*Johann Samuel Benediktus Grune*) dzīves un daiļrades aprises. Viņa likteņgaitas, darbības loks un personības oriģinalitāte Latvijas mākslas vēstures raibajā seģenē līdzās J. H. Baumaņa sulīgajiem dzīpariem ieauz arī savu krāsainu pavedienu. Laiks pret J. S. B. Gruni ir bijis sevišķi nežēlīgs un iegrauzis milzīgus robus gan viņa glezniecības mantojumā, gan liecībās par mākslinieka mūža gājumu. Saglabājušies materiāli it kā ieskicē punktētu līniju, kas ļauj apjaust J. S. B. Grunes dzīves ceļa un mākslinieciskās darbības galvenos metus. Tiem piemīt noteikts valdzinājums, kas mudina uz mirkli apstāties, lai ar šo aperci tuvotos dažu tā laika vietējās mākslas dzīves finešu un kopsakarību izpratnei.

Gleznotājs dzimis 1783. gada 9. martā Eislēbenē skārdniekmeistara Kristiāna Benedikta Grunes (*Christian Benediktus Grune*) ģimenē ļoti nabadzīgos apstākļos, kā vēlāk minēts viņa bērnu paziņojumā.²¹ J. S. B. Grune studējis Berlīnes Mākslas akadēmijā, apceļojis Vāciju, Ziemeļtāliju un pašā gadsimtu mijā, kā raksta Jūliuss Johans Dēriņgs²², sekojot kāda ārsta atraitnes aicinājumam, kura par viņu gādājusi kā par savu dēlu, ieradies Kurzemē.²³ Tur arī aizritējusi gandrīz visa viņa dzīve. No J. J. Dēriņa uzzinām arī, ka J. S. B. Grune bijis ļoti apgarots un «augstākā mērā oriģināls» cilvēks, kurš varēja kļūt par lielu gleznotāju, ja vien būtu guvis iespēju vairāk mācīties, bet palicis tikai «krituša ģēnija» līmenī. Dzīvē un daiļradē J. S. B. Grune pamazām noslīdējis dziļā misticismā. Mākslinieks bijis ārkārtīgi produktīvs, ar lielu vieglumu veidojis savas kompozīcijas, kas bieži bijušas apgarotas, dažkārt fantastiskas, neparastas, un iztēles lidojumā tuvinājies galējībām un irealitātei. Viņa gleznu profesionālais sniegums bijis atšķirīgs, nereti it kā nepretenciozs un pat «neestētisks».

Latvijas PSR muzejos šobrīd vairs zināmi tikai daži J. S. B. Grunes darbi. To raksturs un izpildījums tiešām ir pārsteidzoši nevienāds. Bez tam šis tā jau pieticīgais mantojums ir visai sadrumstalots kā žanru, tā stilistisko tendenču nozīmē. Grūti pat runāt par izteiktu individuālu rokkrastu. Iespējams, ka to visu, kaut daļēji, ir noteikuši arī dzīves apstākļi un dažādi blakusiespāidi. Tādēļ, lai izprastu mākslinieka centienus, iespēju robežās jāizseko viņa dzīves galvenajiem pieturas punktiem. Arī J. S. B. Grunes darbības vide šajā sakarībā var mūs īpaši interesēt. Tajā sastopamas ļoti atšķirīgas un pat pret-runīgas personības, kurām bijis savs svars un ietekme tā laika Kurzemes un dažai arī visas Baltijas kultūras dzīvē.



1. att. J. S. B. Grune.
Neredzīgā Indriķa portrets.

Ap 1808. gadu mākslinieku sastopam Cīravā. Turpat netālu — Apriķos tajā laikā darbojas mācītājs Kārlis Gothards Elferfelds²⁴ un savu mūžu vada Neredzīgais Indriķis²⁵. 1806. gadā K. G. Elferfelds jau bija izdevis krājumu «Tā Neredzīga Indriķa Dziesmas». Šajā laikā J. S. B. Grune arī zīmē latviešu dzejnieka ģimetni. Pašā Cīravā par mācītāju ir Johans Frīdrihs Volters (*Johann Friedrich Wolter*, 1773—1843) — Irlavas skolotāju semināra dibinātājs. Šeit, jādomā, notika gleznotāja pirmā iepazīšanās ar Kurzemes dzejnieku Ulrihu Heinrihu Šlipenbahu²⁶. Pēdējais savā aprakstu grāmatā «Gleznaini klejojumi pa Kurzemi» piemin kādu Cīravā redzētu «Grunes kunga» gleznu, kuru vēlāk viņam atmiņā atsaukuši Dobeles pilsdrupu radītie iespaidi.²⁷ Savukārt U. H. Šlipenbaha sastādītajā almanahā «Vega» (1809) ievietota J. S. B. Grunes zīmētā Neredzīgā Indriķa ģimetne²⁸ (1. att.) un vēl kāda gravīra ar laikmetam raksturīgu alegoriska sižeta risinājumu. Tās nosaukums — «Prieks, Mīla un Laiks» (2. att.).²⁹ Portreta zīmējumu gravīras tehnikā izpildījis Vilhelms Arnts³⁰, bet zem otrā attēla lasām, ka pēc Grunes idejas zīmējis Rosmeslers³¹, gravējis G. Betigers³², vecākais, 1808.³³ Gravīrā attēlota sešu figūru grupa. Centrā — gulošs amors, bet priekšplānā labajā pusē — Saturns kā spārnots un bārdains laika ģēnijs ar smilšu pulksteni augstu paceltā rokā. Cilvēku tērpi, arhitektūras un dekoratīvās tēlniecības elementi šajā darbā atspoguļo — kaut arī panaivā veidā — klasicismam raksturīgu uztveri un izteiksmi. Tagad grūti vairs pateikt, kāda loma iecerēs realizēšanā ir pašam J. S. B. Grunem un cik to iespaidojuši vai pārveidojuši viņa idejas īstenotāji. Kopumā šī nodzeltējusi lapa rada visai spilgtu priekšstatu par stilu un gaumi, kas valdīja 19. gadsimta pirmajā gadu desmitā tajā vidē, kurā darbojās mākslinieks. Vēlāk J. S. B. Grune tiek pieņemts par zīmēšanas skolotāju firssta Kārļa Kristofa Līvena³⁴ ģimenē. Savu turpmāko mūžu mākslinieks aizvada



2. att. J. S. B. Grune.
Prieks, Mila un Laiks.

šis aristokrātu dzimtas paspārnē. Līdz mums saglabājušās arī skopas liecības par viņa gleznotajiem Līvenu dzimtas piederīgo portretiem.³⁵ J. J. Dēringa leksikonā minēts, ka gleznotājs ilgus gadus kopā ar sava maizes devēja ģimeni dzīvojis Pēterburgā un reizē ar viņiem atgriezies Kurzemē. No 1824. gada līdz 1834. gadam J. S. B. Grune dzīvo Zentenē, vēlāk Mežmuižā (Augstkalnē), visbeidzot, no 1843. gada līdz mūža galam — Blīdienē. Šajā reģionā tad arī veidojas mākslinieka sabiedrība — viņa tuvāko draugu loks. Zentes posmā, strādājot pie Talsu baznīcas altārglezņas (kuru tagad saucam par «veco»), J. S. B. Grune nonāk tuvākos kontaktos ar mācītāju un konsistorijas padomnieku, izcilo mūzikas mīļotāju un Ludviga van Bēthovena draugu Kārli Ferdinandu Amendu³⁶. Acīmredzot Mežmuižas posmā viņš sadraudzējies ar mācītāju Bursiju dzimtu, kuras atvase — pazīstamais ārsts un vēlāk arī Kurzemes provinces muzeja direktora vietas izpildītājs Kārlis Gotlībs Heinrihs Frīdrihs Bursijs³⁷ kļuva par viņa tuvāko draugu. Šie un citi ļaudis domu un spriedumu apmaiņās veidoja ap J. S. B. Gruni to garīgo gaisotni, kas, ņemot vērā mākslinieka jūtīgo dabu, bez šaubām, atstāja savu iespaidu arī uz viņa radošajiem centieniem.

Mākslinieka daiļradē apkārtējās vides ietekmē un atbilstoši konkrētajiem uzdevumiem noteiktu vietu ieņēmusi reliģiskā tematika. Iespējams, ka sava nozīme patiešām bijusi J. J. Dēringa minētajām misticisma tendencēm J. S. B. Grunes domāšanā. Priekšstatu par šo viņa darbības jomu šodien iespējams gūt tikai no pāris darbiem. Pirmajā no tiem — vecajā Talsu baznīcas altārgleznā «Laidiet tiem bērniņiem pie manis nākti» jeb «Kristus svētī bērnus» (8. att. ielīmē) kulišveidīgais plānu kārtojums, simetriskā, uz divām savstarpēji krustotām diagonālēm būvētā kompozīcija un dabas motīvu ornamentālais raksts sasaucas ar tām iezīmēm, kuras dažkārt min kā raksturīgas tautas meistarū darbiem. Laikmeta akcents galvenokārt izpaužas klasicistiskajos sieviešu un bērnu tērpos. Katrā ziņā šis darbs — vismaz pēc emocionālās noskaņas — ļauj saskatīt tuvību iepriekšējo posmu glezniecības lokālajām tradīcijām. Kādreiz ir izteikts minējums, ka par modeļiem tajā izmantoti K. F. Amenda un viņa ģimenes locekļi. Pēc citas versijas, mākslinieks gleznojis pats savu ģimeni.³⁸ Altārglezna 1876. gadā nomainīta ar jaunu, un vecā tagad glabājas Rundāles pils muzejā. Tādu pašu likteni piedzīvojusi Bērsteles baznīcas altārglezna, kas tapusi 1843. gadā un ir pazudusi. No rakstītām liecībām arī uzzinām, ka, dzīvojot Zentenē, mākslinieks pēc sava patrona pasūtījuma gleznojis «Svēto vakarēdienu», kas vēlāk novietots Blīdienes baznīcā, bet drīz no turienes izzagts.³⁹ Tāpat kā Bērsteles altārglezna, ar 1843. gadu datēts jau Mežmuižas posmā darināts neliela formāta gleznojums «Kristus pie krusta», kas pašreiz atrodas Tukuma katoļu baznīcā (11. att. ielīmē). Šis darbs sniedz vēlīnā vai pat pēdējā mākslinieka daiļrades posma piemēru. Šķiet, ka gleznā koncentrētas «nācariēšu» iedibinātā reliģiozā romantisma atbalsis, kas, jādodomā, atbilda arī paša J. S. B. Grunes palaikam eksaltētajām noskaņām. Viduslaidīgā shēma te ieņēmusi savu stabilo vietu un Golgātas sižeta tradicionālāi personāžs kārtojas ap krustu stingrā simetrijā, ko nedaudz mīkstina figūru graciozās, stilizētās kustības un patētiskie žesti. Tie vienlaikus uzsver glezņas ornamentālo ritmiku, kas plūstoši apvij kompozīcijas centrālo asi un glezņas augšdaļā uzvirpuļo eņģeļspārnu veidotā gaismas rozē. Var būt, ka šajā darbā atklājas mērķtiecīga sekošana kādai noteiktai reliģiozi ētiskai un estētiskai programmai.

Latviešu mākslas vēsturē ir izteikti minējumi, ka J. S. B. Grune, iespējams, nonācis visai tiešā saskarē ar vienkāršo tautu un tās izpratne par mākslu ietekmējusi arī viņa glezniecību. Māksliniekam it kā izveidojusies tik jūtīga lokālās dabas uztvere, kurai līdzīga vērojama krietni vēlāk — jau latviešu nacionālās reālistiskās mākslas ietvaros. Šādi secinājumi konkrētu piemēru trūkuma dēļ pieņemami vienīgi kā hipotēze, taču četras nelielas glezniņas, kurās atainoti mums šodien grūti izprotami drastiski sižeti, valdzina ar trāpīgu un vitālu īstenības atspoguļojumu. Atrasisītā, pat bravūrīgā otas rakstā, ar sulīgām krāsām mākslinieks atveido dažādus dzīvniekus savādās izdarībās un sakarībās (10. att. ielīmē). Uzņēmīgs skatītājs šajos gleznojumos tik tiešām var smelties izjūtu, kas liek atcerēties gan siltas kūts aromātu, gan nakts drēgnumu pieguļā. Tikpat labi tie var izraisīt asociācijas ar brāļu Grimmu pasakām, E. T. A. Hofmaņa un citu vācu romantiķu dīvaino tēlu pasauli. Un vai nepastāv iespēja, ka abas minētās ierosmju plūsmas te savijusās ciešā vienībā?

Jau pavisam cita pārdzīvojumu gamma ir ainavā ar klinšu kalniem pirmajā plānā un pilsētas siluetu tālumā.⁴⁰ Šajā pēc gleznojuma, atļausimies teikt, ne pārlietu veiklajā darbā īpašu emocionālu akcentu ienes kāda vientuļnieka vai bēguļa ugunscura gaismas aicinošais siltums. Mākslinieka romantiskās iztēles kvintesenci sniedz nelielā glezna «Fantastiska ainava» (9. att. ielīmē). Tās priekšplānā iezīmējas tumša koka lapotne un melna putna siluets. No jūras viļņu šļakatām iznirusi mirdzoša sievišķīga būtne, turpat arī gulbis košā baltumā; it kā mākoņos saskatāms kāds kuģis, bet augstu pāri liča spogulim mirdz debess spīdeklis, kura gaišajā ripā dej bariņš mazu eņģelišu. Lūk, vēl viena J. S. B. Grunes atstātā mīkla, bet daudzas viņa iemīļotās lielu dimensiju fantastiskās gleznas mums paliek nezināmas.

Kārtīgais un čaklais J. J. Dēriņš Bērsteles baznīcā J. S. B. Grunes altārglezņas vietā kādus padsmīt gadus vēlāk «iekārtoja» savējo, bet par aizgājušā kolēģa spējām un centieniem topošā leksikona manuskriptā ierakstīja labi domātu, tēvišķīgi autoritatīvu vērtējumu. Mēs atrodamies sarežģītākā situācijā. No dažām lauskām jāmēģina rast priekšstatu par kādreiz spilgta un dzīva veidola sākotnējo formu, krāsu un, ja vien iespējams, saturu. Lai cik dīvaini tas arī nebūtu, šķiet, ka pēdējo varam apjaust vislabāk.

J. S. B. Grunes darbi tiešām ir ļoti atšķirīgi, bet, spriežot pēc nedaudzajiem mūsu rīcībā esošajiem piemēriem, vairumā gadījumu tas izpaužas ne tik daudz profesionālā izpildījuma līmenī, cik radošo interešu un emocionālo noskaņu diapazonā. Neraugoties uz konkrētā materiāla pieticību, no lasītā un redzētā mēs varam izdarīt secinājumu, ka mākslinieka spontānā daba viņu pasargājusi no pieņemtās manieres un sausas rutīnas. Bez tam, kā zināms, daži mākslas kritēriji laika gaitā mainās, un neviļus nāk atmiņā iepriekš minētais citāts par tā laika autoritāšu nekompetenci tēlotājas mākslas jautājumos.⁴¹ Tādi darbi kā Talsu altārglezna un četri dzīvnieku gleznojumi pārliciecināši apliecina J. S. B. Grunes māksliniecisko spēju un vēlmju glezniecisko vitalitāti, bet viss viņa mantojums kopumā liek izjust kādu iekšēju pieaugošu sasprindzinājumu, kas izlādējas grūti aprēķināmos romantisma ekskursos un, jāatzīst, pakāpeniski tuvinās reliģiskai eksaltācijai. Arī šī mākslinieka mūžs iekļaujas laikposmā, kurā vēl turpinās klasicisms, savu attīstību sāk un, augstāko vilni uzsisis, pamazām apsīkst un niansēs sazarojas romantisms. Tas viss jūtīgi atspoguļojas palikušajā J. S. B. Grunes mākslas mantojumā, darbā

«Kristus pie krusta» atklājot kāpinātas reliģiskas jūsmas apliecinājumu. Pat ņemot vērā iespējamo pasūtītāja vēlēšanos, diez vai varam šo gleznu izolēt no visa mākslinieka radošās dzīves konteksta. Mūsu rīcībā šobrīd nav nekādu ziņu par J. S. B. Grunes darbību un gūtajiem iespaidiem Pēterburgā. Priekšstatu par romantisma attīstību Eiropā un Vācijā varēja gūt arī tur, īpaši tajās aprindās, no kurām bija atkarīgs mākslinieks. Kurzemē viņa draugs un domubiedrs bija Žana Pola un citu romantiķu apjūsmotājs ārsts K. Bursijs. Var domāt, ka arī J. S. B. Grunes patrons firsts K. K. Līvens ar savu konservatīvo konsekvenci reliģijas jautājumos radīja noteiktu mikroklīmatu vidē, kurā dzīvoja un strādāja gleznotājs.

Tas arī pagaidām būtu viss, ko varam teikt par J. S. B. Grunes daiļradi un dzīves gājumu. Mākslinieks ir miris 1848. gadā, bet pēdējā karā stipri postītajā Blīdienē viņa kapa vieta vairs nav atrodamā. Varbūt kāds reiz izlasīs J. S. B. Grunes vēstules K. Bursijam vai kādam citam draugam — un mēs gūsim plašāku un precīzāku ieskatu viņa mākslinieciskās darbības cēņos, kā arī to dziļākajos pamudinājumos. Papildināsies fakti, skaidrāk iezīmēsies nianšes, bet lielās līnijās, jādodomā, viņa vieta mūsu mākslas vēsturē paliks nemainīga.

J. H. Baumanis bija dziļi iesakņojies Latvijas zemē un ierosmi gleznošanai smēlās tās faunā un florā, atklājot skaisto un mākslas cienīgo pieciem jutekļiem tveramā lietu un parādību pasaulē, turpretim J. S. B. Grune šķiet līdzīgs svešzemju stādam, kas, citā augsnē veģetējot, kāri tver tālo vēju nestās smaržas un liek uzplaukt dīvainiem ziedu hibrīdiem. Šī emocionāli aktīvā, romantiski noskaņotā mākslinieka daiļradē apjaušama radošas personības iekšējā drāma, kuras cēloņi meklējami gleznotāja sākotnējo ideālu un konkrētās īstenības sadursmē. Dzīvē laimīgs vai nelaimīgs, savos sasniegumos liels vai mazs — pat kā «kritis ģēnijs» viņš ieņem savu īpašu vietu raksturgākajās norisēs tā laika vietējā tēlotājā mākslā.

APGAISMĪBAS LOKĀ

Ar divu gleznotāju vārdiem un nedaudzajiem darbiem mēs esam iezīmējuši līniju, kas šķērso turpat vai veselu gadsimta pusi un raupji, bet dažbrīd it reljefi rāda, kādas bija vietējās tēlotājas mākslas attīstības tendences un iespējas. Dziļā īstenības izjūta dialogā ar dabu un eksaltētā jūsma pārpasaulīgu ideālu meklējumos ir divas galējības, starp kurām kārtojas atšķirīgu individuālu centienu virkne, reizēm gan tuvinoties dzīves realitātēm, gan atkal attālinoties no tām. Taču būtiskais — skarbās īstenības pretrunas — paliek ārpus lielās mākslas uzmanības loka. Tādēļ, meklējot tolaik Latvijā radīto glezniecības un grafikas darbu iespējamās saskares ar latviešu tautas dzīvi un mēģinot noteikt šo darbu vietu un nozīmi latviešu kultūras vēsturē, mums jāpievēršas arī parādībām, kas šķietami atrodas aiz pierastām vai pieņemtām hrestomātiskās mākslas vēstures robežām.

18. gadsimta nogalē un 19. gadsimta sākumā Baltijas gubernās paralēli profesionālajai tēlotājai mākslai, kas, apkalpojot sabiedrības augstākos slāņus, daudzveidīgi, bet sadrumstaloti atslogoja Eiropas mākslas stilu un virzienu evolūciju, attīstījās arī salīdzinoši demokrātiskas ievirzes māksla, kura gan svārstījās starp profesionālismu un diletantismu, bet ar lietišķu mērķtiecību plaši izvērsās dažādās, galvenokārt ar kultūrvēsturiskiem pētījumiem saistītās zinātnes nozarēs. Lai izprastu diletantu darbības nozīmību tā laika Eiropas mākslas dzīvē vispār un Baltijas apstākļos īpaši, nepieciešams jēdzienu «diletants» kaut uz laiku atbrīvot no negatīvā uzslāņojuma, kādu tas ieguvis vēlāk un saglabājis līdz šodienai. Toreizējā izpratnē diletants bija mākslas mīlētājs — amatieris, kura daiļrade atkarībā no paša talanta, radošās aktivitātes un izvēlētā mērķa skaidrības kādā atsevišķā jomā varēja sasniegt arī profesionālās mākslas līmeni vai pat apsteigt tās attīstību. No vairākiem piemēriem varam arī secināt, ka sabiedrības — mākslas pasūtītāju un patērētāju uztverē diletantu un profesionāļu mākslas robeža bijusi labila un ne vienmēr precizējama.¹ Jēdziens «diletants» tajā laikā jo bieži saplūda ar jēdzienu «auto-didakts» mūsdienu izpratnē.

Kādā kapitālā akvareļglezniecības vēsturei veltītā darbā, apcerot zīmējumu piemiņas albumos — vienu no tolaik Eiropā populārākajām un izplatītākajām diletantu darbošanās sfērām, dots interesants šīs parādības raksturojums: «Piemiņas albumā mākslinieciskās formas slīpējumam un nobeigtībai tiek piešķirta mazāka nozīme nekā izteiksmes dzīvīgumam un drosmei. Tā kā piemiņas albumā akvarelis vienmēr kalpo personiskām atmiņām, tas iemanto saikni ar īsteno dzīvi, kas augstajai mākslai ir liegts. [...] Tāpēc piemiņas albumiem līdz šim bijusi ārkārtīgi liela loma kultūras vēsturē, kamēr mākslas vēsture tos lepnī apgājusi. Kultūras vēsture piemiņas albumos atklājusi dārgumu krātuvi (izskaidrojumu — R. B.) daudzām īpatnībām tā laika pilsoņu

dzīvē. Nevar apiet jautājumu par to, kāpēc tieši piemiņas albumos akvareli attēlots daudz tādu parādību, kas lielajai mākslai palika tālas, un vai šajā gadījumā jau neatklājas plašu sabiedrības slāņu agrīna pašsaprotama attieksme pret tām problēmām, kurām lielā — profesionālā māksla pievērsās tikai vēlāk.»² Citātā teikto, runājot par 18. gadsimta beigām un 19. gadsimta sākumu, var attiecināt ne tikai uz tāda veida albumiem un akvareli, bet gan drīz uz jebkuru tēlotājas mākslas mīļotāju aktīvās darbības sektoru un izvēlēto tehniku. Ar aprīnojamu precizitāti citāts piemērojams arī noteiktam parādību lokam tā laika tēlotājā mākslā Latvijā. Tieši ar diletantu jeb autodidaktu starpniecību mākslā ienāca lokālās vides un sadzīves ainas, kurās sākumā visai nepretenciozi, bet turpmāk aizvien jūtāmāk savu vietu ieņēma arī vienkāršais cilvēks, zemāko slāņu pārstāvis, proti — latviešu zemnieks un amatnieks. Šāda aina attiecīgajā laikposmā vērojama visas Eiropas mākslā, arī Vācijā un Krievijā, un visur tā saistāma ar apgaismības ideju ietekmēm, taču katrā savrupā gadījumā jāņem vērā vairāk vai mazāk izteiktas, konkrētās sabiedriski politiskās situācijas nosacītas specifiskas nianšes. Likumsakarīgi, ka arī Baltijas guberņās analogi centieni attīstījās apgaismības ideju inspirētajās literātu aprindās, bet to savdabību noteica attiecīgajā vēstures posmā īpaši saasinātās šķiriskās un nacionālās pretrunas šajā reģionā. Tēlotājas mākslas izteiksmes līdzekļi tika izmantoti apgaismībai raksturīgajam īstenības izziņāšanas procesam un tās vizuāli uztveramam atspoguļojumam, pie tam profesionālie kritēriji nebija noteicošie. Sākotnēji pietika ar varēšanas minimumu un satura iecere jo bieži apsteidza formu. Tas visai uzskatāmi atklājas jau G. F. Stendera mēģinājumos, kā arī citu mazāk zināmu vai anonīmu autoru fragmentārajos sniegumos. Pakāpeniski, pilnveidojoties iemaņām, atraisījās arī emocionālās atklāsmes iespējas noteiktā satura un formas vienībā, un dažu amatieru darinājumi ieguva jau patiesi mākslinieciskas kvalitātes. Savukārt, vērojot šos darbus vēstures perspektīvā, profesionālās nepilnības jo bieži kompensē primitīvā, tomēr pārliecinošā izteiksmes ekspresija, kas ir viena no īsta mākslinieciskā pārdzīvojuma neatņemamām sastāvdaļām.

*

Latvijā un visā Baltijā minēto norišu kopainā kā visspilgtākais, mērķtiecībā un satura ietilpībā nozīmīgākais piemērs izceļas Johana Kristofa Broces (*Johann Christoph Brotze*) darbība. Viņš piedzima 1742. gadā Saksijas pilsētā Gerlicā čehu tautības ieceļotāja ģimenē. J. K. Broces studiju gaitas saistās ar Leipcigas un Vitenbergas universitāti. Ieguvis filozofijas doktora grādu, viņš 1768. gadā ieradās Rīgā, sākumā strādāja par mājskolotāju, pēc tam ieņēma Rīgas Keizarkā liceja subrektora posteni un vēlāk kļuva par šīs mācību iestādes ilggadējo konrektoru.³ J. K. Broce miris 1823. gadā un apglabāts Rīgas Jēkaba draudzes kapos.

Visu savu draudzes mūžu J. K. Broce nodarbojās ar Baltijas vēstures pētīšanu un vietējā etnogrāfiskā materiāla vākšanu. Vēsturnieka un novadpētnieka lielais ieguldījums Latvijas kultūras vēsturē jau guvis pelnīto vērtējumu veselā publikāciju virknē. Latviešu padomju vēstures zinātnes ietvaros mēs pat varam runāt par neapšaubāmiem pētījumu rezultātiem.⁴ Bez tam jāsaaka, ka šodien J. K. Broces personības popularitāte jau tālu pārsniegusi speciālistu un šauras interesentu saimes robežas. Tādēļ arī necentīsimies izvērst plašāku šīs per-

sonības dzīves gājuma un daudzpusīgo interešu apceri. J. K. Broces biogrāfijas nozīmīgākie pieturas punkti tiks fiksēti turpmākajā tekstā un piezīmēs, bet ieskats par izsmelošākajām publikācijām rodams literatūras norādēs. Mūsu uzmanības centrā būs jautājums par J. K. Broces vietu un nozīmi Latvijas tēlotājas mākslas vēsturē, par viņa zīmējumu un akvareļu profesionālajām kvalitātēm.

Arī šai problēmai ir sena sākotne, taču ilgu laiku tā atradās vispārīgu minējumu līmenī. 1902. gadā savā Baltijas mākslas apskatā J. K. Broci kā interesantu diletantu piemin V. Neimanis.⁵ Latviešu mākslas vēsturē jau 30. gados izteikta doma par viņa zīmējumu eventuālajām mākslinieciskajām vērtībām.⁶ No līdzīgas izejpozīcijas J. K. Broces tēmu sāka risināt arī latviešu padomju mākslas zinātnieki, to pakāpeniski izvērsdami līdz plašākiem pētnieciskas ievirzes pieteikumiem.⁷ Šobrīd jautājumu par J. K. Broces daiļrades mantojuma vienas daļas piederību Latvijas un latviešu mākslas vēsturei jau varam uzskatīt principā par izšķirtu. To līdz ar citiem faktoriem veicinājusi viņa zīmējumu un akvareļu plašā izmantošana daudzu gan zinātnisku, gan vairāk populāru izdevumu ilustratīvajā materiālā, kā arī šo darbu dažkārt pat neapjaustais emocionālās iedarbes spēks. Latviešu padomju tēlotāja māksla ar saviem varbūt tīri intuitīvajiem eksperimentiem un retrospektīvajiem ekskursiem arī tuvojusies J. K. Broces laikmetam un īstenības uztverei, iedzīvinot un mums parādot viņa darbos akumulētās radošās potences.⁸ Šo vērtību atklāšana un analīze ir mūsu — mākslas zinātnieku pienākums, kaut gan savas sarežģītības dēļ ne vienā paņēmienā veicams. J. K. Broces atstātais mantojums veidojies daudzu gadu laikā. Atšķirīgi bijuši viņa darbu uzdevumi. Tādēļ saprotams, ka J. K. Broces veikuma kvalitāte visos gadījumos nevar būt vienāda, un, sākot izpēti, jācenšas mērķtiecīgi sistematizēt materiālu un veikt atlasīti, pirmām kārtām sagrupējot un izceļot mākslinieciski raksturīgākos un spilgtākos darbus. Tādējādi būs iespējams salīdzināt J. K. Broces sniegumu ar citām tā laika mākslas dzīves parādībām, lai precizētu viņa paveiktā darba vietu Latvijas tēlotājas mākslas vēsturē. Pirms tam tomēr būtu vēlams lielos vilcienos izsekot J. K. Broces profesionālās meistarības attīstībai no pirmajām ierosmēm līdz aktīvai un auglīgai autodidakta darbībai.

Kā var secināt no biogrāfiskajiem datiem, slāviskā izcelsme un piederība pie nemanīgajiem slāņiem tā laika Vācijā kļuva par iemeslu dažādām aiztūrēm un vairāk vai mazāk slēptiem šķēršļiem J. K. Broces izglītības gaitā un tālākās avansēšanās iespējās.⁹ Tas viss veicināja viņa uzņēmību pret tolaik plaukstošajām apgaismības idejām un tuvināja viņu šo ideju kopējiem arī Rīgā — gan elitārajam Bērensu pulciņam, gan salīdzinoši demokrātiskajam jauno literātu un mākslinieku aprindām, par kurām tālāk būs jārunā vēl īpaši.¹⁰ Iezīmīga ir arī J. K. Broces jaunības gadu interese par hernihūtiešu kustību un viņa īpašās simpātijas pret to. Var būt, ka ar pēdējo saistāma J. K. Broces nepiepildītā vēlēšanās kļūt par kādas latviešu draudzes mācītāju. Tādēļ šķiet, ka viņa pievēršanos mūsu zemes vēstures pētīšanai veicinājuši ne tikai vietējās intelligences pārstāvju pamudinājumi, bet arī viņa sociālā izcelsme un personības veidošanās process. Šī vēlāk plaši sazarotā darba rezultātā uzkrājās 111 sējumos apkopots un jau daļēji sistematizēts materiāls.

Par to, kā J. K. Broce apguvis zīmēšanas pamatus, pa kādiem ceļiem attīstījušās viņa profesionālās iemaņas, kaut cik tiešu ziņu nav, bet sava veida priekšstatu palīdz radīt netiešās norādes viņa dzīves aprakstos un vispārīgie

secinājumi, kas rodas biogrāfisko faktu un laikmetam raksturīgu analogiju salīdzinājumā. Tā, piemēram, atsaukšanās uz smago acu slimību bērībā, kuras dēļ J. K. Brocem vismaz uz laiku bija aizliegts nodarboties ar zīmēšanu, liek domāt par viņa agrīnajām interesēm šajā virzienā. Iespējams, ka tās attīstījušās un nostiprinājušās jau Gerlicas ģimnāzijā, kuras pārziņā, cik zināms, vēlāk atradusies arī kāda zīmēšanas skola.¹¹ Tāpēc pieļaujams, ka šajā vēstures un mākslas pieminekļiem bagātajā pilsētā jau J. K. Broces laikā pastāvējusi pētnieciskiem un mākslinieciskiem centieniem labvēlīga gaisotne. Par J. K. Broces spējām kaut vai tehniska rakstura zīmēšanā liecina viņa darbs pie ģeodēzisko karšu un plānu sastādīšanas Gerlicas pilsētas maģistrāta vajadzībām. Šāda veida nodarbības, kas jau it kā iezīmē ceļu uz topogrāfisko ainavu, varēja turpināties arī studiju gados Leipcigā — vidē, kur grafiskās mākslas kopšana bija plaši izvērstā. Tā pakāpeniski nonākam līdz tieši tajā laikā tik populārajām vedutu tipa ainavām, kurās jo bieži savijās profesionāļu un diletantu daiļrades iezīmes. Vēl jāņem vērā, ka tā laika uzskatos par vispusīgu akadēmisku izglītību zīmēšanai bija piešķirta ievērojama loma kā īstenības izzināšanas un personības pašizteikšanās līdzeklim. Tas viss atstāja arī noteiktu iespaidu uz turpmāko J. K. Broces darbību šajā jomā. Taču mūsu priekšstati par viņa zīmētprasmes attīstību jaunības gados šobrīd ar to arī ir izsmelti. Līdz pat 18. gadsimta 90. gadiem J. K. Broces jaunradē nav iespējams precizēt kādu nebūt tiešāku ar atsevišķu autoru vārdiem vai darbiem saistītu ietekmi. Savukārt salīdzinājumi ar citām līdzīgām tā laika parādībām dod ļoti vispārīnātu un izplūdušu ainu. Savdabīgums J. K. Broces darbos pirmām kārtām izteicas lokālās vides raksturojumā, etnogrāfiskajos akcentos un konkrētu pieminekļu vai objektu tēlojumā.

Jau pirmajos gados pēc J. K. Broces ierašanās Rīgā viņa zīmējumi guva ievēribu inteligences vidū. Droši vien likušies pievilcīgi to senatnīgie motīvi, taču arī izpildījums bijis vismaz pastāvošo normu robežās, jo vairāki no tiem reproducēti pāris vēsturiskos apcerējumos.¹² Acīmredzot viņa spējas atbilda arī tā laika pedagoģiskajām prasībām un ļāva viņam, strādājot Ķeizariskajā licejā, pasniegt zīmēšanas stundas. Liecību par to dod kādreizējā licejista (vēlāk mācītāja un Rīgas mākslas dzīves veicinātāja) Pētera Dāvida Venta (*Peter David Wendt*, 1784—1848) atmiņas, kurās lasām: «Tas bija kluss vīrs (J. K. Broce — R. B.), kurš izsauca cienību jaunatnē. Un, kad viņš kā konkrēts — kas pēc tagadējiem ieskatiem nebija varbūt viņa stāvokļa cienīgi — dažreiz nedēļā apvienoja zemākās klases zīmēšanas stundā un iesācējiem pašrocīgi zīmēja priekšā dažādas figūras, ziedus, augļus, krēslus, saimniecības piederumus, tad skolnieku vairākums neuzskatīja to kā parasti par garlaicīgu blakuslietu, bet tā bija saite, kura skolniekus vienoja ar skolotāju.»¹³ Ar šīm rindām tiek raksturotas arī J. K. Broces tīri cilvēciskās īpašības; bet zīmēšanas pasniegšana veido tikai nelielu — kaut arī ne maznozīmīgu — daļu no viņa lielā ieguldījuma mākslas druas kopšanā Latvijā.

Sekojoš mūsu galvenajam uzdevumam — J. K. Broces zīmējumu un akvareļu māksliniecisko vērtību apcerei, pievērsīsim savu uzmanību viņa «*Sammlung verschiedener Liefländischer Monumente, Prospective, Münzen, Wappen etc*»¹⁴ (turpmāk — «*Monumente*») desmit sējumos sakopotajiem materiāliem, precīzāk — to atsevišķiem piemēriem. Tādēļ izvairīsimies no liekas J. K. Broces darbu statistikas, kas ir pieejama vairāku autoru publicētos un nepublicētos apcerējumos.¹⁵ Mūsu interesēs lietderīgāk viņa mantojumu izkārtot pa žanriem

un izvēlēties tos zīmējumus un akvareļus, kas pēc sava rakstura un kvalitātēm visvairāk atbilst tēlotājas mākslas kritērijiem. Tādējādi no tūkstošiem un simtiem darbu mēs nonāksim līdz dažiem desmitiem, bet tās tad arī būs virsotnes, ar kurām šī autora darbība iesniedzas patiesu māksliniecisko vērtību sfērā. Vispirms jāapstājas pie J. K. Broces iemīļotajiem prospektiem¹⁶. Šajā jēdzienā un atbilstošo darbu grupā pats autors un nedaudzi viņa mantojuma pētnieki ietilpinājuši arī arhitektūras pieminekļu uzzīmējumus. Mēs no visa šī klāsta izvēlēsimies panorāmiski izvērstas ainavas. Ne mazāk interesants ir latviešu tautas darba un sadzīves ainu atspoguļojums J. K. Broces daiļradē. Šīs ainas nereti visai cieši saistās ar tautastērpu zīmējumiem. Tos kā tīri etnogrāfisku un ārpus mūsu apcerēm stāvošu tēmu šoreiz neskarsim. Visbeidzot jāmin interjers kā latviešu tautas darba un sadzīviskās vides sastāvdaļa.¹⁷

Krājumā «Monumente» apkopotie darbi radušies laikā no 1770. gada līdz 1818. gadam. Strādājot pie tiem, J. K. Broce izmantojis papīru, zīmuli, tušu un ūdenskrāsas. (Kaut gan, raksturojot atsevišķas lapas, centīsimies norādīt, kādā tehnikā darbs izpildīts, ērtības labad atļausimies arī lietot ietilpīgo un šajā gadījumā visaptverošo terminu — «zīmējums».) J. K. Broce sev izvirzītos uzdevumus risinājis ar lielu atbildības sajūtu, apzinoties savu vidutāja lomu starp īstenības vērojumu un skatītāju, un informācija, ko viņš sniedz, ir bagātīga. Autors savos zīmējumos cenšas pastāstīt par dzīvē redzēto iespējami daudz un pamatīgi un tādēļ bieži izvēlas relatīvi augstu horizontu, paplašinot un padarot ietilpīgāku redzes lauku. J. K. Broce tiecas pēc pārskatāmības un izvairās no liekvārdības. Viss mazāk nozīmīgais tiek vai nu atmests, vai pakļauts galvenajam kā nianse tēlotās vides kopainā. Ticamība piemīt ne vien viņa zīmējumu un akvareļu vissīkākajām detaļām, bet arī to emocionālajai atmosfērai. J. K. Broces darbu uzbūve un mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izmantošanas sistēma balstās uz tajā laikā valdošā klasicisma stila pamatprincipiem, kas arī noteic viņa zīmējumu kompozīcijas stabilitāti. Reizēm to nodrošina līdzsvarotais un daudzveidīgi variētais horizontāļu un vertikāļu kārtojums, ko caurvij uz apvārsni virzītu diagonālu līniju plūdums. Kopumā tas viss veido interesantu grafisku ritmu spēli. Uzskatāms piemērs teiktajam ir 1785. gadā darinātais zīmējums «Skats uz Rīgu no Dzegužkalna» (12. att. ielīmē). Arhitektūras un dabas elementu tēlojumā atklājas autora īpašā attieksme pret konkrēto un vispārīgo. J. K. Broces interešu degpunktā atrodas cilvēku dzīves veids un darbs, viņu dzīves un darbības vide, reālā situācija. Tāpēc arī Rīgas siluets pie horizonta un lauku sētas tuvplānā attēlotas ar vislielāko rūpību un precizitāti, bet koku kā galvenajam uzdevumam pakārtotu un iespējami mainīgu elementu atveidojumā jau parādās nosacīta grafiska zīme, ar kuru J. K. Broce rīkojas brīvi, pēc savas izjūtas un vajadzības. Arī daudzos citos viņa darbos dominē grafiska izteiksme, ko mīkstina vieglas tonālās pārejas. Ja tiek izmantotas krāsas, tām neatkarīgi no intensitātes pakāpes paliek sekundāra, tīri informējoša, dekoratīva vai kolorējoša nozīme. Dažreiz krāsas tomēr palīdz atklāt un pastiprināt attiecīgo dabas noskaņu. Tas redzams J. K. Broces Vidzemes pilsētu prospektos, piemēram, Cēsu un Valmieras panorāmās,¹⁸ bet īpaši zīmīgs un arī mazāk pazīstams šīs grupas darbs ir ar 1792. gadu datētais akvarelis «Skats uz Krustpili un Jēkabpili» (13. att. ielīmē). Tāpat kā iepriekšējās, arī šajā horizontāli izvērstajā ainavā, tās kulišveidīgajā plānu kārtojumā valda klasicisma principi. Zīmējums kolorēts,

lai neteiktu — gleznots, ar patumšu, plānu ūdenskrāsu klājumu, taču emoci-
nālo iespaidu noteic nevis krāszieds, bet laukumu tonālās attiecības, kuru
saskaņā un piesātinātībā jaušams apvaldīts dramatisks spriegums. Ainavu
caurviļ gaiša upes lente, līdzsvarojot un savstarpēji saistot mākoņainās, bet
salīdzinoši gaišās debesis ar smagnējo un tumšo zemes masu. Horizontu šķeļ
divas tuvplānā un vidusplānā gandrīz simetriski izvietotas priedes, bet dzi-
ļumā — rūpīgi izstrādātie un veiksmīgi izgleznotie pilsētu silueti. Šo
vertikālo dominanšu ritmiskais kārtojums it kā akcentē upes plūduma kus-
tību, ko vēl jo vairāk izceļ klīstošo mākoņu pretkustība. Darba kompozīcijā,
tajā attēloto elementu izkārtojumā pārliecinoši jūtama mērķtiecīga atlase, un
saprotams, ka šajā gadījumā mēs nevaram runāt par tiešu dabas kopiju, tomēr
tā nav arī laikmetam tipiskā idealizētā ainava. J. K. Broce, paliekot uzticīgs
savai racionālajai pozīcijai, vides būtiskā rakstura atklāsmes labad mazāk
nozīmīgus dabas objektus vai nu pārveido, vai pārvieto. Laika gaitā, īpaši
18. gadsimta 90. gadu pirmajā pusē, sadarbībā ar jaunākajiem domubied-
riem — K. G. Grasu un J. V. Krauzi pakāpeniski pilnveidojas arī J. K. Broces
profesionālā prasme. Viņš neatkāpjās no sākotnējiem darba uzbūves un izteik-
smes līdzekļu izmantošanas paņēmieniem, bet viņa dabas tēlojumi kļūst atrais-
sītāki, tonālajā risinājumā plastiskāki un vairāk apvienoti. 1794. gadā darinā-
tajā zīmējumā «Pārdaugavas skats pie kapsētas» salīdzinājumā ar lineāri gra-
fiskajiem izteiksmes līdzekļiem jau pieaudzis gaismēnas kontrasts un nianšu
īpatsvars (14. att. ielīmē). Atsevišķos darbos, kā, piemēram, tušās mazgāju-
mos «Zunda muiža»¹⁹ un «Zemnieku sēta Zaslaukā» (15. att. ielīmē), J. K. Bro-
ces tonalitātes izjūta parādās gandrīz vai negaidītā kvalitātē un sniedz
patiesu, no jebkādam reminiscencēm neatkarīgu emocionālu pārdzīvojumu.

Kultūrvēsturiskā aspektā īpaši nozīmīgas ir J. K. Broces zīmētās latviešu
un igauņu zemnieku darba un sadzīves ainas. Arī māksliniecisko vērtību
nozīmē šo darbu grupā atrodami sevišķi interesanti piemēri. Jau ainavu sta-
fāžas figūras J. K. Broce parasti tēlo kādā noteiktā darbībā. Tur redzam zem-
nieku pajūgus, ganāmpulkus ar ganiņiem, darbu tūrumā vai siena pļavā un
pat bērnu gājienus. Cilvēku atveidojumā gan jo bieži liek sevi manīt autora
profesionālo iemaņu trūkums. Tas izpaužas kā smagajās un neizprastajās ķer-
meņa proporcijās, tā statistiskajās pozās un stūrainajās kustībās. Taču arī šajos
zīmējumos un akvareļos vērojama evolūcija. Raksturīgi, ka darbi ar izteikti
žanrisku ievirzi vairāk parādās laikposmā no 1792. gada līdz 1796. gadam un
īpaši sablīvējas ap pēdējo. Varētu teikt, ka šajā periodā tapušās ainas no
tautas dzīves veido J. K. Broces klasiskā mantojuma kodolu. No vairāku faktu
un apstākļu sakritības secināms, ka aktivizēta pievēršanās žanriskā rakstura
zīmējumiem vairāk vai mazāk saistāma ar J. K. Broces, K. G. Grasa un
J. V. Krauzes interešu kopību un sadarbību šajā laikā.²⁰ Gribas teikt, ka
J. K. Brocem piemītusi kāda īpaša mēra izjūta, par ko liecina gan daudzvei-
dīgo dzīves parādību pārskatāmais atspoguļojums, gan objektīvā savu spēju
apzināšanās. Viņš savu māku liek lietā ar apdomu un ļoti mērķtiecīgi, tādēļ
cilvēku figūru atveidojums viņa zīmējumos ir vienkāršs, tverts lielās apri-
sēs, to papildina pašas raksturīgākās tērpa detaļas vai tēlotā personāža dar-
bam nepieciešamie atribūti. J. K. Broces sniegumā šīs zemnieku dzīves ainas
iegūst savdabīgu stilistisku vispārinājumu. Viens no noteicošajiem faktoriem
arī figurālo darbu kompozīcijā un satura atklāsmē ir intuitīvi apjausts vai
apzināti radīts ritms, kas autoram palīdz attēlot darbības attīstību telpā un

laikā, saistot cilvēkus ne tikai vizuālās, bet arī dziļākās kopsakarībās. Jo spilgts piemērs teiktajam ir zīmējums «Labības plauja Vidzemē», kas reizē ar etnogrāfiski precīzo darba procesa tēlojumu liek izjust īpatnējo situācijas atmosfēru, rosina asociatīvo iztēli un izraisa filozofiskas pārdomas par cilvēka dzīvi un likteni (16. att. ielīmē). J. K. Broces nelielajās, saturā ietilpīgajās lapās lauku darbu norises atveidotas daudzējādās variācijās. Kaut gan izziņas moments ir noteicošais un virzošais, daudziem zīmējumiem piemīt arī plaša noskaņu gamma — no gaišām un liriskām līdz smeldzoši skumjām. Lāgiem tās it kā sabalsojas ar tautasdziesmu liriskajām četrindēm, bet citreiz iegūst episki svinīgu skanējumu. To apliecina tušas mazgājums «Siena novākšana Vidzemē», kurā vērojama jau pārlicecinoša profesionāla atraisītība un spraiga ekspresija, kas panākta ar droši un sulīgi ieklātu tumši gaišo laukumu izkārtojumu (17. att. ielīmē). Priekšplānā attēlotās, pāri horizontam izceltās kaudzes masa tonāli līdzsvarota ar ēku jumtiem ainavas tālākajā plānā, bet krāvēju kustības pieskaņojas pārējās stafāžas darbīgajam ritmam, ienesot dzīvu rosību visā ainavā. Ar vienkāršiem izteiksmes līdzekļiem zīmējumā sasniegta savdabīga monumentalitāte.²¹

Pārējo darbu vidū īpatu vietu ieņem interjeru zīmējumi. Tajos fiksēti vairāki atsevišķi un arī savstarpēji saistīti elementi: interjers kā darbības vide, ražošanas rīki un pats darba process. Kā vienmēr, tas viss tiek rādīts ar vislielāko precizitāti. Šajās lapās jo spēcīgi sajūtam J. K. Brocem piemītošo racionālismu. Konkrētais arhitektonisko plāksņu un detaļu atveidojums, elementāriem perspektīvas likumiem pakļauto līniju ritmiskā atkārtotāšanās, kā arī skaidri izteiktās gaismas un ēnas laukumu robežas piešķir darbiem konstruktīvu tvirtumu. Tomēr arī te reizēm pat uzkrītošs kļūst primitīvisms cilvēku tēlojumā, piemēram, tušas mazgājumā «Sviesta kulšana»²². Bet citā pēc atainotās situācijas līdzīgā lapā ar pieņemto nosaukumu «Maltuve» J. K. Broce, sekojot norisošās darbības loģiskajiem priekšnoteikumiem, rituāli svinīgajā zīmējuma kompozīcijā un izteiksmes līdzekļu kopskaņā atklāj iecerēs dziļākā satura cildenumu (18. att. ielīmē).

J. K. Broce ar gudra, godīga un nosvērta cilvēka skatu vēro dzīvi gan pilsetā, gan laukos un attēlo to vizuāli tveramos tēlos. Aplūkojot katru zīmējumu vai akvareli atsevišķi, var likties, ka asās šķiru pretrunas un zemnieku smagais stāvoklis tajos nav īpaši akcentēts, bet tā ir tikai šķietamība. Kopumā šie zīmējumi un gleznojumi veido viengabalainu un tajā pašā laikā niansētu latviešu tautas dzīves ainu, kurā dažādi modulējas latviešu folklorai raksturīgas intonācijas. Minētie darbi var kalpot un netieši arī kalpo kā noskaņu ilustrācijas G. Merķeļa rakstiem par zemnieku grūto dzīvi Vidzemē. J. K. Broce nav tribūna un atmaskojoša cīnītāja tips, viņš ir taisnīgs un objektīvs dzīves vērotājs. Par viņa humāno nostāju un pastāvošās situācijas patieso izpratni liecina literatūrā publicētās ziņas par kādu jau 1777. gadā zīmētu latviešu zemnieku darba ainu, kam J. K. Broce pievienojis paša sacerētas rindas: «Ikviens spaida nabagus.»²³ Tieši dziļā īstenības izjūta J. K. Brocem ir ļāvusi tuvoties arī patiesībai mākslā.

J. K. Broces personības nozīmi Latvijas mākslas vēsturē noteic ne tikai šie oriģinālzīmējumi. V. Neimanis, rakstot par mākslas dzīvi Rīgā 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā,²⁴ kā aktīvākos tās stimulētājus min Kārli Gotlobu Zontāgu²⁵, Johanu Augustu Lēberehtu Albānusu²⁶, L. Bergmani, J. K. Broci un Oto Hermani Fitinghofu²⁷. Savukārt J. V. Krauzes, K. G. Grasa

un citu autoru darbu klātbūtne krājumā «Monumente» to padara par vietējās tēlotājas mākslas attīstības nianšu jūtīgu atspoguļotāju. Krājumā iekļauti arī Voldemāra Dītriha Budberga (*Woldemar Dietrich v. Budberg*, 1740—1784), Johana Daniēla Horeba²⁸, Eduarda Filipa Kerbera²⁹, Gustava Gerharda Kizericka³⁰, Kārļa Ludviga³¹ un Ernsta Markusa Ulprehta³² zīmējumi vai viņu darbu kopijas. Kā mākslas diletants 19. gadsimta sākumā popularitāti bija iemantojis pēdējais. Vairāki viņa darbi citu autoru tehniskajā izpildījumā publicēti tā laika almanahos.³³ Tās ir Turaidas tradicionālās ainavas un Rīgas apkārtnes nostūri. Arī E. M. Ulprehta darbu uzbūve visumā atbilst klasicisma pamatprincipiem; tas īpaši redzams atsevišķos J. K. Broces krājumā ievietotajos zīmējumos. Reproducēto ainavu emocionālā noskaņa ir atkarīga no izvēlēta motīva — vai nu episki cildena, vai liriski intīma. E. M. Ulprehta darbi rāda, kāds caurmērā bija gaumes un mākslas prasību līmenis Baltijā, bet kā viena no interesantākajām personībām J. K. Broces darbības lokā jāmin J. V. Krauze.

*

Johans Vilhelms Krauze (*Johann Wilhelm Krause*) dzimis 1757. gadā Lejas-silēzijā, Ditmansdorfā pie Šveidnicas (Svidņicas), mežziņa ģimenē. Bērnībā viņš baku sērgā zaudēja redzi un no sešu līdz desmit gadu vecumam bija pilnīgi aklis. Pirmo izglītību J. V. Krauze apguva dzimtā ciema skolā, vēlāk mācījās Brīges (Bžegas) ģimnāzijā. Līdzekļu trūkuma dēļ viņš bija spiests aiziet no ģimnāzijas. J. V. Krauze atgriezās Šveidnicā un strādāja par dokumentu pārrakstītāju kādā kancelejā. Pēc tam viņš ir devies uz Drēzdeni, līdz visbeidzot apmeties Citavā, kur apmeklējis vietējo ģimnāziju, vienlaikus bijis pilsētas arhitekta Kārļa Kristiāna Eškes (*Karl Christian Eschke*) bērnu mājskolotājs un arī sava patrona mācekļis. Šo mācekļa laiku J. V. Krauzes biogrāfijā gribas akcentēt jau sākumā, jo tajā redzami iedīgļi viņa vēlāk aktīvajām nodarbēm tēlotājā mākslā un izcilajiem sasniegumiem arhitektūrā. Septiņus semestrus viņš studē teoloģiju Leipcigā, bet atkal līdzekļu trūkuma dēļ universitāti pamet un iestājas Anhaltes—Cerbstes hercoga armijā. Neraugoties uz jaunību, karavīra gaitās J. V. Krauze avansējas līdz leitnanta pakāpei. Ar karaspēka vienībām, kas par atlīdzību nodotas Anglijas rīcībā, viņš nonāk Ziemeļamerikā, piedalās Amerikas brīvības karā un cīnās pret separātistiem. Atgriezies Eiropā, J. V. Krauze aizbrauc uz Holandi, lai turpinātu militāro karjeru un iegūtu kādu posteni Holandes kolonijā Batāvijā (Džakartā). Šie nodomi nerealizējas, un, kāda no Vidzemes iebraukuša mācītāja amata kandidāta pierunāts, viņš dodas uz toreizējām cariskās Krievijas Baltijas guberņām, lai iestātos krievu armijā. 1784. gada augusta beigās J. V. Krauze caur Liepāju un Kurzemi ierodas Rīgā, bet ar militāro karjeru viņam atkal neveicas. J. V. Krauze tomēr paliek Baltijā, un sākas viņa gandrīz divus gadu desmitus ilgais un darbīgais dzīves posms latviešu Vidzemē. Viņš strādā par mājskolotāju, aktīvi nododas zīmēšanai un gleznošanai, ņem dalību vietējās vēstures izpētē, pievēršas arī celtniecībai, bet pēc tam nodarbojas ar lauksaimniecību. 90. gadu sākumā nodibinās viņa draudzība ar J. K. Broci un jauno gleznotāju un dzejnieku K. G. Grasu.

J. V. Krauzes mājskolotāja gaitas sākušās baronu Delvigu ģimenē Gaujienas pusē. Šajā laikā Krauze iepazīstas ar Gaujienas muižas mājskolotāju



3. att. J. V. Krauze.
Gaujienas zemnieki gadatirgū.

(vēlāk rosīgo publicistu un vēsturnieku) Vilhelmu Kristiānu Fribi³⁴, kas savu kolēģi pamudina līdzdarboties Vidzemes vēstures pētīšanā. Kā varam lasīt J. V. Krauzes atmiņu pierakstos³⁵, jau toreiz zīmēšana viņam bijusi regulāra ikdienas nodarbība. Kādā uzmetumā, kas datēts ar 1786. gadu, J. V. Krauze spalvas zīmējumā ar vieglu līniju atainojis Gaujienas zemniekus un zemnieces gadatirgū (3. att.). Darbs valdzina ar uztveres asumu un izjusti virtuozu izpildījumu. Skaitliski vairāk saglabājušās ir akvareļa un sēpijas tehnikā darinātās ainavas. Tajās daudz vietas ierādīts Gaujienai, kā arī tuvākai un tālākai Alūksnes apkārtnē — Zeltiņiem, Dores muižai, Jaunlaicenei. Šo daiļrades ģeogrāfiju noteica mākslinieka darbības vide un draugu un paziņu loks. Izsekojot J. V. Krauzes atmiņām, kā arī zīmējumu un gleznojumu tēlainajām liecībām, mēs ap 1787. gadu viņu sastopam Zeltiņos un citās Alūksnes apkaimes muižās, kopš 1792. gada — Bīriņu muižā pie grāfa Ludviga Augusta Mellīna³⁶. Svētkos J. V. Krauze apmeklējis Grasu ģimeni Dzērbenē, devies izbraidumos uz Ozolu muižu, Turaidu, Krimuldu, Vecsalacu un jo bieži viesojies Liepas muižā, kas viņa atmiņās tēlota ar īpašu pievilcību. Šajā muižā toreiz saimniekoja baronese Gertrūde Boije³⁷, un viņas nams bija kļuvis par iemīlotu Vidzemes brīvdomīgās inteliģences satikšanās vietu. Mājasmāte, dedzīga Žana Žaka Ruso (1712—1778) cienītāja un apgaismības ideju kopēja, Vidzemes augstākajās aprindās bija iemantojusi lielu, kaut gan pretrunīgu, popularitāti. Tā, piemēram, K. J. A. Rennenkampfs, kas ar neparasto, jau vecīgo baronesi



12. J. K. Broce.
Skats uz Rīgu no Dzegužkalna.

13. J. K. Broce.
Skats uz Krustpili un Jēkabpili.



14. J. K. Broce.
Pārdaugavas skats pie kapsētas.

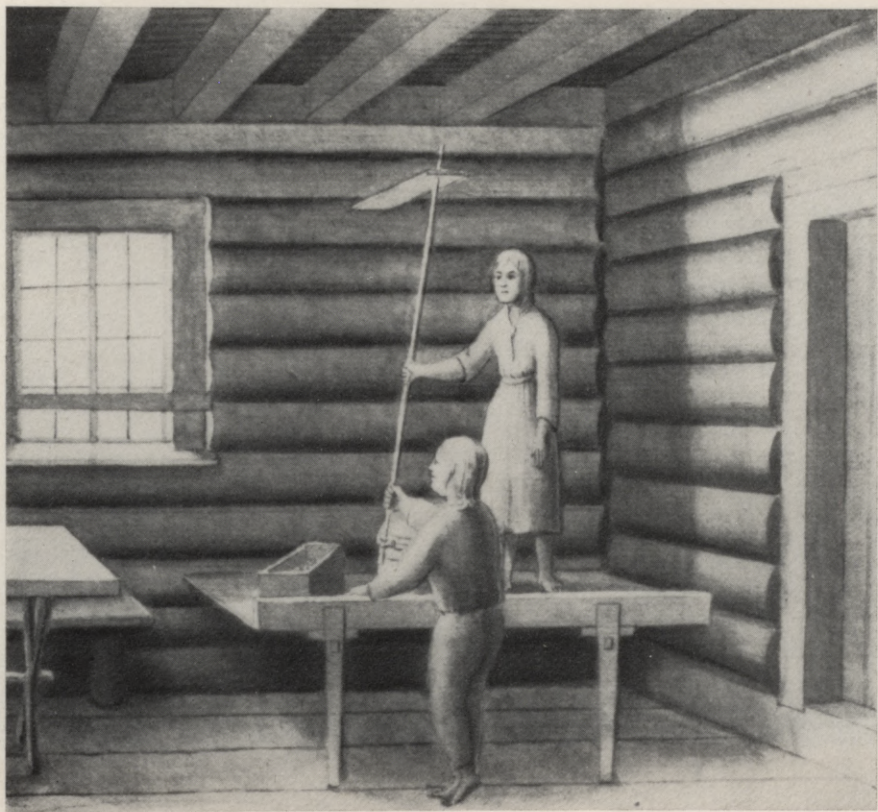
15. J. K. Broce.
Zemnieku sēta Zaslaukā.



16. J. K. Broce.
Labibas plauja Vidzemē.



17. J. K. Broce.
Siena novākšana Vidzemē.



18. J. K. Broce.
Maltuve.



19. J. V. Krauze.
Dzērbenes kalns no dienvidu puses.



20. J. V. Krauze.
Biriņi.



21. G. Merķeļa grāmatas «Latvieši»
prettitula zīmējums.

iepazinās tikai 19. gadsimta sākumā, raksta: «Es biju bieži dzirdējis par viņu runājam; vīrieši, dzirdot viņas vārdu, smaidīja un teica: tai kundzei ir pārspīlēti principi; sievietes par baronesi, Ruso un jaunmodīgo audzināšanas veidu sprieda pavisam bargi, saskatot visā pat noziedzīgas tieksmes. Bet personiski šie vīrieši un sievietes viņu nepazīna, izteica par viņu tikai savstarpēji aizgūtus spriedumus un arī no «Emīla» nebija lasījuši nevienu lappusi.»³⁸ Liepas muižā valdīja dzīvs gars un pulcējās savos uzskatos progresīvi jaunie intelektuāļi. Pēc vecuma J. V. Krauze viņu vidū jau tiek dēvēts par senioru. G. Boijes mājā tiecās iegriezties katrs gaišāk domājošs izglītotās sabiedrības daļas pārstāvis, to skaitā bija arī J. G. Zeime.³⁹ Dažu interesantu faktu par sadzīvi Liepas muižā savās atmiņās pierakstījis pats J. V. Krauze.⁴⁰

Viņa mākslinieciskā apdāvinātība atklājas arī literārajos sacerējumos. Tajos atspoguļojas autora novērotāja spējas un asā īstenības uztvere. Secinājumi ir skaidri, izklāsts — tēlainis, valoda — raita. Latvijā pastāvošās sabiedriski politiskās situācijas izpratnē J. V. Krauze varbūt nav mazāk redzīgs kā G. Merķelis, kaut arī tālu ne tik radikāls. Viņš objektīvi attēlo gan zemnieku un kungu dzīvi, gan abu šo šķirto pasaulu savstarpējo attiecību saskares punktus. J. V. Krauze redz latviešu tautas apspiestību un muižnieku nežēlību un liekulību. Pat Liepas muiža šajā sakarībā ir tikai sala tumsas jūrā. Atstāstot kādu 1792. gada vasarā ar savu maizesdevēju⁴¹ notikušu sarunu, viņš raksta: «Kā jau visur citur, arī šeit priesteriem pieder gods, ka viņi likuši pamatus tām «noderīgajām» lietām, kuru sekas nav bijis iespējams likvidēt gadu simteņos: kopš tā laika savtība, trulums un tumsība šo zemi vismaz nav padarījuši labāku. Visas zemes tai pašā debesjoslā atrodas labvēlīgākā situācijā, jo dzimtbūšanas dzelzs pātaga nav nevienu citu tautu (šautījusi — R.B.) tik ilgi un sistemātiski kā šeit. [...] Kas ir skolotājs, baznīcas pārstāvis, piesēdētājs tiesās? Nekas vairāk kā aklis sulainis, krāsns kūrējs, sveču tīrītājs utt.»⁴² Savukārt par ieceļojušā un apgaismības ideju skartā inteligenta stāvokli šajā reakcijas un patvaļas nostūrī varam lasīt šādu secinājumu: «Ārzemnieks, kas tikko ieceļojis, ir uzcītīgs, bet tādos apstākļos ar savu godīgo gribu drīz vien paliek smieklīgs, un, ja viņš izrādās cilvēks ar noteiktu raksturu, tad spiests drīz no savas vietas aiziet...»⁴³ J. V. Krauzes stāstījums ir kolorīts, interesanti un trāpīgi ir personu raksturojumi. Apcerot dažādas sadzīviskas norises noslēgtajā muižniecības sabiedrībā, viņš tajās saskata arī ko pozitīvu vai, mazākais, pārrunas vērtu. J. V. Krauzes izteiksmes stils ļāva baltvācu lasītājam autora sarkasmu uzņemt ar iecietīgu pašironiju un kļuva gandarījumu par savu tuvāko kaimiņu vājībām. Tas arī vēlāk deva iespēju vietējā vācu literatūrā šīs atmiņas publicēt ar izvilcumiem, atsevišķos fragmentos tieši pieturoties pie J. V. Krauzes teksta, bet pārējo aizpildot ar saīsinātu pārstāstījumu. Tā nu izrādās, ka viņa spriedumus un secinājumus pie labas gribas var sadalīt un baudīt pa daļām, kamēr G. Merķeļa pasniegtais kumoss ir cietāks un atskabargaināks — tas iespriežas kaklā. Kā minēts G. Merķeļa politisko uzskatu zinātniskajās apcerēs, «tiekoties ar liberālākiem muižniecības un intelligences pārstāvjiem, Merķelis konstatēja, ka tie gan runā par latviešu un igauņu dzimtcilvēku nepanesami smago stāvokli, taču paši nevēlas pret to atklāti cīnīties».⁴⁴ Arī J. V. Krauze, būdams redzīgs, saprotošs, pat atmaskojošs dzīves vērotājs, būtībā nepārkāpa pasīva līdzjutēja robežu. Tam izskaidrojumu viņš ir devis iepriekš citētajās atcerēs. Tomēr vienas personības konsekvence nedrīkst mums aizsegt arī otras pozitīvās kvalitātes.



4. att. J. V. Krauze.
Livonijas kartes kartuša.

J. V. Krauze ir un paliek viena no spilgtākajām parādībām tā laika apgaismības ideju iedvesmotās intelīģences saimē.

Individuālās dotības un rakstura īpašības ievirzīja J. V. Krauzes dzīvi citā — tieši viņa spējām atbilstošā gultnē. Viņš pakāpeniski attīstīja savu arhitekta talantu, līdzdarbojoties Vidzemes muižu ēku projektēšanā.⁴⁵ 1791. gadā pirmo reizi mūžā J. V. Krauze apmeklēja Tērbatu un Pēterburgu, 1796.—1797. gadā devās ceļojumā uz Vāciju un Šveici, pēc tam atgriezās Vidzemē. Apmeties nelielajā Kubezeles muižā Turaidā, J. V. Krauze nodarbojās ar lauksaimniecību. Nodibinoties Tērbatas universitātei, viņš tika aicināts strādāt par karazinību pasniedzēju, taču viņa darbība izvērsās citās jomās. J. V. Krauze kļuva par Tērbatas universitātes ekonomijas, lauksaimniecības

un civilās arhitektūras profesoru, galveno universitātes ēku celtniecības plānu sastādītāju un darbu vadītāju.⁴⁶ Viņa turpmākais mūžs tad arī ir saistīts ar Tērbatu, bet sakari ar latviešu Vidzemi un Rīgu netiek pārtraukti. J. V. Krauze miris 1828. gadā.

Līdz mūsu dienām saglabājies liels skaits J. V. Krauzes zīmējumu. Vairums no tiem atrodas Tartu Valsts universitātes Zinātniskās bibliotēkas grafikas fondos un Tartu Valsts mākslas muzejā. Starp tiem ir daudzas kopijas pēc citu autoru gravīrām un oriģinālzīmējumiem, arī drauga K. G. Grasa paraugiem. Savās atmiņās J. V. Krauze, starp citu, pastāsta, ka pirmajām oriģināldarbu kopijām izmantojis tieši K. G. Grasa studiju gados darinātās Šveices ainavas.⁴⁷ J. K. Broces krājumā «Monumente» iekļauti četrpadsmit J. V. Krauzes oriģināli un piecas kopijas pēc viņa zīmējumiem, galvenokārt ainavas ar stafāžu un vairāk vai mazāk izceltu arhitektūras objektu tēlojumu. Salīdzinot abu autoru sniegumu, atklājas kopīgais un atšķirīgais viņu īstenības uztverē un tās mākslinieciskajā atspoguļojumā. J. K. Broce savos zīmējumos balstās uz klasicisma iedibinātām kompozīcijas shēmām un izmanto tās kā pamatu principā reālistiskam dzīves atainojumam, turpretim J. V. Krauze ir klasicists pēc savas būtības. Viņa daiļradi no J. K. Broces mērķtiecīgā racionālisma atšķir stilistiski estētizējošas tendences. J. V. Krauzes profesionālās spējas zīmējumā, akvareļā, tušas un sēpijas tehnikā ir stabilas un respektējamās. Radīšanas procesā no skices līdz gatavam darbam ievērota noteikta sistēma, bet ikvienā stadijā jaušama sliekšme uz tīrību, laukumu iekļājuma, triepiena un līniju skaistumu. Zīmējumos vai tušas mazgājumos dažkārt pat it kā jūtam emocionālu atturību un vēsumu, taču nav noliedzama izpildījuma kultūra un estētiskās kvalitātes (19. att. ielīmē). Cilvēku figūras J. V. Krauzes ainavās iekļaujas kā organiska to sastāvdaļa. Labi izprastas un veikli zīmētas, tās tomēr palaikam tiek pakļautas stilizētajai darba kopskaņai un zaudē savas lokālās īpatnības, kļūstot par tradicionālu stafāžas piedevu (20. att. ielīmē). Savdabīgu viņa radošās darbības piemēru dzīves otrajā pusē sniedz arī vienpadsmit 1812. gadā darinātas ilustrācijas atmiņu pierakstiem par dzīves posmu latviešu Vidzemē (1784—1803).⁴⁸ Šīs lapas saista ar iztēles un dzīves norišu sakausējumu, kā arī ar katra atsevišķā attēla gatavību un to savstarpējo stilistisko vienotību. Mākslinieciskajā risinājumā vērojama kādreiz no K. G. Grasa darbiem aizgūto tehnisko paņēmieni un dabas elementu traktējuma tagad jau organiska izmantošana. Pēc iemaņām un centieni ievirzes J. V. Krauze tā laika profesionālās mākslas ideāliem stāv tuvāk nekā J. K. Broce, bet viņu arī vairāk ietekmē valdošā stila kanoni.

J. V. Krauzes grafiku vidū īpašu vietu ieņem četri viņešu zīmējumi kādai kartei⁴⁹, kas veidota kā pielikums V. K. Frībes sarakstītās Livonijas vēstures rokasgrāmatas otrai daļai⁵⁰ un ievietota arī ar 1798. gadu datētajā grāfa L. A. Mellīna Vidzemes atlantā⁵¹. Ņemot vērā V. K. Frībes grāmatas izdošanas gadu, varam secināt, ka nedatētā karte zīmēta ap 1791. gadu. Tās abos augšējos stūros izkārtotas divas grafiski rotātas kartušas ar titulu un paskaidrojumiem, apakšējos — divi sīzētiski izvērsti ilustratīva rakstura tēlojumi. Izpildījuma tehnika — oforts. Pirmās kartušas klasicistiskās apmales (to veido kolonnas un vijīgi koku stumbri) priekšplānā iekļauta alegoriska sievietes figūra ar taisnības svāriem, kuru lejup novilktajā kausā redzams krusts, bet paceltajā — saplēsts pergamenta rullis ar uzrakstu: «Nācijās tiesības»⁵² (4. att.). Otrā kartuša, kas ielogo apzīmējumu skaidrojumus, ir vienkāršāka



5. att. J. V. Krauze.
Zīmējums Livonijas kartē.

un īpašu interesi neizraisa. Toties uzmanību saista abi kartes apakšējos stūros izvietotie zīmējumi. Kreisajā pusē redzam dīvaini tērtu un bruņotu vīriešu grupas (5. att.). Kā apģērbā — dīvainajās platmalēs, ādām apšūtajās cepurēs, sajoztajos kreklos, vīzēs vai pastalās, tā arī bruņojumā — šķēpos, cirvjos, vālēs un spriguļos saskatāms mēģinājums ar iztēles un ļoti aptuvenu zināšanu palīdzību radīt priekšstatu par Latvijas seno cilšu karotājiem. Pirmajā plānā viens no tiem pūš lielu ragu — kara tauri, vidusplānā līdzīgi vīri stāv pie aizsardzības uzbēruma. Tālāk upes krastos ieskicētas vēl citas grupas, bet paugura virsotnē redzamas vairākas ēkas — kāds ciems vai viensēta. Te jāpiebilst, ka apmēram pēc deviņdesmit gadiem šīs ainas atkārtojums parādās latviešu periodikā ar nosaukumu «Mūsu senču saaicināšanās uz karu» («Rota», 1885, № 14).⁵³ Tas acīmredzot atbilst arī pirmatnējai iecerei. Kartes labajā apakšējā stūrī attēlots bīskaps, tam blakus — bruņās tērts vīrs ar krāšņām spalvām pušķotu galvassegu, jādodomā, ordeņa mestrs (6. att.). Aiz viņiem — kāds mūks un bruņinieks. Priekšplānā ceļos nometies vietējo cilšu pārstāvis ar it kā lūdzošu, aicinošu vai norādošu žestu vēršas pie mestra un bīskapa. Tālumā iezīmējas kādas dižas akmens celtnes aprises. Šo



6. att. J. V. Krauze.
Zīmējums Livonijas kartē.

zīmējumu uzdevums ir skaidrs un nepārprotams — ne tikai rotāt karti, bet arī vizuāli dot tēlainu ierosmi Livonijas vēstures apcerēm. Aplūkojot attēlus, to satura atšķirīgajās, pat pretrunīgajās niansēs atsedzas idejiska nekoncevence, kas īpaši uzkrītoša kļūst pirmās kartušas un labās puses zīmējuma salīdzinājumā. Kartes apakšējā malā iekļauts arī sīks uzraksts, kas vēsta, ka ideju šiem darbiem devis V. K. Frībe, zīmējis J. V. Krauze, bet gravējis

F.Rambergš.⁵⁴ Norādījums uz J. V. Krauzes un V. K. Frībes kopdarbību palīdz rast izskaidrojumu minētajai nekonsekvencei, kas atspoguļo vietējo apgaismības kopēju nenoteiktību un pretrunas jautājumos par Baltijas tautu vēsturi un to cilvēciskajām tiesībām. Tas visai tieši atklājas arī vēsturnieka V. K. Frībes publiski izklāstīto uzskatu divdomībā. Vienā gadījumā viņš norāda, ka igauņus, lībiešus un latviešus līdz vācu iebrukumam nedrīkst uzlūkot par pilnīgi mežonīgiem, bet citā pauž domu par latviešu attīstības līmeņa neatbilstību brīvas tautas stāvoklim vēl pat 18. gadsimta beigās.⁵⁵ V. K. Frībes nostājā atklāti parādās apgaismības ideju un ideālu deformācija konkrētajos Baltijas apstākļos. Tā atstājusi savas pēdas arī aplūkoto Livonijas vēstures ainu neskaidrajā un pretrunīgajā sižeta atklāsmē. Neraugoties uz visu to (bet varbūt tieši tādēļ), šie zīmējumi ir sevišķi interesants piemērs tā laika kultūras un mākslas vēsturē un pieder pie pirmajiem latviešu tautas vēstures tēmas risinājumiem tēlotājā mākslā. Trīs minēto autoru līdzdalības īpatsvars zīmējumu tapšanā, liekas, bijis stipri diferencēts, taču, ņemot vērā J. V. Krauzes jau pierādītās spējas un dažas analogijas viņa darbu klāstā, varam teikt, ka galveno veicis viņš.⁵⁶ Zīmējumu kompozīcija ir skaidra un pārskatāma, formu veidojums — korekts un pārlicinošs. Seno cilšu karotāju tēlojumā vērojama primitīvisma atblāzma. Tā, iespējams, saistāma ar tolaik vēl vairāk nekā pieticīgo konkrētā vēstures un arheoloģiskā materiāla apguvi un centieniem šo robu aizpildīt ar abstraktiem pieņēmumiem.

*

Nedaudz gadu pēc tam tiek publicēts vēl kāds latviešu tautas vēsturei veltīts grafikas darbs — G. Merķeļa grāmatas «Latvieši» vēlāk daudzkārt reproducētā prettitula ilustrācija (21. att. ielīmē). Salīdzinājumā ar iepriekš apskatītajiem piemēriem tas jau ir konsekvents solis vēsturiskās patiesības virzienā. Mūks un bruņinieks ar uguni un zobenu piespiež miermīlīgo iekarotās zemes iedzīvotāju pieņemt kristīgo ticību. Mūka kreisajā paceltajā rokā ir liesmojoša lāpa, kas jau aizdedzina salmiem vai niedrēm klāto mājokļa jumtu, labajā — svētā sakramenta biķeris. Bruņinieks vienā rokā tur pret latvieti vērstu zobenu, otrā, aiz muguras paslēptajā, — važas. Darbības vidi raksturo kādas gulbūves fragments un kupla ozola lapotne, bet mierīgo atmosfēru, kuru iztraucējuši kristietības nesēji, — aiz ēkas koka zarā iekārts šūpulis ar bērnu. Gravīras nosaukums — «Latviešu vēsture».⁵⁷ Tieši zem attēla labajā stūrī vēl sīkākiem burtiem rakstīts, ka to zīmējis un gravējis G. G. Endners.⁵⁸ Tātad gan zīmētājs, gan tehniskais izpildītājs ir bijis Leipcigas gravieris. Atklāts paliek jautājums par šī darba idejas pirmavotu — vai tas bijis tīri literārs sižets vai arī eksistējis kāds grafiski fiksēts pieteikums. Pieņemot pirmo un, liekas, ticamāko versiju, par idejas autoru nešaubīgi varam minēt pašu G. Merķeli. Vienīgi pieļaujot otro versiju, tās tēlainās izteiksmes sākumu varētu meklēt ar tēlotāju mākslu saistīto G. Merķeļa domubiedru lokā, kurā noteiktu vietu ieņēma K. G. Grass un arī J. V. Krauze. Gravīra «Latviešu vēsture» ar līdzīgām kultūrvēsturiskām parādībām Latvijā sasaucas kaut vai netieši. Pirmkārt, tā ir J. V. Krauzes aizsāktās tēmas loģisks un konsekvents turpinājums. Otrkārt, apliecinājums tam, ka analoģu ieceru realizācija toreizējos Baltijas apstākļos bija neiespējama. Bet to jau rāda arī visa G. Merķeļa grāmatas «Latvieši» tapšanas vēsture.

NO DZĒRBENES LĪDZ SĀKLĪJAI

«No Rīgas pilsētas bibliotēkas sienām, kas rotātas ar nedaudziem, bet jo interesantiem portretiem, uz mums noraugās kāds nopietns, tumši iedzīdzis vīrs. Neviens daudz maz uzmanīgs skatītājs šai ģimietnei garām nepaies: nekārtīgas melnu matu cirtas krīt pār augstu, domu bagātu pieri, zem tās mirdz nopietnu zilu acu pāris, asi iezīmētie vaibsti seju vērš vēl saistošāku. Vīrs, kam piemīt šie vaibsti, nelīdzinās ne labās Rīgas stingram rātskungam, ne cienīgam mācītājam. Viņa skatiens tik drūms un rēgains, ka grūti ticēt šī cilvēka izcelsmei no mūsu pieticīgi mājīgajiem Ziemeļiem un tam, ka viņš būtu spējīgs samierināties ar kārtīgu, šaurā lokā un pēc tēvu paražām vestu dzīves veidu.»¹ — tā vairāk nekā pirms simt gadiem par kādu portretu, kurā redzams K. G. Grass, rakstījis J. Ekarts. Var būt, ka citam skatītājam minētās ģimietnes (22. att. ielīmē) aplūkošana izraisītu niansēs mazliet atšķirīgas asociācijas, taču, neskatoties uz to, K. G. Grasa personība ar savu īstenu māksliniecisko dabu, jūsmīgajiem centieniem un līdz galam nerealizētajām daiļrades iecerēm ieņem īpašu vietu Latvijas kultūras un tēlotājas mākslas vēsturē.

Kārlis Gothards Grass (*Karl Gotthard Grass*) dzimis 1767. gada 8. oktobrī Dzērbenē mācītāja Kārļa Johana Grasa² ģimenē. Nākošā gleznotāja un dzejnieka tēva rakstura un pasaules uzskata veidošanās procesā dziļas pēdas bija atstājusi viņa paša necilā izcelšanās, grūtās bērnu dienas un jaunības gadi. Tas arī noteica tam laikam salīdzinoši progresīvo K. G. Grasa bērnības vides gaisotni. Viņš ir vecākais no pieciem bērniem — diviem brāļiem un trim māsām. Latviešu mākslas vēsturē ir pazibējuši minējumi par Grasu dzimtas varbūtējo latvisko izcelsmi.³ Tie tomēr nedod nekādu pamatu apšaubīt dažādās publikācijās un arī kādā biogrāfisko datu ziņā visai bagātā apcerējumā dotās liecības par to, ka K. G. Grasa vectēvs Pēteris Grass ap 1700. gadu ieceļojis Vidzemē no Breslavas.⁴ Starp daudzajām K. G. Grasa kūmām kā otrais minēts (gan neklātienē) Cēsu mācītājs H. Baumanis, gleznotāja J. H. Baumaņa tēvabrālis un J. K. Broces līdzgaitnieks Baltijas vēstures pētniecībā. Bērnības atmiņās K. G. Grass ar lirisku izjūtu tēlo patriarhālās dzīves ainas mācītājmuižā. Šajā idillē, iespējams, ir noteikta subjektīvas uztveres deva, taču te atklājas arī viņa iejūtīgā attieksme pret apkārtējo vidi — dabu un vienkāršajiem cilvēkiem.

Apguvus izglītības pamatus tēva mājās, K. G. Grass 80. gadu otrajā pusē mācās Rīgas Keizarsiskajā licejā. Šīs mācību iestādes audzēkņi lielākoties bija ne sevišķi turīgu muižnieku, mācītāju, kā arī ierēdņu dēli. Kā jau minēts, zīmēšanu jaunākajām klasēm licejā pasniedza pats konrektors J. K. Broce. Tāpēc var teikt, ka pirmos soļus uz sākumā šaurās un pieticīgās mākslas takas K. G. Grass spēris viņa vadībā un abu tuvā kopdar-

bība 90. gadu pirmajā pusē dibinājās uz jau agrāko pazišanos un bija tās turpinājums. To apstiprina arī fakts, ka viena no J. K. Broces krājumā ietvertajām K. G. Grasa ainavām, kurā redzama Dzērbenes baznīca un mācītājmuiža, datēta jau ar 1786. gadu.⁵ Tātad tā tapusi pirms K. G. Grasa studiju ceļojuma, jo no vairākiem rakstītiem avotiem varam secināt, ka tajā pašā gadā K. G. Grass dodas uz Vāciju jau kā aizrautīgs un varbūt pat pašpārliecināts diletants. Viņš raksta dienasgrāmatu un jebkuros izdevīgos gadījumos zīmē visu, kas saista interesi, priecādamies gan par saviem zīmējumiem, gan par to, ka arī citiem tie patīk.

K. G. Grasa nospraustais mērķis ir teoloģijas studijas Jēnas universitātē, bet ceļš līdz galapunktam nav gluds, un kārdinājumu tajā ir daudz. Tas ved caur Karaļaučiem un Berlīni, tomēr visnozīmīgākā pieturvieta ir Drēzdene. Te rodas pirmās šaubas par turpmākajām gaitām, jo iespējas pievērsties daiļajām mākslām, tāpat kā vēlēšanās to darīt, ir lielas. Bet K. G. Grasu saista piederīgajiem dotais solījums — un viņš kļūst par Jēnas universitātes studentu. Taču dzeja un glezniecība K. G. Grasa dzīvē pakāpeniski sāk ieņemt arvien lielāku vietu. Pietiekami krāsainu priekšstatu par to sniedz citāts no kādas Johana Kristofa Frīdriha Šillera (*Johann Christoph Friedrich v. Schiller*, 1759—1805) 1791. gada 10. aprīlī rakstītas vēstules, kas adresēta literatūrkritiķim un juristam Kristiānam Gotfrīdam Kerneram (*Christian Gottfried Körner*, 1756—1831), pazīstamā vācu atbrīvošanās karu dzejnieka Kārļa Teodora Kenera (*Karl Theodor Körner*, 1791—1813) tēvam: «Šajā vasarā es nosūtišu pie Tevis vēl kādu jaunu cilvēku, viņš varēs Tevi interesēt kā mākslinieks. Tas ir kāds vidzemnieks, vārdā Grass, kurš dažus gadus uzturējās Jēnā, lai studētu teoloģiju. Ar to nu gan viņam diez kā nav veicies, toties jo tālāk viņš ticis zīmēšanā un ainavu gleznošanā, kurā viņam tiešām krietns talants. Gēte ar viņu iepazinās un apgalvoja man, ka saskata viņā īsta gleznotāja dotības. Pagājušajā vasarā viņš devās ekskursijā uz Šveici, no kurienes atgriezās ārkārtīgi sajūsmināts. Viņš tev parādīs dažas pēc atmiņas uzņemtas Šveices ainavas — spēka un dzīvības pilnas, kaut arī radošās iztēles nosacītas. Turklāt viņam ir lielas dzejnieka dāvanas, par ko Tu varēsi pārliecināties pēc kāda mēģinājuma nākošajā «Tālijas» izdevumā (dzejolis «Reinas krāce»). Viņš tur, kur jūtas labi, ir sirsnīga un biedriska būtne, viņa āriene no visiem viedokļiem apliecina talantu.»⁶ Ar F. Šillera un viņa dzīvesbiedri Šarloti K. G. Grasm izveidojās sirsnīga draudzība.⁷ Vēlāk tā atspoguļojās vēstuļu apmaiņā. Pēc lielā dzejnieka nāves turpinājās sarakste ar Š. Šillera. K. G. Grasa kontakti ar Johanu Volfgangu Gēti (*Johann Wolfgang v. Goethe*, 1749—1832), kā var spriest, bijuši salīdzinoši epizodiski. Savos Vācijas ceļojumos topošais gleznotājs un dzejnieks vēl sastapies ar tādām vācu kultūras dzīvē izcilām personībām kā Sofija Laroša⁸, Kristiāns Frīdrihs Daniēls Šūbarts⁹, Frīdrihs Gotlībs Klopštoks¹⁰ un citi. Viņa piemiņas albumā bijis arī kāds sirsnīgs J. G. Zeimes veltījums.

Teoloģijas studijām K. G. Grass tik tiešām pievērs ne sevišķi lielu vērību. Viņa šaubas par dzīves ceļa izvēli izskan arī draugiem rakstītajās vēstulēs. Jau Jēnā sāk veidoties tas iekšējais konflikts, kurš visai dramatiski un K. G. Grasm liktenīgu atrisinājumu gūst viņa dzīves nākošā — ar dzimteni saistītā posma beigās. Šis pretrunas nevarēja nesatraukt tos, kuri vēlējas redzēt jauno censoni tēva pēdās staigājam. Tādēļ arī jau pirmajā gadā ārzemēs viņš saņem rūpju pilnas un brīdinošas sava patrona — generāl-

superintendenta Kristiāna Dāvīda Lenca¹¹ vēstules. Teoloģijas students uz tām atbild ar vainas apziņu, pat it kā sola saņemt sevi rokās un laboties.¹² Pēc kāda laika sarakstē ar vecākiem, radiem un draugiem tomēr skaidri redzams, ka mākslas valdzinājums viņu jau pilnīgi pārņēmis savā varā,¹³ un atpakaļceļa vairs nav — paliek vienīgi ilga svārstīšanās. Par K. G. Grasa izglītības gaitām tēlotājas mākslas laukā grūti teikt ko vairāk vai mazāk konkrētu. Pēc daždažādām izkaisītām liecībām uzzinām, ka tajā laikā viņš bijis pazīstams ar vara grebēju Veimāras Zīmēšanas akadēmijas profesoru Johanu Heinrihu Lipsu¹⁴, gleznotāju Konrādu Vestermairu¹⁵, vara grebēju Johanu Pfenningeru¹⁶, medaļu izgatavotāju Frīdrihu Vilhelmu Fāciusu¹⁷ un vēl citiem gleznotājiem un grafiķiem. Jādomā, ka bez tiešās saskarsmes ar šiem māksliniekiem viņa pašizglītībā liela nozīme bijusi arī citu toreiz populāru autoru darbu studēšanai un kopēšanai. Studiju gadu brīvdienas K. G. Grass izmantoja ceļošanai, mākslas interesēm ierādot primāro vietu. 1789. gada vasarā aizsākās visnozīmīgākais ceļojums, kam bija tālejošas sekas mākslinieka dzīvē. Tā pieturas punkti — Kasele, Frankfurte pie Mainas, Heidelbergā, Strasbūra, Bāzele, Cīrihe, Ziemeļitālija. K. G. Grass nokļuva līdz Dženovai, taču slimības dēļ bija spiests doties atpakaļ. Ceļamērķis — Roma — netika sasniegts, tomēr viņam liktenīgais turpmāko centienu un ilgu virziens ar to jau bija iezīmēts.

Pēc teoloģijas studiju pabeigšanas K. G. Grass 1791. gadā atgriežas dzimtenē. Jūtīgais mākslinieks, nespēdams izvēlēties savu turpmāko darbošanās lauku, strādā par zīmēšanas skolotāju Rīgā. Šajā laikā nodibinās K. G. Grasa ciešā draudzība ar G. Merķeli. Atmiņās G. Merķelis stāsta, ka ar K. G. Grasu viņš iepazinies savas darbības otrajā Rīgas periodā (tātad ap 1792.—1793. gadu) un mākslinieks viņu iesaistījis kādā apgaismības ideju savilņotu un brīvdomīgu inteliģentu sabiedrībā.¹⁸ Tur risināto domu ietekmē tad arī dzimusi G. Merķeļa ideja par grāmatas «Latvieši» sarakstīšanu. K. G. Grasm šī pasākuma inspirēšanā bijusi visai ievērojama loma. Ne velti mūsdienu jaunāko pētījumu rezultātā arvien reljefāk izceļas šī gleznotāja un dzejnieka vieta minētajā brīvdomīgās inteliģences lokā.

Par tām Rīgas un Vidzemes aprindām, kurās 18. gadsimta nogalē tika koptas apgaismības idejas, fragmentāro liecību dēļ jau kopš J. Ekarta laikiem ieviesušās un nostiprinājušās neprecizitātes. Vairākās publikācijās sastopamies ar ļoti aptuvenu, pat kļūdainu šī materiāla izklāstu.¹⁹ Beletristikas jomā reizēm vērojama jau pārlietu vaļīga vēstures faktu interpretācija.²⁰ Pārpratumī galvenokārt radušies tā sauktā Praviešu kluba dalībnieku uzskaitījumā. Skaidrību šajos jautājumos kādreiz mēģinājis ienest vēsturnieks J. Straubergs nepublicētajās piezīmēs par J. V. Krauzes dienasgrāmatu.²¹ Latviešu padomju vēsturē precīzas un argumentētas ziņas par tā laika apgaismības inteliģences pulciņiem rodamas vēsturnieka T. Zeida rakstā «Garlībs Merķelis un viņa «Latvieši»».²² Ieskatu toreizējo jauno literātu sabiedrības sastāvā un savstarpējās attiecībās sniedz arī A. Johansons apcerējumos «Latvijas kultūras vēsture». Kopumā varam secināt, ka bez pazīstamā Bērensu pulciņa, kurā, kā jau minēts, ietilpa izglītotie un progresīvi noskaņotie Rīgas patricieši un literāti un kura centrālā persona bija I. Kanta un J. G. Hāmaņa draugs K. Bērenss, noteiktā laika secībā eksistējušās vēl trīs domubiedru grupas, kurās varēja sastapt gan izglītos aristokrātijas, gan literātu bohēmiskās jaunatnes pārstāvjus. Populārais «Praviešu klubs» Rīgā pastāvēja 18. gadsimta 80. gadu vidū un

otrajā pusē. Tajā iekļāvās arī G. Merķelis, bet sabiedrības centrā atradās Leipcigā dzimušais aktieris Kārlis Ferdinands Daniēls Gromanis (*Karl Ferdinand Daniel Grohmann*, 1758—1794). 1788. gadā, kad G. Merķelis šo «klubu» pamet, tas izirst. Nākošajā grupā, kurā arī rosīgi līdzdarbojās G. Merķelis, galvenā persona bija Liepupes muižas mantinieks, Rīgas apriņķa un virstiesas asesors Georgs Gustavs Frīdrihs Meks²³. Par trešās grupas aktīvāko censoni minams K. G. Grass. No pārējiem var nosaukt J. K. Broci, J. V. Krauzi, V. K. Frībi, mājskolotāju, mūziķi un literātu Johanu Frīdrihu Bonevalu Latrobu²⁴, gleznotāju Grabi²⁵ un citus. Šīs sabiedrības kodols bieži pulcējās Liepas muižā pie mums jau pazīstamās baroneses G. Boijes. J. V. Krauze raksta, ka kādā sarunā ar mājasmāti viņš draudzīgo domubiedru saimi nosaucis par «Cionas praviešu bērniem».²⁶ Šis ekspromts esot guvis atsaucību, taču tas nekādā ziņā nav saistāms ar K. F. D. Gromaņa «Praviešu klubu». Minētajā J. Strauberga manuskriptā izteikta doma, ka tā bijusi Liepas muižas sabiedrība, kurā K. G. Grass ievēdis Merķeli, tomēr autors piezīmē, ka J. V. Krauze savās atmiņās viņu nepiemin. Savukārt G. Merķelis grāmatā «Latvieši» veltījis atzinīgas rindkopas «baronietei» G. Boijei, bet turpat piebilst, ka pats to personiski nepazīst (tātad vismaz līdz 1796. gadam).²⁷ Tas, protams, neizslēdz G. Merķeļa iespējamus kontaktus ar pārējiem — viņa atmiņu stāstījumā vārdos nenosaukti šīs grupas locekļiem.

Īpaši cieša radošā sadarbība K. G. Grasa izveidojās ar viņa bijušo skolotāju J. K. Broci un arī J. V. Krauzi. Viņi kopīgi apceļoja Vidzemi, vācot etnogrāfiskos materiālus. J. K. Broces un K. G. Grasa vasaras ceļojumi aptvēra plašu reģionu: sācies Rīgas pievārtē, viņu ceļš pēc tam veda pa Gaujas senleju; ilgāk pakavējušies Liepas muižā, baroneses G. Boijes viesmīlīgajā pajumtē,²⁸ viņi devās tālāk līdz Raunai un Dzērbenei. J. K. Broces sistematiski realizētā darbības programma piešķīra noteiktu mērķtiecību arī K. G. Grasa to gadu mākslinieciskajiem centieniem. Kā zināms, sirmais konrektors «Monumente» krājumā iekļāvis astoņus K. G. Grasa oriģināldarbus un ap piecpadsmi savu kopiju pēc viņa akvareļiem un zīmējumiem. Šis jaunā mākslinieka sniegums mūs var interesēt no vairākiem aspektiem. Pirmkārt, mēs sastopamies ar K. G. Grasa oriģināliem, kas radušies pēc Vācijā pavadītajiem studiju gadiem un tātad arī pēc zināmas daiļrades prakses. Otrkārt, šajos darbos lielākā vai mazākā mērā atspoguļojas tās mākslinieciskās vides iespāidi, kurā līdz tam bija attīstījusies viņa jaunrade. Treškārt, tie vizuāli sasauca ar mākslinieka interesi par latviešu zemnieku dzīves veidu, viņu likteņiem un sociālajiem apstākļiem dzimtenē. J. K. Broces krājumā ievietotie K. G. Grasa oriģinālzīmējumi un akvareļi pēc sava izpildījuma un nobeigtības pakāpes ir visai atšķirīgi. Salīdzinājumā ar J. K. Broces prospektu un žanra ainu rāmo episkumu vērojama autora liriski romantiska attieksme pret īstenības parādībām. Jūtams, ka tās K. G. Grass uztver tīri emocionāli. Sižetā izklāstāmais attēloto dzīves norišu saturs ir viņa radošās ieceres bāze, bet mērķis — mākslinieciskais pārdzīvojums.

Dažiem 90. gadu sākumā tapušajiem gleznojumiem, kuros atbalsojas tās mākslas tradīcijas, ar kurām K. G. Grass saskārās savas dzīves un darbības pirmajā ārzemju periodā, raksturīgs uzsvērts plānu kārtojums, tajos veiksmīgi izmantoti tonālie kontrasti, ar impresīvu otas piesitienu atveidota gaismēnas un atmosfēras vibrācija koku lapotnēs. Ainavas bieži ir atdzīvinātas ar sižetiskām stafāžas figūrām, kas, lāgiem ieskicētas it kā garāmejot, apliecina

autora aso un jūtīgo uztveri (23., 24. att. ielīmē). Šie un citi oriģināli (arī pēc tiem darinātās J. V. Krauzes kopijas²⁹) liek secināt, ka minētajās tehnikās un šāda rakstura darbos K. G. Grass ar cilvēku figūrām rikojas atraisīti, demonstrējot jau noteiktu profesionālu varēšanu un rokas vingrumu. Visumā veiksmīgs ir arī viņa darbu tonālais risinājums, bet krāsu mākslinieciskās izteiksmes iespējas vēl nav izprastas un apgūtas. Tām galvenokārt ierādīta tikai zīmējumu kolorējoša loma, kaut gan atsevišķos gadījumos nevar noliegt tuvošanas tēlotajā motīvā akumulētajām gleznieciskajām kvalitātēm. Tieši tādā nozīmē pārsteidz akvarelis «Zemnieku laulības Dzērbenes draudzē»³⁰, kurā novada tērpos ģērbto zemnieku vidū redzams mācītājs K. J. Grass, gleznotāja tēvs.³¹ Figūras modelētas ar mīkstu, meklējošu otas rakstu, kas rada it kā nedrošības iespaidu. Toties darbā ir sasniegta īpatnēja gleznieciska noskaņa, iezīmējas arī tipāža raksturojums. Tāpat kā daudzas vēstules un dzejoļi, tēva māju un bērņības puses motīvi mākslinieka zīmējumos atspoguļo un akcentē viņa iekšējo saikni ar dzimto zemi. Vairāki no šiem zīmējumiem, kā, piemēram, «Dzērbene» ar visvecajiem kapiem priekšplānā (30. att. ielīmē), radušies jau vēlāk svešumā un saistīti ar elēģiskām apcerēm par aizgājušo un zaudēto.³²

Papildinot aizsākto tēmu, vēlreiz gribas uzsvērt zināmu, bet ne vienmēr skaidri apzinātu faktu. Vairākas populārākās un žanriski izvērstākās latviešu zemnieku sadzīves ainas krājumā «Monumente», kā norāda rūpīgie pieraksti ar zīmuli zem attēliem (*nach Grass*), ir nevis J. K. Broces oriģināldarbi, bet gan viņa kopijas pēc K. G. Grasa zīmējumiem. Tas faktiski apstiprina un konkretizē «Monumente» piektā sējuma ievadā J. K. Broces teiktos atzinīgos vārdus, kas veltīti K. G. Grasa. Tušas mazgājumos «Latviešu ģimene ceļā» (25. att. ielīmē), «Talkas aina Vidzemē» (26. att. ielīmē) un «Vasaras virtuve Liepas muižas zemnieku sētā» (27. att. ielīmē) K. G. Grasa rokraksta atbalsis galvenokārt jaušamas dabas elementu — koku lapotnes un zemes virsmas atveidojumā, kamēr cilvēku figūras jau liekas pietuvinātas eksaktajam J. K. Broces traktējumam. Ir grūti precizēt, kāds bijis katra autora radošā ieguldījuma īpatsvars konkrētās sadzīves ainas atspoguļojumā. Tā, piemēram, darbā «Latviešu ģimene ceļā» attēloto zemnieku grupu pie ugunskura analogā izkārtojumā sastopam Augusta Vilhelma Hūpela (*August Wilhelm Hupel*, 1737—1819) grāmatas «Topographische Nachrichten fon Lief- und Ehistland» otrajā sējumā vara grebumā «Latviešu apģērbs». Nianse cilvēku figūru proporcijās un tērpu zīmējumā ir nebūtiskas. Galvenais jauninājums ar 1794. gadu datētajā variantā ir ļaužu grupas organiska iekļaušana kokiem bagātinātajā ainavā. Arī J. K. Broces zīmējumā «Siena novākšana Vidzemē» (tikai bez norādes uz K. G. Grasu) redzams vienā no A. V. Hūpela grāmatas vara grebumiem izmantots motīvs. Tādējādi varam secināt, ka J. K. Broce šād tad pēc ilgāka laika mēdzis atkārtot kādreiz jau zīmējumos fiksētās zemnieku sadzīves ainas un pilnveidojis tās, pie tam K. G. Grass šajā procesā nereti ņēmis aktīvu radošu līdzdalību. Atklāts paliek jautājums, cik patstāvīgs jaunais gleznotājs bijis darbos, kam J. K. Broces mantojumā analogi paraugi nav atrodami. Savukārt K. G. Grasa noteicošā loma kā iecerē, tā arī izpildījumā neapšaubāmi jūtama tajās J. K. Broces kopijās, kurās prevalē ainaviskais akcents. Kopumā visi šie zīmējumi K. G. Grasa centienos iezīmē noteiktu interešu loku un ir daudzsolis — diemžēl nepiepildīts — pieteikums nākotnei.

Rīgas perioda beigās K. G. Grass pārdzīvo smagu garīgu krīzi. Jāizšķiras vai nu par nenoteikto mākslinieka eksistenci, vai arī jāmeklē stabila vieta dzīvē. Viņš pat izvēlas pēdējo — kļūst par mācītāju Suntažos un lasa savu pirmo sprediķi. Bet drīz seko negaidīts trieciens, kam šoreiz ir dziļi romantisks raksturs un kas iedragā K. G. Grasa vēl ne pilnībā nostabilizējušās dzīves pozīciju. Viņš kvēli iemīlas Ādažu draudzes mācītāja meitā Konstancē Pilā, taču saņem striktu noraidījumu. Arī Vidzemes «kungu galā» uz dzīves skatuves tiek nospēlēts gabaliņš no «Jaunā Vertera ciešanām»,³³ Personiskā drāma liek K. G. Grasm spert izšķirošo un liktenīgo soli. Viņš pamet ne tikai mācītāja amatu, bet 1796. gadā arī dzimto pusi, pie tam — pats to vēl nezinot — uz visiem laikiem.

Tomēr pieciem dzimtenē pavadītajiem gadiem, īpaši no mūsu interešu viedokļa raugoties, K. G. Grasa dzīvē ir nevis epizodiska, bet būtiska nozīme. Pirmkārt, fakts, ka Rīgas posmā mākslinieks pasniedz zīmēšanas stundas, liecina, ka viņš sasniedzis jau zināmu profesionalitātes pakāpi, jo pilsētā šajā amatā tolaik strādāja ne viens vien speciālists. Otrkārt, iedarbojoties daudzdzīdiem apstākļiem, nobriest arī K. G. Grasa lēmums savu turpmāko darbu veltīt radošajam darbam. Visbeidzot, viņa personības un sabiedriskās stājas atklāsmē jo svarīga ir draudzība ar G. Merķeli, kas visai izsmeloši un iejūtīgi ir raksturojis mākslinieku: «Viņam bija .. dzejnieka un gleznotāja talants, laipns, atklāts raksturs, gaišs, ass prāts, bet vēl slimīgāks jūtīgums.. Šis jūtīgums padarīja viņa spriedumus un rīcību tik svārstīgus, ka viņš kļuva nedrošs. Toties, kad runa bija par tiesībām un cilvēcību, viņa pārliecība kļuva nesatricināma. Viņš mīlēja iedziļināties un izprast, bet parasti redzēja tikai lietas vienu pusi.. [..] Tagad, kad vairs nav nepieciešami mirušo slavēt, bet tas patiesi jānoraksturo, jāatzīst, ka godīgajam, cēlajam, krietnajam cilvēkam Grasm piemita nevis morālistiski trūkumi, bet lielas vājības. [..] Viņš kaislīgi pārspīlēja un pārāk smagi iztvēra atsevišķas dzīves detaļas un tādēļ pārsteidzīgi lika izšķirošus soļus, kas, viņam pašam neapjaušot, līdzinājās vieglprātībai. [..] Tas pats vērojams arī viņa dzejoļos un gleznās, lielākoties ainavās, kur atrodam gan daudz jauku tēlojumu, bet bez izceltas galvenās pamatdomas. [..] Visveiksmīgākie viņa dzejnieka un gleznotāja daiļradē bija idilliskie dabas tēlojumi.»³⁴ G. Merķelis ir aprakstījis arī sadarbību ar K. G. Grasu latviešu vēsturē tik nozīmīgās grāmatas «Latvieši» tapšanas laikā. Kā zināms, G. Merķelis šo savu ieceri realizēja dziļā slepenībā. Tam par iemeslu bija toreizējā sabiedriski politiskā situācija Baltijā un baltvācu aristokrātu kareivīgais noskaņojums pret jebkādam progresīvām idejām, nemaz jau nerunājot par viņu reakcionārās pozīcijas un ļaunprātīgās rīcības atmaskojumu. Par G. Merķeļa nodomu zināja tikai pavisam nedaudzas personas, kuru vidū bija arī K. G. Grass. «Latviešu» autors mums pastāsta gan par sava drauga sajūsmu pēc iepazīšanās ar jaunās grāmatas ievadu, gan arī par to, ka mākslinieks, balstoties uz paša novērojumiem un pierakstiem, piedāvājis iespējamam «Latviešu» turpinājumam materiālus par zemnieku briesmīgo stāvokli Vidzemē.³⁵ «Saskaņā ar manu tagadējo lēmumu,» raksta G. Merķelis, «aprīļa sākumā es ieradās Rīgā. Te es nevienam neatklāju sava tālākā ceļojuma mērķi.. Es to paziņoju vienīgi Grasm vakarā pirms aizbraukšanas, paņemot savu manuskriptu, ko aizzīmogotu biju pie viņa noglabājis. Man vajadzēja to atvērt un nolasīt viņam priekšā Ievadu. [..] Aiz sajūsmas reižu reizēm mani apkampis, Grass beidzot palaida mani vaļā un vilka ārā nejau-

kajā slapjdraņķī un tumsā pastaigāt pa toreiz stipri netīro priekšpilsētu. Tur arī dzīvi pārrunājām manu plānu. Viņam līdzīga rakstura cilvēkiem liela jūtu satraukuma brīžos allaž rodas nepieciešamība pēc spēcīgām ķermeņa kustībām.»³⁶

K. G. Grasa portretu savās atmiņās papildina arī J. V. Krauze, stāstot par pirmo tikšanos ar gleznotāju: «Kādā decembra vakarā (1792. gadā — R. B.) Broce man atsūtīja ielūgumu. Es sastapu viņu pie darbgalda un pie viņa kādu neliela auguma jaunu vīrieti ar mežonīgiem matiem, nolaidīgā apģērbā un gariem nagiem. Viņš runāja izmeklēti aforistiski, noapaļoti un smalki, bieži asi, tāpat kā ass bija arī viņa acu skatiens, kas tomēr nespēja apslēpt pašpārliecības uzspēli. Šillers bija viņa ideāls, Herders un Gēte derēja tā garām ejot.»³⁷ Tālāk J. V. Krauze apliecina to, ka zem K. G. Grasa ārējās — pieņemtās čaulas nevarēja neredzēt viņa patieso sirsnību, dabas un cilvēku mīlestību. Viss iepriekš teiktais jau dod pietiekamu priekšstatu par šī savdabīgā mākslinieka raksturu attiecīgajā dzīves posmā. Un tāds — nedaudz eksaltēts, dzīvē vīlies, bet saviem augstajiem mākslas ideāliem uzticīgs K. G. Grass 1796. gada 22. maijā arī aizbrauc no Rīgas.

*

Jaunā gleznotāja un dzejnieka ceļš ved caur Lībeku un Cīrihi. Viņa ceļamērķis arī šoreiz ir Itālija, bet, atkal neticis tālāk par Dženovu, K. G. Grass dodas atpakaļ uz Šveici. Turpmāk mākslinieks galvenokārt pievēršas literārajai darbībai un glezniecības studijām un, kā vienmēr, alkst satikt cilvēkus, kas dotu jaunas ieromes vai paplašinātu viņa redzesloku. Viņš iepazīstas ar Johanu Kasparu Lafateru³⁸ un vēlāk atceras pat kādu nejaušu, epizodisku tikšanos ar Napoleonu I Bāzelē 1797. gadā. Kad 1798. gadā Lielās franču revolūcijas vēsmas skar arī mazo kalnu zemi, K. G. Grass no apkārtnes notikumiem izolējas savā apceres un mākslas pasaulē. 1801. gadā neilgu laiku viņš gan uzturas Parīzē, bet drīz atgriežas Šveicē.³⁹ Šajā laikā K. G. Grasm nodibinās ciešāka saskare ar Veimārā jau agrāk iepazīto senatnes pētnieku un gleznotāju Johanu Heinrihu Meieru⁴⁰. Noteiktu iespaidu uz viņa mākslu ir atstājusi šveiciešu ainavista Ludviga Hesa⁴¹ daiļrade. Ar viņu K. G. Grasm jau kopš pirmā Šveices apmeklējuma laikiem bija izveidojušas tuvas, uz kopīgām interesēm dibinātas attiecības. Pēc sava drauga un padomdevēja nāves viņš gatavojās izdot apcerējumu par L. Hesa māksliniecisko darbību un daiļrades mantojumu. Daļu manuskripta autors 1801. gadā nosūtīja J. V. Gētem, bet atbildi un vērtējumu nesaņēma.⁴² 1803. gadā K. G. Grass beidzot pārcēlās uz savu ilgu zemi Itāliju, ar kuru ir saistīts viss viņa mūža beigu cēliens. Mākslinieka pēdējā dzīvesvieta ir Roma.

Jau bērnībā esot modusies K. G. Grasa jūsma par tālo un nezināmo dienvidu salu Sicīliju. Ar jaunu kvēli tā uzliesmojusi pēc iepazīšanās ar grāfa Frīdriha Leopolda Štolberga⁴³ ceļojumu aprakstiem. Iztēles priekšstati bija tik spēcīgi, ka mākslinieks 1803. gada ziemā darināja vairākas Sicīlijas ainavas, kuras arī pēc salas apmeklēšanas piedēvēja savam labākajam veikumam tēlotājā mākslā. Vienu no šiem zīmējumiem viņš kā draudzības velti nosūtījis F. Šilleram. 1804. gadā īstenojās literatūras ietekmē dzimušais K. G. Grasa sapnis par Sicīliju. Viņš piedrojas arhitektiem Kārlim Frīdriham Šinkelam⁴⁴, Gotfrīdam Šteinmeieram⁴⁵ un rakstniekam Filipam Jozefam Rēfisam⁴⁶,

kuri no Neapoles ceļoja uz Sicīliju. Grupa turējās kopā līdz Palermo. Tālāk K. G. Grass ceļojumu turpināja patstāvīgi un apmēram mēnesi dzīvoja kādā vecā pilī (*castello di Brolo*), kur gleznoja ainavas. 1805. gada jūlijā viņš devās atpakaļ uz Neapoli un tālāk uz Romu. F. J. Rēfiss Sicīlijas ceļojuma atmiņas sniedzis K. G. Grasa raksturojumu, kas jau krietni atšķiras no tām izjūtām, kādas pirmajā viņu tikšanās reizē bija radušās J. V. Krauzem. F. J. Rēfiss raksta: «Es ar viņu iepazinos Romā un iemilēju patīkamās dabas un mākslinieku vidū reti sastopamās vispārējās izglītības dēļ. Ar savām taupības spējām un gudro saimniekošanu Sicīlijas ceļojumā viņš bija mums ļoti nodevīgs. [...] Tā kā savā apgērbā viņš bija, kaut vienmēr tīrs, tomēr tik nabadzīgs, cik vien iespējams, tad viņu, jādomā, uzskatīja par mūsu kalpotāju vai krāsu berzēju.»⁴⁷ K. G. Grasa kontakti ar bijušajiem ceļabiedriem turpinājās vēl pēc šķiršanās, un arī K. F. Šinkela atmiņās viņam saglabājusies sava vieta. Berlīnes Nacionālās galerijas K. F. Šinkela muzejā atrodas šī arhitekta un gleznotāja zīmējums «Skats no Etnas virsotnes saullēktā». Tajā ar romantisku vērienu attēlots ceļotāju pulciņš, kas tikko kā sasniedzis mērķi — kalna galotni. Figūrā ar vējā plandošu mēteli K. F. Šinkels attēlojis sevi. Pie labas gribas varam pieņemt, ka kādā no pārējo ceļotāju atveidiem redzam arī K. G. Grasu.⁴⁸

Sicīlija, jo sevišķi Etna, dziļi un paliekoši iespaidojusi gan gleznotāja, gan dzejnieka K. G. Grasa daiļradi. Gleznās šis iespaids palaikam atspoguļojas visai tieši, turpretim dzejā Sicīlija kļūst par viņa poētiskās iztēles diapazona vienu polu, bet otrs — līdzsvarojošais pols ir un paliek domas un atmiņas par dzimteni. Mūžīgās pilsētas apkārtnē, atmiņas par Sicīliju un ilgas pēc dzimtenes deva vielu K. G. Grasa jaunradei un noteica tās raksturu. Tajā laikā Romā pastāvēja liela un aktīva vācu mākslinieku kolonija, jau darbojās «Lūkasa brāļi» jeb «nācarieši».⁴⁹ Tomēr nav ziņu par to, ka K. G. Grasm ar tiem būtu bijusi kāda saskare. Kā iepriekš minēts, viņš gan iepazinās ar vairākām citām respektējamām personībām. K. G. Grass epizodiski tikās arī ar slaveno dāņu tēlnieku Bertelu Torvaldsenu (*Bertel Thorvaldsen*, 1768—1844). Šis tikšanās it kā bijušas saistītas ar piemiņas cilņa pasūtīšanu par godu simtajai gadadienai kopš Rīgas pievienošanas Krievijai.⁵⁰ Biežs viesis viņš bijis Vilhelma Humbolta⁵¹ namā. 1812. gadā K. G. Grass apprecējās ar kādu itālieti — atraitni Antoniju Grasi (pēc uzvārda iepriekšējā laulībā).⁵² Mākslinieks arvien biežāk sāka domāt par atgriešanos dzimtajā pusē. Šie sapņi tomēr vairs nepiepildījās. 1814. gadā K. G. Grass saslimst ar nervu drudzi un mirst 10. jūlijā. Viņš ir apglabāts Romā *San Andrea della Valle* baznīcā, kur vēl šodien atrodams viņa kapakmens.

*

Latvijas mākslas vēsturē populārākie K. G. Grasa darbi ir četras Sicīlijas ainavas: «Pavasara rīts *San Angelo di Brolo* ielejā», «Konkordijas templis Džirdženti pilsētā» (*Agridžento*), «Idille Taormīnas krastmalā pēc Teokrita» un «Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtnē». 1809. gadā šīs gleznas bija eksponētas izstādē Romas Kapitolijā. Franču publicists un valsts darbinieks Žozefs Marija Dežerando (*Joseph Marie Degerando*, 1772—1842) izteica priekšlikumu tās nopirkt Neapoles karaļa Joahima Mirā (*Joachim Murat*, 1767—1815) kolekcijai, taču mākslinieks šo piedāvājumu noraidīja un par

krietni mazāku summu pārdeva gleznas Rīgas tirgotājam G. V. Šrēderam. K. G. Grass vēlējas, lai viņa daiļrades lolojumi atrastos dzimtenē. Darbi N. Himzela kolēkcijas sastāvā kādu laiku glabājās Pilsētas bibliotēkā, līdz visbeidzot nonāca Rīgas pilsētas mākslas muzeja īpašumā. Pašreiz Latvijas PSR Mākslas muzejā atrodas tikai viens no tiem — «Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtnē» (31. att. ielīmē).⁵³ Šo darbu ieceris K. G. Grasam radās jau Sicīlijas ceļojuma iespaidā, bet īstenotas tika ilgākā laikposmā. Pats autors par saviem nodomiem un to piepildīšanos ir rakstījis: «Šajās gleznās es gribēju iegleznot un aprakt visu savu kaislību. Tām nebija citas nozīmes kā būt manas dzīves un centienu piemineklim, un es vēlējos tās gleznot pats savai atmiņai — jo vairāk tādēļ, ka man vēl bija jācīnās ar visām tehniskām mākslas grūtībām. Tas man savā veidā bija pat patīkami. Vārdu sakot, es negribēju (strādājot — R. B.) pie šīm gleznām domāt par citu (gleznotāju — R. B.) tehniskajiem paņēmieniem, jo tām vajadzēja, lai kā arī iznāktu, atspoguļot manas izjūtas, neņemot vērā citu uztveres un tēlošanas veidu. Tā kā man bija savi uzskati, kas patstāvīgā ceļā varēja izlauzties līdz gaismai, es arī citu iebildēm un padomiem pakļāvos tik maz, cik vien tas iespējams. Tā pēc kārtas četru gadu laikā tapa šīs četras gleznas.»⁵⁴

Minētajos darbos redzams viss mākslinieka spēks un vājums. Pirmajām trim gleznām raksturīga klasicistiska kompozīcija ar kulišveida plānu kārtojumu. Tās atdzīvina it kā mitoloģiskas stafāžas figūras, kas būtībā ir K. G. Grasa dzejiskās domas un jūsmas nesējas. Kopiespāids ir pārliecinošs, bet sīkdaļu traktējumā vietumis jūtama otas smagnējība un profesionālās atraisītības trūkums. Ceturtajā gleznā skatāma panorāmiski izvērstā Etnas ainava. Romantisks pacēlums ar tendenci uz idilliskumu caurstrāvo visas lielākās klasicistiski komponētās K. G. Grasa gleznas un, šķiet, ir viņa individualitātes galvenā iezīme. Par K. G. Grasa glezniecību toreiz rakstīja, ka «viņa gleznas ir.. dziļi romantiskas izjūtas produkts, kurā dzejiskā doma ir valdošā».⁵⁵ Mākslas vēsturnieks V. Neimanis devis nedaudz plašāku K. G. Grasa daiļrades raksturojumu: «Jau no Kārļa Grasa gleznām, bet vēl vairāk no viņa dzejoļiem tajā klasicistisko centienu laikā dvesa it kā jauna, nepazīstama elpā. Grass nepiederēja pie «vētras un dziņu» laikmeta pārstāvjiem, viņa kautrīgajai un jūsmīgajai dabai jau pašos pamatos bija svešs viss vardarbīgais, bet arī viņu bija skārusi viegla garīgās revolūcijas vēsma, kura tuvojās un pamazām izvērsās cīņā pret klasicismu.»⁵⁶ Nedaudz mīkstinot V. Neimaņa citātā akcentēto klasicisma un romantisma konfliktu, varētu teikt, ka K. G. Grasa mākslinieciskā darbība iekļaujas to romantisko strāvojumu plūsmā, kuri attīstījās paralēli klasicismam un uzvilņoja šīm noskaņām labvēlīgā situācijā. Pats mākslinieks, paškritiski apzinādamies sava profesionālā brieduma nosacīto pakāpi, uzskatos tomēr bija patstāvīgs. K. G. Grasa personībā dzejnieka un gleznotāja dotības bija vienlīdz spēcīgas un sakausētas vienā veselumā; tas arī noteica uzdevumus, ko viņš sev izvirzīja, un to veikšanas gaitu. K. G. Grass konsekventi un noraidoši izturējās pret dažādām tajā laikā populārām un slavētām glezniecības parādībām, kuru raksturīgākā īpašība — ar profesionālu rutīnu veikts bezkaislīgs dabas noraksts.⁵⁷ Viņa paša mērķis bija — ar gleznieciskiem līdzekļiem radīt dzejisku mākslas tēlu arī gleznās. No dabā smeltā materiāla viņš centās atveidot savu ideālu pasauli. Kaut arī K. G. Grasa ainavu kompozīcijas paņēmienos visai tieši atbalsojas Kloda Lorēna (1600—1682) iedibinātās tradīcijas, pašas gleznas ir

piesātinātas ar tīri romantisku nokrāsu un ilgām, kas lido pāri laiku robežām. Pēc savas mentalitātes viņš ir īstens romantiķis ar visām no tā izrietošajām pretrunām un īpatnībām. Kā vienu no tām var minēt kalpošanu divām mūzām, kas viena otru gan balsta, gan reizē sasaista. Apcerētās Sicīlijas ainavas pēc paša mākslinieka pārlicības tad arī ir augstākais vilnis viņa — gleznotāja gaitās. Tās jūtamī ietekmējušas viņa turpmāko daiļradi. Bet Latvijas mākslas vēsturē K. G. Grasa vietu pirmām kārtām nosaka dzimtenē radītie vai arī tai veltītie zīmējumi.

Līdz mums saglabājusies ļoti neliela K. G. Grasa mākslas mantojuma daļa. Latvijā bez J. K. Broces krājumā «Monumente» ietvertajiem darbiem zināmi vēl tikai trīs, kas atrodas Latvijas PSR Mākslas muzejā, — tās ir mums jau pazīstamās gleznas «Karači ūdenskritums pie Adero Etnas apkārtnē» un «Pašportrets» (22. att. ielīmē), kā arī kāda sēpijas tehnikā darināta Itālijas ainava⁵⁸. Plaša K. G. Grasa oriģināldarbu kolekcija glabājas Tartu Valsts universitātes Zinātniskās bibliotēkas grafikas fondos — kopskaitā divdesmit viena vienība (akvareļi, kolorēti zīmējumi, sēpijas un tušas gleznojumi). Šie darbi dod ieskatu mākslinieka daiļrades attīstībā laikā no 1790. gada līdz 1808. gadam un rāda noteiktu profesionālu izaugsmi. Īpaši kupli pārstāvēts 1796. gads. Šajā laikā zīmētās un akvarelētās ainavas, kas pēc ieceres un uztveres tuvas jau minēto vācu un šveiciešu gleznotāju — K. G. Grasa laikabiedru aizsāktajām tradīcijām, ir profesionāli pārlicinošas, un tajās vērojams ievingrinātas rokas raksts. Kompozīcija, dabas elementu un dažkārt visai izvērstās stafāžas zīmējums māksliniekam nekādas grūtības nesagādā. Atsevišķu darbu salīdzinājums, ja varam ticēt datējumiem, ļauj izdarīt secinājumus par K. G. Grasa spēju līmeni arī Latvijā pavadītajos gados (28., 29. att. ielīmē). Noteicošā viņa mākslā vienmēr ir un paliek dabas tēlā smeltā un daudzveidīgās noskaņās variētā dzejiskā jūsma. Mirkļa tvērums, kas neprasa lielu materiāla pretestības pārvarēšanu, palaikam atklājas apbrīnojamā atraišītībā. Kā šedevru var minēt ainavas metu «Vakara noskaņa ceļā starp Ariču un Albāno» (32. att. ielīmē). Tas datēts ar 1808. gadu un, kā liecina K. G. Grasa pašrocīgs uzraksts, dāvināts Tērbatas universitātes profesoram J. K. S. Morgenšternam 1809. gada 16. decembrī, tas ir — dienu pirms pēdējā aizbraukšanas no Romas. Priekšstatu par mākslinieka centieniem un atstātā mantojuma kopainu vēl varētu papildināt pāris iespiesti izdevumi, kas rotāti ar vara grebumiem pēc K. G. Grasa zīmējumiem: «Kārļa Grasa Šveices ceļojumu fragmenti»⁵⁹, kā arī divās daļās izdotsis «Sicīlijas ceļojums»⁶⁰.

*

K. G. Grasa personība bijusi visai komplicēta. Viņš, liekas, nepārtraukti svārstījies starp iejūsmas virsotnēm un dziļām depresijas lejām. Tas viss arī noteicis šīs radošās personības veiksmes un neveiksmes kā glezniecībā, tā literatūrā. Mūsu priekšā ir viens no tiem gadījumiem, kad mākslinieka personiskā dzīve un viņa daiļrade savijusies jo ciešā pīnē.

Mūsdienu aspektā vispareizāk šķiet K. G. Grasa — mākslinieka sniegumu izvērtēt atbilstoši viņa drauga un laikabiedra G. Merķeļa estētiskajiem principiem, kurš pats savus uzskatus par mākslu un tās radītājiem tajā laikā, kad nodibinās viņa un K. G. Grasa draudzība, izsaka šādi: «Māksla nenoliedzami ir cilvēces vislielākais skaistums, un baudījums, ko tā spēj



22. K. G. Grass, pēc M. J. G. Dillisa oriģināla.
Pašportrets.



23. K. G. Grass.
Dorotejas lustūzis.



24. K. G. Grass.
Ainavas mets.



25. J. K. Broce, pēc K. G. Grasa oriģināla.
Latviešu ģimene ceļā.

26. J. K. Broce, pēc K. G. Grasa oriģināla.
Talkas aina Vidzemē.

27. J. K. Broce, pēc K. G. Grasa oriģināla.
Vasaras virtuve Liepas muižas zemnieku sētā.





28. K. G. Grass.
Ūdenskritums pie Vallenštates.

29. K. G. Grass.
Ainava pie Vallenštates.



30. K. G. Grass.
Dzērbene.

31. K. G. Grass.
Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtnē.





32. K. G. Grass.
Vakara noskaņa ceļā starp Ariču un Albāno.

sniegt, ir sabiedriskās dzīves viscēlākais spirdzinājums. Dzeja ir vislieliskākā, viscildenākā mākslas nozare. Tomēr mēs atzīstam, ka skaistumam un spirdzinātājam jāiemieso sevī arī augstāka vērtība. Namam daudz svarīgāks ir drošs pamats, stingrs jumts un biezas sienas nekā krāsojums. [...] Ja kāds mākslas darbs mani ir dziļi veldzējis, es tomēr esmu atteicies no iespējas personiski iepazīties ar tā autoru, pamatojoties ar to, ka zieds ir brīnišķīgs, — un vai es būtu vēl vairāk sajūsmināts, ja aplūkotu tā saknes un augsnī?»⁶¹ Šajos vārdos, kā vēlāk to atzīst pats G. Merķelis, reizē ar pārliecību un jauneklīgu kvēli izskan arī neliels pārspilējums. K. G. Grass ar savu cilvēcisko būtību un māksliniecisko darbību bija iemantojis «Latviešu» autora cieņu un uzticību. Viņa ieguldījums glezniecībā un varbūt arī dzejā vēl nesasniedz iespējamās profesionālās virsotnes, taču kopumā ir sava laika progresīvo centienu tipiska parādība, kas mūsdienu skatījumā iegūst īpašu valdzinājumu. Vairāk nekā jebkurš cits no tā laika vietējās izcelsmes māksliniekiem K. G. Grass savā daiļradē atspoguļo visai jūtīgo un grūti formulējamo klasicisma un romantisma saskares zonu. Bez tam ar humāno un iejūtīgo attieksmi pret vienkāršajiem darba cilvēkiem un dzīves norisēm Latvijā viņš tajā laikā ierindoja progresīvāko izglītoto cilvēku skaitā, bet mākslinieku saimē, cik šobrīd varam spriest, ir pat izņēmums.

Šo apceru krājuma specifika pašreiz nedod iespēju tuvāk iepazīt K. G. Grasa literāro mantojumu, kas ir izkaisīts atsevišķos izdevumos, kuri laisti klajā gan toreizējās Baltijas guberņās, gan arī aiz Krievijas robežām.⁶² Tomēr droši var teikt, ka tur pavērtos ne mazāk interesanta aina. Par viņa dotībām dzejas laukā liecina iepriekš minētās atsauksmes. Mums atliek tikai pievienoties tam spriedumam, ko gan par gleznotāju, gan dzejnieku K. G. Grasu devuši viņa laikabiedri īsi pēc mākslinieka nāves. Viņi ir atzīmējuši, ka K. G. Grasm bijušas neapšaubāmas dotības kā glezniecībā, tā dzejā un abas tās vienojusi romantiska jūsma, ilgas pēc kādas ideālpasaules. Bet pilnbriedu nesasniedza ne dzejnieks, ne gleznotājs. Tam par iemeslu bija dzīves dažādās likstas, paša pretrunīgais raksturs un dalītās intereses, kā arī — pārāgrā nāve. K. G. Grasa dzejoļos un sarakstē palaikam izpaužas viņa īpatnā dzimtenes mīlestība. Savās vēstulēs viņš vairākkārt iestarpina latviski rakstītus vārdus vai frāzes ar piebildi, ka dažreiz satraucošos dzīves brīžos viņš domā (vai runā ar sevi) latviešu valodā. Par K. G. Grasa patiesi silto attieksmi pret dzimtās zemes darba cilvēkiem, viņu garīgo kultūru un tās potencēm liecību sniedz viena otra vēstulēs izsacītā doma. Kā piemērs tam var kalpot šis izraksts: «Mūsu videi piemīt Ziemeļiem neparasta interese par visāda veida gara kultūru. Izteiktā attīstības tieksme, kas apvieno visus talantus un spēkus skaistā vienībā, šķiet, mantota no līviem kopā ar maigo nacionālo temperamentu. Tādēļ arī paražas pie mums ir jautrākas un patīkamākas nekā citos — ar krāšņumu pārbagātos apvidos. [...] Patiesa, dabiska poēzija sakņojas pašā šīs zemes iedzīvotāju masā. Vai tautasdziesmas nav tam uzskatāms piemērs?»⁶³ Varam paust izbrīnu par K. G. Grasa sirsnīgo naivitāti, kad atmiņu iztēlē viņam zūd dzimtajai zemei, tās dzīvei tik raksturīgie un īpaši saasinātie nacionālie un kārtu ierobežojumi, bet nevaram noliegt, ka šīs rindas parāda mākslinieka uzskatu un pārdzīvojumu humāno ievirzi. Reizēm viņa poētiskās domas lidojums sasniedz jau pārsteidzošus un galvu reibinošus augstumus: «Dzērbene un Sicīlija, mūsu Augstais kalns un Etna... sniedz man ziedus vienam vainagam.»⁶⁴ Šie plašie horizonti,

kas sevī ietver K. G. Grasa dzīves ģeogrāfiskos polus un arī viņa iekšējās pret-runas, tiek izvērsti ne vienā vien dzejolī. Ziemeļos mākslinieks sapņo par Sicīliju; sasniedzis to, viņš alkst pēc dzimtenes. Vienīgi dzejā K. G. Grass var sakautēt dzīvē nesavienojamo. «Cilvēku sadzīve Itālijā sniedz ainas, kas caur un cauri atšķiras no tām, kuras pazīstam mūsu Ziemeļos. Arī tās saista manu interesi, bet mana sirds vienmēr piederēs mājīgajai Ziemeļu pasaulei.»⁶⁵ Un visbeidzot: «Kas to būtu ticējis, kad es pametu savu dzimteni, ka šis solis man maksās tik dārgi. Nē, es nespēju par to domāt.»⁶⁶

*

Mēģinot precizēt K. G. Grasa nozīmi latviešu mākslas vēsturē, nepārvērtēsim viņa snieguma profesionālās kvalitātes, bet nolaides viņam arī nav vajadzīgas. Nedrīkst noklusēt tās pozitīvās īpašības, kas atklājas viņa centienos. Blakus darbīgajam cīnītājam G. Merķelim K. G. Grass gan ir tikai jūsmīgs mākslinieks, kas maldās savos sapņos un emocijās, meklējot ceļu uz kādu iecerēs radītu pasauli, taču tajā pašā laikā viņš arī neaizmirst zemi, no kuras nācis, kuru pazīst un savdabīgi mīl ar visu tās postu un rūpēm. Mākslā K. G. Grass svārstās starp klasicismu un romantismu, bet dzīvē viņš izeju no sev nepieņemamās īstenības meklē mākslas ideālos. Tās vērtības, kas izceļ viņu pārējo tā laika vietējo mākslinieku vidū, meklējamas ne tikai (un ne tik daudz) viņa zīmējumos un gleznās, bet arī literārajā mantojumā un personībā vispār.

SKOPIĒ LAURI

Kad J. Ekarts it drūmi izteicās par mākslas attīstības iespējām Baltijā, tad no toreiz Eiropā valdošo ētisko un estētisko kritēriju viedokļa viņa skepsei bija noteikts pamats. Baltijas zeme nedeļa un nevarēja dot piemērotu augsni tā laika lielās mākslas ideāliem. Elitārās baltvācu sabiedrības veidotais virsslānis to iesakņošanai bija pārāk plāns, bet vispārējā atmosfēra — nepiemērota aklimatizācijai. Tādēļ vietējās izcelsmes talanti centās savas spējas ne vien attīstīt, bet arī apliecināt tradicionālajos Eiropas mākslas centros. Viņu panākumi gan guva lokālpatriotisku atbalsi dzimtenē, taču mēģinājumi ieaudzēt un kopt mākslas koku savā zemē vienmēr beidzās ar neveiksmi. Pieticības zīmogs, māksliniekiem varbūt klusējot pieņemot vai intuitīvi apjaušot objektīvo situāciju, kļuva par visu tēlotājas mākslas pasākumu atribūtu. Baltijā dzimušie gleznotāji, spārnus lauždami, no Romas līdz Pēterburgai cīnījās ap lielās mākslas mirdzošajām virsotnēm. Tās sasniegušie pazuda vispārējā spožumā, bet cietušie un pagurušie vietu ligzdošanai meklēja dzimtenē, kas neliedza arī kādu graudu mērenai iztikai. Ideāli palika neiekarotajās virsotnēs. Pārliecinošā gadījumu vairumā cēlonis nebija meklējams talanta vai izturības trūkumā. Tas sakņojās dziļajās un sarežģītajās — kaut arī dažkārt ārēji segtās — pastāvošās sabiedriskās sistēmas pretrunās. Vēsturisku, mitoloģisku un reliģisku tēmu monumentāli, vērienīgi risinājumi bija tas darbības lauks, kurā mākslinieki varēja sevi pierādīt, bet laikabiedri te savukārt meklēja mērauklu viņu spēju un sasniegumu vērtējumam. Latvijā un visā Baltijā šo tēlotājas mākslas parādību lokā kā visspilgtāko piemēru var minēt J. L. Eginka daiļrades ceļu.

*

Johans Lēberehts Eginks (*Johann Leberecht Eggink*) piedzima 1784. gadā Pievikas muižā, tagadējā Rīvas ciema centrā, kas atrodas apmēram pusceļā starp Alsungu un Pāvilostu. Viņa tēvs bija netālajā Priežu muižā dzīvojošais brīvkungs Frīdrihs Dītrihs Knige (*Friedrich Dietrich v. Knigge*), Pievikas muižas īpašnieka brīvkunga Heinriha Georga Kristofa Kniges (*Heinrich Georg Christoph v. Knigge*) dēls, bet māte — Pievikas muižas ekonomē Lovisa Brīviņa (*Lowisa Brihwin*). 1786. gadā Johana māte apprecējās ar kaimiņos esošās Adzes kroņa muižas rentnieku, ķirurgu Martīnu Benjamīnu Melleru (*Martin Benjamin Moeller*). Lovisas Brīviņas dēls turpmāk dzīvoja Melleru ģimenē. Viņa uzvārds acīmredzot darināts, otrādi uzrakstot istā tēva uzvārdu, un uzskatīt to par vēlāk pieņemtu mākslinieka pseidonīmu nav pamata. Tā kā J. L. Eginka bērnības un jaunības gadi aizritējuši materiāli nodrošinātā baltvācu sabiedrības vidē ar visu tai atbilstošo audzināšanas sistēmu, tad jāatturas no pārspīlējumiem spriedumos par viņa sarežģītās izcelsmes nozīmi Latvijas un latviešu mākslas vēsturē, kaut gan stereotipos priekšstatos par Baltijas mākslinieku nacionālo sastāvu šis fakts savu niansi tomēr ienes.

J. L. Eginks mācījies Jelgavas ģimnāzijā, jaunībā strādājis mērniecības darbus un pirmās iemaņas tēlotājā mākslā guvis pie kāda vietējā dekoratora, kur viņu ievērojis gleznotājs J. F. Tilkers. 1811. gadā J. L. Eginks iestājas Tērbatas universitātes filozofijas fakultātē, taču viņam ir jau visai skaidri apzināts mērķis — savas turpmākās dzīves papildījumu meklēt mākslā. Šo centienu noskaidrošanā noteikta loma bijusi arī K. A. Zenfa darbībai universitātē. Tērbatā J. L. Eginks atkal sastopas ar J. F. Tilkeru, kurš dodas kārtējā ceļojumā pa Krieviju. Sekojot viņa uzaicinājumam, J. L. Eginks pievienojas J. F. Tilkeram braucienā uz Maskavu un Pēterburgu. 1813. gadā viņš jau mācās Pēterburgas Mākslas akadēmijas zīmēšanas klasēs. Šis laiks akadēmijas vēsturē, runājot gan par sadzīvi, gan mācību disciplīnu, minēts kā viens no smagākajiem.¹ 1814. gadā J. L. Eginks, izmantojot izdevību, aizbrauc no Pēterburgas, lai turpinātu mākslas studijas vispirms Berlīnē, tad Drēzdenē, Prāgā un, visbeidzot, Vīnes Mākslas akadēmijā.² Vīnē viņš iepazīstas un sadraudzējas ar Igaunijas guberņā dzimušo baltvācu mākslinieku Gustavu Ādolfu Hippiusu³. Vēlāk viņa draugu pulkam pievienojas pēdējā novadnieki — Oto Frīdrihs Ignāciuss⁴ un Augusts Georgs Vilhelms Pecolds⁵. 1816. gadā J. L. Eginks apmeklē Minheni, bet 1817. gada sākumā kopā ar draugiem ceļo uz Itāliju un pavasarī ierodas Romā. Te arī pāiet desmit viņa daiļradē spraigākie un veiksmēm bagātākie gadi.

Romā J. L. Eginks nonāk it ciešos kontaktos ar vācu romantiķiem, proti, «nācariešiem», kas neapšaubāmi ietekmē viņa jaunradi. Mākslinieks aktīvi nododas vecmeistaru studijām, kā arī ģimetņu gleznošanai. Ievērojamu vietu viņa glezniecībā šajā laikā ieņem miniatūras (gan portreti, gan kopijas pēc Renesanses dižgaru darbiem), no kurām septiņdesmit nokļuvušas Ermitāžā. Par jauno baltvācu mākslinieku darbošanos Mūžīgajā pilsētā visai dzīvu interesi izrāda arī tikko nodibinātā Kurzemes Literatūras un mākslas biedrība. 1818. gada rudenī tās sēdē tiek nolasīts J. L. Eginka raksts par jaunākajām glezniecības tendencēm Romā. Par māksliniekiem, kas strādā Itālijā, tiek runāts un spriests arī tā paša gada decembra sēdē.⁶ Kā visur minēts, viens no pirmajiem lielākajiem J. L. Eginka panākumiem bijis darbs «Kristus guldišana kapā» (kopija pēc Rafaēla oriģināla), kuru iegādājies Krievijas cars Aleksandrs I un nodevis Pēterburgas Mākslas akadēmijai, no kurienes tā vēlāk pārceļojusi uz Ermitāžu.⁷ Tolaik vecmeistaru kopēšanai mākslinieku daiļradē bija savdabīga nozīme. Tā, pirmkārt, jāuztver kā aprobēto mākslas vērtību pavairošana, otrkārt, kā skola un meistarības pārbaude. Šis parādības lomu tā laika mākslinieciskajā izglītībā spilgti izgaismojis tā sauktais Gētes Meiers: «Vecmeistaru māksla ir liela, skaista, cēla, pāri dabai pacelta, ideju valstībā lidojoša. Un tomēr tās formu skaistums daļēji atklājas arī realitātē. Tādēļ vecmeistaru māksla jaunam studējošam māksliniekam neuzmācas kā absolūts paraugs, bet nodrošina viņa neatkarību dabas priekšā, rāda ceļu tās izmantošanai augstākiem mērķiem. Rafaēla gleznas ir mākslas studijām derīgākas nekā Mikelandželo darbi un iesācējiem ieteicamas pat vairāk par antīkās mākslas darinājumiem. Daudzveidība un tēlu raksturīgums ir šī meistara mākslas lielais nopelns. Var teikt — būdams vienotībā ar patiesību, viņš attēlo tās mīlestības cienīgo un cildeno pusi, tādējādi, apmierinot mākslas prasības, viņš paliek tuvāks dabai, ir arī uztveramāks nekā antīkās mākslas meistari un savas daudzveidības dēļ pamācošāks par Mikelandželo.»⁸ Visbeidzot, varam runāt arī par tolaik pastāvošajiem «izpildošās mākslas» kritēri-

jiem glezniecībā. Līdztekus vecmeistaru kopēšanai J. L. Eginks neatlaidīgi strādā arī pie vēsturisko un mitoloģisko tēmu oriģinālkompozīcijām. 1822. gadā viņš uzglezno darbu «Vladimirs I 988. gadā izvēlas reliģiju». Par to mākslinieks saņem Aleksandra I pabalstu, kas dod iespēju uzturēšanos Itālijā pagarināt vēl uz pieciem gadiem. Visražīgākais no tiem bijis 1824. gads, kurā radušās tādas gleznas kā «Odisejs un Nausikaja», «Jūlija Cēzara izceļšanās Albionā», «Aleksandrs I atceļ dzimtbūšanu Vidzemē, Igaunijā un Kurzemē 1817. gadā», «Marķīza Pozas nāve»⁹ (pēc F. Šillera drāmas «Dons Karloss» motīviem), kartoni un meti kompozīcijām «Aleksandra Ņevska uzvara pār zviedriem 1240. gadā», «Aleksandra Ņevska ieešana Pleskavā 1242. gadā» un virkne citu darbu.

1828. gadā J. L. Eginks atgriežas Pēterburgā. Kaut gan 1829. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija izvirza viņu par kandidātu akadēmiķa nosaukumam («naznačennij»), situācija, kādā atrodas mākslinieks, pēc panākumiem Romā ir visai pieticīga. J. L. Eginks strādā Zīmēšanas kamerā, kur viņa uzdevums ir izgatavot militāro tērpu metus. Lai nostabilizētu savu profesionālo pozīciju, 1831. gadā gleznotājs iesniedz akadēmijas Padomei lūgumu dot iespēju iegūt akadēmiķa nosaukumu.¹⁰ 1833. gadā viņam tiek piešķirts brīvmākslinieka nosaukums, un tikai 1834. gadā par fabulista I. Krilova portretu¹¹ J. L. Eginks, kas līdz tam jau bija kļuvis par Romas Sv. Lūkasa akadēmijas korespondētājlocekli, beidzot saņem arī ilgi gaidīto akadēmiķa nosaukumu. Tā laika Pēterburgas mākslas dzīvē, ko personiski kontrolēja Nikolajs I, J. L. Eginka karjeru, neskatoties uz agrākajiem sasniegumiem un daudzsoļošajām atzinībām, kavēja viņa sadrumstalotā izglītības gaita. Sapratis, ka arī jaunais tituls būtiskas izmaiņas viņa mākslinieka karjerā neradīs, J. L. Eginks atsaucas uz piedāvājumu uzņemties zīmēšanas skolotāja pienākumus Jelgavas ģimnāzijā un 1837. gada sākumā jau stājas jaunajā amatā.

J. L. Eginka pedagoģiskā darbība Jelgavā turpinājās vairāk nekā divdesmit gadus. Paralēli viņš aktīvi piedalījās vietējā mākslas dzīvē, daudz gleznoja pasūtījuma portretus un darināja arī vairākas altārgleznas¹². Diemžēl līdz mums nav saglabājušies konkrēti piemēri, kas apstiprinātu V. Neimaņa izteikumus par to, ka Jelgavas posmā J. L. Eginkam būtu bijis daiļrades pacēluma periods.¹³ Neraugoties uz vietējās mākslas dzīves relatīvo rosību un J. L. Eginkam it kā izdevīgo konjunktūru, viņa glezniecība pakāpeniski iekļāvās provinciālo prasību pašapmierināti omulīgajā gultnē. Sava mūža pēdējos trīsdesmit gadus aizvadījis Jelgavā, mākslinieks 1867. gada pavasarī šķīrās no dzīves, atstājot četrdesmit trīs gadus jaunāku atraitni.

*

J. L. Eginka dzīve un radošā darbība var saistīt mūsu uzmanību no vairākiem aspektiem. Viens no tiem ir viņa snieguma nenoliedzami augstais profesionālais līmenis daiļrades uzplaukuma gados, otrs — mākslinieka tiešā saskare ar mākslas dzīves vadošajām un raksturīgākajām norisēm tādos tā laika Eiropas un Krievijas kultūras centros kā Roma un Pēterburga, trešais — J. L. Eginka ilggadējā darbošanās dzimtenē. Gribas pakavēties pie tās J. L. Eginka glezniecības mantojuma daļas, kas saglabājušies republikas muzejos, bet plašākai sabiedrībai ir maz pazīstama. Šī apcere nepretendē uz visu Latvijas PSR teritorijā zināmo J. L. Eginka darbu pilnīgu uzskaiti un

analīzi. Tās mērķis ir izsekot gleznotāja jaunrades procesa galvenajām iezīmēm, kas atklājas mūsu rīcībā esošajā materiālā. Latvijas PSR muzejos atrodas un līdz šim ir apzināti ap četrdesmit J. L. Eginka gleznojumu eļļas tehnikā. Vēl lielāks ir viņa zīmējumu un dažādās jauktās tehnikās izpildīto metu klāsts. Visi šie darbi, kas tapuši ilgā laikposmā, aptver plašu žanru un tēmu loku un profesionālajā izpildījumā ir ļoti atšķirīgi, dod ja arī ne pilnīgu, tad pietiekami reljefu priekšstatu gan par mākslinieka daiļradi kopumā, gan par tās atsevišķiem periodiem, bet portretu glezniecības robežās ļauj pat ieskatīties šī žanra vispārīgās attīstības tendencēs vietējos apstākļos. Šajā apskatā vispirms pievērsīsimies J. L. Eginka devumam vēsturiskās un mitoloģiskās glezniecības jomā, kur vistiešāk redzama vēsturisko stilu ietekme un evolūcija, kā arī paša autora intereses un varēšana.

Glezna «Vladimirs I 988. gadā izvēlas reliģiju» ir darbs, kas māksliniekam sagādā pirmos jūtamus panākumus un dod solījumus spožām turpmākās karjeras iespējām. Šī vērienīgā kompozīcija vispirms nonāk Ermitāžas krājumos, bet kopš 19. gadsimta 60. gadiem atrodas arhitektūras pieminekli (tagad muzejā) Kijevas Sv. Andreja baznīcā.¹⁴ Latvijas PSR Mākslas muzeja fondos glabājas salīdzinoši neliels, bet pēc sīzeta, kompozicionālās uzbūves un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu kopuma analogs gleznojums ar nosaukumu — «Reliģisks disputs krievu galmā» (33. att. ielīmē). Tas ir detalizēti izstrādāts un visumā pabeigts darbs. Nav šaubu, ka šajā gadījumā sastopamies ar iepriekš minētās gleznas variantu, kas radies vai nu sākotnējās ieceres risinājuma gaitā kā viens no pēdējiem mēģinājumiem pirms lielā uzdevuma veikšanas, vai arī kā paralēla vai vēlāka autora replika. Ar šo darbu tad arī aizsākas Krievijas vēstures notikumu atspoguļojums J. L. Eginka glezniecībā. Te jaušamas 1812. gada Tēvijas karā uzviļņojušā un Svētās alianses laikā stimulētā patriotisma atbalsis, kā arī analogijas ar vācu romantiķu iedibināto vēsturiskās tēmas traktējumu. «Nācariešu» iespaidi viņa mākslinieciskajā darbībā būtu uzskatāmi par parastu parādību. Tieši pirmajā J. L. Eginka Romas gadā viņu slava sīta savu augstāko vilni.¹⁵ Gandrīz ar pārliecību varam teikt, ka gleznas vispārējā kompozīcija, tāpat kā arī atsevišķi fragmenti, visai tieši sasaucas ar vēsturisku momentu atveidojumiem P. J. Kornēliusa un Jūliusa Šnorra-Karolsfelda (*Julius Schnorr v. Carolsfeld*, 1794—1872) darbos.

Latvijas mākslas vēsturē populārākais, arī vairāk reproducētais un no mūsu rīcībā esošajiem spožākais J. L. Eginka daiļrades piemērs ir mitoloģiskā žanra darbs «Odisejs un Nausikaja», kas atrodas Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzeja fondos (34. att. ielīmē). Raksturīgi, ka ne vienam vien skatītājam pirmajos sastapšanās mirkļos glezna asociējas ar līdzīgiem darbiem 19. gadsimta pirmās puses krievu glezniecībā, to skaitā ar Kārļa Brilova (1799—1852) gleznu «Pompeju pēdējā diena».¹⁶ Kaut arī šīs gleznas ne no visiem viedokļiem ir salīdzināmas, tās tomēr tuvina gan profesionalitātes līmeni, gan virkne tā laika lielā stila glezniecībai būtisku principu, kas liecina par kopīgiem ietekmju avotiem. Iezīmējot darba «Odisejs un Nausikaja» vietu 19. gadsimta pirmās puses glezniecībā, kaut daļēji var balstīties uz tiem spriedumiem, kas izteikti par K. Brilova gleznām, proti — te ir romantiskas izjūtas apvienojums ar klasicisma ētiskajiem un estētiskajiem kanoniem, kompozīcijas un zīmējuma skaidrība un formu apjoma tvirtums.¹⁷ Mākslas vēsturē paustas arī domas, ka J. L. Eginka gleznā var saskatīt saikni ar

Ž. L. Davida skolas mākslu un tā savukārt saistāma ar rafaēlisko tradīciju.¹⁸ Pēdējā tik tiešām jūtama un loģiski izriet arī no «nācariešu» orientācijas un centieniem. Šajā darbā klasicisms sevi atklāj gan lielo laukumu līdzsvarotajā arhitektonikā, gan racionāli izsvērtajos kustību un pretkustību ritmos, bet romantisma klātbūtni gleznas emocionālajā kopskaņā apstiprina uzsvērtais dramatisms — kāpinātais pārdzīvojums, kas balansē uz pārsteiguma un izbailu robežas. Visu to vēl paspilgtina spēcīgā gaismēna un ekspresīvi skaļie krāsu akcenti personāža tērpos. Savdabīgu disonansi gleznas uztverē ienes smagnēji neveiklā un estētiski maz pievilcīgā Odiseja kontrasts ar graciozajiem un idealizēti skaistajiem sievietu tēliem, taču šādi pārsteigumi daudzveidīgajos romantisma ekskursos nav nekas neiespējams vai ārkārtējs. Kopumā varam secināt, ka mitoloģiskā kompozīcija «Odisejs un Nausikaja» ir ne tikai J. L. Eginka augstās profesionālās meistarības apliecinātāja, bet arī viens no spilgtākajiem tā laika glezniecības sarežģītās stilistiskās attīstības paraugiem Latvijas mākslas vēsturē.

Atklāts paliek jautājums, vai, rakstot par Itālijas uzmetumu nozīmi J. L. Eginka daiļrades Jelgavas posmā, V. Neimanis ar to domājis metu izstrādāšanu līdz kādai noteiktai gatavības pakāpei vai arī tajos fiksēto ieceru realizēšanu gleznās.¹⁹ Zināms, ka J. L. Eginks 1842. gadā Rīgas mākslas izstādē kopā ar altārgleznu Ezeres baznīcai un kompozīciju «Marķīza Pozas nāve» parādījis kādu darbu, kura nosaukums — «Odisejs faiāku salā».²⁰ Citu ziņu par šo un tai analoga rakstura gleznām pagaidām trūkst. Toties Rundāles pils muzeja fondos glabājas vairāki metveida darbi, kas var papildināt mūsu priekšstatu par J. L. Eginka darbošanos mitoloģiskajā glezniecībā. Vienā no šiem metiem,²¹ spriežot pēc personāža, atveidoto objektu un vides sakarībām, atainots mītiskais sižets par Odiseju un kiklopiem. Tas rāda, ka Odiseja tēmai J. L. Eginka radošajās iecerēs bijusi īpaša vieta. Liekas, ka šoreiz vairāk var runāt par kompozicionālā risinājuma mēģinājumu, jo darbs vēl ir tālu no tās mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu skaidrības un mērķtiecības, kāda vērojama darbā «Odisejs un Nausikaja». Meta gleznieciskais izpildījums ir smagnējs, figūru atveidojums — pat ļoti neveikls, un ne sevišķi pievilcīgs ir krāsu paletes violetais koptonis. Vīriešu kailfigūru traktējumā jūtama tuvība ar Odiseja tēlu iepriekš aplūkotajā gleznā «Odisejs un Nausikaja». Tas pielauj minējumu par kādu noteiktu problēmu, kas nodarbinājusi J. L. Eginku un bijusi saistīta ar sievišķā un vīrišķā būtības pretstatījumu. Jau estētiski baudāmāks ir kādas citas gleznas mets ar nosaukumu — «Dionīsa triumfs».²² Meta kompozīcija ar izsvartotajām lielo masu attiecībām un gaismēnas akcentiem ir vērienīga, gleznojums — salīdzinoši atraisīts, krāsu paleta — niansēta, taču figūras atkal traktētas pārsteidzoši neveikli. Visiem minētajiem darbiem kā pēc mākslinieciskajām kvalitātēm, tā arī pēc gleznojuma rakstura līdzīga vēl kāda ieceres fiksācija, kuras pašreizējais nosacītais nosaukums — «Mitoloģiska aina».²³ Personāža sižetiskās attiecības, tēpi un dažādie aksesuāri ļauj secināt, ka šajā metā mākslinieks attēlojis Trojas kara epizodi — te redzams Ahillejs pie sava drauga Patrokla līķa brīdī, kad viņa māte, jūras dieviete Tetīda, nolaidusies no Olimpa, dāvina dēlam jaunas bruņas. Rakstot par J. L. Eginka studijām, par viņa radošajām vēlmēm un simpātijām, parasti pirmajā vietā tiek minēti Ticiāna un Koredžo vārdi.²⁴ Iespējams, ka šo mākslinieku daiļrades izpratne vispilnīgāk atklājusies pēc viņu darbiem gatavotajās kopijās. Paša J. L. Eginka

origināldarbos šie iespāidi tieši neparādās vai arī ir visai netverami. Vairāk jaušama tendence tuvoties Koredžo piesātinātajai un tajā pašā laikā gaisīgajai tonalitātei.²⁵ Apcerot apskatītos un pārējos mums zināmos eļļas tehnikā darinātos J. L. Eginka metus un salīdzinot tos gan ar gleznu «Odisejs un Nausikaja», gan arī ar viņa labākajiem portretiem, nevar nepamanīt šo darbu māksliniecisko kvalitāšu nevienādo, pat nestabilo līmeni. To rāda kā anatomiskās kļūdas, tā gleznieciskā rokraksta neveiklības. Jo uzskatāmi tas viss atklājas, kad šos mēģinājumus salīdzina ar citām analogu tēmu skicēm un kompozīciju metiem, kas izpildīti atšķirīgās zīmējuma tehnikās un šobrīd glabājas Latvijas PSR Mākslas muzeja fondos J. L. Eginka darbu albumā. Tā, piemēram, eļļas krāsu metam «Odisejs ar ceļabiedriem alā pie apreibušā Polifēma» pēc sižeta un kompozīcijas precīzi atbilst ar tušu un otu veikli darināts neliels uzmetums (35. att. ielīmē). Divas citas krājuma lapas mums sniedz priekšstatu par Bakha un Ariadnes mīta sižetisko attīstību, pie tam viens no zīmētajiem variantiem (36. att. ielīmē) jau visai tieši sasauca ar eļļas krāsās izpildīto metu «Dionisa triumfs». Pārsteidz tas, ka melnbaltajās skicēs mākslinieks demonstrē atzīstamu meistarību, svabadu, atraisītu spalvas un ogleles zīmējuma tehniku, brīvi operē ar figūrām daudzveidīgās kustībās un rakursos. To pašu var teikt, runājot par kompozīcijas «Ahillejs pie sava drauga Patrokla liķa» zīmēto metu.²⁶ Šobrīd, vēl skaidri nezīnot, tieši kad, cik ilgā laikposmā un kādos apstākļos tapuši pieminētie zīmējumi un gleznojumi, mēs par šīs savdabīgās, profesionālo kvalitāšu pretrunās slēptās parādības motīviem varam izteikt tikai aptuvenus minējumus. Vadoties pēc rakstītos avotos minētā fakta, ka J. L. Eginka kompozīcijas «Odisejs ar ceļabiedriem alā pie apreibušā Polifēma» un «Bakhs ar pavadoņiem Naksas salā atrod Ariadni» palikušas Romā tikai kā kartoni,²⁷ varam nonākt līdz pieņēmumam, ka mūsu rīcībā esošie piemēri ir mākslinieka daiļrades vēlinā vai pat pēdējā posmā darinātas atmiņu skices vai kādreiz aizsāktu glezniecisko risinājumu rekonstrukcijas. Arī šāda hipotēze ietver sevī daudzu, bet vairs ne tik grūti izskaidrojamu profesionālo nepilnību cēloņu iespējas. Tajā pašā laikā nav arī noliedzams, ka šie darbi ir savdabīgi un interesanti J. L. Eginka mākslas pieminekļi, kas dod spilgtu priekšstatu par viņa māksliniecisko ieceru vērienu, kompozicionālo raksturu un realizēšanas iespējām vai šo iespēju trūkumu vietējos apstākļos.

Ņemot vērā, ka visaptverošs pārskats par J. L. Eginka radošo sniegumu nedz viņa dzīves laikā, nedz arī vēlāk nav sastādīts (vai arī nav saglabājies līdz mūsu dienām), bet pārējās mūsu rīcībā esošās liecības ir stipri sadrumstalotas, šodien palaiķam grūti konstatēt, cik daudz katrs mets atbilst kādai no savā laikā it kā realizētajām lielajām kompozīcijām vai tā arī palicis tikai fiksētas ieceres stadijā. Šo neskaidrību vēl pastiprina kļūdas, kas laika gaitā ir ieviesušās viņa darbu atributācijā un sižetu atšifrēšanā. Tomēr, salīdzinot zināmo materiālu ar J. L. Eginka radošajām interesēm attiecīgajā daiļrades posmā, kā arī ar kādreiz publicētajām ziņām par mākslinieka darbību un darbu vēsturi, šajā jomā iespējams pakāpeniski ienest precizitāti. Konkrēts piemērs ir kādas gleznas mets Latvijas PSR Mākslas muzejā ar pašreizējo nosaukumu — «Kauja»²⁸ un tam pilnīgi analogā kompozīcija tā paša muzeja grafikas fondos (37. att. ielīmē). J. J. Dēriņš piezīmē pie Aleksandra Simolina (*Alexander v. Simolin*) biogrāfiskās skices par gleznotāju J. L. Eginku viņa darbu vidū min gleznu «Jūlija Cēzara izcelšanās Albionā», kuru reiz iegādā-

jies kāds skotu augstmanis Makenzi.²⁹ Kompozīcijā atainota romiešu leģionu izkāpšana klinšainā krastā. Karotāju vidū uz balta zirga aulekšo vadonis — Gājs Jūlijs Cēzars. Vidusplānā no karavīru masas izceļas uz priekšu izrāvies vīrs ar leģiona ērgli rokās; atkāpjoties ar bultām atšaudās ādās tērpti iedzimtie. Ainavisko vidi raksturojošo krasta līniju tālākā plānā noslēdz augsta klints. Jūlija Cēzara «Piezīmēs par gallu karu» ceturtajā grāmatā aprakstīts viņa karagājiens uz Britāniju.³⁰ Tur lasām: «Pats aptuveni ceturtajā stundā ar pirmajiem kuģiem sasniedzis Britānijas krastu, ieraudzīja tur uz visiem pakalniem nostādītus apbrūņotus ienaidnieku pulkus. Šeit krastam tik tuvu pienāca kalns, ka no tā līdz pat jūrai varēja aizsviest šķēpus un akmeņus. [...] Cēzars deva signālu pacelt enkurus un, aizbraucis no šīs vietas kādas septiņas jūdzes, nostādīja kuģus pie līdzena un kļāja krasta.»³¹ — «Tā kā mūsu kareivji kavējās un vilcinājās visvairāk dziļā ūdens dēļ, desmitā leģiona ērgļa nesējs piesauca dievus un lūdza, lai šī cīņa leģionam beigtos laimīgi. — Leciet, kareivji, — viņš izsaucās, — ja negribat, ka ērglis krīt ienaidnieka rokās. Es noteikti izpildīšu savu pienākumu pret valsti un vadoni. — Tā skaļi saukdams, viņš izlēca no kuģa un devās ar ērgli pret ienaidniekiem.»³² Salīdzinot metu «Kauja» ar šo piezīmju citātiem, redzams, ka J. L. Eginka mākslinieciskā iztēle sekojusi patiesa vēsturiska notikuma atainojumam Jūlija Cēzara interpretācijā. Tāpēc ar pārliecību varam teikt, ka mets «Kauja» tieši saistāms ar J. J. Dēringa minēto gleznu «Jūlija Cēzara izcelšanās Albionā», bet gleznas nosaukumā Britānijas vietā dots senais (ķeltiskais) salas apzīmējums — Albiona.

Kurzemes provinces muzeja krājumos kādreiz atradušies J. L. Eginka divi vēsturiskās tēmas darbi, kas darināti kolorēta zīmējuma tehnikā: «Aleksandra Ņevska uzvara pār zviedriem 1240. gadā» un «Aleksandra Ņevska ieiešana Pleskavā 1242. gadā»; no tiem līdz mūsu dienām saglabājies pirmais (38. att. ielīmē).³³ Iespējams, ka par otro iecerī ļoti aptuvenu priekšstatu var gūt no diviem uzmetumiem J. L. Eginka albumā.³⁴ Te jāpiebilst, ka laika gaitā mākslas vēsturē ieviesusies kļūda, jo abas ar 1824. gadu datētās kompozīcijas tiek nosauktas par pabeigtām; tādējādi ir ignorēta J. J. Dēringa norāde, ka šīs ieceres tā arī palikušas kolorētu zīmējumu stadijā.³⁵ Līdz ar to sarūk meklējamo un no jauna apzināmo J. L. Eginka darbu saraksts.

Ar otro pasaules karu saistīto notikumu gaitā no mūsu redzes loka pazudusi glezna «Aleksandrs I atceļ dzimtbūšanu Vidzemē, Igaunijā un Kurzemē 1817. gadā» (1824), kas tapusi pēc Kurzemes barona Paula Hāna (*Paul v. Hahn*) pasūtījuma un atradusies viņa kādreizējā Aizupes muižā.³⁶ Priekšstatu par šo darbu var gūt no kādas krāsainas reprodukcijas.³⁷ Glezna ieņem īpašu vietu J. L. Eginka daiļradē un ir interesanta mums ar to, ka tajā atveidots toreiz aktuāls, vēsturiski nozīmīgs notikums Baltijas guberņās, arī paša mākslinieka dzimtenē Latvijā, precīzāk — Kurzemē. Darbā atspoguļojas pasūtījuma oficiālās programmas, klasicistiskā patosa un attēlotā notikuma būtības nesakritība, kas ir novedusi pie nedabiskuma un dzīves īstenības kropļojuma. Alegoriskā sižeta pārblīvētība mūsdienu skatītājam jo skaidri apliecina šī tendenciozi reprezentatīvā darba melīgo saturu, parādot pasūtītāja pozīciju un tā laika oficiālās mākslas attieksmi pret dzīves īstenības norisēm Baltijā. Samāksloti savās padevīgajās pozās un izteiksmē ir Igaunijas, Kurzemes un Vidzemes zemnieku pārstāvji, kas saņem brīvības grāmatas no krāšņi dekorētā tronī sēdošā ķeizara. Šo iespaidu vēl pastiprina gleznas centrālo tēlu klasicistiski

stilizētie apmetņi. Īpašu interesi var izraisīt mākslinieka vēlēšanās raksturot lokālo vidi. Gleznas tālākā plānā Rīgas siluetu iezīmē Pēterbaznīcas tornis, bet ļaužu masā atsevišķas personas ģērbtas visai detalizēti gleznotos tautastērpos. To gadu etnogrāfiskajos zīmējumos un ainavu stafāžas tēlojumos tā jau ir parasta parādība, turpretim lielā stila glezniecībā pieder pie pirmajām.

Salīdzinot literatūrā minētos J. L. Eginka darbus ar to materiālu, kas saglabājies līdz mūsu dienām, varam secināt, ka, neraugoties uz zudumiem, iespējams gūt pietiekami reljefu priekšstatu par viņa māksliniecisko darbību. Dažādu laikmetam raksturīgu objektīvu un mākslinieka dzīves subjektīvu apstākļu ietekmē viņa gleznu profesionālais izpildījums bijis diezgan atšķirīgs. Taču tā laika vietējās mākslas vēsturē J. L. Eginks ieņem un ieņems vienu no centrālajām vietām ne tikai ar savas glezniecības virsotnēm un meistarības oficiālo novērtējumu. Lietas būtības izpratnē ne mazāk svarīgas ir arī viņa māksliniecisko centienu un prozaiskās īstenības sadursmes.

J. L. Eginka dzīves un daiļrades metamorfozēs savdabīgu ieskatu dod arī viņa pašlaik zināmie un vēl iespējamie pašportreti. Tie rāda personības veidošanās ceļu no jauna, enerģiska, romantisku jausmu pilna mākslinieka, kāds redzams miniatūrformāta akvarelī (39. att. ielīmē), līdz daudz pieredzējušam, tomēr iekšēji joprojām možam, dzīvesgudram un krietnam godavīram jau mūža otrajā pusē gleznotajā pašportretā (40. att. ielīmē). Trešais darbs, aplūkots saistībā ar abiem pārējiem, no nezināma autora darinātas nezināma vīrieša ģimenes šobrīd pretendē pārtapt par J. L. Eginka brieduma gadu pašportretu.³⁸

*

Deviņpadsmitā gadsimta pirmajā ceturksnī tēlotājas mākslas dzīvē Baltijā bija vērojama relatīva rosība un interešu uzviļņojums, kas 30. gados atkal jūtami noplaka. Mums jau pazīstamā mācītāja P. D. Venta raksti ir sava veida trauksmes signāls par stāvokļa bezcerīgumu.³⁹ Drūmās krāsās tēlojot pašmāju talantu jaunrades attīstības iespējas, kā vienu no spilgtākajiem piemēriem autors minējis Georgu Rūdolfu Kāringu (*Georg Rudolf Karing*). Šis mākslinieks dzimis 1807. gadā Rīgā krāsotāju amata meistara ģimenē. Saikne ar demokrātiskajiem sabiedrības slāņiem un iespējamās uzvārda variācijas (Kārings — Kariņš) rosinājušas arī minējumus par viņa eventuāli latvisko izcelsmi. G. R. Kārings ir mācījies Berlīnes Mākslas akadēmijā pie profesora Kārļa Johana Heinriha Krečmara⁴⁰ un Vilhelma Henzela⁴¹. Viņa pirmais populārākais darbs ir 1837. gadā Berlīnē gleznotā vēsturiskās tēmas kompozīcija «Indriķim Putnuķerājam pasniedz kroni». Vācu vēlinā romantisma garā risinātā glezna, kā minēts literatūrā, ar sekmēm izstādīta vairākās Vācijas pilsētās. Pēc atgriešanās dzimtenē G. R. Kārings izmēģina laimi Pēterburgas Mākslas akadēmijas konkursā, kas organizēts pēc Urālu lielrūpnieku dzimtas pēcnācēja Anatolija Demidova (1812—1870) ierosinājuma. Konkursa mērķis — kalpot «par līdzekli, lai attīstītu un pilveidotu vēl nezināmus vai jaunus talantus, kas jau varētu gūt patiesu slavu»⁴². Tas bija neveiksmīgs akadēmijas mēģinājums izvest no sastinguma vēsturisko glezniecību. Māksliniekiem vajadzēja «attēlot Pēteri I visā augumā vienā no brīžiem, kad mūsu lielais Valdnieks pārdomā kādu no tām dižajām un dziļajām idejām, ar

kurām viņš pacēla mūsu brīnišķīgo tēvzemi tās slavenās varonības augstākā pakāpē»⁴³. Iesniegta tika septiņas gleznas. G. R. Kārings konkursā piedalījās ar kompozīciju «Pēteris I Sārdamas kuģu būvētavā». Kā zināms, no krievu vecākās paaudzes gleznotājiem šajā pasākumā dalību ņēma arī Aleksejs Venecianovs (1780—1847). Nevienai no izstādītajām gleznām prēmija netika piešķirta. Kā raksta V. Neimanis, G. R. Kāringam tās saņemšanai pietrūkusi tikai viena balss.⁴⁴ Par šo darbu viņš tomēr ieguva brīvmākslinieka nosaukumu.⁴⁵ 1842. gadā izstādē Rīgā tika eksponētas abas jau minētās gleznas ar piezīmi, ka tās pārdodas. Turpmākajās skatēs G. R. Kārings piedalījies ar portretiem un dažāda tipāža gleznojumiem. Jau pēc mākslinieka nāves — 1859. gadā mākslas izstādē līdz ar divpadsmit citiem darbiem atkal varēja skatīt šīs gleznas un arī kompozīciju «Krustā sišana». Visi darbi joprojām bija brīvi un pērkami.⁴⁶ Līdz mums saglabāties mets gleznai «Indriķim Putnuķērājam pasniedz kroni» (42. att. ielīmē), kas ir ļoti skopa liecība par gleznotāja sākotnēji tālejošajiem mērķiem. Savukārt neliels ieskaits izstāžu katalogos dod visai uzskatāmu priekšstatu par lielās tēmas glezniecības attīstības iespējām vietējos apstākļos. Arī G. R. Kāringam neatlika nekas cits kā kļūt par iecienītu portretistu, bet iztiku viņš nodrošināja, strādājot par zīmēšanas un gleznošanas skolotāju. Protams, neizpalika arī altārgleznas.⁴⁷

Par G. R. Kāringa dotībām portreta žanrā liecina darbs, kas ne bez pamata minēts kā mākslinieka pašportrets (41. att. ielīmē). Tajā dominē īpatna pelēki sārto un tonāli variētu brūngano krāsu gamma. Gaišā seja un mirdzoši baltie tērpa detaļu akcenti it kā iznirst no dūmakaini piesātinātās vides. Mākslinieka atklātais, pretimnākošais skatiens, kas kontrastē ar visa darba noslēpumaini saspringto kopskaņu, pauž savdabīgu psiholoģisku ekspresiju. Cauri birģeriski pieticīgās, pārdzīvojumā rezervētās ikdienas virskārtai laužas romantisma trauksmainā elpa. Tieši autoportreti ar saviem pašatklāsmes cēnieniem šādu izjūtu tēlojumam arī radīja visatbilstošākos priekšnoteikumus.

G. R. Kārings ir miris 1858. gadā dzimtajā pilsētā Rīgā.

Daiļrades veiksmē pavadījusi 1813. gadā dzimušo limbažnieku Aleksandru Heibelu (*Alexander Heubel*), talantīgā un darbīgā mākslas galdnieka Augusta Gothilfa Heibela⁴⁸ dēlu, viņa negarajā dzīves gājumā. Pēc aptuvenām ziņām var secināt, ka viņa agrīnajai apdāvinātībai profesionālos pamatus devis K. A. Zenfs Tērbatā. Sākot ar 1829. gadu, A. Heibels mācās pie Georga Heinriha Bitnera⁴⁹ Rīgā, 1832. gadā, mākslas mīļotāja un mecenāta F. V. Brederlo pabalstīts, viņš kopā ar gleznotāju J. K. Bēru dodas uz Drēzdeni, taču jau 1834. gadā pārceļas uz Diseldorfu, kur kļūst par tolaik populārā vācu gleznotāja Eduarda Jūliusa Frīdriha Bendemaņa⁵⁰ skolnieku. Viņu saista krāsziēds un īstenības atspulga klātbūtne skolotāja darbos, kas savā laikā tika uzskatīti par novatorisku un pat diskutējamu parādību, bet šodien uztverami vairs tikai kā viena no vācu vēlinā romantisma daudzveidīgajām izpausmēm. Ir zināms, ka A. Heibels gleznojis reliģiski mitoloģiskās tēmas darbu «Ļjabs un viņa draugi», bet 1837. gadā pabeidzis lielāku kompozīciju «Mozus, Ārons un Hūrs». Pēc īsa dzimtenes apmeklējuma mākslinieks 1838. gadā atkal atgriežas Diseldorfā, bet 1841. gadā aizceļo uz Romu. Tur pēc Krievijas valdošā nama pasūtījuma viņš gleznojis kompozīciju «Trīs vīri ugunīgā krāsni». A. Heibels gleznu gan pabeidz un pagūst to nogādāt Pēterburgā, bet Rīgā sava aizgādņa rātskunga F. V. Brederlo pajumtē atgriežas jau dilonšlīms, un 1847. gada sākumā arī beidzas viņa mūžs.

Ieskatu mākslinieka daiļrades ceļos sniedz A. Heibela zīmējumu albums.⁵¹ Bez nelielās gleznas «Svētā ģimene ceļā uz Ēģipti» (43. att. ielīmē) Latvijas PSR muzejos saglabājušies vēl vairāki viņa darbi.⁵² Tās ir tikai sekmīgi aizsāktās daiļrades drumstalas, no kurām nav iespējams gūt pilnīgu priekšstatu par šī mākslinieka spējām. Taču skopās literatūras liecības⁵³ un saglabājušies darbi ļauj domāt, ka A. Heibelam piemītis respektējams gleznotāja talants un ievērojamas radošās potences, kas, iespējams, jau pietuvināmas J. K. Bēra talanta vērienam. Salīdzinot abus māksliniekus, gribas teikt, ka gleznieciskuma izpratnei A. Heibels atradies tuvāk nekā J. K. Bērs. Neraugoties uz to, gleznotājus vieno pakāpeniski, kaut gan vēl ilgi rietoša vācu ideālistiskā romantisma iezīmes, kas atšķiras tikai niansēs. J. K. Bērs, neņemot vērā viņa dažādās noslieces, it stabili iekļaujas Drēzdenes romantiķu konservatīvajā nometnē. A. Heibela vieta turpretim iezīmējas Diseldorfas skolas lokā, un viņš no iepriekš minētā atšķiras ne tik daudz pēc māksliniecisko principu dziļākās būtības, cik pēc salīdzinoši atraisītā un plastiskā formas risinājuma.

Romantisms kā mākslas virziens kopā ar klasicismu vērsās pret iepriekšējo stilu ārišķībām un — kā savlaik uzsvērts — liekulību. Vienlaikus tas opoņēja arī klasicismam, izvirzot pretim tā racionālistiski kosmopolītiskajam humānismam un tipizētajam vispārcilvēciskumam savu individualizēto, sensuālo emocionalitāti un nacionālo patriotismu. Tam uzskatāmi piemēri 19. gadsimta pirmajā pusē rodami kā krievu, tā vācu mākslā. Nemot vērā specifisko sabiedriski politisko situāciju Baltijas gubernās, kaut cik spilgtākas šī mākslas virziena lokālās iezīmes šeit izveidoties nevarēja. Toties vācu romantisma ietekme, vietējo apstākļu un atsevišķu mākslinieku lokālpatriotisma stimulēta, palaiķam atklājās savdabīgi deformētā īstenības mākslinieciskajā atspoguļojumā.

Netiešas, bet būtiskas pēdas Latvijas mākslas vēsturē atstājis arī Frīdrihs Ludvigs Maidels (*Friedrich Ludwig v. Maydell*). Viņš ir dzimis 1795. gadā Tēnuzē, Igaunijas gubernā, miris 1846. gadā Rēvelē. 1812. gadā F. L. Maidels brīvprātīgi iestājās karadienestā un kā jaunākais virsnieks piedalījās cīņās pret Napoleonu. 1820. gadā viņš demobilizējās no armijas un sāka studēt jurisprudenci Tērbatas universitātē. Līdztekus F. L. Maidels pie K. A. Zenfa nopietni nodarbojās ar tēlotājas mākslas studijām. Jau pēc diviem gadiem viņš pameta tiesību zinātnes, lai pilnīgi pievērstos mākslai. Pavadījis gadu Štutgartē, kur mācījies pie rīdzinieka J. J. Millera, F. L. Maidels devās uz Romu un iekļāvās F. Overbeka un P. J. Kornēliusa mākslas lokā. Sevišķi tuva saskarsme viņam nodibinājās ar Adriānu Ludvigu Rihteru⁵⁴ un V. G. A. Kīgelgenu. 1827. gadā F. L. Maidels atgriezās dzimtenē un kopš 1829. gada dzīvoja Tērbatā.

Viņš izvērta plašu māksliniecisko darbību dažādās nozarēs un 1835. gadā nodibināja ksilogrāfijas darbnīcu.⁵⁵ F. L. Maidelam izveidojās cieša draudzība ar dzejnieku Vasiliju Žukovski (1783—1852), romantisma iedibinātāju krievu literatūrā un lielu vācu romantisma cienītāju, kurš mākslinieku protežēja galma aprindās un sagādāja viņam pasūtījumus. F. L. Maidels ir darinājis ilustrācijas arī pāris V. Žukovska tulkojumiem.⁵⁶ Mākslinieka lielākā iecere, kas tikai daļēji tika realizēta, bija gravīru krājums «Krievijas vācu Baltijas provinču vēsture».⁵⁷ F. L. Maidels plānoja šajā darbā apvienot piecdesmit lapas — pa desmit vienā burtnīcā. Tika izdotas tikai divas burtnīcas un divas lapas no nākošās. Pasākumu pārtrauca izdevniecības bankrots. Neraugoties uz



7. att. F. L. Maidels.
Pirmo pagānu kristīšana Ikšķilē pie Rīgas 1186. gadā.

to, šis F. L. Maidela krājums ir apjomīgākais Baltijas vēstures cikls tā laika tēlotājā mākslā. Vairākas lapas, īpaši pirmajā burtnīcā, attiecināmas tieši uz latviešu tautas senču vēsturi, kā, piemēram, «Pirmie Brēmenes tirgotāji Daugavmalā 1156. gadā», «Pirmo pagānu kristīšana Ikšķilē pie Rīgas 1186. gadā» (7. att.), «Bīskapa Bertolda nāve pirmajā kaujā pret lībiešiem 1198. gadā», «Bīskaps Alberts liek Rīgas pilsētas pamatakmeni 1200. gadā» (8. att.). Tur redzam arī likteņa zirga un Beverīnas dziedoņa — vēlāk latviešu mākslā populāro sižetu vāciskos variantus (9. att.). Šajās gravīrās jūtamas «nācarišu» mākslas atbalsis. Tās jaušamas kā tīrajā, vieglajā un arī pasaasajā lineārajā zīmējumā, tā pašā pamattēmas izvēlē.

Romantisma nacionālais patriotisms, kas krievu, franču un vācu mākslas skolās guva atšķirīgu, bet vēsturiski pamatotu un savas zemes un tautas likteņgaitām atbilstošu atspoguļojumu, toreizējā Baltijas guberņu sabiedriski politiskajā situācijā atklājās kā demagoģisks kropļojums. Baltvāciešu reakcionārajā sabiedrībā «nacionālā» jēdziens iemantoja specifisku saturu, kas apvienoja feudālo aristokrātiju un turīgo pilsonību kopējo interešu un sava



8. att. F. L. Maidels.

Bīskaps Alberts liek Rīgas pilsētas pamatakmeni 1200. gadā.

privileģētā stāvokļa aizstāvēšanā gan attiecībā pret pastāvošo valsts varu, gan nevācisko pamatiedzīvotāju masu. 19. gadsimta 30. un 40. gados tas viss jau ieguva it reljefas formas, un tā saucamais baltvāciešu nacionālais patriotisms pārtapa «šķiriskajā patriotismā» ar vairāk vai mazāk atklātu, bet būtībā reakcionāru raksturu.⁵⁸ Visa tā iespaidā arī F. L. Maidels, kura vērienīgajā radošajā darbībā sava vieta bija gan altārglezņām, gan Aleksandra Puškina (1799—1837) darbu ilustrācijām,⁵⁹ gan arī igauņu mitoloģijas un tautas sadzīves ainām, risinot 12. un 13. gadsimta Baltijas vēstures tēmas, izvēlētajam uzdevumam piegāja no reakcionārā romantisma pozīcijām un tendenciozi idealizēja konkrētos notikumus. Šo nostāju pauž arī pirmajā burtnīcā iespiestais mākslinieka veltījums: «Augst- un labdzimušajām Igaunijas, Vidzemes un Sāmsalas muižniecībām, maniem augsti godātiem kungiem un brāļiem augstcienībā un mīlestībā veltīts no L. f. Maidela.» Tā kā F. L. Maidels savu darbu sīžetus smēlies vēstures avotos, kurus 19. gadsimta otrajā pusē galvenokārt izmanto arī topošā latviešu tēlotāja māksla, tad atsevišķu sīžetu izvēlē un traktējumā vērojamas analogijas, bet palaikam pat visai tieša sakritība.⁶⁰



9. att. F. L. Maidels.
Kā tika atsists igauņu uzbrukums Beverīnai.

Ar gleznu «Konradīna Hoenštaufena nāve» (1871) vēlinu un pasausu, bet risinājumā tradicionāli vācisku romantisma piemēru mums atstājis Drēzdenē dzimušais jēlgavnieks J. J. Dēriņš, arī kādreizējais E. J. F. Bendemaņa audzēknis, kurš ierosmi šim darbam, jādōmā, smēlies savos ceļojumos un viduslaiku vēstures studijās.⁶¹

Aptuveni tajā pašā laikā Baltijas vēstures tēmas risinājumā ar Lielās ģildes kāpņu telpai domātu monumentālu gleznojumu iecerēm sevi pieteicis Johans Ādolfs Timms⁶², populārā mākslinieka un izcilā zīmētāja G. V. Timma brālēns. Saglabājušies meti dod priekšstatu par iecerēto darbu sižetisko saturu un kompozicionālo uzbūvi, bet spriest par autora gleznieciskajiem nodomiem ir grūti. Zināms, ka J. Ā. Timms pievērsies arī Saules kaujas un Aleksandra Ņevska cīņu tēmām. Visam viņa nelielajam daiļrades mantojumam traģisku nokrāsu piešķir smagās psihiskās slimības salauztais mākslinieka liktenis.

Kā redzams, ceļu uz tā laika mākslas augstajiem ideāliem Baltijas mākslinieki meklēja un atrada gan vācu, gan krievu mākslā, kuras noteiktā attīstī-

bas posmā — katra savā veidā — savukārt smēlās spēkus Itālijā, īpaši Romā, koptās mākslas tradīcijās. Var teikt, ka no šī krustceļa sākās atsevišķu baltvāciešu talantu pagrieziens vienā vai otrā virzienā — uz Pēterburgu resp. Krieviju vai kādu no Vācijas mākslas centriem. Šajā izvēlē noteikta loma it bieži bija konjunktūras nosacītiem apsvērumiem. Lielās līnijās šo gaitu raksturo sākotnēji klasicisma caurstrāvota romantisma attīstība. Baltijā, neraugoties uz labi domātajiem centieniem, mākslinieku jaunrades ideāli nevarēja īstenoties. Tie lēnām izplēnēja konvencionālās altārgleznās un birģeriskā pašapmierinātībā, bet mākslas draugi pateicīgi priecājās par katru tālā spoģuma pieticģgo atblāzmu.

33. J. L. Eginks.
Reliģisks disputs krievu galmā.

34. J. L. Eginks.
Odisejs un Nausikaja.





35. J. L. Eginks.

Mets gleznai «Odisejs ar ceļabiedriem alā pie apreibušā Polifēma».



36. L. J. Eginks.
Mets gleznai «Bakhs ar pavadoņiem Naksas salā atrod Ariadni».



37. J. L. Eginks.
Mets gleznai «Jūlija Cēzara izcelšanās Albionā».

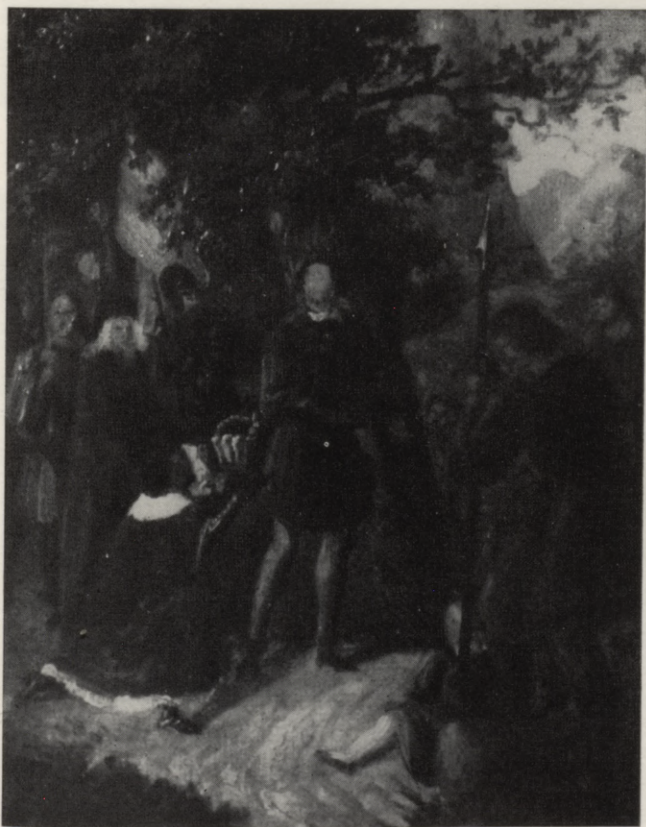


38. J. L. Eginks.
Kolorēts zīmējums «Aleksandra Nevska uzvara pār zviedriem 1240. gadā».



39. J. L. Eginks.
Pašportrets.

40. J. L. Eginks.
Pašportrets.



41. G. R. Kārings.
Pašportrets.

42. G. R. Kārings.
Mets gleznai «Indriķim
Putnuķērājam pasniedz kroni».



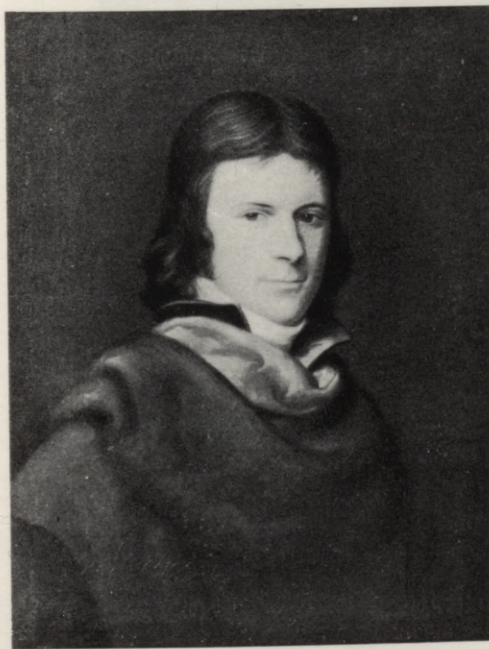
43. A. Heibels.
Svētā ģimene ceļā uz Ēģipti.

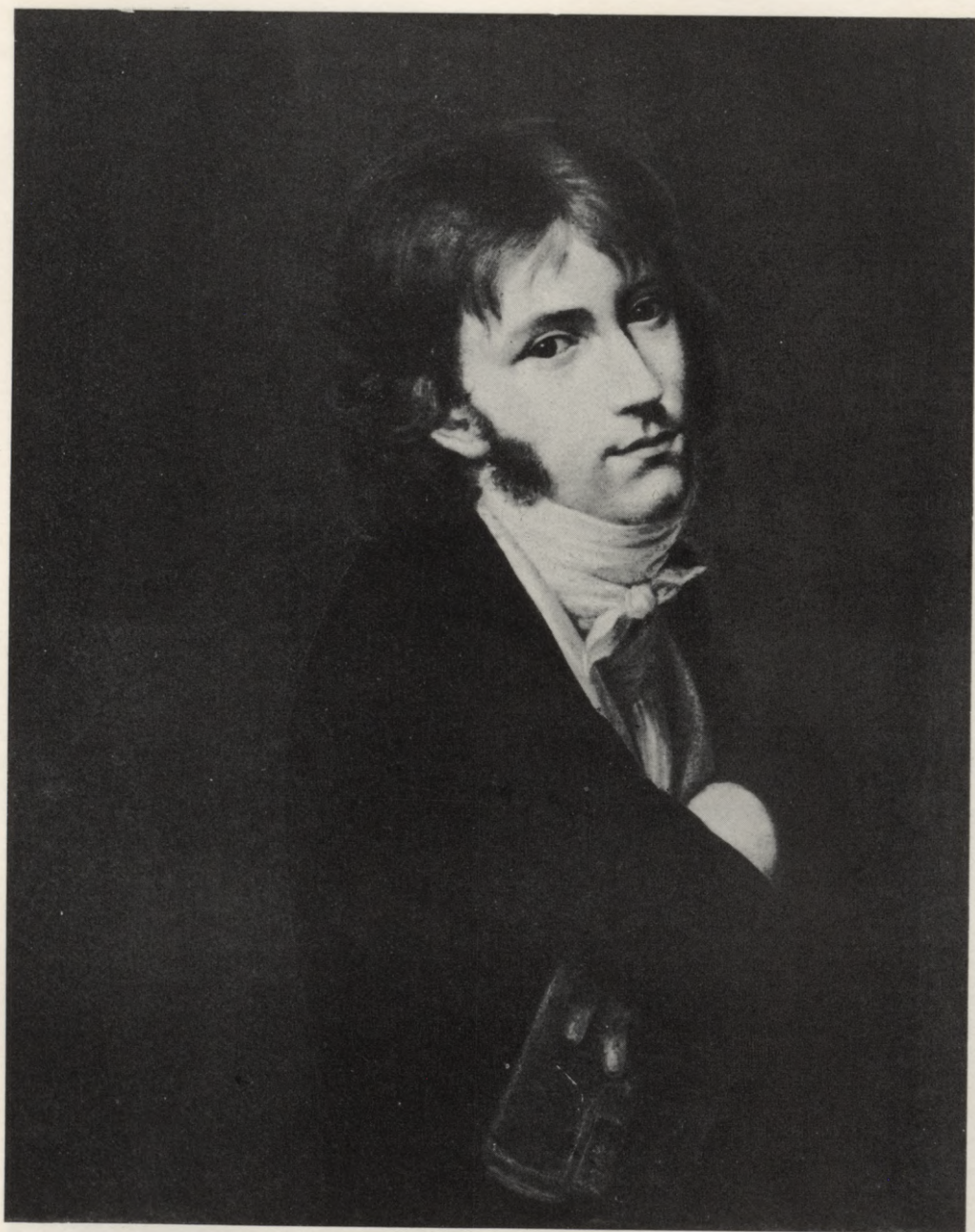


44. F. G. Kigelgens.
Pašportrets.

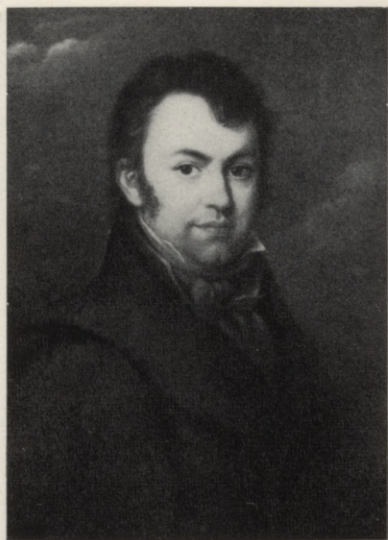
45. F. G. Kigelgens.
Jauna cilvēka portrets.

46. F. G. Kigelgens.
Karolīnas Blankenhāgenas portrets.





47. J. P. Piäbs.
Pašportrets.



48. E. G. Bose.
Pašportrets.

49. E. G. Bose.
Annas Vērmanes portrets.







50. K. V. Zēligers.
Johana Kristofa Broces portrets.

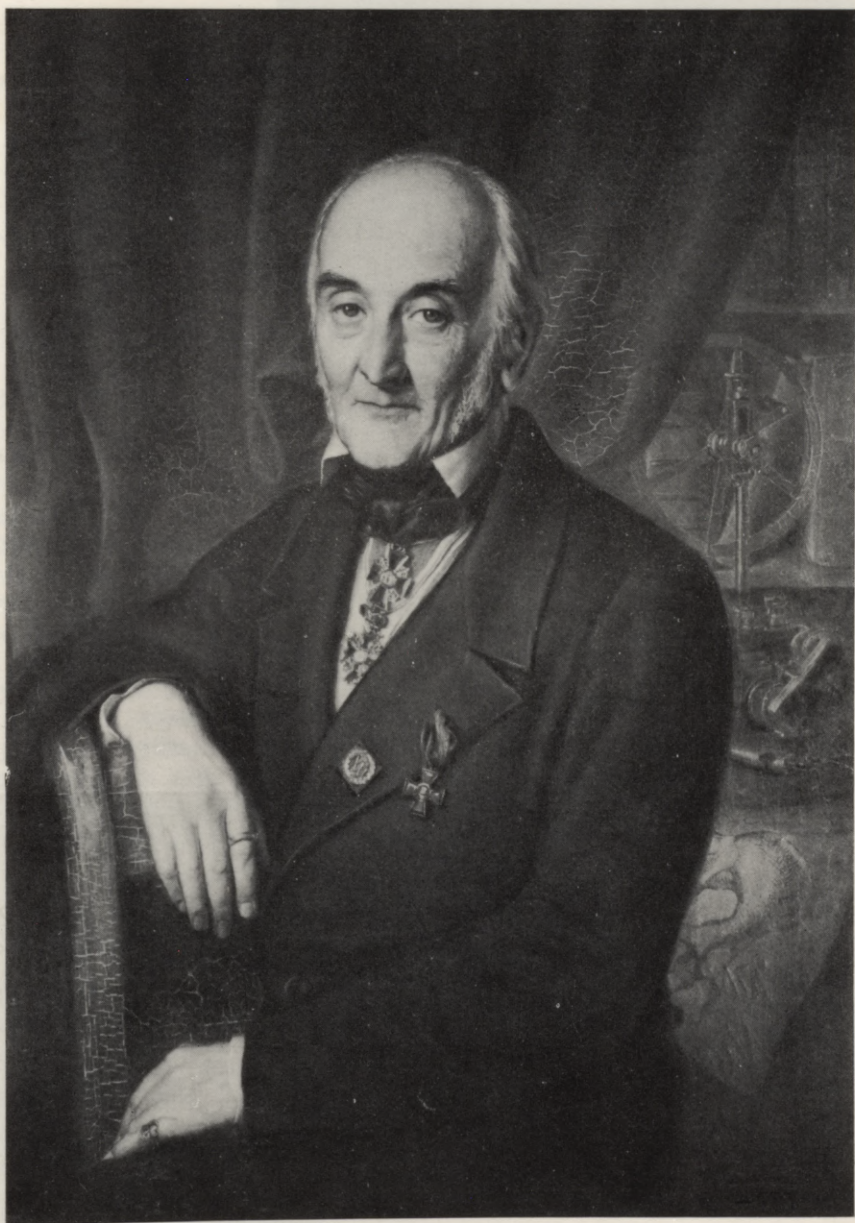
51. J. L. Eginks.
Fabiāna Gotliba Ostena-Zakena portrets.

52. G. Švenke.
Heinriha Ofenberga portrets.





53. *J. L. Eginks.*
Oto Mirbaha portrets.



54. J. J. Dērings.
Kārļa Bursija portrets.



55. J. L. Šulcs.
Jūliusa Millera portrets.

56. R. K. Švēde.
Marijas Milnas portrets.



PAR PORTRETIEM UN PORTRETISTIEM

18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē Baltijas mākslinieku uzticīgā maizes gādniece bija portretu glezniecība, bet darba devēja — tā pati baltvācu feodālā aristokrātija un turīgā pilsonība. Viņu grieztie riecieni bija nevienādi, ar mīkstāku vai cietāku garcžu, bet dažs pat apziests ar pabiezu saldās slavas kārtu. Šodien jau ir grūti teikt, vai šie kumosī dalīti taisnīgi vai netaisnīgi, jo arī portretu kvalitāte bija ļoti atšķirīga — līdzās ikonogrāfiskā nozīmē pieņemamiem, bet mākslinieciskajā izpildījumā pieticīgiem personu atveidojumiem bija sastopami respektējami, pat izcili tā laika ģimētņu glezniecības paraugi. Šīs kvalitatīvās atšķirības nebija atkarīgas vienīgi no mākslinieka talanta, bet jo bieži to cēloņi bija meklējami pastāvošās konjunktūras radīto priekšnosacījumu samezglojumos.

Par portretu glezniecības izplatību Latvijas teritorijā jau iepriekšējos vēsturiskajos periodos liecina fakts, ka Rīgā laikā no 1644. gada līdz 18. gadsimta beigām gleznotāju amatā tika uzņemti 53 meistari, kuri galvenokārt nodarbojās ar ģimētņu gleznošanu. Viņi ar savu darbību, apmierinot pasūtītāju prasības, iedibināja un uzturēja šī žanra lokālo amatniecisko tradīciju. Ziemeļu kara ietekmē arī portretu glezniecības attīstība apsīka, un jauns pacēlums bija jaušams tikai ap 18. gadsimta vidu. Mākslinieku sastāvs, kuri veidojuši vietējās portretu glezniecības mantojumu, ir diezgan izplūdis, jo savu ieguldījumu devis gandrīz vai katrs gleznotājs, kas kaut neilgu laiku uzturējās Baltijas provincēs. Šī saskarsme ar laikmetam raksturīgajām un lielajos mākslas centros valdošajām tendencēm it kā nodrošināja glezniecības atsvaidzināšanos. Vairāki ražīgi un profesionālajā sniegunā visai atzinīgi vērtējami portretisti darbojušies Kurzemes hercogu galmā. Viņu vidū bija Leonhards Šorers¹, Frīdrihs Hartmanis Barizjens² un citi. Neraugoties uz to, portretistu devumam kopumā tomēr piemita provinciālisma vaibsti. Igaunijas, Vidzemes un Kurzemes baltvācu sabiedrībai jau kopš laikiem portretēšanās bija kļuvusi par sadzīvisku normu. Šī žanra sabiedriskais uzdevums bija — reprezentēt kādu atsevišķu personu un visu tās pārstāvēto kārtu gan sava laika, gan arī nākotnes priekšā, un tas ne vienmēr tika saistīts ar noteiktiem mākslinieciskās vērtības kritērijiem. Darba profesionālās kvalitātes šī jēdziena plašākā un dziļākā nozīmē ne katrreiz bija noteicošās. Uz ikonogrāfiskajiem un reprezentācijas momentiem reducētie portreta uzdevumi, tāpat kā pasūtītāju diferencētais mākslas izpratnes līmenis un arī sīkstās, stabilās gleznotāju amata tradīcijas, lielā mērā noteica vērtējuma mērauklu un mazprasīgo attieksmi pret ģimētņu māksliniecisko izpildījumu. Tas viss portretu glezniecībai Baltijā piešķīra konservatīvisma nokrāsu. Tajā pašā laikā, pateicoties sastāvā mai-

nīgo mākslinieku darbībai, nereti it spilgti te atspoguļojās lielo mākslas stilu un virzienu klātie. Sadrumstalotā mantojuma materiālā pat šobrīd varam izsekot šo stilu un virzienu evolūcijas galvenajiem metiem. Klasicismu, kas sākotnēji vēl saglabāja iepriekšējo stilu atbalsis un ko pavadīja tam laikam tipiskais pseidoprimitivisms, nomainīja tā sauktais romantiskais klasicisms. Tālāk bija vērojama strauja to parādību izvēršanās un nostiprināšanās, kuras vācu mākslas vēstures ietvaros tiek traktētas kā bīdermeiera³ reālisms. Bīdermeieram piemītošā nosliece uz it kā patiesu, tiešu, vienkāršu, idilliski harmonisku un korektu īstenības atveidojumu rada atsaucību arī Baltijā. Šis stils, kas apliecināja jau pastāvošās vērtības un arī realitātes šķietamo harmoniju, atbilda baltvāciešu mantīgā virsslāņa vēlmēm un dzīves veidam un vairāk gan pēc satura būtības nekā pēc formas atšķīrās no laikā paralēliem demokrātisma centieniem krievu mākslā.⁴ Arī daudzveidīgās niansēs izplūstošais un tāpēc ne vienmēr viegli definējams romantisms ir koncentrējies vienā otrā visnotaļ interesantā portreta žanra piemērā. Spilgtāk izpaudies kādā atsevišķā darbā, tas citā ir pieklusis un paslēpies, ļaudams sevi samānīt ne tik daudz īstenības uztverē un interpretācijā, cik attiecīgajam šī virziena strāvojumam atbilstošāko mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izmantošanā. Toties reālisms, būdams viens no portretu glezniecības pamatatribūtiem visos laikos, dažādu, reizēm vienlaicīgi pastāvošu mākslas stilu un virzienu apvīts, iezīmē aplūkojamā žanra izaugsmes galveno līniju. Klasicisms visnoturīgāk saglabājās parādes portretos, bet romantisms jūtāmāk atklājās intīmāka rakstura ģimētnēs. Savukārt reālisms, pakāpeniski atbrīvodamies no visādiem uzslāņojumiem, cauri bīdermeiera lietišķībai tuvojās savas ne mazāk sarežģītās attīstības nākamajam posmam.

*

Apcerot tā laika vietējās portretu glezniecības nozīmīgākos piemērus, redzama vieta vienmēr tiek ierādīta F. G. Kīgelgena daiļradei. Kaut arī mākslinieka darbība Rīgā, kā zināms, ilga tikai dažus gadus (1795—1798), viņa īslaicīgā klātbūtne, turpmāko panākumu un slavas paspilgtināta, padarīja krāsaināku mākslas dzīves kopainu. Viņa radošās intereses ideāli harmonēja ar tā laika augstākās un izglītotās sabiedrības priekšstatiem par skaisto tēlotājā mākslā un tās uzdevumiem. Arī pats F. G. Kīgelgens varēja kalpot par modeli mākslinieka paraugtēlam. Gleznotāja talants un darbības vēriens arī ir devis pamatu pievērsties F. G. Kīgelgena ieguldījumam mūs interesējošās portretu glezniecības jomā.

Rīgā F. G. Kīgelgens gleznoja diezgan aktīvi, bet līdz mūsu dienām republikas muzejos saglabājušies vairs tikai nedaudzi darbi, tomēr kopā ar tiem, kas atrodas Igaunijas PSR un Ļeņingradas muzeju krājumos, tie jau veido respektējamu šī mākslinieka daiļrades mantojuma daļu. No Rīgas perioda darbiem pirmām kārtām jāmin ap 1795. gadu gleznotais pašportrets (44. att. ielīmē).⁵ Tajā redzam dienvidnieciski skaistu jaunekli, kura brīvajā galvas pagriezienā un pašvīgajā skatienā atspoguļojas zināma pašpārliecība. Ģimētnes kompozīcija būtībā ir vienkārša, pat tradicionāla. Lielo laukumu līdzsvarotais kārtojums it kā apvalda gleznas iekšējo spriegumu, kas

pulsē koši sarkanā apmetņa un zaļani pelēkā fona pretstatījumā, vibrē tumšo acu, brūno matu un gaišās sejas kontrastu spēlē. Var teikt, ka šajā darbā sastopamies ar klasicisma principu un romantisku nojausmu visai uzskatāmu sakausējumā, pie tam romantisms, kas šeit izriet no paša autora jau neklīgi emocionālā pacēluma, arī viņa mākslinieciskā brieduma posmā apliecina F. G. Kigelgenam raksturīgo klasicisma apvaldīto tieksmi lidot romantiskajā iztēles pasaulē. Ģimētnēs mākslinieks veiksmīgi tvēris cilvēku raksturus. Profesionālais izpildījums ir veikls, pat virtuozs, kaut gan dažkārt patukšs. Orientācija uz estetizāciju piemita jau pašai F. G. Kigelgena personībai. Par to liecina arī mākslinieka līgavas dotais sava iecerētā jūsmīgais apraksts: «Viņa seja ir skaista . . . un ceru — nevilšos, teikdama, ka viņš ir krietns cilvēks. Arī savai glezniecībai viņš izvēlas cildenus un cēlus priekšmetus, un viņam ir pavisam neiespējami zīmēt kādu karikatūru vai viepli.»⁶ Bez pašportreta Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā vēl minams darbs «Jauna cilvēka portrets» Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzeja krājumos (45. att. ielīmē). Kompozicionāli stabilā ģimētnē no jauneklīgā un visumā vēl arī plakanīgā pašportreta atšķiras ar glezniecisku plastiku un pārliecinošu rakstura atklāsmi. Šajā gleznā, tāpat kā aplūkotojā pašportretā, šķiet, manāma F. G. Kigelgenam kādreiz tuvo rafaēlisko ideālu atblāzma. Karolīnas Blankenhāgenas portrets (46. att. ielīmē), kas atrodas šī paša muzeja fondos, ir gleznots korekti, delikāti, te jūtama skaistuma mīlestība un tendence uz idealizāciju — visas tās īpašības, kas varēja iekarot Rīgas publikas simpātijas.

Vairāki F. G. Kigelgena darbi glabājas Igaunijas PSR muzejos. To skaitā ir J. V. Gētes, K. M. Vīlanda un J. G. Herdera portreti, ko savai mācību iestādei jau pēc mākslinieka nāves no viņa atraitnes iegādājies Tērbatas universitātes profesors J. K. S. Morgenšterns.⁷ Šajos darbos, kuru lielum lielākā daļa ir tipiski tā laika reprezentatīvā portreta paraugi, F. G. Kigelgens demonstrē profesionālu veiklību, kas reizēm jau robežojas ar artistisku manieri. Nevar noliegt mākslinieka raksturotāja spējas, kas redzamas šo viņa gleznoto daudzveidīgo portretu galerijā. F. G. Kigelgens savu portretējamo sabiedrisko stāvokli un iekšējo būtību lāgiem akcentē ar pompozu vērienu (piemēram, dažas J. V. Gētes ģimētnes), bet citreiz viņš tuvojas jau dziļākam tēla psiholoģiskajam traktējumam, šim uzdevumam pakļaujot visus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus un tādējādi panākot īpašu emocionālu iespaidu un noskaņu, pat romantisku noslēpumainību (piemēram, J. K. S. Morgenšterna portrets). Leņingradas mākslas darbu krātuvēs atrodamas F. G. Kigelgena Pēterburgas posma žilbinošo panākumu liecības, no kurām pieminēsim meistarīgi gleznoto grupas portretu Pavlovskas pilī «Pāvils I ar ģimeni», ko dažus gadus pēc glezšanas tapšanas atzinīgi novērtējis arī J. G. Zeime.⁸

Mākslas vēsturē F. G. Kigelgens nostiprinājies kā viens no tolaik populārākajiem vācu portretistiem, kaut gan savus augstos ideālus viņš centās apliecināt arī darbos ar reliģiski mitoloģisku saturu. F. G. Kigelgena tā sauktajās vēsturiskajās ģimētnēs un kompozīcijās, kurās jūtama noslieksme uz filozofiskumu, pakāpeniski pastiprinās gleznieciskā momenta pārspīlēta aktivitāte. Krāsas kļūst skaļākas, zaudē kopskaņu, bet zīmējums it kā sairst, un formas izplūst. Iespējams, ka šajā gadījumā sastopamies ar vienu no daudzveidīgajām un sarežģītajām romantisma izpausmēm — daļēju formas ignorēšanu satura vārdā. Viņa reliģiskās un mitoloģiskās tēmas darbiem, kuros koncentrējas dažādi psiholoģiskas un filozofiskas dabas eksperimenti,

mākslas vēsturē šodien jau ir ļoti nosacīta nozīme. Analogu spriedumu par F. G. Kīgelgena daiļrades pēdējo gadu centieniem izteicis Konstantīns Kīgelgens⁹: «Plastikas atkāpšanās kolorīta priekšā nešaubīgi rāda pāreju no reālistiskas uztveres uz ideālistiski romantisku ievirzi, kuru tieši savas dzīves pēdējos gados Gerhards cildināja arvien vairāk. [...] Plastikas vietā stājusies novocojusī plakanglezniecība, un veselīgais Rubensa spēks.. ir atdevis savu vietu glēvulīgi asarainai manierībai.. Kīgelgens nozēlojamā maldībā ticēja, ka spēš tajā (ideālistiski romantiskajā mākslas strāvojumā — R. B.) atrast un iemiesot paliekošu skaistumu.»¹⁰

*

Kā jau teikts iepriekš, romantisms tā laika vietējo mākslinieku gleznotajos portretos iezīmējās kā plūstoša un palaikam uzvilņojoša parādība, ko galvenokārt atklāja emocionālā lādiņa koncentrācija un tā daudzējādās izteiksmes. Šī tendence jo skaidri jau bija saskatāma K. G. Grasa pašportretā (22. att. ielīmē), kam par paraugu kalpojis vācu mākslinieka Maksimiliāna Johana Georga Dillisa (*Maximilian Johann Georg Dillis*, 1759—1841) gleznotais mākslinieka portrets.¹¹ Abu darbu salīdzinājums parāda, ka K. G. Grass savā variantā centies ienest noteiktu emocionālo aktivitāti un možumu. Arī G. R. Kāringa pašportretā (41. att. ielīmē) par romantiskām noskaņām vēstīja tēla apcerīgumā akumulētās emocionalitātes gleznieciska atklāsme. Jo spilgtu un jūsmīgu, uz sentimentā robežas balansējošu romantisma piemēru sniedz pagaidām joprojām mītiskā Johana Pētera Pfāba (*Johann Peter Pfab*) autoportrets (47. att. ielīmē).¹²

Portretu galeriju savā laikā krietni kuplināja J. F. Tīlkera, E. P. Rokštūla, Kārļa Vilhelma Zēliger¹³ un daudzu citu mākslinieku nereti epizodiskā, tomēr rosīgā darbība. Šodien jau trūcīgās viņu daiļrades snieguma paliekas ienes interesantu akcentu mākslas mantojuma kopainā, kā arī pastiprina tā kultūrvēsturisko nozīmību (50. att. ielīmē).¹⁴ Kā Rīgas, tā Jelgavas un caurceļojošo mākslinieku nodarbinātība portretu jomā, miniatūras un siluetus ieskaitot, tāpat kā gleznoto ģimētņu izmantošana litogrāfijām un speciāli litografēšanai zīmēto portretu izplatība, liecina par šī žanra darbu lielo pieprasījumu, kura pamatā gan bija tīri ikonogrāfiska rakstura kritēriji, kas noveda pie dziļāku māksliniecisko prasību ignorēšanas.¹⁵ To savukārt kompensēja korekts amatnieciskais izpildījums.

*

Neraugoties uz vēlāko atrautību no dzimtenes un skaitliski vairs ne sevišķi bagāto daiļrades mantojumu, kādreiz spožie panākumi, kā arī varbūt ne vienmēr pelnītie sarūgtinājumi īpašu vietu Latvijas mākslas vēsturē nodrošina Ernstam Gothilfam Bosem (*Ernst Gotthilf Bosse*). Viņš ir dzimis 1785. gadā Rīgā tirgotāja ģimenē, sākumā turpinājis tēva amatu, bet vienlaikus centies sekot savam mākslinieciskajam aicinājumam. 1811. gadā E. G. Bose tirgotāja profesiju pamet un aizbrauc uz Tērbatu, kur K. A. Zenfa vadībā nododas mākslas studijām. Nākamajā gadā viņš pārceļas uz Pēterburgu, bet mācību iespējas Mākslas akadēmijā neatbilst iecerētajam. Jau 1814. gadā E. G. Bose ierodas Vīnē un turpina glezniecības studijas. Pēc pāris gadiem jaunais gleznotājs

ar savu skolotāju mākslinieku Jozefu Grasi¹⁶, tajā laikā populāro sieviešu ģimietņu darinātāju, dodas uz Romu. «Nācariešiem» E. G. Bose palika tāls un vairāk orientējās uz tā sauktajiem karačistiem¹⁷. Mākslinieks daudz kopēja Dižrenesanses meistarū, sevišķi Rafaēla, darbus, kā arī sekmīgi darbojās portretu glezniecībā. Rīdzinieki dzīvoja līdzī sava talanta darbībai, un E. G. Bosem tika pasūtīta Doma baznīcas jaunā altārglezna — kopija pēc Rafaēla gleznas «Kristus apskaidrošana».¹⁸ Par šo darbu un Napoleona I māsas Paulīnes Borgēzes portretu viņu uzņēma par Romas Sv. Lūkasa akadēmijas goda locekli. Strauji sekoja citas veiksmes. 1820. gadā par Florencē izstādītajām miniatūrām arī šīs pilsētas akadēmija uzņēma E. G. Bosi par īsteno locekli un piešķīra viņam profesora nosaukumu. Ar līdzīgiem pagodinājumiem neskopojās arī Parmas akadēmija. Gleznotāja slava saviļņoja Rīgas sabiedrību, un 1820. gada nogalē mākslinieks, panākumiem vainagots, beidzot ieradās dzimtajā pilsētā.

Literāri praktiskā pilsoņu savienība bija iecerējusi atzīmēt E. G. Boses atgriešanos ar plašas tēlotājas mākslas izstādes atklāšanu.¹⁹ Plānotais pasākums tomēr izdevies tikai daļēji, jo konkrētas liecības saglabājušās vienīgi par trīspadsmit paša E. G. Boses darinātām vecmeistaru gleznu kopijām, miniatūrām un jau minēto altārgleznu, kas īpaši izraisījusi lielu publikas interesi. Pie E. G. Boses darbiem «dienā plūduši simti». Māksliniekam tika izteikta arī publiska pateicība.²⁰ Rīgā E. G. Bose uzturējās apmēram gadu un rosīgi gleznoja portretus. Pēc tam viņš devās uz Pēterburgu, un arī tur gleznotājam sākumā laimējās. Par veiksmīgi uzgleznotām ķeizarienes Elizabetes Aleksejevnas ģimietnēm viņš saņēma izdevīgu pasūtījumu — māksliniekam bija jāglezno vairākas kopijas pēc vecmeistaru oriģināliem, kas atradās Vācijā, Francijā un Itālijā. E. G. Bose devās uz Drēzdeni, lai stātos pie šī uzdevuma izpildes. Kopijas pēc Pompeo Džirolāmo Batoni, Gvido Reni, Koredžo un Džordžones darbiem E. G. Bose regulāri sūtīja uz Pēterburgu, kur tās nonāca Ermitāžā. 1831. gada septembrī pēc Nikolaja I rīkojuma šīs gleznas tika nodotas Pēterburgas Mākslas akadēmijai.²¹ Kad pasūtījums bija pilnīgi paveikts, «viņa Ķeizariskajai Augstībai labpatika pavēlēt, lai akadēmija iepazīstas ar šīm kopijām un nosaka to vērtību».²² 1832. gada maijā speciālisti tad arī pateica savu spriedumu, kas ir ass un nežēlīgs: «Padome, iepazīsies ar Boses kunga izgatavotajām kopijām, secina, ka tās akadēmijai nav galīgi nederīgas vienīgi tādēļ, ka dod kādu nebūt priekšstatu par krāsu, gaismas un ēnas kārtojumu gleznās, no kurām ir kopētas; vispār šiem darbiem piemīt tik daudz redzamu nepilnību, ka tie uzskatāmi par ļoti vājām, no oriģināliem tālu stāvošām kopijām un nekādi nav salīdzināmi ne tikai ar izcilu, bet arī ar mākslā mazāk spējīgu svešās zemēs esošo krievu mākslinieku līdzīga tipa darbiem; tie atpaliek pat no atsevišķām akadēmijas audzēkņu darinātajām mācību kopijām.»²³ Šajā oficiālajā, neslēpti ironiskajā vērtējumā izskan tendenciozitāte, kas, neraugoties uz iespējamo patiesības gauda klātbūtni, mudina ielūkoties tā laika krievu kultūras un mākslas dzīves sarežģītajās sakarībās. Domājams, ka citētās atsauksmes saturu un formu noteikuši vairāki savstarpēji saistīti faktori. Pasūtījumu E. G. Bose bija saņēmis jau Aleksandra I valdīšanas laikā, taču darbu pabeidza, kad valdīja Nikolajs I, kas kopš 1829. gada ne tikai personiski sekoja akadēmijas dzīvei, bet tīri kazarmiskā garā iejaucās tās norisēs ar neiecietīgiem vērtējumiem un aizrādījumiem ne vien par organizatorisko un pedagoģisko darbu, bet arī par mākslinieku

radošo darbību.²⁴ Materiālu krājumā, no kura ņemti te izmantotie citāti, atrodas ziņas arī par citiem līdzīgiem gadījumiem.²⁵ E. G. Boses iesniegtās kopijas ļāva akadēmijas senātam demonstrēt savu principialitāti un profesionālo modrību, vienlaikus dodot arī revanšu no ārienes uzspiestajai, dažādu protekciju balstītajai cittautiešu konkurencei. Var būt, ka šī Pēterburgas Mākslas akadēmijas un E. G. Boses konflikta pamatā bijušas kādas dziļākas un plašākas uzskatu kolizijas tā laika Krievijas mākslas dzīvē, kaut gan jāpiebilst, ka pat visumā pieņemamo Doma baznīcas altārim gleznoto kopiju šedevros ieskaitīt nevar. Neatkarīgi no visiem varbūtējiem zemtekstiem, šis formālais speciālistu vērtējums iznīcināja E. G. Boses cerības un viņa karjeru Pēterburgā padarīja par neiespējamu. Aizvainots un dziļi sarūgtināts gleznotājs aizbrauca uz ārzemēm. Par E. G. Boses pastāvīgo dzīvesvietu kļuva Florence, kur arī 1862. gadā beidzās mākslinieka dzīves gājums, kas šķiet kā morālīzējošs stāsts par mānīgas slavas alkās zaudētām jaunības ilūzijām.

Galvenās aprisēs iepazīšu mākslinieka centienus, veiksmes, neveiksmes un varbūt arī maldus, mēs beidzot nonākam pie viņa kādreiz visai vērienīgās daiļrades pieticīgā mantojuma. E. G. Boses izvēlēto jaunrades ceļu var saukt par eklektisku skaistuma meklēšanu, kas atbilda arī publikas un pasūtītāju gaumei, viņu prasībām. Neskatoties uz mākslinieka kādreizējām ambīcijām, mūsdienu skatījumā viņa sniegums izkūst citu analoģu tā laika mākslas parādību masā. Latvijas PSR muzejos viņa nelielā mantojuma nozīmīgāko daļu veido portreti. Tie, kaut izpildījumā atšķirīgi, liecina par visumā stabilu profesionalitāti, raksturotāja un psihologa spējām. Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja krājumos atrodas trīs E. G. Boses darbi. Tā dēvētā mākslinieka sievas ģimēne uzbūvē un tēla atklāsmē sasaucas ar daudziem tolaik raksturīgiem un izplatītiem sieviešu portretiem.²⁶ Gleznējums atbilst visām vidusmēra normām, un tajā pašā laikā jūtama tendence uz izskaistinājumu. Ar mīksto gleznējumu un silto, atturīgo tēla traktējumu interesants un valdzinošs ir panākumu gados gleznotais pašportrets (48. att. ielīmē). Portretiskais veidols te organiski iekausēts ainaviskajā fonā. Gleznas piesātinātajā un jūtīgi izsvērtajā tonalitātē jaušama apvaldīta, romantisma klātbūtni apliecinoša dinamika. Savukārt krāšņā Annas Vērmanes ģimēne sniedz tipisku mantīgo slāņu reprezentācijas portreta piemēru (49. att. ielīmē). Ar drapērijām pārpilnā glezna akcentē bagātības nozīmi un svaru. Šo efektu pastiprina sarkanās un zaļās krāsas lielie laukumi, kas saplūdināti ar sabiezinātām un piesātinātām tonālām pārejām. Uz visa šī fona izeļas portretētās dāmas gaišā, vecīgā seja, kuras vaibstos atspoguļotā labestība jau draud ieslīdēt saldenā sentimentālismā. Rūpīgais un filigrānais tērpa sīkdaļu izgleznojums piešķir darbam greznību, bet ziedu pušķis un ainavas elementi norāda uz cilvēka un dabas harmoniju. Liekas, ka šis portrets atklāj E. G. Boses darbos jau agri apjaušamo noslieci uz bīdemeiera ideāliem. Pārliciecināši tas izpaužas vienkāršajā, šķiet, arī mazāk interesantajā Daniēla Klēbera ģimētnē, kas šobrīd glabājas Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzeja fondos.²⁷ Toties Latvijas PSR Mākslas muzejā atrodas mineraloga E. M. Ulprehta ģimēne, kurā attēlota gaiša un romantiski jūsmīga, mērķtiecīga un sevī organizēta personība.²⁸ Šie pieci darbi, kas ir tikai niecīga daļa no E. G. Boses kādreizējā veikuma un tāpēc neļauj izdarīt kategoriskus spriedumus par viņa māksliniecisko individualitāti, sniedz spilgtu liecību par autora spējām un katrs atsevišķi sasaucas ar raksturīgām tā laika portretu glezniecības parādībām. Sabiedrības noturīgās simpātijas pret māks-

slinieku izskaidrojamas arī ar savdabīgo lokālpatriotismu un E. G. Boses dzimtas popularitāti Rīgā.²⁹ Iespējams, ka Latvijas mākslas vēsture šodien ir viens no pēdējiem viņa kādreizējās slavas patvērumiem.

*

Nevar nepamanīt virkni paralēļu E. G. Boses un J. L. Eginka dzīves un daiļrades ceļos. Gribētos teikt, ka tās iezīmējas gan telpā, gan laikā. Atcerēsimies kaut tādus kopīgus pieturas punktus kā Tērbatu, Pēterburgu, Vāciju, Itāliju, abu panākumus Romā un sarežģījumus, atgriežoties Pēterburgā. Šodien grūti minēt, kurš no viņiem bijis laimīgāks, taču J. L. Eginks palika dzimtenē, un tādēļ arī, neraugoties uz dažādiem zaudējumiem, viņa mākslas mantojums ir apjomīgāks un kompaktāks. Mūža otrajā pusē portretu glezniecība kļūst par noteicošo žanru J. L. Eginka darbībā. Tajā atspoguļojas gan viņa jaunrades process, gan laikmeta stilu un virzienu evolūcija no klasicisma līdz tipiskam bīdermeieram. Viņa darbu plašajā klāstā mēs redzam it krāšņus reprezentācijas portretus, bet blakus tiem sastopam korektus un visai izjustus intīma rakstura ģimētņu gleznojumus. J. L. Eginks bija ļoti ražīgs gleznotājs, tomēr nav arī noliedzams, ka provinciālās mākslas dzīves konjunktūras iespaids atstājis savas pēdas viņa mākslinieciskajā darbībā. Tas ir bēdīgi māksliniekam, bet zīmīgi mākslas izaugsmes iespējām Baltijas guberņās.

Spožs sava žanra piemērs ir J. L. Eginka gleznotais Fabiāna Gotlība Ostena-Zakena³⁰ portrets (51. att. ielīmē). Vārdu «spožs» šajā gadījumā varam lietot kā tiešā, tā pārnēstā nozīmē. Stingrā gleznas uzbūve ar stabilo, vienlaikus svabado un uzsverti cienīgo firsta pozu un drapērijām rotāto fonu atklāti pauž klasicismā sakņoto reprezentatīvā portreta tradīciju noturīgumu. Bagātīgais pozaments un regāliju mirdzums ar savu nemierīgo kontrastu spēli izceļ valdonīgās sejas pašapzinīgo mieru un ienes gleznā spriegumu un dinamiku. Neraugoties uz darba izteikto parādīskumu, tajā atklājas pārliecinošs satura reālisms. Tēla psiholoģiskā ietilpība ir nevis ignorēta, bet portretētās personas stāvokļa un rakstura disciplinēta. Formas pompozā greznība kļuvusi par satura organisko čaulu, tā ārējo skeletu. Ar Sv. Andreja ordeņa lenti greznotais augstmanis kā viens no Krievijas valdošā nama un baltvācu feodālās aristokrātijas pīlāriem un savas kārtas izcilākajiem reprezentantiem noteiktā vēstures posmā mūsu tēmas ietvaros jau iegūst vispārināta tēla jēgu, gandrīz vai simbolisku nozīmi.

Liekas, ka no līdzīgiem šobrīd mūsu redzes lokā esošajiem portretiem ar aplūkoto J. L. Eginka darbu var sacensties vienīgi Gotlība Švenkes³¹ 1818. gadā gleznotā Heinriha Ofenberga³² ģimētne (52. att. ielīmē). Tā ir tikpat grezna, bet uzbūvē vienkāršāka un, neskatoties uz kolorīto tipāžu, mazāk aktīva tēla iekšējās būtības atklāsmē.

Sekojošā sava laika glezniecības attīstības vispārējām tendencēm un pieskaņojoties pasūtītāju gaumei, J. L. Eginka portretu glezniecība drīz vien ieplūda rāmajā bīdermeiera guļtnē. Var domāt, ka šī stila it kā pieticīgie ideāli pēc būtības atbilda mākslinieka dzīves veidam un darbības videi. Bīdermeiera kultivētais pamatīgums, vienkāršība un mājīgums nolīdzināja aristokrātu un birģeru portretu atšķirības, iekļaujot tos tajās šķietamajās dzīves stabilitātes, miera un harmonijas noskaņās, kas vēlāk atbalsojās balt-

vācu sabiedrības nostalgiskajā «vecu labo laiku» apjūsmošanā.³³ Portretēšana kā maizes darbs devalvēja J. L. Eginka daiļrades profesionālās kvalitātes, un līdztekus visādā nozīmē izturētām ģimētnēm parādījās ārēji nogludināti, modeļiem varbūt arī līdzīgi, bet tukši un auksti darbi. Iemesli tam meklējami pasūtītāju izpratnes un prasību līmeņa atšķirībās, jo arī ne visas J. L. Eginka gleznotās altārglezņas uzskatāmas par veiksmīgām. Ar 1842. gadu datēti viņa darinātie nelielie Johana Frīdriha Rekes³⁴ un Oto Johana Heinriha Mirbaha³⁵ (53. att. ielīmē) portreti. Pirmais pēc savas ieceres uztverams kā īsteni bīdermeieriska portreta pieteikums, taču gleznieciskajā izpildījumā ir smagnējs. Neslēptie centieni pozā un sejas izteiksmē atspoguļot tēlotās personas raksturu, sabiedrisko svaru un nozīmību rada uzspēles iespaidu. Toties nepretenciozā, krāsziedā noskaņotā un atturīgā O. J. H. Mirbaha ģimētnē ir viens no veiksmīgākajiem J. L. Eginka šāda veida darbiem. Ne-raugoties uz noteiktu reprezentācijas momenta klātbūtni, gleznā jūtama mākslinieka iedziļināšanās attēlotās personības sarežģītajā gara pasaulē, tās cilvēciskajās īpašībās. Pārlicina vērīgais, vērtējošais vēstures pētnieka skatiens un aristokrātiskā pašapziņa. Ar tipiska rakstura un individualitātes sakau-sējumu šis darbs kļūst par patiesu — kaut arī nelielu — sava laikmeta un vides mākslinieciskā atspoguļojuma daļu. Aptuveni tajā pašā laikā gleznotie Kārļa Rennes un Luīzes Rennes portreti atklātajā, naivumam tuvajā uztveres vien-kāršībā un nepretenciozajā, bet nevainojamajā izpildījumā pieņemami kā savdabīgi bīdermeiera portretu glezniecības tīrradņi.³⁶ J. L. Eginka ražību un popularitāti portretu jomā apliecina arī piezīmēs jau pieminētā viņa aizsāktā Rīgas aktieru litografēto ģimētnu sērija.

*

Salīdzinoši agrīnu bīdermeierisko noskaņu caurstrāvotu birģeru kārtas reprezentācijas portreta paraugu ar 1822. gadā gleznoto valsts grāmat-iespiedēja Jūliusa Konrāda Daniēla Millera³⁷ ģimētni atstājis Johans Ludvigs Šulcs³⁸. Darbā saista portretiskā uzdevuma konsekventais un gleznieciski izteik-smīgais risinājums, kas atklājas zīmējuma mērķtiecīgajā skaidrībā, lielo lau-kumu tonālajā pretstatījumā un krāsu spēlē (55. att. ielīmē). Nopietnais, portretā uzsvērti krietnais birģeris rādīts bez kāda izskaistinājuma, pat ar tendenci uz naturalismu sīkdaļu atveidojumā. Jauneklīgi sārtās sejas stipri apaļīgais ovāls organiski izaug no tumši zaļās drānās tērtā ķermeņa masas un, saplūstot ar iesirmi blondo matu dzeltenumu, veido gaišu, tēla vitalitāti apliecinošu akordu, kuru pastiprina dzidri zilo acu mirdzums un medaļas sarkanās lentes spilgtais akcents uz spoži baltā kaklauta fona. Elementārajā, bet profesionāli izturētajā un emocionāli pārlicinošajā saturā un formas vienībā šis darbs uzskatāms par vienu no tā laika vietējās portretu glezniecī-bas raksturīgākajiem un košākajiem piemēriem, kam ir noteikta kultūrvēstu-riska un mākslinieciska vērtība. Iepriekš aplūkotajam darbam līdzīgu pieeju J. L. Šulcs demonstrē arī gleznā «Sievietes portrets».³⁹ Tēla traktējums liecina par godprātīgu īstenības atspoguļojumu, detaļas — par amata mīlestību un gleznošanas prieku, bet atturīgā un patīkamā darba kopskaņa — par izturētu gaumi. Par J. L. Šulca darbību ģimētnu glezniecības jomā vairāk saglabājušās rakstītas liecības, bet atsevišķie darbi dod kaut arī ne pilnīgu, tomēr pārlicinošu priekšstatu par viņa spējām un daiļrades virzību. Pie oficiālo

parādes portretu tipiskākajiem un veiksmīgākajiem piemēriem pieder arī šī mākslinieka gleznotā Nikolaja I ģimētnie.⁴⁰ Tajā J. L. Šulcs ar jaunā patvaldnieka pomādētajai elegancesi atbilstošu artistiskumu sniedzis kronētā skaistuļa ideāltēlu. Nav noliedzamas šī darba tīri estētiskās kvalitātes, taču fiktīvā satura un ārišķīgās formas attiecības parāda dziļāko mākslas vērtību degradāciju.

Saprotamu iemeslu dēļ, starp kuriem liela nozīme ir vairāk vai mazāk saistošiem etaloniem, oficiālo parādes portretu mākslinieciskās kvalitātes caurmērā ir visai nosacītas, un tie bieži aprobežojas ar ticami līdzīgu, ciešami korektu, bet regāliju un aksesuāru atveidojumā etiķetei precīzi atbilstošu valdošā nama locekļu vai tam tuvu stāvošu personu attēlojumu. Kalkulētā baltvāciešu valstiskā patriotisma izpausmes radījušas arī dažu kuriozitāti. Tā, piemēram, nežēlīgais laiks, kas krietni noplicinājis kādreiz bagātīgo portretu klāstu, kā dīvainu kaprīzi no Nikolaja I valdīšanas sākuma gadiem mums saglabājis divas profesionālajā sniegunā amizantās krāsotāju amata meistara Johana Hermaņa Lindes (*Johann Hermann Linde*) gleznotas ģimētnes.⁴¹ Vienā no tām tūlīt pazīstam mantijā tērpto Nikolaju I, bet otrajā tēlotā persona minama un identificējama vienīgi pēc aksesuāriem.⁴² Šie darbi, kas gleznieciskajā izpildījumā ir vulgāri, iezīmē kādu tolaik joprojām noturīgās amatnieciskās portretu glezniecības galējību. Savdabīgu šīs ievirzes piemēru sniedz arī ar Kāringa uzvārdu parakstīts darbs, kas pēc ieceres un uzbūves iekļaujas stingrajos klasiscisma parādes portreta kanonos, bet tēla traktējumā ir primitīvs.⁴³ Drapērijām greznotās kolonnas un puskolonnas veido ar aksesuāriem, kas paskaidro vidi un situāciju, pieblīvētās gleznas arhitektonisko satvaru. Raibās kopainas lokālo raksturu akcentē citadeles siluets ainaviskajā fonā. Portretētās personas figūras nostādījums ir trafarets. Sejas tēlojums ar naiviem idealizācijas centieniem novests līdz tādām bārddziņa izkārtņi atgādinošam un bezpersoniskam shematismam, kas šīs personas noskaidrošanu bez rūpīgi izgleznoto detaļu un regāliju izpētes padara neiespējamu.

No diletantisma reizēm grūti nošķiramā amatnieciskā portreta tradīcijas ārpus oficiālo ģimētnu gleznojumiem iegūst jau citu — sava laika īstenības būtībai tuvāku raksturu. To apliecina atsevišķi mākslinieciski nenozīmīgi, bet kultūrvēsturiskajā ziņā vērtīgi, pat nepārvērtējami darbi, kuru autori mums jo bieži paliek nezināmi.⁴⁴

*

Tipisks sava laika buržuāziskās sabiedrības portretists ir Roberts Konstantīns Švēde (*Robert Konstantin Schwede*). Mākslinieks dzimis 1806. gadā Meizakilā, toreizējās Vidzemes guberņas igauņu daļā. Švēdes dzimtai, kuri baltvācu mākslas apcerēs nešaubīgi dēvēti par baltvāciešiem, ir sena zviedriskā izcelšanās.⁴⁵ R. K. Švēde agri uzsāk patstāvīgu dzīves gaitu. Viņš dodas uz Pēterburgu, kur ar Kārļa Timoleona Nefa⁴⁶ protekciju rod iespēju apmeklēt Mākslas akadēmiju. R. K. Švēde ātri gūst panākumus un līdz ar to nodrošina sev stabilu materiālo bāzi. 1847. gadā par uzgleznoto akadēmijas prezidenta portretu viņam tiek piešķirts akadēmiķa nosaukums.⁴⁷ 1852. gadā mākslinieks iepērk Danpeldes muižu Kurzemē, kur līdz 1865. gadam pavada vasaras. Pārējo laiku viņš galvenokārt dzīvojis Rīgā un nodar-

bojies ar portretu gleznošanu. R. K. Švēdes daiļrade savos pamatos ir reālistiska. Viņa gleznotās ģimenes raksturo stingrs zīmējums, sulīga krāsa un laba materiāla izjūta. Uzskatāms piemērs ir darbs «Marijas Milnas portrets», kas šobrīd glabājas Rundāles pils muzeja fondos (56. att. ielīmē). Cik zināms, mākslinieks gleznojis arī daudzas Vidzemes jūrmalas ainavas Pēterupes, Saulkrastu un Skultes apkārtnē. R. K. Švēde savos klejojumu gados sastapās ar dažādām interesantām un izcilām personībām. Daļēji tas atspoguļojas arī viņa mākslas mantojumā. 1841. gadā viņš kopā ar vienu no saviem skolniekiem, toreiz jaunu virsnieku, Aleksandru Arnoldi⁴⁸ ieradās Pjatigorskā, kur gleznoja pazīstamā dekabrista Nikolaja Lorera⁴⁹ portretu. Tajā pašā laikā darināts mākslas vēsturē nepieminētais, bet krievu literatūras vēsturē populārais, vienīgais un vēlāk daudzkārt atkārtotais Mihaila Ļermontova pēcnāves portrets.⁵⁰ R. K. Švēde minams arī kā pirmā latviešu tautības profesionālā gleznotāja O. Bērtiņa skolotājs.

Ne tik populāra, bet ne mazāk zīmīga tā laika vietējās glezniecības kopainā bijusi arī R. K. Švēdes laikabiedra liepājnieka Gustava Vilhelma Rozenberga⁵¹ personība. 19. gadsimta 50. gados Rīgā un Jelgavā šo līniju portretu glezniecībā jo aktīvi turpināja Kārlis Johans Stefans Šulcs (*Karl Johann Stephan Schultz*, 1823—1859), kas savā neilgajā, bet darbīgajā mūžā paguva iegūt akadēmiķa nosaukumu Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Pēc aicinājuma būdams žanrists, K. J. S. Šulcs, tāpat kā pārējie, gleznoja arī daudz pasūtījuma portretu. Viņa darbi, kas saglabājušies republikas muzejos, liecina par labu amata prasmi un formas izjūtu, bet izpildījumā šķiet konvencionāli un gleznieciski neatraisīti.⁵² 40. un 50. gados vēl iekļaujas arī sava laika lielā veiksmnieka J. K. Bēra darbība, taču šī mākslinieka, kurš sev stabilu, kaut arī pieticīgu, vietu atradis vācu mākslas vēsturē, nedaudzie portreti vairāk uzskatāmi par viņa daiļrades vizītkarti, kam nav īpaša nozīme lokālo mākslas dzīves norišu izpētē.⁵³ Varētu minēt arī vēl vienu otru plašākas un dziļākas apceres ietvaros vērā ņemamu parādību. Kaut garāmejot jānorāda uz aplūkotajā laikposmā izplatītajām portretu miniatūrām, starp kurām atrodami gan interesanti izziņas materiāli, gan perfektas profesionālās meistarības piemēri.⁵⁴ Šobrīd, izvairoties no liekas statistikas un vārdiska uzskaitījuma, atcerēsimies, ka pagājušā gadsimta 40. gados sākās arī J. J. Dēringa sevišķi rosīgā darbība ģimētņu jomā. Viņš uzgleznoja vairāk nekā tūkstoš portretu. Spriežot pēc tā, ko rakstījuši citi un kas vēl saglabājies, par šo darbu galvenajām īpašībām var minēt līdzību modelim un korektu, sausu izpildījumu.⁵⁵ Tieši tas arī bija viena no daudzo pasūtījumu garantijām. Cītīgais mākslas vēstures materiālu krājējs J. J. Dēringa kā mākslinieka dažkārt ne bez pamata nosaukts par viduvējību, un šis vērtējums, tāpat kā viņa autoritāte ģimētņu glezniecībā, dod priekšstatu arī par tā laika mākslas patērētāju gaumi un prasībām. Kā raksturīgu un vienu no veiksmīgākajiem J. J. Dēringa daiļrades paraugiem ar visiem tā plusiem un mīnusiem izvēlēsimies viņa gleznoto ārsta un literāta Kārļa Bursija ģimētņi (54. att. ielīmē), kurā bez pedantiskās rūpības atklājas arī gleznotāja patiesās simpātijas pret portretēto personu. J. J. Dēringa, tāpat kā vēl daži viņa paaudzes mākslinieki, darbība bez īpašām izmaiņām turpinājās arī nākošā perioda robežās, bet jaunā laikmeta līdznestās problēmas to būtiski neietekmēja.⁵⁶

Kā jau minēts, portreta žanra stāvokli 19. gadsimta pirmajā pusē raksturoja arī tā izplatība iespiestajā un tiražētajā grafikā. Grafiski pavairotās ģimenes bija no dažādām katastrofām vairāk pasargātas nekā gleznotie portreti, tādēļ arī iespējami pilnīgāki priekšstati par šī žanra aktivitāti tajā laikā gūstami, salīdzinot mūsu rīcībā esošos glezniecības un grafikas darbus. Tas, ka no kādreiz pat apbrīnojami lielā portretu klāsta mums saglabājusies tikai neliela daļa, izskaidrojams ar šī glezniecības žanra specifisko raksturu un sociālo piederību. Rīgas un Jelgavas muzejos speciālu pasūtījumu, dāvinājumu vai pirkumu veidā ar laiku izveidojās gan interesantas, taču visai sadrumstalotas portretu kolekcijas. Vietējo un ieceļojušo portretistu darbi galvenokārt atradās baltvāciešu privātajos krājumos. Ar otro pasaules karu saistītie notikumi, kuru rezultātā vairums šo un daudz citu mākslas vērtību tika izvestas uz Vāciju, jau iezīmēja vēstures dialektiskās attīstības noteiktās perspektīvas. It īpaši portrets kā privileģēto kārtu ģenealoģijas atribūts, izrauts no savas vēsturiskās vides konteksta, kļuva par šaura sabiedrības loka neatgriežamās pagātnes relikviju, kam vācu mākslas kopainā piešķirama dažbrīd interesantas, tomēr visumā sekundāras nianšes nozīme.

18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē gleznotie portreti republikas muzejos veido noteiktu mūsu kultūrvēsturiskā mantojuma daļu, kura tālākā izpēte var padziļināt tēlaino priekšstatu par aizgājušo laikmetu, tā cilvēkiem, viņu stāvokli, centieniem un patiesajiem vai viltus ideāliem. Bez tam šajos darbos atspoguļojas arī spilgtāka vai blāvāka tā laika lielās mākslas atblāzma. Kultūrvēsturiskās nozīmības un māksliniecisko vērtību īpatsvara savstarpējās attiecības ir tā mēraukla, kas noteic šo ģimētņu statusu un vietu latviešu kultūras un mākslas vēsturē.

ZEME UN ĻAUDIS

Mūsu līdzšinējā apceru pamattēmas risinājumā un ar to saistītajos ekskursos gūtā pieredze apstiprina jau it kā aprobēto patiesību, ka Baltijas — tāpat arī Latvijas — tēlotāja māksla 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē ir visai neviengabalaina. Tās lokālā piederība izpaužas tikai tiešajās saskarēs ar dzīves īstenību. Atsevišķos žanros sastopami savstarpēji vairāk vai mazāk izolēti sava laika un vides mākslinieciskā atspoguļojuma fragmenti, kuri, izkārtoti hronoloģiskā secībā un iekausēti vēstures dialektiskajās kopsakarībās, tomēr jau veido it ietilpīgu emocionāli tēlaino priekšstatu par aizgājušo laikmetu, tā cilvēkiem un viņu centieniem. Noteikta loma šīs kopainas radīšanā ir ainavu glezniecībai kā dažādu samezglotu tēlotājas mākslas procesu un parādību areālam, bet sadzīvisko vai žanrisko elementu evolūcija ainavās atklāj šo norišu tendences un virzību. Tajā laikā darināto ainavu klāstu veido gan vietējo, gan ieceļojušo un Baltijas provincēs tikai īslaicīgi strādājušo mākslinieku ne pārāk blīvā darbu virkne. Kaut gan literatūrā minēto ainavistu skaits ir krietni lielāks nekā laika gaitā stipri saukušais viņu daiļrades mantojums, šajā klāstā visai skaidri, lai arī vienkāršotā veidā un laika ritumā ne vienmēr secīgi, saskatāmas Eiropas ainavu glezniecības stilu un virzienu iezīmes, kas pārņemtas galvenokārt ar vācu mākslas skolu starpniecību.

18. gadsimta nogalē, apgaismības ideju stimulēta, aktivizējās novadpētnieciska rakstura interese par apkārtējo vidi un ainavu. Ar laiku — jau citā situācijā — šī interese ieguva baltvāciešu lokālpatriotismam atbilstošu īpašu nokrāsu. Pirmajā gadījumā, tāpat kā portretu glezniecībā, konkrētās ainavas atveidojuma ikonogrāfiskā precizitāte nereti kļuva par vienu no galvenajiem kritērijiem, bet mākslinieciskās vērtības lāgiem tika atvirzītas tālākā plānā. Otrajā gadījumā bija vērojama ideālai ainavai analoģisku skatu meklēšana Latvijas dabas motīvos — jo bieži tādos, kas bija saistīti ar arhitektūras pieminekļiem. Šīs ainavas, interpretētas ar attiecīgu emocionālo pacēlumu, kļuva par baltvāciešu vēsturiskās pagātnes diženuma cildinātājiem. Tie ir divi nevis pretrunīgi, bet tikai izejpozīcijā atšķirīgi aspekti, kas, viens otru papildinot, veidoja ainavu glezniecības mantojuma lokālās īpatnības, kuru provinciālo raksturu īpaši pastiprināja šajā žanrā tik aktīvā diletantu darbība.

Jau J. K. Broces un viņam līdzīgu amatieru darbos it uzskatāmi atklājās tuvība ainavas žanra klasiskajām tradīcijām. Bet citā profesionālisma pakāpē, māksliniekiem tieši iekļaujoties Eiropas lielās mākslas strāvojumos, valdošo vēsturisko stilu tendences kļuva noteicošās viņu radošajos meklējumos. Tā, piemēram, īstenības un ideālu sadursmes izraisīto konfliktu klātbūtne K. G. Grasa daiļradē kā sāpīgs pavediens svešumā mākslinieku saistīja ar dzimteni, tur-

pretim viņa vienaudzis rīdzinieks J. J. Millers visumā veiksmīgi iekļāvās K. Lorēna iedibinātās klasicistiskās ainavu glezniecības vispāreuropeiskajās tradīcijās, ciešāko saikni ar dzimto zemi saglabājot vienīgi savā pievārdā «Rīgas Millers» (*Müller von Riga*).

18. gadsimta beigās Baltijas amatieru un profesionāļu gleznotajās un arī zīmētajās ainavās palaikam visai jaušami sevi piesaka klasicisma jūtīgais pavadoņs — sentimentālisms. Tas izpaužas ne tikai dzīves vērojuma un dabas tēla interpretācijā, bet jo sevišķi tajā laikā kultivētās ainaviskās vides — muižu parku, dārzu, iemīļoto pastaigas vietu u. tml. atainojumā. Šāda veida gleznojumos un zīmējumos minētā noslieksme atsedzas kā tā laika augstāko sabiedrības slāņu sadzīvīskā dzīves stila organiska sastāvdaļa. Vērīgāk ielūkojoties, to varam pamanīt jau atsevišķos K. G. Grasa, J. V. Krauzes un viņu laikabiedru daiļrades piemēros. Pēc tam sentimentālisms, brīžiem uzviļņodams vai pieklusdams, ieplūst rāmajos bīdermeiera ūdeņos.

Vietējās ainavas cildeno monumentalitāti savās eļļas gleznās mēģinājis atklāt ražīgais autodidakts kuldīdznieks Hermanis Frīdrihs Vēbers¹. Viņa darbos šie centieni apvienojās ar apgaismības rosināto īstenības izzināšanas tieksmi, etnogrāfiskajām interesēm un tām atbilstošu rūpību ainavas elementu un sīkdaļu tēlojumā. Stafāžas sižetiskajās kopsakarībās mākslinieks brīžiem fiksēja laikmetam un videi tipiskus sociālus momentus, parādot, piemēram, kungu un dzimtcilvēku pretstatu ainavā ar Dobeles pilsdrupām (58. att. ielīmē). Savukārt Kuldīgas panorāmā priekšplānā iegleznotās zemnieces tērps akcentē novada kolorītu.² Emocionālajā slodzē un izpildījuma kvalitātē atsevišķi H. F. Vēbera darbi ir sasnieguši tā laika profesionālās mākslas līmeni un aizsāk kādu visai noturīgu līniju Latvijas ainavu glezniecībā.

Klasicismā dzimušās, romantisma caurstrāvotās un cildenības pakāpē paceltās ainavu glezniecības tradīcijas stājmākslā attīstīja viss šeit strādājošo profesionālo mākslinieku raibais sastāvs. Gleznotāji un grafiķi ierosmi smēlās izmeklētos, episki poētiskos Latvijas dabasskatos, kuru ainaviskās kvalitātes jau pašas par sevi garantēja estētisku un emocionālu pārdzīvojumu. Tādējādi par mākslinieku iecienītu darbalauku kļuva Gaujas senleja ap Siguldu, Kokneses apkārtni un citi skaistumā līdzīgi apvidi, pie tam, kā jūtams, autoru emocionālā aktivitāte šo ainavu mākslinieciskajā atspoguļojumā dažkārt bijusi pat visai rezervēta. Viņi aprobežojušies ar pārskatāmi izkārtotu un vienai pieņemtai noskaņai pakārtotu profesionāli korektu dabas nogleznojumu. Arī tā varēja sasniegt vēlamo efektu. Raksturīgs piemērs ir izteiksmes līdzekļu izmantošanas paņēmienos nosacītā un pacieti gleznotā, bet tajā pašā laikā reprezentablā Turaidas ainava (59. att. ielīmē), ko darinājis V. Bārts.³ Šķiet, ka šī glezna dod visai pārliecinošu priekšstatu par pasūtītāju un pircēju estētiskajiem kritērijiem, kas noteica mākslinieku uzdevumus. Savdabīgu visu augstāk minēto vēlmju un izjūtu sintēzes paraugu sniedz kāda neliela izmēra grafika (61. att. ielīmē) — Samuēla Benjamīna Šulca⁴ 1818. gadā ksilogrāfijas tehnikā izgatavotais almanaha «Vidzemes ziedu vainags» vāka zīmējums. Tajā redzami divi *putti*, kas varenas bruņinieku pils pussabrukušo mūru piekāvē dziļā nopietnībā nodarbojas ar liela vainaga višanu. Šis attēls ir saistošs ar visai atklāto ieceres, kā arī tās risinājuma naivumu, un tajā pašā laikā tas ir izteikts romantiskas nostalgijas piemērs.

19. gadsimta sākumā viena no spilgtākajām parādībām vietējā ainavu glezniecībā ir Kārļa Traugota Fehelma (*Karl Traugott Fechhelm*) sniegums.

Viņš ir dzimis 1748. gadā Drēzdenē mākslinieku ģimenē, bet miris 1819. gadā Rīgā. Jādomā, ka profesiju K. T. Fehelms apguvis dzimtajā pilsētā un Berlīnē.⁵ Mākslinieks ieradās Rīgā 1797. gadā un sākumā strādāja par teātra dekoratoru. Pēc savas ievirzes viņš ir tipisks vedutists — arhitektūras un dekorāciju gleznotājs. K. T. Fehelma daiļradē vērojama spēcīga Venēcijas ainavista Kanaletto⁶ skolas ietekme. Pēc salīdzinoši lielā saglabājušos darbu klāsta var spriest, cik ražīgs bijis gleznotājs. Par viņa glezniecības kādreiz it augsto profesionālismu liecina Venēcijas ainava⁷, kas atrodas Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzeja fondos. K. T. Fehelms tomēr dēvējams par īsteni lokālu ainavistu, jo pašreiz zināmo viņa gleznu lielākā daļa veltīta Rīgas tēmai. To vidū īpašu vietu ieņem darbi, kuros atainoti 1812. gada dramatiskie notikumi, kas risinājušies Rīgas Pēterburgas priekšpilsētā 11. un 12. jūlijā ugunsgrēka laikā un pēc tā.⁸ Interesanti un zīmīgi, ka šos darbus mākslinieks gleznojis pēc mācītāja L. Bergmaņa ierosinājuma un tie bija domāti Pilsētas bibliotēkas Mākslas kabinetam.⁹ Ar šo pašu notikumu saistītas analogas ainavas gleznojis arī J. L. Šulcs.¹⁰ Šajā pasākumā atklājās īpata mākslas sabiedriskās misijas izpratne, un ar to tika radītas tradīcijas savas zemes vēstures tēlainam atspoguļojumam. Šķiet, ka par K. T. Fehelma daiļrades tuvību Kanaletto glezniecības skolai vistiešāk liecina glezna «Rīgas rātslaukums» (60. att. ielīmē), kuras filigrānais izpildījums un skanīgā tonalitāte jau pielīdzināma Bernardo Belloto¹¹ Drēzdenes vai Varšavas ainavām. Arī citos K. T. Fehelma darbos ieskanas smalki sabalsoti gleznieciskie akordi, taču tajā pašā laikā nevar nesaskatīt viņa glezniecības pakāpenisku degradāciju. Šodien grūti spriest, vai pie tā bija vainojams autora vecums vai piemērošanās pieticīgajām pasūtītāju prasībām, bet viņa gleznas diezgan strauji zaudēja gan profesionālo atraisītību, gan gleznieciskās kvalitātes un kļuva provinciāli amatnieciskas. Neraugoties uz minētajiem trūkumiem, K. T. Fehelma darbi, pateicoties mākslinieka pietātei pret tiešo dzīves vērojumu, ieguvuši lielu kultūrvēsturisku nozīmi. Pāris no tiem savā laikā litografēti,¹² bet daudzi vairākkārt — līdz pat mūsu dienām — reproducēti. No populārākajām viņa gleznām var minēt tādas ainavas kā «Rīga no Daugavas puses 1815. gadā», «Tirguslaukums ar Melngalvju namu 1816. gadā», «Parādes laukums 1819. gadā» un vēl citas, kas glabājas Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā.¹³ Pēc idejas līdzīgus Rīgas skatu un arhitektūras pieminekļu gleznojumus sastopam arī vēlāk. Kā var secināt no darbiem, kas saglabājušies republikas muzejos, šī mantojuma specifiskā rakstura veidošanā liela, ja ne noteicošā, loma bijusi amatnieciski amatieriskajai tradīcijai. Vēl 19. gadsimta nogalē to pārstāv sabiedrībā iecienītais, toties mākslas vēsturē ignorētais Ulr(ihs) Boitmanis.¹⁴ Viņa korektie, dažbrīd it jaukie, bet bieži pasausie Rīgas ielu un laukumu portreti šķiet kā tāla un mazliet piesmakusi K. T. Fehelma glezniecības atbals.

Šo tandēmu varam apvīt ar vairāk vai mazāk zināmu profesionāļu un pusprofesionāļu darbu virkni, kuros dominē iespējami precīzs un glīts īstenības atainojums bez īpašām mākslinieciskā un emocionālā pārdzīvojuma gradācijām.¹⁵ Tādējādi laikam izpaudās arī laika gaitā izveidojusies vietējās sabiedrības mākslas uzdevumu izpratne, konvencionālā gaume un estētisko prasību līmenis. Teikto 19. gadsimta pirmajā ceturksnī ilustrē arī tādi amatnieciski diletantiskas ievirzes darbi kā Jākoba Dītriha Meiera (*Jacob Dietrich Meyer, 1774—1829*) manierīgās ainavas ar Kokneses pilsdrupām, Lorupes krogu un Odzianas ezeru Vidzemē (57. att. ielīmē), kurās iepriekšējo periodu

stilistiskās reminiscences apvienojušās ar kaligrāfiski ievingrināta otas raksta uzfrizētu, saldeni poetizētu konkrētās vides nogleznojumu.¹⁶ Tajā pašā laikā nevar neatzīt šo eklektisko, taču savā naivumā aizkustinošo glezniņu savdabīgo pievilcību. Ar lokālās dabas analogu interpretāciju sastopamies šobrīd vēl nezināma autora sedzošā ūdenskrāsu tehnikā izpildītu darbu albumā «Vidzemes, Igaunijas un Kurzemes senatnes pieminekļi»¹⁷ (ap 1820. gadu). Tajā apkopoti gan J. K. Broces darbu un tiem līdzīgu zīmējumu autorizēti atkārtotumi, gan oriģinālgleznojumi. Daži no tiem pēc motīva, krāsu paletes un izpildījuma paņēmieniem tuvi J. D. Meiera gleznām. Liekas, ka emocionalitātes īpatsvars, tās atraisītība ir galvenais faktors, kas palīdz noteikt motīvu izvēli un bieži arī māksliniecisko izteiksmes līdzekļu izmantošanā radniecīgo darbu vietu tā laika stilu un virzienu sarežģītās mijiedarbības kopainā. Nav noliedzams, ka šādus sistematizācijas mēģinājumus var ietekmēt arī skatītāja vai vērtētāja mentalitāte un redzesviedoklis. Tā, piemēram, par klasicistu dēvētais Tērbatas mākslinieks Augusts Matiass Hāgens¹⁸, sākot ar 19. gadsimta 30. gadiem, vairākkārt sēpijas un eļļas tehnikā gleznojis Siguldas apkārtnes ainavas, kurās dabas tēla atklāsme, dramatisms un emocionālais spriegums liecina jau par īsteni romantisku īstenības uztveri. Pārdzīvojumā ne pārāk izvērstas un rezervētākas, tomēr poēzijas cauraustas Siguldas apkārtnes ainavas 40. gados darinājis rosīgais Rīgas mākslas izstāžu organizētājs Mihaēls Aleksandrs Mihelsons¹⁹. Ar savu sniegumu, kas atbilda toreizējās sabiedrības gaumei, mākslinieks iemantoja publikas simpātijas. Vēlāk, litogrāfijas tehnikā pavairoti, šie glītie darbiņi nostiprināja viņa popularitāti plašās apriņķās salīdzinoši ilgā laika periodā (62. att. ielīmē). Kā liecina izstāžu katalogi, mākslinieku interesējuši arī konkrēti, laikmeta videi raksturīgi motīvi.²⁰ Viņš gleznojis gan zvejnieku būdas, gan manufaktūras Rīgas apkārtņē un citas tamlīdzīgas ainavas. Spriežot pēc atsevišķiem vēl pieejamiem darbiem, M. A. Mihelsonam piemītusi laba krāsu izjūta un spēja atainot it jūtīgas dabas noskaņas (64. att. ielīmē).

Kā pēc minētajiem un citiem piemēriem secināms, 19. gadsimta pirmajā pusē Baltijas ainavu glezniecībā agri apjaustais un noturīgais romantisms caurvij ne mazāk noturīgo klasicismu, pakāpeniski transformējoties uz idilisku harmoniju disponētajā bīdermeierā. Tādēļ arī šī žanra evolūcija mums atklāj nevis hronoloģiski secīgu stilu un virzienu maiņu, bet gan to konglomerātu. Gadsimta otrās puses ietvaros izdalās jaunu attīstības priekšnoteikumu rosinātais un īpaši krievu mākslas skolas demokrātisko tradīciju balstītais, bet vēl ilgi romantisku izjūtu pavadītais reālisma virziens. Visspilgtāk to raksturo latviešu profesionālās tēlotājas mākslas pioniera un klasiķa Jūlija Federa (1838—1909) daiļrade, kas izvēršas jau nākošajā Latvijas un latviešu tēlotājas mākslas veidošanās posmā.

*

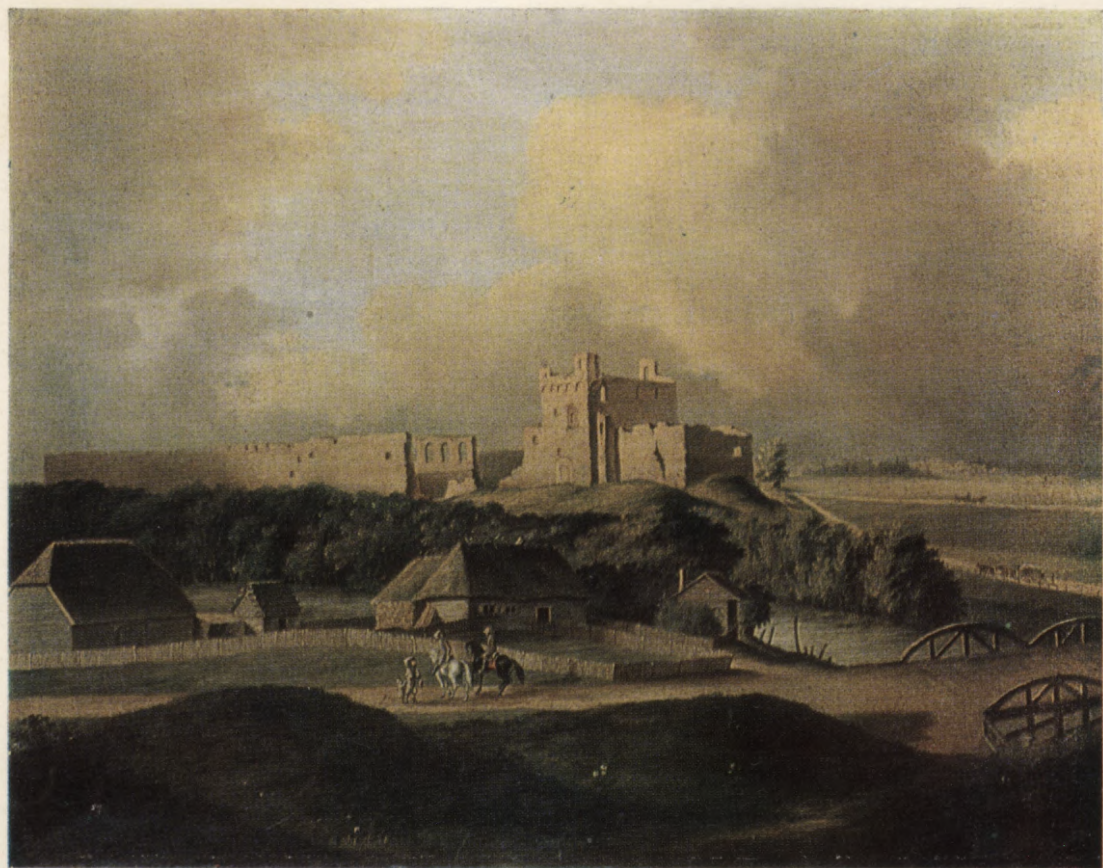
Saglabājušies ainavu glezniecības materiāli gan izgaismo atsevišķus, palai kam it būtiskus pieturas punktus šī žanra evolūcijā, taču tā iespējamie kontakti ar ekonomisko un sabiedriski politisko priekšnosacījumu virzītām dzīves īstenības norisēm paliek neatklāti. Šo robu spēj aizpildīt daudzveidīgā, salīdzinoši aktīvā un operatīvā grafika.

Īpaši iecienītas apcerētajā laikposmā ir tradicionālās Rīgas panorāmas. 18. gadsimta beigās tās attēlotas gan zināmu, gan anonīmu autoru zīmējumos. Visai vērienīgi šis ainavas tips saplaukst 19. gadsimta pirmajā pusē. Panorāmas sastopamas galvenokārt pēc dažādu mākslinieku oriģināliem izgatavotajās litogrāfijās — gan vienkrāsainās, gan kolorētās —, bet reizēm arī ūdenskrāsu tehnikās gleznotos darbos.²¹ No iezīmīgākajām litogrāfijām hronoloģiskā secībā pieminami kaut vai tādi Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja grafikas fondos saglabāti paraugi kā litogrāfija «Rīga ap 1800. gadu» (pēc J. F. Tilkera gleznas)²², Johana Heinriha Meiera (*Johann Heinrich Meyer*) litografētā Rīgas ainava²³, Franča Serafa Hanfštengla (*Franz Seraph Hanfstaengl*, 1804—1877) Drēzdenē litografētā un Rīgā izdotā panorāma un tās kolorētais variants²⁴, Kārļa Ferdinanda Deiča (*Karl Ferdinand Deutsch*, 1806—1881) ainava «Rīga ar plosta tiltu»²⁵, kā arī Kārļa Gotharda Hesa (*Karl Gotthard Hess*, 1818—1867) sižetiski bagātā kolorētā lapa²⁶ u.c. Panorāmas ieņem stabilu vietu arī citu mūsu tēmas ietvaros apcerēto grafiku jaunradē. Minētās un tām analogas ainavas darinātas ar reprezentatīvu vērienu, tās palīdz izjust augošās pilsētas pulsu un laikmeta savdabīgo kolorītu. Rīgas panorāmu popularitāte bija noturīga visu 19. gadsimtu.²⁷ Bez tam Baltijas guberņu metropoles iemīļotā ainava tika izmantota arī ārpus stājmākslas robežām stāvošu uzdevumu risināšanā.²⁸

Grafikas plašo izplatību veicināja Rīgas un Jelgavas litogrāfijas darbnīcu rosība, kas īpaši aktivizējās 19. gadsimta 20. gados. Ar kalendāros iespiestajiem darbiem popularitāti bija iemantojis rīdzinieks Johans Heinrihs Klokovs (*Johann Heinrich Klokow*). Mākslinieks dzimis 1774. gadā Rīgā, miris 1823. gadā turpat. Viņš ir strādājis oforta, kā tiek minēts, arī ksilogrāfijas tehnikā un savās grafikās attēlojis Rīgas, tās apkārtnes skatus un atsevišķus arhitektūras pieminekļus. J. H. Klokovs darbojies arī kā litogrāfs. Tajā laikā Rīgā darbību uzsāka arī Johans Gotlibs Frīdrihs Krestlings (*Johann Gottlieb Friedrich Krestlingk*), kurš ap 1817. gadu atvēra savu darbnīcu un ir izdevis vairākus skatu litogrāfijas, kas pieder pie pirmajiem šāda veida vietējās grafikas sniegiem. Varam minēt ap 1824. gadu darinātās lapas «Skats uz Rīgu no Dzegužkalna»²⁹ un «Rīgas skats no Pārdaugavas» (63. att. ielīmē). J. G. F. Krestlings, sekojot tradīcijām un senākiem paraugiem, savas rūpīgi un precīzi izzīmētās ainavas atdzīvina ar stafāžas figūrām, atainodams dažādu iedzīvotāju slāņu pārstāvjus. Viņu galvenais raksturotājs ir tērps un poza. Lai visai statisko stafāžu padarītu darbīgāku, autors fiksē kādu anekdotisku momentu vai rāda kustīgu figūru grupu. Ļoti produktīvi darbs ritējis Kārļa Frīdriha Hausvalda³⁰ 1829. gadā atvērtajā litogrāfijas darbnīcā. Ar šī meistara vārdu ir saistītas nedaudzas Rīgas un tās apkārtnes ainavas, kāds portrets un citi grafiski darbi. Viņa litogrāfiju profesionālais līmenis ir diezgan nevienāds — blakus atzīstamām kvalitātēm sastopami vāji darbi ar nevarīgu zīmējumu un rupju izpildījuma tehniku. Pieļaujama iespēja, ka ne visas litogrāfijas, kas parakstītas ar K. F. Hausvalda vārdu, radušās pēc viņa paša zīmējumiem. Pie labākajām un pazīstamākajām viņam pēc tradīcijas piedēvētām litogrāfijām pieder tādas lapas kā «Skats uz Rīgu no Dzegužkalna» (66. att. ielīmē) un «Rīgas pils laukums»³¹. K. F. Hausvalda darbnīcā strādājis G. K. Šarlovss³², kas 20.—30. gados galvenokārt litografēja citu autoru zīmētus un gleznotus portretus, taču arī pats darināja iecienītos Rīgas skatus, kurus, vienā burtņīcā apkopotus, izdeva K. F. Hausvalds. Šāda kopdarba rezultāts ir



57. J. D. Meiers.
Odzienas ezers Vidzemē.



58. *H. F. Vēbers.*
Dobeles pilsdrupas.

59. *V. Bārts.*
Siguldas ainava ar Turaidas pilsdrupām.

60. *K. T. Fehelms.*
Rīgas rātslaukums.





61. S. B. Šulcs.
Almanaha «Livonijas ziedu vainags»
vāka zīmējums.

62. M. A. Mihelsons.
Ceļš pie Krimuldas.





63. J. G. F. Krestlings.
Rīgas skats no Pārdaugavas.

64. M. A. Mihelsons.
Strazdumuižas kokvilnas manufaktūra.



65. G. K. Šarlovs.
Šrēdera muižiņa ar Māras dzirnavām pie Rīgas.

66. K. F. Hausvalds. (?)
Skats uz Rīgu no Dzegužkalna.



67. D. Jancens.
Rīgas skats no Daugavas puses.

68. D. Jancens.
Rīgas rātslaukums.



69. D. Jancens.
Zāļu vakars Rīgā.

70. T. Gēlhārs.
Latviešu tautas tērpi (Limbažu
apkārtnes zemnieki pie baznīcas).



71. T. H. Rikmanis.
Jūrnīeki Āgenskalna līcī.

72. T. H. Rikmanis.
Zāļu tirgus Rīgā.



73. T. H. Rikmanis.
Zemnieki pie Rīgas vārtiem.

74. T. H. Rikmanis.
Poļu ebreji Rīgas rātslaukumā.



75. V. Z. Stafenhagens.
Bauskas pilsdrupas un pilsēta.

76. F. V. Špors.
Vēstules rakstītāja.





77. H. E. Šlihtings.
Zemnieku kāzas Valmieras apkārtnē.



78. *H. Brigene.*
Lēdurgas Marija.

79. *H. Brigene.*
Miķelis Kleins.

80. *H. Brigene.*
Indriksonu Jānis.



81. A. G. Bose.
Pāvulēnu Miķelis Pikērs.

82. A. G. Bose.
Virškalna Ede Pukse.

83. A. G. Bose.
Sucēnu Jānis Cālis.

poētiskā ainava «Šrēdera muižiņa ar Māras dzirnavām pie Rīgas» (65. att. ielīmē). Gan Dzegužkalna skats, gan ainava ar Māras dzirnavām diezgan tieši sasauca ar mums jau pazīstamajiem J. K. Broces zīmējumu uzbūves principiem, pirmkārt, ar horizontālo un vertikālo ritmu striktajiem kontrastiem, otrkārt, ar uzsvērtu, tonāli dalītu un joslās izvērsto plānu kārtojumu. Te redzami tajā laikā jau izveidojušies un nostiprinājušies paņēmieni šādu uzdevumu risinājumā. Stafāžas figūras ir organiski ieaugušas ainavā, tās tēlotas bez īpaša sociālā akcenta vai aktīvām savstarpējām sižetiskām sakarībām. Darbu kopējā noskaņa pauž bīdermeieram piemītošo rimto omulību. Viss trausksmais un dramatiskais, kas traucētu birģeriski mierīgās dzīves plūdumu (bet tādu parādību tā laika Baltijas guberņās nav mazums), paliek ārpus mākslinieka uzmanības loka. Šī piebilde attiecināma ne tikai uz K. F. Hausvalda litogrāfijām. Līdzīga tendence ir raksturīga lielum lielākajai tā laika grafikas vietējās produkcijas daļai.

Ja par mākslas vērtību galveno kritēriju pieņemam ne vien profesionālo veiklību un perfekto tehnisko izpildījumu, bet arī pārdzīvojuma patiesumu, apzinātu vai intuīcijas mudinātu mērķtiecību virzībā uz dziļāku īstenības norīšu un to mijiedarbības atspoguļojumu, tad salīdzinājumā ar J. K. Broci un viņam tuviem māksliniekiem J. G. F. Krestlinga, K. F. Hausvalda un līdzīgu grafiķu darbība gan iezīmē hronoloģiski secīgu ainu, taču bez augšupejošas līknes. Arī izzinošais moments ir it kā zaudējis aktivitāti un atklājuma svaigumu. Balstoties uz Eiropas mākslas, jo īpaši grafikas, tradīcijām un vadoties pēc tā laika sabiedrības prasībām, vietējie meistari izpildīja virsslāņa lokālpatriotisko centienu nosacīto sabiedrisko pasūtījumu. Tas bija iemesls viņu sniegtā īstenības atainojuma ierobežotībai. Arī buržuāzijas savlaik kultivētais un aristokrātijas aprobētais sentimentālisms sevi izsmēla norobežotajā virsslāņa lokā, it krāšņi saplaukdams privileģēto kārtu sadzīves kultūrā, atspoguļodamies tā laika dzejā, literārajos almanahos, piemiņas albumos un vairāk vai mazāk jūjami izpauzdamies arī stājmākslas darbos. Pamatiedzīvotāju dzīves attēlojumā šis strāvojums tieši neatklājās vai arī ienāca vēlu, pie tam jau ordinārās salonisma formās. Uzskatāmu piemēru ap gadsimta vidu tam sniedz iepriekš minētā K. T. Nefa uzpostu igauņu zemnieču nogludinātie tēlojumi. Mākslas uzdevumi tika orientēti uz īstenības gaišās puses atsegšanu, ignorējot dzīves dziļās pretrunas, latviešu zemnieku patieso stāvokli un vajadzības. Tomēr nav noliedzams, ka arī tādā veidā ir uztverts un iemūžināts dažs pat visai izjūsts laikmeta vaibsts.

Runājot par tikko apcerētajiem darbiem, terminus «māksla» un «mākslinieks», neraugoties uz lielāku vai mazāku māksliniecisko vērtību klātbūtni, var lietot tikai nosacīti, jo gadījumu vairumā, kad autori iespēju robežās centušies pietuvināties sava laika profesionālās mākslas stilam un līmenim, tā ir tikai atšķirīgas pakāpes meistarība tīri tehniskā šī jēdziena izpratnē. Tādēļ arī tam līdzīgu parādību kopainā īpaši izceļas Dāvida Jancena (*David Jantzen*) ieguldījums vietējās grafikas mantojumā. Vienīgās mūsu rīcībā esošās ziņas par mākslinieku, tagad jau lietojot šo vārdu tā pilntiesīgā nozīmē, saistās ar 1835. gadā K. F. Hausvalda darbnīcā litografētajiem un divās burtnīcās izdotajiem divpadsmit Rīgas un tās apkaimes skatiem.³³ Te sastopam gan pilsētas ievērojamāko vietu, gan gleznainās apkārtnes ainavas. Mūs pirmām kārtām var interesēt jau pazīstamie Rīgas skati D. Jancena interpretācijā. Lapas «Rīgas skats no Daugavas puses» (67. att. ielīmē), «Rīgas rātslaukums» (68. att.

ielīmē) un «Zāļu vakars Rīgā» (69. att. ielīmē) rāda, ka, saglabādams tam laikam atbilstošo precizitāti arhitektūras tēlojumā, mākslinieks īpašu vēribu veltījis sadzīviskajām norisēm. Aplūkojot šos piemērus, mēs vairs nevaram runāt tikai par vairāk vai mazāk aktīvu stafāžu, kas atdzīvina ainavu. D. Jancena darbos cilvēku figūras vai to grupas iekļaujas kādas iekšējas likumsakarības noteikta ritma virzītā masā. Personāžs gan iekūst tajā, gan iznirst no tās. Mākslinieks arhitektūru atveido precīzi un nevainojami, taču celtnes un arī ainaviskie momenti viņa darbos saplūst organiskā vienībā ar ņudzoši darbīgajiem ļaužu pūļiem. Tie visi ir līdzvērtīgi komponenti, jo D. Jancens cenšas nevis sniegt Rīgas arhitektonisko portretu, bet attēlot rosmes pilno dzīvi pilsētā. Viņa zīmējums ir drošs un veikls, var teikt, ka tam piemīt pat sava veida elegance. Brīžiem tomēr šķiet, ka šī mākslinieka tēlotos cilvēkus un viņu izdarības bez īpaša riska, nebaidoties no pārpratumiem, varētu pārnest jebkuras tā laika Eiropas lielpilsētas arhitektoniskajā vidē. Galvenie lokālie akcenti joprojām ir un paliek Rīgas torņi un raksturīgākās ēku fasādes. Dažādos Eiropas grafikas centros D. Jancena sniegumam var atrast daudzas uztverē un izpildījumā analogus gan zināmu, gan anonīmu autoru šādas tēmas risinājumus, taču mākslinieka nopelns ir tas, ka viņš ir izjutis Rīgas sprigano pulsu un atainojis to tādā profesionālā līmenī, kas šīs lapas jau ļauj pielīdzināt sava laika labākajiem paraugiem. Abās burtnīcās apkopoto zīmējumu blīvie datējumi, kā arī konkrētu ziņu trūkums par D. Jancena darbību Rīgā pieļauj domu, ka tā šeit bijusi epizodiska.

Dabiski, ka vietējās dzīves savdabību atklāsmi vairāk iespējams gaidīt no pašmāju autoriem. Tādēļ ir interesanti ielūkoties Teodora Gēlhāra (*Theodor Gehlhaar, Gehlhaar*) daiļradē. T. Gēlhārs ir dzimis 1805. gadā Limbažos aptiekas īpašnieka ģimenē. Viņš studēja farmakoloģiju Tērbatas universitātē, kur arī — jādomā — pie K. A. Zenfa apguva priekšzināšanas grafikā un glezniecībā, bet pēc tam papildinājās pie gleznotāja R. K. Švēdes un litogrāfa Georga Fridriha Šlātera³⁴. Vēlāk T. Gēlhārs pārņēma tēva amatu Limbažos, kur arī ir miris 1871. gadā. Jau sākot ar 20. gadu beigām, viņš it rosīgi darbojās Igaunijas grafiķu saimē. Viņa iecienītās tehnikas ir akvatinta un litogrāfija. Bieži šī pusprofesionālā mākslinieka darbu vidū sastopamas arī kolorētas estampu lapas un, protams, akvareļi. T. Gēlhāra darbības vērienu apliecina vairāki kādreiz populāri un atkārtoti izdoti vai citos izdevumos izmantoti ainavu albumi, kuru tapšanā viņš līdzdarbojies gan kā izpildītājs, gan arī kā oriģinālu autors.³⁵ Daudzi T. Gēlhāra zīmējumi tika izplatīti atsevišķās estampu lapās. Tajās galvenokārt redzami toreizējās Vidzemes guberņas igauņu daļas pilsētu un lauku skati, taču mākslinieka darbošanās reģions ietvēra arī Latvijas teritoriju — pirmām kārtām Limbažu apkārtni, bet 1835. gadā Rīgā izdotas sešas akvatintas tehnikā darinātas Rīgas ainavas, kurās attēlota tradicionālā panorāma ar Daugavas tiltu, pils laukums, rātsnams, citadele, Doma un Aleksandra Ņevska baznīcas. Viena no tajā laikā populārākajām un arī mūsu apceres ietvaros nozīmīgākajām T. Gēlhāra darbu kopām ir litogrāfiju sērija «Raksturīgas Igaunijas un Vidzemes zemnieku dzīves ainas».³⁶ Vienpadsmit no tām veltītas igauņu zemnieku sadzīvei — pārsvarā ar dažādiem svētkiem vai zīmīgiem notikumiem saistītu tautas paražu un izpriecu tēlojumam. Sižeta izklāsts ir ļoti detalizēts, un dominē etnogrāfiski akcenti. Profesionālajā izpildījumā šie darbi tomēr stipri atpaliek no T. Gēlhāra ainavām. Figūru zīmējumā vēro-

jama neatraisītība, pat nevarība, kuru autors cenšas kompensēt ar aizkustinošu atveidojuma rūpību. Mūsdienu skatītājam daža tēlotāja aina var atgādināt teatralizētu etnogrāfisku uzvedumu. Tajās izpaliek tā dzīves tiešuma un līdzdalības izjūta, kas iekausēta J. K. Broces līdzīgu sižetu risinājumos. Pēdējā — divpadsmitajā lapā rādīti Limbažu apkārtnes zemnieki pie baznīcas (70. att. ielīmē). Neraugoties uz kompozīcijas pārblīvētību un visai statisko figūru izkārtojumu, litogrāfija šķiet salīdzinoši viengabalaina. Sarunās iesaistīto zemnieku un zemnieču smagnējās proporcijas un naivi, bet arī trāpīgi tvertās kustības var izraisīt labsirdīgu smaidu. Lai gan nosaukumā it kā izcelts darba etnogrāfiskais uzdevums, litogrāfija kopumā atstāj pārliedzošu sadzīves ainas iespaidu. Igaņu un latviešu tautas dzīves atainojuma skaitliskās proporcijas šajā krājumā noteica T. Gēlhāra aktīvās darbības ģeogrāfiskais reģions, bet pievēršanās zemes pamatiedzīvotāju tēlojumam liecina par kādu jau pastāvošu un augošu tendenci.

Aplūkojot vietējās grafikas attīstību šādā griezumā, tās kopainā īpaša vieta ierādāma Teodora Heinriha Rikmaņa (*Theodor Heinrich Rickmann*) darbībā. Mākslinieks ir dzimis Rīgā 1810. gadā. Viņa tēvs bija Pētera baznīcas ķesteris, kas uz Rīgu pārcēlās no Jaunjelgavas (toreizējās Frīdrihštates), kur bija nodarbojies ar tirdzniecību. 1829. gadā T. H. Rikmanis iestājas Pēterburgas Mākslas akadēmijā, bet drīz dodas uz Mīnheni, kur mācās Mākslas akadēmijā pie J. Šnorra-Karolsfelda, kā arī pie kāda A. Cimmermaņa³⁷. Studijas nepabeidzis, T. H. Rikmanis ap 1831. gadu atgriežas Rīgā un strādā par zīmēšanas skolotāju. 1846. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam uz iesniegto darbu pamata piešķir diplomu ar tiesībām pasniegt zīmēšanu aprīņa skolās. 1847. gadā T. H. Rikmanis dodas uz Drēzdeni, lai turpinātu un pabeigtu izglītību, bet saslimst ar psihisku slimību un 1848. gadā beidz dzīvi pašnāvībā.

30. gados tapis viņa galvenais ieguldījums Latvijas tēlotājas mākslas mantojumā. To veido vairākas Rīgas sadzīves ainas, no kurām astoņas (mums zināmās) 1842. gadā Drēzdenē litografējis un izdevis F. S. Hanfštengls.³⁸ T. H. Rikmaņa ieceres bijušas vēl plašākas, bet daļa no tām palikusi litografēšanai domātu zīmējumu vai jauktā ūdenskrāsu tehnikā izpildītu uzmetumu stadijā. Vairāki no šiem darbiem daudzkārt izmantoti kā ilustrācijas izdevumos, kas ir saistīti ar Rīgas un Latvijas vēsturi. Mākslinieks sevi reprezentē kā īstu sadzīves ainu tēlotāju ar ļoti konkrētu un programētu ievirzi. Viņu interesē nevis žanriska rakstura anekdošu vizuāla fiksācija, bet tieši augošās Rīgas rosīgie ritmi. T. H. Rikmaņa darbos konkrēta ir ne tikai vide, bet arī saturīgā un mērķtiecīgā darbībā vienotais personāžs. Par viņa interesēm visai reljefu priekšstatu dod jau grafikas lapu nosaukumi — «Latvieši malkas laukumā»³⁹, «Lietuviešu zemnieki uz Daugavas ledus»⁴⁰, «Jūrnieki Āgenskalna līcī» (71. att. ielīmē), «Krievi sakņu dārzos»⁴¹, «Zāļu tirgus Rīgā» (72. att. ielīmē), «Umurkumurs Rīgā»⁴² u.tml. Liekas, ka tajās visā savā daudzveidībā atbalsojas to tālo gadu Rīgas mundrais pulsējums, un iztēlē T. H. Rikmaņa zīmējumi sasauca ar J. H. Baumaņa atmiņu pierakstos sniegto Rīgas sadzīves aprakstu: «Rīgas pilsātā dažas iedzīvotāju tautas atrodami! Kupčošana un mantas krāšanas padoms tiem pilsātas iedzīvotājiem bagātību piešķirušī, kas svešzemniekus ar mīlu un devīgu prātu uzņem. Rīgas namnieki ar ikkatru svešenieku mīlīgi un saderīgi apietas. Žīdi ar krieviem un vāciešiem, kopmaņi, kupči, ar amatniekiem un godīgiem zem-

niekiem staltu, dārgu vīnu un alu no apzeltītām sudraba bīķerēm ar gardu brokastu saderīgi dzer un ēd.»⁴³ Arī atmetot J. H. Baumaņa patosu, T. H. Rikmaņa darbos vērojamas analogas īsteni rīdzinieciska lokālpatriotisma izpausmes, kas sakņojas tā laika likumsakarīgajās realitātēs. Tas ir lepnums par savas pilsētas saimniecisko rosību un dzīves augšupeju kapitālistisko attiecību veidošanās posmā. Tādēļ arī mākslinieks pievēršas atšķirīgu tautību un sociālo slāņu tēlojumam kā šī procesa neatņemamai sastāvdaļai. T. H. Rikmaņa darbos ainaviskie un sadzīviskie elementi ir harmoniski sabalsoti, taču galvenie satura slodzes nesēji ir pēdējie. Katram darbam piemīt savs īpatnējs ritms un noskaņa, kas panākta ar katrreiz savādāku, tēlotās norises nosacītu kompozicionālo risinājumu un iecerei atbilstošu tonālo gradāciju. Tādā nozīmē atsevišķiem šī cikla zīmējumiem jau piemērojami tīri mūsdienīgi grafikas kritēriji. Lapa «Jūrnieki Āgenskalna līcī» palīdz mums iejusties darvas smaržas un ceļojumu nostāstu piesātinātajā ostas atmosfērā. Litogrāfijā «Krievi sakņu dārzos» daudzveidīgā un vietām pat svinīgi traktētā darbība it kā apliecina cieņas pilno attieksmi pret dzīves pamatvērtībām. Savukārt darbos «Zemnieki pie Rīgas vārtiem» (73. att. ielīmē) un «Poļu ebreji Rīgas rātslaukumā» (74. att. ielīmē) akcentētie tumši gaišo laukumu kontrasti un to ekspresīvie ritmi ļauj izjust vienlīdz aktīvo, bet pēc satura būtības niansēto sižetu savdabīgo intonāciju. Tādās lapās kā «Latvieši malkas laukumā», «Zāļu tirgus Rīgā» un «Umurkumurs Rīgā» T. H. Rikmanis attēlojis arī latviešu tautas pārstāvjus, tos iekļaujot konkrētā sižetā vai organiski ieplūdinot raibajā pilsētnieku pulī. Mākslinieks nacionalitāšu un kārtu raksturojumā iezīmē arī etnogrāfiskus vai etniskus akcentus, taču tie viņa darbos ir tikai pakārtots vai ilustrējošs elements. T. H. Rikmanis ir ass novērotājs un labs stāstītājs. Viņa tēlotajā ļaužu masā redzams it dzīvs un kolorīts tipāžs, taču mākslinieks ne vienmēr ir izturēts, jo svārstās starp tendenci uz idealizāciju un grotesku personāža traktējumu. Kāda īpaša mēra un stila izjūta šīs galējības sakausē vienotā veselumā.

Tēmas, motīvu izvēlē un stilistiskajā risinājumā T. H. Rikmaņa grafikām var atrast analogus darbus kā Leipcigas, tā Drēzdenes, Berlīnes un citu vācu grafikas centru ietekmju lokā, bet kopumā tā ir viena no vispārējās tā laika grafikas demokratizācijas niansēm. Eiropas zemēs šajā jomā mēs palaikam sastopamies ar visai atklātu un tiešu īstenības pretrunu, pat progresīvo un reakcionāro spēku konfrontācijas atspoguļojumu, bet salīdzinoši rosīgā Baltijas guberņu profesionālā un tiražētā grafika tamlīdzīgas parādības ignorē. Arī T. H. Rikmaņa litogrāfiju demokrātiskais raksturs ir relatīvs, jo mākslinieks savā redzeslokā ietver un attēlo tikai daļu no sarežģītajām lokālās dzīves norisēm. Viņa darbi iekļaujas tajā romantisma rosinātajā attīstības līnijā, kas sākotnēji it kā pārtver un turpina apgaismības posmam raksturīgo sensuālistu, pakāpeniski to piemērojot zināmam konformismam ar pastāvošās sabiedriski politiskās situācijas pretrunām. Tādēļ T. H. Rikmaņa un viņa tuvāko amata biedru reālisms paliek pašapmierinātā bīdermeiera robežās, radot iespaidu par darbīgu un auglīgu harmoniju. Gadsimta otrajā pusē arī šis grafikas virziens arvien vairāk ir saistīts ar tīri informatīvu kapitālisma novitāšu atainojumu.

Jau kopš 18. gadsimta beigām salīdzinoši aktīvs grafikas uzplaukums bija vērojams arī Jelgavā. To savā laikā sekmēja Samuēla Gotlība Kitnera⁴⁴ aktīvā un daudzpusīgā darbība. Vietējās ainavas atspoguļojums grafikā plašāku

izvērsumu gūst reizē ar litogrāfijas tehnikas ieviešanos un nostiprināšanos. Ap 1820. gadu Jelgavā sāk darboties Fridriha Krauzes (1785—1831) darbnīca, kurā iespiests liels skaits kuldīdznieka Kārļa Jākoba Reinholda Minkeldes⁴⁵ zīmēto Kurzemes ainavu. Tā, piemēram, var minēt tādas lapas kā «Iecava», «Eleja», «Tukums», «Dobeles pils» un daudzas citas.⁴⁶ K. J. R. Minkeldes zīmējumu dokumentāla precizitāte apvienojas ar panaivu vienkāršību. Dažkārt ainava papildināta ar kādu stafāžas figūru. Neraugoties uz zīmējuma primitīvismu, šie darbi var valdzināt ar savu sirsniību un senatnīgo aromātu. Pazīstama arī kāda no Kalnakroga kapu puses skatīta Jelgavas panorāma ar elēgisku stafāžas grupu priekšplānā, kura litografēta 19. gadsimta 50. gadu sākumā. To zīmējis krāsotāju amata meistars Teodors Millers.⁴⁷

Īpatu akcentu kādreiz iecienītajos krājumos apkopoto ainavu klāstā ienes arī baltvācu vēstures pētnieka un zīmētāja Andreasa Lēvisa of Menāra (*Andreas Löwis of Menar, 1777—1839*) Vidzemes un Igaunijas senatnes pieminekļu tēlojumi. 19. gadsimta 60. gadu vidū minēto burtnīcu un albumu virkni noslēdz Vilhelma Zīgfrīda Stafenhāgena (*Wilhelm Siegfried Stavenhagen, 1814—1881*) monumentālais veikums — «Baltijas skatu albums» trijos sējumos.⁴⁸ Pirmās atsevišķās lapas izdotas jau 1857. gadā, bet pēdējais sējums — 1867. gadā. Pēc dabas studijām darinātie zīmējumi izpildīti tērauda grebumā.⁴⁹ Tajos vērojama profesionāla centība un precizitāte, kas, tehniskā izpildījuma specifisko īpašību papildināta, rada sausuma iespaidu. V. Z. Stafenhāgena zīmējumu mākslinieciskā vērtība ir relatīva, bet nevar noliegt to kultūrvēsturisko nozīmību un tiem piemītošo noskaņas savdabību. Viņa uzmanības centrā ir ainavas, kuru emocionālo saturu noteic senatnes pieminekļi, muižu arhitektūra un Baltijas pilsētu panorāmas (75. att. ielīmē). Laikmetam raksturīgo parādību iezīmes ir nominālas. Autora konservatīvo pozīciju apliecina arī izdevuma titullapā iespiestais veltījums «zemes bruņniecībai». Krājuma kopaskaņā apjaušama kāda nostalgiska stīga, un tas kļūst it kā par savdabīgu epitāfiju aizejošajam laikam.

Gadsimta otrajā pusē tirazētā grafika aizvien vairāk pievēršas ar kapitālisma attīstību saistīto jauno parādību informatīvai atspoguļošanai. Līdz ar reproducējošās grafikas tehnisko progresu un aizvien lielāku darba racionalizāciju un mehanizāciju laika gaitā mazinās šāda rakstura darbu mākslinieciskās kvalitātes. Zūd autora individualitātes un emocionālās attieksmes loma. Par noteicošo kritēriju kļūst izzinošā materiāla ietilpība un tā vizuālās uztveramības tiešums.

Kā redzējām, 19. gadsimta otrajā ceturksnī grafikā bija vērojama visai aktīva tuvošanās dzīves norīšu vispusīgam, bet tikai relatīvi demokrātiskam atspoguļojumam. Ap 30. un 40. gadu miju iezīmējās — kaut pieticīga — šo centienu paralēle arī gleznotāju darbos; tā saistāma ar Pēterburgas Mākslas akadēmijas augošo ietekmi. Šķiet, ka lokālo vidi raksturojošās nianses jaušamas jau F. V. Špora tradicionālajās žanra ainīnās (76. att. ielīmē), bet salīdzinoši vērienīgu, Diseldorfas mākslas skolai tipisku sadzīves žanra piemēru ar gleznu «Zemnieku kāzas Valmieras apkārtņē» (77. att. ielīmē) devis Hermanis Ernsts Šlihtings⁵⁰. Šī tendence, lai gan visai trausla un pārstāvēta tikai atsevišķu mākslinieku sniegumā, ap gadsimta vidu kļūst arvien spēcīgāka.⁵¹ Tādā sakarībā mūsu tēmas ietvaros īpašu interesi varētu izraisīt arī 1853. gadā notikušās izstādes katalogā minētās Rīgas mākslinieka

Johana Nikolaja Būra (Bundinga)⁵² gleznas «Jāņu vakars» un «Rucavas zemnieces». Vadoties pēc tām trūcīgajām liecībām, kādas šobrīd ir mūsu rīcībā, var domāt, ka Bundinga sniegumam lokālo sadzīves ainu tēlojumā piemītis dzīves vērojuma tiešums un uztveres svaigums.

*

Dzīves īstenības mākslinieciskajā atspoguļojumā līdztekus profesionālajai mākslai 19. gadsimta pirmajā pusē Baltijas provincēs joprojām liela, varbūt pat pieaugoša nozīme piešķirama diletantu darbībai. Īpaši tas sakāms, runājot par latviešu tautas tipu tēlojumiem. Daļēji it kā tika turpināta jau 18. gadsimta beigās aizsāktā etnogrāfiskās izpētes tradīcija, bet, pakāpeniski un nenovēršami mainoties ekonomiskajai un sabiedriski politiskajai situācijai, šādu interesi varēja veicināt arī citi sarežģītāk un grūtāk skaidrojami, vairāk vai mazāk apzināti vai neapzināti pamudinājumi. Zemnieku brīvlatīšana 19. gadsimta otrā gadu desmita nogalē, četrpadsmit gadu ilga pārejas periods un ar visiem šiem notikumiem saistītie nemieri līdz pat 30. gadu sākumam, kā arī zemnieku izceļošanas kustība un masveidīgā pāriešana pareizticībā 40. gados — tas viss, neraugoties uz reakcijas spaidiem, liecināja par neatgriezeniskiem vēstures procesiem. Gadsimtiem ilgi apspiestā tauta bija kļuvusi par faktoru, ar kuru nevarēja nerēķināties, tādēļ savu privilēģiju aizsargāšanas programmā valdošais baltvāciešu virsslānis iekļāva pat latviešu pārvācošanas iespēju.

Tā kā no pastāvošās konjunktūras neatkarīgo diletantu daiļrades galvenā rosinātāja bija tīri subjektīva interese par savu tuvāko apkārtni un tajā vērotajām īstenības parādībām, kā arī vēlēšanās savu spēju robežās tās izziņāt un fiksēt ar tēlotājas mākslas līdzekļiem, viņu centieni (un parasti arī to rezultāti) tā laika realitātēm ir relatīvi tuvāki nekā programmētā profesionāļu daiļrade. Tādējādi šo censoņu uzmanība nenovēršami ir pievērsta jau minētajām sabiedriski politiskajām kolīzijām, kas dažādā veidā ietekmēja arī viņu attieksmi pret izvēlēto tēlainās izpētes objektu — latviešu tautas dzīvi.

Laiks ir bijis vienādi nežēlīgs gan pret profesionālo mākslinieku, gan kādreiz rosīgo diletantu sniegumu. Arī no pēdējā līdz mūsu dienām saglabājusies tikai neliela, pie tam māksliniecisko vērtību ziņā neviendabīga daļa, taču daudzējādo kultūrvēsturisko pētījumu lokā tā ir vispārnozīmīga. Tikai rakstītie avoti un iespējās reprodukcijas mums dod iespēju ielūkoties divu albumu materiālos. Šajos albumos ir apkopoti Limbažu un Lēdurgas apkārtnes skatu un tautas tipu zīmējumi, kurus laikā no 1831. gada līdz 1834. gadam darinājusi kāda Helēne Brigene (*Helene v. Brüggem*). Jau pirmajā publikācijā par šiem darbiem, galvenokārt akcentējot to etnogrāfisko vērtību, pieminētas arī atsevišķu zīmējumu mākslinieciskās kvalitātes.⁵³ Izteiktajiem spriedumiem varam pievienoties. Neraugoties uz H. Brigenes it kā nepretenciozo pieeju izvēlētajam uzdevumam un etnogrāfiskās izziņas momenta prioritāti, kas atklājas jau modeļu nostādījumā, Limbažu un Lēdurgas apkārtnes zemnieku veidolus it kā caurstrāvo attēlotu personu un paša tēlojuma cilvēciskā siltuma mijiedarbība. Apcerot izteiksmīgākos piemērus, ir pamats runāt par portretiem šī vārda pilnā nozīmē. Tādas ir Lēdurgas Marijas (78. att. ielīmē), Indriksonu Jāņa (80. att. ielīmē) un Miķeļa Kleina (79. att. ielīmē) ģimietnes. Izskatā necilā lauku meiča Marija saista ar savu neizskaistināto

patiesīgumu un apjaušamo ikdienas rūpju klātbūtni, bet Indriksonu Jānis valdzina ar jauneklīgo glītumu un iekšējo aktivitāti. Savukārt zīmējums, kurā attēlots vēriņš Miķelis Kleins ar gaili padusē, jau šķiet kā fragments no kādas žanriskas zemnieku dzīves ainas. Uzmanīgāk ielūkojoties arī citos darbos, gandrīz katrā parādās kāda īpaša tēlotās personas iekšējo pasauli raksturojoša iezīme. Portretu pabeigtības pakāpe nav vienāda, taču visos gadījumos vērojama ievingrināta roka un mērķtiecīgums ceļā uz pilnveidošanos. Šajos tautas tipu tēlojumos apjaušamas autore simpātijas, bet tie ir brīvi no jebkādas idealizācijas. H. Brigene savus modeļus atveido bez fona, tādējādi tie ir it kā izolēti no apkārtējās vides, bet līdz ar to arī pietuvināti skatītājam. Skatot šos zīmējumus tā laika un vides kontekstā, tajos jūtams paskarbs vērotāja reālisma piesitiens.

Tautas dzīves un tautas tipu mākslinieciskā vai vizuāli tēlainā atspoguļojuma grūti restaurējamajā kopainā savu ieguldījumu var dot dažādi etnogrāfisku materiālu krājumi, kuros gan palaikam ir daudz eklektisma un amatierisma.⁵⁴ Tomēr gadsimta 40. gados mēs šajā jomā sastopamies arī ar noteiktu zinātnisku programmu saistītu profesionālu mākslinieku darbību. Tam par piemēru var būt A. G. V. Pecolda līdzdalība etnogrāfiskajās ekspedīcijās un to laikā radītie zīmējumi.⁵⁵

50. gadu nogalē aizsākas H. Brigenes sniegumam līdzīga, bet krietni apjomīgāka portretu krājuma veidošanās. Tajā ietilpst Ēveles mācītāja Antona Georga Boses (*Anton Georg Bosse*, 1792—1860) zīmētās savas draudzes locekļu ģimenes.⁵⁶ No 1812. gada līdz 1814. gadam viņš studē teoloģiju Tērbatas universitātē un turpat pie K. A. Zenfa apgūst arī pirmās iemaņas zīmēšanā un gleznošanā. 1815. gadā A. G. Bose kļūst par mācītāju Dikļu draudzē, bet 1819. gadā tiek pārcelts uz Ēveli, kur pilda savu amatu līdz 1856. gadam. 1857. gadā viņš pievēršas savas draudzes un tuvākās apkārtnes ļaužu portretēšanai. Līdz 1860. gadam A. G. Bose sazīmējis vairāk nekā divsimt ģimētņu.⁵⁷ Tās izpildītas zīmuļa tehnikā, ko nereti papildina viegls sēpijas ietonējums. Pelēkos zīmējumus ietver kontrastainas, košām temperas krāsām darinātas daudzveidīgi variētu ornamentu joslas. A. G. Bose mums atstājis veselu ģimētņu galeriju, kurā satiekamies ar Vidzemes vīriem un sievietēm, kalpiem un saimniekiem, lauku amatniekiem, muzikantiem, krodznieku, melderi, skolotāju, pērminderi un pat mācītāju. Kopumā veidojas it kā kolektīvs portrets ar latviešu tautai tolaik raksturīgajām diferenciacijas iezīmēm. Vecā mācītāja spējas zīmēšanā bijušas ierobežotas, bet viņš tās izmantojis ļoti mērķtiecīgi. Nevar noliegt A. G. Boses veiksmi raksturu tvērumā, kas rada ticamību arī portretiskajai līdzībai. Galvu zīmējumos autors patiesi bija ievingrinājies, tomēr tās pa lielākai daļai rādītas profilā. Kompozicionālajos risinājumos sastopamies ar portretējamo personu atveidojumiem dažādos griezumos, un A. G. Boses profesionālie trūkumi atklājas ķermeņa daļu proporciju neizpratnē. To viņš cenšas kompensēt ar rūpīgu izpildījumu. Šo darbu disciplinētie, formu veidojumam pakļautie līniju ritmi liek atcerēties gravīras tehniku, bet zīmēto profilu jūtīgais smalkums — kādreiz tik populārās siluetu ģimētnes. Aizraušanās ar ritmisko līniju spēli A. G. Bosi noved līdz diletantiem piemītošai manierei, kas savu kulmināciju sasniedz ornamentālajos logātos. Lielai daļai portretu autors fonā ataino tēlotās personas darbam raksturīgu vidi — interjeru ar attiecīgiem aksesuāriem vai ainavas fragmentu. Uzskatāmības labad tas viss dažkārt vēl tiek

papildināts ar kādu amata rīku. Savus modeļus viņš zīmē pašcieņas pilnus un paceltus cildenuma pakāpē. Tāds ir rijas kūrējs Pāvulēnu Miķelis Pikērs (81. att. ielīmē), it kā pļavmalā stāvošā Virškalna Ede Pukse (82. att. ielīmē), ar labības vētišanu aizņemtais Sucēnu Jānis Cālis (83. att. ielīmē) un pārējie.

Šo zīmējumu tapšanas laikā A. G. Boses, tāpat kā citu viņa kārtas pārstāvju un tautasbrāļu, interesei par latviešu tautas dzīvi varēja būt un noteikti bija cits — no J. K. Broces un viņa domubiedru viedokļa atšķirīgs raksturs. Uz to savā veidā norāda arī Jura Neikena — šīs latviešu kultūras vēsturē tik pretrunīgās personības portreta iekļaušana krājumā. Neraugoties uz visu minēto, apcerētie zīmējumi pēc sava satura objektīvā īpatsvara ieņem secīgu un noteiktu vietu latviešu zemnieku vizuāli tēlainā atspoguļojuma kopainā un ienes tajā kultūrvēsturiski nozīmīgu akcentu. Pārliecinošs apliecinājums teiktajam ir arī A. G. Boses darbu ietveršana 1896. gadā notikušās Latviešu etnogrāfiskās izstādes ekspozīcijā.

Tādējādi esam nonākuši pie jauna posma robežas, aiz kuras šī tēma — jau latviešu mākslinieku risinājumā un nacionālās kultūras attīstības ietvaros — gūst jaunas kvalitātes un jaunu nozīmi.

SAVA CEĻA SĀKUMS

19. gadsimta sākumā sajušami jau arī daži reti, dzimtbūšanas krēslā dīguši, pašu latviešu kopti tēlotājas mākslas asni. Šie vēl naivie un formas izteiksmē nevarīgie, taču žirgtie pieteikumi atklāj tautas talantu radošās potences un liecina par kādas jaunas — tobrīd vēl neapzinātas — gaitas sākumu. Blakus cittautu pārstāvju sniegumam parādās gan anonīmu, gan vārdā saucamu latviešu autoru gleznas un grafikas. Viena otra no tām ar sadzīves ainu tēlojumiem jau aizsāk tēmu — latvieši par latviešiem. Jo interesantu un savdabīgi aizkustinošu piemēru sniedz 1813. gadā gleznotais darbs ar bravūrīgi skanīgu nosaukumu «Lūk še, kā šeitān dzīvo» (84. att. ielīmē). Gleznas profesionālā izpildījuma līmenis ir ļoti pieticīgs vai — precīzāk — diletantisks, bet valdzina sirsniņa, ar kādu atspoguļoti mazo ļaužu skopie prieki, — te redzami pāris brašu dzīrotāju un kāda gaužām bēdīga izskata sieviete pie trūcīgi klāta krogus galda. Darbam piemīt gan lielākas, gan mazākas anatomiskas aplamības, tomēr atsevišķu sikdaļu un klusās dabas priekšmetu gleznojums rāda, ka autors otu lietojis ne pirmo reizi un apguvis jau noteiktas iemaņas. Mūsu mākslas vēsturē glezna minēta kā nezināma latviešu tautības amatiera veikums. Pat trūkstot konkrētiem pierādījumiem, īpašas šaubas šis pieņēmums neizraisa. Darba stingri racionālajā uzbūvē, izteiktajā ornamentam tuvo ritmu spēlē un tikai viegli deformētajā simetrijā visai pārlicinoši izpaužas tautas mākslai raksturīgas īpašības. Līdzīgu žanriska darba risinājumu demonstrē arī kāda primitīva grafika. 1813. gadā Rīgā J. K. D. Millera izdevumā nāca klajā Jaunpils (Zaubes) mācītāja Frīdriha Erdmaņa Štolla (*Friedrich Erdmann Stoll*, 1760—1826) sarakstītā boksterēšanas un lasīšanas grāmata Vidzemes bērniem.¹ Tās priekštitula ilustrācijā, kas izpildīta oforta tehnikā, skatāma vakarēšanas aina zemnieku istabā. Zem attēla lasāms — «Lūk še, kā lieli strādā un mazi mācās» (85. att. ielīmē). Attēla novilkuma kvalitāte ir zema, arī zīmējums ir vājš, taču tas neliedz iespēju izdarīt dažus secinājumus. Sieviešu galvassegās var saskatīt tautastērpa iezīmes, bet divi bērni ar grāmatām, kuri novietojušies pie maza galdiņa starp skalū plēsēju un vērpēju, liek domāt, ka ilustrācija darināta tieši šim izdevumam. Abos nupat aplūkotajos darbos vērojamas analogijas figūru kustību nosacītajā traktējumā un atsevišķās zīmējuma detaļās. Gan gleznā, gan grafikā uzkrītoši līdzīgi ir priekšplānā attēlotie mājdzīvnieki. Tomēr spriedumos nedrīkst pārsteigties. Šo sakritību pamatā var būt vienāda līmeņa neprofesionālisms, bet neparastajos nosaukumos, šķiet, izskan kāda toreiz un arī vēlāk populāra uzrunas forma. Pēc arhīvu materiāliem ir konstatējams, ka glezna «Lūk še, kā šeitān dzīvo» mūsu gadsimta 20. gados toreizējā Latvijas Valsts Mākslas muzejā nokļuvusi no Gatartas muižas.² Tātad ģeogrāfiskais reģions ir pārāk izplūdis, lai apgal-

votu, ka minētie darbi pieder vienam autoram, kaut gan vienlaikus pieļaujama arī šāda varbūtība. Pagaidām varam izteikt diezgan drošu minējumu, ka arī grāmatas ilustrāciju radījis kāds anonīms latviešu autors. Pašlaik tie ir vienīgie konkrētie un mums zināmie šāda rakstura piemēri.³ Iespējams, ka sakrālās glezniecības pētījumi varētu papildināt šo materiālu, vienlaikus padziļinot un precizējot mūsu priekšstatus par tautas meistarū darbību tā laika Latvijas tēlotājā mākslā.⁴ Jāpiebilst gan, ka autoru visnotaļ grūti nosakāmā nacionālā izcelsme ne vienmēr būs galvenais un noteicošais faktors viņu daiļrades tautiskuma un demokrātisma vērtējumā.

Toreiz vēl trūcīgajā latviešu grāmatu grafikā interesants piemērs atrodams Georga Manceļa (*Georg Mancelius, Manzel, 1593—1654*) sprediķu grāmatas⁵ priekštitulā. Te ievietota pazīstamā grāmatizdevēja Johana Frīdriha Stefenhāgena⁶ ģimētne (86. att. ielīmē), ko pēc izglītotā latvieša Kārļa Konstantīna Kraukliņa⁷ zīmējuma 1822. gadā gravējis Johans Gotfrīds Šefners (*Johann Gottfried Scheffner, 1765—1825*). Šo portretu, kaut arī izpildījumā pasausu un neatraisītu, nevar uzskatīt par nejausību vai izņēmumu K. K. Kraukliņa darbībā. Savas vispārīgās gatavības pakāpē tas apliecina viņa interešu un spēju daudzpusību, kā arī atbilst tēlotājā mākslā izplatītās literātu diletantiskās darbības stabilākajiem sniegumiem. To, ka tēlotājā mākslā darbojušies arī citi tolaik vēl nedaudzie latviešu inteligences pārstāvji, apstiprina literatūras vēsturē fiksētās ziņas par J. Neikena jaunības gadu zīmējumiem⁸ u.c. materiāli par šādiem mākslinieciski nepretencioziem, bet kultūrvēsturiskā aspektā saistošiem darinājumiem. Kopumā visi šie darbi vai darbiņi iezīmē kādu īpatnēju parādību, kas turpinās arī gadsimta otrajā pusē un ieņem savdabīgu, pie tam pat visai ievērojamu vietu jaunās latviešu nacionālās tēlotājas mākslas centienos.

*

Latvijas laukos ap 19. gadsimta vidu bija vērojama pakāpeniska pāriešana no kļaušu kārtības uz naudas renti, bet 50. gados jau sākās māju pārdošana un iepirkšana zemnieku dzimtīpašumā. 60. gados pēc dzimtbūšanas atcelšanas Krievijā visā zemē strauji attīstījās kapitālisms, kas plaši izvērsās arī Baltijas guberņās. Rīga izveidojās par svarīgu Krievijas impērijas tirdzniecības un rūpniecības pilsētu. Līdz ar to tika radīti labvēlīgi priekšnoteikumi latviešu buržuāziskās nācijas veidošanās procesam. Jaunās nacionālās buržuāzijas cīņai par savām tiesībām 60.—70. gados vēl bija progresīvs — visas latviešu tautas atbrīvošanās kustības raksturs. Šīs kustības vadonī — Krišjānis Valdemārs, Juris Alunāns, Krišjānis Barons, Atis Kronvalds un Kaspars Biezbārdis kļuva arī par pirmajiem nacionālās kultūras ceļa cirtējiem. 1868. gadā, pārvarot niknu baltvāciešu virsslāņa pretestību, nodibinājās Rīgas Latviešu biedrība, kas (gan ne pārāk ilgu laiku) bija progresīvs tautas ekonomiskās, politiskās un kultūras dzīves organizatoriskais centrs. Strauji uzplauka nacionālā literatūra. Aktivizēšanās bija manāma arī muzikālās kultūras jomā. Toties latviešu profesionālās tēlotājas mākslas attīstībai izveidojās atšķirīgi priekšnosacījumi. Līdz 19. gadsimta 70. gadiem Latvijā nebija nekādu oficiālu mākslas izglītības iestāžu. Pirmie profesionālie latviešu gleznotāji un grafiķi daļēji izglītojās Rietumeiropā, bet galvenokārt — Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Rīgā iespējas iegūt māksliniecisko izglītību radās tikai 70. gados. 1872. gadā

nodibinājās Rīgas Vācu amatniecības biedrības vakarskola, kur līdzās galdniecībai, daiļkrāsošanai un citām amatu disciplinām mācīja arī zīmēšanu, akvarelēšanu un perspektīvu. Šajā skolā pirmos soļus tēlotājas mākslas pamatu apgūšanā spēruši vairāki nākošo paaudžu latviešu mākslinieki. 1873. gadā darbību sāka baltvācu gleznotājas Elīzes Jungas-Štillingas⁹ zīmēšanas skola, kuras nozīmība latviešu tēlotājas mākslas attīstīšanā vēl nav konstatēta. Epizodiska, tomēr zīmīga vieta šai kopainā ir arī J. S. Rozes, mūsu pirmā gleznotāja — akadēmiķa, privātstudijai, kas pastāvējusi nenoteiktu laiku kopš 1874. gada. Tai ir sava nozīme atsevišķu jauno latviešu mākslinieku izglītības pirmsākumos. Vācu amatniecības biedrības skolas bijušais audzēknis Jānis Lakše-Laksmans¹⁰ 1883. gadā ar Rīgas Latviešu biedrības atbalstu nodibināja latviešu amatniecības skolu, kas faktiski sāka darboties jau 1880.—1881. gadā. Līdzekļu trūkuma un J. Lakšes-Laksmāņa nāves dēļ šī pēc ieceres daudzsološā mācību iestāde, paguvusi mākslas ceļā ievadīt vairākus latviešu arhitektus un māksliniekus, savu darbošanos drīz izbeidza.

Kārtējo liecību par mākslas dzīves sarežģītību, pat pretrunīgumu Latvijā, par mūžīgajām radošo vēlmju un pelēkās īstenības sadursmēm, kas, kā jau parasts, beidzās ar plašāku horizontu meklēšanu, mums sniedz pirmā neapšaubāmi latviskas izcelsmes profesionālā gleznotāja Oto Bērtiņa daiļrade.¹¹ Vecgulbenes kurpnieka (vēlāk skrīvera) dēls O. Bērtiņš dzimis 1818. gadā. Profesionālās zināšanas viņš sākotnēji apguva Pēterburgā pie R. K. Švedes. Rīgā O. Bērtiņš strādāja par zīmētāju K. F. Hausvalda litogrāfiju darbnīcā, bet no 1840. gada līdz 1850. gadam darbojās par zīmēšanas skolotāju Katriņas skolā. 1848. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija O. Bērtiņam bija arī piešķirusi zīmēšanas skolotāja tiesības. Izstādēs viņš piedalījās kopš 1842. gada. O. Bērtiņa pirmais mums zināmais darbs ir K. F. Hausvalda darbnīcā litografētais zīmējums «Ūdenskārlis» (87. att. ielīmē). Tas apliecina autora dotības un jau respektējamas profesionālās iemaņas, kaut gan vēl nedod pietiekamu pamatu spriedumiem par viņa jaunrades aicinājuma vispārējo raksturu. Gribas tomēr teikt, ka šis darbs, kurā izteiksmīgi attēlots pilsētas pabērns, ne tikai organiski iekļaujas salīdzinoši demokrātiskajos vietējās grafikas centienos, kas parādījās jau T. H. Rikmaņa sniegumā, bet ir konsekvents šīs ievirzes piemērs. Diemžēl mūsu redzes lokā tas paliek arī vienīgais viņa daiļradē. 1850. gadā O. Bērtiņš aizbrauca uz ārzemēm, kur papildinājās Antverpenes Mākslas akadēmijā pie gleznotājiem Gustava Egīdija Karela Vapersa¹² un Jozefa Laurenta Deikmansa¹³. Pēc dažām ziņām, viņš 1852. gadā ar izcilību beidzis Antverpenes Mākslas akadēmiju.¹⁴ Atgriezies Rīgā, mākslinieks savus gleznojumus demonstrēja trešajā Rīgas mākslas izstādē, kā arī savā darbnīcā sarīkoja patstāvīgu gleznu skati. Tur bijušas izstādītas Rubensa darbu kopijas, portreti un žanriskas kompozīcijas. Par viņa oriģinālgleznu tematiku šodien liecību dod vienīgi darbu nosaukumi — «Markitante», «Vīna pagrabs», «Mīlas pāris» un citi. 1856. gadā mākslinieks aizceļoja uz Parīzi, 1859. gadā — uz Itāliju, bet vēlāk apmetās uz dzīvi Odesā. No 1862. gada līdz 1873. gadam O. Bērtiņš dzīvoja Parīzē. Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam 1865., 1866. un 1867. gadā secīgi piešķīra brīvmākslinieka, trešās pakāpes un, beidzot, pirmās pakāpes mākslinieka nosaukumu. Gleznotājs miris Jaltā 1885. gadā.

Literatūrā minēts, ka O. Bērtiņam bijusi tuva flāmu vecmeistaru glezniecība. Par viņa daiļradi bez jau minētā «Ūdenskārla» priekšstatu šobrīd var

radīt tikai darbs «Zēna akts» (88. att. ielīmē) un L(udviga) Hammera portreta (1853) reprodukcija¹⁵. Pirmais no minētajiem piemēriem atklāj vērā ņemamu meistarību, smalku krāszieda izjūtu un svaigu tēla tvērumu. Abos darbos liela vēriba veltīta gaismēnu spēlei. O. Bērtiņa žanra gleznu vitālie un dzīvi apliecinošie nosaukumi liek domāt, ka mākslinieks sekojis sava skolotāja J. L. Deikmansa manierīgi glīto sadzīves ainu paraugiem. Kā liecina atsaukšanas vietējā presē, tieši šādi darbi varēja nodrošināt skatītāju simpātijas.¹⁶ Pēc skopajiem aprakstiem var arī secināt, ka O. Bērtiņa žanriskie gleznojumi sižetu risinājumā bijuši tuvi Rīgas publikā iecienītajām brāļu Riconi¹⁷ un K. J. S. Šulca skaisti gleznotajām anekdotēm. Mākslinieks pievērsies arī reliģiski mitoloģiskajai tēmai un darinājis kādu altārgleznu.¹⁸ Savā laikā viņam Rīgā bijusi studija, kurā mācījušies tādi vēlāk zināmi vācu izcelsmes mākslinieki kā Jūliuss Gotfrīds Zīgmunds¹⁹ un Frīdrihs Hope²⁰.

Ja mēs bez komentāriem un iebildēm pieņemtu jau mūsu gadsimta 30. gados iedibinātu viedokli, ka ar O. Bērtiņa vārdu latviešu tēlotājas mākslas vēsturē aizsākas no tautas centieniem tālu stāvošu meistarību kopa, no kuriem, pateicoties sabiedriskajai aktivitātei, izdalās vienīgi J. S. Roze,²¹ tad šajā grupā automātiski it kā iekļautos arī Kārlis Leonhards Pētersons²², K. Hūns un vēl citi.²³ Taču latviešu profesionālās tēlotājas mākslas veidošanās bija ilgstošs un sarežģīts, no nacionālās literatūras un mūzikas attīstības atšķirīgs process. Šo sarežģītību lielā mērā noteica tradīciju pārtrauktība vai — precīzāk — to trūkums, šī mākslas veida materiālā daba (jēdziena tehnoloģiskajā izpratnē) un arī lielā atkarība no pastāvošā pieprasījuma. Tuvošanās mākslas sabiedrisko uzdevumu izpratnei (vai arī attālināšanās no tās) bieži bija atkarīga no dažādu norišu un situāciju sakrītībām. Tādēļ, kā to rāda konkrēti un visai uzskatāmi piemēri, mākslinieku profesionālā darbība ne vienmēr atspoguļoja viņu attieksmi pret sabiedriski politisko situāciju un savas «nacionālās misijas» apzināšanās pakāpi.

Spilgta liecība teiktajam ir Jāņa Staņislava Rozes²⁴ ne tikai kuriozitātēm bagātā, bet arī patiesi dramatiskā dzīve un daiļrades biogrāfija. Mākslinieka produktivitāti stimulēja vēlēšanās nostiprināt materiālo bāzi un savu vietu sabiedrībā. Personiskas dabas sarūgtinājumi bija pamatā viņa skaļajiem konfliktiem ar baltvāciešu sabiedrību, bet kontaktēšanās ar jaunlatviešiem šai stihiskajai opozīcijai piešķīra jau apzinātu mērķtiecību.²⁵ Šoreiz, nekavējoties pie sarežģītās, jau pagātnes dūmakā izplūdušiem notikumiem bagātās un legendām apvītās mākslinieka dzīves apraksta, centīsimies parādīt viņa daiļrades attīstības galvenās tendences, iespēju robežās konkretizējot J. S. Rozes vietu latviešu mākslas vēsturē.

Tēlotājā mākslā J. S. Roze paliek tikai korekts tā laika portretists. Ar vienlīdz mainīgu veiksmi mākslinieks gleznoja kā baltvācu aristokrātus un birģerus, tā jaunās latviešu nacionālās buržuāzijas pārstāvjus un vadoņus. Viņa mākslinieciskās darbības sākotne ir cieši saistīta ar vietējās portretu glezniecības amatnieciskajām tradīcijām.²⁶ Arī tālākais J. S. Rozes radošais mākslinieka ceļš liecina par apzinātu un mērķtiecīgu specializēšanos tieši ģimētņu glezniecības jomā. Kā var domāt, viņš savu profesionalitāti sekmīgi pilnveidoja netiešā saistībā ar Pēterburgas Mākslas akadēmiju; to apstiprina arī atkārtoti iegūtās oficiālās atzinības. Laikā no 1856. gada līdz 1858. gadam J. S. Roze papildinājās pie Jozefa Bernharta²⁷ Minhenē. 60. gadu sākumā viņš atsāka savu darbību Rīgā. Šajā attīstības ceļā nav būtiskas atšķi-

rības no pārējo vietējās izcelsmes gleznotāju profesionālās izglītības gaitām. 1851. gadā gleznotais Helēnes Cimzes portrets ir agrākais mums zināmais J. S. Rozes glezniecības piemērs (89. att. ielīmē). Valdzina tēla cilvēciskais siltums un tam atbilstoši iejūtīgais, kaut arī profesionāli vēl neatraisītais gleznojums. Minētās īpašības nedod pamatu šajā darbā saskatīt jau kādas jaunas — vietējās portretu glezniecības tradīcijām svešas iezīmes. Pat vairāk — tās apliecina J. S. Rozes piederību jaunrades sākuma posmā tieši šim lokālajam mākslas lokam. Krievu mākslas skolas ietekmē reālisms J. S. Rozes daiļradē iegūst profesionālu tvirtumu, kā arī padziļinās izvēlēta žanra iespēju un uzdevumu izpratne. Savukārt Minhenē pavadītajos gados mākslinieks, jādama, guvis reprezentatīvās portretu glezniecības vispāreuropeiskajām prasībām atbilstošu slīpējumu. Šajā posmā viens no spilgtākajiem viņa spēju apliecinātājiem ir 1861. gadā gleznotais landrāta Filipa Johana Šulca portrets (90. att. ielīmē). Tajā atklājas J. S. Rozes pārliecinātais tiešums rakstura atveidojumā un izpaužas viņa spējas arī tēla psiholoģiskajā atklāsmē.

Racionālā mērķtiecība, kas valdīja sabiedriskajā vidē, kurā darbojās mākslinieks, atstāja iespaidu uz viņa jaunrades procesu. J. S. Rozes gleznoto portretu kvalitāti noteica pasūtītāju gaume un laikmeta garam atbilstošās konvencionālās prasības. Tas viss viņa glezniecībai kopumā piešķīra emocionālā sprieguma vienveidību, un tajā tikai laiku pa laikam atspoguļojās dziļāku māksliniecisko pārdzīvojumu apjausma. Par to visai koncentrētu priekšstatu dod arī 1878. gadā Rīgas Latviešu biedrības pasūtītās toreizējo un bijušo priekšnieku, kā arī jaunlatviešu vadoņu ģimenes un citi līdzīgi darbi, kuros portretēto personu iekšējā pasaule un viņu subjektīvās īpašības ir stingri rezervētas un pakļautas it kā kopīgā uzdevumā vienotu raksturu tēlojumam (91., 92. att. ielīmē). Šis pasūtījums, kas bez tam uzskatāms par sabiedrības atbalstu grūtībās nonākušajam māksliniekam, bija pirmā — jau iekavēta — latviešu profesionālās glezniecības saskarsme ar tautas atmodas kustību. J. S. Rozes profesionālā darbība bija pakļauta dažādām konjunktūras svārstībām, kas arī nenoliedzami ietekmēja viņa darbu kvalitāti. Īpaši jūtamā iespaidu atstājusi dagerotipijas un fotogrāfijas attīstības izraisītā portretu glezniecības krīze, kas mākslinieku noveda pie dažbrīd pat interesantiem kompromisa meklējumiem un varētu būt atsevišķi pētāma parādība. Kopumā tomēr, neraugoties uz visām kļūmēm un atkāpēm, J. S. Roze vietējā konkurēncē izcēlās ar neapšaubāmu talantu, portretu glezniecības māksliniecisko uzdevumu izpratni un savdabīgu mēra izjūtu, kas viņu pasargāja no galējībām.

J. S. Rozes dzīve un daiļrade visai skaidri raksturo latviešu tēlotājas mākslas attīstībai tolaik nelabvēlīgos apstākļus. Ikviens savai tautai uzticīgs latviešu mākslinieks agri vai vēlu atšķirīgā veidā nonāca konfliktā ar valdošo baltvāciešu virsslāni. Savukārt ar materiālo vērtību uzkrāšanu aizņemtās jaunās latviešu buržuāzijas estētiskās prasības, īpaši tēlotājas mākslas jomā, bija vēl neizkoptas un viegli apmierināmas ar pseidomākslinieciskiem aizguvumiem. Līdz ar to J. S. Rozes, tāpat kā jebkura cita latviešu mākslinieka, mēģinājums izvērst jaunradi šajā vidē tajā laikā varēja beigties gan ar sava veida ieguvumu sabiedrībai, bet vienlaikus arī ar neizbēgamu zaudējumu talantam. Iespējams, ka šo sākotnējo cerību un reālās īstenības sadursmi, par kuras upuri, šķiet, kļuvis arī mākslinieka laikabiedrs Artemijs Gruzdiņš²⁸, J. S. Rozem līdz noteiktam laikam palīdzēja izturēt viņa vitālais raksturs.

Tādēļ šī gleznotāja daiļrades biogrāfija nav uzskatāma par kādu atšķirīgu izņēmumu; profesionālā brieduma pakāpē tā iezīmē vesela latviešu tēlotājas mākslas evolūcijas posma konkrētās, vēl visai trauslās saskares ar nacionālās atmodas kustību.

Vērīgāk ielūkojoties, redzam, ka 19. gadsimta pirmo pusi pakāpeniski pieblīvē daudzējādas gan paralēlas, gan laikā secīgas latviešu tēlotājas mākslas attīstības parādības, kam ir visādā nozīmē daudzveidīgs diapazons, sākot ar naiviem, diletantiskiem pieteikumiem un romantisma iestrāvota bīdermeiera atbalsīm un beidzot ar profesionāli respektējamiem sniegumiem un vērotāja reālisma objektīvajām patiesībām. Laika gaitā topošā latviešu tēlotāja māksla arvien konsekventāk orientējās uz krievu mākslas skolu. To noteica tautas ekonomiskās un politiskās atbrīvošanās kustības pamatvirzība, krievu progresīvās kultūras loma šajās norisēs, kā arī profesionālās izglītības iespējas Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Tur 50. un 60. gados krievu revolucionārā demokrātisma un Nikolaja Čerņiševska (1828—1889) estētisko ideju piesātinātajā gaisotnē formējās latviešu tēlotājas mākslas profesionālais kodols. Arī J. S. Rozes darbība, kas savā sākotnē vēl bija atkarīga no visiem tolaik pastāvošajiem latviešu profesionālās tēlotājas mākslas izaugsmei nelabvēlīgajiem priekšnoteikumiem, objektīvi iekļaujas šīs mākslas turpmākajā evolūcijā, neraugoties uz viņa personības un daiļrades pretrunīgumu. Šajā procesā vērojama progresējoša mākslas demokrātisko uzdevumu izpratne un mākslinieku daiļrades attīstība idejiskā reālisma virzienā. Daļēji par to liecina šobrīd mums nezināmo K. L. Pētersona gleznoto žanra darbu nosaukumi: «Igaunu kāzas» (ap 1857. gadu), «Rekrūšu iesaukšana Vidzemē» un «Gadatirgus Vidzemē». Viņa spējas atklāj darbs «Drēbniekmeistara Kuškes portrets»²⁹, kas demonstrē stabilu skolu, pārliecinošu tēla atklāsmi un izjustu gleznojumu.

Tā laika izcilākie latviešu profesionālās mākslas sasniegumi koncentrējas Kārļa Hūna³⁰ daiļradē, kas savā kopumā jau sasniedz starptautiska līmeņa kvalitātes. Viņa mākslinieciskās darbības rezultātā objektīvi eksistējošie, kaut arī savas tā sauktās nacionālās misijas atskārtai vēl patālie latviešu tēlotājas mākslas centieni iegūst profesionālu tvirtumu un redzesloka plašumu. Mūsu apceres ietvaros uzmanību galvenokārt var saistīt darbu grupa, kuros mākslinieks pietuvojies latviešu tautas dzīves atspoguļojumam. Kaut arī šiem pa lielāki daļai etnogrāfiska rakstura zīmējumiem un akvareļiem K. Hūna mākslinieciskajā devumā ir šķietami epizodiska nozīme, tie rāda kādu viņa daiļradei un visai latviešu tēlotājas mākslas attīstībai būtisku īpašību (93., 94. att. ielīmē). Tajos atklājas mākslinieka emocionālās attieksmes tiešums un jūtams viņa cilvēciskās klātbūtnes siltums, kā arī aktīvā īstenības izjūta. Šajās K. Hūna personībai un mākslai organiskajās īpašībās saskatāms mākslinieka demokrātiskais humānisms un dziļais tautiskums. Tas arī viņa sniegumu iekļauj latviešu nacionālās reālistiskās tēlotājas mākslas veidošanās procesa kopainā. Kā raksta Arturs Lapīnš, «tikko nācija ir radījusi vai ieguvusi profesionālu mākslu, tās mākslinieki sāk atspoguļot īstenību caur tautas nacionālā rakstura prizmu un caur savu personīgo tautas nacionālā rakstura uzverti, pie tam no noteiktām šķiriskām pozīcijām».³¹ Veidojusies krievu revolucionāri demokrātiskās estētikas ietekmju lokā, pervedīžņiku ideāliem tuvā K. Hūna daiļrade jau sasaucas ar nākošās — Ā. Alkšņa un J. Rozentāla paaudzes mākslu. Tās vienoja «sabiedriski ekonomiskās bāzes pamatraksturs, kas radīja mūsu nacionālās tēlotājas mākslas uzplaukumu XIX gadsimta 60-tajos

un 70-tajos gados un sekmēja tās attīstību līdz 80-tajiem un 90-tajiem gadiem, citiem vārdiem — kapitālisma attīstības ceļš Krievijā un Latvijā no straujas attīstības sākuma gadiem līdz nobrieduma un nostiprināšanās gadiem»,³² kā arī «uz šī pamata izaugušais līdzīgais idejiskais saturs — demokrātiskums, tautiskums un šo ideju nesēja lomas piešķiršana (saskaņā ar laikmetu) zemniecībai, kas kā vienas, tā arī vēl otras paaudzes sākumā bija antifeodālās cīņas centrā»³³. Peredvižņiku un N. Černiņevska estētisko uzskatu klātbūtne K. Hūna mākslā jau parāda tautas nacionālās atbrīvošanās kustībai atbilstošas un likum-sakarīgas latviešu profesionālās tēlotājas mākslas turpmākās perspektīvas. Savukārt jautājumu par K. Hūna vietu latviešu nacionālajā mākslā vēl ilgi pirms tā pārspriešanas mūsu mākslas vēsturē jau bija izšķīrusi viņa darbu attēlu iekļaušana Latviešu etnogrāfiskās izstādes mākslas nodaļas ekspozīcijā.³⁴

Kā no visa iepriekš minētā varam secināt, laikā, kad pirmā latviešu profesionālās tēlotājas mākslas klasiķu paaudze nostiprināja savu prestižu Pēterburgā un ārpus Krievijas robežām, Latvijā pastāvēja nacionālās tēlotājas mākslas attīstībai nelabvēlīgi apstākļi. Savukārt ārpus Latvijas dzīvojošo mākslinieku kontakti ar dzimteni bija epizodiski. Ir zināms, ka K. Hūna darbi eksponēti Rīgā sarīkotajās peredvižņiku darbu izstādēs 1873. un 1875. gadā, bet šodien jau grūti spriest par to, kāda īsteni bijusi to rezonanse plašākā latviešu sabiedrībā un kādu iespaidu tā atstājusi uz nacionālo mākslu. Arī latviešu sabiedrībai adresētajām informācijām par tuvām un tālām mākslas parādībām tolaik vēl piemita izņēmuma raksturs. «Pēterburgas Avīzes» jau 1862. gadā savus lasītājus informē par «skolu, kur māca dažādas skunstes lietas, kā bilžu ciršanu un bilžu mālēšanu, ēku būvēšanu jeb arhitektūru», citiem vārdiem — par «skunstu skolu jeb skunstakadēmiju» Pēterburgā. Turpat Krievijas vēsturei veltītos rakstīņos pakāpeniski tiek sniegts vispārējs ieskats krievu arhitektūras un tēlniecības dižākajos sasniegumos.³⁵ No šiem un citiem līdzīgiem materiāliem izriet secinājums, ka glezniecības, grafikas un tēlniecības sabiedriskās nozīmes izpratne šajā laikā gan atradās jau zināmas apjautas stāvoklī, tomēr tā atpalika no mākslinieku daiļrades snieguma novērtējuma. Savukārt 1869. gadā «Mājas Viesa» slejās arī Ernests Dinsberģis (1816—1902) cenšas latviešu lasītājiem dot priekšstatu par «veciem un jauniem skunstes darbiem».³⁶ Autors vispārējos vilcienos apraksta Babilonijas un Ēģiptes arhitektūras un tēlniecības brīnumus, Diānas («jaks dievietes») templi («baznīcu») Efesā un visbeidzot nonāk līdz industrijas izstādēm Londonā un Parīzē. Tajā pašā gadā rakstā «Latviešu skunstmālderis», gan atsaucoties uz igauņu laikraksta «Eesti Postimees» materiāliem, E. Dinsberģis iepazīstina «Baltijas Vēstneša» lasītājus ar kādu latviešu «skunstinieku».³⁷ Igaunų avīzē mākslinieka vārds nav minēts, bet «Baltijas Vēstnesī», vadoties pēc vairākām neapšaubāmām faktu sakritībām, tas identificēts ar Kārli Hūnu. Mākslinieka dzīves un daiļrades gājuma apraksts ir dibināts uz ļoti aptuvenu un kļūdainu informāciju. Šajā gadījumā mūs var interesēt ne tik daudz faktiskais materiāls, cik latviešu sabiedrības attieksme pret šo tālu gājušo un augstu kāpušo tautas dēlu. Rakstā tiek attēlots, kaut arī fantāzijas kuplinātām paviršībām pieblīvēts, censoņa ceļš uz pelnītajiem panākumiem: «Kad nu viņš tā bij uz priekšu nācis, tas aizreizoja uz ārzemēm un nonāca beidzot Romā... [..] Kad tas jau kādu laiku tur bij uzturējies, atnāca no Parīzes uz Romu grāmata: Francūžu ķeizariene vēlējās priekš sava vienīga dēla sko-

lotāju, kas tam mācītu mālēšanu. Zināms, tur nevarēja kaut kādu sūtīt. Nu nāca gaismā, ko no mūsu jauna Latvieša skunstes domāja.»³⁸ Raksta autors apzinās, ka K. Hūna panākumiem var būt sava loma tautas radošo spēju un nacionālās pašapziņas modināšanā, un tādēļ uzsver: «Viņš nekaunējās vis Latvietis esot un Latvieti par savu tēvu saukt. [...] Bet mēs te atkal redzam, ka labas dabas dāvanas ir katras tautas īpašums, kad tik netrūkst pienākamās mācības.»³⁹ Cita nianse piemīt īstenā jaunlatvieša Ausekļa (1850—1879) reportāžai «Piecdesmit gadu amata svētki», kurā ne bez sarkasma aprakstīta viņa uztverē ne mazāk īsta veclatvieša — Madlienas draudzesskolas skolotāja un ērģeļu būvētāja Kārļa Frīdriha Hūna, mākslinieka tēva, 1872. gadā svinētā amata jubileja.⁴⁰ Rakstītājs akcentē, ka savā vāciski turētajā sprediķī baznīckungs K. F. Štolls jubilāram «sirsnīgi pateicās par to, ka (K. F. Hūns — R. B.) neesot licies «apmānīties no tautības švindeļa» (Nationalitätsschwindel), kas par postu un samaitāšanu esot ieviesies tautā».⁴¹ Mākslinieks tiek pieminēts tikai garāmejot, ar piezīmi, ka «arī Hūna K. dēls, skunstmālders profesors, bija atceļojis no Vīnes lielās izstādes uz sava tēva goda svētkiem»⁴². Salīdzinoši plašāks un cieņas pilns apcerējums latviešu presē parādās jau krietnu laiku pēc mākslinieka nāves. Tajā dots — gan ļoti vispārināts — K. Hūna dzīves un daiļrades apraksts. Kā norādīts atsaucē, ziņas par K. Hūnu galvenokārt smeltas krievu presē,⁴³ bet viņa panākumu un nopelnu cildinājums ir visai retorisks: «Krievija pazaudēja mākslas akadēmijas profesoru un Baltija savu slavenu dēlu, mēs — savu neaizmirstamo tautieti, kas saviem daiļnieka darbiem un ražojumiem ieguvis neaizmirstamu slavu. [...] Nelaiķis bija apdāvināts augstām daiļnieka dāvanām, bet liktens viņam nebija lēmis garāku mūžu, tomēr viņa mākslas darbi vijuši nevīstošu slavas kroni un Vidzeme var lepnā būt uz savu dēlu.»⁴⁴ Arī šajā rakstā atklājas ne tik daudz patiesa K. Hūna mākslas pazišana un izpratne, cik viņa karjeras apbrīna un lepnums par tautieša sasniegumiem. Visas trīs publikācijas — katra savā veidā — ļauj apjaust tā laika latviešu sabiedrības paviršo informētību un interesi par tēlotājas mākslas jautājumiem.

Jaunlatviešu stimulētās nacionālās kultūras attīstības pirmajā plānā izvirzījās literatūra, kas «no visiem mākslas veidiem aptverošāk spēj veikt galvenās mākslai piemītošās funkcijas — komunikatīvo, idejiski un ētiski virzošo, sociāli audzinošo un hedonisko»⁴⁵. «Tūlīt pēc literatūras kā nākamo svarīgāko mākslas veidu jaunlatvieši uzskatīja mūziku, īpaši tās vienu daļu — vokālo mūziku. . . tāpēc ka dziesma tajos materiālajos un kultūras attīstības apstākļos bija viena no pieejamākām un iespējamākām mākslas formām, kurai bez savām tīri estētiskajām funkcijām bija liela sabiedriskā loma latviešu nācijas konsolidācijā, tautas pašapziņas celšanā.»⁴⁶ Kā redzam, šajās interesēs tēlotājai mākslai ir iedalīta pēdējā vieta. To noteica gan savu tradīciju trūkums, gan no tā izrietošā tēlotājas mākslas specifisko iespēju un uzdevumu neizpratne. Tajā pašā laikā dzīves izvirzītā prasība pēc latviešu oriģināldarbiem vienā vai otrā tēlotājas mākslas veidā vai nozarē veicināja amatieru un amatniecisku «pusmākslinieku» aktivizēšanos. Viņu darbība bija savdabīga paralēle latviešu profesionālās tēlotājas mākslas procesam. Kā liecina šur tur saglabājušies anonīmu autoru darbi, tolaik visai rosīgi strādājuši pašmāju portretisti. Klasisku piemēru tam sniedz salīdzinoši apjomīgais mums zināmo Kārļa Zēbodes gleznoto ģimētņu klāsts. Neraugoties uz mākslas zinātnieku pūlēm, pagaidām nav izdevies atrast rakstītas liecības par viņa dzīves



84. Nezināms autors.
Lūk še, kā šeitān dzīvo.

85. Nezināms autors.
Lūk še, kā lieli strādā un mazi mājās.



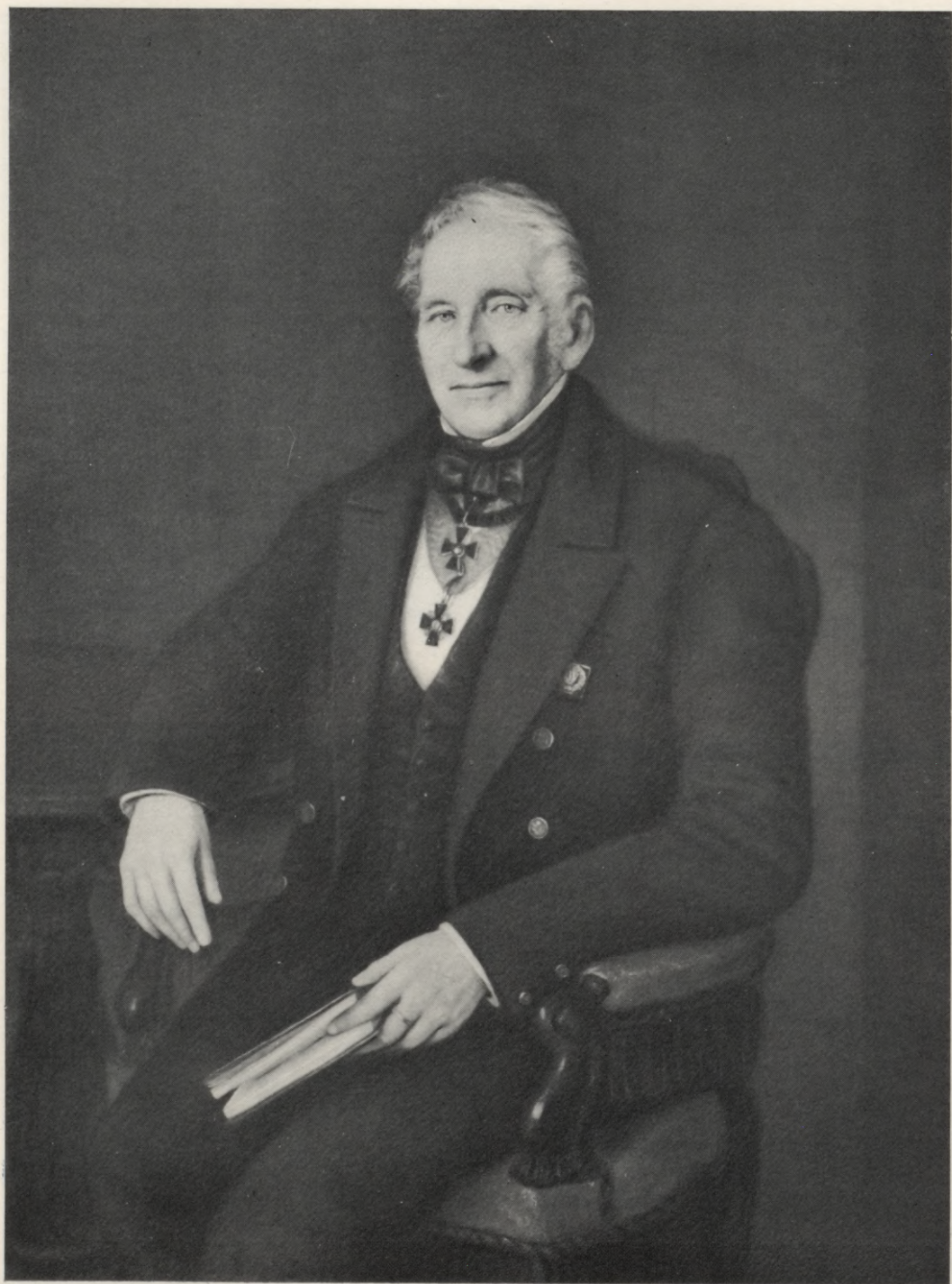
*Lūhķ ņehē
ka leeli ņtrahda un mafi
mahzahs*

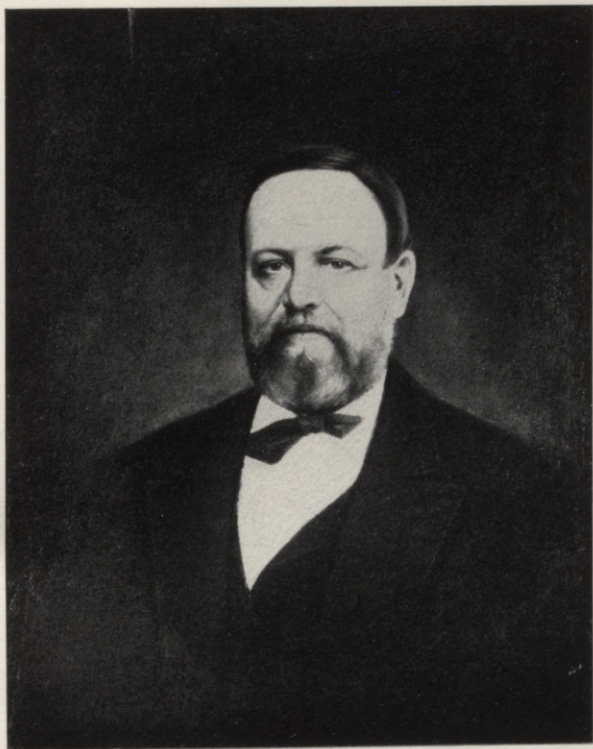


88. O. Bērtiņš.
Zēna akts.

89. J. S. Roze.
Helēnes Cimzes portrets.







90. J. S. Roze.
Filipa Johana Šulca portrets.

91. J. S. Roze.
Krišjāņa Valdemāra portrets.

92. J. S. Roze.
Arhitekta Jāņa Baumaņa portrets.



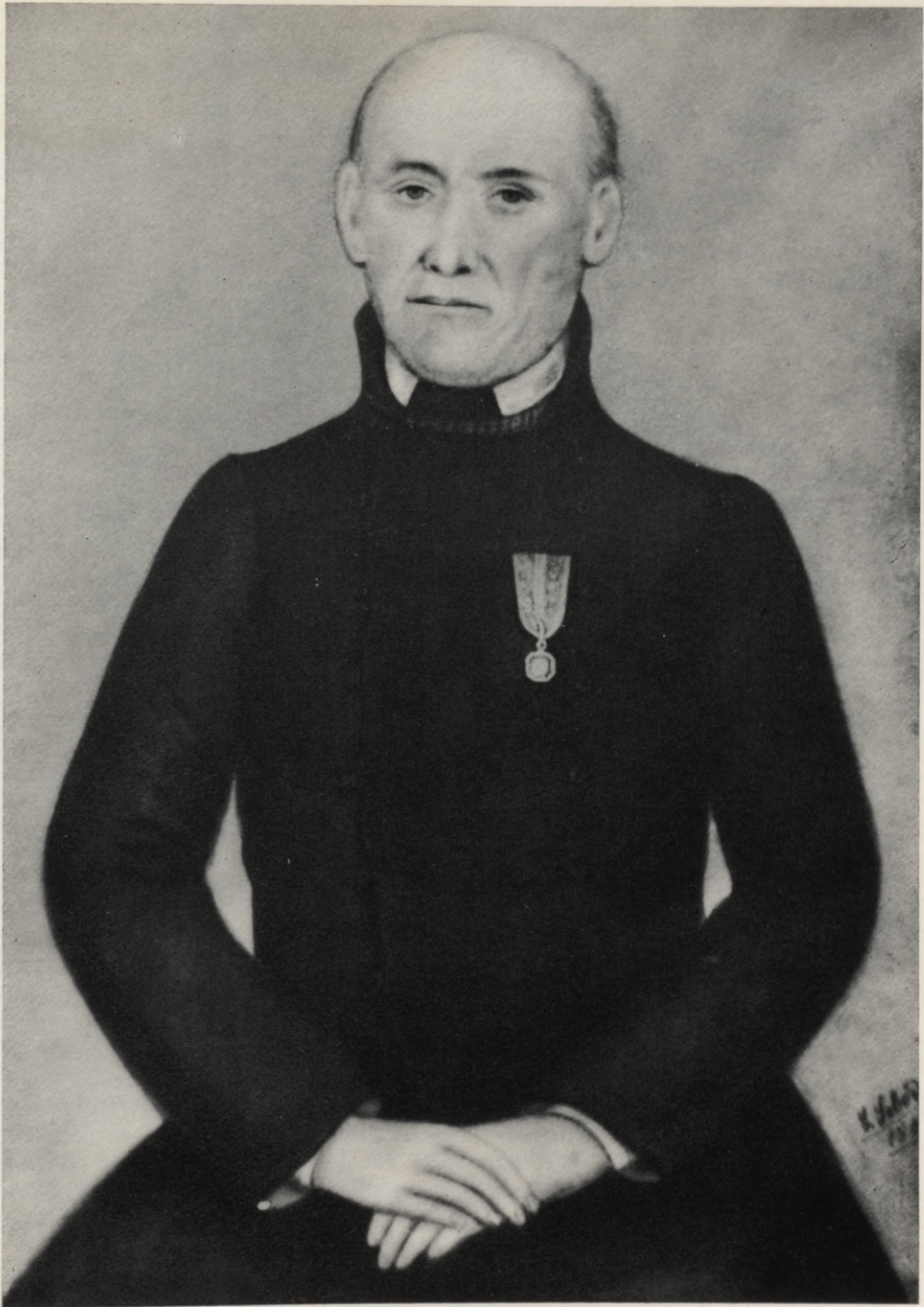


93. K. Hüns.
Laukstrādnieka azāids.

94. K. Hüns.
Vidzemniece.



95. K. Zēbode.
Mārcis Sakne.





96. K. Zēbode.
Jānis Usārs ar sievu.

gājumu.⁴⁷ Toties pēckara gados krietni palielinājies šī portretista apzināto darbu skaits. Agrīnākie no tiem datēti ar 1854. gadu, bet vēlākais — ar 1888. gadu.⁴⁸ Šie gadskaitļi un portretēto personu kādreizējo dzīvesvietu ģeogrāfiskais reģions tad arī ir vienīgie taustāmie pieturas punkti viņa biogrāfijā. Saglabājušies nostāsti un dažas trūcīgo datu sakritības vismaz nenoliedz K. Zēbodes un pazīstamā Cēsu kordirģenta, skolotāja un ērgelnieka Augusta Zēbodes (1844—1887) radniecības iespēju. Arī K. Zēbodes galvenā darbības lokā ietverta Cēsu, Valmieras un Piebalgas apkārtnē. Viņš ir īsts topošās latviešu lauku buržuāzijas portretists, kura sedzošām ūdenskrāsām gleznotās turīgāko zemnieku un lauku inteliģences ģimenes veido bagātu tipu galeriju ar ticamu modeļa līdzības tvērumu. To vairākos gadījumos apstiprina arī portretēto un viņu dzimtas pēcteču sejas vaibstu analogijas. Kā var spriest pēc uzmetumiem, K. Zēbode bija apguvis elementāras priekšzināšanas galvu zīmēšanā. Neraugoties uz to, rūpīgajā seju atveidojumā palaikam vērojama uzbūves asimetrija. Cilvēka anatomiju viņš nepazīst, bet savas kļūdas un nevarību cenšas aizsegt ar tērpiem un aizstāt ar sīkdaļu precīzu izgleznojumu. Neizprastās ķermeņa proporcijas viņa darbos dažbrīd sasniedz groteskas robežu, taču kopumā šie portreti fascinē ar primitīvismam raksturīgo tiešumu un aktivitāti. K. Zēbodes darbos atklājas arī evolūcija, kas neizslēdz divu tēlojuma paņēmieni periodisku atkārtošanos. Agrīnāko ģimētņu klāstā dominē frontāls portretēto personu nostādījums, plakanība un dekoratīvisms lielo laukumu traktējumā (95. att. ielīmē). Šis ģimētnes ir tuvas sīkstajām amatnieciskā portreta tradīcijām. Vēlāk jūtama tuvināšanās fotografēto reprezentācijas portretu kompozicionālajām shēmām, pastiprinās ģimētņu tīri vizuālais efekts, bet vienlaikus arī specifiski diletantiskā skrupulozitāte (96. att. ielīmē). K. Zēbode bijis A. G. Boses laikabiedrs, pie tam darbojies pēdējam tuvā reģionā. Tādēļ interesanti salīdzināt šo autoru attieksmi, tēlojot latviešu tautas pārstāvjus. Viņi abi seko kādam noteiktam ideālam. A. G. Bosem tas ir saistīts ar, viņaprāt, zemnieku kārtas būtībai un tās patriarhālajām tradīcijām atbilstošo ētisko īpašību izcelšanu, kas galu galā viņu noved pie vienveidības. Ar katra personāža individualitātei raksturīgu vides un aksesuāru atveidojumu autors tomēr it kā iedzīvina kādu īpašu likteņa gājumu vai mums pagaisušu sadzīvīsku noveli. Turpretim K. Zēbode, kaut arī ārišķīgā formā, seko kapitālisma attīstības stimulētajiem savas sabiedriskās vides centieniem. Viņa visnotaļ mērķīgi uzņemtais personāžs jau faktiski ir orientēts uz reprezentēšanos nākamo paaudžu priekšā un uzskatāms par naivu šķiriskās un nacionālās pašapziņas apliecinājuma mēģinājumu. K. Zēbodes portretētie cilvēki ir atbrīvojušies no A. G. Boses tēlu it kā dzīvesgudrā un rīmtā, ticības apskaidrotā fatālisma, ko aizstājis laikam raksturīgais mērķtiecīgais racionālisms, kurš it kā neviļus un neapjausti iezīmē arī kādu jaunu vienveidību.

Līdzīgi vietējās latviešu tēlotājas mākslas attīstības pieteikumi, atšķirīgu blakusparādību iespaidoti, vērojami arī citās nozarēs. Tie ir stipri sadrumstaloti un laika gaitā bieži pagaisuši, taču daļēju ieskatu šajās norisēs dod iespēstā grafika.

*

Latviešu grafiķu iespējamais darbības lauks 19. gadsimta otrajā pusē jau ieguva plašas aprises, aptverot grāmatu, kalendāru, žurnālu un citu izdevumu ilustrācijas un grafisko rotājumu, kas visai jūtīgi atspoguļoja toreizējai



10., 11. att. A. Daugulis.
Bizmanis.

12. att. A. Daugulis.
Brencis un Žvingulis.

13. att. A. Daugulis.
Zobugals.

latviešu sabiedrībai raksturīgo tēlotājas mākslas un tās uzdevumu izpratni. «Tiklīdz sāka parādīties žurnāli un avīzes latviešu pašu izdevniecībā un redakcijā, tajās sākās arī latviešu mākslinieku līdzdalība. Šī līdzdalība paliek taisni nepieciešama, jo tautai tik redzēt, kaut arī vājākā tehniskā izpildījumā, taču no pašu vidus ņemtus tēlus, kas tai tuvāki.»⁴⁹ Tā laika grafiku sniegumam nav piemērojami šī tēlotājas mākslas veida mūsdienīgie kritēriji. Grafika vēl

Sohbu

gals



joprojām bija un palika reproducējoša un ilustrējoša mākslas nozare, un tā bija atkarīga no dažādiem etaloniem un konkrētiem uzdevumiem. Tādēļ, darbojoties šo normu un amata tradīciju robežās, tehniskā rutīna kļuva par vienu no galvenajām mākslinieka spēju mērauklām, bet radošajai individualitātei tika ierādīta sekundāra loma. Priekšstatu par latviešu oriģinālgrafikas attīstības tendencēm šajā laikā palīdz izlobīt tie darbi, kas radušies kā sabiedriski politiskās dzīves diktēta nepieciešamība un tiešā vai pārnestā nozīmē stāsta par norisēm, kuras bija būtiskas tautas vitālajām interesēm.

Konsekventas topošās latviešu tēlotājas mākslas saskares ar tautas nacionālās atbrīvošanās cīņu jau 60. gadu sākumā rāda mūsu pirmā profesionālā grafika, izcilā ksilogrāfijas meistara Augusta Dauguļa devums «Pēterburgas Avīzēs»⁵⁰. Tajā ietilpst laikraksta galvas zīmējums, kā arī satīriskā pielikuma «Zobugals» (sākotnēji «Dzirkstele») personāžs: reakcijas simbols — tā sauktais Bizmanis (10., 11. att.), aktuālo dialogu risinātāji latviešu tautas pārstāvji Brencis un Žvingulis, arī Švāģeris un Repis, Jēcis un Pēcis (12. att.), un paša Zobugala tēls pielikuma titulā (13. att.). K. Hūna laikabiedrs A. Daugulis dzimis Tērbatā 1830. gadā no Mazsalacas ieceļojuša dārznieka ģimenē, miris 1899. gadā Pēterburgā. Pirmās profesionālās iemaņas grafikā viņš apguva F. L. Maidela ksilogrāfijas darbnīcā. Vēlāk kā brīvklaušitājs apmeklēja Pēterburgas Mākslas akadēmiju. 1858. gadā par ksilogrāfijas tehnikā izpildītu Rembranta oriģināldarba «Vecā ebreja galva» kopiju A. Daugulis ieguva brīvmākslinieka nosaukumu, 1875. gadā par Pētera I portretu — trešās pakāpes mākslinieka, bet 1884. gadā par Mārtiņa Lutera portreta kopiju pēc Lūkasa Krānaha Vecākā oriģināla — otrās pakāpes mākslinieka nosaukumu. Ksilogrāfijas tehnikas virtuozs A. Daugulis bija atzīts sava amata meistars un iecienīts populārzinātnisku žurnālu, kā arī grāmatu ilustrators.⁵¹ Šajā gadījumā plašāku A. Dauguļa meistarības apceri neizvērsīsim. Mūsu uzdevums —



14. att. Karikatūra
«Krejošana».

parādīt viņa vietu latviešu mākslas attīstības kopsakarībās. To nosaka viņa ciešie kontakti ar Pēterburgas jaunlatviešiem, daudzpusīgās darbības progresīvā ievirze un demokrātisms.⁵² Ilustrācijas «Pēterburgas Avīzēs» skaitliski veido tikai niecīgu daļu no A. Dauguļa mūžā paveiktā, taču latviešu kultūrā un mākslā tām ir īpaša vieta. No formas viedokļa šie darbi iekļaujas tā laika grafikas vispāreuropeiskās stilistikas normās, un līdzīgi traktēti tēli sastopami arī vācu preses grafikā. Novatorisms šajā gadījumā sakņojas principiāli jaunā — tieši latviešu tautas nacionālās atbrīvošanās kustības noteiktā saturā, tas atklājas šo darbu sabiedriskajā nozīmīgumā. Par viņa radīto tēlu patieso un aktīvo tautiskumu liecina to noturīgā popularitāte, daudzie atkārtojumi un atvasinājumi gan «Īstajā tautas kalendārā»,⁵³ gan laikrakstā «Baltijas Zemkopis»,⁵⁴ «Žvinguļa un Brenča kalendārā» (1893), Ā. Alunāna «Zobgala kalendārā» (1893) un citos izdevumos, īpaši satīriskajos almanahos «Dunduri»⁵⁵. Te redzams kā vienmēr dzīvais A. Dauguļa Zobugals, tā arī dažādi aizguvumi, tomēr krietns skaits ilustrāciju ir neapšaubāmi darinātas tieši šim izdevumam. Zīmējumu profesionālā izpildījuma līmenis ir atšķirīgs, to pašu var teikt arī par satura nozīmību. Taču atsevišķas ilustrācijas, kā, piemēram, «Krejošana» (14. att.) «Dunduru pēcnākamos», «Saturies, Brenci» (15. att.) «Dunduru padēlos» un vēl citas, pieder pie sava laika izteismīgākajiem un trāpīgākajiem zīmējumiem latviešu politiskajā satīrā. Neraugoties uz atšķirīgo izpildījumu, ir pamats domāt, ka lielāko daļu no tiem darinājis viens autors. Savukārt saglabājušās piezīmes norāda uz kādu latviešu kultūras un mākslas vēsturē vēl neapzinātu mākslinieku — Gustavsonu (?). Tas ir vēl pārbaudāms un precizējams, bet katrā ziņā interesants un vērtīgs moments.⁵⁶

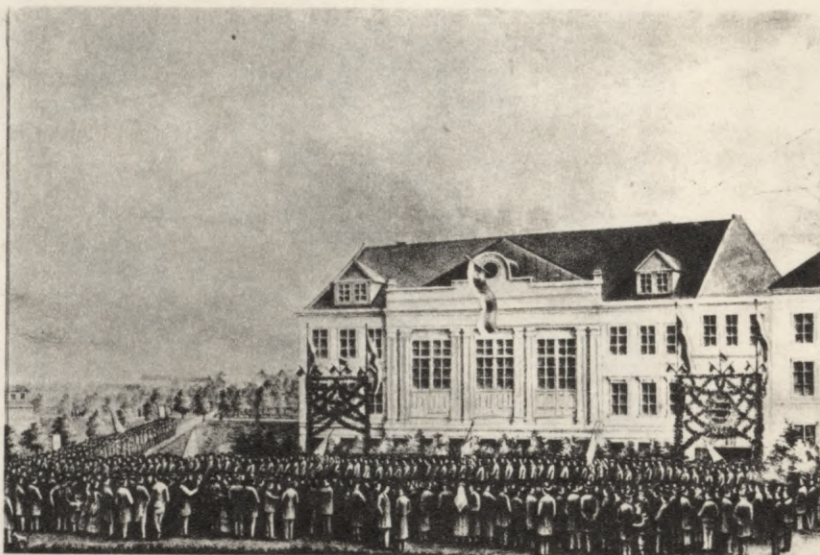
Tajā pašā laikā plašāka latviešu sabiedrība savas estētiskās prasības vēl apmierināja ar lubnieciska rakstura grafikas produkciju. Savdabīgu liecību par to dod Kārļa Stālberga⁵⁷ sludinājums «Mājas Viesī», kur viņš piedāvā



15. att. A. G. Karikatūra
«Saturies, Brenci».

lasītājiem paša spiestuvē gatavotos tautas atmodas darbinieku Andreja Spāga un Kaspara Biezbārža portretus: «Pie daudz latviešiem ciemodamies un daudz latviešu mājas apmeklēdams, esmu nomanījis, ka latvieši labprāt savus kambarus ar bildēm puško, bet līdz šim tiem trūka savu istu bilžu. Tādēļ tie pirka no židiņa, kas apkārt nēsāja bildes, vai nu Napoleonu I. jeb Rinaldo Rinaldīni, jeb citu kādu augstmani jeb varmāku un brīžiem tādu ērnotu, ka, kad vārds nebūtu apakšā, tad arī nebūt par tādu nevarētu zīmēt, bet būtu jāšaubās, vai bildē ērms vai cilvēks zīmēts. Bet es Jums te pasniedzu mīļus viesus un vecākus pazīstamus, — un kur tad latviešu vīru bildes gan citur labāki derēs nekā Jūsu kambaros? Tādēļ projām ar tiem briesmīgiem svešiniekiem! Kad būsiet manu darbu apskatījuši, tad man to liecību neliegsiet, ka tas patiesi tāds, ka Jums nevaid jākaunas ar to savus viesu kambarus puškot.»⁵⁸

19. gadsimta 70. gados latviešu preses izdevumos parādās A. Dauguļa skolnieka Kārļa Kronvalda (1838—?) grafikas — gan citu paraugu kopijas, gan paša oriģināldarbi, kuru profesionālais izpildījums nav viendabīgs, taču dažiem ir noteikta kultūrvēsturiska nozīme. K. Kronvalds, pazīstamā atmodas laikmeta darbinieka Ata Kronvalda (1837—1875) brālis, pie A. Dauguļa mācījies ap 1869. gadu un Rīgā darbojies jau kopš 1871. gada — strādājis Ernesta Plāteša (1821—1887) spiestuvē, vēlāk arī K. Stālberga tipogrāfijā. Efektīgas ir viņa populārās litogrāfijas «Kuģu un strūgu degšana uz Daugavas 1871. gadā» un «Rīgas krāmu tirgus degšana» (1871), bet lapai «Latviešu dziedātāju koru svētku gājiens no Rīgas Latviešu biedrības nama uz Keizara dārzu 28. jūnijā 1873. gadā», kas «dāvināta savai tautai par piemiņu», jau piemīt kultūrvēsturiskas relikvijas vērtība (16. att.). K. Kronvalds darinājis arī «Baltijas Vēstneša» titullapas zīmējumu un šajā avīzē reproducētos A. Spāga, K. Valdemāra, A. Kronvalda un Baumaņu Kārļa portretus.⁵⁹ Viņa oriģinālitustrācības atsevišķi izdotiem stāstiem, dzejolišiem, pasakām un teiksmām pie-



16. att. K. Kronvalds.

Latviešu dziedātāju koru svētku gājiens no Rīgas Latviešu biedrības nama uz Ķeizara dārzu 28. jūnijā 1873. gadā.

skaņojās sīkstajām mietpilsoniskās gaumes tradīcijām. Uzskatāms piemērs ir 1874. gada janvārī «Baltijas Vēstnesī» ievietoto pantīņu «Vecais un jaunais gads» ilustrācijas, kā arī nedēļas laikrakstā «Pasaule un Daba» publicētā zviedru teikas «Anna» fragmenta melodramatiskais aranžējums⁶⁰.

80. gados Rīgā strādāja arī cits A. Dauguļa skolnieks — grafiķis Eduards Magnuss Jakobsons (*Eduard Magnus Jakobson*, 1847—1903), igauņu nacionālās atmodas laikmeta darbinieka un publicista Karla Roberta Jakobsona (1841—1882) brālis. Kādu laiku viņš bija mācījies A. Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā. Latviešu presē ievietotos krāšņi rotātos sludinājumos E. M. Jakobsons izdevējiem piedāvāja savas saražotās ksilogrāfiju klišejas — gan pirkšanai, gan nomāšanai.⁶¹ Īpaši aktīvi — galvenokārt kā izpildītājs — viņš darbojās žurnālā «Rota». E. M. Jakobsona darbu klāstā ir arī vairākas Latvijas ainavas — Kalnmuizas, Kokneses, Sēlpils, Staburaga un Jelgavas pils skati, kas uztverē tuvi V. Z. Stafenhāgena zīmējumu gravīrām. Grafiķis savās ksilogrāfijās iemūžinājis Rīgas Latviešu biedrības namu un pēc fotogrāfijām gatavojis klišejas latviešu sabiedrisko darbinieku gīmetnēm. E. M. Jakobsona darbi liecina par atzīstamu tehnisko veiklību, taču ne vienmēr tie ir vienlīdz kvalitatīvi. Arī viņa sniegtā amatnieciskā varēšana stāv pāri mākslinieciskajai izjūtai.

Ilustrējošās grafikas saplaukums Latvijā un tās sarežģītība visā savā problemātiskajā krāšņumā atklājas žurnālā «Pagalms»⁶². Tas tika veidots un iekārtots pēc populāro un arī mietpilsonisko vācu ģimenes žurnālu parauga. Ilustrācijās un rotājumā izmantots gandrīz vai vienīgi aizgūts un kaut kur jau

ekspluatēts materiāls, kas latviešu lasītājam tika pasniegts kā noteikta estētiskās kultūras līmeņa etalons. Šī saldenā un slidenā tendence sakņojās pēc savas programmas konservatīvā «Pagalma» satura un formas vienībā. Tajā harmoniski iekļāvās un redaktora J. Lautenbaha-Jūsmaņa pseidotautiskajiem ideāliem pieskaņojās arī J. Lakšes-Lakšmaņa glītais žurnāla galvas zīmējums. Vēlāk jau uzlabotā veidā un laika garam atbilstoši šo līniju turpināja žurnāls «Rota»⁶³.

Lielai daļai no latviešu periodikā ievietotajiem attēliem ir izzinoši informatīvs raksturs. Šīs ilustrācijas lasītājiem dod vizuālu priekšstatu par tālām zemēm un pilsētām, iepazīstina viņus ar tehnikas sasniegumiem, dažādiem eksotiskiem floras un faunas brīnumiem un tā joprojām. Tas ir logs, kurš paver skatienam it plašus horizontus un liek atcerēties jau pirms pārdesmit gadiem pausto J. Alunāna domu: «Bet mēs bez tam, ka mēs esam Latvieši, arī esam cilvēki, kam visa pasaule pieder...»⁶⁴ Otra daļa ilustrāciju ir estētiski izklaidējošas. Tajās bieži vien sastopamies ar galvenokārt ksilogrāfijas tehnikā izpildītām tā laika salonmākslinieku gleznu reprodukcijām. Atsevišķi īstu mākslas darbu attēli vispārējo kopiespaidu būtiski neietekmē. Par visai aprobežotām prasībām un pieticīgu tēlotājas mākslas izpratni liecina arī šo pielikumu bieži vien brīvi improvizētie nosaukumi un darbu satura pārstāstījumi. Tā, piemēram, «Rotā» reproducētās gleznas «Leiši met siena kauzdes» aprakstā jūtams īstens saimniecisks racionālisms.⁶⁵ Komentāra autors gleznā attēlotās siena kraušanas ierīces rekomendē skatītājiem kā efektīgu līdzekli darba ražības celšanai. Savukārt gandrīz vai aizkustinoši banālas sentimentalitātes paraugu sniedz tajā pašā žurnālā ievietotā attēla «Viņš nāk!» sižetiskais skaidrojums par brašā ugunsdzēsēja un viņa izglābtās daiļavas dramatisko saticšanos.⁶⁶ Analogs piemērs atrodams arī laikrakstā «Baltijas Zempokis».⁶⁷ Šis skaidrojums pievienots R. F. A. Henneberga darba reprodukcijai «Pār mīlākās līķi uz laimi un godu». Komentāru parakstījis Teodors Rolands (Māteru Juris). Kā šīs, tā citas līdzīgas reprodukcijas, neraugoties uz palaikam amatnieciski veiklo un filigrāno sniegumu, oriģināldarbu mākslinieciskās vērtības, kas bieži ir apšaubāmas, spēj atklāt tikai daļēji, pat minimāli. Bet tas arī toreiz netika prasīts. Sižetiska anekdote, jūtēlīgs sentiments un dažkārt arī didaktiska morāle aizpildīja pieteikto programmu. Ne velti vēl gadsimta beigās tā pati latviešu prese, raksturojot tās pašas latviešu publikas intereses un izpratni tēlotājas mākslas jautājumos, uzsvēra: «Mūsu Baltija neliekas esam auglīga druva mākslas kopšanai un dailes ražošanai. Vismazākais, tanīs aprindās, kuras dēvēja par priekšzīmīgām (tonangebend) līdz šim maz manija no dailes saprašanas un cenšanās to izkopt.»⁶⁸ — «Mākslinieki mums jau bijuši; ir bijis Kārlis Hūns, par to visā Eiropā reiz runāja, ..ir bijis portretists Roze — bet kas pie mums par tiem daudz ko dzirdējis?»⁶⁹ Runājot par šo produkciju, termins «māksla» vairumā gadījumu lietojams nosacīti vai arī visai sarežģītā šī jēdziena tulkojumā. Patiesībā tēlotājas mākslas izteiksmes līdzekļi tika izmantoti, lai apmierinātu lasītāja elementārākās estētiskās prasības, izklaidētu viņu un sniegtu populārzinātnisku informāciju. Jāatzīst, ka iespēju robežās šie uzdevumi tika veikti samērā profesionāli. Bez tam minētie un tiem analogi periodiskie izdevumi, kā arī kalendāri un jau sakuplojuši, bet vēl neizveidojusies grāmatu grafika latviešu sabiedrībai sniedza no vācu mietpilsoniskās kultūras aizgūtus, deformētus un vienkāršoti izprastus priekšstatus par tēlotāju mākslu. Var teikt, ka kopumā tas viss veidoja ar mākslu



17. att. M. Bušs.
Pilsētnieks un Laucinieks.

18. att. M. Bušs.
Ņirga.

bieži vien maz saistītu parādību biezokni, cauri kuram sev ceļu lauza latviešu tēlotājas mākslas reālistiskā, ar dzīves īstenības norisēm saistītā tendence, kas sevi pieteica plašākai publikai domātu latviešu autoru oriģināldarbu attēlos. Šīs tendences progresīvo virzību jau sākumā apliecināja pret baltvāciešu un vēlāk arī pašmāju reakciju vērsts ideoloģiskās cīņas ierocis — politiskā satīra.

Viens no aktīvākajiem tā laika latviešu grafiķiem bija Mārtiņš Bušs. Viņš ir dzimis 1855. gadā Jelgavas apkārtnē, domājams, Svētes pagastā, miris 1930. gadā Rīgā. Sākot ar 1871. gadu, M. Bušs strādāja Stefenhāģenu spiestuvē Jelgavā, pēc tam papildinājās specialitātē (ksilogrāfijas tehnikā) Brokhauzu firmā Leipcigā. Atgriezies Jelgavā, viņš darbojās dažādās pilsētas spiestuvēs. Šķiet, ka ar dzimto pusi ir saistīta meistara mūža lielākā daļa, tomēr viņa darbības ietvari ir plašāki.

M. Buša daiļradē (atļausimies lietot šo vārdu) sastopamies ar divējāda rakstura darbiem. Viena daļa nepārprotami ir amatnieciski darbi: tās ir ksilogrāfijas klišejas pēc aizgūtiem — lielākoties vācu — paraugiem. Otru daļu pārstāv viņa paša darinātas ilustrācijas. Abas grupas salīdzinot, atklājas šķietams paradokss. Pēc parauga gatavotie klišeju novilkumi izceļas ar ļoti veiklu izpildījumu un stabilu zīmējumu. Patstāvīgajos darbos šīs veiklības trūkst. Zīmējums ir smagnējs, ar primitīvisma piegaršu. Tas liecina, ka M. Bušs bija guvis gan labu, bet tikai amatniecisku skolu. Kad meistaram vajadzēja uzņemties radoša mākslinieka uzdevumus (un tas notika diezgan bieži), viņš sadūrās ar tām pašām grūtībām, kuras savā ceļā sastop jebkurš autodidakts.

M. Buša darbības diapazons bijis ļoti plašs. Jau ap 70. gadu vidu viņš tieši pārņēma A. Dauguļa iedibinātās tradīcijas un tehniskā atkārtojumā publicē kopš «Pēterburgas Avīzēm» pazīstamos tēlus dažādos latviešu periodikas izdevumos. Viņa ilustrācijas sastopamas arī tā laika kalendāros. Par vienu no pirmajiem M. Buša patstāvīgajiem veikumiem var uzskatīt ilustrācijas 1874. gadā Jelgavā izdotajai J. Anskēnēvica grāmatiņai «Brenča un Žvinguļa brauciens uz vispārīgajiem latviešu dziedāšanas svētkiem». To profesionālais līmenis ir diezgan nosacīts, bet izpildījuma raupjums šiem darbiem piešķir primitīvisma svaigumu un savdabīgu stilistisku vienotību. Tajā pašā laikā it skaudrie satīriskie akcenti (tradicionālā tēla — Bizmaņa bizes griešanas aina titullapā) liecina par latviešu grafikā aizsāktās politiski aktīvās tradīcijas sīkstos pavedienus. Vēlāk līdzīgas M. Buša ilustrācijas redzamas Pūcišu Čederta «Īstā tautas kalendāra» 1885. gada izdevumā pie dzejoļa «Aitu ārstēšana»; turpat arī ir ievietota viņa darinātā karikatūra par Jelgavas lauku draudzes mācītāju Konrādiņu.⁷⁰ Kopš 70. gadu vidus M. Bušs darbojies arī kalendārā «Veca un jauna laika grāmata».⁷¹ Sākot ar 1884. gadu, viņa ksilogrāfijas redzamas žurnālā «Rota». Vispirms tur parādās Pilsētnieks un Laucinieks (17. att.), kuri savā veidā turpina A. Dauguļa aizsāktu tēlu galeriju (Brencis un Žvingulis resp. Pilsētnieks un Laucinieks) un veic arī analogas funkcijas. Līdzīgi radniecību ar visiem pazīstamo «Pēterburgas Avīžu» Zobugalu var saskatīt M. Buša gravētajā un viņa oriģināldarbu klāstā ieskaitāmajā Ņirgā (arī Smaidulis), kurš «Rotas» slejās iekārtojies kopš 1885. gada (18. att.). Profesionālajā nozīmē Zobugala un Ņirgas salīdzinājums pēdējam nav visai izdevīgs. Zīmējums izstaro gandrīz vai naivu primitivismu, bet tajā pašā laikā tas atklāj arī nenoliedzamu sirsniņu, centību, labu gribu un mūsdienu skatītājā spēj izraisīt pat aizkustinājumu. Šīm sakarībām ar A. Dauguļa māksliniecisko tēlu pasauli ir vēl kāda cita interesanta paralēle. Darbs «Pēterburgas Avīzēs» bija pamats A. Dauguļa un J. Alunāna kontaktiem. Savukārt 19. gadsimta otrās puses latviešu periodikas materiāli liek konstatēt, ka noteikta sadarbība pastāvējusi starp M. Bušu un Ādolfu Alunānu (1848—1912). Nevar noliegt, ka M. Buša radīto tēlu pasaule, kas veidojusies Ā. Alunāna personības ietekmētajā vidē, salīdzinot ar ilustrācijām «Pēterburgas Avīzēs», ir visai



19. att. M. Bušs.
Vinjete.

20. att. M. Bušs.
Zvejnieki.

provinciāla. Tai pietrūkst sabiedriski politiskās cīņas asuma, kas caurstrāvo «Pēterburgas Avižu» gaisotni, tomēr arī šeit redzama aktīva attieksme pret dzīves norisēm. Aptuveni divdesmit gadu šķir M. Buša Pilsētnieku un Laucinieku no A. Dauguļa Brenča un Žvinguļa. Jo uzskatāmi izpaužas šo tēlu kopīgā tradīcija, bet viņu pretstatījums norāda to plato attīstības soli, kādu šajā

laikā spēris gan Laucinieks — Brencis, gan Pilsētnieks — Žvingulis. Salīdzinājumā ar A. Dauguļa sniegumu M. Buša veidotie tēli ir gan izpildījumā neveiklāki, taču viņa Pilsētnieks kā pēc apgērba, tā stājas jau pielīdzinājies kungu kārtai. Savukārt Laucinieks no garajā mētelī un ausainē tērtā, pasta-
lotā, sakumpušā, bet nīprā un viltīgi ziņkārīgā A. Dauguļa Brenča atšķiras ar pašapzinīgo pozu. Arī apgērbs — naga cepure, vadmalas kārta un juhtādas zābaki pārliecinoši rāda viņa materiālo pārticību un vietu dzīvē. Tādējādi arī šajās ilustrācijās atspoguļojas noteikts evolūcijas process. Ja visam tam vēl pievienojam žurnālā «Rota» reproducēto M. Buša gravēto vinjeti ar zvejnieku laivām (19. att.), kā arī bezgala naivos, toties ar patiesu dzīves skarbuma izjūtu tēlotos zvejnieku tipus, kas ilustrē kādu etnogrāfisku apcerējumu «Mūsu zvejnieki» (20. att.), tad jau veidojas gan paskopa, taču diezgan izteismīga aina. To kuplina arī autodidakta A. Legzdiņa darba «Zvejnieku loms» reprodukcija šajā pašā žurnālā, kur redzam it plaši izvērstu jūras ļaužu ikdienas darba procesa atainojumu.⁷² Par oriģināla profesionālajām kvalitātēm šajā gadījumā ir grūti spriest: trūkst jebkādas salīdzinājuma iespējas, jo par kādu citu A. Legzdiņa sadzīves žanra darbu «Medības pie Kaņiera ezera» zinām tikai pēc viņa paša rakstītas liecības.⁷³ Šāda rakstura darbi vietējos apstākļos netieši turpināja un satura nozīmē pat attīstīja to latviešu tautas dzīves tēlojuma virzienu, kuru savā laikā aizsāka K. Hūns un drīz pārņēma jaunā latviešu profesionālo mākslinieku paaudze.

Sākot ar 1892. gadu, M. Buša darbībai varam izsekot mēnešrakstā «Austrums». Te galvenokārt sastopamies ar viņa pēc citu autoru oriģināliem darinātām klišejām. Līdz ar to šeit atklājas vēl kāda M. Buša darbības nianse. Atgriežoties pieticīgajās amatmeistara pozīcijās, viņš sagatavoja publicēšanai to latviešu mākslinieku darbus, kuri ar savu turpmāko daiļradi jau iezīmēja jaunu pakāpi latviešu profesionālās nacionālās mākslas attīstībā.

Pat tad, ja M. Buša oriģināldarbu klāsts pēc visstingrākās analīzes tiktu reducēts līdz minimumam, pat tad, ja mēs aplūkotu viņu vienīgi kā grafiķi — izpildītāju, meistara tīri kvantitatīvais veikums jau veidotu veselu sakarību ķēdi ar savdabīgām latviešu kultūras vēstures parādībām. Bez tam pats M. Bušs un viņa oriģināldarbi atrodas tā laika kultūras un mākslas progresīvo tendenču lokā. Viss minētais liek viņa un līdzīgu censoņu atstāto mantojumu rūpīgi pārvērtēt un sistematizēt, jo tas ļauj izsekot tolaik vēl trauslajam latviešu profesionālās tēlotājas mākslas pavedienam, kā arī padziļina priekšstatu par dažām mūsu tā laika tēlotājas mākslas attīstības problēmām.

NO SIMTGADU MIEGA

Kad 1873. gada 28. jūnijā pāri ļaužu tūkstošiem tika pacelts «no latviešu tautietēm ar to vēlēšanu visai tautai darinātais» Pirmo vispārējo latviešu dziesmusvētku karogs, šis akts it kā vainagoja noteiktu, jau veiktu, tautas atmodas kustības ceļa posmu, bet pats karogs ar krāšņo zīmējumu — pretēji visām Rīgas Latviešu biedrības runasvīru atrunām¹ — uz laikiem kļuva par «tautiskās lietas» ideālu un centienu simbolu (97. att. ielīmē). «Karoga vidū ir ar raibiem zīda pavedieniem izšūta bilde, kas rāda svētu birzi un vecu, apsūnojušu ozolu un zem tā ar kuplu lapu vitni puškotu altāri. Uz altāra deg upuru liesmiņa, kuras dūmi vilņo uz augšu. Pie altāra, uz kreisās rokas atspiedies, stāv vecs vaidelotis ar lielu, sirmu bārzdu, kas te upurēdams savā paceltā labā rokā tura kuplu ozola zaru.»² Ja, orientējoties uz lietas būtību, apzināti ignorējam šoreiz mazāk svarīgo tehnisko izpildījumu un mākslas veidu klasifikāciju, tad varam teikt, ka ar šo zīmējumu it vērienīgā veidā un laika garam atbilstošā saturā un formas vienībā latviešu tēlotājmākslā sevi piesaka tautiskais romantisms. Ozola, vaideloša un altāra motīvs ieguva savdabīga etalona nozīmi, un gadu desmitiem ilgi to izmantoja gan tiešos, gan variētos atkārtojumos. Sirmais svētnieks kļuva par turpmāko dziesmusvētku piemiņas lapu atribūtu, kā arī ieņēma savu cienājamo vietu dažādos tautas senvēstures ainu tēlojumos. Neraugoties uz diezgan detalizēti izklāstīto karoga tapšanas vēsturi, šī kultūrvēsturiski nozīmīgā un arī no latviešu tēlotājas mākslas vēstures viedokļa interesantā zīmētā tēla izcelsme savos pamatos paliek vēl neatšifrēta, un zīmējuma autors joprojām ir nezināms. Taču atsevišķas analogijas un sabiedriskās dzīves sakarības ieskicē eventuālo meklējumu loku. Te pirmām kārtām mināma komponista, literāta un arī visai aktīvā tēlotājas mākslas amatiera Baumaņu Kārļa³ pašrocīgi darinātā zīmējuma litogrāfija viņa kordziesmu krājuma «Ligo» titulā, kuras sižets un tā kompozicionālais risinājums ir ļoti tuvs dziesmusvētku karogā tēlotajai aintai (98. att. ielīmē).⁴ Šis fakts, tāpat kā Baumaņu Kārļa dalība svētku komitejas darbā, pieļauj minējumu par viņa iespējamo līdzdalību arī svētku karoga pirmmeta vai idejiskās ieceres tapšanā. Atklāts tomēr paliek jautājums par šī pieteikuma formu — vai eksistējis zīmēts mets vai vārdisks apraksts. Vienlaikus var arī pieņemt, ka vaideloša tēla radīšanā komponistam piekritusi ne tik daudz aktīvi radoša, cik salīdzinoši pasīva iespaidu pārmantotāja loma. Tā kā dziesmu krājuma titula zīmējums datēts ar 1874. gadu, tad var būt, ka sastopamies ar jau aizsāktas tradīcijas turpinājumu nedaudz autorizētā sniegumā. Neskatoties uz šīm pretrunīgajām, bet savstarpēji saistītajām hipotēzēm, fakts, ka Auseklim arī dzīvē tuvais Baumaņu Kārlis pievērsies šādai tēmai, savā veidā aprobē tās atbilstību tautiskā romantisma būtībai.⁵ Mītis-

kais senvēstures tēls parādās kā tautas nacionālās pašapziņas modinātājs, tās patriotiskā patosa simbols, kura zemtekstā pat jaušams klerikālajai reakcijai adresēts izaicinājums.

Tajā laikā K. Hūns jau bija aizsniedzis daiļrades virsotnes un nostiprinājis savu mākslinieka prestižu kā Krievijas, tā Eiropas mērogā. Viņa slavas atbalsis bija sasniegušas arī latviešu sabiedrību, taču dziļāku un paliekošu iespaidu tās vēl nespēja radīt. Uztvert viņa mākslas patieso lielumu kavēja vietējās dzīves norišu vitālās aktualitātes, kas aizēnoja ārpus vai pāri tām stāvošu interešu horizontus. 60. gadu beigās tapušās gleznas «Bērtuļa nakts priekšvakarā» un «Bērtuļa nakts epizode» bija K. Hūna un arī visas latviešu profesionālās tēlotājas mākslas pirmie patstāvīgie, mākslinieciski vairāk nekā pārliecinošie pieteikumi vēsturiskajā glezniecībā, kaut gan bez tieši uztveramām sižetiskām sakarībām ar latviešu tautas vēsturi, nacionālās atbrīvošanās cīņas centieniem un gaitu. Tas arī kļuva par cēloni vēlāk ieilgušajiem pārspriedumiem par nacionālās misijas ignoranci šī mākslinieka daiļradē un viņa nosacītajiem nopelniem latviešu tēlotājas mākslas attīstībā. Tomēr šis jautājums nav vienkāršojams ne vienā, ne otrā virzienā.

Ir interesanti atskatīties atpakaļ, lai konstatētu, ka jau 60. gadu pirmajā pusē parādījās Baltijas vēstures tēmu traktējumi, kas atšķīrās no agrākajiem. Pirmām kārtām jāatceras tikai garāmejojot pieminētais J. Ā. Timma Saules kaujas gleznojums.⁶ Vairākus vēsturiskā žanra darbus varēja skatīt arī 1871. gadā sarīkotajā piektajā Rīgas mākslas izstādē. Starp citām tur bijusi eksponēta A. G. V. Pecolda glezna «Konrāda fon Meierdorfa vadīto vācu bruņinieku kauja ar lietuviešiem 1205. gadā», kā arī K. Hūna laikabiedra — igauņu mākslinieka Johana Kēlera⁷ 1864.—1865. gadā uzgleznotais darbs «Atmošanās no burvju miega» («Igauņu leģenda»). Šī glezna, kas bija vērsta pret baltvācu feodālu jūgu, izraisīja visai pretrunīgas emocijas.⁸ Vietējās baltvācu publikas reakcija bija pašsaprotama. Bet grūti noteikt, cik dziļu rezonansi J. Kēlera darbs bija guvis latviešu sabiedrībā.

K. Hūna Bērtuļa nakts tēmas gleznojumi uzskatāmi par igauņu mākslinieka darbā izteiktās antiklerikālās un antifeodālās ievirzes paralēli — kaut arī ne tik konsekventi paustu un sevī pieklusinātu. Gleznotāja K. Hūna pasaules uzskatu un pilsonisko pozīciju veidoja krievu demokrātiskā doma, kas, protams, prasīja arī tautas vēstures tēlainu atspoguļojumu, bet epizodiskie kontakti ar Latviju viņam vēl nedeva iespēju uztvert lielās tēmas pavedienu latviešu tautas nacionālās atbrīvošanās cīņas tiešajās izpausmēs. Tāpēc K. Hūns mākslas vēsturē vispirms ieliet kā krievu demokrātiskā realisma pārstāvis, neraugoties uz atsevišķām no citiem māksliniekiem atšķirīgām daiļrades niansēm. K. Hūna atstātā mantojuma dialektiskā vieta latviešu tēlotājas mākslas vēsturē noskaidrojās tikai vēlāk un it kā ar atpakaļejošu datumu — tad, kad šīs vēstures kopainā jau nepārprotami iezīmējās viņa snieguma svars un nozīme sava laika demokrātiskās kultūras mantojumā vispār, bet latviešu nacionālās tēlotājas mākslas veidošanā it īpaši. Pagājušā gadsimta 70. gadu pirmajā pusē šādas kopainas vēl nav un nevar būt — mūsu glezniecības un grafikas pirmsākumi ļauj apjaust tikai iespējamās turpmākā darbības lauka aprises un attīstības ceļa virzienu. Tādējādi pats par sevi saprotams, ka tajā laikā un tajos apstākļos senču upuru altāra dūmi latviešu sabiedrībai varēja aizsegt K. Hūna daiļrades lielumu.

Latviešu literatūrā 19. gadsimta 70. gados jau visai uzskatāmi sevi pieteica reālisms un tautiskais romantisms. «Tomēr reālisma attīstība — ar detalizētu īstenības tēlojumu un tipiskiem raksturiem tipiskos apstākļos — sākumā notiek samērā lēnāk nekā romantisma attīstība.»⁹ Tas bija atkarīgs no vairākiem faktoriem. Kā lasāms padomju pētnieka M. Stebļina-Kamenska mitoloģijas tēmai veltītā darbā, «personības un nācijas veidošanās notiek paralēli. Personiskās pašapziņas attīstība un uzmanība pret individuālo izraisa nacionālās pašapziņas attīstību un uzmanību pret nacionāli savdabīgo. No tā izriet romantiķiem raksturīgā pievēršanās vēsturei, nacionālajai senatnei, folklorai un mitoloģijai.»¹⁰ Tā kā Latvijā jaunā buržuāziskā nācija veidojās ne vien šķiru cīņās, bet arī nacionālās atbrīvošanās kustības apstākļos, visas šīs norises te ieguva īpašu spriegumu. Apelēšanai pie tautas senatnes un garamantām — vismaz kustības sākumā — bija ne tikai idejiski mobilizējoša nozīme, bet tai piemita arī politiskas demonstrācijas raksturs. Tautiskais romantisms un jaunlatviešu publicistikā aizsāktais reālisms rāda divus atšķirīgus ceļus viena kopīga uzdevuma veikšanā. Zīmīgi, ka latviešu tēlotāja māksla, ko tajā laikā galvenokārt pārstāvēja grafika, kā uzticīga un sākumā vēl pieticīga literatūras pavadone pirmos soļus spēra tieši reālisma ievirzē, pie tam, kā to apliecina A. Dauguļa un viņa sekotāju sniegums, pašā kaujinieciskākajā tās sektorā — politiskajā satīrā.

Jaunlatviešu vadoņi izteikumos par tēlotāju mākslu nav bijuši pārāk izšķērdīgi, taču palaikam sastopamies ar vienu otru piezīmi, kas ļauj spriest par to, kā tika izprasti tās uzdevumi savas nacionālās kultūras attīstīšanā. Tā, piemēram, K. Valdemārs rakstā «Piemiņa par Durbes kauktiņu 13. jūlijā 1260. gadā» uzsveris to, ka šās brīnišķās kaujas piemiņa vēl esot dzīva tautas teikās un ka tikai vēl esot jāgaida mākslinieks, kas šo svarīgo notikumu uzzīmētu vēsturīgā bildē mūžīgas piemiņas pēc.¹¹ Tomēr jāsaka, ka latviešu glezniecība un grafika konkrētiem savas tautas vēstures notikumu tēlojumiem pievērsās lēni un pakāpeniski, caur mitoloģiju un dažādiem aizgūtiem pastarpinājumiem. Lai gan pirmie tautiskā romantisma pieteikumi mūsu tēlotājā mākslā bija vērojami samērā agri — 19. gadsimta 70. gadu pirmajā pusē, tā attīstība norisa gausi. Atšķirībā no literatūras, kur tautiskais romantisms ierosmi smēlās tautas garamantās, G. Merķeļa iedzīvināto tēlu pasaulē un reizēm arī vācu romantisma progresīvajā spārnā, tēlotājā mākslā šie avoti, pamatā gan būdami analogi, bieži tika apgūti ar slāviskas vai ģermāniskas izcelsmes grafikas darbu starpniecību. Šajā apstākļi atklājas aizgūtas formas piemērošana jaunam — tautas atbrīvošanās kustības ideālos dzimušam saturam. Laikā, kad nacionālo tradīciju veidošanās vēl atradās sākuma stadijā, to varam uzskatīt par likumsakarīgu parādību, kas jo skaidri atsedza tautiskā romantisma pretrunas un trūkumus, kuri negribot un neapzināti veidoja labvēlīgu augsni pseidotautiskā romantisma vizuāli tēlainām izpausmēm. Tās pirmām kārtām veicināja tikai aptuvenie priekšstati par tautas senatni, dziļāko vēsturisko sakarību neizpratne, kā arī vēl pastāvošais etnogrāfisko un arheoloģisko materiālu trūkums.

Apmēram gadu pēc tam, kad aizsākās dzīvīgā polemika par reālisma, tautiskā un pseidotautiskā romantisma vietu, nozīmi un savstarpējām kolīzijām latviešu literatūrā, «Jaunu Dunduru» almanahā parādījās Ausekļa un Bauņaņu Kārļa kopīgi sacerētais rakstiņš «Daiļeniekiem jo ievērojams». Tajā šķietami tieši, bet vairāk gan pārnestā nozīmē skarti arī mūsu apcerei nozīmīgi

jautājumi. «Tā kā nu mūsu daiļnieki maz vielas atraduši, iz mūsu dzīves un sadzīves ko ņemt un izstrādāt, tā tad esam mēs rūpējušies šādam trūkumam piepalīdzēt un kādas idejas priekšā celt, kas varbūt sekmīgi varētu tikt izlietātas nākamībā:

1. Vaideļoti apakš ozola. Tauta nāk un nes viņiem ziedus, kā pautus, olas, cāļus, vistas (gaiļi mājās piemirsti), linus, malku, cimdu, skursteņu naudu u. t. j. pr.
2. Jods «Zobu gala» izskatā apkaro bizmaņus, šķēpu vietā spalvu rokā turēdams.
3. Latviešu Indriķis, tas vēsturnieks un jezuīts, tur runas. Bilde otrā malā mēģina Latvieši ar virvēm Ikšķiles mūra pili Daugavā iegāzt un neliekas it neko zinot par Indriķiša padomiem.
4. Katram pantiņam vienu jeb ar divas bildes no tās dziesmas «Kad man būtu tā» ...
5. Vācu Miķels* ar trīsstūraini top no puikām pikots ar sapuvušiem āboliem un vokābuļiem.»¹² (*Cilvēks, kas mucā pa spundi barots. — *Autoru piez.*)

Šie pārspriedumi var atstāt savādu un pretrunīgu iespaidu ne tikai savas formas, bet arī satura dēļ. Kad gadsimtu gaitā lielajos vēstures vispārinājumos ir izplūdušas un pazudušas tā laika aktualitāšu fineses, grūti uztvert vēlējumu konkrēto adresātu. Pēc virsraksta un konteksta it kā nepārprotami secināms, ka autori vērsas pie latviešu māksliniekiem — gleznotājiem, taču pēc ieceres un satura dziļākās būtības rakstīnam ir antiklerikāls raksturs. Tādēļ jāšaubās, vai minētās rindas būtu uzskatāmas arī par satīriskā formā ietērtām tautiskā romantisma programmas tēzēm topošajai latviešu tēlotājam mākslai. Neraugoties uz to, šajos drastiskajos izteikumos savdabīgā veidā precīzi prognozētas latviešu tēlotājas mākslas attīstības tendences turpmākajos desmit, piecpadsmit gados.

*

19. gadsimta 80. gadu sākumā latviešu sabiedrībā jau jūtami izpaudās buržuāziski nacionālo centienu apsūkums. Līdz ar to kultūras un mākslas dzīvē tautiskā romantisma patieso pacēlumu nomainīja pseidotautiskā romantisma liekulīgais teatrālisms un melīgā tukšvārdība. Atstājot nākamībai sava talanta spožumu, no dzīves pārāgri aizgāja Auseklis, brāļi Kaudzītes bija pabeiguši savus «Mērnieku laikus», bet Andreja Pumpura «Lāčplēsis» vēl atradās lēnas un pamatīgas briešanas stadijā. Tikmēr pseidotautiskā romantisma dižgara Jēkaba Lautenbaha-Jūsmaņa¹³ «Līgai» un «Zalkša līgavai» saradās kupls labi situētu cienītāju pulks.

Latviešu tēlotājā mākslā līdzās mums jau pazīstamā vaideloša atdarinājumiem,¹⁴ ko papildina daži aizgūti, tikai nosaukumā lokalizēti attēli,¹⁵ sākot ar 80. gadu pirmo pusi, salīdzinoši īsā laikposmā sablīvējas vesela virkne Latvijas un latviešu tautas vēsturei veltītu glezniecības un grafikas darbu. Šajos gados, kad sabiedrībā sākās jauns — latviešu buržuāzijas diferencēšanās process, pliekana sentimentālisma pastiprinātais pseidotautiskais romantisms kļuva par aizsegu tās reakcionārākās daļas liekulībai un īstenībā prettautiskajiem centieniem. Līdztekus kā patiesi tautisku ideālu paudēji turpināja attīstīties arī reālisms un tautiskais romantisms. Tādēļ, vērtējot tā laika latviešu

glezniecības un grafikas devumu, jāsastopas ar visai sarežģītu parādību kopumu, proti, tāpat kā literatūrā, arī tēlotājā mākslā pseidotautiskais romantisms nav tautiskā romantisma turpinājums, bet ir viena no iespējamām tā nosliecēm, kas aktivizējas un sakuplo sev labvēlīgos, taču pieklust un atkāpjas nelabvēlīgos apstākļos. Lai gūtu iespējami pareizu priekšstatu par šo darbu un viņu autoru vietu un nozīmību mūsu tēlotājas mākslas vēsturē, jācenšas katram gadījumam rast individuālu pieeju, ņemot vērā visus objektīvos un subjektīvos faktorus, jo sākotnēji šī tautiskā un pseidotautiskā romantisma robeža ir grūti definējama, bet mākslinieka piederību vienam vai otram virzienam noteic daudzējādi blakusapstākļi, starp kuriem nenoliedzama loma ir arī viņa atkarībai no pasūtītāja.

1883. un 1884. gadā pirmais latviešu akadēmiķis J. S. Roze uzgleznoja vēsturiskās tēmas gleznas «Pirmie vācu tirgotāji Daugavmalā» (99. att. ielīmē), «Rīgas dibināšana»¹⁶ un «Pirmo lībiešu kristīšana Ikšķiles baznīcā» (100. att. ielīmē). Pēc savas būtības tās ir precīzas eļļas krāsu tehnikā izpildītas baltvācu grafiķa F. L. Maidela iepriekš apskatīto gravīru kopijas, kas pilnībā saglabā oriģinālu autora kultūrtrēģerisko koncepciju. Latviešu mākslas vēsturē šie darbi dažkārt minēti kā pierādījums J. S. Rozes pseidotautiskai orientācijai. Atceroties mākslinieka patriotisko nostādni un pret baltvāciešu valdošā virsslāņa spekulācijām vērstās demonstratīvās izdarības, viņa gleznojumi dzīves un radošās darbības kopainā iegūst paradoksālu raksturu. Trūkstot konkrētām liecībām par darbu tapšanas iemesliem, nedrīkstam pārsteigties ar secinājumiem. Iespējams, ka gleznotājs izpildījis kādu pasūtījumu, kas arī izslēdzis vēsturisko sižetu subjektīvu interpretāciju. Būtībā visas trīs gleznas sasaucas ar līdzīgiem risinājumiem baltvācu mākslinieku sniegumā.¹⁷ Tādēļ, ņemot vērā J. S. Rozes sarežģīto materiālo stāvokli šajā dzīves posmā, tāda versija ir pilnīgi pieļaujama. Turklāt nevar aizmirst, ka tajā laikā gan tautas vēstures tēmas uztvere, gan uzdevumu izpratne mākslā vēl tikai veidojās. Literatūrā jau bija vērojama visai krasa ar šo tēmu saistīto jautājumu polarizēšanās, bet tēlotāja māksla šajā ziņā atradās izejpozīcijas meklējumu stadijā. Aplūkotie J. S. Rozes darbi faktiski demonstrē atbilstību situācijai, un tajos atklājas nevis atkāpšanās no saviem ideāliem, bet gan aktivitātes trūkums to meklēšanā, tautas vēlmēm sveša un naidīga viedokļa naiva un nekritiska pieņemšana.

80. gadu pirmajā pusē ar savdabīgiem vēstures tēlojumiem latviešu mākslā ienāca Ansis Legzdīņš. Viņa profesionāli vēl neatraisītajā sniegumā izpaužas kā laikmets, tā latviešu tēlotājas mākslas toreizējām spējām raksturīgi tautiskā romantisma centieni. Šī tautas talanta dzīve un daiļrade ir epizodiska, bet reizē jo spilgta un neparasta parādība mūsu mākslas vēsturē. Saglabājušies nostāsti, precizēti ar nedaudziem paša mākslinieka sniegtiem autobiogrāfiskiem faktiem, dod daļēju priekšstatu par viņa dzīves gājumu, bet pazudušo darbu attēli ļauj ieskatīties A. Legzdīņa mākslinieciskajā darbībā. Viņš piedzima 1859. gadā Tukuma apriņķa Mīlzkalnes (Šlokenbekas) pagastā un jau bērnībā sāka nodarboties ar glezniecību, bet ģimenes trūcīgo materiālo apstāļu dēļ sistemātisku izglītību nav guvis. Pēc nostāstiem, A. Legzdīņš ap 80. gadiem darbojies Tukumā.¹⁸ No tiem pašiem avotiem uzzinām, ka apkārtējās muižās kādreiz atradušies daudzi viņa gleznoti medību skati. To it kā apstiprina arī vienīgā mums zināmā paša mākslinieka 1886. gadā rakstītā liecība — Pēterburgas Mākslas akadēmijas prezidentam



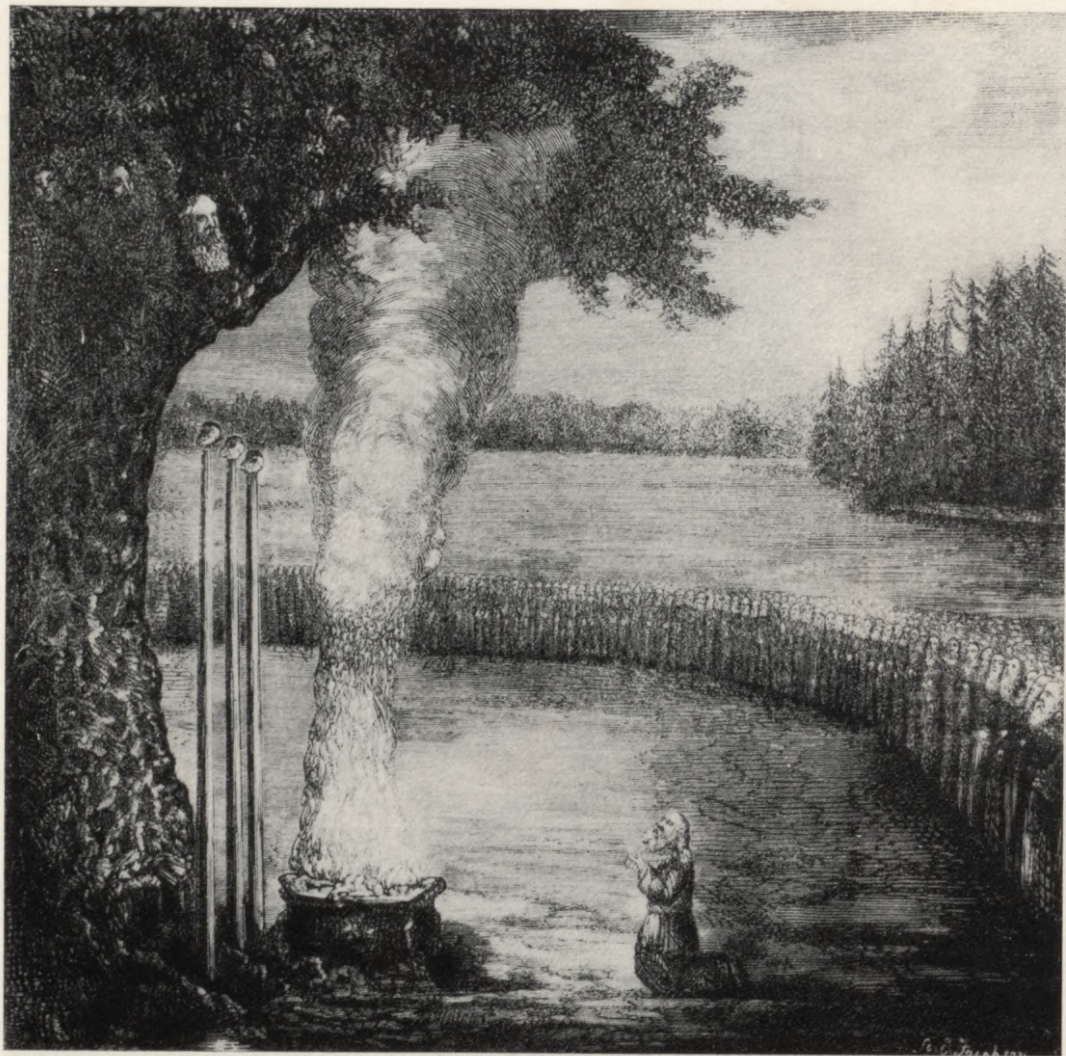
97. Pirmo vispārējo latviešu dziesmusvētku karogs.



98. Baumaņu Kārlis.
Dziesmu krājuma «Līgo» titula zīmējums.

99. J. S. Roze.
Pirmie vācu tirgotāji Daugavmalā.
100. J. S. Roze.
Pirmo lībiešu kristīšana Ikšķiles baznīcā.





101. Pērkona ozols vecajā Rāmavā.
(Pēc A. Legzdīņa gleznas oriģināla.)



102. Īmanta pāreģojums.
(Pēc A. Legzdina idejas.)



103. E. M. Jakobsons.
Kompozīcija par latviešu tautasdziesmām.



104., 105. J. Krēsliņš.
Ilustrācijas grāmatai
«Latviešu teiksmas iz Malienas».



106. A. Baumanis.
Likteņa zirgs.

lielkņazam Vladimiram adresētais lūgums, kurā A. Legzdiņš jau nosauc sevi par gleznotāju un līdzekļu trūkuma dēļ lūdz dot viņam iespēju papildināties akadēmijā uz valsts rēķina.¹⁹ Kaut arī prezidenta rezolūcija bijusi pozitīva, mums nezināmu iemeslu dēļ A. Legzdiņš akadēmijā tomēr nav mācījies. No tā paša dokumenta secināms, ka līdz tam laikam viņš Rīgā un dažādās Kurzemes vietās sagleznojis ap simt portretu. Par viņa spējām šajā žanrā šodien var spriest pēc komponista un pedagoga Jāņa Cimzes portreta²⁰ un pāris zīmētu ģimētņu reprodukcijām. J. Cimze gleznots ar noteiktu profesionālu varēšanu. Darbā nenoliedzami jaušama rokas ievingrinātība, varbūt pat rutīna. Uzdevuma risinājums tuvs J. S. Rozes gleznotajiem Latviešu biedrības priekšnieku portretiem. J. Cimzes dzīves dati (1814—1881) un aptuvenais ģimētnes tapšanas laiks ļauj secināt, ka portrets gleznots pēc fotogrāfijas, taču ar radošu attieksmi. To apliecina tēla psiholoģiskā ekspresija un savdabīgais racionālas nosvērtības un romantiska pacēluma sakausējums, kas jūtamā ģimētnē. Neraugoties uz visu teikto, portretam piemīt arī amatnieciska smagnējība, bet diletantismam raksturīgais sīkais detaļu izstrādājums it kā kompensē un pietušē atsevišķas zīmējuma neprecizitātes. Šie un citi līdzīgi momenti vēl tiešāk atklājas A. Legzdiņa zīmēto portretu attēlos.²¹ Kā zināms, mākslinieks gleznojis arī romantiskas ainavas, taču to oriģināli nav saglabājušies.²² Ziņas par turpmākām šī autodidakta dzīves un daiļrades gaitām balstās uz grūti pārbaudāmiem materiāliem. Pēc nostāstu iedibinātas tradīcijas A. Legzdiņš 80. gados aizceļojis līdz Dienvidfrancijai, ap gadsimtu miju atkārtoti apmeklējis Franciju, arī Itāliju, pabijis Anglijā un tad atgriezies dzimtenē. Pēc 1905. gada revolūcijas viņš atkal aizbraucis uz ārzemēm — šoreiz uz Antverpeni — un Latvijā vairs nav atgriezies. A. Legzdiņš ir miris ap 1914. gadu. Trūkstot konkrētām liecībām, nav iespējams spriest par A. Legzdiņa daiļrades raksturu dzīves beigu posmā. Latviešu tēlotājas mākslas vēsturē viņš nostiprinājies ar 80. gados radītajiem darbiem, kuru liecinieki ir vienīgi attēli. Mākslinieka autobiogrāfiskajās uzziņās minēts, ka 1886. gadā viņš dzīvojis Latviešu biedrības namā, kur atradušies arī viņa pēc pasūtījuma gleznotie darbi. No tā izriet, ka neatkarīgi no sava materiālā stāvokļa un sabiedriskās situācijas A. Legzdiņš atradies tieši tajā vidē, kurā aktīvi — kaut arī pretrunīgi — atbalsojās tā laika latviešu nacionālās kultūras veidošanas problēmas. Tādēļ arī A. Legzdiņa darbus par latviešu senvēsturi, kuri atbilda viņa darbības sabiedriskās vides prasībām un mākslas izpratnei, varam uzskatīt par objektīviem latviešu tēlotājas mākslas tā laika centienu atspoguļotājiem.

Lielkņazam Vladimiram adresētajā lūgumā mākslinieks pieminējis gleznu «Pērkons (latviešu pagānu dievs)». Bez tās literatūrā tiek rakstīts vēl par trim vēstures tēmai veltītiem A. Legzdiņa darbiem. Tie ir zīmējums «Mūsu senču saaicināšanās uz karu», glezna «Pērkonas ozols vecajā Rāmavā» jeb «Veco latviešu upurēšana Pērkonam, Pīkolam un Potrīpam» un zīmējums «Imanta pareģojums». Tā kā oriģināli gājuši bojā vai pazuduši, tad par tiem priekšstats iegūstams vienīgi pēc žurnālā «Rota» ievietotajām reprodukcijām. Pirmais attēls, kura klišeju gatavojis M. Bušs, lasītājiem un skatītājiem tiek pasniegts kā A. Legzdiņa speciālzīmējums «pēc kādas senas bīdes», kas radusies pēc «pirmā Baltijas vēsturnieka — Latviešu Indriķa ziņām», kā arī iespaidojoties no G. Merķeļa latviešu senatnes tēlojuma.²³ Interesanti atzīmēt, ka šis darbs ir Livonijas kartes grafiskajā rotājumā izmantotā J. V. Krauzes zīmētā

sižeta precīzs atkārtojums. Šo, jādoma, arī toreiz ne pārāk izplatīto apgaismības laikmeta grafikas materiālu izmantošana ienes savu niansi gan A. Legzdiņa radošajos meklējumos, gan latviešu vēstures attēlojumos vispār. Kā liecina J. S. Rozes problemātiskie pieteikumi un šīs tēmas attīstība atsevišķu nākošās paaudzes pārstāvju, īpaši A. Baumaņa, daiļradē, 80. un vēl arī 90. gados latviešu mākslinieki nacionālās vēstures atveidojumu sižetiskās ierosmes tieši vai pakārtoti galvenokārt smēlušies Indriķa hronikā.²⁴ Šo sižetu vizuāli tēlaino interpretāciju iespaidoja arī F. L. Maidela gravīru un citu aizguvumu popularitāte. Spilgts piemērs ir 1885. gadā «Rotā» vairākos turpinājumos publicētā stāsta «Jaunais varonis» salīdzinoši krāšņās, pēc Varšavā iegādātām klišejiem novilktais Elvīro Mihaēla Andriolli²⁵ ilustrācijas. Tās parāda tam laikam raksturīgo senatnes mākslinieciskā atspoguļojuma eklektisko amplitūdu un stilistiski visai organiski iekļaujas vietējās grafikas un glezniecības devumā. Laikā, kad Latvijas un latviešu tautas vēstures pētīšana vēl balstījās uz baltvācu historiogrāfijas pamatiem, to visu var pieņemt par likumību. Tieši šādā kontekstā A. Legzdiņa vērsšanās pie G. Merķeļa darbiem un viņa laikabiedru zīmējumiem dēvējama par oriģinālu soli. Gleznā «Pērkona ozols vecajā Rāmavā» mākslinieks, kā tas uzsvērts attēlam pievienotajā rakstā, jau tieši sekojis izjūtām, ko izraisījuši G. Merķeļa sacerējumi.²⁶ Bet izvēlēta uzdevuma mākslinieciskajā atklāsmē A. Legzdiņš šoreiz ir visai patstāvīgs. Šī attēla klišeju pēc gleznas fotogrāfijas darinājis E. M. Jakobsons (101. att. ielīmē). Reprodukcija rada pietiekamu priekšstatu par gleznas kompozīciju un tās īpatnējo stilistisko risinājumu. Darba uzbūve ir elementāra un orientēta uz iespējamu atainotās situācijas pārskatāmību. Personāža tēlojums — statisks un nosacīts. Tajā redzams profesionālo iemaņu trūkums un autora nevarība figūru traktējumā. Vēlēšanās mītisko sižetu iemiesot konkrētos tēlos realizējusies panaivā ilustrācijā. Senču dievības svētozola lapotnē un drūmie rituāla aksesuāri ienes gleznā īpatnēju barbariskas mistikas akcentu. Var runāt arī par daļēju satura un formas vienību, kas šajā gadījumā atklājas naivās ieceres un tai atbilstošā izpildījuma savdabīgajā harmonijā.

Melnbaltie attēli nedod iespēju spriest par A. Legzdiņa darbu gleznieciskajām kvalitātēm, taču tie ļauj secināt, ka viņa figurālo kompozīciju mākslinieciskais sniegums bijis visai nevienāds. Pastāv varbūtība, ka attēli atšķiras no oriģināliem, tomēr citreiz pierādītā klišeju izgatavotāju amata veiklība liecina, ka zīmējuma un formas nepilnības reprodukcijās vispirms saistāmas ar paša A. Legzdiņa profesionālo spēju līmeni. Kā redzams, šis mākslinieks autodidakts, mācoties no paraugiem, portretu glezniecībā jau bija sasniedzis noteiktu profesionālisma robežu. Toties patstāvīgās figurālās kompozīcijas viņš gleznojis kā lielās mākslas neskarts tautas talants. Līdz ar to viņa vēsturiskās tēmas darbi latviešu tēlotājas mākslas vēsturē aplūkojami gan kā vieni no retajiem tautas meistarū pieteikumiem, gan kā nacionālās mākslas pirmajiem šāda veida sasniegumiem.

Trešā un pēdējā šobrīd mums zināmā A. Legzdiņa latviešu senvēsturei veltītā darba attēla klišeju, kā pie tā norādīts, pēc viņa idejas darinājis kāds V. Bojarskis Varšavā.²⁷ Liekas, ka šoreiz ar vārdu «ideja» jāsaprot grafiski fiksēts un jau līdz kādai gatavības pakāpei novests mets, jo attēlā sastopamies ar A. Legzdiņam raksturīgo neveiklību figūru traktējumā, bet personāža tērpos atkal vērojami aizguvumi no J. V. Krauzes zīmējuma (102. att. ielīmē).

Jau darba nosaukums — «Imanta pareģojums» — rāda, ka arī šo sižetu mākslinieks smēlies G. Merķeļa iedzīvināto tēlu pasaulē. Attēla saturu it plašā un patētiski jūsmīgā rakstā izklāstījis komponists Straumes Jānis²⁸: «Zīmējumā mēs redzam brīdi, kur Kaupis ar Imantu stāv kā niknākie pretenieki viens otram pretim: Kaupis atspiedies pie ozola, kura nolauztā virsaune, sadragātie zari simboliski aizrāda senču Pērkoņa un citu dievu varas salaušanu caur kristīgo ticību; Imants lielākajā sirsnībā un aizgrābtībā stāv kā atriebīgs pareģons, roku pacēlis un gribēdams Kaupi vēl piedabūt pie savas tautas atpakaļ, — viņš spraigi runā, uz nākotni raudzīdamies.. [.] Velti viņš lūkoja Kaupi atturēt no divkaujas. — Taures drūmi atskanēja, un ieroči sastapās.»²⁹

A. Legzdiņš, piešķirot G. Merķeļa tēlu pasaulei vizuāli tveramas aprises, centies atspoguļot ne tikai rakstnieka darbā aprakstīto situāciju, bet arī tās dziļākās sakarības. Tādēļ viņa citādi neveiklajā cilvēku tēlojumā jau parādās pannaiva vēlēšanās atklāt personu raksturus. Mākslinieka ieceres tomēr paceļas tālu pāri viņa profesionālās varēšanas līmenim. Darbā valda shematisks stingums, ko nespēj pārvarēt arī varoņu teatrālais patoss. Tas kopā ar neveiksmīgajiem tēlu psiholoģiskās atklāsmes mēģinājumiem pietuvojas riskantai, lai neteiktu — komiskai, kuriozitātes robežai. Tīri profesionāli kritēriji šī darba vērtības noteikšanai nav piemērojami. Tas nozīmētu tā morālu iznīcināšanu, bet darba vērtīgums atklājas laikmeta un vides kultūrvēsturiskajā kontekstā.

G. Merķeļa daiļrades mantojuma apgūšanai un pārmantošanai 19. gadsimta 70. un 80. gados bija būtiska nozīme latviešu nacionālās kultūras un īpaši literatūras attīstībā. Viņa darbi «Vidzemes senatne» un «Vanems Imanta» kļuva par svarīgu faktoru latviešu tautas nacionālās pašapziņas veidošanā. Ar savu tēlaini kaismīgo tālās pagātnes notikumu interpretāciju tie radīja izejpozīciju no baltvāciešu kultūrtrēģeriskajām koncepcijām neatkarīgai tautas vēstures izpētei un tās mākslinieciskam atveidojumam. No G. Merķeļa sacerējumiem iedvesmojās tautiskais romantisms, tos ekspluatēja pseidotautiskais romantisms. Šo virzienu atšķirība izteicās aizgūto vēsturisko un mitoloģisko tēlu satura ietilpībā un to tālākajā evolūcijā. Arī A. Legzdiņš stingri balstījās uz G. Merķeļa iedibinātajiem pamatiem. Tradīciju trūkums un nepietiekama profesionālo iemaņu bagāža viņam tomēr neļāva tuvoties patstāvīgai, tēlotājas mākslas specifikai atbilstošai senatnes tēlu interpretācijai. Pārdesmit gadus vēlāk, apcerot jaunās latviešu mākslas talantu izaugsmes iespējas, J. Asars rakstīja, ka «tiem vajaga tradīciju, kas būtu viņu ceļa vējš, un vajaga kultūras sabiedrības, kas viņus saprastu, ierosinātu un pabalstītu. Kur to nav, viņiem jāvērgst un jāpanīkst.»³⁰ A. Legzdiņš latviešu sabiedrībai sevi pieteica tautiskā un pseidotautiskā romantisma ciešākās saskares posmā, pie tam laikā, kad latviešu tēlotāja māksla kā izjusta, bet vēl apzināti nenoformulēta nepieciešamība meklēja atbalsta punktu sava patstāvīgā ceļa sākumam. Viņa centieni taka vēl vijās rīta krēslā. Taču tas nedod iemeslu A. Legzdiņu piepulcināt pseidotautiskā romantisma tipiskiem pārstāvjiem. Šī autodidakta darbi ir vieni no pirmajiem nacionālās vēstures tēmas risinājumiem mūsu tēlotājā mākslā. Savā radošo uzdevumu izpratnē tie ir elementāri un izpildījumā primitīvi, bet brīvi no pārprastas un tendenciozas nacionālās formas uzslāpojumiem. A. Legzdiņa sniegums tad arī izsīkst šajā pieteikuma pakāpē.

Turpmākajā šīs tēmas attīstībā vērojama spraiga, abu iepriekš minēto virzienu pretdarbības stimulēta, bieži vien maldīga, nacionālā satura un for-

mas meklēšana, palaikam pašmērķīgi ekspluatējot folkloras un tautas senatnes motīvus un tos eklektiski sakausējot ar pastāvošās stilu modes elementiem. Šādos meklējumos interesantu latviešu tautasdziesmu interpretāciju «Rotas» slejās devis E. M. Jakobsons (103. att. ielīmē). Visu minēto tendenču lokā saplūda un savijās kā vietējo amatieru, tā jaunās latviešu profesionālās mākslas centieni. 1886. gadā latviešu senvēstures risinājumus aizsāka Pēterburgas Mākslas akadēmijas students Arturs Baumanis³¹, kurš 1887. gadā uzgleznoja savu populāro gleznu «Likteņa zirgs» — Latviešu Indriķa hronikā fiksēta Baltijas senatnes notikuma konvencionālu, saturā inertu pārstāstu, pieblīvētu ar pseidoklasicistiskā manierē traktētu ģermānisku un slāvisku tipāžu (106. att. ielīmē). Bet tajā pašā laikā tautiskā satura un formas noskaidrošana jau bija aptvērusi plašas nacionālās kultūras sfēras. Liela nozīme šajā posmā tika piešķirta arheoloģiskā un etnogrāfiskā materiāla apzināšanai. Jaunlatviešu patriotisko aicinājumu rosināts, šis darbs konkretizējās un aktualizējās pasākumos, kas bija saistīti ar dziesmusvētkiem, un 1896. gadā Latviešu etnogrāfiskajā izstādē jau bija redzami neilgā laikposmā sasniegtie rezultāti. Šajā savas patiesības meklēšanas gaitā aizgūto formu valoda kavēja īsti tautiska satura atklāsmi un jaunajai latviešu tēlotājam palaiķim piešķīra svešādu akcentu. Tomēr šos centienus caurvija ja arī ne vienmēr apzināta, tad intuitīvi apjausta mērķtiecība, kas, neraugoties uz visādām blakusparādībām, bija vērsta uz folklorai raksturīgu tēlu skaidrību. Tādā aspektā A. Legzdiņa un A. Baumaņa radītos latviešu senatnes atainojumus papildina arī Jāņa Krēšliņa³² ilustrācijas paša apdarinātajām «Latviešu teikām iz Malienas», no kurām atsevišķi piemēri jau visai iejūtīgi atbalso tautas garamantām piemītošo krāšņumu un arī izteiksmes lakonismu (104., 105. att. ielīmē).

Par galvenajiem latviešu sabiedrības un topošās nacionālās tēlotājas mākslas kontaktu uzturētājiem vēl joprojām kalpoja periodiskie izdevumi. «Rotu», kas ap 80. gadu vidū šo sakaru uzturēšanā ieņēma vadošo vietu, jo drīz nomainīja «Austrums», kurš kļuva par pirmo tā sauktās «Rūķa» paaudzes mākslinieku daiļrades popularizētāju dzimtenē. Šajā mēnešrakstā blakus cittautu mākslinieku darbu un dažādu diletantisku ražojumu attēliem, jau sākot ar 1888. gadu, gan šim izdevumam gatavotu speciālzīmējumu veidā, gan kā ilustrācijas sastopami J. Līberga, A. Baumaņa, A. Lapiņa, Ā. Alksņa, J. Rozenāla, J. Valtera, R. Zariņa un citu latviešu autoru darbi. Tas viss savdabīgā veidā atspoguļo sarežģīto latviešu reālistiskās tēlotājas mākslas attīstības ceļu, kurā patiesa tautiskuma izjūta tikai lēni un ar grūtībām lauza sev ceļu caur biežajiem pašmāju literatūras radītajiem pseidotautiskā romantisma un sentimentālisma nosēdumiem. Jauno latviešu mākslinieku daiļrades reālistiskie centieni, kas pakāpeniski jau viņu studiju gadu darbos ieguva noteiktas aprišes, līdz skatītājam nonāca sadrumstalotā veidā, pie tam jo bieži tā laika sabiedrības gaumei atbilstošā deformējumā.³³ Kā, piemēram, rāda A. Baumaņa dzīve un radošā darbība, šī mākslas ideālu un īstenības realitāšu saduršme dažkārt beidzās dramatiski vai pat traģiski, jo «mākslinieks, kas nēms kalpot toreizējai latviešu sabiedrībai (buržuāzijas virsslānim — R. B.) un tās garšai, varēja tikt vilkts tikai uz leju, projām no īstās un brīvās mākslas. Un vēl lejāk viņam nācās slīgt, ja viņš sirdī nemaz nejuta līdzī tai programmai, kuru daudzinaja latviešu vadošās aprindas...»³⁴

Neraugoties uz to, šīs paaudzes vadošo mākslinieku daiļrade, kas bija veidojusies jaunlatviešu ideālu un krievu demokrātiskās mākslas tiešāko

iespaidu lokā, savā attīstībā palaikam jau tuvojās Jaunās strāvas akcentētajai sabiedriskās un estētiskās domas prasībai pēc reālistiskas mākslas. Tās augstākos sasniegumus raksturo īsts tautiskums un demokrātisks idejiskums, kas jo uzskatāmi atklājas Ādama Alkšņa (1864—1897) dziļi patiesajos tautas vēstures tēmas risinājumos. Šajos zīmējumos tukšu romantizētās pagātnes apjūsamošanu ir aizstājusi pret tautas apspiedējiem vērsta aktivitāte, un mākslinieka atdzīvinātie vēsturiskie tēli modina tautu jaunai cīņai. Viņa daiļrade aizsāka kvalitatīvi jaunu posmu latviešu nacionālajā reālistiskajā tēlotājā mākslā, kas, attīstoties reālisma ietvaros, pakāpeniski atbrīvojās no aizgūtajiem uzslāņojumiem un sasniedza savu organisko tautiskā un reizē ar to arī nacionālā satura un formas vienību. Pie šī jauno parādību sliekšņa tad arī beidzas mūsu pārskats par Latvijas un latviešu tēlotājas mākslas centieniem un ceļiem simt gadu ilgā laikposma ietvaros.

PĒCVĀRDS

Noslēdzies mūsu ieskats priekšvārdā pieteiktajos jautājumos. Ar konkrētiem mākslas darbu piemēriem, kas saglabājušies Latvijā, esam centušies noskaidrot aplūkotā laikposma mākslas attīstības ceļu, iespējas un ar tām saistīto daudzveidīgo parādību savstarpējās sakarības. Var sacīt, ka ir izdarīta sava veida materiāla zondēšana, jo krietni apsūņojušajā tā laika tēlotājas mākslas mantojuma akā esam tikai pasmēluši, bet tā vēl tālu nav izsmelta. Neraugoties uz to, jau iezīmējas turpmāko pētījumu perspektīva un precizējas šī mantojuma vieta un nozīme Latvijas un latviešu kultūras un mākslas vēsturē.

Vietējās tēlotājas mākslas, šajā gadījumā — glezniecības un grafikas evolūcijas virzību un tendences 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē noteica, pirmkārt, baltvāciešu virsslānis, kas tiecās uzsvērt savu piederību pie vācu kultūras, otrkārt, gleznotāju un grafiķu visai aktīvie kontakti ar Eiropas tēlotāju mākslu un dzīvīgā mākslinieku migrācija Baltijā. Jau pēc savas būtības retorisks ir baltvācu publicistu un mākslinieku laiku pa laikam izvirzītais jautājums, vai vispār pastāvējusi kāda īpaša Baltijas māksla, jo tās izveidošanās iespējas tajā laikā atradās pretrunā ar valdošo slāņu kultūrpolitiku. Baltvācu feodālā aristokrātija, kas dažādā veidā balansēja ar saviem kultūrtrēģeriskajiem lozungiem, faktiski visiem iespējamiem līdzekļiem centās kavēt zemes pamatiedzīvotāju — paverdzināto latviešu un igauņu kultūras attīstības normālo gaitu, pieļaujot un veicinot to tikai līdz sev vēlām robežām. Tautas talantiem visi ceļi uz savu spēju attīstīšanu bija slēgti. Atsevišķie izņēmumi arī šajā gadījumā tikai apstiprināja likumu. Savukārt baltvācu izcelsmes māksliniekiem pastāvošā ekonomiskā un sabiedriski politiskā situācija neļāva dziļāk iesakņoties dzimtajā augsnē, un viņu radošais sniegums nespēja kļūt par patiesu vietējās dzīves māksliniecisko atspoguļotāju. Viņi bija spiesti meklēt laimi svešumā vai arī palika par tolaik Eiropā valdošo mākslas stilu un virzienu provinciāliem reprezentantiem Baltijā. Līdz pat 19. gadsimta 30. gadiem (un pēc inerces vēl ilgāk) vēsturisko stilu un virzienu atbalsis līdz šejieni atnāca galvenokārt ar vācu mākslas skolu starpniecību. Lokālās mākslas īpatnības izpaudās tur, kur, neskatoties uz pastāvošajiem apstākļiem, Baltijā strādājošo mākslinieku daiļrade nonāca tiešās dzīves īstenības norišu ietekmē. Tomēr šajā laikā tēlotājas mākslas procesos jau bija vērojama arī kāda cita tendence, ko rosināja apgaismības idejas un kas bija saistīta ar iedziļināšanos zemes vēsturē un vienkāršās tautas dzīves veida izzināšanu. Vispirms sevi pieteikusi amatieru darbībā, tā pakāpeniski ienāca arī profesionālajā mākslā.

18. gadsimta beigu un 19. gadsimta pirmās puses tēlotājas mākslas mantojumā, kas saglabājies Latvijā, varam sastapt kā respektējamus tā laika lielās mākslas piemērus, tā visai bagātu, ar tēlotājas mākslas līdzekļiem fiksētu kultūrvēsturisku materiālu, kas pēc savas nozīmes jau kļuvis par divu vai pat vairāku tautu nacionālās kultūras piederumu. Kopumā šie darbi atklāj tēlotājas mākslas izaugsmes iespējas un raksturu noteiktā vēstures posmā un īpašos ekonomiskos un sabiedriski politiskos apstākļos. Vienlaikus tie ir mūsu

zemes vēstures un tās likteņa neatņemama sastāvdaļa un kā tādi neapšaubāmi ieņem savu vietu Latvijas kultūrā un mākslā. Norādot uz it kā objektīvajiem pārspriedumiem, kuri sastopami mūsdienu baltvācu periodikā un kuros apcerēta vāciskā virsslāņa kultūrpolitikas loma latviešu un igauņu kultūras attīstībā,¹ jāuzsver, ka tā nekādā gadījumā nav bijusi ne vadošā, ne virzošā attiecībā pret šo tautu nacionālās kultūras vitālajiem centieniem.

Pirmie potenciālie latviešu nacionālās tēlotājas mākslas iedīgļi sākotnēji parādījās kā savrupi pieteikumi vai arī iekusa vietējās mākslas kopainā. Pastiprinoties tautas atbrīvošanās kustībai, ap 19. gadsimta vidu bija vērojama krasa topošās latviešu profesionālās tēlotājas mākslas tuvināšanās krievu demokrātiskajai kultūrai un mākslai. Pēterburga kļuva ne vien par latviešu demokrātiskās domas balstu un patvērumu, bet arī par mūsu jaunās mākslas šūpuli. «Pēterburgas Avīzēs» un citos izdevumos paustās jaunlatviešu idejas atbalsojās arī tēlotājā mākslā, kas vienlaikus ierosmi smēlās G. Merķeļa un citu Baltijas apgaismotāju atstātajā mantojumā. Šiem pirmsākumiem, kas bieži vēl neatbilda profesionālās mākslas vērtību mērauklai, ir īpaša vieta latviešu tēlotājas mākslas vēsturē kā raksturīgiem tās attīstības ceļa lieciniekiem. Jo uzskatāmi šajā periodā, kas ietvēra arī 19. gadsimta otro pusi, atsedzās tautas atbrīvošanās kustībai aktuālo, laikmetīgo ideju loma gan nacionālās reālistiskās mākslas uzdevumu izpratnē, gan arī mākslas darbu satura un formas vienības radīšanā.

Visbeidzot jāpiebilst, ka latviešu kultūra un māksla savā evolūcijā nekad nav izolējusies no Latvijā kultivētās cittautiešu kultūras un mākslas progresīvajām parādībām un patiesajām vērtībām, kuru atlasē un izvērtēšanā šodien ir jāvadās pēc savas tautas vēsturē pamatotiem kritērijiem.

GRĀMATĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI

- AMM — Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejs.
CVVA — Latvijas PSR Centrālais Valsts vēstures arhīvs.
FB — Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Fundamentālā bibliotēka.
FBR — Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Fundamentālās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa.
IVMM — Igaunijas PSR Valsts mākslas muzejs.
LDB — Latviešu literārā (draugu) biedrība.
MM — Latvijas PSR Mākslas muzejs.
PK — Personiskās kolekcijas.
RLMVM — J. Raiņa Latvijas PSR Literatūras un mākslas vēstures muzejs.
RPM — Rundāles pils muzejs.
RVKM* — Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs.
TVUZB — Tartu Valsts universitātes Zinātniskā bibliotēka.
VB — Viļa Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēka.
VBR — Viļa Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa.
VKMM — Valsts Krievu mākslas muzejs Ļeņingradā.
VM** — Latvijas PSR Vēstures muzejs.
VTG — Valsts Tretjakova galerija.
- kop. — kopija.
ms — manuskripts.

* Norādot mākslas darbu inventāra numuru, saglabāts muzeja iepriekšējā nosaukuma saīsinājums — VRVM.

** Norādot mākslas darbu inventāra numuru, saglabāts muzeja iepriekšējā nosaukuma saīsinājums — CVVM.

LITERATŪRAS UN AVOTU NORĀDES, PIEZĪMES

PAR KĀDU MANTOJUMU

- ¹ Sk. Zutis J. Baltijas jautājums XVIII gadsimtā. R., 1951; Latvijas agrārā vēsture (XVI—XIX gs.). R., 1966; Stepermanis M. Lielās liesmas atblāzma. Latvija franču buržuāziskās revolūcijas laikā. R., 1971; Ruberts J. Tautas izglītības rītausmā. Zemnieku skolu sākumi Latvijā (XVII gs.—XIX gs. pirmā puse). R., 1978; Валескалн П. И. Очерк развития прогрессивной философской и общественно-политической мысли в Латвии. Рига, 1967; Духанов М. М. Остзейцы. Рига, 1978.
- ² Eckardt J. Baltische Aus- und Einwanderer. — In: Baltische und russische Culturstudien aus zwei Jahrhunderten. Leipzig, 1869, S. 97.
- ³ Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902, S. 10.
- ⁴ Turpat, 11.—12. lpp.
- ⁵ [Hehn V.] Über den Charakter der Liv-, Est-, Kurländer. — Das Inland, 1848, N 1, Sp. 2.
- ⁶ Turpat.
- Sk. arī: Hehn V. Über den Charakter der Liv-, Est-, Kurländer. — Baltische Monatschrift, 1928, N 10, S. 587—596; Hehn V. Über den Charakter der Liv-, Est- und Kurländer. — Baltische Hefte, 1966, Bd. 12, S. 103—112.
- ⁷ Wittram R. Die moderne Geschichtsforschung und die baltische Tradition. — Jahrbuch des baltischen Deutschtums, 1968, Bd. 15, S. 49—50.
- ⁸ Sk. S. v. Der zwanzigste Carl-Schirren-Tag. — Baltische Briefe, 1969, N 10, S. 6—7.
- Tuvāk par to sk. grām.: Духанов М. М. Остзейцы, с. 33—100.
- ⁹ Sk. Holst N. v. Kunst des Baltenlandes — deutsche Kolonialkunst. — Der Deutsche im Osten, I, 1938/39, H. 3, S. 20 ff.
- ¹⁰ Holst N. v. Die deutsche Kunst des Baltenlandes im Lichte neuer Forschung. München, 1942.
- ¹¹ Piem., Dehio G. Geschichte der deutschen Kunst, I—III. Berlin, 1919—1926; Pinder W. Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen, I—III. Leipzig, 1935—1940; Frey D. Kunstforschung im Osten. — Ostdeutsche Monatshefte, XX, 1939/40, u. c.
- ¹² Holst N. v. Baltenland. 4. Aufl. Berlin, 1943, S. 9—10. (1. izd. 1937. g.)
- ¹³ Sk. Taube A. v. Deutsch-Baltisches Kulturerbe in nationalem und zwischenvölklichem Bezug. — Jahrbuch des baltischen Deutschtums, 1975, Bd. 22, S. 203.
- ¹⁴ Rimscha H. v. Balten, Deutsch-Balten und «Baltische Kultur». — Baltische Hefte, 1955, H. 1, S. 4.
- ¹⁵ Turpat, 5.—6. lpp.
- ¹⁶ Taube A. v. Deutsch-Baltisches Kulturerbe in nationalem und zwischenvölklichem Bezug. — Jahrbuch des baltischen Deutschtums, 1975, Bd. 22, S. 196, 204.
- ¹⁷ Sk. Mühlendahl K. E. v. Das deutsche Erbe in Estland. — Baltische Briefe, 1982, N 10, S. 5.
- ¹⁸ Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. R., 1937, 8. lpp.
- ¹⁹ Ļeņins V. I. Par proletārisko kultūru. — Raksti, 31. sēj., 274.—275. lpp.
- ²⁰ Vispārējā mākslas vēsture 3 sēj. Prof. V. Purviša red. 2. sēj. R. [b. g.].
- ²¹ Siliņš J. Piezīmes par mākslas dzīvi un māksliniekiem Jelgavā kopš 19. gs. — Senatne un Māksla, 3. R., 1937, 109.—149. lpp.

²² Искусство народов СССР, т. 4. М., 1976; т. 5. М., 1979.

²³ V a g a V. Kunst Tartus XIX sajandil. Tallinn, 1971; V a g a V. Kunst Tallinnas XIX sajandil. Tallinn, 1976.

²⁴ Циелова С. Искусство Латвии. Л., 1979.

²⁵ Siliņš J. Latvijas māksla. 1800—1914. 1. sēj. Stokholma, 1979.

LAIKMETS, CENTIENI, CEĻI

¹ Kādreizējās Pilsētas bibliotēkas kolonnu zāle — viens no izcilākajiem klasicisma interjeru piemēriem Rīgā. Projektējis Kristofs Hāberlands (*Christoph Haberland*, 1750—1803). Zāle izbūvēta 1778.—1779. gadā.

² Sk. Merkel G. Die Letten, vorzüglich in Liefland, am Ende des philosophischen Jahrhunderts. Leipzig, 1797, S. 8—9, 226, 241, 325.

³ Asars J. Mākslas un kultūras sakars XIX gadu simtenī. — Kopoti raksti, 1. sēj., 1. burtn. R., 1924, 7. lpp.

⁴ 1766. gadā zemnieku nemieri izcēlās Cēsu apriņķī, 1771. gadā — Alūksnes apkārtnē. 1777. gadā tie uzliesmoja Valmieras un Cēsu novados, bet 1784. gadā tā sauktie galvasnaudas nemieri jau aptvēra visu latviešu Vidzemi un daļu Igaunijas (sk. Latvijas PSR vēsture. Akad. A. Drīzuļa red. R., 1967, 88.—90. lpp.; Ķikuļa Jēkabs. Dziesmas. R., 1982).

⁵ J. G. Herders Rīgā sākumā strādāja par palīgskolotāju, pēc tam par skolotāju Domskolā, vēlāk bija mācītājs Jēzus un Ģertrūdes baznīcās. Rīgā viņš ir sarakstījis darbus «Vai mums vēl ir antiķo laiku sabiedrība un tēvzeme» («Haben wir noch jetzt Publikum und Vaterland der Alten», 1765), «Par jaunāko vācu literatūru. Fragmenti» («Fragmente über die neuere deutsche Literatur», 1767) un «Kritikas meži» («Kritische Wälder», 1769). Šajā laikā J. G. Herderu sāka nodarbināt arī doma par folkloras vērtībām, un vēlāk radās krājumi «Senas tautasdziesmas» («Alte Volkslieder», 1774) un «Tautasdziesmas» («Volkslieder», 1778, 1779). 1807. gadā šie darbi tika izdoti ar kopēju nosaukumu — «Tautu balsis dziesmās» («Stimmen der Völker in Liedern»). Te ietilpa arī vienpadsmit latviešu tautasdziesmu tulkojumi.

⁶ Ap 1763. gadu Jelgavā no Kēnigsbergas ieradās grāmattirgotājs un izdevējs Johans Frīdrihs Hartknohs, vecākais (*Johann Friedrich Hartknoch*, 1740—1789). Kopš 1765. gada viņš darbojās Rīgā. J. F. Hartknohs uzturēja draudzīgus un lietišķus kontaktus ar I. Kantu, izdeva viņa, J. G. Herdera, vācu romantisma priekšteča, filozofa Johana Georga Hāmaņa (*Johann Georg Hamann*, 1730—1788), kas laikā no 1751. gada līdz 1756. gadam bija dzīvojis un darbojies Latvijā, kā arī «vētras un dziņu» laikmeta aizsācēja vācu literatūrā Frīdriha Maksimiliāna Klingera (*Friedrich Maximilian Klinger*, 1752—1831) darbus. I. Kanta Rīgas draugu vidū vēl minami J. G. Hāmaņa jaunības draugi un atbalstītāji brāļi Bērensi. Savas darbības Rīgas posmā viņiem bija tuvs arī J. G. Herders. Ap brāļiem Bērensiem izveidojās viens no Rīgas brīvdomīgās intelīgences pulciņiem (sk. 57. lpp. un 10. piez. 147.—148. lpp.)

⁷ G. F. Stenders aktīvi līdzdarbojās latviešiem domātās literatūras grafiskajā rotāšanā un ilustrēšanā. Viņš devis idejas un darinājis zīmējumus vairāku paša sastādītu un sarakstītu grāmatu titulu un tekstu ilustrāciju kļiņējām. Šai sakarā minama «Kurzemes jauna un pilnīga dziesmu grāmata...» (Rīga, 1754), «Augstas gudrības grāmata...» (Jelgava—Aizpute, 1776), «Tās kristīgas mācības grāmata...» (Jelgava, 1776) un «Bildu ābice» (Jelgava, 1787).

Tuvāk par to sk. Villerušs V. Latviešu grāmatu ilustrāciju iespiedtehnikas no pirmsākumiem līdz 19. gs. 70. gadiem. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1980, 143.—157. lpp.

⁸ G. Merķeļa grāmatu «Die Letten, vorzüglich in Liefland, am Ende des philosophischen Jahrhunderts», kaut gan tās titullapā atzīmēts 1797. gads, Heinriha Grefa (*Gräff*) izdevniecība Leipcigā laida klajā jau 1796. gadā.

⁹ Merķelis G. Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimteņa beigās. R., 1953, 26.—27. lpp.

¹⁰ Turpat, 41. lpp.

¹¹ Turpat, 54. lpp.

¹² Saglabājies kāda diletanta, acimredzot Kauguru nemieru aculiecinieka, gleznots akvarelis, kurā, domājams, attēloti 1802. gada 10. oktobra notikumī Kauguru muižā (attēlu sk. grām.: Latvijas PSR vēsture 3 sēj. 1. sēj. R., 1953, krās. iel. pie 356. lpp.; oriģināls atrodas CVVA). Akvareļa mākslinieciskā vērtība ir ļoti pieticīga.

1802. gada rudenī zemnieku nemieri notika arī Burtnieku, Raunas un Cēsu apkārtnē. 1803. gadā tie izvērās Igaunijā un 1805. gadā izplatījās kā Vidzemes igauņu, tā latviešu daļā (sk. Latvijas PSR vēsture. Akad. A. Drīzuļa red., 102.—105. lpp.).

¹³ 1804. gada likums zemniekus tiesiski it kā nodrošināja. Viņus turpmāk vairs nedrīkstēja pārdot bez zemes, pie kuras tie tika piesaistīti. Līdz ar to nedaudz uzlabojās saimnieku dzīves apstākļi, toties kalpi bija nostādīti pilnīgi beztiesiskā stāvoklī. Zemniecības spēku sašķelšanas centieni izpaudās arī likumā paredzētajā pagasttiesu dibināšanā, kurās ietilpa pa vienam pārstāvim no muižniekiem, saimniekiem un kalpiem (sk. Latvijas PSR vēsture. Akad. A. Drīzuļa red., 104.—105. lpp.).

¹⁴ Sk. Latvijas PSR vēsture, 1. sēj., 353.—354. lpp.

¹⁵ [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Vierte Folge. Riga, 1895, S. 22—24.

¹⁶ Rennenkampf A. v. Ein Sommerritt durch Livland. — In: Aus vergangenen Tagen. Hrsg. Fr. Bienemann. Reval, 1913, S. 7.

¹⁷ *Johans Gotfrīds Zeime (Johann Gottfried Seume)* — vācu rakstnieks un publicists. Dzimis 1763. gadā Veisenfelsas apkārtnē nabadzīga zemnieka ģimenē, miris 1810. gadā Teplicē. Studējis teoloģiju Leipcigā. Apgaismības ideju iespaidā viņš studijas pārtrauca un 1781. gadā devās uz Parīzi. Ceļā tika paņemts rekrūšos un iekļauts Anglijai pārdotajās Hesenes—Kaseles vienībās, kuras sūtīja uz Ziemeļameriku cīņā pret separatīstiem. 1783. gadā J. G. Zeime atgriezās Vācijā, vairākkārt dezertēja no armijas, līdz 1787. gadā demobilizējās no karadienesta. Viņš atjaunoja studijas Leipcigā un šoreiz pievērsās filozofijai. 1791. gadā J. G. Zeimem tika piešķirts māģistra grāds. Pēc tam viņš aizbrauca uz Krieviju un kā leitnants dienēja krievu armijā Pleskavā pie ģenerāļa (vēlāk Polijas ģenerālgubernatora) Oto Heinriha Igelstrēma (*Otto Heinrich Igelström*, 1737—1823). 1792. gadā J. G. Zeime bija O. H. Igelstrēma sekretārs Varšavā. Viņš piedzīvoja Tadeuša Kostjuško vadīto sacelšanos un krita insurgentu gūstā, bet drīz tika atbrīvots. 1795. gadā J. G. Zeime atgriezās dzimtenē. Viņš ir daudz ceļojis, bijis pazīstams ar J. V. Krauzi, K. G. Grasu, G. Merķeli. Literārajos sacerējumos J. G. Zeime asi un atklāti vērsās pret feodālo reakciju.

¹⁸ Seume J. G. Mein Sommer 1805. Berlin, 1968, S. 165—166.

¹⁹ 1819. gadā sakarā ar pagasttiesu vēlēšanām nemieri izcēlās Kurzemē — Ārlavā, Lielezerē, Zemītē, kā arī Vidzemē — Lielvārdē, Cēsis u.c. 1822.—1823. gadā reizē ar tiešajiem zemnieku atbrīvošanas pasākumiem tie atkal uzviļņoja visā Vidzemē, atkārtotās 30. gados un arī zemnieku masveidīgās izceļošanas kustības laikā 40. gados (sk. Latvijas PSR vēsture. Akad. A. Drīzuļa red., 110.—111., 115.—117. lpp.).

²⁰ Sk. Пестель П. И. «Русская правда». Наказ Временному Верховному Правлению. Спб., 1906; Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1950.

²¹ Sk. Hupel A. W. Der Luxus in unsern Nordländern (Lief- und Ehstland). — In: Der nordischen Miscellaneen. Drittes Stück. Riga, 1781, S. 130—146; Jannau H. J. Sitten und Zeit. Riga, 1781, S. 63—65, 73—74, 99, 110.

²² Šeit un turpmāk, runājot par ārpus feodālās aristokrātijas stāvošajiem turīgajiem, kā arī izglītotajiem Baltijas vācu tautības iedzīvotājiem, domas izklāsta ērtības labad atkarībā no konteksta tiek brīvi lietoti jēdzieni «pilsoņi», «pilsonība», «birģeri».

²³ Šajā kolekcijā bija pārstāvēti tādi vietējās izcelsmes mākslinieki kā J. K. Bērs (1 darbs), J. H. Baumanis (1 darbs), A. Heibels (6 darbi), A. Riconi (1 darbs), G. V. Timms (1 darbs) u. c. Vēlāk ekspozīcija publikas apskatei bija pieejama piecas reizes nedēļā (sk. Neumann W. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde der Friedrich Wilhelm Brederloschen Sammlung zu Riga. Riga, 1894). 1905. gadā F. V. Brederlo kolekcija tika iekļauta Pilsētas mākslas muzejā.

²⁴ Sk. arī: Ļūļa Ž. Par muižu apbūves centru kompozīcijas paņēmieniem Latvijas teritorijā. — Grām.: Latvijas PSR arhitektūras mantojums. R., 1958, 115.—137. lpp.

²⁵ *Rennenkampf A. v. Ein Sommerritt durch Livland.* — In: *Aus vergangenen Tagen*, S. 7.

²⁶ *Aus der «guten alten Zeit».* — In: *Aus vergangenen Tagen*, S. 75.

²⁷ *Sk. Schlippenbach U. v. Malerische Wanderungen durch Kurland.* Riga—Leipzig, 1809, S. 337—338.

²⁸ *Merķelis G. Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimteņa beigās*, 77. lpp.

Tuvāk par A. G. Baieru sk. turpat, 202.—203. lpp.

²⁹ *Ein Tagebuch aus den 40er bis 60er Jahren.* — In: *Aus vergangenen Tagen*, S. 252.

³⁰ *Nikolajs Himzels (Nikolaus v. Himsel)* dzimis 1729. gadā Rīgā, miris 1764. gadā turpat. Mācījies Rīgas Domskolā, studējis medicīnu Kēnigsbergā un Getingenē. 1751. gadā viņš kļuva par medicīnas doktoru. Apceļojis Vāciju, Holandi, Franciju, Itāliju, Šveici, Austriju, Angliju un Zviedriju. Kopš 1760. gada — Britu Karaliskās zinību biedrības loceklis. N. Himzels bija sakrājis lielu bibliotēku, kā arī dabaszinātnisku un mākslas kolekciju. Pēc viņa nāves šis mantojums tika atdāvināts Rīgas pilsētai.

³¹ *Literarisch-praktische Bürgerverbindung.*

³² *Liborijs Bergmanis (Liborius v. Bergmann)* dzimis 1754. gadā Ādažos, miris 1823. gadā Rīgā. Mācījies Rīgas Domskolā un Ķeizariskajā licejā, no 1774. gada līdz 1778. gadam studējis teoloģiju Leipcigā. 1779.—1780. gadā — mājskolotājs Strazdu muižā. Kopš 1780. gada viņš dzīvoja Rīgā un avansējās dažādos baznīcas amatos: bija mācītājs, vēlāk virsmācītājs Doma un arī Pētera baznīcā. L. Bergmanis bija viens no literāri praktiskās pilsoņu savienības dibinātājiem, arī tās direktors (1802—1804, 1806—1808).

³³ *Fridrihs Vilhelms Špors (Friedrich Wilhelm Spohr)* dzimis 1797. gadā Rīgā, miris 1877. gadā turpat. Mācījies Mīnhenes un Drēzdenes Mākslas akadēmijā. 1850. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra portretu glezniecības brīvmākslinieka nosaukumu. F. V. Špors strādāja par zīmēšanas pasniedzēju Rīgā. Gleznojis arī sadzīves žanus un ainavas.

³⁴ *Röpenack N. Beitrag zur Geschichte des Kunstvereins in Riga.* Riga, 1895, S. 2.

³⁵ *Martīns Andreass Reissners (Martin Andreas Reissner, 1798—1862)* — vācu gleznotājs. Kopš 1819. gada viņš bija saistīts ar Rīgu. Galvenokārt gleznojis ainavas, taču gatavojis arī teātra dekorācijas. Apceļojis Šveici, Itāliju, Ameriku. M. A. Reissners miris Tērbatā (Tartu).

MM fondos atrodas viņa darbs «Upes ieleja» (audekls, eļļa, 86,5×110,5, MM Лж 672).

³⁶ *Johans Heinrihs Breitigams (Johann Heinrich Bräutigam, 1791—1858)* — vācu gleznotājs, dekorators. Strādājis Rīgas Vācu teātrī (1820—1825, 1837—1845).

³⁷ *Röpenack N. Beitrag zur Geschichte des Kunstvereins in Riga*, S. 6.

Turpat atrodams arī izstādes dalībnieku vārdiskais uzskaitījums, bet apcerējuma 5. lpp. teikts, ka lielā puse no izstādes ienākumiem (526 sudraba rubļiem) ziedota nabadzīgo iekšzemes mākslinieku pabalstīšanai.

³⁸ *Kunstverein in Riga (Rigascher Kunstverein).*

³⁹ 1816. gadu var uzskatīt par Latvijā pirmās sabiedriskās mākslas darbu krātuves pamatu iedibināšanas gadu. 1866. gadā Rīgas pilsēta iegādājās daļu no vietējā itāliešu tautības kolek-

cionāra Domeniko de Robiāni (*Domenico de Robbiani*, 1793—1889) gleznu krājumiem. 1869. gadā tiem pievienoja darbus no N. Himzela muzeja jeb tā sauktā Pilsētas bibliotēkas Mākslas kabineta. Tādējādi izveidojās Pilsētas gleznu galerija, kas savukārt kļuva par pamatu 1905. gadā atklātajam Pilsētas mākslas muzejam.

⁴⁰ Sch la u W. Die Kurländische Gesellschaft für Literatur und Kunst und das Kurländische Provinzialmuseum zu Mitau. — Baltische Hefte, 1968, Bd. 14, S. 8.

⁴¹ Lettisch-literarische Gesellschaft.

⁴² Sk. Jahresverhandlungen der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bd. 1—2. Mitau, 1819—1822; Sendungen der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bd. 1. Mitau, 1840; Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst. Mitau, 1864.

⁴³ Sk. arī: Sch la u W. Die Kurländische Gesellschaft für Literatur und Kunst und das Kurländische Provinzialmuseum zu Mitau. — Baltische Hefte, 1968, Bd. 14, S. 35.

⁴⁴ Kāda Kārļa Augusta Jakobi (*Karl August Jacobi*) organizēta būvniecības un mākslas skola Rīgā darbojusies kopš 1808. gada 14. augusta. Pirmajā gadā audzēkņu skaits sasniedzis piecdesmit. Nākošajā gadā tas samazinājies par divdesmit audzēkņiem. Mācības notikušas krievu un vācu valodā darbdienu vakaros no plkst. 7 līdz 9 un svētdienās (laikā, kad netika traucēta dievkalpojuma apmeklēšana). 1811. gada sākumā skolu atkal apmeklējuši piecdesmit divi audzēkņi.

Sk. arī: Herrn Jacobi's Bau- und Kunst-Schule. — Rigasche Stadtblätter, 1810, 7. Juni, S. 205—206; 1811, 17. Jan., S. 27; Feodālā Rīga. R., 1978, 404. lpp.

Vienā no «Rigasche Stadtblätter» 1810. gada numuriem bija ievietots arī sludinājums, ka pasūtītāji drīzumā varēs sapemt Hansa Feita Frīdriha Šnorra-Karolsfelda (*Hans Veit Friedrich Schnorr v. Carolstfeld*, 1764—1841) un Adriāna Cinga (*Adrian Zingg*, 1734—1816) zīmēšanas mācību grāmatas.

⁴⁵ *Kārlis Augusts Zēns* (*Karl August Senff*) dzimis 1770. gadā Kreipavā pie Merzeburgas, miris 1838. gadā Tērbatā. Mācījies Leipcigas mākslas skolā un papildinājies pie A. Grafa un L. Fogela Drēzdenē. Kopš 1803. gada — zīmēšanas un vara grebšanas pasniedzējs Tērbatas universitātē, sākot ar 1818. gadu, — profesors.

⁴⁶ Mākslas priekšmetu pasniedzēji Tērbatas universitātē: K. A. Zēns (1803—1838), A. M. Hāgens (1838—1858), V. F. Krīgers (1858—1891).

⁴⁷ *Johans Kārlis Simons Morgenšterns* (*Johann Karl Simon Morgenstern*) dzimis 1770. gadā Magdeburgā, miris 1852. gadā Tērbatā. No 1788. gada līdz 1794. gadam viņš studēja filoloģiju Hallē. Kopš 1794. gada — Halles universitātes privātdocents, sākot ar 1797. gadu, — profesors. No 1798. gada līdz 1802. gadam J. K. S. Morgenšterns dzīvoja un darbojās Dancigā (Gdaņskā). Kopš 1802. gada — Tērbatas universitātes estētikas un antikās filoloģijas profesors. Viņš izveidoja universitātes bibliotēku un bija tās direktors. Pazīstams arī kā rakstnieks un dzejnieks.

⁴⁸ Zīmēšanas pasniedzēji Jelgavas ģimnāzijā: S. G. Kitners (1775—1824), J. D. Ēkss (1824—1836), J. L. Eginks (1837—1858), K. J. S. Šulcs (1858—1859), J. J. Dēriņš (1859—1898).

⁴⁹ *Francis Gerhards Kīgelgens* (*Franz Gerhard v. Kugelgen*) dzimis 1772. gadā Baharahā pie Reinas, miris 1820. gadā Drēzdenē. Mācījies pie J. Cika Koblencā un K. Fēzela Virsburgā. 1791. gadā viņš aizbrauca uz Romu, bet ap 1795. gadu ieradās Rīgā. 1804. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija F. G. Kīgelgenam piešķīra akadēmiķa nosaukumu; viņš kļuva arī par Berlīnes Mākslas akadēmijas īsteno locekli. 1806. gadā mākslinieku uzņēma par Pēterburgas Mākslas akadēmijas locekli, bet 1811. gadā — par Drēzdenes Mākslas akadēmijas locekli. Kopš 1814. gada viņš bija profesora vietas izpildītājs Drēzdenes Mākslas akadēmijā, sākot ar 1819. gadu, — profesors. Draudzīgas attiecības viņu saistīja ar izcilo vācu romantisma laikmeta ainavistu Kasparu Dāvidu Frīdrihu (*Kaspar David Friedrich*, 1774—1840). F. G. Kīgelgenu 1820. gada 27. marta vakarā Drēzdenes pievārtē nogalināja kāds laupītājs.

Gleznotāja dēls Vilhelms Georgs Aleksandrs Kigelgens dzimis 1802. gadā Pēterburgā, miris 1867. gadā Bernburgā. Mācījies Drēzdenes Mākslas akadēmijā. Kopš 1827. gada viņš uzturējās Igaunijā un Pēterburgā, 1830. gadā atgriezās Drēzdenē, bet kopš 1834. gada dzīvoja Bernburgā. V. G. A. Kigelgens gleznojis portretus un reliģiski mitoloģiskā žanra darbus, bez tam sarakstījis autobiogrāfisku darbu «Kāda veca vīra jaunības atmiņas» («Jugenderinnerungen eines alten Mannes»), kurā visai izjusti raksturojis laikmetu, kā arī tēva dzīvi un darbību.

⁵⁰ *Kārlis Ferdinands Kigelgens (Karl Ferdinand v. Kugelgen)* dzimis 1772. gadā Baharahā pie Reinas, miris 1832. gadā Rēvelē (Tallinā). Izglūtojis kopā ar brāli. Romā K. F. Kigelgens pievērsās ainavu glezniecībai, Pēterburgā darbojās kā galma gleznotājs. 1804. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. Viņš tika uzņemts arī par Berlīnes Mākslas akadēmijas īsteno locekli. K. F. Kigelgens savos studiju ceļojumos gleznojis Krimas, Somijas, Itālijas un Igaunijas ainavas.

⁵¹ *Kārlis Kristiāns Fogels-Fogelšteins (Karl Christian Vogel v. Vogelstein)* dzimis 1788. gadā Vildenfelsā, miris 1868. gadā Minhenē. Sākumā mācījies pie sava tēva Kristiāna Lēberehta Fogela-Fogelšteina (*Christian Leberecht Vogel v. Vogelstein*). 1804. gadā viņš iestājās un kādu laiku studēja Drēzdenes Mākslas akadēmijā, bet 1807. gadā atbrauca uz Vidzemi, kur strādāja par mājskolotāju. Ap 1808. gadu viņš devās uz Pēterburgu, 1813. gadā ieradās Romā. Šeit K. K. Fogels-Fogelšteins pieslējās tā sauktajiem nācariešiem. 1819. gadā viņš pārgāja katoļticībā. No 1820. gada līdz 1853. gadam K. K. Fogels-Fogelšteins bija Drēzdenes Mākslas akadēmijas profesors. Kopš 1824. gada darbojies arī kā galma gleznotājs. Sākot ar 1853. gadu, viņš dzīvojis un strādājis Minhenē.

Valmierā luterāņu draudzes telpās (1. Maija ielā 6) saglabājusies ar 1842. gadu datēta K. K. Fogela-Fogelšteina altārglezna Valmieras baznīcai — «Kristus kārdināšana».

⁵² *Kārlis Oto Lēvenšterns (Karl Otto v. Löwenstern, 1755—1833)* — Valmiermuižas, Vecances u.c. muižu dzimtkungs, Vidzemes landrāts (1802—1806).

MM krājumos glabājas glezna, kurā redzami izteiksmīgi gleznoti medību suņi (audeklis, eļļa, 30×35, Лж 4617). Gleznas kreisajā apakšējā stūrī ir paraksts — *Löwenstern*, datējums — 1794, zemāk saskatāmi iniciāļi J. H. B. Valmieras vēstures un mākslas muzejā atrodas vairāki it kā viena autora darināti zīmējumi; uz viena no tiem (Alpu ainava, 1804—1812(?), papīrs, tuša, 21,5×16, 31-135) ir norāde, ka tā autors ir kāds Oto Lēvenšterns.

⁵³ *Ernsts Pēteris Rokštūls (Ernst Peter Rockstuhl)* dzimis 1764. gadā Varšavā (?), miris 1824. gadā Pēterburgā. Strādājis Varšavā un Viļņā. Ap 1785. gadu E. P. Rokštūls ieradās Jelgavā, vēlāk dzīvoja Rīgā. 1804. gadā viņš aizbrauca uz Pēterburgu. Pazīstams kā miniatūrgleznotājs un portretists.

⁵⁴ *Benjamīns Patersens (Benjamin Pattersen, Paterson)* dzimis 1750. gadā Verbergā, Zviedrijā, miris 1815. gadā Pēterburgā. Piecpadsmit gadu vecumā sācis mācīties pie Gēteburgas gleznotāju cunftes meistara S. Fika. Kopš 18. gadsimta 70. gadu beigām viņš dzīvoja Baltijā, ap 1784. gadu — Rīgā. Ar 1787. gadu saistītas pirmās ziņas par B. Patersena uzturēšanos Pēterburgā. Viņš gleznoja portretus un vēsturiskas ainas, vēlāk galvenokārt pievērsās panorāmiski izvērstu Pēterburgas skatu atainošanai. Tos gleznojis gan eļļas, gan sedzošu ūdenskrāsu tehnikā, kā arī darinājis kolorētas gravīras. 1972. gadā Ermitāžā notika plaša (39 vienības) mākslinieka darbu skate. MM grafikas fondos bijušā Rīgas aptiekāra un kolekcionāra Jākoba Johana Fosa (*Jacob Johann Voss, 1737—1794*) albumā atrodas kāds B. Patersena tušas zīmējums, kurā attēlots brauciens ar kamanām.

⁵⁵ *Johans Frīdrihs Tilkers (Johann Friedrich Tielker)* dzimis 1763. gadā Braunsveigā, miris 1832. gadā turpat. Darbojies kā gleznotājs un vara grebējs; strādājis Darmšates un Berlīnes galmā. 1808. gadā J. F. Tilkers ieradās Kurzemē, vēlāk strādāja Rīgā. Caur Tērbatu devies uz Maskavu, pēc tam — uz Pēterburgu. 1828. gadā viņš atkal bija sastopams Rīgā. Mākslinieks šeit gleznojis ainavas un arī vietējo patriciešu ģimenes.

⁵⁶ *Vilhelms Bārts (Wilhelm Barth)* dzimis 1779. gadā Magdeburgā, miris ap 1840. gadu. 1796. gadā V. Bārts sācis strādāt Berlīnes Karaliskajā porcelāna manufaktūrā. Kopš 1800. gada viņš piedalījās Berlīnes Mākslas akadēmijas izstādēs ar eļļas un akvareļa tehnikā gleznotām ainavām un krāsainām gravīrām. No 1809. gada līdz 1815. gadam V. Bārts dzīvoja Rīgā. Viņš gleznojis Rīgas skatus, Siguldas, Turaidas, Cēsu, Raunas u.c. pilsētu un to apkārtnes ainavas.

⁵⁷ *Jozefs Dominiks Ēkss (Joseph Dominik Oechs)* dzimis 1775. gadā Virtembergā, miris 1836. gadā Jelgavā. Mācījies pie sava brāļa Antona Ēksa Rēgensburgā, kopš 1795. gada — pie porcelāna apgleznotāja K. Frosta Nirnbergā u.c. 1803. gadā viņš papildinājās pie J. K. Klengela Drēzdenē. 1804. gadā pēc kāda Baltijas aristokrāta pamudinājuma J. D. Ēkss ieradās Jelgavā. Kopš 1824. gada — Jelgavas ģimnāzijas zīmēšanas skolotājs. Bijis ražīgs portretists un miniatūrgleznotājs. Pēc seniem paraugiem kopējis arī sešpadsmit Kurzemes hercogu portretus.

⁵⁸ Par pārējiem minētajiem māksliniekiem sīkākas ziņas sk. turpmākajās apcerēs un piezīmēs.

⁵⁹ *Derschau E. v., Kayserling P. v. Beschreibung der Provinz Kurland. Mitau, 1805, S. 208.*

⁶⁰ [*Wendt P. D.*]. *Die Kunst geht in Riga nach Brod. — Rigasche Stadtblätter, 1841, 8. Okt., S. 320—321.*

⁶¹ *Johans Jākobs Millers (Johann Jacob Müller)* dzimis 1765. gadā Rīgā podnieka ģimenē, miris 1831. gadā Štutgartē. Studējis teoloģiju Erlangenē. Pēc studiju beigšanas viņš strādāja par mājskolotāju Vidzemē — Ozolu muižā. 1797. gadā J. J. Millers aizbrauca uz Vāciju un mācījās ainavu glezniecību Drēzdenes Mākslas akadēmijā pie J. K. Klengela. 1801. gadā viņš apceļoja Šveici, 1802. gadā ieradās Romā, bet 1804. gadā atgriezās Vācijā un apmetās uz dzīvi Štutgartē. 1811. gadā J. J. Millers kļuva par Virtembergas galma gleznotāju, ap 1814. gadu sāka strādāt par skolotāju Štutgartes mākslas skolā un ģimnāzijā. 1818. gadā viņš vēlreiz devās uz Itāliju. J. J. Millers gleznojis Šveices, Itālijas un Virtembergas ainavas atbilstoši Eiropā tolaik pastāvošajām klasicisma tradīcijām, kā arī strādājis portreta žanrā.

⁶² *Johans Kārlis Bērs (Johann Karl Baehr)* dzimis 1801. gadā Rīgā tirgotāja ģimenē, miris 1869. gadā Drēzdenē. Sākotnēji viņš pārnēma tēva amatu, bet 1824. gadā aizbrauca uz Drēzdeni, lai studētu glezniecību Mākslas akadēmijā. Vēlāk J. K. Bērs papildinājās Itālijā. Ap 1829. gadu viņš atgriezās Rīgā, taču 1832. gadā atkal devās uz Drēzdeni un tālāk uz Itāliju. 1836. gadā mākslinieks arheoloģisku studiju nolūkā islaicīgi uzturējās Rīgā. Dzimtenē J. K. Bērs vēlreiz ieradās arī 1840. gadā (sk. *Baehr J. K. Die Gräber der Lieven. Ein Beitrag zum nordischen Altertumskunde und Geschichte. Dresden, 1850*). J. K. Bērs bija pasniedzējs Drēzdenes Mākslas akadēmijā, kopš 1846. gada — profesors. Viņa daiļradi caurvija klasicisms un dažādi vācu romantisma strāvojumi. J. K. Bērs gleznoja vēsturiskā un reliģiski mitoloģiskā žanra darbus, ainavas un portretus. Tie ir pasausi, bet tajos jūtams pārliecinošs rakstura tvērums.

Gleznotāja vectēvs vācu arhitekts Georgs Bērs (*Georg Baehr, 1666—1738*) cēlis pazīstamo Drēzdenes baroka šedevru — baznīcu «*Frauenkirche*» (1726—1734).

⁶³ *Gotlobs Aleksandrs Zauerveids (Gottlob Alexander Sauerweid)* dzimis 1783. gadā Kurzemē, miris 1844. gadā Pēterburgā. Studējis Drēzdenes Mākslas akadēmijā, savā darbībā pievērsies batāliju žanram. Zīmējot un gleznojot 1813. gada Drēzdenes aplenkuma ainas, G. A. Zauerveids iemantoja Aleksandra I labvēlību. Sākot ar 1814. gadu, viņš bija ķeizara bērnu skolotājs. 1827. gadā mākslinieks kļuva par Pēterburgas Mākslas akadēmijas brīvo goda locekli. Kopš 1831. gada viņš bija Batāliju klases profesora vietas izpildītājs, no 1836. gada — trešās pakāpes profesors, sākot ar 1842. gadu, — otrās pakāpes profesors.

⁶⁴ *Johans Aleksandrs Gotlībs Švābe (Johann Alexander Gottlieb Schwabe)* dzimis 1818. gadā Rīgā, miris 1872. gadā Rēvelē. Mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā pie G. A. Zauerveida. 1844. gadā viņš ieguva brīvmākslinieka nosaukumu. J. A. G. Švābe darbojies arī kā galma gleznotājs. 1847. gadā viņš tika izvirzīts par kandidātu akadēmiķa nosaukuma iegūšanai un 1850. gadā kļuva par akadēmiķi. Kopš 1861. gada — profesors. J. A. G. Švābe pazīstams kā izcils animālists.

⁶⁵ *Georgs Vilhelms Timms (Georg Wilhelm Timm)* dzimis 1820. gadā pie Rīgas pilsētas rātskunga Frīdriha Timma ģimenē, miris 1895. gadā Berlīnē. No 1835. gada līdz 1839. gadam viņš mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā pie G. A. Zauerveida, 1844. gadā devās ārzemju komandējumā uz Parīzi, kur papildinājās pie Horācija Vernē (*Horace Vernet*, 1789—1863). G. V. Timms apceļoja arī Alžīriju un 1846. gadā atgriezās Pēterburgā. 1847. gadā viņš atkal uzturējās Parīzē, bet 1849. gadā apmeklēja Kaukāzu. No 1851. gada līdz 1862. gadam izdevis žurnālu «Русский художественный листок». G. V. Timms bija ļoti ražīgs, profesionāli veikls mākslinieks. Viņš izpildījis daudzus Krievijas valdošā nama pasūtījumus, darinājis arī gleznu «1825. gada 14. decembra sacelšanās». 1855. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. 1867. gadā G. V. Timms pārcēlās uz Berlīni un turpmāk nodarbojās ar mākslas keramiku.

NOSKAŅAI

¹ Baumanis J. H. Pavasara apdomāšana ziedu laikā. Manuskripts. FBR, LDB 5293, 9. lp.

² Turpat, LDB 5294, 11. lp.

³ *Joahims Baumanis (Joachim Baumann)* dzimis 1712. gadā Kretingā, miris 1759. gadā Jelgavā. Darbojies kā mācītājs Gramzdā, Jaunpilī, Blīdienē, Liepājā un Jelgavā. Sekmējis «Kurzemes jaunas un pilnīgas dziesmu grāmatas...», G. F. Stendera agrīno darbu un citas latviešiem domātās literatūras izdošanu.

⁴ *Heinrihs Baumanis (Heinrich Baumann)* dzimis 1716. gadā Kretingā, miris 1790. gadā Cēsīs. No 1734. gada līdz 1738. gadam studējis teoloģiju Jēnā. Kopš 1739. gada — mācītājs Vidzemē (Lieberē un Cēsīs). 1771. gadā viņš kļuva par prāvestu. H. Baumanis nodarbojās arī ar Baltijas vēstures pētīšanu un latviešu tautasdziesmu vākšanu.

⁵ *Jākobs Samuēls Beks (Jacob Samuel Beck*, 1715—1778) — vācu gleznotājs. Strādājis galvenokārt animālistiskajā žanrā, darinājis arī portretus unklusās dabas.

⁶ Neumann W. Aus alter Zeit. Rīga, 1913, S. 50.

⁷ Sk. Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 2. Leipzig, 1909, S. 139; Живопись немецких, балтийских, австрийских, английских художников. Кат. Рига, с. 47; Johana Heinriha Baumaņa gleznu izstāde. Katal. R., 1978, 4. lpp.

⁸ Bernoulli J. Johann Bernoulli's Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1778, Bd. 3. Leipzig, 1779, S. 253.

⁹ Sk. Кондаков С. Н. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской академии художеств. Спб., 1914, с. 13.

¹⁰ 1978. gadā MM organizētajā J. H. Baumaņa gleznu izstādē bija eksponēti (arī katalogā ir minēti) trīsdesmit divi darbi no četriem republikas muzejiem un divām personiskajām kolekcijām.

¹¹ Eckardt J. Verklungene Namen. Lose Blätter aus der baltischen Culturgeschichte. Johann Heinrich Baumann. — In: Die baltischen Provinzen Russlands. Leipzig, 1868, S. 243.

¹² Baumanis J. H. Pavasara apdomāšana ziedu laikā. Manuskripts. FBR, LDB 5294, 8. lp.

¹³ Baumanis J. H. Pāra vārdu pie veca Avotnieka, Baldones meža sarga, kapa runāta, kas par ne gudru tika turēts. Manuskripts. FBR, LDB 5294, 3.—4. lp.

¹⁴ *Augusts Frīdrihs Ferdinands Kocebū (August Friedrich Ferdinand v. Kotzebue*, 1761—1819) — vācu dramaturgs, tā laika ražīgākais un populārākais lugu autors Vācijā. Darbojies arī Rēvelē, Pēterburgā, Vīnē u.c. Berlīnē kopā ar G. Merķeli izdevis laikrakstu «Brīvdomīgais vai Nopietnība un Joks» («Der Freimütige oder Ernst und Scherz», 1804—1806). G. Merķelis šo kontaktu vēlāk nožēloja. Pēc 1813. gada A. Kocebū bija Krievijas ģenerālkonsuls Kēnigsbergā. Kā nacionālā pacēluma un liberālo centienu pretinieks viņš iemantoja noteiktu sabiedrības slāņu naidu. 1819. gada 23. martā Minhenē viņu nodūra students Kārlis Ludvigs Zands.

Viens no A. Kocebū dēliem — Aleksandrs Kocebū (1815—1889) 1846. gadā beidza Pēterburgas Mākslas akadēmiju kā G. A. Zauerveida audzēknis. Viņš ir uzgleznojis darbu «Rīgas pilsēta 1710. gadā zvēr uzticību grāfam Šeremetjevam».

¹⁵ A. Kocebū joku luga «Vientiesis gadatirgū» («Der Gimpel auf der Messe», 1805) ir 18. gs. dāņu rakstnieka, dramaturga un vēsturnieka Ludviga Holberga (*Ludwig Holberg*, 1684—1754) komēdijas lokalizējums. Latviešu valodā luga izdota 1863. gadā. Rīgas Latviešu teātris to izrādījis J. H. Baumaņa lokalizējumā ar nosaukumu «Lustīgais nerris uz tirgus plača».

¹⁶ Baumanis J. H. Brambergu muižas izskatīšana. Manuskripts. FBR, LDB 5293, 6.—8. lp.

¹⁷ Žurnālā «Latviska Gada Grāmata» (1797, 2. cet., 85.—89. lpp.) publicēts kāda Kokneses «valsts» saimnieka Kārļa Jāņa lūgums nodrukāt latviešiem domātus kristīga satura kāzu, bērnu un citu runu paraugus. Kā atbilde uz to tika izdotas divas brošūras: «Bēru Valoda, sarakstīta Kārļa Jānim, Kokneses valsts saimniekam, par piemiņu. J. H. B. Jelgavā, 1797» un «Divi Runas Tiem mīļiem Latviešiem par piemiņu no J. H. Baumann, Medījuma māldera». Vēlāk iznāca arī oriģinālluga «Pēdīga sarunāšana ar Kārļa Jāņa pašā miršanas stundā starp radiem un draugiem. Sarakstīta no Kārļa drauga J.H.B. Jelgavā, 1823». Virkne latviski sarakstītu J. H. Baumaņa sacerējumu glabājas FBR fondos. Minēsim dažus no interesantākajiem virsrakstiem: «Runa, pie veca godīga drauga jeb godīgas radnieces kapa turama», «Runa, pie ikkatra jauna valstes tiesnešu iecelšanas no kāda veca tiesnieka turama», «Runa, ka Stukmanes muižas dzimtskungs savai valstei skolu ietaisīt gribēja, kur valstes bērni tiktu mācīti, bet viņš saslima, skola netika ietaisīta un tā runa ne turēta», «Mācība. Ar uzvilktu gaili ne vajaga pie Dieva pusi plinte turēt ne jāšus, ne braugšus, ne ejot», «Par ugunsspļaujamiem kalniem» u. c. Daļa no J. H. Baumaņa rakstiem publicēti «Vidzemes un Kurzemes kalendārā», «Latviešu Avīzēs», LDB rakstu krājumos «Magazin» u. c.

¹⁸ Sk. Kuppfer A. Ein Kurländischer Münchhausen. Johann Heinrich Baumann seltsame Jagdhistorien. Berlin—Leipzig, 1926, S. 1.

¹⁹ Kārlis Knēbušs (*Karl v. Knebusch*) dzimis 1775. gadā Salā, miris 1821. gadā Jelgavā. Mācīties Pēterburgā, strādājis Jelgavā. AMM atrodas viņa glezna «Suņu plēšanās» (1814, audekls, eļļa, 170,3×169,7, AMM 500).

²⁰ Baumanis J. H. Otrā puse no pavasara apdomāšanas ziedu laikā. Manuskripts. FBR, LDB 5293, 14. lp.

²¹ Sk. Das Inland, 1854, N 45, S. 756.

²² Jūliuss Johans Dēriņš (*Julius Johann Döring*) dzimis 1818. gadā Drēzdenē, miris 1898. gadā Jelgavā. Studējis Drēzdenes Mākslas akadēmijā. Kopš 1845. gada viņš dzīvoja Jelgavā, no 1859. gada līdz 1898. gadam bija zīmēšanas pasniedzējs Jelgavas ģimnāzijā. Pazīstams galvenokārt kā portretists, bez tam gleznojis daudzas altārglezņas. J. J. Dēriņš bija arī rosīgs vietējās mākslas vēstures materiālu krājējs.

²³ Döring J. J. Ostbaltisches Künstler-Lexikon, I. CVVA, 5759. f., 2. apr., 1015. l., 234.—237. lpp.

²⁴ Kārlis Gothards Elferfelds (*Karl Gotthard Elvertfeld*) dzimis 1756. gadā Apriķos, miris 1819. gadā turpat. Studējis Getingenes universitātē. Darbojies kā Apriķu draudzes mācītājs un Grobiņas apriņķa prāvests. 1804. gadā iznāca viņa «Līksmības grāmata», kurā ietverta arī oriģinālluga «Tā dzimšanas diena», kas popularizē baku potēšanas noderību. Turpat iespiests sentimentāls dzejojums par latviešu sadzīvi — «Bērtulis un Maija».

²⁵ Neredzīgais Indriķis (pēc baznīcas ierakstiem — Elkaleju Indriķis, minēts arī kā Indriķis Hartmanis) dzimis 1783. gadā Apriķos, miris 1828. gadā turpat. Bez K. G. Elferfelda izdotā krājuma «Tā Neredzīgā Indriķa Dziesmas» atsevišķas viņa dziesmas publicētas kalendārā «Veca un jauna laika grāmata», «Latviešu Avīzēs», vietējos vācu žurnālos «Wöchentliche Unterhaltungen», «Neue Wöchentliche Unterhaltungen», U. H. Šlipenbaha almanahā «Vega» un G. Merķeļa laikrakstā «Brīvdomīgais vai Nopietnība un Joks».

²⁶ *Ulrihs Heinrihs Šlipenbahs (Ulrich Heinrich v. Schlippenbach)* dzimis 1774. gadā Lielvārdē, miris 1826. gadā Jelgavā. Mācījies Jelgavas Pētera akadēmijā, studējis jurisprudenci un «skaistās zinātnes» Kēnigsbergas un Leipcigas universitātē. 1794. gadā viņš atgriezās Kurzemē un turpmāk avansējās tieslietu amatos. U. H. Šlipenbahs bija arī viens no Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības dibinātājiem.

²⁷ *Schlippenbach U. v. Malerische Wanderungen durch Kurland. Riga—Leipzig, 1809, S. 383.*

²⁸ *Wega. Verf. U. v. Schlippenbach. Mitau, 1809, bei S. 136.*

²⁹ Turpat, pie 90. lpp.

³⁰ *Vilhelms Arnts (Wilhelm Arndt, ?—1813)* — vācu grafiķis, vara grebējs. Pirmo reizi viņa vārds minēts Berlīnē 1789. gadā. Pēc 1794. gada V. Arnts darbojies Gerlicā, kopš 1809. gada — Leipcigā. Izpildījis dažādu grāmatizdevēju pasūtījumus. V. Arnts strādājis punktūra tehnikā.

³¹ *Johans Ādolfs Rosmeslers (Johann Adolf Rosmässler, Rosmoesler, 1770—1821)* — vācu grafiķis, vara grebējs. Darinājis ģimetnes, izdevis mācību uzskates līdzekļus zīmēšanā. J. Ā. Rosmeslers darbojies punktūra tehnikā. Arī viņa brālis Johans Frīdrihs Rosmeslers (1775—1858) bija grafiķis, vara un tērauda grebējs. Viņš ilgāku laiku uzturējies Berlīnē un izdevis toreiz populārus portretu krājumus.

³² *Gotlībs Betigers (Gottlieb Boettiger, Boettger)* — vācu grafiķis, vara grebējs. Darbojies Leipcigā. Kopš 1796. gada viņš savam parakstam pievienoja vārdu «senior». G. Betigers darināja titulu viņjēties dažādiem izdevumiem, aristokrātijas un valdošo namu pārstāvju ģimetnes. Viņš ir arī alegorijas «Triju svētā savienība — Eiropas brīvībai» (1813) autors.

³³ *Grune inv., Rosmoesler del., G. Boettiger senior sc. 1808.*

³⁴ *Kārlis Kristofs Līvens (Karl Christoph Lieven)* dzimis 1767. gadā Kijevā, miris 1844. gadā Blīdienē. Viņa militārā karjera: apakšpulkvedis, Potjomkina adjutants (1789), pulkvedis (1792), Preobraženskās gvardes pulka komandieris, ģenerālleitnants (1797), Arhangeļskas kara gubernators (1799—1801). No 1801. gada līdz 1817. gadam K. K. Līvens dzīvoja Kurzemē, pēc tam — Pēterburgā. No 1817. gada līdz 1828. gadam viņš bija Tērbatas mācību apgabala kurators. Šajā amatā viņš nomainīja J. V. Gētes jaunības draugu F. M. Klingeru, kurš šo posteni ieņēma laikā no 1803. gada līdz 1817. gadam. K. K. Līvens padzina no universitātes visus racionāli domājošos teoloģijas fakultātes pasniedzējus. Šajā laikā mācību iestādes dzīvē iezīmējās konservatīvisma tendences. 1826. gadā K. K. Līvens ieguva firsta titulu. 1827. gadā viņš kļuva par infantērijas ģenerāli, no 1828. gada līdz 1833. gadam bija Krievijas izglītības ministrs.

³⁵ *Sk. Lieven A. v. Urkunden und Nachrichten zu einer Familiengeschichte der Barone, Freiherren, Grafen und Fürsten Lieven, Bd. 2. Mitau, 1911.*

Grāmatas 482. un 483. lpp. minēti divi J. S. B. Grunes gleznoti Līvenu dzimtas piederīgo portreti un vairākas viņa darinātas portretu kopijas.

³⁶ *Kārlis Ferdinands Amenda (Karl Ferdinand Amenda)* dzimis 1771. gadā Lipaiķos, miris 1836. gadā Talsos. Apmeklējis Jelgavas Pētera akadēmiju un mācījies arī vijolspēli pie Kurzemes hercogu galma kapelmeistara Franča Ādama Feihtnera (*Franz Adam Veichtner, 1740—1822*). Pēc tam viņš studēja teoloģiju Jēnā, vienlaikus arī papildinot savu muzikālo izglītību. K. F. Amenda apceļoja Franciju, Šveici, Vāciju, Austriju, sniedza koncertus. Vinē nodibinājās viņa draudzība ar Ludvigu van Bēthovenu (1770—1827). Vēlāk viņi turpināja sarakstīties. Šīs sarakstes fragmenti publicēti A. Freija rakstā «Talsu novada draudzes un baznīcas» (sk. 38. piez.). K. F. Amenda bijis arī Volfganga Amadeja Mocarta (1756—1791) bērnu mūzikas skolotājs. 1799. gadā viņš atgriezās Kurzemē, kopš 1801. gada bija mācītājs Talsos, no 1821. gada — Kandavas diecēzes prāvests un konsistorijas asesors, pēc tam — konsistorijas padomnieks.

³⁷ *Kārlis Gotlībs Heinrihs Frīdrihs Bursijs (Karl Gottlieb Heinrich Friedrich Bursy)* dzimis 1791. gadā Blīdienē mācītāja (vēlāk prāvesta) Ernsta Daniēla Bursija ģimenē, miris 1870. gadā Jelgavā. Studējis medicīnu Berlīnē (1811—1813) un Tērbatā (1813—1815). 1816. gadā

K. Bursijs Berlīnē ieguva medicīnas doktora grādu. Viņš ir apceļojis Austriju un Vāciju, Vinē ticies ar L. Bēthovenu, bet Baireitā — ar populāro vācu romantisma laikmeta rakstnieku Žanu Polu (*Johann Paul Friedrich Richter*, 1763—1825). No 1816. gada līdz 1826. gadam viņš strādāja Mežmuižā un Bukaišos, kopš 1826. gada — Jelgavā, vienlaikus bija arī Baldones kūrorta ārsts. Vēlāk — Kurzemes medicīnas pārvaldes inspektors, Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības goda loceklis, Kurzemes provinces muzeja direktora vietnieks (1856—1861). K. Bursijs bija pazīstams arī kā mūziķis, rakstnieks un dzejnieks — romantisma apjūsmotājs.

³⁸ Freijs A. Talsu novada draudzes un baznīcas. — Grām.: Talsu novads, 2. sēj. [B. v.], 1935, 311.—313. lpp.

³⁹ Ārends P. Arhitektūra un baznīcas māksla Talsu novadā. — Grām.: Talsu novads, 348. lpp.

⁴⁰ J. S. B. Grune. Ainava. Audekls, eļļa. 53,8×115,8. AMM 314.

⁴¹ Sk. Ein Tagebuch aus 40er bis 60er Jahren. — In: Aus vergangenen Tagen. Hrsg. Fr. Bienemann. Reval, 1913, S. 252.

APGAISMĪBAS LOKĀ

¹ Sk. 1842., 1845., 1853. un 1859. gada Rīgas mākslas izstāžu katalogus.

² Brīger L. Das Aquarell. Seine Geschichte und seine Meister. Berlin [s. a.], S. 64—66.

³ Subrektors — skolotājs. Konrektors — rektora palīgs, rektora vietas izpildītājs.

⁴ Sk. Зейд Т. Я. Рига на рубеже XVIII и XIX веков в рисунках и описаниях Иоганна Кристофа Бротце. — В кн.: Библиотеке 450. Рига, 1974, с. 106—139.

⁵ Neumann W. Baltische Kunstzustände 1775 bis 1825. — Baltische Monatsschrift, 1902, Bd. 53, S. 297.

⁶ Penģerots V. 17. un 18. gs. glezniecība Latvijā. — Grām.: Vispārējā mākslas vēsture 3 sēj. Prof. V. Purviša red. 2. sēj. R. [b. g.], 245. lpp.

⁷ Sk. Циелова С. Искусство Латвии. Л., 1979, с. 76; Pujāte I. Ieskats Johana Kristofa Broces daiļradē. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1981, 122.—134. lpp.

⁸ Šajā sakarībā interesanti piemēri rodami mākslinieku Henriha Vorkala (akvareļu cikls par J. K. Broces tēmām) un Borisa Bērziņa daiļradē. Tamlīdzīgu noskaņu klātbūtne vērojama arī atsevišķos profesora Induļa Zariņa senatnīgu motīvu tēlojumos.

⁹ Зейд Т. Я. Рига на рубеже XVIII и XIX веков в рисунках и описаниях Иоганна Кристофа Бротце. — В кн.: Библиотеке 450, с. 114.

¹⁰ J. K. Brocem kontakti ar Rīgas apgaismības inteliģences kodolu nodibinājās jau 1768. un 1769. gadā viņa pirmajā darbavietā, strādājot par mājskolotāju Rīgas rātskunga un virstiesneša Gotharda Fēgezaka (*Gotthard v. Vegesack*, 1686—1764) namā. Tur viņš iepazinās arī ar Cēsu mācītāju H. Baumani un veco Rīgas birģermeistaru Pēteri Šifelbeinu (*Peter v. Schievelbein*, 1687—1771). Pakāpeniski viņa domubiedru loku papildināja vēl citi vietējās vēstures pētišanas entuziasti, to skaitā — turpmāk minēto apcerējumu autori (sk. 12. piez.). J. K. Brocem bija tuvas arī tās progresīvās inteliģences aprindas, kuru centrā atradās trīs brāļi Bērensi:

Kārlis Bērenss (Karl Berens) dzimis 1725. gadā Rīgā, miris 1789. gadā turpat. Darbojies kā tirgotājs, kopš 1767. gada — Lielās ģildes vecākais. K. Bērensam bija izveidojušās draudzīgas attiecības ar N. Himzeli, J. F. Hartknohu, vecāko, J. G. Hāmani, J. G. Herderu un citiem tā laika Rīgas un ieceljušās inteliģences pārstāvjiem.

Johans Kristofs Bērenss (Johann Christoph Berens) dzimis 1729. gadā Rīgā, miris 1792. gadā turpat. Studējis jurisprudenci Kēnigsbergā (1748—1751) un Getingenē (1751—1753). 1754. gadā viņš atgriezās Rīgā. Sākot ar 1766. gadu, bija Rīgas rātes kancelejas sekretārs, no 1771. gada līdz 1786. gadam — rātskungs. 1795. gadā viņš uzturējies Kēnigsbergā, kur ticies ar I. Kantu.

J. K. Bērenss draudzējās ar J. G. Hāmani, J. F. Hartknohu, vecāko, J. G. Herderu. Viņš bija N. Himzela muzeja inspektors.

Reinholds Bērenss (Reinhold Berens) dzimis 1745. gadā Rīgā, miris 1823. gadā turpat. Studējis medicīnu Berlīnē (1766—1768) un Getingenē (1768—1770). 1770.—1771. gadā R. Bērenss uzturējies Pēterburgā. No 1773. gada līdz 1780. gadam viņš darbojies kā ārsts Omskā, no 1780. gada līdz 1784. gadam dzīvojis un strādājis Maskavā, kopš 1784. gada — Rīgā. R. Bērenss bijis galma padomnieks. Tāpat kā J. K. Bērenss, arī viņš bija N. Himzela muzeja inspektors.

Sabiedrība, kas pulcējās ap brāļiem Bērensiem, ieguva Bērensu pulciņa nosaukumu.

Sk. arī: Apinis A. «Šķietami vientulīgā darbības lokā». — Grām.: Bibliotēku zinātnes aspekti. R., 1977, 97. lpp.

¹¹ Sk. Lemper E. H. Heinrich Teodor Wehle. — Bildende Kunst, 1978, H. 4, S. 177.

¹² Bergmann G. Geschichte von Livland. Leipzig, 1776.

Gustavs Bergmanis (1749—1814) grāmatas ievadā min, ka tās sarakstīšanu rosinājuši J. K. Broces zīmējumi. Grāmatā bez titula un prettitula ievietotas 38 gravējuma tehnikā izpildītas ilustrācijas un grafiski rotājumi: 5 ilustrācijas uz atsevišķām lapām, 14 ilustrācijas tekstā (arhitektūras objekti, ainavas) un 19 vinjetes ar un bez ģerboņiem.

Hupel A. W. Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland, Bd. 2. Riga, 1777.

Pie otrās un ceturtās gravīras («Latviešu apģērbs», «Siena kaudzes kraušana») norādīts, ka tās gatavotas pēc J. K. Broces zīmējumiem.

¹³ Wendt P. D. Brotze's Denkmal. — Rigasche Stadtblätter, 1845, 20. Sept., S. 298.

¹⁴ «Dažādu Vidzemes pieminekļu, prospektu, monētu, ģerboņu u. tml. krājums».

¹⁵ Sk. Štāls A. J. K. Broces «Dažādu Vidzemes pieminekļu, skatu krājums». R., 1926; Straubergs J. Broces «Monumente» un viņu vērtība. Rokraksts. VBR, Rx59, 12,2; Pujāte I. Ieskats Johana Kristofa Broces daiļradē. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla, 122.—134. lpp.

¹⁶ Prospekts — glezniecībā un grafikā celtnu, ielu, laukumu vai pilsētas ainavas attēlojums, kurā palaiķam ar perspektīvas pārspilējumiem tiek uzsvērti telpiskā ilūzija. Prospekta jēdziens nereti saplūst ar jēdzienu «veduta», kas apzīmē lietišķi precīzu pilsētas vai laukskata atainojumu. Pastāv arī tā sauktās ideālvedutas jēdziens, kad mākslinieks operē ar iztēles radītiem objektiem. Vedutas un prospekti bija izplatīti laikā no 17. gs. līdz 19. gs. pirmajai pusei.

¹⁷ Šajā gadījumā apzināti atkāpjami no A. Štāla dotā J. K. Broces zīmējumu grupējuma (sk. Štāls A. J. K. Broces «Dažādu Vidzemes pieminekļu, skatu krājums», LXII lpp.) un iespēju robežās tos pakārtojam glezniecības un grafikas žanru dalījumam.

¹⁸ J. K. Broce. Aprīņa pilsēta Cēsis. 1793. Papīrs, akvarelis. 13,4×28,7. «Monumente» V, 6;

J. K. Broce. Aprīņa pilsēta Valmiera. 1795. Papīrs, akvarelis. 19,3×31,3. «Monumente» VI, 28.

¹⁹ J. K. Broce. Zunda muiža. 1794. Papīrs, tuša. 16,3×30,3. «Monumente» VI, 119.

²⁰ «Monumente» piektā sējuma priekšvārdā J. K. Broce izsaka gandarījumu par sadarbību ar draugiem K. G. Grasu un J. V. Krauzi, kuriem, kā minēts, viņam jāpateicas gan par oriģinālzīmējumiem, gan par atļauju pēc tiem izgatavot kopijas.

²¹ Šī zīmējuma kompozīcija atkārtojas arī A. V. Hūpela grāmatas «Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland» otrajā sējumā ievietotajā gravīrā «Siena kaudzes kraušana». Tās mākslinieciski emocionālais iespaids — jādāmā, tehniskā izpildījuma dēļ — vairāk nekā pieticīgs.

²² J. K. Broce. Sviesta kulšana. 1796. Papīrs, tuša. 14,3×18,9. «Monumente» VI, 212.

²³ Karulis K. Atrasts J. Broces ieraksts un zīmējums. — Karogs, 1981, № 7, 195. lpp.

²⁴ Neumann W. Baltische Kunstzustände 1775 bis 1825. — Baltische Monatsschrift, 1902, Bd. 53, S. 297.

²⁵ *Kārlis Gotlobs Zontāgs (Karl Gottlob Sonntag)* dzimis 1765. gadā Rādenbergā pie Drēzdenes, miris 1827. gadā Rīgā. No 1784. gada līdz 1788. gadam studējis teoloģiju Leipcigā. 1788. gadā K. G. Zontāgs kļuva par Rīgas Domscolas rektoru, bet no 1789. gada līdz 1792. gadam bija Ņeizarskā liceja rektors. Kopš 1789. gada viņš bija palīgmācītājs, sākot ar 1791. gadu, — virsmācītājs Jēkaba baznīcā. 1803. gadā — Vidzemes virskonsistorijas ģenerālsuperintendents. K. G. Zontāgs bija viens no Rīgas Literāri praktiskās pilsoņu savienības dibinātājiem.

²⁶ *Johans Augusts Lēberehts Albānuss (Johann August Leberecht Albanus)* dzimis 1765. gadā netālu no Leipcigas, miris 1839. gadā Rīgā. Studējis teoloģiju Leipcigā. 1789. gadā J. A. L. Albānuss ieradās Vidzemē. Sākot ar 1792. gadu, viņš bija Rīgas Domscolas rektors, vēlāk — Vidzemes guberņas skolu direktors (1804—1818), kā arī guberņas ģimnāzijas direktors un latīņu valodas virsskolotājs (1821—1823). Avansējies no Doma baznīcas palīgmācītāja amata līdz pilsētas konsistorijas superintendantam un viceprezidentam (kopš 1833. gada). J. A. L. Albānuss bija Tērbatas universitātes teoloģijas doktors, arī viens no Literāri praktiskās pilsoņu savienības dibinātājiem, Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības loceklis.

²⁷ *Oto Hermanis Fitinghofs (Otto Hermann v. Vietinghoff)* dzimis 1722. gadā Solitūdē pie Rīgas, miris 1792. gadā Pēterburgā. Studējis Marburgā. O. H. Fitinghofs dienēja krievu armijā, no kurienes demobilizējās pulkveža pakāpē. No 1757. gada līdz 1787. gadam viņš sākotnēji bija Vidzemes guberņas valdes padomnieks, pēc tam slepenpadomnieks, kopš 1782. gada arī senators. 1782. gadā O. H. Fitinghofs dibināja Rīgas Vācu teātri, bet 1787. gadā — tā saukto Muses biedrību. Viens no bagātākajiem zemes īpašniekiem Vidzemē — O. H. Fitinghofs tika uzkrājis lielas mākslas vērtības, kā arī stimulējis Alūksnes baznīcas celtniecību. (Projekta autors — K. Hāberlands; baznīca tika celta no 1781. gada līdz 1788. gadam.) Pret dzimtilvēkiem viņš bija cietisirdīgs un nežēlīgs.

²⁸ *Johans Daniēls Horebs (Johann Daniel Horeb)* dzimis 1762. (?) gadā, miris 1811. gadā Lugažos. Studējis teoloģiju Leipcigā. Pēc tam strādājis par privātskolotāju Rīgā. Kopš 1798. gada — mācītājs Lugažos. J. K. Broces krājumā «Monumente» ievietoto J. D. Horeba zīmējumu parakstos salasāms iniciālis «M» (?).

²⁹ *Eduards Filips Kerbers (Eduard Philipp Körber)* dzimis 1770. gadā Torgalē, Igaunijā, miris 1850. gadā Tērbatā. No 1789. gada līdz 1792. gadam studējis teoloģiju Kēnigsbergā. 1792.—1793. gadā viņš uzturējās Jēnā. Vēlāk strādāja par mācītāju Vidzemē. No 1796. gada līdz 1846. gadam — mācītājs Vendavā, Igaunijā.

³⁰ *Gustavs Gerhards Kizerickis (Gustav Gerhard Kiseritzky, Kisritzky)* 1786. gadā ieguvis Rīgas pilsētas pilsoņtiesības. 1810. gadā viņš sakarā ar simto gadadienu kopš Rīgas pievienošanas Krievijai darinājis transparentu rātsnama balkonam un uzmetumus Pētera baznīcas dekorējumam.

³¹ *Kārlis Ludvigs (Karl Ludwig)* dzimis Eizenahā (?). 1792. gadā strādājis Vartburgā, pēc tam darbojies Kurzemē. Zināms, ka gleznojis ainavas akvareļa tehnikā.

³² *Ernsts Markuss Ulprehts (Ernst Markus Ulprecht)* dzimis 1770. gadā Rīgā, miris 1831. gadā Tērbatā. E. M. Ulprehts bija J. K. Broces audzudēls. Studējis Leipcigā un Jēnā. No 1804. gada līdz 1813. gadam viņš bija Tērbatas universitātes dabaszinātņu un vēstures kabineta inspektors, kopš 1810. gada lasīja mineraloģijas kursu. Vēlāk — zīmēšanas skolotājs Rīgā.

³³ E. M. Ulprehta zīmējumi K. A. Zenfa, kā arī drēzdeniešu Johana Filipa Feita (*Johann Philipp Veith*, 1768—1837) un Johana Ādolda Darnšteta (*Johann Adolf Darnstedt*, 1779—1844) tehniskajā izpildījumā reproducēti almanahos «Livona» («Vidzeme») un «Livona's Blumenkranz» («Vidzemes ziedu vainags»).

³⁴ *Vilhelms Kristiāns Fribe (Wilhelm Christian Friebe)* dzimis 1762. gadā Tiringenē, miris 1811. gadā Rīgā. No 1781. gada līdz 1784. gadam studējis teoloģiju Getingenē. Kopš 1784. gada V. K. Fribe strādāja par mājskolotāju dažādās Vidzemes muižās. Sākot ar 1804. gadu, bija Rīgas aprinča skolu inspektors.

³⁵ J. V. Krauzes atmiņu pierakstu manuskripta oriģināls «Wilhelms Erinnerungen» (1792—1796) glabājas TVUZB fondos (Krause J. W. F 9, Mscr. 346). Manuskripta kopija atrodas FBR (Ms. 371). Vēl viens manuskripts — acīmredzot arī «Wilhelms Erinnerungen» kopija — «Tagebuch eines Hauslehrers ir Koltzen» (1792—1796) irVBR fondos (R x 100 B, 4, 14).

Vairākkārt J. V. Krauzes atmiņas publicētas baltvācu periodikā: Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des 18. Jahrhunderts. — Rigaer Tageblatt, 1893, 14.—17. Febr., 15.—22. Apr., 14.—18. Sept., 20.—27. Nov.; 1894, 20.—25. Sept.; 1895, 28. Mai — 9. Juni; Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt»; Bilder aus Altlivland. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des 18. Jahrhunderts. — Baltische Monatsschrift, 1900, Bd. 50, S. 249—280, 345—360; Bd. 51, S. 31—48, 123—136, 201—214, 291—304, 422—448; 1901, Bd. 52, S. 1—26, 81—127.

Šajās apcerēs galvenokārt izmantots kompaktais «Separat-Abdruck» izdevums. Periodikā publicētos tekstus pēc apceru autora lūguma ar J. V. Krauzes manuskriptu salīdzinājusi mākslas zinātniece S. Zvaigzne.

³⁶ Ludvigs Augusts Mellīns (*Ludwig August v. Mellin*) dzimis 1754. gadā Tuhalā, Igaunijā, miris 1835. gadā Rīgā. No 1774. gada līdz 1783. gadam viņš bija virsnieks krievu armijā, vēlāk darbojās ģenerālštāba topogrāfijas nodaļā. Demobilizējies majora pakāpē. L. A. Mellīns bijis Rīgas apriņķa priekšnieks (1783—1786), Rīgas apriņķa tiesnesis (1786—1795), Vidzemes landrāts (1797—1818), Vidzemes virskonsistorijas direktors un prezidents (1796—1831). 1813. gadā viņš kļuva par Vidzemes galma tiesas padomnieku. L. A. Mellīns bija arī viens no 19. gs. sākuma zemnieku reformu autoriem.

³⁷ Gertrūde Boije, dzimusi Dankvarte (*Gertrud Boye, Boy, Boie geb. Danckwarth*), — kambarunga Pjēra Boijes atraitne. Literatūrā ir minēta viņas demokrātiskā izcelsme, kā arī fakts, ka G. Dankvarte pirms laulības sev iztiku nodrošinājusi ar privātskolas uzturēšanu Rīgā (sk. Hermann K. Th. Erinnerungen des Oberlehrers K. Th. Hermann. — In: Altlivländische Erinnerungen. Gesamm. Fr. Bienemann. Reval, 1911, S. 50).

³⁸ Rennenkampf A. v. Ein Sommerritt durch Livland. — In: Aus vergangenen Tagen. Hrsg. Fr. Bienemann. Reval, 1913, S. 13.

³⁹ Sk. Seume J. G. Mein Sommer 1805. Berlin, 1968, S. 59.

⁴⁰ [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Vierte Folge. Riga, 1895, S. 8, 42.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 100., 155. lpp. (kop. 65., 106. lpp.).

⁴¹ «Separat-Abdruck» tekstā kā J. V. Krauzes sarunbiedrs minēts kāds barons M., bet atmiņu manuskriptā — grāfs L. A. Mellīns.

⁴² [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Dritte Folge. Riga, 1894, S. 27—28.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 77. lpp. (kop. 50. lpp.).

J. V. Krauzes izteikumi sasauca ar G. Merķeļa spriedumiem par šo pašu jautājumu (sk. Merķelis G. Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimteņa beigās. R., 1953, 97.—99. lpp., u.c.).

⁴³ [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Dritte Folge, S. 27—28.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 77.—78. lpp. (kop. 50. lpp.).

⁴⁴ Meļķis E., Millers V. Garlība Merķeļa politiskie uzskati. R., 1972, 18. lpp.

⁴⁵ Pēc J. V. Krauzes projektiem Vidzemē celtas vai pārbūvētas šādas celtnes un to daļas: mājskolotāja māja Zeltiņu muižā, Zeltiņu muižas fasāde, lievenis un mūra klēts, Biriņu muiža, Stalbes muižas rietumu un austrumu piebūves, Cesvaines muižas mūra krogs, Suntažu mācītājmuiža, Jaunates muižas ēkas piebūve, Mazsalacas muižas mūra klēts un amatnieku dzīvojamā ēka, Kubezeles muižas dzīvojamā ēka, Jaunlaicenes muižas ēka, kapličas Alūksnes pils parkā un Beļavā. No Latvijā realizētajiem J. V. Krauzes projektiem vēl var minēt Limbažu mākslas galdnieka A. G. Heibela Rīgas Doma baznīcas gotisko altāri, kas tika uzstādīts 1817. (1826?) gadā un nojaukts 1895. gadā (sk. Campe P. Lexikon Liv- und Kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400 bis 1850, Bd. 1. Stockholm, 1951, S. 339—341; Bd. 2, 1957, S. 173—176).

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 8 nod., 154., 159., 223. lpp. (kop. 56., 58., 84. lpp.) un TVUZB materiālus «Pläne für herrschaftliche Landgüter, Herberge, Hofmeistereien. 1787—1826» (F 9, Mscr. 260).

⁴⁶ Sk. Des Professors J. W. Krause Aufzeichnungen über die Gründung und das erste Jahrzehnt der Universität Dorpat. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Riga, 1901.

⁴⁷ Sk. [Krause J. W.] Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Vierte Folge, S. 4—5.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 85., 87., 90., 91. lpp. (kop. 57., 60. lpp.).

⁴⁸ Sk. [Krause J. W.] Bestellung. Etliche Lichtpunkte des Lebens aus der bedeutenden Vergangenheit der guten Juliane gewidmet zum 22ten May 1812 von ihrem mit Liebe und Dank ewig verpflichteten Wilhelm. 1812. FBR, Ms. 370.

⁴⁹ Livland nach der Einteilung Heinrich des Letten und zu den Zeiten der Bischöfe u. Ordensmeister bis 1562.

⁵⁰ Friebe W. Chr. Handbuch der Geschichte Lief-, Ehst- und Kurlands zum Gebrauch für Jedermann, Bd. 2. Riga, 1792.

⁵¹ Ludwig August Graf Mellin. Atlas von Liefland. Riga—Leipzig, 1798.

A. Štāls, atsaucoties uz L. A. Mellīna autobiogrāfiju rokrakstā (sk. Štāls A. J. K. Broces «Dažādu Vidzemes pieminekļu, skatu krājums», XXX lpp.), norāda, ka alegoriskās vinjetes L. A. Mellīna kartē zīmējis J. K. Broce. Atlanta ievadā L. A. Mellīns, numurējot uzvārdus pēc kārtas, izteicis pateicību tiem, kas palīdzējuši šī darba tapšanā. Līdz ar citiem viņš pieminējis J. K. Broci (№ 10), J. V. Krauzi (№ 25) un V. K. Frībi (№ 68). Visās kartēs iegravēts, ka tās zīmējis L. A. Mellīns. Atlanta titullapā norādīts, ka to zīmējis J. V. Krauze (gezeichnet von Johann Wilhelm Krause 1798). J. K. Broces vārds kartēs nav minēts. Atsevišķas kartes dažādos gados gravējuši Berlīnes, Leipcijas, Veimāras u.c. meistari (Carl Jäck, Berlin, 1791, 1793, 1796, 1798; Carl Jättnig, Berlin, 1797; Meier, 1799; Arndt, F. G. Franz, 1798; F. Guimpel, Berlin; J. N. Champion, Leipzig; J. B. Hoessel, Weimar). Pēdējās kartes (Der Wesenbergsche Kreis) zīmējumā iegravēts: gez. v. J. W. Kraus, gest. v. J. B. Hoessel zu Weimar.

Sk. arī: Der Atlas von Livland des Ludwig August Graf Mellin mit einer Einführung in Leben und Werk. Lüneburg, 1972.

⁵² «Rechte der Nation».

⁵³ RVKM grafikas fondos glabājas arī kāda litogrāfija (10×15, VRVM 35040), kurā attēloti seno cilšu karotāji, kas ir analogi J. V. Krauzes zīmējumā un tā atdarinājumā redzamajiem, vienīgi grupu kompozīcijā un kustībās ir nelielas izmaiņas. Zem attēla ir uzraksts: Litauer des 13. Jahrhunderts, Esten des 13. Jahrhunderts. Bulgarins. Russland. 2. Bd.

⁵⁴ Entworfen von W. C. Friebe — gezeichnet von J. W. Krause — gestochen von F. Ramberg.

⁵⁵ Sk. Friebe W. Chr. Handbuch der Geschichte Lief-, Ehst- und Kurlands zum Gebrauch für Jedermann, Bd. 1. Riga, 1791, S. 128—129; Friebe [W. Chr.]. Erster Anfang zur Kultur der lief-

ländischen Bauern. — In: Hupel A. W. Der nordischen Miscellaneen, 18tes und 19tes Stück. Riga, 1789, S. 527—528.

⁵⁶ V. K. Frībes norādi par J. V. Krauzes piedalīšanos minētās kartes izgatavošanā sk. grām.: Friebe W. Chr. Handbuch der Geschichte Lief-, Ehist- und Kurlands zum Gebrauch für Jedermann, Bd. 1, Vorbericht.

Par J. V. Krauzes sadarbību ar V. K. Frībi, tāpat kā ar J. K. Broci, A. V. Hūpelu un L. A. Melīnu, sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 8. nod., 162., 165., 204. lpp. (kop. 59., 74. lpp.).

⁵⁷ «Geschichte der Letten».

⁵⁸ G. G. Endner del. et. sc. 96.

Gustavs Georgs Endners (Gustav Georg Endner) dzimis 1754. gadā Nirnbergā, miris 1824. gadā Golisā pie Leipcijas. Kopš 1773. gada sadarbojies ar dažādiem Leipcijas grāmatizdevējiem. Darinājis arī Krievijas valdnieku Pētera I, Aleksandra I un citu personu portretu kopijas. G. G. Endners zīmējis un grebis titullapu ilustrācijas Vecā Stendera darbiem «Augstas gudrības grāmata..» un «Tās kristīgas mācības grāmata..», arī prettitula ilustrāciju G. Merķeļa grāmatas «Latvieši» otrajam izdevumam (1800). Tā ir analoga ilustrācijai pirmajā izdevumā, atšķirīgs ir vienīgi fons.

NO DZĒRBENES LĪDZ SICĪLIJAI

¹ Eckardt J. Verklungene Namen. Lose Blätter aus der baltischen Culturgeschichte. Carl Grass. — In: Die baltischen Provinzen Russlands. Leipzig, 1868, S. 233.

² *Kārlis Johans Grass (Karl Johann Grass)* dzimis 1720. gadā Plāterē, miris 1796. gadā Dzērbenē. Uzaudzis Rīgas bāriņu namā (1733—1736), pēc tam dažādās vietās strādājis atšķirīgus darbus: 1737. gadā — dokumentu pārrakstītājs Cēsīs, 1738. gadā — friziera mācekļis Valmierā, vēlāk — mājskolotājs Ropažos un Plāterē. 1747. gadā K. J. Grass iestājās Rīgas Keizarskajā licejā. No 1750. gada līdz 1754. gadam viņš studēja teoloģiju Jēnā. Kājām atgriezās Vidzemē. Sākumā bija mācītājs Liepas muižā, no 1764. gada līdz 1796. gadam — Dzērbenes un Drustu draudzē. K. J. Grass vācis latviešu tautasdziesmas, kas vēlāk tika iekļautas G. Bergmaņa izdotajos krājumos (1807, 1808), kā arī pārtulkojis latviešu valodā barona Kārļa Frīdriha Šulca (*Karl Friedrich Schultz*, 1720—1782) sarakstītos kļaušu noteikumus «Aizkraukles un Rīmaņu muižas zemnieku tiesa» (1764) un kādu pamācību par slīcēju glābšanu (1790).

³ Sk. Strazdiņš J. Latviešu glezniecības vēsturiskie sakari ar citu tautu mākslu, 8. lpp. Manuskripts (mašīnrakstā). R. Lāces īpašumā. Rakstīts pēc 1945. gada.

⁴ Grass W. Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise. Reval, 1912, S. 5. (Sk. arī iel. pie 156. lpp.)

⁵ K. G. Grass. Dzērbenes baznīca ar apkārtni. 1786. Papīrs, tuša, akvarelis. 12,5×21,3. «Monumente» III, 196.

⁶ Citēts pēc: Grass W. Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise, S. 132.

⁷ Sk. Palleske E. Schillers Leben und Werke, Bd. 2. Stuttgart, 1877, S. 194.

Starp K. G. Grasa zīmētajiem portretiem bijis arī kāds F. Šillera portrets. Tā pašreizējā atrašanās vieta nav zināma. Zīmējums reproducēts V. Grasa grāmatā «Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise» (sk. iel. pie 40. lpp.).

⁸ *Sofija Laroša (Sophie v. Laroche*, 1731—1807) — apgaismības laikmeta vācu rakstniece. Viņas romānos jūtama Ž. Ž. Ruso ietekme. Savukārt S. Larošas darba «Fon Šternheimas jaunkundzes dzīve» (1771) iespaids manāms J. V. Gētes romānā «Jaunā Vertera ciešanas».

⁹ *Kristiāns Frīdrihs Daniēls Šūbarts (Christian Friedrich Daniel Schubart*, 1739—1791) — anti-feodāli noskaņots «vētras un dziņu» laikmeta vācu rakstnieks un publicists. Progresīvo uzskatu dēļ viņš desmit gadus (1777—1787) bija ieslodzīts cietoksnī.

¹⁰ *Fridrihs Gotlībs Klopštoks* (*Friedrich Gottlieb Klopstock*, 1724—1803) — viens no lielākajiem vācu apgaismības tā sauktā otrā posma dzejniekiem, arī dramaturgs. Ievērojamākie darbi — «Odas» (1771) un eposs «Mesiāde» (1748—1773).

¹¹ *Kristiāns Dāvids Lencs* (*Christian David Lenz*) dzimis 1720. gadā Kēslinā (Košalinā), miris 1798. gadā Tērbatā. Studējis teoloģiju Hallē. Kopš 1740. gada viņš strādāja par mājskolotāju Vidzemē. Bijis mācītājs Dzērbenē (1742—1749) un Cesvainē (1749—1758). 1757. gadā K. D. Lencs kļuva par Cēsu apriņķa prāvestu, vēlāk bija Tērbatas vācu draudzes virsmācītājs (1759—1779), arī Vidzemes ģenerālsuperintendents (1779—1798). Nikns apgaismības pretinieks.

¹² *Briefe von Carl Grass, dem Maler und Dichter.* — In: *Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt»*. Rīga, 1899, S. 9. (Vēstule K. D. Lencam 1797. gada 13. aprīlī.)

¹³ Turpat, 30. lpp. (Vēstule studiju biedram un draugam Pauļam Tidemanim (1766—1822), Rīgas Jāņa draudzes mācītājam, 1791. gada janvārī.)

¹⁴ *Johans Heinrihs Lipss* (*Johann Heinrich Lips*, 1758—1817) — šveiciešu grafiķis, arī gleznotājs. Mācījies un darbojies Manheimā un Diseldorfā. No 1782. gada līdz 1785. gadam dzīvojis un strādājis Itālijā, pēc tam — Cīrihē, bet no 1786. gada līdz 1789. gadam uzturējies Romā. Ar J. V. Gētes rekomendāciju J. H. Lipss kļuva par Veimāras Zīmēšanas akadēmijas profesoru (1789—1794). Vēlāk viņš atgriezās Cīrihē.

¹⁵ *Konrāds Vestermairs* (*Konrad Westermayr*, 1765—1836) — vācu gleznotājs, arī grafiķis. Sākotnēji apguvis zeltkaļa amatu pie sava tēva, pēc tam mācījies Hānavas Zīmēšanas akadēmijā. Viņš darbojās Marburgā un vēlāk dažādās citās Vācijas pilsētās. Gleznojis portretus un miniatūras. No 1790. gada līdz 1806. gadam K. Vestermairs dzīvoja Veimārā un apguva vara grebuma tehniku pie J. H. Lipsa. Devies studiju ceļojumos uz Drēzdeni, Desavu, arī uz Ziemeļitāliju. Kopš 1806. gada K. Vestermairs bija Hānavas Zīmēšanas akadēmijas profesors, bet 1813. gadā kļuva par rektoru.

¹⁶ *Johans Pfenningers* (*Johann Pfenninger*, 1765—1825) — vācu grafiķis. J. Pfenningers tajā laikā bija populārs ainavists (darbojies arī tušas un sēpijas tehnikā). No 1793. gada līdz 1799. gadam viņš uzturējās Romā. K. G. Grass viņa darbus izplatīja Rīgā.

¹⁷ *Fridrihs Vilhelms Fāciuss* (*Friedrich Wilhelm Facius*, 1764—1843) — vācu mākslinieks, medaļu un zīmogu izgatavotājs. Gravēšanu metālā apguvis Drēzdenē. Kopš 1788. gada viņš strādāja Veimāras galmā. F. V. Fāciuss bija tuvs J. G. Herdera, K. M. Vilanda un J. V. Gētes sabiedrības lokam.

¹⁸ Merķelis G. Izlase. R., 1969, 390. lpp.

¹⁹ Sk. Eckardt J. *Erinnerungen an Garlieb Merkel.* — In: *Die baltischen Provinzen Russlands*, S. 155—202; Bēms R. *Vēlreiz par Kārli Gothardu Grasu.* — Grām.: *Latviešu tēlotāja māksla*. R., 1978, 115.—135. lpp.

²⁰ Sk. Zariņš M. *Apgaismības gadsimta ēnā*. R., 1978, 32., 38., 51. lpp.

²¹ Straubergs J. J. V. Krauze un viņa dienasgrāmata. Rokraksts. VBR, R x 59, 10,5.

²² Zeids T. *Garlībs Merķelis un viņa «Latvieši».* — LPSR ZA *Vēstis*, 1977, № 9, 114.—127. lpp.

²³ *Georgs Gustavs Fridrihs Meks* (*Georg Gustav Friedrich v. Meck*) dzimis 1769. gadā Liepupē, miris 1794. gadā turpat. Studējis jurisprudenci un filozofiju Kēnigsbergā, vēlāk — Jēnā. 1789. gadā viņš atgriezās Vidzemē un strādāja par apriņķa tiesas asesoru. 1792. gadā G. G. F. Meks kļuva par Rīgas virstiesas asesoru.

²⁴ *Johans Fridrihs Bonevals Latrobs* (*Johann Friedrich Bonneval v. Latrobe*) dzimis 1769. gadā Čelsī pie Londonas, miris 1845. gadā Tērbatā. Studējis medicīnu Jēnā. 1793. gadā J. F. B. Latrobs uzturējās Vidzemē un strādāja par mājskolotāju. 1795. gadā viņš Jēnā kārtoja eksāmenus medicīnas doktora grāda iegūšanai, pēc tam atgriezās Vidzemē, ap 1797. gadu bija sastopams Rīgā, vēlāk dzīvoja un darbojās Tērbatā, kur nodibināja dziedāšanas biedrību. 1842. gadā mākslas izstādē Rīgā bija eksponēta J. F. B. Latroba glezna «Jūras ainava pie Skotijas».

²⁵ *Grabe* (no *Krustpils*) 18. gs. 90. gadu pirmajā pusē minēts kā Vidzemes bruņniecības grāmatvedis. K. G. Grasa dzīvokļa (vai istabas) biedrs Rīgā. Viņa gleznas nav zināmas.

²⁶ [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Vierte Folge. Riga, 1895, S. 42.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 100., 155. lpp. (kop. 65., 106. lpp.).

²⁷ Merķelis G. Latvieši, sevišķi Vidzemē, filozofiskā gadsimtena beigās. R., 1953, 75. lpp.

²⁸ Almanaha «Vidzemes ziedu vainags» 176.—178. lpp. ievietots kāds Romā sacerēts un G. Boijeļi veltīts dzejolis («Weihnachtsgruss». An die Baronin von Boie, Rom, 1810), kurā K. G. Grass ar skumīgu jūsmu atceras Liepas muižā pavadītos brīžus.

²⁹ Sk. [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Vierte Folge, S. 4—5.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 85., 87., 90., 91. lpp. (kop. 57., 60. lpp.).

³⁰ K. G. Grass. Zemnieku laulības Dzērbenes draudzē. 1792. Papīrs, akvarelis. 17,5×23,5. «Monumente» V, 61.

³¹ V. Grasa grāmatā «Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise» (sk. iel. pie 17. lpp.) skatāma arī K. G. Grasa pēc atmiņas darināta tēva portreta skice (1798). Oriģināla pašreizējā atrašanās vieta nav zināma.

³² V. Grass grāmatā «Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise» 4. lpp. min divus K. G. Grasa darinātus Dzērbenes mācītājmuižas zīmējumus, kas kādreiz atradušies viņa piederīgo īpašumā. Viens no tiem (pirmpublicējums?) reproducēts šajā pašā grāmatā (sk. iel. pie 1. lpp.). Zīmējums datēts ar 1798. gadu. Citu ziņu par šiem darbiem mūsu rīcībā pašlaik nav. Toties TVUZB grafikas fondos J. V. Krauzes mapē glabājas sēpijas gleznojums (№ 3854) bez paraksta. Lapas otrās puses apakšējā malā ar zīmuli uzrakstīti K. G. Grasa iniciāļi, uzvārds un gadskaitlis — 1795. Darba kompozīcija, objektu izkārtojums un sīkdaļu traktējums nešaubīgi liecina, ka šajā gadījumā sastopamies ar reproducētā zīmējuma oriģināla variantu. Uzrādītais gadskaitlis ir kļūdīgs. To norāda darbā attēlotā situācija, kuras sīzētiskais centrs ir mākslinieka tēva kaps (bet K. J. Grass miris 1796. gadā) ar kapa plāksni. Var domāt, ka zīmējumi pēc ieceres bijuši saistīti ar kapa plāksnes novietošanu Dzērbenes kapsētā, kur tā arī saglabājusies līdz mūsdienām. Bez vāciskā teksta to rotā K. G. Grasa sacerēts pants latviešu valodā:

Tur, kur Dieva Debess Nami,
tur aizvede viņu Dieva Engēļi,
stāvait jūs, no viņa vadīti,
stāvait klusu — šeit atdomādami,
kāds viņš Draugs un Mācītājs jums bij!

³³ Sk. arī: Grass W. Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise, S. 69—70; Merķelis G. Izlase, 386. lpp.

³⁴ Merķelis G. Izlase, 384.—385. lpp.

³⁵ Turpat, 391. lpp.

³⁶ Turpat, 396.—397. lpp.

³⁷ [Krause J. W.]. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des XVIII Jahrhunderts. — In: Separat-Abdruck aus dem «Rigaer Tageblatt». Vierte Folge, S. 1.

Sk. arī ms «Wilhelms Erinnerungen» 9. nod., 87. lpp. (kop. 57. lpp.).

³⁸ *Johans Kaspars Lafaters* (*Johann Kaspar Lavater*, 1741—1801) — šveiciešu teologs, filozofs un rakstnieks. Ietekmējis J. V. Gēti un J. G. Herderu. Vēlāk — mistiķis.

³⁹ Šveicē K. G. Grass uzturējās pie tolaik populārā literāta Johana Gaudenca Zālisa-Zēvisa (*Johann Gaudenz v. Salis-Seewis*, 1762—1834).

⁴⁰ *Johans Heinrich Meiers* (*Johann Heinrich Meyer*, 1759—1832) — šveiciešu gleznotājs, grafiķis un mākslas vēsturnieks. Autodidakts. Mācījies pēc paraugiem. Kopš 1792. gada — Veimāras Zīmēšanas akadēmijas profesors, sākot ar 1807. gadu, — direktors. Tuvs J. V. Gētes draugs un domubiedrs mākslas jautājumos, saukts «Gētes Meiers». Gravējis vedutu tipa ainavas pēc saviem un citu autoru uzmetumiem. J. H. Meiera apcerējumi par 18. gs. mākslas vēsturi iekļauti J. V. Gētes sastādītajā krājumā «Winckelmann und sein Jahrhundert» (1805).

⁴¹ *Ludvigs Hess* (*Ludwig Hess*, 1760—1800) — šveiciešu gleznotājs. Sākumā darbojies kā autodidakts. Papildinājies pie gleznotājiem un grafiķiem H. Freidenveilera, H. Vista un S. Gesnera. L. Hess ātri guva panākumus ar dažādās tehnikās gleznotām Šveices un Itālijas ainavām, kurās mākslas vēsturnieki saskata jau romantisma iezīmes. 1794. gadā viņš devās uz Romu. Ap 1798. gadu L. Hess pievērsās grafikai.

⁴² Minētā K. G. Grasa iecere nav realizējusies, bet ir zināms kāds cits viņa sastādīts un L. Hesam veltīts mazāka apjoma izdevums «Sechs radierte Naturprospekte. Ein Nachlass von L. Hess mit Erklärungen von K. Grass» (Cīrihe—Nirnberga, 1800).

⁴³ *Frīdrihs Leopolds Štolbergs* (*Friedrich Leopold v. Stolberg*, 1750—1819) — vācu dzejnieks un dramaturgs. Jaunībā viņš cīnījās par demokrātiskiem ideāliem, bet pēc Lielās franču revolūcijas kļuva reakcionārs.

F. L. Štolberga grāmata «Ceļojums pa Vāciju, Šveici, Itāliju un Sicīliju» («Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien», 1794) no jauna rosināja K. G. Grasa interesi par Sicīliju.

⁴⁴ *Kārlis Frīdrihs Šinkels* (*Karl Friedrich Schinkel*, 1781—1841) — vācu arhitekts, klasicisma turpinātājs vācu arhitektūrā. Cēlis Berlīnes teātri, Veco muzeju, tā saukto Jauno sardzi u.c. celtnes. K. F. Šinkels darbojās arī kā gleznotājs. Paralēli klasicismam viņa radošajā darbībā bija vērojama spēcīga nosliece uz romantismu.

⁴⁵ *Gotfrīds Šteinmeiers* (*Gottfried Steinmeier*, 1780—1851) — vācu arhitekts un būvuzņēmējs, vēlīnā klasicisma pārstāvis. Ietekmējies no K. F. Šinkela. 19. gs. otrajā ceturksnī viņš izvērta aktīvu celtniecisko darbību Rīgenes salā.

⁴⁶ *Filips Jozefs Rēfiss* (*Philipp Joseph Rehtues*, 1779—1843) — vācu rakstnieks, ražīgs vēsturisko romānu autors, Valtera Skota sekotājs. F. J. Rēfiss studējis teoloģiju, pēc tam kādu laiku dzīvojis un darbojies Itālijā, vēlāk bijis Neapoles karalienes diplomāts Minhenē, bibliotekārs Štutgartē, Koblencas ģenerālgubernators, Bonnas universitātes kurators (1818—1842). Literāro karjeru viņš uzsāka ar ceļojumu aprakstiem «Briefe aus Italien» (1809). Vācu atbrīvošanās karu laikā (1813—1815) F. J. Rēfiss publicējis patriotiskus rakstus.

⁴⁷ Citēts pēc: Kaufmann A. Karl Grass, Dichter und Maler. — In: Grass W. Karl Gotthard Grass, ein Balte aus Schillers Freundeskreise, S. 152—153.

⁴⁸ Deutsche Romantik. Gemälde-Zeichnungen. Berlin, 1965, Abb. 140.

Sk. arī: Schinkel K. F. Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle. Berlin, 1979, S. 93, Abb. 90.

⁴⁹ 1809. gadā Vīnes Mākslas akadēmijas audzēkņi Francis Pforrs (*Franz Pforr*, 1788—1812), Frīdrihs Overbeks (*Friedrich Overbeck*, 1789—1869) un citi, būdami neapmierināti ar pastāvošajām un arī šajā mācību iestādē kultivētajām klasicisma metodēm, radīja tā saukto Sv. Lūkasa mākslinieku apvienību. Tās mērķis bija atjaunot tēlotāju mākslu, piešķirot tai jaunu — reliģijā smeltu ētisku saturu. 1809. gada beigās minētie mākslinieki Romā pēc viduslaicīgo cunfšu parauga dibināja jaunu vācu mākslinieku brālību, kas vēlāk ieguva nosaukumu «nācarieši». Šīs brālības locekļu darbība iekļāvās vācu ideālistiskajā, kā arī reakcionārajā romantismā. Tas izpaudās reliģijas, īpaši katolicisma, un monarhijas apoloģētismā. Šādā prizmā mākslinieki uztvēra un atspoguļoja arī sava laika vēstures notikumus (vācu atbrīvošanās karus,

Svēto aliānsi u.tml.). Galvenais «nācariēšu» mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu komponents bija spēcīga un jūtīga kontūrlīnija. Gleznu koloristisko ansambli veidoja lokālu krāsu laukumu un plakņu savstarpējā mijiedarbība.

⁵⁰ Šis pasūtījums, kura ierosinātājs bija tolaik Romā dzīvojošais Rīgas patricietis Pēteris Heinrichs Blankenhagens (*Peter Heinrich v. Blankenhagen*), tomēr palika nerealizēts. Par B. Torvaldsena iecerī priekšstatu dod K. F. Hausvalda litografētais mets žurnāla «Das Inland» 1836. gada 2. numura ielīmē. Litogrāfijas reprodukcija savukārt pievienota P. Kampes apcerējumam «Klasicisma laikmeta tēlniecības meistardarbi Latvijā» (Senatne un Māksla, 2. R., 1940, 107. lpp.).

Par ciļņa idejas tapšanu sk. arī: Die Jubelfeier der Unterwerfung Livlands unter den Russischen Scepter, begangen an der Tiber. — Das Inland, 1836, N 2, Sp. 27—30.

⁵¹ *Vilhe'ims Humbolts* (*Wilhelm v. Humboldt*, 1767—1835) — izcils vācu valstsvīrs, valodnieks, mākslas teorētiķis, arī dzejnieks. Zinātnieka Aleksandra Humbolta (*Alexander v. Humboldt*, 1769—1859) brālis. No 1801. gada līdz 1808. gadam viņš darbojies Romā.

⁵² Savdabīga sakritība: K. G. Grasa māsa Šarlote Marija savukārt apprecas ar Rīgas tirgotāju — savu brālēnu Kārli Johanu Salomonu Grasu.

⁵³ Divas no pārējām minētajām K. G. Grasa ainavām pirms Lielā Tēvijas kara sākuma izvestas uz Vāciju. Par trešās likteni ziņu nav.

⁵⁴ Grass K. Etwas über meine dem Andenken an Sicilien gemalten vier Landschaften. — Zeitung für Literatur und Kunst, 1812, 20. Jan., S. 11.

⁵⁵ Tielemann G. Karl Gotthard Grass. Eine biographische Skizze. — In: Livona's Blumenkranz. Riga—Dorpat, 1818, S. 206.

⁵⁶ Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902, S. 19—20.

⁵⁷ Runa ir par Jākobu Filipu Hakertu (*Jakob Philipp Hackert*, 1737—1807), kas izglītību ieguvis Berlīnes Mākslas akadēmijā un kopš 1768. gada dzīvojis un strādājis Itālijā. No 1786. gada līdz 1799. gadam viņš darbojās Neapolē kā galma gleznotājs. Kādreiz J. F. Hakerta veiklie, precīzie, taču pasausie prospekti bija ļoti populāri. Tos augstu vērtējis arī J. V. Gēte, kas J. F. Hakerta mākslinieciskajai darbībai ierādījis redzamu vietu rakstu krājumā «Winckelmann und sein Jahrhundert». K. G. Grasa attieksme pret J. F. Hakerta darbiem visumā sakrīt ar vēlākiem mākslas vēsturnieku spriedumiem. Tomēr atsevišķi mums zināmie K. G. Grasa zīmējumi, kas darināti 18. gs. 90. gadu sākumā (sk. 24. att. ielīmē) izpildījuma manierē ļoti tuvi līdzīga rakstura J. F. Hakerta darbiem, piemēram, viņa 1787. gadā sēpijas tehnikā izpildītajam ainavas metam, kas atrodas J. J. Fosa albumā (75. zīm.).

⁵⁸ K. G. Grass. Mecenāta villa pie Tivoli. Papīrs, sēpija. 56,3×43. MM P 2218.

⁵⁹ Fragmente von Wanderungen in der Schweiz von Carl Grass nebst drei Kupfern vom Rheinfall, nach sorgfältig genauen Handzeichnungen. Zürich, 1797.

Šī izdevuma gravīras pēc K. G. Grasa oriģinālzīmējumiem gatavojis J. H. Meiers.

⁶⁰ Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers mit 26 Kupfern. Stuttgart—Tübingen, 1815.

Ilustrācijas pēc K. G. Grasa oriģināliem gravējis Kristiāns Frīdrihs Dutenhofers (*Christian Friedrich Duttenhofer*, 1780—1846).

⁶¹ Merckelis G. Izlase, 376.—377. lpp.

⁶² K. G. Grasa poētiskie sacerējumi sastopami tādos almanahu rakstura krājumos kā F. Sillera izdotā «Reinas Tālija» («Reinische Thalia», 1792), «Jaunā Rīgas dziesmu grāmata» («Neues Rigasches Gesangbuch», 1810), «Vidzeme» («Livona», 1812), «Vidzemes ziedu vainags» («Livona's Blumenkranz», 1818) un «Žēlsirdības kabatasgrāmata» («Taschenbuch Caritas», 1825), arī Heinricha Čokes (*Heinrich Zschokke*, 1771—1848) izdotajā krājumā «Stāsti nesamaitātām ģimenēm» («Erzählungen für unverdorbene Familien», 1810) u.c. Viņš publicējies vairākos periodiskajos izdevumos, piemēram, laikrakstos «Rīta Lapa» («Morgenblatt»), «Rīgas Pilsētas Lapa» («Rigasche

Stadtblätter») un G. Merķeja avīzē «Vērotājs» («Der Zuschauer»). K. G. Grasa un viņam rakstītās vēstules iekļautas F. Šillera, Š. Šilleres, K. F. Šinkela un citu epistolārajā mantojumā.

⁶³ Briefe von Karl Grass an seine Freunde in Livland geschrieben. — In: Livona's Blumenkranz, S. 240. (Vēstule G. T. Tilemanim 1811. gada 16. jūlijā.)

⁶⁴ Briefe von Karl Grass an seine Freunde in Livland geschrieben. — In: Livona's Blumenkranz, S. 244. (Vēstule G. T. Tilemanim 1811. gada 26. jūlijā.)

⁶⁵ Tielemann G. Karl Gotthard Grass. Eine biographische Skizze. — In: Livona's Blumenkranz, S. 200.

⁶⁶ Briefe von Karl Grass an seine Freunde in Livland geschrieben. — In: Livona's Blumenkranz, S. 227. (Vēstule K. G. Zontāgam 1806. gada 9. martā.)

SKOPIE LAURI

¹ Sk. Императорская Санктпетербургская академия художеств. 1764—1914. Спб., 1914, с. 30; Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств. Л.—М., 1940, с. 50—51.

² J. L. Eginka albumā, kas kādreiz piederēja Kurzemes provinces muzejam un tagad atrodas MM grafikas fondos, saglabājušies mākslinieka darbi (ģipša galvu zīmējumi, roku studijas), no kuriem atsevišķi datēti ar 1816. gadu, tāta d tie acimredzot tapuši Vīnes Mākslas akadēmijas laikā (54×39,7, MM P 1708; 48,3×36, MM P 1709; 52,4×39,4, MM P 1715; 51,1×42,3, MM P 1716). Turpat ir arī divi akadēmisku mācību uzdevumam atbilstoši vīriešu akta zīmējumi (56,8×38,8 MM P 1706; 53×40,2, MM P 1707).

³ *Gustavs Ādolfs Hippiuss (Gustav Adolf Hippius)* dzimis 1792. gadā Nisi, Igaunijā, miris 1856. gadā Rēvelē. No 1810. gada līdz 1812. gadam kopā ar savu draugu O. F. Ignāciusu mācījies pie gleznotāja Kārļa Zigmunda Valtera (*Karl Siegmund Walther*, 1783—1867). 1813. gadā viņš uzturējās Prāgā, pēc tam studēja Vīnes Mākslas akadēmijā, kur atkal sastapās ar O. F. Ignāciusu, kā arī ar A. G. V. Pecoldu. Vēlāk G. Ā. Hippiuss pārcēlās uz Minheni, 1817. gadā apceļoja Itāliju un Šveici, bet 1819. gadā atgriezās dzimtenē. No 1820. gada līdz 1849. gadam viņš dzīvoja Pēterburgā. G. Ā. Hippiuss gleznojis portretus, nodarbojies ar litografēšanu, izdevis ievērojamu valstsvīru, zinātnieku, karavadoņu, rakstnieku un mākslinieku portretu sēriju (1822—1828). Viņš piedalījies arī Carskoje Selo baznīcas plafona izgleznošanā. 1831. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija G. Ā. Hippiusam piešķīra tiesības pasniegt zīmēšanu zemākās mācību iestādēs. Kopš 1849. gada viņš dzīvoja Rēvelē un darbojās kā portretists. G. Ā. Hippiuss sarakstījis arī teorētiskus apcerējumus par zīmēšanas mācīšanu.

⁴ *Oto Frīdrihs Ignāciuss (Otto Friedrich Ignatius)* dzimis 1794. gadā Hageri, Igaunijā, miris 1824. gadā Pēterburgā. Pirmās iemaņas glezniecībā apguvis pie K. Z. Valtera. 1812. gadā viņš iestājās Pēterburgas Mākslas akadēmijā, bet drīz mācības pameta. 1815. gadā O. F. Ignāciuss ieradās Vīnē, bet 1817. gadā kopā ar A. G. V. Pecoldu devās uz Romu, kur viņus sagaidīja jau agrāk atbraukušie G. Ā. Hippiuss un J. L. Eginks. 1819. gadā viņš atgriezās dzimtenē, kopš 1820. gada dzīvoja un darbojās kā portretists Pēterburgā. 1822. gadā viņam uzticēja izgleznot 1820. gadā ugunsgrēka laikā izdegušās Carskoje Selo baznīcas plafonu. Darbu 1825. gadā pabeidza G. Ā. Hippiuss. (Šis gleznojums gājis bojā ugunsgrēkā 1841. gadā.)

⁵ *Augusts Ģeorgs Vilhelms Pecolds (August Georg Wilhelm Pezold)* dzimis 1795. gadā Rakverē, Igaunijā, miris 1859. gadā Pēterburgā. 1814. gadā viņš pārtrauca aizsāktās medicīnas studijas Tērbatas universitātē un iestājās Berlīnes Mākslas akadēmijā. Drīz arī viņš pārcēlās uz Vīni, bet vēlāk dažus gadus uzturējās Romā (1817—1819), Dienvidfrancijā un Šveicē (1819—1821). 1821. gadā A. G. V. Pecolds atgriezās dzimtenē. No 1824. gada līdz 1830. gadam viņš dzīvoja un darbojās Pēterburgā, no 1835. gada līdz 1842. gadam strādāja par ģimnāzijas

pasniedzēju Rēvelē, kopš 1842. gada — atkal Pēterburgā. A. G. V. Pecolds vairākkārt devies ārzemju ceļojumos. Gleznojis portretus, arī ainavas, pievērsies tautas tipu un apģērbu zīmēšanai. Etnogrāfisku studiju nolūkā viņš apmeklēja arī Latviju. 1839. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija A. G. V. Pecoldam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu, bet 1856. gadā izvirzīja par kandidātu akadēmiķa nosaukuma iegūšanai. RVKM atrodas vairāki A. G. V. Pecolda darbi, arī viņa pašportrets (audeklis, eļļa, 55,7×47, VRVM 56334).

⁶ Sk. Jahresverhandlungen der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bd. 2. Mitau, 1822, S. 15, 26; Senatne un Māksla, 3. R., 1937, 118.—119., 145. lpp.

⁷ J. L. Eginks. Kristus guldīšana kapā. Audeklis, eļļa. 180×176. (Glezna šobrīd atrodas Ļeņingradas Mākslas akadēmijas muzeja fondos, inv. № 1-r, B-34.)

⁸ [Meyer J. H.] Achtzehntes Jahrhundert, zweite Hälfte, letztes Viertel von 1775 bis zu Ende. Malerei, Geschichtliche Darstellungen. — In: Winckelmann und sein Jahrhundert. Leipzig, 1969, S. 169.

⁹ Glezna «Marķīza Pozas nāve» tapusi pēc Vānes barona Aleksandra Hāna (*Alexander v. Hahn*) pasūtījuma (sk. Simolin A. v. (Bathory). Biographische Skizze des Malers J. L. Eggink. — Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871. Mitau, 1884, S. 178).

¹⁰ Sk. Сборник материалов для истории Императорской С. Петербургской академии художеств за сто лет ее существования, ч. 2. Спб., 1865, с. 261.

¹¹ J. L. Eginks. Ivana Krilova portrets. 1834. Audeklis, eļļa. 116×94. VKMM Ж-5250. (Autora tajā pašā gadā gleznotā šī darba kopija atrodas Saratovas A. Radiščeva muzejā.)

¹² Aizputē — «Kristus Ģetzemanes dārzā»,*

Asītē — «Kristus pie krusta»,

Daugavpilī — «Kristus Eļļas kalnā»,

Engurē — «Kristus un svētais Pēteris uz jūras»,*

Ezerē — «Kristus Eļļas kalnā»,

Grobiņā — «Kristus» (pēc B. Torvaldsena oriģināla),

Jēkabpilī — «Svētais vakarēdiens» (pēc Leonardo da Vinči oriģināla),

Jelgavas latviešu Annas baznīcā — «Svētais vakarēdiens»,

Jelgavas Svētās Trīsvienības baznīcā — «Kristus un svētais Pēteris uz jūras» (pēc A. Rihtera oriģināla),

Jelgavas bijušā cietuma lūgšanu zālē — «Kristus pie krusta»,

Salienā — «Kristus Eļļas kalnā»,

Sunākstē — «Kristus debesbraukšana»* (šobrīd glabājas RPM),

Valtaiķos — «Golgāta»,*

Ventspilī — «Jānis Kristītājs» un «Apustulis Pēteris».* (Ar* atzīmēti saglabājušies darbi.)

¹³ Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902, S. 29.

¹⁴ Kijevas Sv. Andreja baznīcā šī J. L. Eginka glezna ar nosaukumu «Kņazs Vladimirs izvēlas reliģiju» (audeklis, eļļa, 308×280, V-9-67) atrodas jau kopš 19. gadsimta 60. gadiem, bet līdz šim muzeja katalogos un prospektos tā dēvēta par nezināma autora darbu.

¹⁵ 1817. gadā «nācariēši» F. Overbeks, Pēteris Jozefs Kornēliuss (*Peter Joseph Cornelius*, 1783—1867), Frīdrihs Vilhelms Šadovs (*Friedrich Wilhelm Schadow*, 1789—1862) un Filips Feits (*Philipp Veit*, 1793—1877) pabeidza fresku gleznojumu Prūšijas ģenerālkonsula Romas rezidencē palaco Cukāri (*palazzo Zuccari*).

¹⁶ K. Brilovs Romā ieradās 1823. gadā, bet pie gleznas «Pompeju pēdējā diena» kopā ar sagatavošanas darbiem strādāja no 1827. gada līdz 1833. gadam.

¹⁷ Алешина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство XIX—начала XX века. М., 1972, с. 41.

¹⁸ Siliņš J. Latvijas māksla. 1800—1914. 1. sēj. Stokholma, 1979, 152. lpp.

¹⁹ Sk. Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts, S. 29.

²⁰ Izstādes katalogā glezna minēta ar nosaukumu «Uliss faiāku salā». (Faiāki — Homēra eposā «Odiseja» teiksmaina tauta mītiskajā Shērijas salā. Mūsdienās šo salu nereti mēdz identificēt ar Krētu.)

Šajā izstādē bija eksponēts vēlāk Maskavā mirušā rīdzinieka Leonharda Bilova (*Leonhard Bülow, Bülow*, 1819—1892) mitoloģiskās tēmas darbs «Ariadne Naksas salā». Secinot pēc nosaukuma, tā pati glezna, iespējams, bijusi izstādīta arī 1853. gadā.

²¹ J. L. Eginks. Odisejs ar ceļabiedriem alā pie apreibušā Polifēma (sākotn. nos.). Papīrs, eļļa. 39×49. MM Лж 1888. (Darbs šobrīd glabājas RPM.)

²² J. L. Eginks. Dionīsa triumfs (sākotn. nos. — «Bakhs ar pavadoņiem Naksas salā atrod Ariadni»). Audekls, eļļa. 38×58,2. MM Лж 1907. (Darbs šobrīd glabājas RPM.)

²³ J. L. Eginks. Mitoloģiska aina. Papīrs, eļļa. 37,5×54,5. MM Лж 1887. (Darbs šobrīd glabājas RPM.)

²⁴ Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts, S. 29.

²⁵ Koredžo iespaids atblāzmu var apjaust gan metā «Dionīsa triumfs», gan kādā portretā (sk. 38. piez.) un elementu veidā arī dažos citos darbos.

²⁶ J. L. Eginks. Ahillejs pie sava drauga Patrokla liķa. Papīrs, jaukta tehnika. 18,1×23,8. MM P 1804.

²⁷ Sk. Simolin A. v. (Bathory). Biographische Skizze des Malers J. L. Eggink. — Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871, S. 178. (J. J. Dēringa piez.)

²⁸ J. L. Eginks. Kauja. Papīrs, eļļa. 38,2×44. MM Лж 1909.

²⁹ Sk. Simolin A. v. (Bathory). Biographische Skizze des Malers J. L. Eggink. — Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871, S. 178. (J. J. Dēringa piez.)

³⁰ Sk. Cēzars Gājs Jūlijs. Piezīmes par gallu karu. R., 1977, 78.—85. lpp.

³¹ Turpat, 80. lpp.

³² Turpat, 81. lpp.

³³ Sk. arī: Simolin A. v. (Bathory). Biographische Skizze des Malers J. L. Eggink. — Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871, S. 178. (J. J. Dēringa piez.)

³⁴ Papīrs, zīmulis, tuša, 18×24,8, MM P 1663; papīrs, tuša, 38,2×42,3, MM P 1664.

J. L. Eginka albumā atrodas arī divas viņa ilustrācijas Nikolaja Karamzina (1766—1826) darbam «Krievijas valsts vēsture» ar paša dotiem nosaukumiem: «Ты не один, о родитель мой! Сын будет свидетелем...» (papīrs, akvarelis, guaša, 28,1×36,3, MM P 1194); «Рогнеда» (papīrs, akvarelis, guaša, 26×36,5, MM P 1797). Darbu tapšanas gads nav atzīmēts.

³⁵ Sk. Simolin A. v. (Bathory). Biographische Skizze des Malers J. L. Eggink. — Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871, S. 178. (J. J. Dēringa piez.)

³⁶ Likums par zemnieku brīvīšanu Baltijas guberņās tika apstiprināts un publicēts pakāpeniski — no 1816. gada līdz 1819. gadam. J. L. Eginks savā gleznā sniedz laikā un telpā koncentrētu šī notikuma apoteozi. No tā arī izriet literatūrā iesakņojusies nosaukuma neprecizitāte.

³⁷ Šīs gleznas reprodukcija pēc K. F. Hausvalda litogrāfijas ievietota avīzes «Tas Latviešu Laužu Draugs» 1834. gada pielikumā. Ar nosaukumu «1819. g. 19. februāris» tā bez komentāra reproducēta arī 1938. gada rakstu krājumā «Senatne un Māksla» (1. krās. iel. pie 128. lpp.).

³⁸ J. L. Eginks. (?) Pašportrets. (?) Audekls, eļļa. 50×37,5 (pašreizējie izmēri). VRVM 53986.

³⁹ Sk. [Wendt P. D.] Rigas Kunst, besser, die Kunst in Riga geht nach Brod. — Rigasche Stadtblätter, 1841, 24. Sept., S. 303—305; [Wendt P. D.]. Die Kunst geht in Riga nach Brod. —

Rigasche Stadtblätter, 1841, 8. Okt., S. 319—322; Wendt [P. D.]. Die Kunst geht bei uns nach Brod. — Rigasche Stadtblätter, 1841, 15. Okt., S. 330—332.

⁴⁰ *Kārlis Johans Heinrihs Krečmars* (*Karl Johann Heinrich Kretschmar*, 1769—1847) — vācu gleznotājs. No 1789. gada līdz 1791. gadam studējis Berlīnes Mākslas akadēmijā. 1806. gadā viņš kļuva par šīs akadēmijas īsteno locekli. Kopš 1817. gada K. J. H. Krečmars bija profesors, sākot ar 1828. gadu, — akadēmijas senāta loceklis. Gleznojis portretus un vēsturiskā žanra darbus.

⁴¹ *Vilhelms Henzels* (*Wilhelm Hensel*, 1794—1861) — vācu gleznotājs. Mācījies Berlīnes Mākslas akadēmijā. Kā brīvprātīgais piedalījies vācu atbrīvošanās karos. No 1823. gada līdz 1828. gadam V. Henzels dzīvoja Romā. Draudzīgas attiecības viņu saistīja ar P. J. Kornēliusu, B. Torvaldsenu, K. F. Šinkelu u. c. māksliniekiem. Kopš 1828. gada viņš bija Berlīnes galma gleznotājs, sākot ar 1831. gadu, — Berlīnes Mākslas akadēmijas profesors, 1852. gadā kļuva par akadēmijas īsteno locekli. V. Henzels bija aktīvs 1848. gada revolūcijas dalībnieks, taču jau tajā pašā gadā viņš pavadīja valdnieku braucienā uz Ķelni. Darinājis portretus, vēsturiskās un reliģiski mitoloģiskās tēmas darbus.

⁴² Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств, с. 57.

⁴³ Turpat.

⁴⁴ Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908, S. 79.

⁴⁵ Sk. Кондаков С. Н. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской академии художеств. Спб., 1914, с. 86.

⁴⁶ Sk. Verzeichnis der Kunstwerke in der ersten Gemälde-Ausstellung inländischer Künstler in Riga. Vom 3. bis zum 15. Septbr. [s. 1.], 1842, S. 4; Katalog Gemälden der IV Kunst-Ausstellung Riga am 22. März 1859. Riga, 1859, S. 5.

⁴⁷ G. R. Kāringa Madlienas baznīcai gleznotā un 1846. gadā uzstādītā altārglezna «Golgāta» (audekls, eļļa, 225×155) šobrīd glabājas MM. Cita G. R. Kāringa darināta līdzīga sīzeta altārglezna atrodas Ogres rajona Meņģeles ciema baznīcā.

⁴⁸ *Augusts Gothilfs Heibels* (*August Gotthilf Heubel*) dzimis 1760. gadā Cēdenīkā, Ukermarkā, miris 1846. gadā Valkā. Rīgā uzturējies kopš 1819. gada. Bez jau minētā Doma baznīcas altāra viņš vēl veidojis Limbažu baznīcas altāri (1785), Vangažu baznīcas kanceļi un altāri (1790), Rīgas Jēkaba baznīcas kanceļi un sānu altāri (1810), kā arī krucifiksu Jelgavas latviešu Annas baznīcai. J. G. Zeime ceļojuma piezīmēs atzinīgi izsakās par kādu A. G. Heibela intarsiju (sk. Seume J. G. Mein Sommer 1805. Berlin, 1968, S. 56). 1827. gadā A. G. Heibels pārcēlās uz Tērbatu.

⁴⁹ *Georgs Heinrihs Bitners* (*Georg Heinrich Büttner*) dzimis 1799. gadā Jelgavā, miris 1879. gadā Rīgā. Mācījies pie S. G. Kitnera Jelgavā, kopš 1819. gada — Drēzdenē. Sākot ar 1824. gadu, viņš darbojās Rīgā kā portretu gleznotājs un zīmētājs. 1865. gadā G. H. Bitners saslīma ar smagu, neārstējamu psihisku slimību (pirmās pazīmes parādījās jau Drēzdenē).

⁵⁰ *Eduards Jūliuss Frīdrihs Bendemanis* (*Eduard Julius Friedrich Bendemann*, 1811—1889) — vācu gleznotājs. Mācījies pie F. V. Šadova Berlīnē un 1827. gadā aizbraucis savam skolotājam līdzī uz Diseldorfu. 1838. gadā viņš darbojās Berlīnē un tajā pašā gadā tika uzaicināts strādāt Drēzdenes Mākslas akadēmijā. No 1839. gada līdz 1855. gadam Drēzdenē veicis dažādus monumentālās glezniecības darbus. No 1859. gada līdz 1867. gadam viņš bija Diseldorfas Mākslas akadēmijas direktors. E. J. F. Bendemanis vairākkārt ceļojis uz Itāliju.

⁵¹ MM fondos glabājas A. Heibela albums (inv. № 2964) ar 24 dažādām, galvenokārt 1842. gadā zīmētām Itālijas ainavām un tautas tipu studijām (katras lapas formāts — 21,5×27,5).

⁵² Šobrīd zināmi apmēram 9 A. Heibela gleznojumi. Tā, piemēram, var minēt mākslinieka pašportretu (1846, audekls, eļļa, 93×66, MM Лж 119), gleznas «Mozus, Ārons un Hūrs» variantu (audekls, eļļa, 66,5×86,5, MM Лж 679), kompozīciju metus «Trīs vīri ugunīgā krāsnī» (audekls, eļļa 36×59,5, MM Лж 1027), «Ijabs un viņa draugi» (audekls, eļļa, 19,3×31,5, MM Лж 1021)

u. c. Visi minētie darbi pašlaik glabājas RPM. A. Heibels gleznojis arī bijušo Rīgas Jēkaba baznīcas altārgleznu.

⁵³ Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts, S. 51—52; Göpel W. Klassizismus und Romantik in der Malerei des Ostlandes. — Ostland, 1944, N 9, S. 15, 17, 18.

⁵⁴ Adriāns Ludvigs Rihters (*Adrian Ludwig Richter*, 1803—1884) — vācu gleznotājs un grafiķis. Mācījies pie sava tēva vara grebēja Kārļa Augusta Rihtera (*Karl August Richter*). 1820.—1821. gadā viņš dzīvoja un darbojās Dienvidfrancijā, no 1823. gada līdz 1826. gadam — Itālijā. A. L. Rihters uzturēja kontaktus ar J. Šnorru-Karolsfeldu, F. L. Maidelu un V. G. A. Kīgelgenu. No 1828. gada līdz 1835. gadam viņš strādāja par zīmēšanas pasniedzēju Meisenes porcelāna manufaktūrā, kopš 1836. gada — Drēzdenes Mākslas akadēmijas profesors.

⁵⁵ F. L. Maidela nodibinātā ksilogrāfijas darbnīca bija pirmā Krievijā, tādēļ arī tās produkcija tika plaši pieprasīta Pēterburgā. Pats jaunākais F. L. Maidela māceklis šajā darbnīcā bija pirmais latviešu profesionālais grafiķis A. Daugulis.

⁵⁶ F. L. Maidels ilustrējis V. Žukovska tulkoto F. H. K. de la Mota Fukē teiksmu «Undīne» (1837, vara grebums) un indiešu poēmu «Nala un Damajanti» (1843, ksilogrāfija).

⁵⁷ Maydell L. v. Fünfzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands, H. 1—2. Reval, 1842.

⁵⁸ Sk. Wittram R. Die moderne Geschichtsforschung und die baltische Tradition. — Jahrbuch des baltischen Deutschtums, 1968, Bd. 15, S. 49—50.

⁵⁹ F. L. Maidels ir arī Rūjienas baznīcas 1944. gadā bojā gājušās altārglezņas autors.

Viņš ilustrējis A. Puškina poēmu «Čigāni» (vara grebums; šīs ilustrācijas iespiestas 1924. gadā).

⁶⁰ F. L. Maidels par savu Baltijas vēstures tēmai veltīto darbu sīžetu avotu ir uzrādījis Johana Gotfrīda Arnta (*Johann Gottfried Arndt*, 1713—1764) Livonijas hronikas 1. daļu (1747) — tāpat Indriķa hronikas tulkojumu vācu valodā, J. G. Arnta Livonijas hronikas 2. daļā (1753) ir aplūkoti Baltijas vēstures notikumi līdz 1562. gadam.

⁶¹ Konradīns Hoenštaufens (*Konradin v. Hohenstaufen*, 1252—1268) — pēdējais valdošais vācu firstu Hoenštaufenu dzimtas pārstāvis, Švābijas hercogs. 1268. gadā cīņā ar Sicīlijas karali Kārli I Anžū viņš cieta sakāvi pie Taljakoco un Neapolē tika sodīts ar nāvi.

⁶² Johans Ādolfs Timms (*Johann Adolf Timm*) dzimis 1825. gadā Rīgā tirgotāja ģimenē, miris 1899. gadā turpat. Studējis glezniecību Drēzdenē. Kopš 1854. gada J. Ā. Timms darbojās kā portretists Jelgavā. 1857. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra portretu glezniecības brīvmākslinieka nosaukumu. 1863. gadā J. Ā. Timms uzturējās Minhenē un darināja monumentālus gleznojumus Rīgas Lielās ģildes kāpņu telpai. Šo darbu mākslinieks, kas slimoja ar nedziedināmu psihisku slimību, līdz galam neīstenoja. RVKM fondos atrodas šādi viņa monumentālo gleznojumu meti:

Rīgas pamatakmens likšana. Audekls, eļļa. 60,3×30,7. VRVM 56460;

Mācītāja Hermaņa Samsona sprediķis 1621. gadā. Audekls, eļļa. 47,5×28,5. VRVM 56491; Stefana Batorija sastapšanās ar Rīgas pilsētas pārstāvjiem 1582. gadā. Audekls, eļļa. 57,5×28. VRVM 56494;

Pēteris I Pētera baznīcā 1721. gadā. Audekls, eļļa. 57×28. VRVM 56495.

PAR PORRETIEM UN PORRETISTIEM

¹ Leonhards Šorers (*Leonhard Schorer*) dzimis 1715. gadā Kēnigsbergā, miris 1777. gadā Jelgavā. Darbojies Kēnigsbergā, Drēzdenē, kopš 1748. gada — Kurzemes hercogu galmā Jelgavā.

² Frīdrihs Hartmanis Barizjens (*Friedrich Hartmann Barisien, Parisien*) dzimis 1724. gadā Koburgā, miris 1796. gadā Jelgavā. Mācījies Drēzdenē. 1750. gadā viņš ieradās Astrahaņā,

1767. gadā pārcēlās uz Rīgu, kopš 1770. gada — Kurzemes hercoga Pētera Birona galma gleznotājs. 1786. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. F. H. Barizjens līdzdarbojies Rundāles un Jelgavas pils izgleznošanā. Vairums Latvijā saglabājušos F. H. Barizjena stājdarbu atrodas RPM fondos. Atsevišķi darbi glabājas RVKM, kā arī AMM krājumos.

³ Termins «bīdermeiers» izveidojies no divu savā laikā Vācijā populāru satīrisku literatūras tēlu — Bīdermaņa un Bummelmeiera vārdu savienojuma. Ar šo terminu apzīmē noteiktu stilu vācu kultūrā un mākslā laikposmā no 1815. gada līdz 1848. gadam. Bīdermeiers tiek uzskatīts par specifisku vācu mākslas stilu, taču analogijas saskatāmas arī citu tautu mākslā.

⁴ Bīdermeieram laikā paralēlas, bet pēc satura būtības un attīstības tendencēm atšķirīgas parādības krievu mākslā 19. gs. 20. un 30. gados vērojamas A. Venecianova un viņa skolas darbībā, bet 40. un 50. gados — Pāveta Fedotova (1815—1852) un viņam tuvu mākslinieku daiļradē.

⁵ RVKM ekspozīcijā redzama nezināma autora darināta šī vai arī līdzīga pašportreta kopija (audekls, eļļa, 45×43, VRVM 56330), kas no reproducētā oriģināla atšķiras vienīgi ar tērpa pelēcīgo krāsu un plakanāku gleznojumu. Ermitāžas fondos atrodas kāds tērpa detaļās greznāk gleznots F. G. Kīgelgena pašportreta variants.

⁶ Kūgelgen H. M. v. Ein Lebensbild in Briefen. Stuttgart, 1908, S. 12—13.

⁷ TVUZB krājumos bez minētajiem vēl atrodas arī F. G. Kīgelgena gleznotie paša J. K. S. Morgenšterna un Veimāras literāta K. A. Betigera portreti. Plašāku ieskatu šajā mākslinieka darbības jomā sniedz V. Neimaņa sastādītais katalogs «Ausstellung von Gemälden, Handzeichnungen, Aquarellen und Miniaturen der Maler Gerhard, Karl und Wilhelm von Kūgelgen» (1911).

⁸ Sk. Seume J. G. Mein Sommer 1805. Berlin, 1968, S. 123.

⁹ Citētā apcerējuma autors nav identificējams ar K. F. Kīgelgena dēlu, arī gleznotāju, Konstantīnu Kīgelgnu (1810—1888).

¹⁰ Kūgelgen C. v. Gerhard von Kūgelgen als Porträt- und Historienmaler. Leipzig, 1901, S. 71—72.

¹¹ K. G. Grass šo pašportretu darinājis pēc M. J. G. Dillisa oriģināldarba, kas gleznots 1808. gadā Romas apkārtnē (klosterī *Pallazuolla* pie Albāno ezera).

¹² Reproducētā portreta otrā pusē uz audekla ir uzraksts: Johann Peter Pfab, geb. in Riga 1773, gest. in Paris 1811, gemalt von ihm selbst. Šajās apcerēs izmantotajos leksikonos un dažādos personu rādītājos par šo mākslinieku nekādas ziņas nav atrodamas.

¹³ *Kārlis Vilhelms Zēligers (Karl Wilhelm Seeliger)* dzimis 1766. gadā Berlīnē, miris 1821. gadā Pēterburgā. Mācījies dzimtajā pilsētā. 18. gs. beigās K. V. Zēligers ieradās Rīgā. 1806. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. Rīgā K. V. Zēligers darbojās kā gleznotājs un vara grebējs.

¹⁴ RVKM fondos glabājas J. F. Tilkerā gleznots K. G. Zontāga portrets (papīrs, pastelis, 26×21, VRVM 56443) un vairākas tā litogrāfijas, ko darinājuši dažādi autori. Šeit atrodas arī divi identi mācītāja L. Bergmaņa portreti. Vienu portretu (audekls, eļļa, 47,8×35, VRVM 56241) gleznojis K. V. Zēligers, otru (audekls, eļļa, 47,8×35, VRVM 56240) — kāds H. Linde 1827. gadā. Šie portreti pēc tēla traktējuma ir pilnīgi analogi arī litografētam L. Bergmaņa portretam (23,5×20, ovāls, VRVM 31831). Litogrāfijas autors — J. L. Šulcs.

¹⁵ 19. gs. pirmajā ceturksnī Rīgā portretu žanram litogrāfijā aktīvi pievērsās Johans Heinrihs Linde (*Johann Heinrich Linde*), G. D. Budkovskis (*G. D. Budkovsky*) un citi zīmētāji un gleznotāji. Litogrāfijām kā paraugi tika izmantoti gleznotie portreti vai oriģinālzīmējumi. (Bija vērojams arī pretējs process, kad eļļas gleznas darināja pēc litografētiem portretiem.) Parādījās atsevišķi litografēto portretu krājumi. Jelgavā K. F. Hausvalda litogrāfiju darbnīcā iespieda kādreizējā K. A. Zenfa audzēkņa jelgavnieka Ernsta Dāvida Šaberta (*Ernst David Schabert*, 1796—1853)

sakārtoto tā laika ievērojamo personu portretu albumu «Kurzemes gleznu zāle». Šie portreti bija tapuši pēc paša E. D. Šaberta, J. D. Ēksa, J. L. Eginka un J. J. Dēringa zīmējumiem. Kā analogu piemēru var minēt arī J. L. Eginka aizsākto aktieru gīmetņu sēriju.

¹⁶ *Jozels Grasi (Joseph Grassi, 1757—1838)* — itāļu izcelsmes vācu gleznotājs. Studējis glezniecību Vīnes Mākslas akadēmijā. 1791. gadā viņš kļuva par šīs akadēmijas locekli. No 1790. gada līdz 1794. gadam J. Grasi darbojās kā galma un aristokrātijas portretists Varšavā, 1795.—1796. gadā uzturējās Vīnē, vēlāk strādāja Drēzdenē. Pēc ceļojuma uz Itāliju viņš 1821. gadā atkal atgriezās Drēzdenē. Popularitāti šis mākslinieks iemantoja ar sieviešu portretiem. J. Grasi darinājis arī daudzus mitoloģiskās un reliģiskās tēmas darbus. Viņš gleznoja rokoko atblāzmas caurstrāvota klasicisma garā.

¹⁷ Romas vācu mākslinieku sabiedrībā par «karačistiem» dēvēja vācu gleznotāja, klasicisma pārstāvja, Asmusa Jākoba Karstena (*Asmus Jacob Carstens, 1754—1798*) sekotājus, savukārt «nācariešus» sauca par «direristiem».

¹⁸ Pašreiz E. G. Boses darinātā altārglezna atrodas Rīgas Doma ziemeļu kapelā.

¹⁹ Sk. R ö p e n a c k N. Beitrag zur Geschichte des Kunstvereins in Riga. Riga, 1895, S. 1—3.

²⁰ Danksagung. — Rīgasche Stadtblätter, 1820, 21. Dez., S. 335.

²¹ Sk. Сборник материалов для истории Императорской С. Петербургской академии художеств за сто лет ее существования, ч. 2. Спб., 1865, с. 261.

²² Turpat, 281. lpp.

²³ Turpat, 281.—282. lpp.

²⁴ Pēterburgas Mākslas akadēmijā tolaik pastāvošo atmosfēru palīdz izjust un iepazīt krievu mākslas vēsturē populārā frāze, ko Nikolajs I izteicis 1833. gadā kārtējā akadēmijas apmeklējuma laikā: «Esmu priecīgs pabalstīt talantus gan ar naudu, gan atzinībām, lai tikai būtu strādājuši, bet ne slinkojuši.» Šī kazarmiskā uzmanība un uzraudzība radīja neveselīgu klimatu akadēmijas darbā, un tam bija dramatiskas sekas pasniedzēju un citu mākslinieku likteņos.

Sk. arī: Императорская Санктпетербургская академия художеств. 1764—1914. Спб., 1914, с. 38; Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств. Л.—М., 1940, с. 61.

²⁵ Tā, piemēram, varam lasīt, ka cars prasījis akadēmijas Padomes spriedumu par to, vai gleznotāja Vasilija Sazonova (1789—1870) darbu mākslinieciskais līmenis atbilst akadēmiķa nosaukumam un vai viņš ir šī gada cienīgs (sk. Сборник материалов для истории Императорской С. Петербургской академии художеств за сто лет ее существования, ч. 2, с. 272).

²⁶ E. G. Bose. Vilhelmīnes Denemarkas portrets. Audekls, eļļa. 64×47,5. VRVM 56302.

Mākslinieks ar V. Denemarku, pilsētas mūziķa meitu, apprecējās 1809. gadā. Tādējādi portrets it kā būtu attiecināms uz viņa daiļrades agrīno posmu, t.i., uz laiku pirms studijām Tērbatā, Pēterburgā un ārzemēs. Bet iespējams, ka portretā V. Denemarku redzam jau kā E. G. Boses dzīvesbiedri.

²⁷ E. G. Bose. Daniēla Klēbera portrets. 1833. Audekls, eļļa. 76,4×66,2. AMM 287.

²⁸ E. G. Bose. Vīrieša portrets (E. M. Ulprehts). Audekls, eļļa. 67×49. MM Лж 1210.

²⁹ Arī E. G. Boses dēli nodarbojās ar mākslu. Jaunākais — Haralds Jūliuss Bose (1812—1894) studēja arhitektūru Drēzdenē. Vēlāk Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. Kopš 1854. gada — profesors. Laikā no 1852. gada līdz 1856. gadam pēc viņa projekta tika uzcelts Rīgas biržas nams (tagad Latvijas Republikāniskais tehniskās informācijas un propagandas institūts). Vecākais E. G. Boses dēls — Eduards Georgs Bose (1810—1859) no 1825. gada līdz 1827. gadam mācījās Drēzdenes Mākslas akadēmijā. Pēc ekonomijas studijām Tērbatā (1830—1833) viņš atkal pievērsās glezniecībai. Apceļojis Skotiju un Angliju: Kādu laiku darbojies Londonā kā portretists. Miris Florencē.

³⁰ *Fabiāns Gotlībs Ostens-Zakens (Fabian Gottlieb v. Osten-Sacken)* dzimis 1752. gadā Rēvelē, miris 1837. gadā Kijevā. Militāro karjeru viņš uzsāka kā jaunākais virsnieks 1769. gadā.

F. G. Ostens-Zakens piedalījies poļu sacelšanās apspiešanā (1770—1773) un karā pret Turciju (1789—1790). 1799. gadā viņš kļuva par ģenerālleitnantu. No 1799. gada līdz 1801. gadam atradās franču gūstā. F. G. Ostens-Zakens bija 1812. gada Tēvijas kara dalībnieks, pēc tam — Parīzes kara komandants (1814—1818). 1818. gadā viņš kļuva par Krievijas valsts padomes locekli, kopš 1826. gada bija ģenerālfeldmaršals. Bez tam 1821. gadā viņš ieguva grāfa, bet 1832. gadā — firsta titulu.

³¹ *Gotlībs Švenke (Gottlieb Schwenke)* dzīvojis un darbojies Jelgavā no 1794. gada līdz 1820. gadam. Gleznojis portretus. Miris Minhenē 1821. gadā.

³² *Heinrihs Ofenbergs (Heinrich v. Offenber)* dzimis 1752. gadā, miris 1827. gadā Jelgavā. Studējis Kēnigsbergā. H. Ofenbergs darbojās dažādos amatos Kurzemes hercogu galmā, bet vēlāk — gubernas pārvaldes iestādēs. 1784. gadā viņš kļuva par galma maršalu, no 1818. gada līdz 1827. gadam bija Kurzemes virstiesas prezidents. Viņš bijis arī mākslas mīļotājs un kolekcionārs, viens no Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības līdzdibinātājiem un aktīvistiem.

³³ Sk. Aus vergangenen Tagen. Hrsg. Fr. Bienemann. Reval, 1913.

³⁴ *J. L. Eginks. Johana Frīdriha Rekes portrets.* 1842. Audekls, eļļa. 37×30,2. VRVM 56203. *Johans Frīdrihs Reke (Johann Friedrich v. Recke)* dzimis 1764. gadā Jelgavā, miris 1846. gadā turpat. Mācījies Jelgavas Pētera akadēmijā (1779—1781), pēc tam studējis jurisprudenci un filozofiju Getingenē (1781—1784). Kopš 1787. gada viņš bija Kurzemes hercogvalsts arhīva pārzinis, vēlāk avansējās dažādos Kurzemes gubernas pārvaldes amatos: gubernas valdes sekretārs (1801), valsts padomnieks (1824), vicegubernatora vietas izpildītājs (1824—1825). Piedalījies Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības dibināšanā, kopš 1827. gada — tās pastāvīgais sekretārs. J. F. Reke nodibināja Kurzemes provinces muzeju un līdz 1846. gadam bija tā direktors. Viņš izvērsa arī daudzpusīgu darbību Baltijas vēstures pētīšanā.

³⁵ *Oto Johans Heinrihs Mirbahs (Otto Johann Heinrich v. Mirbach)* dzimis 1766. gadā, miris 1855. gadā Jelgavā. O. J. H. Mirbahs bija Grobiņas apriņķa muižniecības maršals (1811—1814), Aizputes apriņķa muižniecības maršals (1818—1824), Jelgavas apriņķa muižniecības maršals (1824—1851). Kopš 1840. gada — Jelgavas gubernas ģimnāzijas kurators. Viņš pievērsās antikās vēstures studijām, bet vēlāk — Kurzemes vēsturei. O. J. H. Mirbahs vēstuļu formā sarakstījis apcerējumu krājumu par hercoga Jēkaba valdīšanas laiku Kurzemē (Briefe aus und nach Kurland während der Regierungsjahre des Herzogs Jacob, Th. 1—2. Mitau, 1844).

³⁶ *J. L. Eginks. Kārļa fon Rennes portrets.* Ap 1840. Audekls, eļļa. 31,7×24,6. AMM 906;

J. L. Eginks. Luīzes fon Rennes portrets. Ap 1840. Audekls, eļļa. 32×24,2. AMM 907.

³⁷ *Jūliuss Konrāds Daniēls Millers (Julius Konrad Daniel Müller)* dzimis 1759. gadā Meklenburgā, miris 1830. gadā Rīgā(?). Grāmatiespiedēja amatu viņš apguva Hamburgā, kopš 1783. gada dzīvoja un darbojās Rīgā. 1789. gadā J. K. D. Millers kļuva par pilsētas grāmatiespiedēju, 1800. gadā — par valsts grāmatiespiedēju. Viņš sagatavojis izdošanai arī latviešiem domāto literatūru.

³⁸ *Johans Ludvigs Šulcs (Johann Ludwig Schultz)* Rīgā darbojās no 1812. gada līdz 1830. gadam, vēlāk dzīvoja Pēterburgā. Viņš gleznoja portretus un ainavas. 1834. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmijā J. L. Šulcs ieguva portretu glezniecības brīvmākslinieka nosaukumu.

³⁹ *J. L. Šulcs. Sievietes portrets.* 1823. Audekls, eļļa. 50×42,1. AMM 893.

⁴⁰ *J. L. Šulcs. Nikolaja I portrets.* 1826. Audekls, eļļa. 89,2×70,2. VRVM 56271.

⁴¹ P. Kampe savā leksikonā norādījis uz kādu Johanu Lindi, kurš darbojies kā krāsotāju amata meistars kopš 1800. gada un 1813. gadā piedalījies Pēterbaznīcas torņa atjaunināšanā (sk. Campe P. Lexikon Liv- und Kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400 bis 1850, Bd. 1. Stockholm, 1951, S. 390—391).

Tanī pašā avotā rodamas ziņas, ka Joh. Herm. Linde 1805.—1806. gadā izkrāsojis Reformatoru baznīcas iekārtu, bet 1829. gadā viņš pilsētai iesniedzis priekšlikumu par malkas sagādes kantora atvēršanu (sk. turpat, 2. sēj. Stokholma, 1957, 210. lpp.).

⁴² J. H. Linde. Nikolajs I. 1827. Audekls, eļļa. 99,7×84,3. VRVM 56270;

J. H. Linde. Nezināma vīrieša portrets. (Lielkņazs Konstantīns Pavlovičs?) Audekls, eļļa. 98,7×81,3. VRVM 56410.

⁴³ Nezināms autors. Nikolajs I. (?) 1826. Audekls, eļļa. 47,1×39,5. VRVM 56269.

Sprīžot pēc akseuāriem un vides raksturojuma, gleznas tapšana bijusi saistīta ar kādu veļtījumu Vidzemes un Kurzemes ģenerālgubernatoram markīzam Filipam Pauluči (*Philipp Paulucci*, 1779—1849). F. Pauluči Rīgā ieradās 1812. gada 23. oktobrī un stājās amatā 25. oktobrī. Portretā iegleznots: «Den 26ten October 1827». Jautājums par gleznas iespējamo autoru, neraugoties uz parakstu «Kāriņgs», paliek atklāts (tēvs vai dēls Kāriņģi?).

⁴⁴ Tam uzskatāms piemērs ir arī viens no J. K. Broces portretiem (audekls, eļļa, 54×46,5, VRVM 56323), ko darinājis anonīms autors.

⁴⁵ Kā izriet no inženiera Ulda Švēdes pētījumiem, Švēdes, pēc izcelsmes zviedri, Vidzemē ieceļojuši no Pēterburgas puses Ziemeļu kara laikā (ap 1710. gadu). Viņu uzvārds acimredzot atvasināts no tautības nosaukuma. Šīs plaši sazarotās dzimtas ciltstēvi dzīvojuši Ainažu jūrmalā «Kīķupu» mājās un galvenokārt nodarbojušies ar aušanu un vērpšanu. 19. gs. 50.—70. gados pastāvējis arī māju nosaukums — «Kīķupu vēveri». Ainažu jūrmalā Švēdes saradojušies ar vietējiem libiešiem un latviešiem, un sācis veidoties dzimtas latviskais zars.

R. K. Švēdes tēvs Gustavs Švēde pārcēlās uz netālo Meizakilas pilsētu Igaunijā, bet vēlāk pārnāca uz Burtņiekim par muižas pārvaldnieku. G. Švēdes brālis Teodors, jādāmā, ir krievu mākslas vēsturē minētā gleznotāja Fjodora Švēdes tēvs, tātad abi mākslinieki ir brālēni. R. K. Švēdes brālis Alberts Pēterburgā kļuva par ievērojamu nocietinājumu inženieri, viņš bija viens no Kronštates cietokšņa celtniekiem. Otrs brālis Leopolds, ar kuru aizsākās šīs dzimtas krievu zars, izvirzījās par ievērojamu Krievijas flotes inženieri un kuģu būvētāju. Viņš bija K. Valdemāra laikabiedrs un atbalstītājs jūrniecības jomā. L. Švēde avansējās līdz kuģu korpusa ģenerālmajora pakāpei (sk. Švēde U. Kuģu būvētājs no Valmieras. — Liesma, 1974, 17. aug.).

⁴⁶ *Kārlis Timoleons Nefs* (*Karl Timoleon v. Neff*) dzimis 1804. gadā Liganuzē, Igaunijā, miris 1877. gadā Pēterburgā. Iestājies Drēzdenes Mākslas akadēmijā (1824), taču drīz aizceļojis uz Romu. 1827. gadā K. T. Nefs ieradās Pēterburgā un turpmāk darbojās kā portretists. 1831. gadā viņš kļuva par galma gleznotāju. No 1835. gada līdz 1837. gadam K. T. Nefs atkal uzturējās Romā. 1839. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra akadēmiķa nosaukumu. K. T. Nefs strādājis arī pie Izaka katedrāles gleznojumiem. Kopš 1849. gada viņš bija profesors, sākot ar 1855. gadu, — ikonu darbnīcas vadītājs akadēmijā, bet no 1864. gada — konservators (restaurators) Ermitāžā. Ar artistisko, gludo un saldeni skaisto gleznošanas manieri viņš bija iemantojis plašu popularitāti augstākajā sabiedrībā.

⁴⁷ Sk. Кондаков С. Н. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской академии художеств. Спб., 1914, с. 221.

⁴⁸ *Aleksandrs Arnoldi* (1817—1898) — krievu virsnieks, ģenerāļa Ivana Arnoldi (1780—1860) dēls, dekabrīsta N. Lora māsas dēls. A. Arnoldi bija M. Ļermontova dienesta biedrs leibgvardes Grodņas huzāru pulkā (1838), viņš tikās ar dzejnieku arī 1841. gadā Kaukāzā. Bijis mākslas mīlotājs, apguvis glezniecības pamatus pie R. K. Švēdes. Rakstījis memuārus. Pjatigorskā A. Arnoldi zīmējis un gleznojis M. Ļermontova pagaidu kapavietu.

Sk. arī: Литературное наследство, т. 58. М., 1952, с. 449—451, 465.

⁴⁹ *Nikolajs Lorers* (1795—1873) — krievu revolucionārās muižniecības pārstāvis, dekabrīsts. Bijis Vjatkas kājnieku pulka majors, dekabrīstu Ziemeļu un Dienvidu biedrību loceklis, P. Pestēja līdzgaitnieks. Pēc dekabrīstu sacelšanās apspiešanas viņš tika degradēts un astoņus gadus pavadīja izsūtījumā — Čitā un Petrovskā. 1832. gadā N. Loreru pārvietoja uz Kurgānu. 1837. gadā kā Tenginas kājnieku pulka ierindnieks viņš tika pārcelts uz Kaukāzu. 1841. gadā N. Lorers ieradās Pjatigorskā jau ar praporščika dienesta pakāpi. Šeit viņš arī sastapās ar A. Arnoldi un R. K. Švēdi.

R. K. Švēdes gleznotais N. Lorera portrets (audekls, eļļa, 38,6×31,5) tagad atrodas Krievu kultūras nodaļas krājumos Ermitāžā (ГЭ ОИРК Ж-193).

⁵⁰ 1841. gada 17. jūlijā, M. Ļermontova dueļa dienā, R. K. Švēde, A. Arnoldi un N. Lorers atradās Pjatigorskā. Kad dzejnieka mirstīgās atliekas bija pārvestas uz viņa dzīvokli, nelaiķa tuvākie draugi lūdza R. K. Švēdi uzgleznot dzejnieka pēcnāves portretu. Mākslinieks ir radījis neliela izmēra zīmētu portretu un tam analogu gleznojumu. Šiem portretiem piemīt dabas studijas tiešums, un tie atstāj drūmu iespaidu. Vēlāk portreti tika izmantoti reprodukcijām un dažādiem atdarinājumiem. Abi minētie darbi (papīrs, zīmulis, 17,5×25, 3987; kartons, audekls, eļļa, 17,5×20,5, 2390) tagad atrodas PSRS Zinātņu akadēmijas Krievu literatūras institūta fondu ekspozīcijā Puškina namā Ļeņingradā.

Sk. arī: Лорер Н. И. Записки декабриста. М., 1931, с. 261; Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома, ч. 2. М. Ю. Лермонтов. М.—Л., 1958, с. 66—68.

⁵¹ *Gustavs Vilhelms Rozenbergs (Gustav Wilhelm Rosenberg)* dzimis 1809. gadā Liepājā, miris 1873. gadā Rīgā. Mācījies pie Gustava Johana Heinriha Klota-Jirgensburga (*Gustav Johann Heinrich Klodt v. Jürgensburg*, 1776—1839) Liepājā. No 1825. gada līdz 1835. gadam studējis Kopenhāģenas un Pēterburgas Mākslas akadēmijā. 1837. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmijā viņš ieguva brīvmākslinieka nosaukumu. Kopš 1839. gada G. V. Rozenbergs strādāja par zīmēšanas skolotāju Rīgā.

⁵² Kā raksturīgi K. J. S. Šulca portretu glezniecības piemēri minami šādi darbi:

Sievietes portrets. 1847. Audekls, eļļa. 40×33. AMM 903;

Paula fon Meiera portrets. 1847. Audekls, eļļa. 29,2×23,1. AMM 904;

Zēna galviņa. Koks, eļļa. 32,5×25,5. MM Лж 1012;

Sievietes portrets. Audekls, eļļa. 52×42. MM Лж 993.

(Abi pēdējie darbi šobrīd atrodas RPM).

⁵³ AMM fondos šobrīd glabājas divi J. K. Bēra gleznoti portreti un arī divas ainavas:

Gleznotāja Šarifa Radena Sāleha portrets. 1841. Audekls, eļļa. 86,5×71,5. AMM 280;

Veca romiete. Audekls, eļļa. 47,7×38. AMM 368;

Klinšaina ainava. 1833. Audekls, eļļa. 35,7×45,4. AMM 421;

Olevāno Romas apkārtnē. 1834. Koks, eļļa. 35,4×45. AMM 431.

⁵⁴ Tā, piemēram, var minēt šādus miniatūrportretus, kas saglabājušies LPSR muzejos:

E. P. Rokštūls. Kurzemes ģenerālgubernatora Vilhelma Heinriha Drīzena portrets. 1819. 6,4×5,2 (ovāls). AMM ф-1203;

G. Hillers. Sievietes portrets. 1836. 13,5×10,7. AMM ф-687;

J. F. Sartori. Profesora Meienberga portrets. 7×5,5 (ovāls). VRVM 36060;

F. G. Kīgelgens. J. V. Krauzes portrets. 19×11. VRVM 36058.

⁵⁵ Sk. Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. R., 1908, S. 34—36; Senatne un Māksla, 3. R., 1937, 125.—126. lpp.

Turpretī V. Peņģerots pārskatā «Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs.» J. J. Dēringu kā mākslinieku ignorē (sk. Vispārējā mākslas vēsture 3 sēj. Prof. V. Purviša red. 2. sēj. R. [b.g.], 399.—497. lpp.).

⁵⁶ Jelgavas Čederta Eliasa vēstures un mākslas muzeja fondos pašreiz atrodas J. J. Dēringa 1848. gadā gleznotu divu portretu kopijas, ko pats autors darinājis 1884. gadā:

Frederikes Elizabetes Reieres portrets. Audekls, eļļa. 77×65;

Gustava Ādolda Reiera portrets. Audekls, eļļa. 77×65.

ZEME UN ĻAUDIS

¹ *Hermanis Frīdrihs Vēbers (Hermann Friedrich Waeber)* dzimis 1761. gadā Ēdolē mācītāja ģimenē, miris 1833. gadā. Studējis teoloģiju Jēnā, pēc tam strādājis par mājskolotāju Balgalē, Dobelē, Vilkājā. Vēlāk H. F. Vēbers kļuvis par muižturi. Tēlotājā mākslā viņš bija autodidakts, gleznoja ainavas, ziedus, augļus u.tml. Pēc literatūras liecībām var secināt, ka H. F. Vēbers galvenokārt pievērsies Kurzemes pilsētu un apdzīvotu vietu tēlojumiem un strādājis pārsvarā akvareļa tehnikā. Liels skaits mākslinieka darbu kādreiz atradās Kurzemes provinces muzejā.

² Kuldīgas vēstures muzejā eksponētā pilsētas panorāma ir stipri bojāta (ieplēsta, bez apakšrāmja), taču materiāls (papīrs, eļļa), kā arī īstenības uztvere un mākslinieciskā izpildījuma rakaksts, īpaši gleznas sīkdaļu traktējumā, ļauj visai droši secināt, ka abas minētās gleznas ir darinājis viens autors. Pēc atbūcības noteiktais darbu datējums (1793—1794) arī it kā apstiprina šo viedokli.

³ V. Bārts 1810. gadā, ievietojot sludinājumu vietējā presē, piedāvājis pārdošanai 45 Rīgas, Siguldas, Turaidas, Cēsu u. c. Vidzemes pilsētu un to apkārtnes ainavas. Bez šajā grāmatā reproducētā Turaidas skata no V. Bārta darbiem, kas saglabājušies mūsu republikas muzejos, vēl jāmin:

Rīga ar plosta tiltu svētku rotā. 1810. Kolorēta litogrāfija. 65×96,5. VRVM 33217;

Rīga ar plosta tiltu. Audekls, eļļa. 71×102. FB 858;

Cēsu dzirnavas. 1810. Papīrs, pastelis. 45×65. CVVM VG 545;

Drabešu ezers. 1810. Papīrs, pastelis. 45×60. CVVM VG 546.

⁴ *Samuēls Benjamīns Šulcs (Samuel Benjamin Schultz, 1787—1825)* — baltvācu grafiķis. Darbojies Rīgā. V. Neimanis ir pieminējis arī S. B. Šulca 1817. gadā ksilogrāfijas tehnikā darinātus M. Luteru un K. Luteru portretus (sk. Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Rīga, 1908, S. 144.).

⁵ Arī K. T. Fehelma brāļi bijuši toreiz Vācijā pazīstami mākslinieki. Kārlis Frīdrihs Fehelms (1728—1785) darbojies Berlīnē kā dekorators un fresku gleznotājs, Kristiāns Frīdrihs Gotlībs Fehelms (1732—1819) strādājis par pasniedzēju Drēzdenes Mākslas akadēmijā, bet Georgs Frīdrihs Fehelms (1740—18. gs. beigās) bijis Berlīnes akadēmijas loceklis. Iespējams, ka K. T. Fehelms kādu laiku mācījies pie viena no viņiem.

⁶ *Antonio Kanāle, saukts Kanaletto (Antonio Canale, Canaletto, 1697—1768)*, — itāļu gleznotājs. Plašu popularitāti iemantojis ar precīzajām, koloristiski skanīgajām, gaismas un atmosfēras atveidojumā smalkajām Venēcijas ainavām — vedutām. Darbojies arī grafikā.

⁷ K. T. Fehelms. *Campo San Giovanni e Paolo* Venēcijā. Audekls, eļļa, 90,3×120,4. AMM 912.

⁸ Vadoties pēc dezinformējošām ziņām par ienaidnieka gatavošanos aplenkt Rīgu, kara gubernators ģenerālleitnants Magnuss Johans Gustavs Esens (*Magnus Johann Gustav v. Essen, 1758—1813*) 1812. gada 11./12. jūlija naktī deva pavēli nodedzināt Pēterburgas un Maskavas priekšpilsētas. Pajumti un mantu zaudēja galvenokārt mazturīgie slāņi, it īpaši latviešu un krievu tautības iedzīvotāji.

⁹ Sk. Rigasche Stadtblätter, 1816, 20. Juni, S. 195—196; 1828, 6. Juni, S. 182.

¹⁰ RVKM atrodas J. L. Šulca darbi «Rīgas Pēterburgas priekšpilsēta pirms nodedzināšanas» (kartons, eļļa, 36,5×54, VRVM 53901) un «Rīgas Pēterburgas priekšpilsētas nodedzināšana 1812. gada 11./12. jūlija naktī» (kartons, eļļa, 36×51, VRVM 84689). Savukārt VM krājumos glabājas J. L. Šulca gleznas «Rīgas Pēterburgas priekšpilsēta pirms nodedzināšanas» (kartons, eļļa, 36×52, CVVM VG 144) un «Rīgas Pēterburgas priekšpilsēta pēc nodedzināšanas 1812. gadā» (kartons, eļļa, 35,5×61, CVVM VG 145).

¹¹ *Bernardo Belloto (Bernardo Bellotto, 1720—1780)* — itāļu gleznotājs un grafiķis. Mācījies pie tēvabrāļa A. Kanāles, no kura mantojis arī pievārdu — Kanaletto. Ap 1747. gadu viņš apmetās

Drēzdenē, 1766. gadā ieradās Pēterburgā, bet 1767. gadā aizbrauca uz Varšavu. 1770. gadā B. Belloto tika iecelts par Staņislava II galma gleznotāju. Šī mākslinieka darbi kā Drēzdenē, tā Varšavā bija ļoti populāri. Viņa darinātajām Varšavas ainavām bijusi arī liela nozīme otrajā pasaules karā nopostīto Polijas galvaspilsētas arhitektūras pieminekļu atjaunošanā. Iespējams, ka Drēzdenē B. Belloto glezniecība ietekmējusi jauno K. T. Fehelmu (laikā, kad B. Belloto atstāja Drēzdeni, K. T. Fehelmam bija 18 gadu).

¹² K. T. Fehelms. Rīgas panorāma. 1815. Litogrāfija. 40×50,5. VRVM 32740. Litografējis J. Geisers;

K. T. Fehelms. Rīgas rātslaukums. 1816. Litogrāfija. 40×50,5. VRVM 33007. Litografējis J. Geisers.

¹³ RVKM bez minētajiem vēl glabājas šādi K.T. Fehelma darbi:

Rīgas parādes laukums (ar garnizona parādi). Audekls, eļļa. 65×93. VRVM 53900;

Rīgas Pēterburgas priekšpilsētas degšana 1812. gada jūlijā. Kartons, eļļa. 36,5×52. VRVM 53902;

Rīgas Pēterburgas priekšpilsēta pēc nodegšanas 1812. gada jūlijā. Kartons, eļļa. 36×51. VRVM 53903;

Pils laukums Uzvaras kolonnas atklāšanas svinībās 1817. gadā. 1818. Audekls, eļļa. 65×93. VRVM 53905;

Rīgas rātslaukums ar skatu uz Melngalvju namu. 1816. Audekls, eļļa. 65×94. VRVM 53906.

VM atrodas K. T. Fehelma glezna «Rīgas Pēterburgas priekšpilsētas degšana 1812. gadā» (kartons, eļļa, 36×52, CVVM VG 143).

Vairākas K. T. Fehelma gleznas atrodas Berlīnē (*Märkisches Museum*) un Rietumberlīnē (Šarlotenburgas pili). Kādā personiskajā kolekcijā Igaunijā glabājas arī K. T. Fehelma 1814. gadā gleznota Dobeles pilsdrupu ainava (LPSR Kultūras ministrijas Muzeju un kultūras pieminekļu zinātniski pētnieciskās padomes arhīvs, fotogrāfija, 17746-4863/3).

¹⁴ Boitmaņa gleznu parakstos iniciāļi ir atšķirīgi. Rīgas 1901. gada adresu grāmatā (Rigasches Adressbuch, 1901, 2. Abt., S. 38) minēts arhitektūras un ainavu gleznotājs Ulr(ihs) Boitmanis (*Boitmann*), kurš dzīvojis Kalēju ielā 7 dz. 5. V. Neimaņa Baltijas mākslinieku leksikonā Boitmanis nav pieminēts.

¹⁵ Raksturīgs piemērs ir arī vācu dekoratora un ainavista Frīdriha Helviga (*Friedrich Hellwig*, 1832—1898) aktīvā un visai vērienīgā darbība Rīgā no 1866. gada līdz 1890. gadam. Mākslinieks eļļas krāsu tehnikā pārskatāmi un precīzi, kaut arī pasausi, gleznojis Rīgas sabiedriskās celtnes un pēc H. A. Bērmaņa fotogrāfijām arī vecos Rīgas vārtus un vaļņu nojaukšanas ainas (1878).

¹⁶ Bez šajā grāmatā reproducētās J. D. Meiera ainavas RVKM fondos glabājas šādi viņa darbi:

Kokneses pilsdrupas. Kartons, eļļa. 41,5×45. VRVM 56484;

Lorupes krogs. Audekls, eļļa. 40×58. VRVM 56461.

Pirmajā gleznojumā J. D. Meiers visai tieši atkārtoto sīžetu, kas redzams ainavā, kura gravēta pēc kāda F. Filipsona (*F. Philipsohn*) zīmējuma (sk. Livona. Dorpat, 1812, bei S. 50). Bet otrajā ainavā vērojamas analogijas ar J. K. Broces zīmējumu (sk. «Monumente» V, 8).

¹⁷ «Denkmäler aus der Vorzeit Liv-, Ehst- und Kurlands». CVVM VG 618.

¹⁸ *Augusts Matias Hāgens (August Mathias Hagen)* dzimis 1794. gadā Vijciemā, miris 1878. gadā Tērbatā. Mācījies pie K. A. Zenfa. 1821. gadā viņš devās uz Vāciju. A. M. Hāgens izglītojās Mīnhenē, Šveicē u. c. 1825. gadā viņš sāka strādāt par zīmēšanas skolotāju Tērbatas ģimnāzijā un meiteņu skolā, bet 1838. gadā pārņēma K. A. Zenfa posteni universitātē. 1837. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija A. M. Hāgenam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. Viņš galvenokārt darbojās dažādās grafikas tehnikās, bet glezniecībā pievērsās ainavas žanram.

¹⁹ *Mihaēls Aleksandrs Mihelsons (Michael Alexander Michelson)* dzimis 1815. gadā Rīgā, miris 1899. gadā turpat. Pirmās iemaņas glezniecībā viņš apguva pie J. K. Bēra, vēlāk mācījās Drēzdenes Mākslas akadēmijā. 1847. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija M. A. Mihelsonam par iesniegtajiem darbiem piešķīra akadēmiķa nosaukumu. Mākslinieks dzīvoja un strādāja Rīgā, no 1847. gada līdz 1891. gadam bija ģimnāzijas skolotājs, aktīvi piedalījās arī vietējo mākslas izstāžu organizēšanā un savā namā Baznīcas (tagad E. Veidenbauma) ielā iekārtoja pastāvīgu gleznu izstādi. Tā darbojusies 17 gadu.

Bez šajā grāmatā reproducētajiem M. A. Mihelona darbiem vēl var minēt ainavu «Vērmaņa dārzs Rīgā» (litogrāfija, 26,5×36, VRVM 32822), ko litografējis K. F. Deičs.

²⁰ Sk. 1853. gadā Rīgā notikušās mākslas izstādes katalogu № 15.

²¹ K. T. Fehelms. (?) Rīgas skats no Pārdaugavas. 1815. Papīrs, tempera. 34,5×44. VRVM 32742.

²² J. F. Tilkers. Rīga ap 1800. gadu. 1812. Litogrāfija. Trīs lapas, katra — 43,5×58,5. VRVM 32578, 32585, 33218. Litografējis J. F. Friks.

²³ J. H. Meiers. Rīga. Ap 1825. Litogrāfija. 43×57,2. VRVM 33232. Litografējis Šnicdorfs.

²⁴ F. S. Hanfstengls. Rīga. 1839. Litogrāfija. 34,3×45,6. VRVM 33237, 33299, 33309. Izdevis E. Gočels (*Gotschel*) Rīgā.

²⁵ K. F. Deičs. Rīga ar pļosta tiltu. 1841. Litogrāfija. 34,5×48. VRVM 33134.

²⁶ K. G. Hess. Rīgas skats no Pārdaugavas puses. 1863. Litogrāfija. 36×50. VRVM 32560.

²⁷ Nezināms autors. Rīga. 19. gs. 60. gadi. Tērauda grebums. 11×15. VRVM 32730, 33255;

Nezināms autors. Pilsētas skats no Pārdaugavas puses. Ap 1875. Tērauda grebums. 14,5×22,5. VRVM 32733;

G. Burkharts. Rīgas skats no bulvāra puses. 19. gs. beigās. Litogrāfija. 23×40. VRVM 33266.

²⁸ 1824. gadā pēc porcelāna apgleznotāja Frīdriha Blosa (*Friedrich Bloss*, 1800—1860) Rīgas panorāmas oriģināla kolorētu litogrāfiju (34×43,5, VRVM 32747) darinājis kāds A. Lindrots. Paša F. Blosa izpildījumā analogas ainavas sastopamas uz apgleznotiem porcelāna priekšmetiem, kā, piemēram, pīpes galviņām RVKM kolekcijā. 1831. gadā, atklājot jauno teātra sezonu, pirmo reizi tika nolaists dekoratora J. H. Breitigama darinātais skatuves priekšskars, kurā mākslas tempļa fonā bija iegleznota izvērsta tradicionālā Rīgas panorāma.

²⁹ J. G. F. Krestlings. Skats uz Rīgu no Dzegužkalna. Ap 1824. Litogrāfija. 32,5×41,8. VRVM 32834.

³⁰ *Kārlis Frīdrihs Hausvalds (Karl Friedrich Hauswald)* 1835. gadā kļuvis par Vidzemes gubernas litogrāfu. 1838. gadā viņš iesniedza darbus Pēterburgas Mākslas akadēmijā, lai iegūtu akadēmiķa nosaukumu, bet 1839. gadā saņēma atteikumu. Pēc V. Neimaņa liecībām (sk. Neumann W. Lexikon baltischer Künstler, S. 64), pats K. F. Hausvalds it kā būtu darinājis tikai dažas lapas: divus Rīgas skatus ar Daugavas tiltu, Pēterbaznīcas altāri, ģimnāzijas fasādi un plānu, M. Lutera portretu un apvāku prospektam par Ķemeru dziedinātavu. Vēl var pieminēt 1836. gadā Rīgā notikušo vācu mūzikas svētku prospekta apvāku. Pēc ieceres tas ir intriģējošs, bet izpildījumā primitīvs.

³¹ K. F. Hausvalds. Rīgas pils laukums. Ap 1830. Litogrāfija. 25,5×37,5. VRVM 33231.

³² G. K. Šarlovs (*G. K. Scharlow*) 19. gs. 20. gados un 30. gadu sākumā dzīvojis un darbojies Rīgā kā zīmētājs un litogrāfs — strādājis portreta un ainavas žanrā. Bez jau minētā K. G. Zontāga portreta viņš litografējis vairākas Rīgas ainavas — «Rīga no Pārdaugavas», «Pils laukums ar Uzvaras kolonnu», «Rīga no Dzegužkalna», «Vērmaņdārzs» u.c. 1830. gadā visas šīs litogrāfijas izdeva K. F. Hausvalds. Parauglapa «Tirgus un biržas laukums» iznāca jau 1829. gadā.

³³ «Malerische Ansichten aus Riga und Umgebung».

³⁴ *Georgs Frīdrihs Šlāters (Georg Friedrich Schlater)* dzimis 1804. gadā Tiltzītē, miris 1870. gadā Tērbatā. Agrā jaunībā viņš ieradās Rīgā kā daiļkrāsotājs, 1835. gadā pārcēlās uz Tēr-

batu, bija leļļu teātra dekorators, sākot ar 1837. gadu, strādāja par zīmēšanas skolotāju Tērbatas meiteņu skolā, vēlāk — ģimnāzijā un Veterinārajā institūtā. G. F. Šlāters nodarbojās arī ar litografēšanu un 1837. gadā atvēra savu darbnīcu. 1852. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. Kopš 19. gs. 30. gadiem G. F. Šlāters litografēja daudz ainavu pēc saviem un citu autoru darbiem, arī Latvijas skatus. Ne mazāk plašs bija viņa sniegums portreta žanrā.

³⁵ «Collection de XII vues gravées à l'aquatinte d'après Charles de Kügelgen et Johannes Hau par Th. Gehlhaar, Reval en commission chez Georges Eggers 1828».

«Erinnerung an Reval. Ansichten der Stadt und Umgebung nach der Natur gezeichnet in Tuschmanier, in Kupfer gestochen, Reval, Georg Eggers» (1832—1833).

Vairākkārt atkārtoti izdots saturā analogs krājums «Souvenir de Reval. Collection de douze vues de cette ville et des environs dessinées d'après nature, imprimées coloriées à Reval, Libraire des Georges Eggers».

³⁶ Charakteristische Szenen aus dem Bauerleben in Ehst- und Livland nach der Natur und auf Stein gezeichnet von Th. Gehlhaar und gedruckt in der Lithographie von G. F. Schlather. Reval, [1840?].

³⁷ Šis A. Cimmermanis ir grūti indentificējams, jo dažādos leksikonos ar šādu uzvārdu un iniciāli minētie mākslinieki pēc dzīves un daiļrades datiem teiktajam atbilst tikai aptuveni. Iespējami atbilstošākais, šķiet, ir tolaik jaunais, bet jau populārais vācu mākslinieks Alberts Augusts Cimmermanis (*Albert August Zimmermann*, 1808—1888), kas līdz 19. gs. 50. gadu vidum dzīvojis un strādājis Mīnhenē.

³⁸ Bez T. H. Rikmaņa zīmētajām Rīgas sadzīves ainām F. S. Hanfstengls litografējis arī kādu sižetiski mazāk interesantu šī autora zīmējumu, kurā attēlots Turaidas viesnīcas skats, kas bagātīnāts ar stafāžu. Citai litogrāfijai — «Lietuviešu zemnieki uz Daugavas ledus» — saglabāties arī akvareļa variants (VRVM 32840).

³⁹ T. H. Rikmanis. Latvieši malkas laukumā. 1842. Litogrāfija. 22,5×32,5. VRVM 33244.

⁴⁰ T. H. Rikmanis. Lietuviešu zemnieki uz Daugavas ledus. 1842. Litogrāfija. 22,5×32,5. VRVM 32838.

⁴¹ T. H. Rikmanis. Krievi sakņu dārzos. 1842. Litogrāfija. 21,5×31,5. VRVM 33233.

⁴² T. H. Rikmanis. Umurkumurs Rīgā. 1842. Litogrāfija. 21,5×32. VRVM 32779.

⁴³ B a u m a n i s J. H. Bramberģu muižas izskatīšana. FBR, LDB 5294, 8. lp.

⁴⁴ *Samuēls Gotlībs Kitners (Samuel Gottlieb Küttner)* dzimis 1747. gadā Vendišosigā pie Gerlicas, miris 1828. gadā Jelgavā. Studējis Leipcigā. 1775. gadā S. G. Kitners ieradās Jelgavā, kur strādāja par zīmēšanas skolotāju Pētera akadēmijā (vēlāk — Jelgavas ģimnāzijā). 1785. gadā viņš tika uzņemts par Boloņas Mākslas akadēmijas godabiedru. Jelgavā S. G. Kitners nodibināja vara grebumu darbnīcu, viņš bija hercogu galma gravieris. Mākslinieks darināja portretus un žanriskā rakstura darbus pēc vecmeistaru un tā laika mākslinieku oriģināliem. No ģimētnēm dažas ir arī pilnīgi patstāvīgs S. G. Kitnera veikums. Viņa profesionālo spēju līmenis ir bijis augsts, bet darbu mākslinieciskais izpildījums — atšķirīgs. S. G. Kitners ņēmis dalību arī Kurzemes muižniecības ģerboņu grāmatas sagatavošanā. (Grāmatu 1794. gadā Jelgavā izdeva J. E. Neimbts.)

⁴⁵ *Kārlis Jākobs Reinholds Minkelde (Karl Jakob Reinhold Minckelde)* dzimis 1790. gadā Kuldīgā, miris 1858. gadā Aizputē. 1812. gadā viņš iestājās Tērbatas universitātē, kur līdz 1815. gadam studēja filozofiju un paralēli mācījās pie K. A. Zenfa. No 1817. gada līdz 1822. gadam K. J. R. Minkelde strādāja par zīmēšanas skolotāju Jelgavas Annas un Svētās Trīsvienības meiteņu skolā, vēlāk — līdz 1848. gadam — augstākajā meiteņu skolā. Pēc tam viņš pārcēlās uz Aizputi.

⁴⁶ Salīdzinoši pilnīgākie litografēto K. J. R. Minkeldes zīmējumu krājumi atrodas VB («Skati un plāni», № 189673) un VM fondos (17 vienības; 12 nosaukumi no 19. V. Neimaņa Baltijas mākslinieku leksikonā 109. lpp. minētajiem darbiem).

⁴⁷ Interesants ir fakts, ka latviešu ainavu glezniecības klasiķis akadēmiķis J. Feders, kas savas dzīves un mākslinieciskās darbības Jelgavas posmā pievērsās fotogrāfa amatam, 1868. gadā nopircis fotodarbnīcu no krāsotāju meistara T. Millera.

⁴⁸ Stavenhagen W. S. Album baltischer Ansichten, 1—3. Mītau, 1866—1867; Baltisches Album. Eine Auswahl aus dem «Album baltischer Ansichten» W. S. Stavenhagen. Mītau [s. a.]. (Saīsinātais variants.)

⁴⁹ V. Z. Stafenhāgena zīmējumi grebti tēraudā un iespiesti G. Langes darbnīcā Darmstatē.

1913. gadā Rēvelē izdota mape «Neues Album baltischer Ansichten nach Zeichnungen von Wilhelm Siegfried Stavenhagen» ar V. Z. Stafenhāgena oriģinālzīmējumu reprodukcijām. Tajā ietverti 4 skulptūru un 38 ainavu attēli.

⁵⁰ Hermanis Ernsts Šlihtings (*Hermann Ernst Schlichting*) dzimis 1812. gadā Rēvelē, miris 1890. gadā Drēzdenē. Mācījies pie K. A. Zenfa Tērbatā, vēlāk — Diseldorfas Mākslas akadēmijā. Sākumā H. E. Šlihtings pievērsās vēsturiskām tēmām, pēc tam — sadzīves žanram un portretam. 1839. gadā viņš ieradās Pēterburgā, bet pēc pāris gadiem pārcēlās uz Rīgu, kur galvenokārt darbojās kā portretists. 1841. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija izvirzīja viņu par kandidātu akadēmiķa nosaukuma iegūšanai. Programmas darba tēma — «Zemnieku kāzas Vidzemē». 1842. gadā mākslas izstādē Rīgā bija eksponēta viņa glezna «Zemnieku kāzas Valmieras apkārtnē». 1845. gadā par gleznu «Leijerkastnieks» Pēterburgas Mākslas akadēmija H. E. Šlihtingam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. 40. gadu beigās viņš aizbrauca uz Rēveli, šeit strādāja par zīmēšanas skolotāju, pievērsās ainavu glezniecībai un darbojās arī grafikā. Dzīves nogali H. E. Šlihtings pavadīja Drēzdenē.

AMM fondos atrodas neliela H. E. Šlihtinga glezna «Pārceļotāji» (audeklis, eļļa, 26,5×34, AMM 439), kas ir tipisks Diseldorfas mākslas skolas piemērs.

⁵¹ Tā, piemēram, arī berlīnietis Kārlis Ferdinands Vilhelms Krīgers (*Karl Ferdinand Wilhelm Krüger*), kurš Rīgā strādāja no 1856. gada līdz 1860. gadam, 1859. gadā mākslas izstādē parādījis darbus «Strūgu krīevi» un «Latviešu malkas zāģeri».

⁵² Johans Nikolajs Būrs, saukts Bundings (*Johann Nikolaus Buhr, Bunding*), dzimis 1820. gadā Rīgā, miris 1874. gadā turpat. Mācījies pie Berlīnes gleznotāja A. Kesnera, kas no 1830. gada līdz 1836. gadam darbojās Rīgā. 1838. gadā Bundings devās uz Berlīni, lai turpinātu māksliniecisko izglītību. Berlīnē viņš uzturējās līdz 1848. gadam, pēc tam dzīvoja Rīgā un pasniedza zīmēšanas un gleznošanas stundas.

1859. gadā Rīgas mākslas izstādē eksponētā Bundinga glezna «Skaistais lakats» atzinīgi pieminēta tā laika presē (sk. Die diesjährige Gemälde-Ausstellung. — Rigasche Stadtblätter, 1859, 16. Apr., S. 147—148; Korrespondenz. Livland. — Das Inland, 1859, №17, Sp. 341). J. Siliņš šīs gleznas attēlu reproducējis grāmatā «Latvijas māksla. 1800—1914» (1. sēj., 223. lpp.).

⁵³ Sk. Straubergs K. Limbaži un Lēdurga 19. gs. trīsdesmitajos gados. — Senatne un Māksla, 4. R., 1936, 127.—134. lpp.

⁵⁴ Kā populārāko un literatūrā vairāk izmantoto var minēt O. Hūna krājumu «Topographisch-statistische Beiträge Curlands», kas glabājas CVVA.

⁵⁵ A. G. V. Pecolds 1846. gadā kopā ar somu vēsturnieku un filologu A. J. Šēgrēnu apceļoja lībiešu apdzīvoto apvidu Latvijā un akvarelēja tautas tipus.

⁵⁶ Sk. Ārends P. Mācītāja A. G. Boses albums. — Senatne un Māksla, 2. R., 1940, 120.—129. lpp.

⁵⁷ 1939. gadā VM divos albumos un atsevišķā mapē bija skatāmi 207 A. G. Boses zīmējumi, kuru izmēru robežas — no 13×10 līdz 22×18. Šobrīd saglabājušies ap 180 darbu.

SAVA CEĻA SĀKUMS

¹ Jauna boksterēšanas un lasīšanas Grāmata Vidzemes mīļiem Bērniem par labu sarakstīta no Pridriķa Erdmann Stoll, Jaunpils draudzes Mācītāja. R., 1813.

² CVVA, 2661. f., 1. apr., 5. l.

³ Netiešā sakarībā varam pieminēt arī laikā paralēlu un sadzīves ainas sīzētiskajā traktējumā analogu kāda nezināma autora salīdzinoši veikli darināto kolorēto zīmējumu «Dūmu istaba Vidzemē» (1813, 14,5×23, VRVM 33243).

⁴ Sk. Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. R., 1937, 251.—252. lpp.

⁵ Mancelis G. Jauna latviešu sprediģu grāmata. Jelgava, 1823.

⁶ *Johans Frīdrihs Stefenhāgens (Johann Friedrich Steffenhagen)* dzimis 1744. gadā Rīgenes salā (?), miris 1812. gadā Jelgavā. Ieradies Jelgavā kā bārddzinis un ķirurgs, viņš apprecēja hercogu galma iespiedēja Kristiāna Litkes (*Christian Liedtke*) atraitni un 1769. gadā pārmantoja sava priekšgājēja spiestuvi un attiecīgās tiesības. Kopš 1799. gada J. F. Stefenhāgens bija Kurzemes guberņas valdes grāmatiespiedējs. Sākot ar 1801. gadu, firmas «J. S. Stefenhāgens un dēls» vadībā līdzdarbojās viņa adoptētais māsasdēls Johans Martīns Pēterss-Stefenhāgens (*Johann Martin Peters*, 1766—1839). Līdz 19. gs. 30. gadiem Stefenhāģenu uzņēmums bija rosīgākais latviešu iespieddarbu apgādātājs.

⁷ *Kārlis Konstantīns Kraukliņš (Krauklings)* dzimis 1792. gadā Bauskā latviešu tirgotāja ģimenē, miris 1873. gadā Drēzdenē. Pēc Jelgavas ģimnāzijas beigšanas studējis medicīnu un filozofiju Tērbatā un Berlīnē. Kopš 1818. gada — Drēzdenes laikraksta «Morgenzeitung» redaktors. 1833. gadā viņa iecēla par Drēzdenes Karaliskās bibliotēkas vadītāju, bet vēlāk — par vēstures muzeja direktoru. Bijis tuvs J. V. Gētes paziņa. Iemaņas zīmēšanā K. K. Kraukliņš, iespējams, apguvis Jelgavas ģimnāzijā pie S. G. Kitnera un Tērbatas universitātē pie K. A. Zenfa.

⁸ Latviešu literatūras vēsturē atrodamas ziņas par to, ka J. Neikens visai aktīvi interesējies par tēlotāju mākslu. Strādājot J. Cimzes skolotāju seminārā un domājot par izglītības turpināšanu, viņš pievērsies arī jautājumam par mākslas studiju iespējām. Pirmā pasaules kara gados, likvidējot kādu Valmieras grāmatveikalu, parādījās daudzas pēc J. Neikena zīmējumiem iespiestas atklātnes, kuras vēlāk ir izkļūdušas. Kāds viņa zīmējums reproducēts grām.: Prande A. Latvju rakstniecība portretās. R., 1926, 128. lpp.

Sk. arī: Lapiņš J. Latviešu stāstu nodibinātājs Juris Neikens. — Grām.: Latviešu literatūras vēsture 5 sēj. 2. sēj. R., 1935, 217. lpp.

⁹ *Elīze Junga-Štillinga (Elise Jung-Stilling)* dzimusi 1829. gadā Jelgavā, mirusi 1904. gadā Rīgā. Pirmās iemaņas glezniecībā apguvusi pie vietējiem māksliniekiem, arī pie J. J. Dēringa, pēc tam studējusi Drēzdenē. Materiālo apstākļu dēļ viņa studijas pārtrauca, atgriezās dzimtenē un strādāja par skolotāju. Vasaras brīvlaikos E. Junga-Štillinga turpināja mākslas studijas Drēzdenē, Karlsbādē un Minhenē. No 1863. gada līdz 1895. gadam viņa strādāja par skolotāju Rīgas pilsētas meiteņu skolā, 1873. gadā nodibināja arī zīmēšanas skolu, kuru vadīja līdz savai nāvei. Vēlāk šo mākslas izglītības iestādi pārņēma Rīgas pilsēta.

¹⁰ *Jānis Lakše-Laksmanis* dzimis 1851. gadā Sesavas Mālakrogā, miris 1885. gadā Rīgā. Mācījies Jelgavas reālskolā (vienu gadu) un pie Jelgavas būvmeistara Kaspara. Kopš 1871. gada viņš apmeklēja Rīgas Vācu amatniecības biedrības skolu, bet, sākot ar 1875. gadu, — Holcmindenes būvniecības skolu. Vēlāk J. Lakše-Laksmanis, jau būdams mācīts namdaru meistars, hospitēja Rīgas Politehniskajā institūtā. Viņš bija arhitekta Kārļa Johana Felsko (1844—1918) palīgs, kopš 1877. gada strādāja par būvkonstrukcijas un zīmēšanas skolotāju Vācu amatniecības biedrības skolā. J. Lakše-Laksmanis pēc Rīgas Latviešu biedrības pasūtījuma darinājis adreses dažādiem svinīgiem gadījumiem, bez tam zīmējis karikatūras un gleznojis ainavas eļļas un akvareļa tehnikā.

¹¹ Šeit netiek skarts jautājums par Aleksandra Statiņa eventuāli latvisko izcelsmi, tāpat kā nav pārspilējama J. L. Eginka izcelšanās nozīme latviešu mākslas vēsturē. Šiem un varbūt vēl citiem līdzīgiem gadījumiem ir tikai izņēmuma raksturs. Tie var mainīt dažus gadskaitļus un ar kādu kolorītu niansi bagātināt mūsu priekšstatu par Latvijas un latviešu tēlotājas mākslas attīstību tajā laikā, taču situācijas būtība paliek nemainīga.

¹² *Gustavs Egīdijs Karels Vaperss (Gustav Egidius Karel Wappers, 1803—1874)* — beļģu gleznotājs. Strādājis par pasniedzēju Antverpenes Mākslas akadēmijā, bijis arī tās direktors (1840—1853). 1853. gadā viņš pārcēlās uz Parīzi. G. E. K. Vaperss ar darbiem «Leidenes birģermeistara upuris» (1830) un «Beļģu 1830. gada sacelšanās epizode» (1835) iezīmēja jaunu pacēlumu tā laika beļģu vēsturiskajā glezniecībā.

¹³ *Jozefs Laurents Deikmans (Joseph Laurent Dyckmans, 1811—1888)* — beļģu gleznotājs. Mācījies G. E. K. Vapersa darbnīcā. No 1841. gada līdz 1854. gadam viņš bija Antverpenes Mākslas akadēmijas profesors. Viņa omulīgie, krāsās harmoniskie žanra gleznojumi ir izpildīti apbrīnojami tīrā un smalkā tehnikā. Šo īpašību dēļ mākslinieku dēvēja holandiešu gleznotāja žanrista Gerarda Daua (*Gerard Dou, 1613—1675*) vārdā — par «beļģu «Dauu». Attīstot savu meistarību, J. L. Deikmans nonāca līdz skrupulozai precizitātei un manierīgam īstenības atspoguļojumam. Viņa darbu nosaukumi — «Dāmu sabiedrība», «Aklais nabags», «Modes dāma», «Vecmāmiņas jubileja» un pārējie — sižetiski sasauca ar O. Bērtiņa pazudušo žanra gleznu «Vīna pagrabs», «Markitante» un «Milas pāris» nosaukumiem.

¹⁴ Sk. Latvijas PSR Mazā enciklopēdija 3 sēj. 1. sēj. R., 1967, 215. lpp.

¹⁵ Sk. Vispārējā mākslas vēsture 3 sēj. V. Purviša red. 2. sēj. R. [b. g.], 402. lpp.

¹⁶ N. A. Für Kunstfreunde. — Rigasche Stadtblätter, 1858, 18. Sept., S. 304—305; Die dies-jährige Gemälde-Ausstellung. — Rigasche Stadtblätter, 1859, 16. Apr., S. 147; Korrespondenz. Livland. — Das Inland, 1859, № 12, Sp. 241; № 17, Sp. 341.

¹⁷ *Pauls, Eduards un Aleksandrs Riconi (Rizzoni)* — kāda pēc Napoleona armijas sakāves Latvijā palikuša itāliešu tautības kurpnieka dēli.

Pauls Riconi dzimis 1823. gadā Rīgā, miris 1872. gadā Pēterburgā. Mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā pie G. A. Zauerveida. Akadēmiju viņš beidza 1847. gadā, iegūstot Romas stipendiju. Apceļojis Vāciju, Holandi, Beļģiju. Pēc atgriešanās Krievijā, P. Riconi pievērsās krievu tautas sadzīves ainu gleznošanai. 1853. gadā viņš kļuva par akadēmiķi.

Eduards Riconi dzimis 1833. gadā Rīgā, miris 1903. gadā turpat. Mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā un 1855. gadā ieguvis brīvmākslinieka nosaukumu, bet 1872. gadā — trešās pakāpes mākslinieka nosaukumu. Vēlāk darbojies Rīgas pilsētas mākslas muzejā kā restaurators.

Aleksandrs Riconi dzimis 1836. gadā Rīgā, miris 1902. gadā Romā. Mācījies Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1852—1862). 1863. gadā A. Riconi kā akadēmijas stipendiāts devās uz Romu. 1866. gadā viņš atgriezās Pēterburgā, par gleznu «Ūtrupe» ieguva akadēmiķa nosaukumu. Kopš 1868. gada mākslinieks dzīvoja Itālijā. Dzimteni A. Riconi apmeklēja epizodiski. Viņš bija ļoti ražīgs, korekti un virtuozī gleznoja piemīlīgas sadzīves ainiņas, izmantojot galvenokārt itāliskus sižetus.

¹⁸ V. Purviša «Vispārējā mākslas vēsturē» (2. sēj., 402. lpp.) minētā O. Bērtiņa altārglezņas meta pašreizējā atrašanās vieta nav zināma.

¹⁹ *Jūliuss Gotfrīds Zigmunds (Julius Gottfried Siegmund)* dzimis 1828. gadā Rīgā, miris 1909. gadā turpat. Studējis Minhenes Mākslas akadēmijā, no 1847. gada līdz 1850. gadam — Leipcīgas mākslas skolā. No 1850. gada līdz 1856. gadam J. G. Zigmunds dzīvoja Rīgā un apmeklēja O. Bērtiņa studiju. Vēlāk viņš iestājās Antverpenes Mākslas akadēmijā, 1859. gadā papildinājās Minhenē un tajā pašā gadā devās uz Romu. Pēc tam J. G. Zigmunds trīs gadus dzīvoja Pēterburgā, tad atgriezās Rīgā. 1860. gadā viņš ieguva portretu glezniecības brīvmākslinieka nosaukumu. LPSR muzejos glabājas šādi J. G. Zigmunda darbi:

Mākslinieka A. Pecolda portrets. Kartons, eļļa. 36×29. MM Лж 1023;

Vīrieša portrets. Audekls, eļļa. 40×33,5. MM Лж 1034;

Zēni ar loku. 1878. Audekls, eļļa. 44,5×36,7. MM Лж 990.

(Abas pēdējās gleznas šobrīd atrodas RPM.)

Mākslinieciskā nozīmē vairāk nekā pieticīgi ir virkne J. G. Zīgmunda darbu RVKM fondos (VRVM 56212, 56215, 56216, u.c.).

²⁰ *Fridrihs Hope (Friedrich Hoppe)* dzimis 1838. gadā Rīgā. Mācījies pie O. Bērtaņa. Sākot ar 1856. gadu, divus gadus viņš studēja Antverpenes Mākslas akadēmijā. Atgriezies Rīgā, darbojās kā portretists un pasniedza zīmēšanas stundas. No 1860. gada līdz 1862. gadam F. Hope strādāja par zīmēšanas skolotāju Jelgavas apriņķa skolā. 1862. gadā viņš aizbrauca uz Minheni. F. Hope zīmējis reproducēšanai domātus Rīgas skatus.

²¹ Sk. Siliņš J. Latvijas māksla. 1800—1914. 1. sēj. Stokholma, 1979, 160. lpp.

²² *Kārlis Leonhards Pētersons* dzimis 1836. gadā Cēsīs, miris 1908. gadā Pēterburgā. 1847.—1848. gadā mācījies pie gleznotāja K. J. S. Šulca Rīgā, no 1855. gada līdz 1866. gadam — brīv-klausītājs Pēterburgas Mākslas akadēmijā. 1862. gadā K. L. Pētersons uzgleznoja darbu «Gadatirgus Vidzemē», ko eksponēja akadēmijas rudens izstādē, ap 1864.—1865. gadu — gleznu «Rekrūšu iesaukšana Vidzemē». Šī glezna bija skatāma arī Rīgas Mākslas veicināšanas biedrības organizētajā piektajā mākslas izstādē 1871. gadā. Par darbu «Gadatirgus Vidzemē» viņam 1864. gadā tika piešķirts trešās pakāpes mākslinieka nosaukums. K. L. Pētersons aktīvi līdzdarbojās peredvižņiku izstāžu organizēšanā Rīgā (1873, 1875, 1878). No 1872. gada līdz 1899. gadam viņš strādāja par zīmēšanas skolotāju Katrīnas skolā Pēterburgā.

²³ Šajā sakarībā minams arī vienīgi pēc vārda zināmais *Georgs Budēvics (Georg Budewitz)*, Jelgavas bruņniecības nama sarga dēls. 1859. gadā par kādu akvareli Pēterburgas Mākslas akadēmija viņam piešķīrusi brīvmākslinieka nosaukumu. No 1860. gada līdz 1869. gadam G. Budēvics dzīvojis Jelgavā, bet vēlāk pārcēlies uz Pēterburgu.

²⁴ *Jānis Staņislavs Roze* dzimis 1823. gadā Ķieģeļu pagasta Caurumkrogā, miris 1897. gadā Rīgā. Atteicies no iespējamām skolotāja un arī muižkunga amata gaitām, viņš atkārtoti devās uz Rīgu, kur mācījās pie šodien nezināmiem daiļkrāsotājiem. 1854. gadā Pēterburgas Mākslas akadēmija par kādu iesniegtu portretu viņam piešķīra brīvmākslinieka nosaukumu. No 1856. gada līdz 1858. gadam J. S. Roze uzturējās Parīzē, Drēzdenē, Minhenē, pēc tam atgriezās Pēterburgā. 1860. gadā par pašportretu viņš ieguva akadēmiķa nosaukumu. 60. gadu sākumā J. S. Roze ieradās Rīgā. Viņš savā īpašumā iegādājās viesnīcu ar restorānu un 1874. gadā atvēra arī gleznošanas studiju, kur mācījušies A. Baumanis, S. Birnbaums, A. Lapiņš u. c. latviešu mākslinieki. J. S. Roze bija Rīgas Latviešu biedrības loceklis. Nekompetences dēļ nonācis materiālās grūtībās, viņš tika apkrāpts un zaudēja īpašumu. Izveidojoties konfliktam starp viņu un vietējo miētpilsonisko buržuāzijas virsslāni, 1884. gadā J. S. Roze atstāja Rīgu un devās uz Dienvidfranciju. 1895. gadā slims un izputināts mākslinieks atgriezās Rīgā un pēc pāris gadiem nomira viens un visu aizmirsts.

²⁵ Sk. Alunāns Ā. Jura Alunāna dzīve. Jelgava, 1910, 22. lpp.

²⁶ J. S. Rozes portretu glezniecības sakpošanās šī žanra amatnieciskajās tradīcijās loģiski izriet no viņa daiļkrāsotāja amata mācībām. To apstiprina viņa darbība pēc zēļa tiesību iegūšanas. Saskare ar šīm tradīcijām vēlāk atklājās arī J. Rozentāla mācību gadu darinājumos, piemēram, daiļkrāsotāju meistara J. Celēviča portretā un citos pirms akadēmiskajām studijām tapušajos darbos.

²⁷ *Jozefs Bernharts (Joseph Bernhardt, 1805—1885)* — vācu gleznotājs. Sākumā darbojies kā autodidakts, vēlāk papildinājies Parīzē. J. Bernharts pievērsās jaunajam koloristiskajam mākslas virzienam un Minhenē nodibināja savu glezniecības skolu. Viņš bija iecienīts augstākās sabiedrības un karaļnamu locekļu portretists.

V. Neimanis ir minējis, ka J. S. Roze Minhenē papildinājies arī pie kāda Kurta Hartmaņa (sk. Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908, S. 129).

²⁸ *Artemijs Gruzdiņš* dzimis 1825. gadā Rīgā, miris 1891. gadā turpat. Sākumā mācījies pie kāda daiļkrāsotāja, paralēli kā autodidakts apguvis portretu gleznošanu. No 1850. gada līdz 1856. gadam viņš dzīvoja Jelgavā, pēc tam — Kuldīgā. Šajā laikā mākslinieks gleznojis romantisko U. H. Šlipenbaha portretu (ar kokli rokā), kas kādreiz atradies Kurzemes provinces muzejā. Par portretējot iekrātiem līdzekļiem 1858. gada rudenī A. Gruzdiņš devās uz Minheni un iestājās Mākslas akadēmijā, kur mācījās pie Vilhelma Kaulbaha (*Wilhelm Kaulbach*, 1805—1874), kas kopš 1849. gada bija šīs akadēmijas direktors. Atgriezies Rīgā, A. Gruzdiņš darbojās kā portretists, gleznoja arī ainavas. No pieciem ar A. Gruzdiņa vārdu saistītiem darbiem, kas glabājas MM (četri portreti, viena ainava), īpaši atzīmējams ir Ivana Turgeņeva portrets (1869, audekls, eļļa, 71×57, MM Лж 1205). Bez tam jāpiemin arī dziedātājas Karoselli portrets, kas atrodas Tukuma novadpētniecības un mākslas muzejā, un altārglezna Varakļānu kapličā «Kristus Ģetzemanes dārzā» (1879).

²⁹ K. L. Pētersons. Drēbniekmeistara Kuškes portrets. 1890. Audekls, eļļa. 59×46. MM Лж 2427.

Tallinā IVMM glabājas kāda K. L. Pētersona gleznota ainava (audekls, eļļa, 22,8×31,7, M-807).

³⁰ *Kārlis (Teodors) Hūns* dzimis 1830. gadā Madlienā, miris 1877. gadā Davosā. 1850. gadā viņš ieradās Pēterburgā un sāka apmeklēt Mākslas akadēmijas zīmēšanas klases. 1854. gadā K. Hūns kļuva par pilntiesīgu studentu. 1861. gadā viņš uzgleznoja konkursa darbu «Sofija Vitovtovna sava dēla Vasilija Tumša kāzās norauj jostu Vasilijam Greizajam» (audekls, eļļa, 180×120; darbs atrodas Kauņas Kara un vēstures muzejā). 1863. gadā K. Hūns devās akadēmijas piešķirtajā ārzemju komandējumā. Viņš apmetās Parīzē. Šeit tapa darbs «Bērtuļa nakts priekšvakarā» (1868, audekls, eļļa, 115×89,5, VKMM Ж-4403; variants — papīrs, akvarelis, 58,9×46, MM P 3874). Par šo gleznu K. Hūns ieguva akadēmiķa nosaukumu. 1869—1870. gadā viņš uzgleznoja darbu «Bērtuļa nakts epizode» (audekls, eļļa, 142,3×117, VTG 5229). Par šo un arī vēl citām gleznām K. Hūnam tika piešķirts profesora nosaukums. Mākslinieks apceļojis Krieviju, Franciju, Vāciju, Holandi, Beļģiju, Spāniju, Itāliju u. c. Gleznojis arī ainas no tautas dzīves, portretus un ainavas.

³¹ Lapiņš A. Latviešu padomju tēlotājas mākslas attīstības problēmas. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1957, 24. lpp.

³² Turpat.

³³ Turpat.

³⁴ Sk. Ārons M. Latviešu etnogrāfiskā izstāde. — Austrums, 1896, № 9, 671. lpp.

³⁵ [Anonīms]. Novgoroda un krievu valsts gadu tūkstots. — Pēterburgas Avīzes, 1862, № 6, 50.—51. lpp.; [Anonīms]. Krievu valsts gadu tūkstots. — Pēterburgas Avīzes, 1862, № 7, 64.—65. lpp.; № 8, 70.—71. lpp.; № 9, 82.—83. lpp.

³⁶ E. D. [Dinsberģis E.]. Stāsti par veciem un jauniem skunstes darbiem. — Mājas Viesis, 1869, 6. okt., 317.—318. lpp.; 13. okt., 324.—325. lpp.; 20. okt., 333.—334. lpp.; 3. nov., 349.—350. lpp.

³⁷ [Dinsberģis E.] Latviešu skunstmālderis. — Baltijas Vēstnesis, 1869, 15. nov., 717. lpp.

³⁸ Turpat.

³⁹ Turpat.

⁴⁰ Auseklis. Piecdesmit gadu amata svētki. — Kopoti raksti. R., 1923, 325. lpp.

⁴¹ Turpat.

⁴² Turpat.

⁴³ Redakcija atsaucas uz kādu A. N. Toliverova rakstu periodiskajā izdevumā «Живописное обозрение». Rīgas krievu un arī vācu presē K. Hūns līdz tam jau bija minēts laikrakstos «Рижский

вестник» (1873, 4. apr.), «Rigasche Zeitung» (1877, 22. janv.), «Beilage zur Rigascher Zeitung» (1877, 19. febr.).

⁴⁴ Kārlis Hūns. — Rota, 1885, № 35, 409.—410. lpp.

⁴⁵ Zeile P. Estētiskā doma Latvijā. R., 1976, 174. lpp.

⁴⁶ Turpat, 180. lpp.

⁴⁷ Mākslas zinātnieces I. Praznicānes personiskajā arhīvā rodams ziņas, ka Zēbodu dzimta nākusi no Zaubes. Igaņu mākslas vēsturnieks V. Vaga min kādu L. Zēbodi (*L. Seebode*), kas kā portretists ap 19. gs. 50. gadiem epizodiski darbojies Tērbatā (sk. Vaga V. Kunst Tartus XIX sajandil. Tallinn, 1971, lk. 54, 63). Bet arī par viņu jebkādas tuvākas ziņas šobrīd trūkst. Savukārt mākslas zinātnieka E. Kļaviņa atrastie materiāli vēsta par to, ka Mazās ģildes krāsotāju amatā jaunuzņemto mācekļu reģistrā laikā no 1840. gada līdz 1847. gadam bijis ierakstīts kāds Kārlis Ludvigs Zēbode (CVVA, 224. f., 1. apr., 1831. l., 77. lp.).

⁴⁸ Kā agrīnāko šobrīd zināmo K. Zēbodes darbu varam minēt kāda Rīgas Zilās gvardes locekļa portretu (1854), kas atrodas RVKM krājumos. Visvēlāk datētais darbs ir šajā grāmatā reproducētais dubultportrets «Jānis Usārs ar sievu».

⁴⁹ Prande A. Jānis Libergs. — Ilustrēts Žurnāls, 1926, № 9, 273. lpp.

⁵⁰ «Pēterburgas Avīzes» (1862—1865) — sabiedriski politisks nedēļas laikraksts, jaunlatviešu centienu izplatītājs tautā. Laikraksts izdots un iespiests Pēterburgā. Faktiskais izdevējs — K. Valdemārs. Redaktori — K. Valdemārs, K. Barons. Līdzstrādnieki — J. Alunāns, K. Biezbārdis u. c.

⁵¹ No žurnāliem kā galvenie minami «Всемирная иллюстрация» un «Записки Минералогического общества». No A. Dauguļa ilustrētajiem igauņu preses izdevumiem varam nosaukt laikrakstus «Perno Postimees» («Pērnavas Pastnieks»), «Eesti Postimees» («Igaņu Pastnieks»), kā arī 1848. un 1849. gada kalendāru «Ma-rahva kassulises kalendris» («Zemkopja derīgais kalendārs»), kas iznāca Tērbatā.

Jāatzīmē arī viņa darinātās ilustrācijas G. Deržavina odām un I. Gončarova romānam «Krauja».

⁵² Sk. Peņģerots V. Augusts Daugulis. — Ilustrēts Žurnāls, 1928, № 8, 230. lpp.

⁵³ «Istā tautas kalendāra» ceturto vāku no 1882. gada līdz 1888. gadam rotā pazīstamais A. Dauguļa Zobugals. Kopš 1889. gada, mainoties vāka apdarei, Zobugala tēls atrod savu vietu tekstā (piem., 1889. g., 45. lpp.; 1893. g., 42. lpp.). Vairāku kalendāra gadagrājumumu lappusēs redzami arī Brencis ar Žvinguli M. Buša tehniskajā atkārtojumā (piem., 1882. g., 45. lpp.; 1884. g., 29. lpp.; 1885. g., 81. lpp.; 1886. g., 45. lpp.; 1889. g., 49. lpp., u. c.).

⁵⁴ A. Dauguļa Brenci un Žvinguli M. Buša izpildījumā sk. Baltijas Zemkopis, 1875, 29. okt., 227. lpp.; 19. nov., 252. lpp.; 17. dec., 280. lpp., 24. dec., 290. lpp.; 1876, 9. janv., 8. lpp.; 1877, 21. janv., 23. lpp., u. c.

⁵⁵ «Dunduru» almanahi (1875—1878) — ikgadēji satīriski dzejas un prozas krājumi, «Pēterburgas Avīžu» tradīciju turpinātāji. Izdoti Pēterburgā. Almanahu izdevēji un līdzstrādnieki — latviešu inteliģences pārstāvji: P. Gūtmanis, Auseklis, Baumaņu Kārlis, Jurjānu Andrejs u.c.

⁵⁶ «Dunduru» almanahos ievietoto satīrisko zīmējumu un karikatūru sižeti ir vairāku autoru kopdarba rezultāts. Cik zināms, atsevišķus zīmējumus darinājis arī Baumaņu Kārlis. Zobugala tēls pirmajai burtnīcai iespiests tieši no «Pēterburgas Avīžu» klišejas. «Dunduru» galvenais izdevējs Pēteris Gūtmanis (1848—1910) savās piezīmēs, kas pievienotas vienam no 1877. gadā izdotā almanaha «Dunduru Padēli» eksemplāriem (FBR, 18535, iel. pie 33. lpp.), kā atsaucīgu ilustratoru minējis kādu Pēterburgā dzīvojušu zviedru tautības mākslinieku Gustavsonu, kurš bijis jautras dabas un miris ap 1880. gadu. Vairāki zīmējumi atsevišķās almanahu burtnīcās parakstīti ar iniciāļiem A. G., bet kāda viņjete krājumā «Dunduru Pēcnākami» — ar uzvārdu Gustigsons. Iespējams, ka tas ir tas pats Gustavsons.

Sk. arī: Apīnis A. Latviešu grāmatniecība. R., 1977, 250. lpp.

⁵⁷ Kārlis Stālbergs (*Stālberģis, Stālbergs*) dzimis 1837. gadā Bērzmuižā, miris 1895. gadā Jelgavā. 50. gadu beigās un 60. gados viņš strādāja par burtlici Stefenhāgenu uzņēmumā Jelgavā, kā arī nodarbojās ar literatūru (rakstīja dzejoļus, ludziņas, tulkoja). 1869. gadā ar Rīgas Latviešu biedrības atbalstu K. Stālbergs atvēra savu tipogrāfiju Rīgā. Viņam piederēja arī grāmatveikals ar lasāmbibliotēku. Viņa tipogrāfijā «Krievu un latviešu grāmatu un bilžu spiestava» iespieda laikrakstus «Baltijas Vēstnesis un «Рижский вестник». K. Stālbergs apkalpoja dažādas izdevniecības, izdodot latviešu autoru un cittautu klasiķu darbus. 1874. gadā viņš savu spiestuvi pārdeva brāļiem Kārlim un Miķelim Bušiem. K. Stālbergs darbojās arī laikrakstā «Pasaule un Daba», bija viens no izdevējiem un redaktoriem. Vēlāk viņš atgriezās Jelgavā, strādāja E. Zislaka spiestuvē un sekmēja teātra izrāžu rīkošanu.

⁵⁸ Stālberģis K. Andreja Spāga un Kaspara Biezbārža bides. — Mājas Viesis, 1872, 9. dec., 399. lpp.

Kā zināms, K. Stālbergs izdevis arī litografētu K. Valdemāra portretu (sk. Apīnis A. Latviešu grāmatniecība, 230. lpp., 21. iel.).

⁵⁹ Andreja Spāga portrets. Ksilogrāfija. «Baltijas Vēstnesis», 1872, 24. marts, 164. lpp.;

Krišjāņa Valdemāra portrets. Ksilogrāfija. «Baltijas Vēstnesis», 1873, 14. nov., 366. lpp.;

Ata Kronvalda portrets. Litogrāfija. «Baltijas Vēstnesis», 1874, 25. dec., 409. lpp.;

Baumaņu Kārļa portrets. Ksilogrāfija. «Baltijas Vēstnesis», 1875, 24. dec., 413. lpp.

Iespējams, ka arī iepriekš minēto K. Stālberga izdoto litogrāfijas tehnikā izpildīto portretu autors bijis K. Kronvalds. Konkrētu pierādījumu šobrīd trūkst. Paši attēli atšķiras ne tikai pēc tehnikas, bet arī tēlu traktējumā.

No K. Kronvalda darinātajiem portretiem vēl būtu jāpiemin Ā. Alunāna ģimietne (ksilogrāfija), kas ievietota viņa lugas «Priekos un bēdās» 1871. gada izdevumā, un Dž. G. Bairaona portrets (ksilogrāfija), kurš redzams laikraksta «Pasaule un Daba» 1875. gada 27. decembra numura 203. lappusē. Šī portreta pirmpublicējums — Dž. G. Bairaona poēmas «Manfreds» 1871. gada izdevuma priekštitulā.

K. Kronvalda patstāvīgais radošais ieguldījums minēto portretu darināšanā ir visai atšķirīgs. Atsevišķās ģimietnēs (piem., A. Spāga portretā) jaušams liels fotogrāfijas īpatsvars. Grafīkis pats ir parakstījis K. Valdemāra un Dž. G. Bairaona portretus.

⁶⁰ Sk. Pasaule un Daba, 1875, 18. okt., 127. lpp.

⁶¹ Sk. Rota, 1885, № 23, 276. lpp.; № 25, 300. lpp.

⁶² «Pagalms» (1881—1882) — ilustrēts literārs žurnāls. Izdots Jelgavā. Izdevējs E. Zislaks, redaktors — J. Lautenbahs-Jūsmiņš.

Sk. arī: Stepiņš L. Pirmais latviešu literārais žurnāls «Pagalms». R., 1970.

⁶³ «Rota» (1884—1888) — ilustrēts literārs un populārzinātnisks nedēļas žurnāls. Izdots Rīgā. Izdevējs un pirmais redaktors — advokāts J. Klāviņš. Kopš 1886. gada redaktori ir viņa brāļi K. Klāviņš un J. Lautenbahs-Jūsmiņš. Līdzstrādnieki — E. Skujenieks, I. Laube u. c.

⁶⁴ A-n [Alunāns J.]. Kur labi klājas, tur ir man mājas. — Mājas Viesis, 1859, 11. maijs, 148. lpp.

⁶⁵ Sk. Rota, 1885, № 26, 305.—308. lpp.

⁶⁶ Sk. Rota, 1887, № 1, 13., 16. lpp.

⁶⁷ Sk. Baltijas Zemkopis, 1879, 17. janv., 21. lpp.

⁶⁸ [Anonīms]. Divi Latviešu dailenieki. — Balss, 1899, 13. janv., 2. lpp.

⁶⁹ Teodors [Zeiferts T.]. Pēdējās Rīgas mākslas biedrības izstādes nozīme. — Mājas Viesis, 1899, 20. janv., 5. lpp.

Sk. arī: [Anonīms]. Kārlis Hūns. — Mājas Viesis Mēnešraksts, 1896, jūl., 545.—546. lpp.

⁷⁰ M. Buša ilustrācijas dzejolim «Aitu ārstēšana» skatāmas kalendāra 89., 91. un 92. lpp., bet karikatūra par mācītāju Konrādiju — 86. lpp.

Pēc mākslinieciskā rokraksta un profesionālā izpildījuma minētajiem darbiem analogas ir neparakstītas karikatūras feļetonam «Zemkopības kalendārs» 1883. gada kalendārā («Pļaujāmās mašīnas», 25. lpp.; «Kuļāmās mašīnas», 27. lpp.; «Dakšas», 29. lpp.). Šo karikatūru stilam tuva arī ilustrācija pasakai «Nelaimīgais meitēns» 1891. gada kalendārā (61. lpp.). 1890. gada kalendārā sastopam jau «Rotā» publicētā M. Buša darba «Zvejnieki» reprodukciju (88. lpp.), bet nākošajā gadagājumā Ā. Alunāna stāstu «Tikai guvernante» ilustrē «Rotā» redzētās zvejnieku sētas attēlojums un viņjete ar zvejnieku laivām. 1893. gada kalendārā ievietotas sešas iepriekšējiem attēliem un M. Buša oriģināldarbiem radniecīgas ilustrācijas A. Deglava novelei «Židu meitiņa».

«Īstajā tautas kalendārā» ir arī vairākas aizgūtas ilustrācijas, ko parakstījis M. Bušs (ar pilnu vārdu vai arī ar iniciāļiem), bet kalendāra vāku no 1882. gada līdz 1888. gadam rotā viņa darināts zīmējums.

⁷¹ M. Bušs kalendārā «Veca un jauna laika grāmata» (1770—1916) darbojies galvenokārt kā grafiķis — izpildītājs, resp., gatavojis klišejas pēc paraugiem. Ar viņa uzvārdu vai iniciāļiem parakstītas ilustrācijas un kāds reklāmas zīmējums (1875. g., 80. lpp.; 1876. g., 86. lpp.). M. Bušam pieder arī ilustrācijas, kurās attēloti pilsētu skati un arhitektūras pieminekļi, kā, piemēram, «Latviešu dziesmusvētku ēka» (1880. g., 57. lpp.), «Baltijas III zemkopības izstādes vārti» (1881. g., 53. lpp.), «Gatčinas pils» (1882. g., 56. lpp.) u.c. M. Buša paraksts redzams pie aizgūtas ilustrācijas stāstam «Zibens spēriens īstā laikā» (1890. g., 37. lpp.). Tā kā meistars nav bijis konsekvents klišeju parakstos, domājams, ka viņa tehniskajā izpildījumā darināts lielākais vairums kalendāra ilustrāciju.

⁷² A. Legzdiņa gleznas «Zvejnieku loms» oriģinalitātes pakāpe ir grūti nosakāma, un tas paliek atklāts jautājums. Daži nenoskaidroti iniciāļi, tāpat kā tolaik visai brīvā un vaļīgā attieksme pret svešu motīvu pārņemšanu, īpaši žurnālu ilustrācijās, liek ievērot piesardzību šī darba sākotnējā autora noteikšanā.

⁷³ Sk. Plotņikovs V. Jaunie latviešu mākslinieki Pēterburgā. — Māksla, 1972, № 2, 8.—9. lpp.

NO SIMTGADU MIEGA

¹ Sk. Kaudzīte M. Atmiņas no «tautiskā laikmeta» un viņa lielākiem aizgājušiem darbiniekiem, 1. sēj. Cēsis, 1924, 234. lpp.

² Rīgas Latviešu biedrības pirmais gadu desmits. 1868—1878. R., 1878, 138.—139. lpp.

³ *Baumaņu Kārlis* dzimis 1835. gadā Viļķenē rentnieka ģimenē, miris 1905. gadā Limbažos. Mācījies Limbažu elementārskolā, no 1835. gada līdz 1856. gadam — J. Cimzes Valkas skolo-tāju seminārā. Semināru beidzot, viņš ieguva tautskolotāja diplomu. 1858. gadā Baumaņu Kārlis aizbrauca uz Pēterburgu. Ilgus gadus viņš strādāja par pedagogu Smolnija meiteņu institūtā, Reformatoru skolā u.c. Pēterburgā Baumaņu Kārlis turpināja arī Valkā sekmīgi aizsāktu muzikālo izglītību, bija aktīvs šeit dzīvojošo jaunlatviešu sabiedrības loceklis un līdzdarbojās «Dunduru» almanahu izdošanā, sacerot rakstus un darinot ilustrācijas. 70. gadu sākumā nostiprinājās Baumaņu Kārļa — komponista popularitāte. Viņa komponētais duets ar pašsacerēto tekstu «Latvju tautas dziesmu liktenis» (1873) kļuva par vienu no cēloņiem asai polemikai starp jaunlatviešiem, veclatviešiem un baltvācu mācītājiem par latviešu tautasdziesmām un tautas daiļrades būtību. Komponists bija arī Pirmo vispārējo latviešu dziesmusvētku komitejas godabiedrs un žūrijas komisijas loceklis. Šajā laikā viņš publicēja dziesmu krājumus «Austra» (1874) un «Līgo» (1874). Pēdējais krājums pēc baltvāciešu inspirācijas tika konfiscēts un publiski sadedzināts. 1877. gadā sadarbībā ar Ausekli tapa krājums «Dziesmu vītols», kas nav publicēts. Baumaņu Kārlis sarakstījis arī satīrisku lugu «No tumsas caur dūmiem pie gaismas» (1876), ko cenzūra aizliedza iespiest un izrādīt. Kopš 1882. gada viņš dzīvoja un strādāja Limbažos, aktīvi piedalījās pilsētas sabied-

riskajā dzīvē un darbojās kā literāts un ilustrators paša rediģētajā «Istajā Baltijas kalendārā» (1890—1899).

⁴ Zem dziesmu krājuma «Līgo» titula zīmējuma salasāms puslokā izkārtots teksts: Лит. А. Юргенса. (Кокушк. М. № 70). Дозволено ценз. ... Е. Б. 3 окт. 1874.

⁵ RLMVM fondos, piemēram, glabājas Ausekļa zīmējums (papīrs, tuša, 14,3×106, 62431), kurā attēlota ar vainagu rotāta bārdaina vīra galva, kā arī kāda ilustrācijas rakstura zīmējuma «Sapnis» (papīrs, zīmulis, 22,4×14,3, 10944) fotogrāfija.

⁶ V. Neimanis no J. Ā. Timma darbiem Lielās gildes kāpņu telpai minējis gleznojumu «Lietuvieši sakauj zobēbrāļus» un «Aleksandra Ņevska uzvara pār zviedriem», norādot arī uz šo darbu fotogrāfijām (sk. Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908, S. 161). K. Valdemārs savukārt jau 1886. gadā rakstīja par apmēram pirms piecpadsmit gadiem Rīgā skatītu kāda vietējā vācu mākslinieka gleznu, kurā bijusi attēlota Saules kaujas aina, un pieminēja šī darba fotogrāfijas (sk. Valdemārs K. Piemiņa par Durbes kautiņu 13. jūlijā 1260. gadā. — Baltijas Vēstnesis, 1886, 26. jūl.). Grūti apgalvot, tieši kura mākslinieka gleznotu cīņas ainu atceras K. Valdemārs, bet iespējams, ka viņš runā par J. Ā. Timma darināto Saules kaujas gleznojumu. Minētās gleznas fotogrāfijas šobrīd nav atrastas.

⁷ Johans Kēlers (Johann Köler) dzimis 1826. gadā Vīlandes apriņķī nabadzīga rentnieka ģimenē, miris 1899. gadā Pēterburgā. Mācījies vietējā pamatskolā, pēc tam apriņķa skolā, kur viens no viņa skolotājiem bijis K. Biezbārdis. 1839. gadā J. Kēlers ieradās Cēsīs un kļuva par krāsotāju amata mācekli. Apguvis amatu, 1846. gadā viņš aizbrauca uz Pēterburgu un 1848. gadā sāka apmeklēt Mākslas akadēmijas zīmēšanas klases. Tikai 1851. gadā J. Kēlers kļuva par pilntiesīgu akadēmijas audzēkni un studijas beidza 1855. gadā. No 1857. gada līdz 1862. gadam mākslinieks uzturējās Francijā un Itālijā, apmeklēja arī Vāciju. 1861. gadā par gleznu «Krustā sišana» (variants atrodas Jāņa baznīcā Cēsīs) viņš ieguva akadēmiķa nosaukumu, bet 1867. gadā kļuva par Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesoru. 19. gs. 60. un 70. gados J. Kēlers bija viens no īgaunu nacionālās atbrīvošanās kustības demokrātiskā virziena vadotiem.

⁸ Par to J. Kēlers pastāsta savās autobiogrāfiskajās atmiņās (sk. Иван Петрович Келер, профессор живописи. 1826—1886. — Русская старина, 1886, ноябрь, с. 358—359).

Šo atmiņu fragmentus sk. arī grām.: Мастера искусства об искусстве, т. 7. М., 1970, с. 578—583.

Baltvācu sabiedrības sašutums atklājas publikācijās avīzē «Rigasche Zeitung» (Von der Kunstausstellung. — Rigasche Zeitung, 1871, 17., 25. Juni).

⁹ Latviešu literatūras vēsture 6 sēj. 2. sēj. R., 1963, 25. lpp.

¹⁰ Стеблин-Каменский М. Миф. Л., 1976, с. 96.

¹¹ Valdemārs K. Piemiņa par Durbes kautiņu 13. jūlijā 1260. gadā. — Baltijas Vēstnesis, 1886, 26. jūl.

¹² Daiļniekiem jo ievērojams. — Jauni Dunduri. Pēterburga, 1875, 9. lpp.

¹³ Jēkabs Lautenbahs-Jūsmiņš dzimis 1847. gadā Sabilē, miris 1928. gadā Rīgā. Mācījies Kuldīgas apriņķa skolā, pēc pārtraukuma — ģimnāzijā. Starplaikā viņš strādāja par skrīvera palīgu un mājskolotāju. 1875. gadā J. Lautenbahs-Jūsmiņš iestājās Tērbatas universitātē, kur sākotnēji studēja teoloģiju. Kontaktējies ar A. Kronvalda pulciņu. Vēlāk viņš pievērsās valodniecībai un filozofijai. Par pētījumu «Latviešu reliģija» («Die Religion der Letten») 1887. gadā J. Lautenbahs-Jūsmiņš ieguva filozofijas kandidāta grādu. Viņš publicējis apcerējumus par latviešu folkloru, mitoloģiju, valodniecību un literatūras vēsturi. J. Lautenbaha-Jūsmiņa literārie sacerējumi — dzejoļu krājums «Līga» (1. d. — 1880, 2. d. — 1889), episkie dzejojumi «Zalkša līgava» (1881) un «Dievs un Velns» (1885), stāstu krājums «Lomi» (1891), garais dziedājums «Niedrīšu Vidvuds» (1891) u.c. — pieder pie latviešu reakcionārās literatūras un pseidotautiskā romantisma tipiskākajiem paraugiem.

¹⁴ Kā piemēru var minēt J. Lakšes-Lakšmaņa darināto Otro vispārējo dziesmusvētku (1880) atceres lapu.

¹⁵ Viens no šādu lokalizējumu paraugiem redzams ilustrācijā «Jāņu vakars pagānu laikos» (Baltijas Zemkopis, 1877, 31. aug., 281.—282. lpp.).

¹⁶ J. S. Roze. Rīgas dibināšana. 1883—1884. Audekls, eļļa. 58×71. MM Лж 851.

VM fondos glabājas kāds stipri nomelnējis gleznas «Pirmie vācu tirgotāji Daugavmalā» variants (kartons, eļļa, 58×70, CVVM VG 439).

¹⁷ Šeit vēlreiz jāatsaucas uz J. Ā. Timma Baltijas vēstures notikumu atveidojumiem Lielās ģildes kāpņu telpas panno gleznojumu metos 19. gs. 60. gados. Savukārt par J. S. Rozes vēsturisko gleznu iespējamo pasūtījuma raksturu liecina to kādreizējā piederība un atrašanās vieta Lielajā ģildē un 1797. gadā dibinātajā saviesīgajā biedrībā «Die Ressource».

¹⁸ Sk. M. Znatnaja apkopotos K. Meira atmiņu pierakstus, kas atrodas Tukuma novadpētniecības un mākslas muzeja arhīvā.

¹⁹ Sk. Plotņikovs V. Jaunie latviešu mākslinieki Pēterburgā. — Māksla, 1972, № 2, 9. lpp.

²⁰ A. Legzdīnš. Jāņa Cimzes portrets. 1885. (?) Audekls, eļļa. 77×62. VRVM 56390.

²¹ Runa ir par advokāta Krišjāņa Kalniņa ģimetni, kas darināta pēc fotogrāfijas (Rota, 1886, № 1, 1. lpp.), un zīmējumu, kurā redzams K. Kalniņš uz nāves gultas (Rota, 1886, № 2, 1. lpp.). Abus A. Legzdīņa zīmējumus gravējis E. M. Jakobsons.

²² Sk. Vispārējā mākslas vēsture 3 sēj. Prof. V. Purviša red. 2. sēj. R. [b.g.], 407. lpp.

²³ Sk. Rota, 1885, № 14, 160., 164. lpp.

²⁴ 1883. gadā etnogrāfs M. Siliņš bija pārtulkojis latviešu valodā Indriķa Livonijas hroniku, bet 1885. gadā laikrakstā «Baltijas Vēstnesis» (12., 19., 26. janv., 2., 9., 16., 23. febr., 2., 9., 16., 23., 30. martā un 13., 20., 22. apr.) tika publicēta arī rakstu virkne «Iz Latviešu — Leišu vēstures».

²⁵ *Elvīro Mihaēls Andriolli (Elviro Michael Andriolli)* dzimis 1836. gadā Viļņā, miris 1893. gadā Nalenčuvā, Polijā. Mācījies Maskavas zīmēšanas un tēlniecības skolā (1855—1857) un Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1857—1859), kur ieguvis brīvmākslinieka nosaukumu. 1863. gadā viņš piedalījās poļu sacelšanās kustībā, no 1869. gada līdz 1871. gadam atradās izsūtījumā Vjatkā. Šeit viņš gleznoja portretus un svētbildes pareizticīgo baznīcām. Pēc tam E. M. Andriolli uzturējās Varšavā (1871—1883), darbojās dažādos laikrakstos kā ilustrators, darināja ilustrācijas literāriem sacerējumiem, pievērsās arī tautas tipu un sadzīves ainu tēlojumiem. No 1886. gada līdz 1893. gadam viņš dzīvoja Parīzē. Pēc atgriešanās Varšavā darinājis kartonus par poļu dzejnieku (arī A. Mickeviča) darbu tēmām.

²⁶ Sk. Rota, 1885, № 21, 244.—246. lpp.

²⁷ Sk. Rota, 1886, № 9, 92. lpp.

V. Bojarskis pēc kāda S. Golca zīmējuma darinājis «Rotas» galvu un pēc fotogrāfijām izgatavojis arī vairāku portretu klišejas. Kā redzams, viņa darbībai «Rotā» ir tehnisks raksturs.

²⁸ *Jānis Straume* dzimis 1861. gadā Druvienā, miris 1929. gadā Rīgā. Pēc Tirzas draudzes skolas beigšanas muzikālo izglītību apguvis patstāvīgi. Kādu laiku viņa skolotājs bija Viņneru Ernests. Sākot ar 1887. gadu, J. Straume darbojās Rīgā, bet pēc Trešajiem dziesmusvētkiem pārcēlās uz Jelgavu, kur aktīvi iesaistījās mūzikas un sabiedriskajā dzīvē. J. Straume bija viens no pirmajiem latviešu mūzikas vēsturniekiem un nozīmīgākajiem publicistiem. Viņš līdzdarbojās dažādos preses izdevumos («Dienas Lapā», «Tēvijā» u.c.), izdeva «Baltijas mūzikas kalendāru» (1890—1892). J. Straume parakstījies ar pseidonīmiem Vaidelot(i)s, Vaidelaitis u. c. Bijis pazīstams arī kā dzejnieks un tulkotājs.

²⁹ *Vaidelots [Straume J.]*. Imanta pareģojums. — Rota, 1886, № 9, 96. lpp.

³⁰ *Asars J. Arturs Baumanis*. — Kopoti raksti, 1. sēj., 2. burtn. R., 1910, 261. lpp.

³¹ *Arturs Baumanis* dzimis 1866. gadā Rīgā, miris 1904. gadā turpat. Viņa tēvs bija pir-

mais akadēmiski izglītotais latviešu arhitekts Jānis Baumanis (1834—1891). Sākotnējo māksliniecisko izglītību A. Baumanis ieguva pie J. S. Rozes un E. Riconi, no 1885. gada līdz 1892. gadam ar pārtraukumiem apmeklēja Pēterburgas Mākslas akadēmiju. Dzīvojis un darbojies Rīgā, Slokā, Liepājā un atkal Rīgā. 19. gs. 80. gadu otrajā pusē aizsākās A. Baumaņa darbs pie latviešu vēstures un tautas dzīves tēlojumiem. 1896. gadā Latviešu' etnogrāfiskajā izstādē viņš piedalījies ar gleznām «Jagaiļa nāve», «Zemgales gari», «Kaupo nāve», «Uzaicinājums uz cīņu» u. c. Vēl jāpiemin arī vēsturiskā žanra darbs «Kūri sadedzina liķus» (audeklis, eļļa, 120×220, CVVM VG 153). A. Baumaņa daiļrade atsevišķu rakstura īpašību un konkrētās apkārtējās vides mijiedarbības dēļ pakāpeniski pakļāvās latviešu buržuāzijas mietpilsoniskajām prasībām, un viņa talants degradējās.

³² Jānis Krēsliņš dzimis 1860. gadā un Rīgā ieradies 80. gados no Zeltiņiem. Mācījies krāsotāja amatu, vēlāk strādājis grāmatizdevēja Pētera Bērziņa (1848—1926) grāmatveikalā. Būdams kaislīgs tautas garamantu krājējs, J. Krēsliņš 1894. gadā Rīgas Latviešu biedrības uzdevumā vāca un apstrādāja materiālus Latviešu etnogrāfiskajai izstādei. 1895. gadā tajā pašā nolūkā viņš apceļoja Lejaskurzemi. 1905. gadā J. Krēsliņš aizbrauca uz Krieviju, un par viņa turpmāko likteni ziņu nav.

1888., 1890. un 1891. gadā iznāca J. Krēsliņa «Latviešu teikas iz Malienas» trīs atsevišķās burtnīcās. Divas pēdējās rotā viņa darinātas ilustrācijas teikām «Čūsku princese», «Velna eņģeļi», «Jūras karaļa dēls», «Svētais kalns» (2. burtn.), «Staburags», «Lāča dēls», «Lāča dēla pēdējais darbs un nāve», «Lāča dēla sieva» (3. burtn.).

³³ No jauno latviešu mākslinieku zīmējumiem mēnešrakstā «Austrums» kā piemērus var minēt A. Baumaņa vinjeti J. Lautenbaha-Jūsmaņa dzejolim «Sniedz man šurp, jaunekli, ragu» un ilustrācijas dzejojumam «Niedrišu Vidvuds» (1892, № 7, 8), J. Liberga ilustrāciju četrindei «Bitītēm, meitiņām» (1892, № 1) un zīmējumu «Idille» (1892, № 11), A. Lapiņa ilustrācijas dzejolim «Vai jūs, jūras zvejnieciņi, redzēj't manu bāleliņ» (1892, № 6), R. Zariņa zīmējumu «Nu ziedons klātu» (1892, № 5) un J. Rozentāla zīmējumu «Idilliski» (1894, № 10). 1888. gadā mēnešraksta pirmajā numurā ievietota kāda zīmējuma litogrāfija «Kad iesim pātaros», kas izceļas ar J. Rozentālam raksturīgu tautas tipu tēlojumu. Litogrāfija parakstīta ar iniciāļiem R. K. un to papildina gleznotāja drauga aktiera Jēkaba Rozentāla-Krūmiņa dzejolis.

³⁴ Asars J. Arturs Baumanis. — Kopoti raksti, 1. sēj., 2. burtn., 261. lpp.

PĒCVĀRDS

¹ Sk. Mühlendahl K. E. v. Das Deutsche Erbe in Estland. — Baltische Briefe, 1982, N 10, S. 5.

PERSONU RĀDĪTĀJS

- ALBĀNUSS JOHANS AUGUSTS LĒBE-
REHTS — 46, 149
ALEKSANDRS I — 68, 69, 85, 143, 152
ALEKSANDRS NEVSKIS — 79
ALKSNIS ĀDAMS — 110, 132, 133
ALUNĀNS ĀDOLFS — 116, 121, 174, 177,
178
ALUNĀNS JURIS — 106, 119, 121, 176, 177
AĻŠINA LILJA — 158
AMENDA KĀRLIS FERDINANDS — 37, 146
ANDRIOLLI ELVIRO MIHAĒLS — 130, 180
ANSKENĒVICS J. — 121
ANŽŪ KĀRLIS I — 161
APĪNIS ALEKSEJS — 148, 177
ĀRENDS PĒTERIS — 147, 171
ARNOLDI ALEKSANDRS — 90, 165, 166
ARNOLDI IVANS — 165
ARNTS — 151
ARNTS JOHANS GOTFRĪDS — 161
ARNTS VILHELMS — 35, 146
ĀRONS MATĪSS — 175
ASARS JĀNIS — 16, 131, 138, 180, 181
AUSEKLIS — 112, 124, 127, 175, 176, 178,
179
BAIERS GEORGS ANDREASS — 22, 140
BAIRONS DŽORDŽS GORDONS — 177
BARIZJENS FRĪDRIHS HARTMANIS — 81,
161, 162
BARONS KRIŠJĀNIS — 106, 176
BARTOLMEO, FRA — 20
BĀRTS VILHELMS — 27, 93, 143, 167
BATONI POMPEO DŽIROLĀMO — 85
BATORIJIS STEFANS — 161
BAUMANIS ARTURS — 130, 132, 174, 180,
181
BAUMANIS HEINRIHS — 29, 55, 144, 147
BAUMANIS JĀNIS — 181
BAUMANIS JOAHIMS — 29, 144
BAUMANIS JOHANS HEINRIHS — 29—34,
39, 55, 99, 100, 140, 144, 145, 170
BAUMAŅU KĀRLIS — 117, 124, 126, 176—
178
BEKERS FĒLIKSS — 144
BEKERS JOSIFS — 157, 160, 163
BEKS JĀKOBŠ SAMUĒLS — 29, 32, 144
BELLOTO BERNARDO — 94, 167, 168
BĒMS ROMIS — 153
BENDEMANIS EDUARDS JŪLIUSS FRĪD-
RIHS — 75, 79, 160
BĒRENSS JOHANS KRISTOFS — 138, 147
BĒRENSS KĀRLIS — 57, 138, 147, 148
BĒRENSS REINHOLDS — 138, 148
BERGMANIS GUSTAVS — 148, 152
BERGMANIS LIBORIJS — 23, 46, 94, 140,
162
BĒRMANIS HEINRIHS ALFRĒDS — 168
BERNHARTS JOZEFŠ — 108, 174
BERNULLI JOHANS — 29, 144
BĒRS GEORGS — 143
BĒRS JOHANS KĀRLIS — 27, 75, 76, 90, 140,
143, 166, 169
BĒRTIŅŠ OTO — 90, 107, 108, 173, 174
BĒRZIŅŠ BORISS — 147
BĒRZIŅŠ PĒTERIS — 181
BETIGERS GOTLĪBS — 35, 146
BETIGERS KĀRLIS AUGUSTS — 162
BĒTHOVENS LUDVIGS VAN — 37, 146, 147
BIEZBĀRDIS KASPARS — 106, 117, 176, 179
BĪLOVS LEONHARDS — 159
BĪNEMANIS FRĪDRIHS GUSTAVS — 139,
147, 150, 164
BIRNBAUMS STANISLAVS — 174
BĪRONS PĒTERIS — 162
BITNERS GEORGS HEINRIHS — 75, 160
BLANKENHĀGENA KAROLĪNA — 83
BLANKENHĀGENS PĒTERIS HEINRIHS —
156
BLOSS FRĪDRIHS — 169
BOIJE GERTRŪDE — 48, 49, 58, 150, 154
BOIJE PĒJERS — 150
BOITMANIS ULR(IHS) — 94, 168
BOJARSKIS V. — 130, 180
BORGĒZE PAULĪNE — 85
BOSE ANTONS GEORGS — 103, 104, 113, 171
BOSE EDUARDS GEORGS — 163
BOSE ERNSTS GOTHILFS — 23, 84—87, 163
BOSE HARALDS JŪLIUSS — 163
BREDERLO FRĪDRIHS VILHELMS — 20, 75,
140
BREITIGAMS JOHANS HEINRIHS — 23, 140,
169
BRIGENE HEĻĒNE — 102, 103
BRIGERS LOTARS — 147
BRILOVS KĀRLIS — 70, 158
BRĪVIŅA LOVISA — 67
BROČE JOHANS KRISTOFS — 41—47, 51, 55,
56, 58, 59, 61, 64, 92, 95, 97, 99, 104, 147—
149, 151, 152, 165, 168
BRODSKIS JOSIFS — 157, 160, 163
BRUININGS GOTFRĪDS ROBERTS HERMA-
NIS — 10
BUDBERGS VOLDEMĀRS DĪTRIHS — 47
BUDĒVICS GEORGS — 174
BUDKOVSKIS G. D. — 162
BULGARINS FADEJS — 151
BUNDINGS, sk. BŪRS
BURKHARTS G. — 169
BŪRS, saukts BUNDINGS, JOHANS NIKO-
LAJS — 102, 171
BURSIJS ERNSTS DANIĒLS — 146
BURSIJS KĀRLIS GOTLĪBS HEINRIHS FRĪD-
RIHS — 37, 39, 90, 146, 147

- BUŠS KĀRLIS — 177
 BUŠS MĀRTIŅŠ — 121—123, 129, 176—178
 BUŠS MIKELIS — 177
 CĀLIS JĀNIS — 104
 CELEVIČS J. — 174
 CĒZARS GĀJS JŪLIJS — 73, 159
 CIELAVA SKAIDRĪTE — 138, 147
 CIKS JANVĀRIJS — 141
 CIMMERMANIS ALBERTS AUGUSTS — 99, 170
 CIMZE HELĒNE — 109
 CIMZE JĀNIS — 129, 172, 178, 180
 CINGS ADRIĀNS — 141
 ČERNIŠEVSKIS NIKOLAJS — 110, 111, 139
 ČOKE HEINRIHS — 156
 DANKVARTE GERTRŪDE, sk. BOIJE
 DARNŠTETS JOHANS ĀDOLFS — 149
 DAUGULIS AUGUSTS — 115—118, 121—123, 126, 161, 176
 DAUS GERARDS — 173
 DAVIDS ŽAKS LUIJS — 71
 DEGLAVS AUGUSTS — 178
 DEHIO GEORGS — 137
 DEIČS KĀRLIS FERDINANDS — 96, 169
 DEIKMANSS JOZEFŠ LAURENTS — 107, 108, 173
 DEMIDOVS ANATOLIJS — 74
 DENEMARKA VILHELMĪNE — 163
 DĒRINGS JŪLIUSS JOHANS — 27, 34, 37, 38, 72, 73, 79, 90, 141, 145, 159, 163, 166, 172
 DERŠAUS GOTHARDS ERNSTS — 143
 DERŽAVINS GAVRILA — 176
 DEŽERANDO ŽOZEFŠ MARIJA — 62
 DILLISS MAKSIMILIĀNS JOHANS GEORGS — 84, 162
 DINSBERGIS ERNESTS — 111, 175
 DRĪZENS VILHELMS HEINRIHS — 166
 DRĪZULIS ALEKSANDRS — 138, 139
 ĐUHANOVS MAKSIMS — 137
 DUTENHOFERS KRISTIĀNS FRĪDRIHS — 156
 DŽORDŽONE, ist. v. DŽORDŽO DA KASTELFRANKO — 85
 EGINKS JOHANS LĒBEREHTS — 67—74, 87, 88, 141, 157—159, 163, 164, 173
 EIZENS JOHANS GEORGS — 17
 EKARTS JŪLIUSS VILHELMS ALBERTS — 8, 30, 55, 57, 67, 137, 144, 152, 153
 ĒKSS ANTONS — 143
 ĒKSS JOZEFŠ DOMINIKS — 27, 141, 143, 163
 ELFERFELDS KĀRLIS GOTHARDS — 35, 145
 ELIZABETE ALEKSEJEVNA — 85
 ENDNERS GUSTAVS GEORGS — 54, 152
 ESENS MAGNUSS JOHANS GUSTAVS — 167
 EŠKE KĀRLIS KRISTIĀNS — 47
 FĀCIUSS FRĪDRIHS VILHELMS — 57, 153
 FEDERS JŪLIJS — 95, 171
 FEDOTOVS PĀVELS — 162
 FĒGEZAKS GOTHARDS — 147
 FEHELMS GEORGS FRĪDRIHS — 167
 FEHELMS KĀRLIS FRĪDRIHS — 167
 FEHELMS KĀRLIS TRAUGOTS — 27, 93, 94, 167—169
 FEHELMS KRISTIĀNS FRĪDRIHS GOTLĪBS — 167
 FEIHTNERS FRANCIS ĀDAMS — 146
 FEITS FĪLIPS — 158
 FEITS JOHANS FĪLIPS — 149
 FELSKO KĀRLIS JOHANS — 172
 FĒZELS KRISTOFS — 141
 FIKS S. — 142
 FĪLIPSONS F. — 168
 FĪTINGHOFS OTO HERMANIS — 46, 149
 FOGELS-FOGELŠTEINS KĀRLIS KRISTIĀNS — 27, 142
 FOGELS-FOGELŠTEINS KRISTIĀNS LĒBEREHTS — 142
 FOGELS LĒBEREHTS — 141
 FOSS JĀKOBS JOHANS — 142, 156
 FRANCS F. G. — 151
 FREIDENVEILERS HEINRIHS — 155
 FREIJS ALBERTS — 146, 147
 FREIJS DAGOBERTS — 137
 FRĪBE VILHELMS KRISTIĀNS — 48, 51, 53, 54, 58, 149, 151, 152
 FRĪDRIHS KASPARS DĀVIDS — 141
 FRIKS JOHANS FRĪDRIHS — 169
 FROSTS KĀRLIS — 143
 FUKĒ DE LA MOTŠ FRĪDRIHS — 161
 GEISERS JĀKOBS — 168
 ĢĒLHĀRS TEODORS — 98, 99
 ĢĒPELS VILFRĪDS — 161
 GESNERS SALOMONS — 155
 ĢĒTE JOHANS VOLFGANGS — 56, 61, 83, 146, 152—156, 172
 GOČELS E. — 169
 GOLCS S. — 180
 GONČAROVŠ IVANS — 176
 GORINA TĀTJANA — 158
 GRABE — 58, 154
 GRAFS ANTONS — 141
 GRASA ŠARLOTE MARIJA — 156
 GRASI ANTONIJA — 62
 GRASI JOZEFŠ — 85, 163
 GRASS KĀRLIS GOTHARDS — 45—47, 51, 54—66, 84, 92, 93, 139, 148, 152—157, 162
 GRASS KĀRLIS JOHANS — 55, 59, 152, 154
 GRASS KĀRLIS JOHANS SALOMONS — 156
 GRASS PĒTERIS — 55
 GRASS VILHELMS — 152, 154, 155
 GREFS HEINRIHS — 138
 GRIMMI JĀKOBS un VILHELMS — 38
 GROMANIS KĀRLIS FERDINANDS DANIĒLS — 58
 GRUNE JOHANS SAMUĒLS BENEDIKTS — 27, 34, 35, 37—39, 146, 147
 GRUNE KRISTIĀNS BENEDIKTS — 34
 GRUZDIŅŠ ARTEMIJS — 109, 175
 GUIMPELS FRĪDRIHS — 151
 GUSTAVSONS — 116, 176
 GUSTIGSONS — 176

- GÜTMANIS PĒTERIS — 176
 HÄBERLANDS KRISTOFS — 34, 138, 149
 HÄGENS AUGUSTS MATIASS — 95, 141, 168
 HAKERTS JĀKOBS FĪLIPS — 25, 156
 HĀMANIS JOHANS GEORGS — 57, 138, 147, 148
 HAMMERS L(UDVIGS) — 108
 HANFŠTENGLS FRANCIS SERAFS — 96, 99, 169, 170
 HĀNS ALEKSANDRS — 158
 HĀNS PAULS — 73
 HARTKNOHS JOHANS FRĪDRIHS — 138, 147, 148
 HARTMANIS KURTS — 174
 HAUSVALDS KĀRLIS FRĪDRIHS — 96, 97, 107, 156, 159, 162, 169
 HEIBELS ALEKSANDRS — 75, 76, 140, 160, 161
 HEIBELS AUGUSTS GOTHILFS — 75, 151, 160
 HELVIGS FRĪDRIHS — 168
 HENNEBERGS RŪDOLFS FRĪDRIHS AUGUSTS — 119
 HĒNS VIKTORS — 9, 11, 137
 HENZELS VILHELMS — 74, 160
 HERDERS JOHANS GOTFRĪDS — 17, 61, 83, 138, 147, 148, 153, 154
 HERMANIS KĀRLIS TEODORS — 150
 HESELS JOHANS B. — 151
 HESS KĀRLIS GOTHARDS — 96, 169
 HESS LUDVIGS — 61, 155
 HILLERS G. — 166
 HIMZELS NIKOLAJS — 23, 63, 140, 141, 147
 HIPIUSS GUSTAVS ĀDOLFS — 68, 157
 HOENŠTAUFENS KONRADĪNS — 161
 HOFMANIS ERNSTS TEODORS AMADEJS — 38
 HOLBERGS LUDVIGS — 145
 HOLSTS NĪLSS — 11, 12, 137
 HOMĒRS — 159
 HOPE FRĪDRIHS — 108, 174
 HOREBS JOHANS DANIĒLS — 47, 149
 HUMBOLTS ALEKSANDRS — 156
 HUMBOLTS VILHELMS — 62, 156
 HŪNS KĀRLIS FRĪDRIHS — 112
 HŪNS KĀRLIS (TEODORS) — 108, 110—112, 115, 119, 123, 125, 175
 HŪNS OTO — 171
 HŪPELS AUGUSTS VILHELMS — 59, 139, 148, 152
 IĢELSTRĒMS OTO HEINRIHS — 139
 IĢNĀCIUSS OTO FRĪDRIHS — 68, 157
 IMANTA — 131
 INDRIKSONU JĀNIS — 102, 103
 INDRIĶIS, sk. LATVIEŠU INDRIĶIS
 ISAKOVS SERGEJS — 157, 160, 163
 JAKOBI KĀRLIS AUGUSTS — 141
 JAKOBSONS EDUARDS MAGNUSS — 118, 130, 132, 180
 JAKOBSONS KARLS ROBERTS — 118
 JANNAUS HEINRIHS JOHANS — 17, 139
 JANCENS DĀVIDS — 97, 98
 JĒKABS — 164
 JEKS KĀRLIS — 151
 JETNIGS KĀRLIS — 151
 JOHANSONS ANDREJS — 57
 JUNGA-ŠTILLINGA ELĪZE — 107, 172
 JURGENS A. — 179
 JURJĀNU ANDREJS — 176
 KAIZERLINGS PĒTERIS ERNSTS — 143
 KALNIŅŠ KRIŠJĀNIS — 180
 KAMPE PAULS — 151, 156, 164
 KANĀLE, saukts KANALETO, ANTONIO — 25, 94, 167
 KANALETO, sk. KANĀLE
 KANTS IMMANUĒLS — 17, 57, 138, 147
 KARAČI ANNIBALE — 20
 KARAMZINS NIKOLAJS — 159
 KARAVADŽO — 20
 KĀRINGŠ GEORGS RŪDOLFS — 27, 74, 75, 84, 160
 KĀRKLA JĀNIS — 145
 KAROSELLI — 175
 KARSTENSS ASMUSS JĀKOBS — 163
 KARULIS KONSTANTĪNS — 148
 KASPARS — 172
 KAUDZĪTE MATĪSS — 127, 178
 KAUDZĪTE REINIS — 127
 KAUFMANIS ALEKSANDRS — 155
 KAULBAHS VILHELMS — 175
 KAUPO (KAUPIS) — 131
 KĒLERS JOHANS — 125, 179
 KERBERS EDUARDS FĪLIPS — 47, 149
 KERNERS KĀRLIS TEODORS — 56
 KERNERS KRISTIĀNS GOTFRĪDS — 56
 KESNERS ANTONS — 171
 KĪGELGENA HELĒNE MARIJA — 162
 KĪGELGENS FRANCIS GERHARDS — 25, 26, 82—84, 141, 162, 166
 KĪGELGENS KĀRLIS FERDINANDS — 26, 27, 142, 162
 KĪGELGENS KONSTANTĪNS — 84, 162
 KĪGELGENS KONSTANTĪNS — 162
 KĪGELGENS VILHELMS GEORGS ALEKSANDRS — 76, 142, 161
 KĪPFERS ARTURS — 145
 KITNERS SAMUĒLS GOTLĪBS — 100, 141, 160, 170, 172
 KĪZERICKIS GUSTAVS GERHARDS — 47, 149
 KLĀVIŅŠ JĀNIS — 177
 KLĀVIŅŠ KĀRLIS — 177
 KLĒBERS DANIĒLS — 86, 163
 KLEINS MIĶELIS — 102, 103
 KLENGELS JOHANS KRISTIĀNS — 143
 KLINGERS FRĪDRIHS MAKSIMILIĀNS — 138, 146
 KLOKOVŠ JOHANS HEINRIHS — 96
 KĻOPŠTOKS FRĪDRIHS GOTLĪBS — 56, 153
 KĻOTS-JIRGENSBURGS GUSTAVS JOHANS HEINRIHS — 166
 KĻAVIŅŠ EDUARDS — 176
 KNĒBUŠS KĀRLIS — 33, 145

- KNIGE FRĪDRIHS DĪTRIHS — 67
 KNIGE HEINRIHS GEORGS KRISTOFS — 67
 KOCEBŪ ALEKSANDRS — 145
 KOCEBŪ AUGUSTS FRĪDRIHS FERDI-
 NANDS — 31, 144, 145
 KONDAKOVŠ SERGEJS — 144, 160, 165
 KONRĀDIJS (KONRADI) MORICS VIL-
 HELMS — 121, 177
 KONSTANTĪNS PAVLOVIČS — 165
 KOREDŽO — 71, 72, 85, 159
 KORNĒLIUSS PĒTERIS JOZEFS — 70, 76, 158,
 160
 KOSTJUŠKO TADEUŠS — 139
 KRĀNAHS LŪKASS VECĀKAIS — 115
 KRAUKLIŅŠ KĀRLIS KONSTANTĪNS — 106,
 172
 KRAUSS J. V. — 151
 KRAUZE FRĪDRIHS — 101
 KRAUZE JOHANS VILHELMS — 18, 45—51,
 53, 54, 57—59, 61, 62, 93, 129, 139, 148,
 150—152, 154, 166
 KREČMARS KĀRLIS JOHANS HEINRIHS —
 74, 160
 KRĒSLIŅŠ JĀNIS — 132, 181
 KRESTLIŅŠ JOHANS GOTLĪBS FRĪDRIHS —
 96, 97, 169
 KRĪGERS KĀRLIS FERDINANDS VILHELMS —
 171
 KRĪGERS VOLDEMĀRS FRĪDRIHS — 141
 KRILOVS IVANS — 69, 158
 KRONVALDS ATIS — 106, 117, 177, 179
 KRONVALDS KĀRLIS — 117, 177
 KUŠKE DĀVIDS — 175
 ĶIKUĻA JĒKABS — 138
 LĀCE RASMA — 152
 LAFATERS JOHANS KASPARS — 61, 154
 LAKŠE-LAKSMANIS JĀNIS — 107, 119, 172,
 180
 LANGE G. — 171
 LAPIŅŠ ANDREJS — 132, 174, 181
 LAPIŅŠ ARTURS — 110, 175
 LAPIŅŠ JĀNIS — 172
 LAROŠA SOFIJA — 56, 152
 LATROBS JOHANS FRĪDRIHS BONEVALS —
 58, 153
 LATVIEŠU INDRIKIS — 127, 129, 130, 132,
 161, 180
 LAUBE INDRIKIS — 177
 LAUTENBAHS-JŪSMIŅŠ JĒKABS — 119, 127,
 177, 179, 181
 LĒDURGAS MARIJA — 102
 LEGZDIŅŠ ANSIS — 123, 128—132, 178, 180
 LEMPERS ERNSTS HEINCS — 148
 LENCŠ KRISTIĀNS DĀVIDS — 57, 153
 LEONARDO DA VINČI — 20, 158
 LĒVENŠTERNS KĀRLIS OTO — 27, 142
 LĒVENŠTERNS OTO — 142
 LĒVISS OF MENĀRS ANDREASS — 101
 LĪBERGS JĀNIS — 132, 181
 LINDE H. — 162
 LINDE JOHANS — 164
 LINDE JOHANS HEINRIHS — 162
 LINDE JOHANS HERMANIS — 89, 164, 165
 LINDROTS A. — 169
 LIPSS JOHANS HEINRIHS — 57, 153
 LITKE KRISTIĀNS — 172
 LĪVENS ALEKSANDRS — 146
 LĪVENS KĀRLIS KRISTOFS — 35, 39, 146
 LORĒNS KLODS — 63, 93
 LORERS NIKOLAJŠ — 90, 165, 166
 LUDVIGS KĀRLIS — 47, 149
 LUTERE KATERĪNE — 167
 LUTERS MĀRTIŅŠ — 115, 167, 169
 LEŅINS VLADIMIRS ILJIČS — 137
 LĒRMONTOVS MIHAILS — 90, 165, 166
 LŪĻA ŽENIJA — 140
 MAGDONALDS ŽAKS ETJENS ŽOZEFS
 ALEKSANDRS — 19
 MAIDELS FRĪDRIHS LUDVIGS — 76—78,
 115, 128, 130, 161
 MAKENZI — 73
 MANCELIS GEORGS — 106, 172
 MĀTERU JURIS — 119
 MEIENBERGS — 166
 MEIERS — 151
 MEIERS JĀKOBS DĪTRIHS — 94, 95, 168
 MEIERS JOHANS HEINRIHS, saukts GĒTES
 MEIERS — 61, 68, 155, 156, 158
 MEIERS JOHANS HEINRIHS — 96, 169
 MEIERS PAULS — 166
 MEIRIS KĀRLIS — 180
 MEKS GEORGS GUSTAVS FRĪDRIHS — 58,
 153
 MELLERS MARTINS BENJAMĪNS — 67
 MELLĪNS LUDVIGS AUGUSTS — 48, 51,
 150—152
 MELĶĪSIS EDGARS — 150
 MERĶELIS GARLĪBS HELVIGS — 16, 18, 19, 22,
 46, 49, 54, 57, 58, 60, 64—66, 126, 129—131,
 138—140, 144, 145, 150, 152—154, 156, 157
 MICKEVIČS ĀDAMS — 180
 MIHELSONS MIHAĒLS ALEKSANDRS — 95,
 169
 MIKELANDŽELO BUONARROTI — 68
 MĪLENDĀLS KĀRLIS ERNSTS — 137, 181
 MILLERS JOHANS JĀKOBS — 27, 76, 93,
 143
 MILLERS JŪLIUSS KONRĀDS DANIĒLS —
 88, 105, 164
 MILLERS TEODORS — 101, 171
 MILLERS VISVARIS — 150
 MINKELDE KĀRLIS JĀKOBS REINHOLDS —
 101, 170
 MIRĀ JOAHIMS — 62
 MIRBAHS OTO JOHANS HEINRIHS — 88,
 164
 MOCARTS VOLFGANGS AMADEJS — 146
 MORGENŠTERNS JOHANS KĀRLIS SI-
 MONS — 26, 64, 83, 141, 162
 NAPOLEONS I BONAPARTS — 61, 76, 85
 NEFS KĀRLIS TIMOLEONS — 89, 97, 165
 NEIKENS JURIS — 104, 106, 172

NEIMANIS VILHELMS — 9, 22, 23, 42, 46,
 63, 69, 71, 75, 137, 140, 144, 147, 148, 156,
 158—162, 166—170, 174, 179
 NEIMBTS JOHANS EBERHARDS — 170
 NEREDZĪGAIS INDRIKIS — 35, 145
 NESTORS GEORGS KONRĀDS — 32, 33
 NIKOLAJŠ I — 69, 85, 89, 163—165
 OFENBERGS HEINRIHS — 87, 164
 OSTENS-ZAKENS FABIĀNS GOTLĪBS — 87,
 163, 164
 OVERBEKS FRĪDRIHS — 76, 155, 158
 PALLESKE EMĪLS — 152
 PATERSENS BENJAMĪNS — 27, 142
 PAULUČI FĪLIPS — 165
 PECOLDS AUGUSTS GEORGS VILHELMS —
 68, 103, 125, 157, 158, 171, 173
 PEŅĢEROTS VISVALDIS — 147, 166, 176
 PESTELIS PĀVELS — 139, 165
 PĒTERIS I — 74, 115, 152, 161
 PĒTERSONS KĀRLIS LEONHARDS — 108,
 110, 174, 175
 PĒTERSS-STEFENHĀGENS JOHANS MAR-
 TĪNS — 172
 PFĀBS JOHANS PĒTERIS — 84, 162
 PFENNINGERS JOHANS — 57, 153
 PFORRS FRANCIS — 155
 PIKĒRS MIKĒLIS — 104
 PĪLA KONSTANCE — 60
 PINDERS VILHELMS — 137
 PLĀTESS ERNESTS — 117
 PLOTŅIKOVŠ VIKTORS — 178, 180
 POTERS PAULS — 30
 POTJOMKINS GRIGORIJS — 146
 PRANDE ALBERTS — 172, 176
 PRAZNICĀNE IEVA — 176
 PŪCIŠU ĢEDERTS — 121
 PUJĀTE INTA — 147, 148
 PUKSE EDE — 104
 PUMPURS ANDREJS — 127
 PURVĪTIS VILHELMS — 137, 147, 166, 173,
 180
 PUSĒNS NIKOLĀ — 20
 PUŠKINS ALEKSANDRS — 78, 161
 RADENS SĀLEHS — 166
 RADIŠČEVŠ ALEKSANDRS — 18
 RAFAĒLS — 20, 68, 85
 RAKOVA MAGDALĪNA — 158
 RAMBERGS F. — 54, 151
 RĒFISS FĪLIPS JOZEFŠ — 61, 62, 155
 REIERE FREDERIKE ELIZABĒTE — 166
 REIERS GUSTAVS ĀDOLFS — 166
 REISNERS MARTĪNS ANDREASS — 23, 140
 REKE JOHANS FRĪDRIHS — 88, 164
 REMBRANTS HARMENSS VAN REINS — 115
 RENI GVIDO — 85
 RENNE KĀRLIS — 88, 164
 RENNE LUĪZE — 88, 164
 RENNENKAMPFS KĀRLIS JĀKOBS ALEK-
 SANDRS — 19, 21, 48, 139, 140, 150
 RĒPENAKS NIKOLAJŠ — 140, 163
 RICONI ALEKSANDRS — 108, 140, 173

RICONI EDUARDS — 108, 173, 181
 RICONI PAULS — 108, 173
 RIHTERS ADRIĀNS LUDVIGS — 76, 161
 RIHTERS AUGUSTS — 158
 RIHTERS JOHANS PAULS FRĪDRIHS, sk.
 ŽĀNS POLS
 RIHTERS KĀRLIS AUGUSTS — 161
 RIKMANIS TEODORS HEINRIHS — 99, 100,
 107, 170
 RIMŠA HANSS — 12, 137
 ROBIĀNI DOMENIKO DE — 141
 ROKŠTŪLS ERNSTS PĒTERIS — 27, 84, 142,
 166
 ROPI FERDINANDS un TEODORS — 20
 ROSMESLERS JOHANS ĀDOLFS — 35, 146
 ROSMESLERS JOHANS FRĪDRIHS — 146
 ROZE JĀNIS STANISLAVS — 107—110, 119,
 128—130, 174, 180, 181
 ROZENBERGS GUSTAVS VILHELMS — 90,
 166
 ROZENTĀLS JANIS — 110, 132, 174, 181
 ROZENTĀLS-KRŪMIŅŠ JĒKABS — 181
 RUBENSS PETERS PAULS — 20, 84, 107
 RUBERTS JĀNIS — 137
 RUSO ŽĀNS ŽAKS — 48, 49, 152
 SAMSONS HERMANIS — 161
 SARTORI JĀKOBS FRĪDRIHS — 166
 SAZONOVŠ VASILJS — 163
 SILIŅŠ JĀNIS — 137, 138, 159, 171, 174
 SILIŅŠ MATĪSS — 180
 SIMOLINS ALEKSANDRS — 72, 158, 159
 SKOTS VALTERS — 155
 SKUJENIEKS EDVARTS — 177
 SNELLS KĀRLIS FĪLIPS MIHAĒLS — 17
 SODOMA DŽOVANNI ANTONIO BACI — 20
 SPĀĢIS ANDREJS — 117, 177
 STAFENHĀGENS VILHELMS ZĪGFRĪDS —
 101, 118, 171
 STĀLBERGS KĀRLIS — 116, 117, 177
 STANISLAVS II — 168
 STATIŅŠ ALEKSANDRS — 173
 STEBLĪNS-KAMENSKIS MIHAILS — 126, 179
 STEFENHĀGENS JOHANS FRĪDRIHS — 106,
 172
 STENDERS GOTHARDS FRĪDRIHS — 17, 41,
 138, 144, 152
 STEPERMANIS MARGERS — 137
 STEPĪŅŠ LAIMONIS — 177
 STRAUBERGS JĀNIS — 57, 58, 148, 153
 STRAUBERGS KĀRLIS — 171
 STRAUME JĀNIS — 131, 180
 STRAUMES JĀNIS, sk. STRAUME
 STRAZDIŅŠ JĒKABS — 152
 ŠĀBERTS ERNSTS DĀVIDS — 162, 163
 ŠADOVS FRĪDRIHS VILHELMS — 158, 160
 ŠAMPIONS J. N. — 151
 ŠARLOVS G. K. — 96, 169
 ŠEFNERS JOHANS GOTFRĪDS — 106
 ŠĒGRĒNS ANDERSS JUHANS — 171
 ŠĪFELBEINS PĒTERIS — 147
 ŠILLERE ŠARLOTE — 56, 157

- ŠILLERS JOHANS KRISTOFS FRĪDRIHS — 56, 61, 69, 152, 156, 157
- ŠINKELS KĀRLIS FRĪDRIHS — 61, 62, 155, 157, 160
- ŠIRRENS KĀRLIS KRISTIĀNS GERHARDS — 11
- ŠLĀTERS GEORGS FRĪDRIHS — 98, 169, 170
- ŠLAUS VILHELMS — 141
- ŠLIHTINGS ERNSTS HERMANIS — 101, 171
- ŠLIPENBAHS ULRIHS HEINRIHS — 35, 140, 145, 146, 175
- ŠNICDORFS — 169
- ŠNORRS-KAROLSFELDS HANSS FEITS FRĪDRIHS — 141
- ŠNORRS-KAROLSFELDS JŪLIUSS — 70, 99, 161
- ŠORERS LEONHARDS — 81, 161
- ŠPORS FRĪDRIHS VILHELMS — 23, 27, 101, 140
- ŠRĒDERS G(EORGS) V(ILHELMS) — 63
- ŠTĀLS ARTURS — 148, 151
- ŠTEINMEIERS GOTFRĪDS — 61, 155
- ŠTIGLICHS ALEKSANDRS — 118
- ŠTOLBERGS FRĪDRIHS LEOPOLDS — 61, 155
- ŠTOLLS FRĪDRIHS ERDMANIS — 105
- ŠTOLLS KĀRLIS FRĪDRIHS — 112
- ŠŪBARTS KRISTIĀNS FRĪDRIHS DANIELS — 56, 152
- ŠULCS FILIPS JOHANS — 109
- ŠULCS JOHANS LUDVIGS — 88, 89, 94, 162, 164, 167
- ŠULCS KĀRLIS FRĪDRIHS — 152
- ŠULCS KĀRLIS JOHANS STEFANS — 90, 108, 141, 166, 174
- ŠULCS SAMUĒLS BENJAMĪNS — 93, 167
- ŠVĀBE JOHANS ALEKSANDRS GOTLĪBS — 27, 143
- ŠVEDE ALBERTS — 165
- ŠVEDE FJODORS — 165
- ŠVEDE GUSTAVS — 165
- ŠVEDE LEOPOLDS — 165
- ŠVEDE ROBERTS KONSTANTĪNS — 89, 90, 98, 107, 165, 166
- ŠVEDE TEODORS — 165
- ŠVEDE ULDIS — 165
- ŠVENKE GOTLĪBS — 87, 164
- TAUBE ARVEDS — 11, 12, 137
- TEODORS ROLANDS, sk. MĀTERU JURIS TICIĀNS — 71
- TĪDEMANIS PAULS — 153
- TĪLEMANIS GŪTHARDS TOBIASS — 156, 157
- TĪME ULRIHS — 144
- TĪMMS FRĪDRIHS — 144
- TĪMMS GEORGS VILHELMS — 27, 79, 140, 144
- TĪMMS JOHANS ĀDOLFS — 79, 125, 161, 179, 180
- TĪLKERS JOHANS FRĪDRIHS — 27, 68, 84, 96, 142, 162, 169
- TOLIVEROVS A. N. — 175
- TORVALDSENS BERTELS — 62, 156, 158, 160
- TURĢENEVS IVANS — 175
- ULPREHTS ERNSTS MARKUSS — 47, 86, 149, 163
- VAGA VOLDEMĀRS — 138, 176
- VAIDĒLOTIS, sk. STRAUME JĀNIS
- VALDEMĀRS KRĪŠJĀNIS — 106, 117, 126, 165, 176, 177, 179
- VALESKALNS PĒTERIS — 137
- VALTERS JĀNIS — 132
- VALTERS KĀRLIS ZĪGMUNDS — 157
- VAPERSS GUSTAVS EGĪDIJS KARELS — 107, 173
- VAUVERMANS FĪLIPS — 29
- VĒBERS HERMANIS FRĪDRIHS — 93, 167
- VECAIS STENDERS, sk. STENDERS
- VENECIANOVŠ ALEKSEJS — 75, 162
- VENTS PĒTERIS DĀVIDS — 43, 74, 143, 148, 159, 160
- VĒRMANE ANNA — 86
- VERNĒ HORĀCIJS — 144
- VESTERMAIRS KONRĀDS — 57, 153
- VĪGNERU ERNESTS — 180
- VĪLANDS KRISTOFS MARTĪNS — 83, 153
- VĪLLERUŠŠ VALDIS — 138
- VĪPERS BORISS — 13, 137, 172
- VĪSTS HEINRIHS — 155
- VĪTRAMS REINHARDS — 10, 137, 161
- VĪLADĪMIRS, lielknāzs — 129
- VĪLTERS JOHANS FRĪDRIHS — 35
- VORKALS HENRIHS — 147
- ZĀLISS-ZĒVISS JOHANS GAUDENCŠ — 155
- ZANDS KĀRLIS LUDVIGS — 144
- ZARIŅŠ INDULIS — 147
- ZARIŅŠ MARGERIS — 153
- ZARIŅŠ RIHARDS — 132, 181
- ZAUERVEIDŠ GOTLOBŠ ALEKSANDRS — 27, 143—145, 173
- ZĒBODE AUGUSTS — 113
- ZĒBODE KĀRLIS — 112, 113, 176
- ZĒBODE L. — 176
- ZEIDŠ TEODORS — 57, 147, 153
- ZEIFERTS TEODORS — 177
- ZEILE PĒTERIS — 176
- ZEIME JOHANS GOTFRĪDS — 19, 49, 56, 83, 139, 150, 160, 162
- ZĒLĪGERS KĀRLIS VILHELMS — 84, 162
- ZENFS KĀRLIS AUGUSTS — 25, 68, 75, 76, 84, 98, 103, 141, 149, 162, 168, 170—172
- ZĪGMUNDS JŪLIUSS GOTFRĪDS — 108, 173, 174
- ZĪSLAKS EDUARDS — 177
- ZNATNAJS M. — 180
- ZONTĀGS KĀRLIS GOTLOBŠ — 46, 149, 157, 162, 169
- ZUTIS JĀNIS — 137
- ZVAIGZNE SARMĪTE — 150
- ŽANS POLS — 39, 147
- ŽERĀRS FRANŠUĀ — 25
- ZŪKOVSKIS VASĪLIJS — 76, 161

ATTĒLU SARAKSTS

ATTĒLI TEKSTĀ

1. J. S. B. GRUNE. Neredzīgā Indriķa portrets. Ap 1808. Vara grebums.
2. J. S. B. GRUNE. Prieks, Mila un Laiks. 1808. Vara grebums.
3. J. V. KRAUZE. Gaujienas zemnieki gadatirgū. 1786. Papīrs, tuša. 12,1×14,4. TVUZB UR 3997.
4. J. V. KRAUZE. Livonijas kartes kartuša. Ap 1791. Oforts. 18×19,5.
5. J. V. KRAUZE. Zīmējums Livonijas kartē. Ap 1791. Oforts. 23×27.
6. J. V. KRAUZE. Zīmējums Livonijas kartē. Ap 1791. Oforts. 10,5×15,6.
7. F. L. MAIDELS. Pirmo pagānu kristīšana Ikšķilē pie Rīgas 1186. gadā. Vara grebums. 22,8×31.
8. F. L. MAIDELS. Biskaps Alberts liek Rīgas pilsētas pamatakmeni 1200. gadā. Vara grebums. 22,6×30,8.
9. F. L. MAIDELS. Kā tika atsists igauņu uzbrukums Beverīnai. Vara grebums. 22,7×31.
10. A. DAUGULIS. Bizmanis. Ksilogrāfija. «Pēterburgas Avīžu» pielikums «Dzirkstele», 1862, № 2, 117. lpp.
11. A. DAUGULIS. Bizmanis. Ksilogrāfija. «Pēterburgas Avīžu» pielikums «Dzirkstele», 1862, № 14, 160. lpp.
12. A. DAUGULIS. Brencis un Žvingulis. Ksilogrāfija. «Pēterburgas Avīžu» pielikums «Dzirkstele», 1862, № 6, 57. lpp.
13. A. DAUGULIS. Zobugals. Ksilogrāfija. «Pēterburgas Avīžu» pielikums «Zobugals», 1862, № 20, 217. lpp.
14. Karikatūra «Krejošana». «Dunduru pēcnākami», 1876, 79. lpp.
15. A. G. Karikatūra «Saturies, Brenci». «Dunduru padēli», 1877, 5. lpp.
16. K. KRONVALDS. Latviešu dziedātāju kora svētku gājiens no Rīgas Latviešu biedrības nama uz Keizara dārzu 28. jūnijā 1873. gadā. Litogrāfija. 27×32. VRVM 32270.
17. M. BUŠS. Pilsētnieks un Laucinieks. Ksilogrāfija. «Rota», 1885, № 2, 23. lpp.; № 3, 35. lpp., u. c.
18. M. BUŠS. Ņirga. Ksilogrāfija. «Rota», 1885, № 1, 21. lpp.; 1886, № 20, 207. lpp., u. c.
19. M. BUŠS. Vinjete. Ksilogrāfija. «Rota», 1885, № 30, 351. lpp.
20. M. BUŠS. Zvejnieki. Ksilogrāfija. «Rota», 1885, № 31, 367. lpp.

ATTĒLI IELĪMĒS

1. J. H. BAUMANIS. Mednieks (Pašportrets). Audekls, eļļa. 125×102. MM Лж 1207.
2. J. H. BAUMANIS. Tirgotāja Georga Konrāda Nestora portrets. Audekls, eļļa. 105×163. MM Лж 673.
3. J. H. BAUMANIS. Ainava ar zaķi. 1794. Audekls, eļļa. 64,6×76,5. AMM 865.
4. J. H. BAUMANIS. Medību suns. 1796. Audekls, eļļa. 106,7×122,4. AMM 861.

Piezīme. Grafikas oriģināldarbiem, kā arī atsevišķām un albumos kārtotām estampu lapām doti zīmējuma laukuma izmēri. Grāmatu, avīžu un žurnālu ilustrācijām izmēri netiek norādīti.

Nosaucot mākslas darba atrašanās vietu, dots arī inventāra numurs, ar kādu tas glabājas attiecīgajā krātuvē.

5. J. H. BAUMANIS. Medījuma klusā daba. Audekls, eļļa. 72,5×100,8. RPM 1918.
6. J. H. BAUMANIS. Irbītes. 1824. (?) Audekls, eļļa. 59×74,5. PK.
7. J. H. BAUMANIS. Medījuma dzišana. Audekls, eļļa. 161,5×223,5. MM Лж 1091.
8. J. S. B. GRUNE. Kristus svēti bērņus. Fragments. 19. gs. 20.—30. gadi. Audekls. eļļa. 246×201,5. RPM 437.
9. J. S. B. GRUNE. Fantastiska ainava. Audekls, eļļa. 33,9×47,5. AMM 443.
10. J. S. B. GRUNE. Dzīvnieki. Audekls, eļļa. 16×32. AMM 414.
11. J. S. B. GRUNE. Kristus pie krusta. 1843. Audekls, eļļa. 99×55. Tukuma katoļu baznīcā.
12. J. K. BROCE. Skats uz Rīgu no Dzegužkalna. 1785. Papīrs, tuša. 18×31,5. «Monumente» III, 31. FB.
13. J. K. BROCE. Skats uz Krustpili un Jēkabpili. 1792. Papīrs, tuša, akvarelis. 14,5×42. «Monumente» V, 32. FB.
14. J. K. BROCE. Pārdaugavas skats pie kapsētas. 1794. Papīrs, tuša. 14,8×30. «Monumente» V, 227. FB.
15. J. K. BROCE. Zemnieku sēta Zaslaukā. 1794. Papīrs, tuša. 16,3×30,3. «Monumente» VI, 125. FB.
16. J. K. BROCE. Labibas pļauja Vidzemē. 1792. Papīrs, tuša. 16,5×30,3. «Monumente» V, 102. FB.
17. J. K. BROCE. Siena novākšana Vidzemē. Papīrs, tuša. 13,4×18,5. «Monumente» V, 40. FB.
18. J. K. BROCE. Maltuve. 1796. Papīrs, tuša. 17,5×18,6. «Monumente» VI, 36. FB.
19. J. V. KRAUZE. Dzērbenes kalns no dienvidu puses. Papīrs, sēpija, tuša. 36,3×50,4. TVUZB UR 3860.
20. J. V. KRAUZE. Biriņi. 1795. Papīrs, sēpija. 33,5×48,8. TVUZB UR 3867.
21. G. Merķeļā grāmatas «Latvieši» prettitula zīmējums. 1896. Gravējis G. G. Endners.
22. K. G. GRASS, pēc M. J. G. DILLISA oriģināla. Pašportrets. Papīrs, pastelis. 32×29. MM P 2218. (Oriģināla atrašanās vieta nav zināma.)
23. K. G. GRASS. Dorotejas lustūzis. 1792. Papīrs, akvarelis. 16×18,7. «Monumente» V, 24. FB.
24. K. G. GRASS. Ainavas mets. 1792. Papīrs, sēpija. 18,2×19,4. TVUZB UR 3573.
25. J. K. BROCE, pēc K. G. GRASA oriģināla. Latviešu ģimene ceļā. 1794. Papīrs, tuša. 22×18,4. «Monumente» V, 41. FB.
26. J. K. BROCE, pēc K. G. GRASA oriģināla. Talkas aina Vidzemē. 1794. Papīrs, tuša. 16,3×30,1. «Monumente» VI, 60. FB.
27. J. K. BROCE, pēc K. G. GRASA oriģināla. Vasaras virtuve Liepas muižas zemnieku sētā. 1794. Papīrs, tuša. 15×19,3. «Monumente» VI, 61. FB.
28. K. G. GRASS. Ūdenskritums pie Vallenšates. 1790. Papīrs, sēpija, akvarelis. 36,9×22,7. TVUZB UR 3736.
29. K. G. GRASS. Ainava pie Vallenšates. 1796. Papīrs, sēpija. 41,5×31,8. TVUZB UR 3747.
30. K. G. GRASS. Dzērbene. 1798. Papīrs, sēpija, tuša. 44×64,2. TVUZB UR 3854.
31. K. G. GRASS. Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtnē. Ap 1809. Audekls, eļļa. 88×120. MM Лж 677.
32. K. G. GRASS. Vakara noskaņa ceļā starp Ariču un Albāno. 1808. Papīrs, sēpija. 18,4×25,8. TVUZB UR 3732.
33. J. L. EGINKS. Reliģisks disputs krievu galmā. Ap 1822. Audekls, eļļa. 55,5×74. MM Лж 1908.
34. J. L. EGINKS. Odisejs un Nausikaja. 1824. Audekls, eļļa, 123,4×174,5. AMM 306. (Glezna šobrīd atrodas MM ekspozīcijā.)
35. J. L. EGINKS. Mets gleznai «Odisejs ar ceļabiedriem alā pie apreibušā Polifēma». Papīrs, tuša. 19,1×23,2. MM P 1805.
36. J. L. EGINKS. Mets gleznai «Bakhs ar pavadoņiem Naksas salā atrod Ariadni». Papīrs, jaukta tehnika. 37,3×54. MM P 1808.
37. J. L. EGINKS. Mets gleznai «Jūlija Cēzara izcelšanās Albionā». Papīrs, jaukta tehnika. 57,8×82,7. MM P 1814.

38. J. L. EGINKS. Kolorēts zīmējums «Aleksandra Ņevska uzvara pār zviedriem 1240. gadā». 1824. Papīrs, jaukta tehnika. 55×77,5. MM P 1662.
39. J. L. EGINKS. Pašportrets. Papīrs, akvarelis. 10,5×8,5. VRVM 36079.
40. J. L. EGINKS. Pašportrets. 1844. Audekls, eļļa. 67,5×53,1. AMM 337.
41. G. R. KĀRINGS. Pašportrets. Kartons, eļļa. 85×46 (ovāls). VRVM 56336.
42. G. R. KĀRINGS. Mets gleznai «Indriķim Putnuķērājam pasniedz kroni». 1837. Kartons, eļļa. 13,3×9,4. AMM 403.
43. A. HEIBELS. Svētā ģimene ceļā uz Ēģipti. 1846. Audekls, eļļa. 33×27. MM Лж 1197. (Glezna šobrīd atrodas RPM.)
44. F. G. KĪGELGENS. Pašportrets. Ap 1795. Audekls, eļļa. 65,5×58,7. VRVM 56337.
45. F. G. KĪGELGENS. Jauna cilvēka portrets. Audekls, eļļa. 62,3×48,8. AMM 342.
46. F. G. KĪGELGENS. Karolīnas Blankenhāgenas portrets. Audekls, eļļa. 71,7×56. AMM 342.
47. J. P. PFĀBS. Pašportrets. Audekls, eļļa. 65×54. VRVM 56331.
48. E. G. BOSE. Pašportrets. Audekls, eļļa. 67×47,3. VRVM 56333.
49. E. G. BOSE. Annas Vērmanes portrets. Audekls, eļļa. 126×93. VRVM 53925.
50. K. V. ZĒLIGERS. Johana Kristofa Broces portrets. Papīrs, pastelis. 37,5×28,5. FB 908.
51. J. L. EGINKS. Fabiāna Gotliba Ostena-Zakena portrets. Audekls, eļļa. 102×86,8. VRVM 56293.
52. G. ŠVENKE. Heinriha Ofenberga portrets. 1818. Audekls, eļļa. 79,5×64,2. VRVM 56204.
53. J. L. EGINKS. Oto Mīrbaha portrets. 1842. Audekls, eļļa. 37×30,5. VRVM 56205.
54. J. J. DĒRINGS. Kārļa Bursija portrets. 1866. Audekls, eļļa. 91×72. VRVM 56313.
55. J. L. ŠULCS. Jūliusa Millera portrets. 1822. Audekls, eļļa. 57,5×48. VRVM 56318.
56. R. K. ŠVEDE. Marijas Milnas portrets. Audekls, eļļa. 39×31,5. MM Лж 683. (Glezna šobrīd atrodas RPM.)
57. J. D. MEIERS. Odzianas ezers Vidzemē. 1827.(1821?) Audekls, eļļa. 46,5×40. VRVM 56482.
58. H. F. VĒBERS. Dobeles pilsdrupas. Ap 1793. Audekls, eļļa. 54,5×72. PK.
59. V. BĀRTS. Siguldas ainava ar Turaidas pilsdrupām. 1811. Audekls, eļļa. 72×101. VRVM 56483.
60. K. T. FEHELMS. Rīgas rātslaukums. 1810—1819. Audekls, eļļa. 65×93. VRVM 53904.
61. S. B. ŠULCS. Almanaha «Livonijas ziedu vainags» vāka zīmējums. 1818. Ksilogrāfija.
62. M. A. MIHELSONS. Ceļš pie Krimuldas. Litogrāfija. 25×17,7. PK.
63. J. G. F. KRESTLINGS. Rīgas skats no Pārdaugavas. Ap 1824. Litogrāfija. 32,9×50,5. VRVM 33300.
64. M. A. MIHELSONS. Strazdumuižas kokvilnas manufaktūra. 1860. Audekls, tempera. 27,5×49. VRVM 56497.
65. G. K. ŠARLOVS. Šrēdera muižiņa ar Māras dzirnavām pie Rīgas. Ap 1830. Litogrāfija. 25,8×37,8. VRVM 32405. Litografējis K. F. Hausvalds.
66. K. F. HAUSVALDS. (?) Skats uz Rīgu no Dzegužkalna. Ap 1830. Litogrāfija. 25×36,8. VRVM 32835.
67. D. JANCENS. Rīgas skats no Daugavas puses. 1835. Litogrāfija. 20,5×30. VRVM 32562.
68. D. JANCENS. Rīgas rātslaukums. 1835. Litogrāfija. 20,5×30. VRVM 33219.
69. D. JANCENS. Zāļu vakars Rīgā. 1835. Litogrāfija. 20,8×32,1. VRVM 32422.
70. T. GĒLHĀRS. Latviešu tautas tērpi (Limbažu apkārtnes zemnieki pie baznīcas). Ap 1840. Litogrāfija. 11×15,5. VRVM 35037.
71. T. H. RIKMANIS. Jūrnieki Āgenskalna līcī. 1842. Litogrāfija. 21×31,5. VRVM 33245.
72. T. H. RIKMANIS. Zāļu tirgus Rīgā. 1842. Litogrāfija. 21,8×32,2. VRVM 33008.
73. T. H. RIKMANIS. Zemnieki pie Rīgas vārtiem. 1848. Papīrs, tempera. 22×35,5. VRVM 32839.
74. T. H. RIKMANIS. Poļu ebreji Rīgas rātslaukumā. 1842. Litogrāfija. 22×32. VRVM 32837.

75. V. Z. STAFENHÄGENS. Bauskas pilsdrupas un pilsēta. 19. gs. 50. gadi. Tērauda grebums. 12,5×17,2.
76. F. V. ŠPORS. Vēstules rakstītāja. 1834. Audekls, eļļa. 37,2×28,5. AMM 445.
77. H. E. SLIHTINGS. Zemnieku kāzas Valmieras apkārtnē. 1842. Audekls, eļļa. 96,5×141. IVMM M 392.
78. H. BRIGENE. Lēdurgas Marija. 19. gs. 30. gadi. Papīrs, zīmulis, akvarelis. (Pēc reprodukcijas.)
79. H. BRIGENE. Miķelis Kleins. 19. gs. 30. gadi. Papīrs, zīmulis. (Pēc reprodukcijas.)
80. H. BRIGENE. Indriksonu Jānis. 19. gs. 30. gadi. Papīrs, zīmulis, akvarelis. (Pēc reprodukcijas.)
81. A. G. BOSE. Pāvilēnu Miķelis Pikērs. 1858. Papīrs, zīmulis, guaša. 19,5×16,5. VM VN 208.
82. A. G. BOSE. Virškalna Ede Pukse. 1858. Papīrs, zīmulis, guaša. 20,4×14,2. VM VN 208.
83. A. G. BOSE. Sucēnu Jānis Čālis. 1858. Papīrs, zīmulis, guaša. 22,5×17,2. VM VN 208.
84. Nezināms autors. Lūk še, kā šeitān dzīvo. 1813. Koks, eļļa. 37,5×54. MM Лж 321.
85. Nezināms autors. Lūk še, kā lieli strādā un mazi mīcās. 1813. Oforts.
86. K. K. KRAUKLIŅŠ. Johana Frīdriha Stefenhāgena portrets. 1822. Vara grebums. Gravējis J. G. Šefners.
87. O. BĒRTIŅŠ. Ūdenskārlis. 1840. (?) Litogrāfija. 38,7×29 (lapas izmēri). VRVM 33248. (Darbs eksponēts Rīgā 1845. gadā.)
88. O. BĒRTIŅŠ. Zēna akts. 1853. Audekls, eļļa. 97×75. MM Лж 10.
89. J. S. ROZE. Helēnes Cimzes portrets. 1851. Audekls, eļļa. 65×53. MM Лж 13.
90. J. S. ROZE. Filipa Johana Šulca portrets. 1861. Audekls, eļļa. 126×94. MM Лж 3480.
91. J. S. ROZE. Krišjāņa Valdemāra portrets. Ap 1878. Audekls, eļļa. 73×60. VRVM 53933.
92. J. S. ROZE. Arhitekta Jāņa Baumaņa portrets. Ap 1878. Audekls, eļļa. 75,8×61,5 (ovāls). VRVM 56394.
93. K. HŪNS. Laukstrādnieka azaidis. 1863. Papīrs, tuša. (Pēc reprodukcijas.)
94. K. HŪNS. Vidzemiece. 1872. Papīrs, akvarelis. (Pēc reprodukcijas.)
95. K. ZĒBODE. Mārcis Sakne. 1862. Papīrs, guaša. 23×14,5. PK.
96. K. ZĒBODE. Jānis Usārs ar sievu. 1888. Papīrs, guaša. 29,5×22,5. Cēsu vēstures un mākslas muzejs 23195.
97. Pirmo vispārējo latviešu dziesmusvētku karogs. 200×130. VRVM 52056.
98. BAUMANU KĀRLIS. Dziesmu krājuma «Līgo» titula zīmējums. 1874. Litogrāfija.
99. J. S. ROZE. Pirmie vācu tirgotāji Daugavmalā. 1883—1884. Audekls, eļļa. 57,5×71. MM Лж 1096.
100. J. S. ROZE. Pirmo lībiešu kristīšana Ikšķiles baznīcā. 1883—1884. Audekls, eļļa. 58×71. MM Лж 1097.
101. Pērkona ozols vecajā Rāmavā. 1885. Ksilogrāfija. (Pēc A. Legzdiņa gleznas oriģināla.) «Rota», 1885, № 21, 245. lpp.
102. Imanta pareģojums. 1886. Ksilogrāfija. (Pēc A. Legzdiņa idejas.) «Rota», 1886, № 9, 92. lpp.
103. E. M. JAKOBSONS. Kompozīcija par latviešu tautasdziesmām. 1886. Ksilogrāfija. «Rota», 1886, № 24, 236. lpp.
104. J. KRĒSLIŅŠ. Ilustrācija grāmatai «Latviešu teiksmas iz Malienas». 1890. Spalvas zīmējums.
105. J. KRĒSLIŅŠ. Ilustrācija grāmatai «Latviešu teiksmas iz Malienas». 1890. Spalvas zīmējums.
106. A. BAUMANIS. Likteņa zirgs. 1887. Audekls, eļļa. 102×143. MM Лж 1491.

Vāku 1. lpp. H. F. VĒBERS. Dobeles pilsdrupas. Ap 1793. Audekls, eļļa. 54,5×72. PK.

Vāku 4. lpp. J. S. ROZE. Sieviete ar vistu. Kartons, eļļa. 54,5×40. MM Лж 1718.

Ромис Карлович Бемс

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЛАТВИИ ЗА СТО ЛЕТ

(конец XVIII — конец XIX вв.)

(АН ЛатвССР. Институт языка и литературы им. А. Упита. Государственная академия художеств ЛатвССР им. Т. Залькална)

Издательство «Зинатне»

Рига 1984

На латышском языке

Художественное оформление и макет Элги Буровой

Romis Bēms

APCERES PAR LATVIJAS MĀKSLU SIMT GADOS

(18. gs. beigās—19. gs. beigās)

Redaktore M. Nikitina
Mākslinieciskais redaktors G. Krutojs
Tehniskā redaktore V. Kļaviņa
Korektors L. Kacs
ИБ № 2225

Nodota salikšanai 24.10.83. Parakstīta iespiešanai 25.05.84. JT 21271. Formāts 70×90/16. Dobspiedes papīrs. Baltikas garnitūra. Augstspiedums. 16,5 fiz. iespiedl.; 19,31 uzsk. iespiedl.; 35,98 uzsk. kr. novilk.; 20,05 izdevn. l. Metiens 5000 eks. Pasūt. № 101550. Maksā 2 rbl. 90 kap. Izdevniecība «Zinātne», 226530 PDP Rīgā, Turgeņeva ielā 19. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

Bēms R.

Бє 366

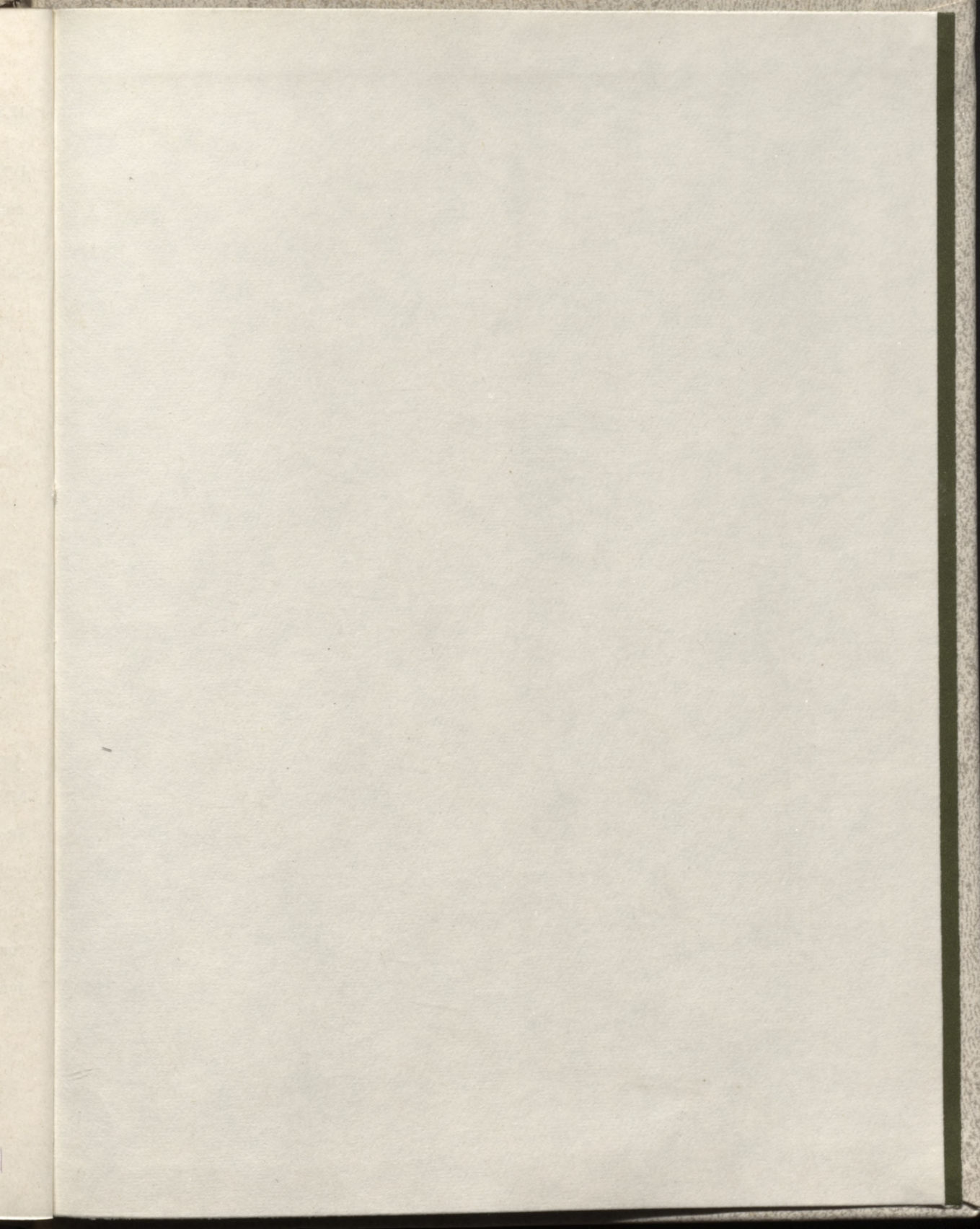
Apceres par Latvijas mākslu simt gados: 18. gs. beigās — 19. gs. beigās. — Rīga: Zinātne, 1984. — 191 lpp., il., 36 lp. il.

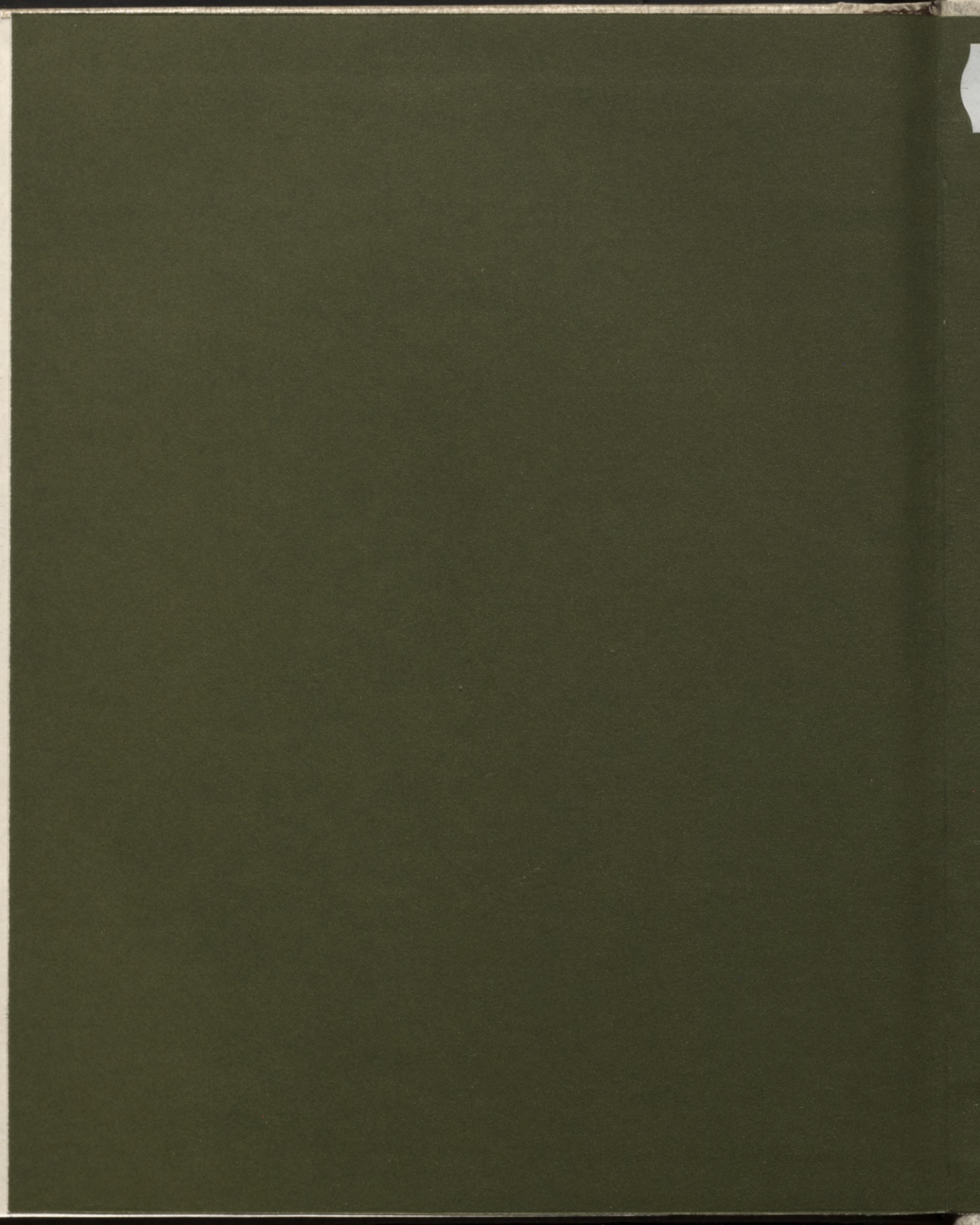
Bagātīgi ilustrētajā monogrāfijā apcerēts latviešu tēlotājas mākslas mantojums, kas veidojies vienas simtgades laikā. Raksturodams tā laika tēlotājas mākslas attīstības priekšnoteikumus un tendences Latvijā, autors sniedz spilgtu ieskatu J. H. Baumaņa, J. S. B. Grunes, J. L. Eginka, J. K. Broces, J. V. Krauzes, K. G. Grasa un citu gleznotāju un grafiķu mākslinieciskajā darbībā. Ipaša uzmanība ir veltīta demokrātisma izpausmēm atsevišķu mākslinieku daiļradē un latviešu profesionālās tēlotājas mākslas pirmsākumiem.

Grāmata var sniegt ierosmi mākslas zinātniekiem, tā būs arī saistoša visiem, kas interesējas par latviešu tēlotāju mākslu.

В 4903000000—032
M811(11)—84 81-84

85.103(2L)1





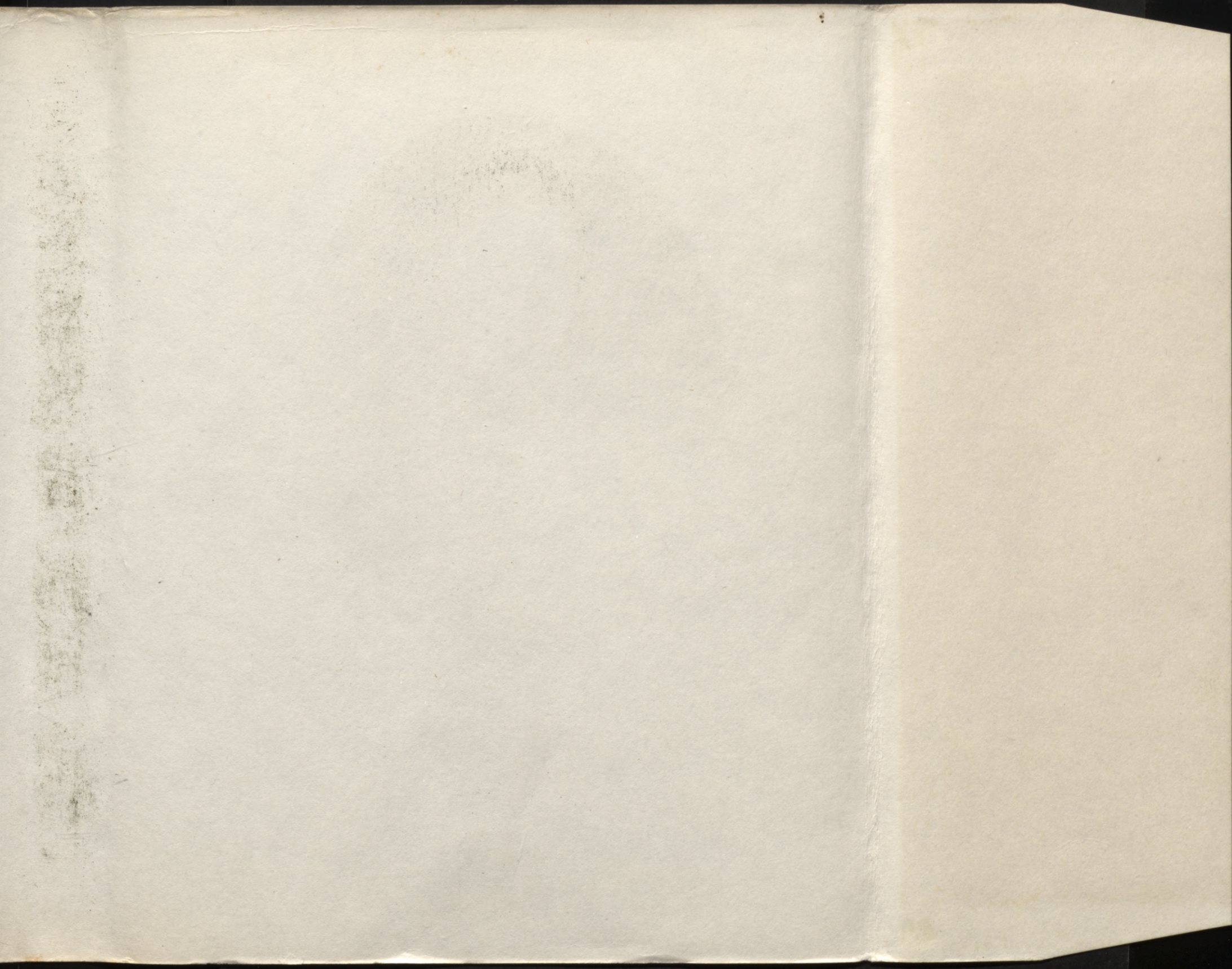
[2,-]

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0304066302

200



2 r. 90 k.



ROMU DĒMŅU APĀCĒRĒS PAR LATVIJAS MĀKSLU SIMT GADOS