

81-6  
2

Ruta Čaupova

**PORTRETS  
LATVIEŠU  
TĒLNIECĪBĀ**

Ruta Čaupova **PORTRETS LATVIEŠU TĒLNIECĪBĀ**







Ruta Čaupova

**PORTRETS  
LATVIEŠU  
TĒLNIECĪBĀ**

**Ruta Čaupova**

**PORTRETS  
LATVIEŠU  
TĒLNIECĪBĀ**

**RĪGA "ZINĀTNE" 1981**

81-6

2

L  
73

LATVIJAS PSR ZINĀTŅU AKADĒMIJA  
A.UPIŠA VALODAS  
UN LITERATŪRAS INSTITŪTS

Ruta Čaupova

PORTRETS  
LATVIEŠU  
TĒLNIECĪBĀ

RĪGA "ZINĀTNE" 1981

Vija Lāča Latv. PSR  
VALSTS BIBLIOTEKA  
~~81.~~ 16.519  
0304029453

73 L  
85.133(2L)  
Ca 920

## Aļņa Miķa mākslinieciskā izveide un makets

Publicēta saskaņā ar Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Redakciju  
un izdevumu padomes 1978. gada 11. maija lēmumu

C 80103—014 73.80.4903030000  
M811[11]—81

© Izdevniecība «Zinātne», 1981



# Ievadam

Mākslas žanru mainīgajā kopainā pastāv izteiksmes formas, kas pārveidojoties saglabā zināmu noteiktību. Šāda relatīvi noturīga īstenības izziņas un atveidojuma forma ir portrets — žanrs, kura būtība saistīta ar atsevišķa un konkrēta, reāli esoša vai bijuša indivīda atspoguļojumu un interpretāciju mākslas tēlā.

Portreta problēmu pētniecībā sastopam dažādas pieejas.<sup>1</sup> Ikonogrāfiskā pieeja pievēršas portretā atveidotā cilvēka personības noskaidrošanai un izgaismojumam. Paplašinot ikonogrāfisko analīzi, iespējamas saistošas portretā atveidotā cilvēka un portretiskā tēla konfrontācijas, kas bagātina priekšstatus par doto darbu un portretista daiļrades metodi. Ar modeļa identifikāciju saistās šķietami vienkāršā un pašsaprotamā, bet patiesībā sarežģītā līdzības problēma, viens no visbiežāk iztirzātajiem portreta specifikas jautājumiem. Domu apmaiņā par līdzības raksturu un mēru, oriģināla un portretiskā tēla attiecībām saskaras dažādi, bieži vien krasi pretēji uzskati. Reālistiskā portreta izpratnes tradīcija uzskata līdzību par vienu no galvenajiem portreta pastāvēšanas priekšnoteikumiem. Rakstā «Līdzības problēma portretā» B. Vipers secina: «Mēs spējam uztvert gleznu, nejautājot pēc līdzības, bet jāatzīstas, ka, iekams nenoticēsīm līdzībai, mēs to nenosauksim par portretu.»<sup>2</sup>

Tipoloģiskās pieejas pamatā ir dažādu portreta tipu un modifikāciju noteikšana, klasifikācija un savstarpējo sakarību izpēte. Apvienojumā ar attīstības procesu raksturojumu un stila problēmu analīzi portreta formu tipoloģisko iezīmju cēlonības noskaidrojums paver saistošas pētniecības darba iespējas. Dažādu portreta tipu izvirzīšanās vai izzušana liecina par svarīgām iekšēju procesu norisēm. Šos procesus nosaka gan vispārējās, gan vietējās tradīcijas, dažādu tautu un atsevišķu meistaruru mākslinieciskās domāšanas īpatnības, stilistiskie strāvājumi, funkcionēšanas iespējas, pasūtījums, gaumes tendences un vairāki citi savstarpēji saistīti faktori.

Tipoloģiskā pieeja plašākā nozīmē kā estētiskas analīzes metode ietver sevī ne tikai konkrētu darbu tipisko iezīmju noteikšanu, bet arī teorētisko modeļu tipoloģijas jautājumus: žanra formu, stila iezīmju un kultūrvēsturisko parādību tipoloģiju.<sup>3</sup> Mūsdienā zinātnē tipoloģisku pieeju arvien biežāk papildina sistēmu analīze, kas tiecas atklāt atsevišķu mākslas sistēmu kopsakarības to daudzveidīgajās attieksmēs ar apkārtējo vidi, laikmeta sociālajām un kultūras sfēras parādībām. Vērodami un novērtēdami, kā dažādu apstākļu ietekmē mainās ne tikai atsevišķu darbu garīgā būtība un stils, bet pati žanra struktūra, gūstam pilnīgāku priekšstatu par tam vai citam laikposmam piemītošām mākslinieciskās uztveres īpatnībām.<sup>4</sup>

Portrets — mākslas stila vai stilistiskas ievirzes izpausme. Šī pieeja kā analīzes rakurs un kopsakarībā ar tipoloģiskiem raksturojumiem ir gan tradicionāla, gan neatsverama, sevišķi, ja portreta problēmas aplūkotas saistībā ar skolas, virziena vai mākslinieka individuālā stila veidošanās procesu.

Latviešu mākslas zinātnē, piemēram, sīkaka portreta izpausmju pētniecība aizsākta nesen.<sup>5</sup> Toties, īpaši attiecībā uz tēlniecību, gan vispārīgās apcerēs, gan monogrāfiskos darbos, rakstos, kritikā un mākslinieku izteikumos visai plaši un daudzpusīgi iztirzāti stilistisku iezīmju un īpatnību jautājumi. Pievēršoties skulpturālajam portretam, iespējams balstīties uz visumā izkoptu stilistiskas analīzes tradīciju. K. Baumaņa grāmatā «Teodors Zaļkalns»,<sup>6</sup> M. Ivanova — «Gustavs Šķilters»,<sup>7</sup> daudzās vispārīgās publikācijās par tēlniecību portretu apskats saistīts ar stila izpausmju iztirzājumu. No publikācijām par tēlniecību sevišķi ierosinoši ir U. Skulmes raksti<sup>8</sup> par T. Zaļkalnu un B. Dzeni, kuros, tēlaini analizēdams atsevišķus portretus, autors trāpīgi raksturo šo meistaruru stilu un darba paņēmienus. Vērā ņemama arī J. Siliņa pieredze tēlniecības darbu formālās analīzes jomā.

Priekšstati par portretu tēlotājā mākslā un atsevišķu tēlotājas mākslas veidu ietvaros ir saistīti ar vispārējiem cilvēka garīgās pasaules atklāsmes centieniem, kas atspoguļojas arī literatūrā un citās radošā darba sfērās. Tāpēc līdztekus konkrētiem pētījumiem pastāv prasība pēc sintezējoša viedokļa un salīdzinājumiem. Sintezējošu pieeju savās publikācijās par portreta mākslu allaž uzsver M. Alpatovs, kas uzsver, ka portreta vēsture uzskatāma par vienotu un nedalāmu cilvēka tēla izpratnes procesu, kurš visciešāk saistīts ar sabiedrības un atsevišķa cilvēka pašapziņas apliecināšanās gaitu un izpausmēm. Atsevišķos gadījumos ar rosinošiem salīdzinājumiem bagāts portreta problēmu apskats īstenojas praksē. Piemēram, 1972. gadā sakarā ar Eiropas portreta glezniecības izstādi Maskavā notika zinātniska konference. Tajā tika nolasīti referāti par portretiskas uztveres izpausmēm gan tēlotājā mākslā, gan literatūrā.<sup>9</sup> Laikmeta filozofisko uzskatu kontekstā portretu aplūko tādas ievirzes pētījumi, kāds ir V. Graščenkova darbs «Humānisms un agrīnās renesanses portreta māksla».<sup>10</sup> Jāatzīst, ka pagaidām šādas ievirzes pētījumi veiksmīgāk īstenojas attiecībā uz portreta vēsturi. Grūtāk ir vienotu skatījumu un dažādu portretiskas izteiksmes formu salīdzinājumu piemērot mūsdienu materiālam. Dažādas izpētes jomas savstarpēji papildina cita citu. Konkrēti, viena mākslas veida ietvaros veikti pētījumi sagatavo vielu tālākiem vispārinājumiem. Jēdziens «cilvēka tēls mākslā» ir daudzplānains kā pati dzīve un savā dziļākajā būtībā neizsmeļams. Noteiktās kādas tautas kultūras tradīcijās un ierobežotā laikposmā atspoguļojas tikai neliela šī plašā, cilvēces kultūrai būtiskā jēdziena daļa.

Latviešu tēlniecībā, kaut arī tās attīstība salīdzinājumā ar vēstures lielajiem cēliem ir īsa, pastāv pietiekami spēcīgas un arī savdabīgas cilvēka izpratnes un portreta tradīcijas. Kopš latviešu profesionālās tēlniecības sākuma līdz mūsu dienām portrets ir bijis daudzu meistaru uzmanības lokā. Iepazīdami portreta īpatnības, gūstam priekšstatu par tēlnieciskās domāšanas virzību, par stilu, materiāla izjūtu un daudzām citām tēlniecības vispārējam līmenim būtiskām iezīmēm.

Šī grāmata ir pirmais mēģinājums apkopot un raksturot latviešu portrettēlniecības pieredzi. Tā vēltīta galvenokārt tikai tēlnieciskai portreta izpratnei, tāpēc nesniedz izsmelošu visu portreta mākslas problēmu iztīrījumu. Tā kā tēlniecības portreta iekšējo procesu apskats dažādos attīstības cēlienos ir ietilpīgs, šī apcerējuma ietvaros nebija iespējams sniegt salīdzinājumu ar cilvēka uztveres izpausmēm citos mākslas veidos. Jautājumi, kas attiecas uz tēlniecības portreta attīstību, nav pakļauti stingrai klasifikācijai vai teorētiskiem pieņēmumiem. Būtiskāk likās jaut materiālam un ar to saistītajām pārdomām kārtoties loģiskā, no attīstības galvenajiem virzieniem izrietošā secībā un vispārējās līnijās iezīmēt katram laikposmam raksturīgāko garīgo un profesionālo problēmu kopumu. Tas nosaka izklāsta visumā hronoloģisko izkārtojumu.

Hēgelis, apcerēdamas raksturīgā un vispārīgā attiecības mākslas tēlā, saka: «Mākslas darbi ievērojami atšķiras cits no cita ar to, ka vienos pārsvarā ir iekšēja koncentrētība, bet citos rakstura atklāsmē, arī atsevišķas tautas būtiski atšķiras šai ziņā.»<sup>11</sup> Latviešu mākslā un jo sevišķi tēlniecībā tiekšanās uz iekšēju koncentrētību un vispārinātām izteiksmes formām ir jo izteikta. Visos posmos līdzās psiholoģiskam raksturportretam pastāv liriski vai episki vispārināti tēli. Bieži vien tiem ir stingrs portretisks pirmamats un iekšēja saistība ar portreta žanru. Ir arī gadījumi, kad galvu veidojumi nav portretiski un veido zināmā mērā patstāvīgu žanra struktūru. Tā vai citādi gan no cilvēka tēla izpratnes viedokļa, gan tipoloģiski šādas ievirzes darbi būtiski papildina priekšstatus par portretu un cilvēka uztveri kopumā. Tāpēc tie ir aplūkoti. Nav iztīrātas portreta formas monumentālajā un memoriālajā tēlniecībā. Arī portretiski risinājumi medaļu mākslā nav plašāk izskatīti. Tos pieminu vienīgi tad, ja tie kāda mākslinieka daiļradē ir īpaši iezīmīgi.

Grāmatā apskatīta portrettēlniecības attīstība no gadsimta sākuma līdz mūsu dienām. Tā kā septiņdesmito gadu tendences portretā tai laikā, kad strādāju pie šī darba, vēl nebija pilnībā izkristalizējušās, tās nav sīkāk raksturotas. Esmu norādījusi uz atsevišķām septiņdesmito gadu mākslai piemītošām iezīmēm. Runājot par tā vai cita autora daiļrades principu attīstību, iespēju robežās ir pieminēti arī jaunākie, septiņdesmitajos gados tapušie darbi. Pilnīgāk un vispusīgāk ir iztīrātas portreta problēmas sešdesmito gadu tēlniecībā.

Lai rosinātu pārdomas par portreta attīstības senākajiem posmiem un arī

tādē], ka latviešu tēlnieki, savus principus veidodami, ir izmantojuši pasaules kultūras pieredzi, grāmatas ievaddaļā ir sniegts ieskats tēlniecības portreta tradīcijās.

Piebilde par apzīmējumiem. Viens no pirmajiem vārda «portrets» skaidrojumiem latviešu valodā sastopams 1862. gada «Pēterburgas Avīžu» pielikumā.<sup>12</sup> Šajā pašā pielikumā atrodam arī vārdu «skulptūra» un «monuments» skaidrojumu. Teodoram Zaļkalnam nepatika sveši vārdi, un viņš ieteica sacīt nevis «portrets», bet «gīmetne». Autori, kas rakstījuši par tēlniecību, un arī tēlnieki darbu nosaukumos it bieži lieto apzīmējumu «gīmetne». Rēķinoties ar šo tradīciju, par vispārpieņemtā vārda «portrets» sinonīmu vārds «gīmetne» atsevišķos gadījumos lietots arī šajā monogrāfijā.

# Tēlniecības portreta tradīcijas

Atdzimdams ar katru jaunu laikmetu cilvēces kultūrā, portrets ir pierādījis savu dzīvotspēju. Uzticīgs cilvēkam, tiekdamiem izteikt indivīda un cilvēces esības jēgu, atspoguļodams atšķirīgā un vispārīgā dziļākās saistības, portreta žanrs liecina par cilvēka vietu pasaulē. Dažādu laikmetu garīgā dzīve un uztveres īpatnības portretā parādās jutīgāk un varbūt arī tiešāk nekā jebkurā citā tēlotājas mākslas žanrā.

Mūsu gadsimta mākslā portrets sastopas ar nopietnām pastāvēšanas grūtībām. Tas kļuvis pretrunīgāks nekā jebkad agrāk.<sup>1</sup> Sociālisma zemju mākslā un mūsdienu reālisma virzienos nostiprinās portreta žanra pozīcijas, attīstās tā tradicionālās formas, noris jaunu izteiksmes iespēju meklējumi. Dažādi modernisma virzieni bieži vien vai nu pilnīgi izslēdz portretu no sava interešu loka, vai izmanto saasināti atkailinošus, nihilistiskas attieksmes diktētus raksturojuma paņēmienus un atbilstošu stilistiku. Cilvēka tēls mākslā — kādus ideālus un garīgu saturu tas apliecina vai noliedz? No šī attieksmju kodola izaug pašas būtiskākās un vispārīgākās portreta mākslas problēmas.

Portreta ģenēze saistīta ar noteiktu materiālās un garīgās kultūras pamatu, ar cilvēka pašapziņas attīstību. Tā saistīta ar cilvēka darbības jomu un garīgo priekšstatu sazarošanos. Šai procesā tēlotāja māksla izdalās no agrīnām kultūras stadijām raksturīgā sinkrētā plastisko priekšstatu kopuma un veido savus īstenības atspoguļojuma paņēmienus. Šāda procesa vēsturiskās dialektikas pamatvilcieni aplūkoti Hēgeļa ideālistiski pamatotajā formu sistēmā (simboliskā, klasiskā, romantiskā).<sup>2</sup> Uz to norāda arī mākslas morfoloģiskās struktūras pētījumi.<sup>3</sup> Portrets ir viena no agrīnākajām tēlotājas mākslas patstāvības formām.

Personības apzināšanās un arhitektoniski tēlnieciskās sistēmas sazarošanās izteikti noris Senās Ēģiptes mākslā, kur līdzās simboliski svērtai monumentālai arhitektūrai gan saistībā ar to, gan zināmā rituālā patstāvībā uzplaukst tēlniecības formas, kas cilvēku atveido nesalīdzināmi konkrētāk un daudzpusīgāk nekā pirmatnējās kopienas sabiedrībā pazīstamie tēlniecības pirmveidi. Ēģiptes kultūras sasniegumu vidū tēlniecības portrets ieņem izcilu vietu.

Portrets dubultnieks — cilvēka dzīves spēka iemiesojums, viņa «dvēseles trauks» seno kultūras tautu, jo īpaši ēģiptiešu, mākslā ir cieši saistīts ar mirušo kultu, ar priekšstatiem par nāvi, dzīvību, esības noslēpumu.

Agrīnajās portreta formās dominē noteikta vispārīga tipoloģija un stingri stilistiski kanoni. Līdzība un cilvēka garīgais saturs atklājas majestātiskā vienkāršībā. Tēlnieks uzsver galvas formā un sejā vienīgi pašas būtiskākās atšķirības. Kaut gan mūsu zināšanas par visnenākajiem portreta attīstības posmiem nemītīgi paplašinās, mūsdienīgai uztverei grūti pilnībā iejusties pasaulē, kas spējusi radīt tik viengabalainu un nesatricināmu priekšstatu par cilvēku.

Ēģiptiešu senrakstos portretiskas statujas nosauktas par cilvēka «šīs zemes mantojumu un viņa piemiņu nekropolē».<sup>4</sup> Vārdos, kas apzīmē tēlniecības darbu, sastopas jēdzieni «līdzība», «lieliskums», «iemiesojums». Tēlnieku dēvē par atdzīvinātāju. Portretā atspoguļojas alkas pēc nemirstības, cilvēka zemes gaitas novērtējums. Tam ir arī maģiska nozīme.

Salīdzinājumā ar pirmatnējās sabiedrības mākslu, kas cilvēku — individuālu būtni neizdala, arī salīdzinājumā ar vēlāko portreta attīstību, kad cilvēka atklāsmē kļūst sarežģītāka, tēlniecības portreta agrīnie posmi liecina par harmonisku vispārcilvēciskā satura un tēlnieciskās formas vienību. Ēģiptiešu portrets ne tikai iezīmē patiesi izcilus sasniegumus, bet tas iedīgli ietver arī portretam būtiskas pretrunas.

Kādā portreta vēstures pārskatā M. Alpatovs raksta: «Mēs tuvojamies pēdējai pietātnī — Senajai Ēģiptei. Te mums daudz kas šķiet nesaprotams un dīvains. Kaut vai priekšstats par «ka», kurš ir kaut kas vidējs starp cilvēka dubultnieku un viņa sargeņģeli. Bet Rahotepa sejas priekšā to viegli aizmirst. Mūs pārņem mulsinoši dīvaina sajūta: ir tā, it kā mēs būtu nokļuvuši mājās, it kā pēc visiem klejpojumiem un maldiem mēs būtu nonākuši pie neapšaubāmas patiesības. Ko līdzīgu es izjutu Luvras rakstveža priekšā. Ekskursanti, kas drūzmējās ap viņu, man šķita daudz mazāk reāli nekā šis melnīgsnējais punduris ar gudrām, mirdzošām acīm. [ . . ]

Liekas, mēs ne vienmēr novērtējam cilvēces spējas radīt visaugstākās kultūras vērtības tur, kur tās visgrūtāk sagaidīt. No otras puses, cilvēki augstākās attīstības stadijās nereti aizmaldās un nonāk strupceļā. Tieši tādēļ viņiem pastāvīgi rodas nepieciešamība palūkoties uz dzižo pagātni.

Šo pagātni nevajadzētu iztēloties rožainā gaismā. Rahotepa portretā pārsteidz dziļš patiesums un morālas skaidrības uzmirdzējums, bet nav jāaizmirst, ka šajā laikā Ēģiptē jau pastāv jauna, varena un cietsirdīga despotija. Par to mums skaidru priekšstatu sniedz pakāpienu piramīdas cēlāja Džosera statuja.

Iespējams, ka vieni un tie paši meistari ar bērnšķīgtu uzticību radīja cilvēka — debesu iemītnieka tēlu un, paklausot valdnieka rokas mājienam, cirta viņa tēlu akmens blukī — pārcilvēciski lielu, draudīgu, kas līdzīgi sfinksai svērās pār cilvēka likteni. Džosers un Rahoteps — šī pretruna kļuva par cilvēces lāstu. Daudzus gadsimtus tā noteica portreta mākslas likteni.»<sup>5</sup>

Atbilstoši dažādojiem portretiska atveidojuma uzdevumiem un atšķirīgiem cilvēka iztulkojuma līmeņiem Ēģiptes tēlniecība izstrādā vairākas portreta formas: galvu, figūru ar portretiski izstrādātiem sejas pantiem, ienes portretiskus vaibstus monumentālās lielfigurās. Izcila ir ēģiptiešu akmens apstrādāšanas meistarība. Ēģiptiešu tēlniecībā, kas pazīst krāsotu skulptūru un dzīvuma radīšanai izmanto, piemēram, acu inkrustāciju, īpatnēji apvienojas konstruktīvas abstrakcijas paņēmieni un iluzionisms.

Portreta attīstība nav nepārtraukta. Sasniegumiem seko periodi, kuri tikpat kā nepazīst portretisku stilu. Tāds ir arhaiskais posms grieķu mākslā. Acīmredzot portreta attīstībai nepieciešama ne tikai individualitātes apzināšanās, bet arī vairāk vai mazāk izsmalcināta, personības izpausmēm labvēlīga kultūras vide, kas pilnveido indivīda spējas un ļauj tām pierādīties.

Antīkā pasaule pirmoreiz cilvēces vēsturē veido relatīvi brīvas, sabiedriski darbīgas personības modeli. Sākotnēji antīkās pasaules plastiskā uztvere ir ārpusindividuāla.<sup>6</sup> Cilvēka seju vai galvu tā traktē kā vienu no ķermeņa daļām, ne vairs kā maģisku dzīvesspēka un garīguma mājokli. Šāda no ēģiptiešu pieejas atšķirīga nostāja virza grieķu tēlniecību pretim fizisko īpašību tēlnieciskai atklāsmei arī portretā.

Pilnībā cilvēka individuālās rakstura īpatnības grieķu klasika neizceļ. Arī šai laikposmā noteicoša ir vispārīgā tipoloģija. Portrets pievēršas audzinoša un iedvesmojoša tipiska tēla izstrādāšanai, tiecas iemiesot tajā ideālus priekšstatus par pilsoņa stājas un rīcības normu un tādējādi liek pamatus noturīgai ideālizētas tipizācijas tradīcijai Eiropas tēlniecībā.

Helēnismā pirmoreiz padziļināti saskaldās priekšstats par viengabalainu cilvēku. No vienas puses, spēcīgas, egoistiski pašpārliecinātas personības heroizācijas centieni, no otras — pievēršanās ikdienišķām iezīmēm cilvēkā. Parādās liriska intimitāte, niecīguma un nevarības apziņa. Līdz ar tēla intonātvā satura variēšanos veidojas pamats tālākam portreta formu diferencēšanās procesam. Krasāk izjūtamas reprezentācijas un intīmi liriskā portreta atšķirības.

Nozīmīga pakāpe portreta agrīnās attīstības ceļā ir romiešu portrets. Senās Romas mākslā portrets kļūst par valstiski novērtētu, visaptverošu vadošo ideju un garīgo centienu izteicēju.

Pastāv dažādi viedokļi par ēģiptiešu, grieķu un senās Etrūrijas tradīciju īpatsvaru romiešu portretā. Arī romiešu portreta izcelsme saistās ar aizgājēju atceri, tā attīstītās formas portretiskam cilvēka atveidojumam piešķir uzsvērti laicīgu raksturu, pilnībā pārnes to sabiedriskās dzīves vērtējumu sfērā.

Romiešu portreta sākotnējā saistība ar pēcnāves masku nospiedumiem vaskā, visumā pakļāvīgie materiāli (marmors, bronza), lietišķai precizitātei un praktiskiem mērķiem pievērsta sensuālā pasaules uztvere sekmē portretveidojumu konkrētību. Romiešu tēlnieki sasniedz izcilu meistarību sīki jo sīki izstrādātas portretiskas līdzības atveidošanā, veltī vislielāko uzmanību reālistiski tiešam katra indivīda attēlojumam. Romiešu portreta stiegtajā, nereti naturālistiskajā fizioloģisko īpatnību raksturojumā dažkārt zūd ēģiptiešu un grieķu tēlniecībai piemītošā tēlnieciskās formas skaidrība. Stājas spēkā viens no portreta paradoksiem, kuru rakstīdams par līdzības problēmām portretā, min B. Vipera.<sup>7</sup> Tēla konkretizācija saduras ar materiāla pretestību. Tēlnieciskas vērtības tiek upurētas līdzības ilūzijai.

Romiešu portrets tiecas būt līdzvērtīgs dzīvajam ne tikai ar atveidojuma ilūziju, bet arī ar klātbūtni cilvēka ikdienā. Romiešu portretā vēl izteiktāk nekā grieķu mākslā uzsvērtā portreta audzinoši ietekmējošā loma. Svarīga nozīme

arī reprezentācijai. Ar to saistīta dekoratīvā elementa bagātināšanās. Senču ģīmetņu kolekcijas patriciešu villās, imperatoru, slavenu karavadoņu, senatoru statuāri portreti un bistes forumos, teātros, cirkos, termās, ģimnāzijās un bibliotēkās — kā rakstīts hronikā: «... rodas iespāids, ka Romas sienās dzīvo vēl viena tauta, kas sastāv no statujām».<sup>8</sup> Atbilstoši novietojumam telpā romiešu portretu kompozīcijas ir relatīvi patstāvīgas. Galvām, krūšutēliem un statujām ir atbilstoši arhitektūras stilam profilētas pamatnes. Portreti ir parocīgi aplūkojami. Tie iekļaujas vidē. Kad Renesanses, bet vēlāk arī baroka un klasicisma tēlniecība pievēršas grieķu un romiešu portreta tradīcijām, vērojami centieni izmantot antīkajā pasaulē apgūto portreta un apkārtējās telpas attieksmju pieredzi.

Ēģiptes tēlniecības portreta noslēpumaini svinīgais, bezkaislīgais vispārcilvēciskums un romiešu portreta nežēlīgā, indivīda kaislības atsedzošā objektivitāte — šie divi pretmeti portreta agrīnajā vēsturē iezīmē plašu portreta iespēju amplitūdu. Portreta tālākā attīstība nav vienmērīga. Mākslas veidu un žanru vieta vispārējā estētisko priekšstatu un kultūras parādību sistēmā nemiīgi mainās. Mainās arī to iekšējā struktūra.<sup>9</sup>

Viduslaiku tēlniecībā portrets no jauna ieaug vienotā plastiski arhitektoniskā stila sistēmā, saplūst ar to un kļūst gandrīz nepamanāms. Varētu teikt, ka no pašapzinīga pilsoņa tas pārvēršas par goddevīgu donatoru, kura vieta katedrāles telpā stingri reglamentēta.

Kad antīkās pasaules portreta tradīcijas izplēn Romas impērijas daudzo provinču mākslas rustikalizācijās, tās sastopas ar daudzveidīgām robusta, primitīvi vispārinoša, bet izteiksmīga raksturīguma izpausmēm. Nosliece izcelt raksturīgo saglabājas un tiek izkopta viduslaiku mākslā. Pastāv vērīga interese par cilvēku kā Visuma harmonijas un garīga pārdzīvojuma paudēju, par cilvēka seju — viņa īpatnību apliecinātāju. Neraugoties uz viduslaiku mākslas transcendentālo raksturu, tajā dažādos uztveres līmeņos un sakarībās noris portretiskas individualizācijas centieni. Viduslaiku katedrāles glabā ne mazums pārsteidzoši patiesu portretisku liecību.

Salīdzinājumā ar antīkā meistara ideālam pakārtoto attieksmi viduslaiku tēlnieka pieeja ir spontānāka. Mākslinieka redzes lokā nonāk daudz plašāks dzīves dažādību materiāls. Tas ietver ne tikai ideāli skaisto un cēlo, bet arī atbaidošo un neparasto. Gotiskais vai, kā mēdz teikt, «prototipiskais» reālisms uzrāda asu vērīgumu un možu interesi par krasi savdabīgo, pat nejaušo cilvēkā.<sup>10</sup> Viduslaiku meistara portretiskais vērojums gandrīz vienmēr ir jūtu attieksmes izgaismots. Tas tiecas iedziļināties cilvēka dvēseles pārdzīvojumos.

Iekļaušanās stilistiski vienotā idejisko un plastiski arhitektonisko principu plūsmā spēcina tēlniecību kopumā. Romāniskas un pēc tam gotiskas garīgā intensitāte atbalsojas visās tēlniecības izpausmēs. Indivīds netiek norobežots. Tas atklājas kā vienotas, hierarhiski svērtas pasaules ainas daļa. Viduslaiku tēlniecība tikpat kā nepazīst telpiski patstāvīgas apaļskulptūras problēmas, tās galvenā tēlnieciskā forma ir ansambļa veselumā iesaistīta stāvoša figūra. Portretu kompozīcijas parasti veidotas atbilstoši šim priekšstatam. Tālāku indivīda izvērtējumu mākslas tēlā un jauno laiku tēlniecības portretam iezīmīgas problēmas izvirza Renesanses māksla.

Renesanses laikmets, kas ir jauna posma sākums pasaules kultūrā, paver plašas iespējas vispusīgai personības attīstībai. Progresīvais sabiedrisko attiecību un pasaules uztveres apvērsums izvirza uzņēmīgu, pēc zinībām alkstošu, dzīves baudījuma atraišītu indivīdu, kurš ir cieši saistīts ar sava laika sabiedrisko dzīvi. Veidojas garīga vide, kurā personību spilgtumu un daudzveidību uzskata par normālas sabiedrības nepieciešamību.

Portrets glezniecībā, tēlniecībā, medaļu mākslā attīstās tiešā humānistiska personības ideāla ietekmē. Antīkas reminiscences un reālistiskas portreta formas tiecas apliecināt priekšstatus par cilvēka pilnību, izteikt personības pašapziņu, iemiesot harmoniska «*uomo virtuoso*» ideālu.<sup>11</sup> Ideāla īstenojums piepildās personības heroiskā idealizācijā, kontemplatīvā reālismā un individualitātes tipizācijā. Renesanses mākslas, zinātnes un sabiedriskās domas darbībā veidojas pamats jauno laiku portreta reālismam. Renesanses kultūras daudzveidībā tiek apliecināts universāls cilvēks «*uomo universale*»<sup>12</sup> ar attīstītu mērķa apziņu. Valda vitāli, darbības piesātināti harmonijas principi. Tie atspoguļojas sintēzes izpratnē, kas balstās uz dažādu mākslas veidu līdztiesību un relatīvu patstāvību.

Būtiski mainās dažādu mākslas veidu attiecības. Atbilstoši Renesanses cilvēka spilgtajai un konkrētajai uztverei tēlotājā mākslā izvirzās glezniecība. Leonardo da Vinči, arī citi Renesanses mākslinieki domātāji, ieskaitot arhitektu Alberti, glezniecību uzskata par cēlāko un nozīmīgāko starp mākslām. Glezniecību pielīdzina zinātnei, dzejai, filozofijai. Norisinās «tīro mākslu» un amatniecības nodalīšanās. Tēlniecība ciešāk nekā glezniecība paliek piesaistīta amatam un ir funkcionāli divdabīga. Tas mazina tīro, stājportreta formu īpatsvaru. Gandrīz visi lielākie kvatrocento meistari — Giberti, Donatello, Luka un Andrea della Robii, Verrokio ir aizņēmti ansambļu veidošanas darbos.

Dižrenesanses meistarū, piemēram, Mikelandželo, garīgais mērogs un darbības diapazons ir tik plašs, ka sīka atsevišķa indivīda izpēte nevar izvirzīties par tēlnieka galveno uzdevumu. Apliecinādams drosmes un pašizliedzības ideju, Mikelandželo neveido ideāla pilsoņa portretu, kā to būtu darījis romiešu meistars, bet cērt marmorā jauneklīgi lepno Dāvīda stāvu. Dižrenesanses antropocentrisms izsakās plašos, filozofiski apsvērtos un daudznozīmīgos vispārīnājumos. Vispārhumānistiskās cilvēka koncepcijas ietvaros zarojas atsevišķa indivīda attēlojuma formas.

Tēlniecībā šis process norisinās divos virzienos. Laicīgāka, psiholoģiski un sociāli konkrētāka nekā viduslaiku mākslā ir praviešu, madonnu, bībelisku un vēsturisku tēlu individualizācija. Tās ir tā dēvētās slēptās portreta formas. Nereti svēto tēli iegūst mākslinieka paša, viņam tuvu cilvēku vai pazīstamu laikabiedru vaibstus. Atcerēsimies, piemēram, vēsturnieku minējumu par to, ka Verrokio Dāvīda prototips varētu būt bijis jaunais Leonardo da Vinči, kurš darba tapšanas laikā strādāja Verrokio darbnīcā.<sup>13</sup> Konkrētu personu portretējumus atrod Donatello un vairāku citu Renesanses meistarū praviešu un svēto tēlos. Renesanses meistarū veidojums ir tuvināts ideālam, tas vispirms izceļ vispārīgo, bet nes sevī arī portretiska raksturojuma patiesības daļu. To sekmē Renesanses mākslinieka atvēršanās dabas pilniskanīguma uztverei.

Tīri portretiskās formās Renesansē seko romiešu portreta tradīcijai. Nostiprinās veristiski detalizēta portretiska veidojuma paņēmieni. Paplašinās kompozicionālās saceres iespējas. Renesanses meistari izmanto gan tradicionālas, gan pārveidotas krūšutēlu kompozīcijas, dažkārt veido portretisku pusfigūru vai pilnauguma portretu ar izteiksmīga roku žesta iesaistījumu, īpatnēji turpinās memoriālā guļošanas figūras atveidojuma tradīcija. Īpašu vietu Renesanses mākslā ieņem portretiski konkrēti pieminekļi — slavenie Donatello un Verrokio kondotjeri. Daudzveidīgs ir portreta iesaistījums telpā. No filigrānas medaļas cilvēka plaukstā līdz piemineklim plaša laukuma centram — tāda ir tēlnieciski veidota portreta izplatība.

Renesanses mākslā pirmoreiz parādās autora attieksmes īpatnības. Antīko portretu veidotāji ir anonīmi ne tikai tādēļ, ka mēs bieži nezinām viņu vārdus. Ēģiptiešu portreta vispārīgās, kanonam pakļautās tipoloģijas ietvaros izpildītāja personības individuālām izpausmēm nav vietas. Romiešu portrets attēlo cilvēku tādū, kādū viņū redz, un nepazīst personiska rakstura emocionālu komentāru. Renesanses mākslā jau pilnīgi noteikti atšķiras, piemēram, Donatello vīrišķīgi skarbaiss portretista temperaments, Verrokio vitalitāte, Desiderio da Setinjano maigā, sēri liriskā attieksme, Antonio Roselīno tiekšanās izsekot nervozām sejas noskaņu maiņām, Benedeio Manjano krūšutēlu intelektuālais spriegums un Mino da Fjezoles portretu lepnā stāja. Portrets kļūst par mākslinieka pasaules izjūtas izteicēju. Vēlāk, jauno laiku mākslas kontekstā, rodas uzskats, ka portretam ir divi oriģināli — modelis un mākslinieks.

Renesansē dažādas cilvēka darbības jomas ir saistītas. Tas sekmē kultūras sfēru mijiedarbību. Māksla un zinātne, filozofija, dzeja un plastiskās mākslas attīstās ciešā sadraudzībā. Renesanses meistarū darbnīcās māsās visu: veido, strādā dažādos tēlniecības materiālos, glezno, nodarbojas ar grafiku. Vispusība veicina mākslas veidu satuvināšanos. Spēcīga ir glezniecības un tēlniecības savstarpējā ietekmēšanās. Renesanses meistarū cilņos tiek pētītas perspektīvas, izvērsta notikumu attēlojuma, gaismēnu un plānu sadalījuma problēmas. Glezniecībā, kā zinām, nostiprinās stingri plastisks figūras atveidojums un tēlniecībai raksturīgi figūras komponējuma paņēmieni. Īpatnēji sabalsojas, piemēram, profila portrets glezniecībā un medaļu mākslā. Apaļskulptūrā arī tiek uzsvērts silueta līniju izstrādājums. Visas šīs daudzveidīgās saskares paplašina izteiksmes iespējas, bet daļēji mazina katrā mākslas veida specifisko īpatnību lomu.

Glezniecība un arī tēlniecība pārtop, pastiprinoties literāras poētikas

iespaidam. No tēlniekiem Mikelandželo ir pēdējais, kas atklāj dziļu un daudznozīmīgu saturu, neupurējot tēlniecības dabiskumu, viengabalainību un masu spēku.

Sākot ar 16. gadsimta otrās puses manierismu, cilvēka tēls zaudē heroisko nozīmību un pilniskanību, pakļaujas nosacītam aristokrātiskam ideālam. Tēlniecība kopumā novirzās pa rotājoša krāšņuma ceļu. No aktīvas īstenības izziņas formas tā pārtop valdošo spēku reprezentācijas tieksmju apmierinātājā. Šo procesu sekmē feodāli monarhistisku režīmu stabilizācija.

Attālinoties no Renesanses poētiski vienotās pasaules uztveres, kultūras kopaina kļūst sarežģītāka. Ar 17. gadsimtu, pieaugot racionālas izziņas nozīmei, arvien lielāku ietekmi gūst zinātne. Māksla saskaldās virzienos. Reālistiskās strāvas, kas atklāj cilvēku reālā vidē un sniedz viņa sociālā stāvokļa raksturojumu, zaudē valdošo sabiedrisko spēku atbalstu un līdz ar to sintētisku pamatu. Oficiāli veicinātās stilistiskās sistēmas — baroks, klasicisms — patur zināmu reālistisku pamatu un ansambļa principus, bet attīstās galvenokārt reprezentācijas virzienā. Plastisko mākslu vienotā sistēma sabrūk. Glezniecība atsvabinās no arhitektūras un psiholoģiski padziļināti attīstās stājmākslas formās. Tēlniecībā pārslēgšanās uz stājmākslas uzdevumiem noris ne tikai lēnāk, bet arī neveiksmīgāk. Līdz ar sintētisko pamatu tēlniecība zaudē garīgo mērogu un piesātinājumu.

Tēlniecības portretam pārmaiņas ideoloģijā un mākslas veidu struktūrā kļūst liktenīgas. Tās ietekmē tēlniecības portreta attīstību uz vairākiem gadsimtiem. Portreta attīstība glezniecībā ir nesalīdzināmi auglīgāka. Tēlniecībā nav tādu sasniegumu, kas būtu līdzvērtīgi Rembranta, Goijas, Velaskēza, 18. gadsimta angļu glezniecības meistarībai portretā. Glezniecībā atrisinātas portreta problēmas tēlniecībā ienāk ar novēlošanos, izplatās šaurākā lokā, reti saistās ar novatoriskām atklāsmēm. Hudons — Francijā, krievu tēlnieks Šubins, kura reprezentatīvajos portretos pavīd kritizējoša attieksme, Falkonē sniegums heroiski monumentālajā portretā — tie ir atsevišķi izņēmumi, kas liecina par centieniem ievirzīt tēlniecības portretu laikmeta progresīvo ideju lokā. Hudons, piemēram, apliecinādam apgaismības laikmeta uztveres analītiskumu un pastiprināto interesi par spēcīgu personību, viens no pirmajiem tēlniecībā pierāda portreta — biogrāfijas un raksturportreta iespējas.

Tēlniecības vispārējais līmenis ir necils. Tā visumā pasīvi un bieži vien eklektiski pārstrādā galveno stilistisko virzienu principus, to radošā izpratnē jūtami atpalikdama no glezniecības. Tēlniecības portreta pamatplūsma pakļaujas idealizācijas prasībām. Portrets kļūst par valdošās šķiras pašapziņas, tās oficiālā cienīguma un prestiža dokumentētāju. Patieso priekšstatu par cilvēku aizstāj nosacīta, aristokrātiski cēla poza. Portretu kompozīcijas pārblīvē ar grezniem aksesuāriem, un dažkārt ir grūti iespaidu raibumā uztvert attēlotā cilvēka seju.

Manierismā un oficiālā akadēmisma strāvā viens no vadošajiem žanriem ir parādes portrets. Savu nozīmi tas saglabā arī baroka stilistiskajā sistēmā un klasicismā. Šajos posmos tiek izstrādāti stingri reglamentēti portreta paņēmieni. Īpaši normatīva portreta izpratnē raksturīga konservatīvajam akadēmismam. Akadēmisku pieeju dažkārt papildina naturālistiskais veidojums, pavīd salonisks skaistinājums. Atsevišķos gadījumos sastopam patiesāku skatījumu un tēla romantizācijas tieksmes, piemēram, dzīvespriecīgajos un plastiski atraisītajos franču tēlnieka Žaka Batista Karpo darbos.

Kopumā portreta tēlniecība līdz 19. gadsimta vidum ir konservatīva. Ievērojot tēlniecības vispārējo sadrumstalotību, uz patētiski pārblīvēto figurālo alegoriju un dižmantīgo pieminekļu fona sniegums portreta žanrā dažkārt tomēr šķiet atturīgāks, nopietnāks, arī patiesāks. Piemēram, V. Stasovs, no kritizētāja reālistiska pozīcijām iznīcinoši vērtēdams 19. gadsimta tēlniecību, pieņemamas profesionālas veiksmes saskata vienīgi portretā.<sup>14</sup> Plašākā kopainā sasniegumi nav izcili. Vienmulje pozu, žestu, izteiksmju atkārtojumi kompozos krūšutēlos, raksturojuma vienpusība un plastikas ilustratīvisms nomāc dzīvas domas, reālistiska rakstura un patiesu jūtu izpausmes. Veidojas neatbilstība starp realitāti un portreta stereotīpiem.

Uzskatos par cilvēka atveidošanu portretā aizvien ir sadūrušies divi pasaules uzskati: materiālistiskais un ideālistiskais. Reālistiskas cilvēka izpratnes centieni ir saistīti ar materiālistisku dzīves uztveri. Idealizācijas tieksmēs atspoguļojas ideālistiska pasaules uzskata modifikācijas. Šie virzieni parādās arī



teorētiskos spriedumos par portretu. Raksturīgi, ka zināmā attīstības pakāpē teorētiskie uzskati par portretu, kuri atspoguļo ne tikai tēlniecības, bet arī pārējo mākslas veidu virzību un sintezē portreta vēstures pieredzi ar priekšstatiem par to, kādam vajadzētu būt portretam, apsteidz tēlniecības portreta praktisko attīstību. Tas atspoguļojas Hēgeļa uzskatos par portretu, kas problēmu izvērsumā un atziņu būtiskumā paceļas tālu pāri Eiropas portrettēlniecības ikdienai un saglabā savu nozīmi visā tālākajā portreta attīstības gaitā.

Hēgeļa portreta koncepcijas stūrakmens ir uzskats, ka garīgā izteikšana cilvēka tēlā ir galvenais. Attīstīdams ideālistisku tēzi, ka mākslinieciski skaistais ir pārāks par dabu, Hēgelis aicina interpretēt dabu, tātad modeli tā vispārīgajā raksturīgumā, tā noturīgajā garīgajā savdabībā.<sup>15</sup> Tas nozīmē atteikšanos no rakstura atklāšanai nebūtisku fizisku sīkumu parādīšanas. Vispārīgums tādējādi ir «nepilnvērtīgās» dabas uzlabošanas līdzeklis.

Šādā attieksmē izpaužas senas, jau grieķu filozofijā sastopamas portreta koncepcijas ietekme. Salīdzinādamus traģēdijas rakstnieka un portretista pieeju, Aristotelis saka: «Tā kā traģēdija atdarina labākus cilvēkus, nekā esam mēs, tad traģēdiju rakstniekiem jārikojas tāpat kā labajiem portretu gleznotājiem. Viņi, no vienas puses, attēlo to izskatu īstenībai līdzīgu, bet, no otras puses, padara tos daiļākus.»<sup>16</sup>

Tas, ko Hēgelis sauc par mākslas «glaimiem», visumā atbilst klasicisma ievirzei portretā. Formulēdams portretam būtisko jēdzienu «raksturs», Hēgelis šo koncepciju padziļina reālistiskas izpratnes virzienā. Uzsverdams rakstura iekšējo bagātību, noteiktību, viengabalainību, atzīdams, ka tikai daudzpusība padara raksturu nozīmīgu, norādīdams uz to, ka raksturam jābūt individualizētam, jo citādi tas pārvēršas shēmā,<sup>17</sup> Hēgelis uzstājas gan pret virspusīgi seklu idealizāciju, gan pret neizvēlīgi burtisku dabas kopēšanu, arī pret pārmērībām, jo raksturīgā pārmērība ir karikatūra.

Raksturīgā jēdzienu Hēgelis izvirza par vienu no galvenajiem estētiskās gaumes un pareizas skaistā izpratnes kritērijiem. Kā redzēsim, raksturīgā, skaistā, patiesā nedalāmība kļūst par reālistiskā portreta pamatproblēmu, par Rodēna un vēlākā reālistiskā portreta attīstības vadmotīvu.

Tālākam portretiska atspoguļojuma idejiskās mērķtiecības saasinājumam un materiālistiskas cilvēka koncepcijas pamatojumam pievēršas marksistiskā filozofija.

Markss un Engels 1850. gadā žurnālā «Neue Rheinische Zeitung. Politisch-Ökonomische Revue» publicē kādu recenziju, kurā raksta: «Būtu ārkārtīgi vēlams, lai cilvēki, kas atrodas partijas kustības vadībā gan revolūcijā, slepenās biedrībās, presē, gan arī vēlāk oficiālos posteņos, — tiktu beidzot attēloti rembrantiski skarbās krāsās, visā savā dzīvīgumā. Līdzšinējie attēlojumi nekad neparāda mums šos cilvēkus reālā, vienmēr tikai oficiālā izskatā ar varoņu koturnām kājās un oreolu ap galvu. Šajos līdz debesīm paceltajos rafaēliskajos tēlos pazūd viss attēlojuma patiesums.»<sup>18</sup> Šajā izteikumā paustā kritika attiecas uz literāru atspoguļojumu, taču plašākā programmatiskā nozīmē tā ietver arī tēlotājas mākslas problēmas. Īpaši nozīmīga ir norāde uz to, ka mākslai, kas savus ideālus saista ar progresīvu sabiedrisku virzību, nav jāpārņem akadēmiskās mākslas idealizējošā attieksme un izteiksmes atribūti. Norādījumus uz reālistiska raksturojuma principiem atrodam vairākās K. Marksa un F. Engelsa apcerēs. Piemēram, sarakstē ar F. Lasalu par drāmas izveides jautājumiem Markss un Engels vairākkārt norāda, ka attēlotos individuus nevajag pārvērst par vienkāršotiem laikmeta gara ruporiem,<sup>19</sup> uzsver rakstura patiesīguma un spilgtuma nozīmi, vēršas pret literatūrā un mākslā valdošo «nelāgo individualizāciju»<sup>20</sup>, aizraušanos ar sīkumiem.

Šķiru pretrunu saasināšanās, revolucionāru ideju izplatība un masu sabiedriskā un politiskā apzinīguma aktivizēšanās sagatavo kultūras demokratizēšanās ceļu. Veidojas pamats kritizētāja reālisma tendencēm un reālistiskās pieejas diapazona paplašinājumam. Viens no pārvērtību vēstnešiem ir Onorē Domjē. Vairāk pazīstams ir Domjē grafīķis, gleznotājs, karikatūrists. Portretam Domjē savā mākslā nav atvēlējis īpašu vietu, viņa radīto tēlniecības darbu skaits nav liels. Tomēr Domjē raksturotāja spēks un nesaudzība, viņa darbu nepārprotamā sociālā nesamierināmība pieteic jaunu, reālistiski kritizējošu skatījumu arī portretā; viņa veidojumu enerģiskais, trāpīgais un zināmā mērā pat monumentālais plastiskums ir jauns vārds tēlniecībā.<sup>21</sup>

Domjē atgriez portretam vienu no spēcīgākajiem raksturošanas līdzek-

liem — mākslinieciski pamatotu pārspilējumu. Domjē portretiskajās karikatūrās, kas jau pēc savas žanra ievirzes tēlniecībā ir unikāla parādība, šis izteiksmes līdzeklis kalpo galvenokārt atmaskojoši dzelīga, satīriska tēla radīšanai.

Ogists Rodēns asi raksturīgu cilvēka uztveri iesaistīja izvērstā plastiskā sistēmā kā būtisku reālistiska raksturojuma elementu, ar kuru iespējams panākt padziļinātu tēla psiholoģisko izgaismojumu. «Mākslā skaists ir tikai raksturīgais» — šī atziņa Rodēna daiļradē iegūst papildīta estētiska principa spēku. Tā kļūst par pamatu cilvēka vērtējumam portretiskā tēlā.

Cilvēks un cilvēce, atsevišķs cilvēks un laikmets, kas to radījis, cilvēks — sabiedrības loceklis, indivīds un dzīvības spēka izteicējs. Likdams savas patiesi laikmetīgās mākslas pamatā šīs lielās, mūžsenās attieksmes, Rodēns deva tēlniecībai tādu mērogu un spēku, kas to ierindoja sava laika intelektuālās un radošās darbības visaktīvākajā zonā. Pret buržuāziskās sabiedrības liekulīgo morāli un akadēmiski konservatīvo mākslu vērstais protests atrada Rodēnā pārliecinātu un mākslinieciski daudzpusīgu izteicēju.

Rodēns atdeva tēlniecībai ticību neierobežotai plastisko iespēju daudzveidībai. Atbrīvoja tās garu un stilu, atjaunoja pašāvērtību uz diviem neatsveramiem pirmavotiem — dabu un tradīciju mantojumu.

Rodēna māksla veidojās dzīva un pretrunīga — tāda, kādu to radīja asus sociālus kontrastus iepazīnušais laikmets. Līdzās svētai ticībai cilvēka diženumam — sāpīga eksistences traģisma apzināšanās, līdzās neskaitāmiem dziļurbumiem psiholoģijas, intelekta darbības, radošā ģēnija izpausmju slēptākajos slāņos — versmojošs sensuālists, bezbailīga tuvošanās dzīvnieciski pirmatnējiem instinktiem cilvēka dabā, līdzās reālistiski asai nojautai par parādību sociālajām saknēm — romantizējošs mysticisms, lidojums tumšā un attālinātā vispārcilvēcisko kaislību, moku un pārvērtību pasaulē. Rodēna stihija ir kustība — nepārtraukta, neapstādināma pārdzīvojumu, garīgo stāvokļu, izjūtu noskaņu maiņa, to ieplūdināšana, samezģlošanās un atraisīšanās cilvēku augumos un sejās, viņu likteņos. Tas ir nemitīgs ritējums, dzīvības spēku plūsma, kura barojas Rodēna brīvajā, jutekliski tiešajā attieksmē pret dabu. Vārdos nepieminētu vīru un sievu augumos mutļo tā pati kaislā, nenovēršamā dzīvotgriba, kas atmodina Kalē mocekļu vīrišķību, kas paceļ «Domātāju» un «Balzaku» uz gara varenības apliecinājuma augstākā pakāpiena. Rodēna pasaule ir milzīgs dzīvs organisms, kurā viss saistās, saplūst, sadalās un atkal apvienojas saskaņā ar noteikta «asinsrites» mehānisma darbības ritmu. Portrets ir šīs pasaules daļa — sava veida smadzeņu modrības centrs, kurā uzkrājas morālā un estētiskā vērtējuma kritēriji, kas ietekmē Rodēna tēlniecību kopumā.

Rodēna mākslā portrets pārstāj būt noslēgta sistēma. Tas iesaistās kopsakarībās ar citiem tēlniecības žanriem, kļūst par aktīvu īstenības izziņāšanas līdzekli. Gandrīz katru lielāku darbu Rodēns sāk ar neskaitāmām rakstura studijām. Par to liecina portretiskie meti Kalē pilsoņu grupai, daudzie varianti Balzaka piemineklim. Ceļš uz monumentāliem vispārinājumiem īstenojas ar portretisku tuvplānu starpniecību. Rodēna labākie portreti savukārt sniedz tādu personības raksturojuma koncentrācijas pakāpi, kas iekšēji tuvina tos monumentālajam žanram. Reālistiski raksturojošā portretā un portretiskajās pieminekļu kompozīcijās Rodēna trieciens akadēmismam ir visspēcīgākais. Tas ir viņa mākslas reālistiskais pamatkodols.

Portreta un monumentālās sfēras tuvināšanās izriet no uzskatiem par personības lomu sabiedrībā un vēsturē. To nosaka demokrātisku ideju potenciāls laikmeta sabiedriskajā apziņā. Vispārīgu ideju izteikšanās konkrētos raksturos ir cilvēcisko un līdz ar to mākslas struktūru attiecību demokratizēšanās liecība. Tā ir antitēze ne tikai akadēmismam un tiem sabiedrības spēkiem, kurus tas pārstāv. Zināmā mērā tā ir antitēze arī impresionisma programmai un jūgendstila pārsvarā dekoratīvajam plastiskumam. Tā ir reālistiska izejas pozīcija turpmākajiem vispārinājumiem portretā.

Ar Rodēnu portrettēlniecībā ienāk radošās personības apliecinājums un dramatisma tēma, kas 20. gadsimta mākslā papildās abos Rodēna iezīmētajos virzienos. Antuāna Burdela bēthoveniāna, dziļš traģisms un pirmsrevolūcijas noskaņu nojautas krievu tēlnieces Annas Golubkinas portretos — tie ir tikai daži Rodēna laikam un viņa garam tuvākie piemēri. Kā redzēsim, arī latviešu tēlniecībā atbalsojas rodēniskā cilvēka koncepcija. Rodēns plaši un vispusīgi izstrādā psiholoģiska raksturportreta, portreta biogrāfijas, portreta — laikmeta garīgo

norišu atspoguļotāja, kā arī liriskā portreta problēmas. Var teikt, viņš manifestē gandrīz visus galvenos jauno laiku tēlniecības portreta tipus.

Atsvabinājais portretu no akadēmiskā formālisma ierobežojumiem, no jauna padarījis to par aktīvu īstenības izzināšanas formu, Rodēns atvēra žanra robežas jauna saturs un pastiprinātas emocionālas slodzes uzņemšanai. Runājot par Rodēnu, ir pieņemts uzsvērt impresionistisko elementu viņa daiļradē, arī portretā. Taču impresionistiski acumirkļīgais, īslaicīgā noskaņa, garastāvoklis — tie nav Rodēna portretu galvenie motīvi. Analītiskas psiholoģisko stāvokļu un emocionālo īpatnību studijas Rodēna portrettēlniecībā gandrīz vienmēr sumējas vispusīgi raksturotā portretiskā tēlā. «Labs portrets ir līdzvērtīgs veselai biogrāfijai» — sarunā ar savu laikabiedru Polu Kzelli teicis Rodēns. Tālāk apcerēdams vairākus Hudona portretus, Rodēns formulē pats savus uzskatus par portretiskā tēla raksturojuma pamatelementiem un mērķiem: «Palūkojieties uz Ruso salīdzinājumā ar Voltēru. Viņa skatienā smalks vērīgums. Šī īpašība raksturīga visām 18. gadsimta sejām. Viņi ir pirmām kārtām kritiķi: viņi pārbauda visus principus, kas līdz tam turēti par svētiem; viņu skatiens ir pārbaudošs un pētošs.

Profesija: tas ir filozofs — domīga un smaga piere, antīka stāja, kuru izceļ klasiskais galvas apsējs. Pasvītroti nevērīgs izskats, mati nesakārtoti, zināma līdzība ar Diogēnu un Menipu; tas ir sludinātājs, kas mudina atgriezties pie dabas, pie pirmatnējās dzīves.

Individuālais raksturs: seja izvagota, tas ir cilvēknīdējs; uzacis sarauktas, pierē raižu rievās; viņš žēlojas — un ne bez pamata —, ka visi viņu vajā.

Nu sakiet, vai tas nav labākais komentārs viņa «Grēksūdzei?»<sup>22</sup>

No Rodēna ieskaļiem par portretiski būtisko, par raksturīgo veidojas tas jaunais, pret akadēmisma pozīcijām vērsta, cilvēciskotais estētiskais ideāls, kura apliecinājumu atrodam viņa darbos, sākot ar agrīnajiem portretiem un beidzot ar Balzaka tēlu.

Mākslā skaists ir tikai raksturīgais, tikai patiesais. Raksturs ir katras dabas parādības dziļākā patiesība. Mākslā atbaidošs un riebīgs ir viss neīstais, mākslofais, viss, kas grib izlikties skaists, viss vienaldzīgais un viltotais, viss, kas ir tikai skaistā fasāde, viss, kas melo.<sup>23</sup> Raksturīgais — patiesais — skaistais — tāda ir Rodēna cilvēka izpratnes programma. Tā kļūst par pamatu tēlniecības attīstībai, īpaši tās progresīvajiem strāvojumiem un portretam.

Savā grāmatā par portreta žanra problēmām L. Zingers, raksturodams demokrātiskā humānisma izpausmes portretā un kritizētāja reālisma metodes veidošanos Eiropas mākslā 19. gadsimta beigu posmā, lieto apzīmējumus «atmaskojošais» un «apliecinošais» jeb «pozitīvais» portrets.<sup>24</sup> Rodēna mākslā nostiprinājās vērtējoši analītiskā un patētiski apliecinājošā portreta tradīcijas. To turpinājumu atrodam gan Rodēna tuvāko laikabiedru Šarla Despio un Antuāna Burdela portrettēlniecībā, gan dažādās Eiropas zemju tēlniecības skolās un daudz, tai skaitā latviešu, tēlnieku daiļradē. Virzītas uz cilvēku pašapzināšanās būtiskākajiem aspektiem — izziņojošo un mobilizējošo apliecinājošo, iedvesmojošo —, šīs tradīcijas portreta žanram ir aktuālas joprojām.

Rodēna atziņas un paņēmienu, viņa paņēmienu ārējās pazīmes, tā dēvētais rodēniskais impresionisms ātri ieviesās Eiropas tēlniecībā, kļūdams par vispārpieņemtu izteiksmes veidu. Vienlaicīgi rodas reakcija pret rodēnismu galvenokārt tā impresionistiskajā izpratnē. Norisinās loģiska, likumsakarīga rodēniskās koncepcijas vai tā dēvētās Rodēna skolas evolūcija sintēzes un kompozicionāli tektoniskā tēlnieciskuma virzienā. Kā sava veida pašattīstības process šīs tendences piepildās Rodēna tuvāko līdzgaitnieku Antuāna Burdela un Šarla Despio darbībā. Tālākajā izplatībā dažādās nacionālās skolās uz sintezējošas pieejas pamata veidojas savi patstāvīgi principi. Ar šo strāvojumu tā vai citādi saistītas gandrīz visas Eiropas zemju tēlniecības skolas, arī latviešu tēlniecība.

Rodēna tuvāko pēcteču mākslā portreta problēmas ieņem nozīmīgu vietu. Plastisko priekšstatu koncentrēšanās process izraisa padziļinātu interesi par atsevišķiem tēlniecības portreta aspektiem.

Šarls Despio veido tikai portretus un kļūst par vienu no izcilākajiem 20. gadsimta portretistiem. Šis meistars līdz harmoniskai pilnībai attīsta plastiski nosvērtu, psiholoģiski intīmu portretu, apliecina dziļi bijtīgu individualitātes izpratni. Despio tēlniecībā ienes telpiski noslēgta apjoma un trauslas iekšējas kustības poēziju. Jaunā gultnē ievirza ētiskā un estētiskā saskaņas problēmu.

Izsmalcināti un jutīgi atklādams raksturīgo ik vaibstā, ik formas niansē, Despio katrā portretā izceļ kopformas raksturīgumu un tēlniecisko veselumu. Rodēns lasa cilvēka sejā pārdzīvojumu, moku un garīgo pūliņu pēdas. Despio grib dvēseli dziedināt. Viņš atvēl cilvēkam mieru un iekšēju harmoniju.

Antuāns Burdels rod jaunas iespējas heroiska tēla un monumentalitātes izteikšanā. Šis meistars uzsver autora attieksmes nozīmi portretā, vēršas pret detaļu pārbagātību.

«Galva,» Burdels saka, «sastāv no neskaitāmi daudzām detaļām. Katra no tām pastāv vienīgi kā veselā daļa. Jūs bieži vien dzirdat, kā par bisti saka, ka acs izveidota pareizi vai mute nepareizi. Tie, kas tā saka, maldās, jo viņi vadās no atsevišķu daļu redzēšanas. Vajag veidot visu kā veselumu. Jūs nevarēsiet izveidot muti vai smakru, ja novērsīsieties no acs un pieres. Nepieciešams, lai daļu samērība mākslas darbā atbilstu pasaules harmonijai. Tas ir visvarens likums.»<sup>25</sup>

Burdels cilvēka veidolu salīdzina ar katedrāli. Darba gaitā atklājas modeļa īpašības un īpatnības, bet vispirms jāapzinās un jārada spēcīga, tēla iekšējo patiesību atklājoša konstrukcija, tad var pāriet pie ārējo formu izveidojuma.<sup>26</sup>

Burdelu saista spēcīgi, monolīti raksturi. Viņš ir radoša dižcilvēka tēmas risinātājs un heroiski monumentalizēta, spraigi dramatiska portreta meistars.

Gan Despio psiholoģiski un plastiski niansētā, atturīgi smalkā portreta koncepcija, gan Burdela monumentalizētāja patoss plaši atbalsojas jauno laiku tēlniecībā. Kā redzēsim, arī latviešu tēlniecība nevis tieši pieņem Rodēna principus, bet, veidojot savu stilistisko līniju, rēķinās ar tām atziņām, kas saskatāmas Rodēna izraisītās ievirzes evolūcijas procesā.

Uzmanībai pievēršoties izteikti plastiskiem tēlnieciskā motīva risinājumiem, daļēji mazinās portretiskā skatījuma nozīmi. Piemēram, Aristida Maijola tīrskanīgās plastikas ritējumā un antīkās mākslas ideālo plastisko priekšstatu atcerēs, — ievirzē, kas tuvinās Hildebranta un Minhenes skolas neoklasicisma līnijai, psiholoģiski portretisks cilvēka atveidojums sastopams daudz retāk nekā Rodēna izzinoši aktīvajā mākslā. Maijols saka: «Atsevišķais mani neinteresē. Svarīga ir vispārējā ideja. [...] Es meklēju skaistumu, nevis raksturu. Portrets un statuja — man tie ir pretstati.»<sup>27</sup> Veidodams plastiski harmonisku sieviešu augumus, Maijols patiešām līdzīgi klasiskā posma grieķu meistariem izvairās no individualizācijas. Maijola nedaudzie portretiskie darbi apliecina gan cilvēkmīlestību, gan portretiski raksturīgā izjūtu.

Reālistiskas cilvēka izpratnes un tēlniecības sociālā satūra paplašināšanā nozīmīga loma ir beļģu tēlniekam Konstantīnam Menjē, kurš savu mākslu velta proletariāta darba dzīves atspoguļojumam.

Līdz gadsimtu mijai tā dēvētā humānistiskā jeb antropocentriskā Eiropas tēlniecības tradīcija attīstās visumā secīgi. Mainās žanru aktivitāte un savstarpējās attieksmes, bet vienmēr savu galveno uzdevumu tēlniecība redz cilvēka atveidojumā. Pārmaiņas žanru struktūrā nosaka galvenokārt tas, kādām cilvēka īpašību izpausmēm tai vai citā posmā tiek pievērsta lielāka uzmanība.

Šī tradīcija sastop opozīciju 20. gadsimta modernismā, kura dažādie strāvājumi savus mērķus mākslā saista ar «tīrās formas» problēmām. Tēlnieki meklē iedvesmas avotus organiskajā dabā, kultūras reminiscencēs, mašīnu laikmeta konstrukcijās. Lemūžināšanas uzdevumu vietā stājas spontāna plastikas līdzdarbība vides veidošanā. Atteikšanās no cilvēka tēla pārveido tradicionālās žanru formas un attieksmes.<sup>28</sup> Atkāpšanās ir daudzējādā ziņā dramatiska. Nedaudzie piemēri, kas apliecina interesi par indivīdu, ir esības tragisma izjūtas skarti. Atsvešinātību pauž, piemēram, Alberto Džakometi portretu sirreālā eksistence telpā, to dīvaini spraigais nobalansējums uz izgaisinājuma robežas. Itāļu tēlnieka Marīno Marīni portreti ir vitāli, tajos saglabājas ticība personībai, bet arī tie ir dramatiski. Šeit minu tikai dažus piemērus.

Paralēli problemātiskām, galēji saasinātām portreta formām, kādas sastopam, piemēram, kubismā, futurismā, sirreālismā un citos 20. gadsimta pirmās puses avangarda virzienos, turpina pastāvēt akademizēts reālists gan oficiālajā, gan masu mākslā. Tas eklektiski un vienkāršoti imitē vecus paņēmienus un portretā nevar sniegt vairāk par ārējo līdzību un pozu. Šis paradoksalais pretexts ir tikai viena no portretu krīzes pazīmēm.

Pārlūkojot 20. gadsimta tēlniecību, plašāk pievēršoties tās progresīvajiem spēkiem un strāvājumiem, saskatām daudzveidīgu reālistiska portrettēlniecības stila evolūciju gan dažādās mākslas skolās, gan atsevišķu meistaru daiļradē.

# Latviešu profesionālās tēlniecības sākums

## Ierosmju loki. Principi un personības

Latviešu profesionālās tēlniecības veidošanās sākas ap gadsimtu miju. Tas ir laiks, kad neatlaidīgā cīņā par pastāvēšanas tiesībām nostiprinās latviešu kultūra.

Vēsturiskie apstākļi Latvijā nacionālās mākslas attīstībai nav labvēlīgi. Tēlniecība spēcīgāk nekā pārējie tēlotājas mākslas veidi izjūt morāla un materiāla atbalsta trūkumu. Tas nosaka profesionālās tēlniecības samērā vēlo iesaistīšanos tēlotājas mākslas attīstības gaitā. Kādus atbalsta punktus latviešu tēlniecība izvēlas, kādu tradīciju pieredzi tā izmanto vai neizmanto, — to nosaka attīstības apstākļu īpatnības.

Feodālās apspiestības gadsimtos tiesības veidot profesionālu mākslu latviešu tautai liegtas. Tā rada spēcīgu un savdabīgu folkloru. Latviešu tautas kultūras mantojumā līdz apbrīnojamai pilnībai izkopta literārā un arī muzikālā sacere, pastāv savdabīga un skaidra plastisko priekšstatu sistēma. Vēsturisko apstākļu, bet daļēji varbūt arī tautas rakstura īpatnību ietekmē latviešu pirmsprofesionālajā mākslā plastiskie priekšstati un izjutumi salīdzinoši retāk izteikti tēlojošās formās. Šo kultūras mantojuma slāni neesam vēl pilnībā izpētījuši. Iespējams, ka tas ir bagātāks, nekā domājam, bet kopumā tik izvērsta tautas tēlniecības tradīcijas kā, piemēram, lietuviešiem, kuri ar koktēlniecību lepojas kā mēs ar tautasdziesmām, latviešu plastiskās kultūras mantojumā nav. Latviešu tautas mākslā plastiskās saceres tradīciju netrūkst, bet tās parādās galvenokārt saistībā ar lietojamām formām. Nekļūdīgi izvēlētas zemnieku celto ēku proporcijas, saskanīgs to saistījums sētas telpā. Amata meistaru darinātajās liefās sastopam atturīgi cēlu plastiskumu un īpatnas formas elementu saskaņas. Apbrīnojami plastiski, varētu teikt pat skulpturāli, ir sieviešu tautas tērpi, īpaši villaines. Folklorai ir svarīga nozīme ne tikai telpisko priekšstatu, bet arī cilvēka izpratnes veidošanā. Tā ir avots un pamats ētiskām atziņām par skaisto, patieso, par īpašībām, kas nosaka cilvēka vērtību.

Ar laiku latviešu tautas kultūrai raksturīgās īpatnības ieaug latviešu profesionālajā tēlniecībā. Tas notiek pakāpeniski un pierādās, kad sasniegta zināma patstāvība. No tautas mākslas nākošie impulsi netiek aizgūti tieši. Tie ieplūst tēlniecībā ar atsevišķu meistaru pasaules izjutumu kā principi, par kuriem Teodors Zaļkalns teicis, ka tie guļ, dziļi iemetināti tautas būtībā, un ir visdziļāk neapziņāti.<sup>1</sup> Iekšējs radošs dialogs ar šo tradīciju slāni turpinās visā latviešu tēlniecības attīstības gaitā.

Attīstības sākumā latviešu profesionālā tēlniecība ir uzņēmīga pret ietekmēm, kuras atrod tuvāko kultūras tautu pieredzē un pasaules tēlniecības senāko laikmetu tradīcijās. Savu iespēju robežās tā pieņem profesionālā mākslā pastāvošos principus, galvenokārt tādā veidā, kādā tie šai laikā funkcionē tuvāko kultūras tautu mākslā. Tas attiecas gan uz vispārējo virzību, gan arī uz žanru izvēli un to specifikas izpratni. Tā kā latviešu monumentālās, dekoratīvās un vispār lielo formu tēlniecības attīstība tā laika Latvijas apstākļos nav iespējama, tad problēmas saistās galvenokārt ar stājmākslas formām, kuru vidū pēc satura nozīmes un plastisko atradumu būtiskuma izvirzās portreta žanrs.

Latviešu tēlniecība veidojas spēcīgu reālisma strāvojumu mijiedarbībā. Pirmais, iekšējais, avots ir latviešu tēlotājas mākslas reālisma līnija, kura tajās nozarēs, kas sāk attīstīties agrāk, ap 19. gadsimta vidu, ir jau iekopta un kurā sāk izpausties nacionālas savdabības iezīmes. Latviešu tēlotājas mākslas kopīgā reālistiskā ievirze dod tēlniecībai estētisku kritēriju pamatu, tematisku un daļēji arī stilistisku orientāciju.

Otrs iespaidu loks ir krievu profesionālajā mākslā. Ar to latviešu tēlnieki sastopas mācību gados Pēterburgā. Nozīmīga acīmredzot ir ne tikai izglītošanās, bet arī sabiedriskās un mākslas dzīves iepazīšana. Ietekmē reālisma noteicošais īpatsvars krievu mākslā. Rodas iespēja piesātināties ar nepatiku pret akadēmisma dogmām. Nostiprinās pārlicība par tautiskas mākslas sūtību.

Trešais, tēlnieciskajai koncepcijai pats svarīgākais ierosmju loks ir Rodēna ievadītā jaunlaiku tēlniecības virzība. Saskare ar izcilākajiem Eiropas tēlniecības sniegumiem nostiprina profesionālu prasmi un dod iespēju droši un patstāvīgi risināt stila problēmas. Gan Pēterburgas, gan Rietumeiropas pilsētu muzejos latviešu tēlnieki iepazīstas ar senāko tēlniecības posmu mākslas vērtībām. Tas sekmē plaša redzējuma un plastiskās kultūras izsmalcināšanos.

Tuvojoties gadsimtu mijai, krievu tēlotājas mākslas rostība saliedējas ap glezniecību. Kritizētāja reālisma noskaņas parādās arī 19. gadsimta beigu posma tēlniecībā, bet galvenokārt sadzīves tēmu ietvaros. Izteiksmes līdzekļi komplektējas no reālistiskiem paņēmieniem ar šim laikposmam raksturīgu reālistiskās uztveres pietuvinājumu vai nu naturālismam, vai impresionistiskam veidojumam. Garīgais pacēlums, kādu 19. gadsimta krievu tēlniecībai centās piešķirt, piemēram, M. Antokoļskis, ar viņa aiziešanu apsīka. P. Trubeckoja kosmopolītiski rostīgais, savā ziņā «tīrais» impresionisms tuvināja tēlniecību dzīvajai ikdienai, bet reti pacēlās līdz plašākiem vispārīnājumiem. M. Čižovs, kas mācīja tēlniecību Štiglica skolā, kur izglītojās topošie latviešu tēlnieki, būdams mākslinieks ar asu sociālās netaisnības izjūtu un reālistisku skatījumu, ar šīm īpašībām bija tuvs peredvižņiku tradīcijām. M. Čižovs, kā liecināja Gustavs Šķilters un Burkards Dzenis, vēlāk arī Emīls Melderis, bijis nopietns pedagogs.<sup>2</sup> Viņa paša māksla nevērtās plašumā. Krievu tēlniecībā šai laikā vēl trūkst īsti plaša attīstības mēroga. Salīdzinājumā ar glezniecību, pat grafiku tēlniecība ir inertāka.<sup>3</sup>

Dekoratīvās plastikas jomā izplatās jūgendstils. Štiglica skolā, kas gatavo speciālistus mākslas rūpniecības un amatniecības nozarēm, visai plaši ieviešas jūgendstila stilizācijas paņēmieni un motīvi. Šī virziena ietekme skar arī tā dēvētās tīrās mākslas nozares. Pilnībā jūgendstila estētiku un stilistiskos paņēmienus un principus ne latviešu, ne krievu tēlniecība nepieņem. Gadsimtu mijas jūgendstila iespajds tīrās mākslas jomās parādās netieši — tēla romantizācijas nosliecēs, tēla attālinājumā no konkrētības, ekspresīvai kustībai pakļautā plastikas «viļņojumā» un lineāro norišu uzsvērumā, interesē par eksotiskiem motīviem un simbolisku izteiksmes veidu. Latviešu tēlniecībā kopumā un portretā jo īpaši jūgendstila ietekme, varētu teikt, ir minimāla. Tā eksaltētās elpas iestrāvājums ir jūtams, bet tam nav noteicošas lomas. Precīzi jūgendiskā elementa īpatsvaru iespējams noteikt detalizētos speciālas ievirzes pētījumos.

Paplašinot profesionālos priekšstatus un meklējot jaunas, laikmeta garīgajai dzīvei tuvākas izteiksmes formas, vesela gan krievu, gan latviešu un arī citu tautu meistarū plejāde sastopas ar Rodēna personību. Tas ir izvērsts un aizrautīgs radošs dialogs ar plašu problēmu loku un tālejošām sekām. Tas ievirza tēlniecību jaunā attīstības pakāpē.

Krievu tēlniecībai saskare ar Rodēnu ir tikpat nozīmīga kā daudzām citām tēlniecības skolām. Vairāki pazīstami krievu tēlnieki, piemēram, A. Golubkina, L. Šervuds, N. Andrejevs, ir mācījušies pie Rodēna. Iztālēm ar Rodēnu polemizē tipiski krieviskais talants S. Koņenkovs. Pēc Koņenkova atzinuma, principiālā radošā strīdā ar Rodēnu radusies arī tā dēvētā Matvejeva skola.<sup>4</sup> Franču meistara tiešā ietekmē savas tēlnieka gaitas sācis, piemēram, gruzīnu tēlniecības skolas pamatlicējs J. Nikoladze. Paaudze, pie kuras pieder izcilā padomju monumentāliste V. Muhina, smeldamās ierosinājumus pērcrodēniskajā plastikā, jo īpaši Burdela dinamiskajā monumentālismā, attīsta enerģisku, monumentāli vērienīgu stilu.

Portrets ieņem nozīmīgu vietu gandrīz visu minēto tēlnieku daiļradē. Notiek strauja šī žanra satura demokratizēšanās. Tas aptver dažādus sabiedrības slāņus. Izvīrās jauni raksturojuma un vērtējuma principi, ievērojami bagātinās plastiskās iespējas. Portrets kļūst jutīgāks pret laikmeta noskaņojumu, dzīvāks un patiesāks. Tas attīstās intīmākas psiholoģiskas izpētes virzienā, veido poētiskus tēla interpretācijas paņēmienus, skar raksturojuma sociālos aspektus, tiecas sasniegt vispārīnošas atziņas. Šai ceļā rodēniskā koncepcija jau kā tradīcija ir viens no būtiskākajiem atbalsta punktiem. Dažādās tēlniecības skolās tā iepotējas savdabīgā augsnē.

Latviešu tēlnieku saskare ar Rodēnu ir tieša un pilnīgi patstāvīga. 1900. gadā, būdami Štiglica skolas stipendiāti Parīzē, Rodēna studijā nokļūst vispirms Gustavs Šķilters, tad Teodors Zaļkalns. Vēlāk, 1906. gadā, uz Parīzi dodas arī Burkards Dzenis.

Gustavs Šķilters, kas pirms tam mācījies tēlniecību pie M. Čižova, šajā laikā ir jau visumā izveidojies tēlnieks. Teodors Zaļkalns, kā zinām, Štiglica skolā beidzis dekoratīvās glezniecības un oforta klasi — viņam sastapšanās ar Rodēnu ir pirmā būtiskā saskare ar tēlniecību un nozīmē profesijas izvēli. Atcerēdamies šo savu dzīves posmu, Teodors Zaļkalns teicis: «Tanī laikā ap Rodēnu vēl nebija izbeigušās cīņas par un pret viņa spilgto, kā toreiz likās, pārdrošo mākslu. Saprotams, ka arī mēs, kā jau tas jaunatnei raksturīgi, iesaistījāmies cīņā un bijām šī tik ļoti apkarotā meistara sajūsmināti piekritēji.»<sup>5</sup>

Rodēna studijā Monparnasa bulvārī, kur nodarbības vadīja Antuāns Burdels un Žils Debuā, audzēkņi varēja saņemt profesionālās meistarības paraugstundas. Viņi iepazinās ar veidošanas pamatiem, ieguva priekšstatus par tēlniecības materiāliem. Iespaidoja ne tikai mācību stundas. Saskare ar Rodēna personību un mākslu — dzīvs pierādījums tēlniecības iespēju neizsmeļamībai, šī mākslas veida vitalitātei un nozīmei laikmeta garīgās dzīves izteikšanā. Rodēna un arī Burdela filozofiskā attieksme pret mākslu, viņu ideālu cilvēciskais liels, atziņu būtiskums un vienkāršība, cieņa pret pagātnes plastiskās kultūras tradīcijām un sava laika aktualitātes izjūta — tas viss kopumā varēja veidot un acīmredzot arī veidoja priekšstatus par mākslu kā tādu, par tēlnieka darba ētisko pamatojumu. Tā bija iespēja atvērt saviem centieniem, savai tālākajai darbībai mākslā visplašākos apvāršņus un uzņemt sevī laika drosmīgākās idejas tieši no pirmavotiem.

Latviešu tēlniecības reālās attīstības iespējas, īpaši sākumā, ir ierobežotas, bet tā nekad nav sirgusi ar provinciālu aprobežotību. Veidodamās kā atvērta sistēma, tā internacionālā vidē absorbējusi sev radniecīgo un piemēroto, pratusi kritiski noraidīt svešas ietekmes. Mākslas mēroga izjūta un iekšējā kultūra, profesionalitātes un mākslinieciskuma kritēriju stingrība nostiprinājās tiešā saskarē ar sava laika tēlniecības izcilākajiem sasniegumiem un pagātnes mākslas paraugiem.

Štiglica skolas mācību programma saviem audzēkņiem sniedza pietiekamu profesionālo pamatizglītību. Tā mazāk varēja dot radošas aizrautības rosināšanai, patstāvīgai radošai domāšanai — mākslinieka personībai. Tāpēc, vērtējot sagatavotības pakāpi, kādu latviešu mākslinieki bija ieguvuši pirms papildināšanās ārzemēs, ir jāapstājas pie studentu pulciņa «Rūķis».

Šīs studentu apvienības darbība ir raksturota Gustava Šķiltera un Teodora Zaļkalna atmiņās, kā arī vairākās citās publikācijās. «Rūķī» — radošās jaunatnes domubiedru kopā — valdošais demokrātiskais noskaņojums ietekmēja latviešu tēlotājas mākslas veidošanos, izvirzīja māksliniekam noteiktas prasības un mērķus. Būt savas tautas, sava laikmeta īstam dēlam, būt lielai, patstāvīgai personībai mākslā — tādi, pēc G. Šķiltera liecības, bijuši «Rūķa» biedru principi.<sup>6</sup> Ir pamats domāt, ka tieši «Rūķa» vidē veidojās gan Teodora Zaļkalna, gan Gustava Šķiltera estētiskie uzskati, viņu vērtējošā attieksme, kas vēlāk palīdzēja patstāvīgi orientēties mākslas dzīves notikumos.

Gustava Šķiltera daiļradē, viņa domās par mākslu atspoguļojas impulsīva reālisma principu apgūšana. Teodors Zaļkalns ir iekšēji, garīgi tuvāks tām noskaņām, pasaules izjūtas tonalitātei, kuru apliecina latviešu glezniecības skola. T. Zaļkalnu uztveram kā J. Rozentāla, J. Valtera, V. Purvīša meklējumu līnijas līdzdalībnieku. Tā ir tieksme pēc reālistiska, bet nekad ne naturālistiska, drīzāk pēc romantizēta tēla. Nosliece uz vispārinošu pieeju, kas pakāpeniski iegūst monumentalitātes pazīmes. Tā ir nepieciešamība pētīt, līdz vieliskumam sajūst dabu un konstruktīvi, būvējoši veidot tās vizuālo pasniegumu mākslas tēlā. Tas ir īpatns liriskā un dziļā, sapņaini gaistošā, klusinātā un lieģišķi stingrā, apsverošā savijums, zināms emocionālā un racionālā līdzsvars, kas dažādojoties tiecas saglabāt noteiktu pastāvīgumu, iekšēji sajūstu un pamatotu mēru. Šī pasaules izjūtas savdabība atbalsojas un visdažādākajās izpausmēs variējas latviešu mākslā līdz mūsu dienām.

Ir jānovērtē «Rūķa» biedru praktiskā sadarbšanās. Kopā strādājot, iztīrājot darbus, daloties domās un iespaidos, veidojās ieskatī par mākslas problēmām. Savā ziņā to varētu uzskatīt par latviešu mākslinieku otro profesionālās meistarības skolu. Liela nozīme ir personīgajai saskarei un uzskatu tuvībai.

Teodors Zaļkalns to raksturo šādi: «Valters un Alksnis visvairāk saistīja manu mākslinieka zināt- un iegūtkāri. Alksnim, kurš iebruca no Rūjienas Pēterpilī un apmetās tanī pašā darbnīcā<sup>7</sup>, bija līdzī jaunākā literatūra par mākslu. Interesanti tad tika priests, teoretizēts, vērtēts.

Kad sāku gleznot studijas brīvā dabā, Valters man mācīja, kā pieiet dabai. Viņš aizrādīja, ka, laukā izgājušam, nevajag tūlīt gleznot, bet vispirms jāieju- tas dabā, jātiecas dabu pilnam uzņemt sevī un tikai tad gleznot.

Šos Valtera aizrādījumus par iejušanos dabā un radošu dabas uzņemšanu sevī, kā es to tagad saprotu, es uzskatu par dārgāko mantojumu, kas man nāk līdzī no manas jaunības.»<sup>8</sup>

Ir ierosinoši salīdzināt šo pieeju ar Burdela atzinumiem par dabas vērtē- šanu un tēlniecisko izpratni: «Lai radītu tēlniecības darbu pēc dabas, vajag vispirms ieraudzīt pašu dabu, modeli tā patiesajā aspektā; bez tā jūsu darbam nebūs ne stingru pamatu, ne saprātīgas uzbūves. Dabu nepieciešams ieraudzīt iekšēji: lai radītu darbu, jāsāk no tā pamatzbūves un tad šim pamatam jāpie- šķir ārējais izveidojums. Nepieciešams ieraudzīt šo pamatu tā patiesajā aspektā, tā arhitektoniskajā izteiksmē.»<sup>9</sup> Antuāns Burdels, kura iespaids uz tēlniekiem, kas nonāca saskarē ar Rodēna skolu, nav mazāks par Rodēna paša autoritāti, bieži un visdažādākajās sakarībās uzsvēra nepieciešamību kompozicionāli sin- tezēt novērojumus iegūtos iespaidus, organizēt un saskaņot tos vienotā plas- tiskā tēlā. Zinot, kā tālāk izveidojās Teodora Zaļkalna ieskatī par dabas tēlnie- cisku vērtēšanu un formu sintēzi, nav grūti saskatīt Zaļkalna sākotnējās saga- tavotības ievirzē zināmu tuvību pērcrodēniskā posma sintēzes meklējumiem.

Aplūkojot Teodora Zaļkalna itin agrīnos darbus, piemēram, «Vectēva ģī- metni» (1894), redzam, ka šai darbā raksturs atklājas stingri uzbūvētā un plas- tiski apjaustā zīmējumā. Savā laikā Zaļkalns, kā zinām, sapņoja par monumen- tālu ainavu gleznošanu un jutās sagatavots šāda uzdevuma veikšanai. Mono- grāfijā par Teodoru Zaļkalnu K. Baumanis uzsver «Rūķa» sanāksmju, J. Valtera un V. Purviša lomu Zaļkalna māksliniecisko uzskatu veidošanās gaitā.<sup>10</sup> Tas palīdz saprast, kādēļ nevis rodēniskās koncepcijas impresionistiskie momenti vai jūgendstila uzslānojums tajā, bet gan tieši Rodēna skolas pavērsiens uz sintezējoši monumentālu tēlniecisku izpratni varēja rosināt Teodora Zaļkalna tēlniecisko principu izveidi.

Kad Zaļkalns sastapās ar Rodēna tēlniecību, šis pavērsiens Rodēna daiļradē bija noticis. Bija radīts Balzaka piemineklis, kurā parādījās Rodēna un Burdela uzskatu saskare. Tas pieteica pāreju uz monumentāli spēcīgu, simbolisku plas- tiku. Apzīmēja kulmināciju, kas rezumēja Rodēna tēlniecisko atziņu evolū- cijā. Burdels pats savos darbos arvien noteiktāk Rodēna jutekliskajam analī- tiskumam pretstatīja sintēzi, plastikas tektoniskumu, plašu summāru formu tēl- niecību. Burdelam ir daudz tiešu sekotāju, kas pārņēmuši viņa ārējo ekspre- siju, arhaizācijas elementus un daudz ko citu. Teodora Zaļkalna tēlniecībā ne- pavīd pat attāla radniecība ar šo straujo, galliskā temperamentā kūsājošo meistarā. Arī rodēniskās ietekmes Zaļkalna mākslā nav vērtējamas kā ietekmes šī jēdziena parastajā nozīmē. Sastopamies ar patstāvīgu pozīciju, ar ap- stākļu un pasaules izjūtas sakrītību, kas ļauj latviešu tēlniekam atrast un pie- pildīt vienu no perspektīvākajiem virzieniem 20. gadsimta mākslā — ceļu uz monumentāli vispārinošu tēlniecību.

Pievēršoties pagātnes tradīciju mantojumam, Teodors Zaļkalns ir noteikts savā izvēlē. Viduslaiku tēlniecība un Mikelandželo — avoti, kas bija nozī- mīgi Rodēnam, — viņu būtiski nesaista; arī burdeliskā arhaizācijas tendence paliek sveša, tāpat kā antīkās tēlniecības motīvi tādā mērā un nozīmē, kādā tie parādās A. Maijola, A. Matvejeva un citu pērcrodēniskā posma meistarā mākslā. Agrā, noturīgā interese par Ēģiptes akmenstēlniecību ir saistīta ar stingri tektoniska tēlnieciskuma apzināšanos. Tā liecina par apsvērtā un līdz- svarota, līdz neapstrīdamai vienkāršībai noskaidrota stila nojaušanu. Te jā- piebilst, ka vairums tēlnieku tuvojās Ēģiptei — un ne tikai Ēģiptei, bet arī citiem Austrumzemju plastikas paraugiem — caur jūgendstilu, meklēja galve- nokārt eksotiku un sasniedza stilizāciju. Zaļkalns atrod ēģiptiešu akmenstēl- niecībā nevis ārējo, bet gan iekšējo principu, būves loģiku un izmanto to par balstu savā tēlnieciskajā un dabas skatījumā. Vēlāk traktātā «Tēlnieciski bū- tiskais» Teodors Zaļkalns raksta: «Plastiski konstruktīvās uzbūves augstākos un savā ziņā arī tīrākos sasniegumus tēlniecībā atrodam pie senajiem ēģiptie- šiem. Ēģiptiešu plastikā konstruktīvi radošā fantāzija, kura mīl stipri vienkār-





1. T. Zaļkalns. Adelīna.  
Bronza, granīts. 1908.

šofas, ģeometriski iesaistītas formas, savā seklikumībā uzliesmo citreiz tik pārdošos konstruktīvos risinājumos, ka tie pat mūsu dienās vēl pārsteidz.»<sup>11</sup>

Otrs nozīmīgs avots Teodoram Zaļkalnam ir Renesanses mākslas studijas Itālijā. Viņā atbalsojas Renesanses ideāli un harmonijas gars. Vistuvākā ir Leonardo da Vinči dziļā, neatminamā, savā ziņā absolūtā personība. Varētu teikt, ka Zaļkalns ir Renesanses cēlā un apskaidrotā cilvēka «uomo virtuoso» ideālu mantinieks.

Cieņa pret tādiem meistariem un laikmetiem cilvēces kultūras pagātnē, kuri spējuši radīt harmonisku mākslu, nav nejauša. Tā sakņojas mākslinieka paša attieksmē pret savu laiku un tajos humānisma ideālos, kurus viņš — sava laika paaudzes pārstāvis — pārdzīvo un aizstāv.

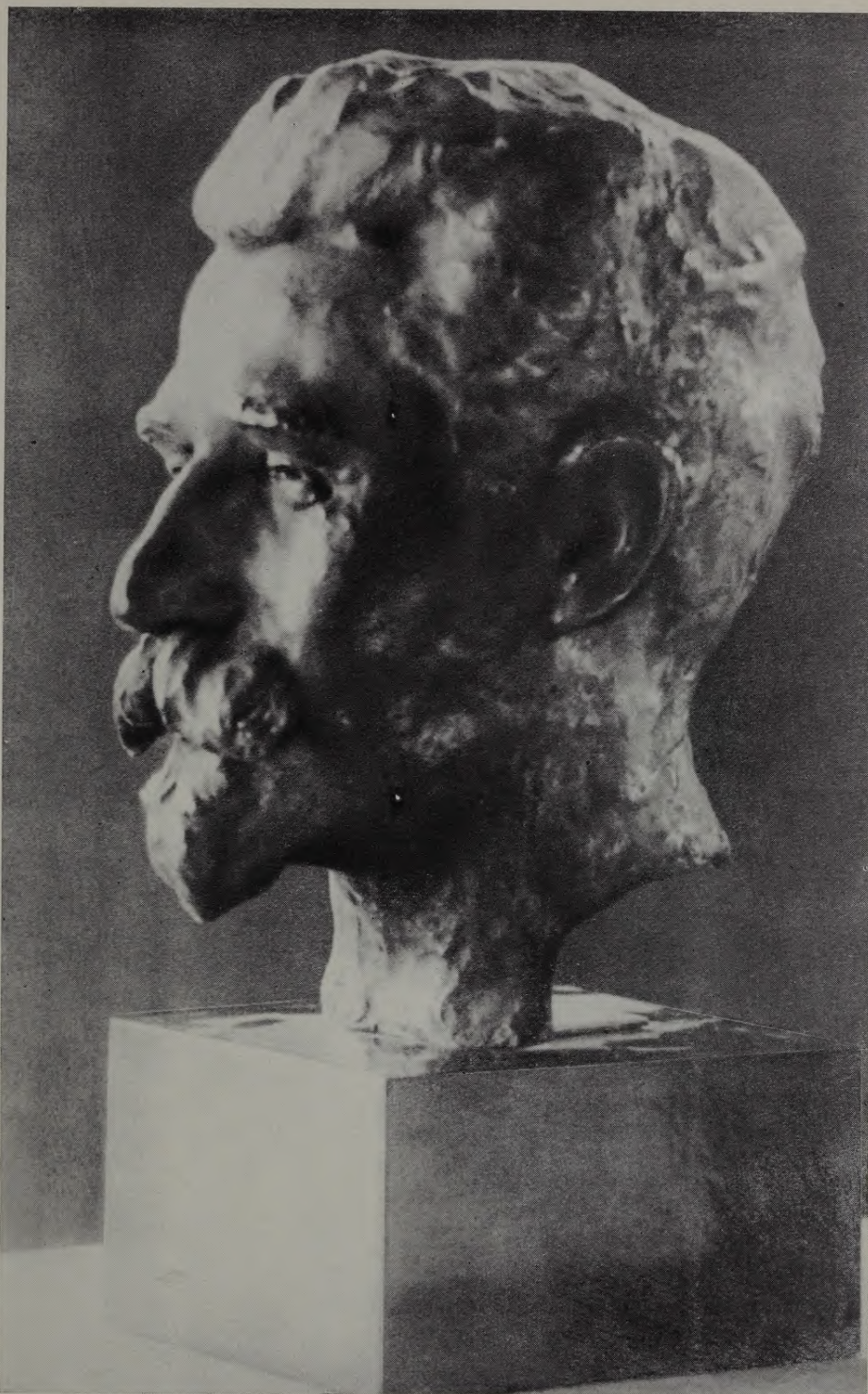
Teodora Zaļkalna tēlnieciskais stils pakāpeniski iegūst daudzas mūsu gadsimta reālismam raksturīgas pazīmes: tiek smēti pēc poētiskas tēla interpretācijas un plastiska pilnīguma, spēcīgu intīmi lirisko intonāciju uzsverumu savienojumā ar racionālu tēlnieciskās pamatkonceptijas noteiktību. Uzsvārs no tieša dabas attēlojuma pārceļas uz ideāla apliecinājumu. Tā ir laikmeta mākslai raksturīgā nepieciešamība modelēt ne vairs tikai sižetiski notiekošo, bet arī vēlamu, iespējamo, garīgi rosinošo, vai, kā Teodors Zaļkalns pats teicis: «Māksla nav esošā noraksts. Esošais un ilgotais ir krasti, starp kuriem vijas mākslas gultne.»<sup>12</sup> Ja mēs reālisma metodes produktīvo būtību meklējam dialektiski mainīgā un vēsturiski nosacītā saiknē starp mākslas atspoguļojošo un pārveidojošo funkciju, tad nav grūti Zaļkalna tēlaini pateiktajā domā saprast viņa reālista pārliecību. Zaļkalns ir raksturīgs 20. gadsimta meistars. Viņš meklē un atrod jaunu saturu un tēlnieciskās izteiksmes nedalāmības mēru un piepilda to izjustā un nacionāli savdabīgā tēlniecības stilā, principu sistēmā, kas ne tikai ilgstoši ietekmē, bet arī programmē, caurvij, pat normē latviešu tēlniecības attīstību visos tās posmos līdz mūsu dienām. Diezin vai būtu pareizi sacīt, ka T. Zaļkalnu saistīja vienīgi cilvēka problēmas. Viņam bija svarīgs garīgais starojums. Savu tēlniecības stilu meistars kopa un pilnveidoja tā, lai tas iespējami tīri un pilnīgi izstarotu telpā un saglabātu laikā garīgi būtisko.

Veidodamies vienā un tajā pašā vidē, saskardamies ar dažādiem iespaidu avotiem, latviešu tēlnieku pirmās paaudzes meistari ir visai atšķirīgi savā izvēlē un secinājumos. Atšķirības izskaidrojamas ar pasaules izjūtas un talanta īpatnībām, bet ne tikai. Sakarības ir tās pašas, bet virzība katram sava.

Pieminot ietekmes, mēs parasti pievēršam uzmanību virsotnēm. Mazāk rēķināmies ar ikdienišķā, vidējā līmeņa iespaidu. Franču mākslā ap gadsimtu miju akadēmiskas ievirzes tēlniecība, pret kuru vērsās Rodēns un viņa līdzgaitnieki, ir zaudējusi māksliniecisku nozīmi, taču saglabā ne tikai oficiālu autoritāti, bet arī plašu darbības lauku. Tā ir konservatīva, tomēr profesionāli nostādīta sistēma, kuras izpaušmes sastopamas ik uz soļa. Vidusmēra publikas gaumes prasības apmierina daudzveidīgs, stilistiski neviendabīgs salonu izstāžu piedāvājums. Dienišķās produkcijas kopaina ir visai eklektiska. Mēs šo ciltautu mākslas vidusslāni, kas nu jau daļēji nogrimis kultūras pasīvā, nepazīstam tik sīki, lai varētu norādīt uz konkrētām ietekmēm. Tās nav izslēgtas. Nerēķināties ar zināmu iespaidošanās iespēju, liekas, nebūtu pareizi. Tēlnieki šo sfēru it labi pārzināja.

Gustavs Šķilters, piemēram, Parīzē nodzīvoja piecus gadus. Te tapa viņa labākie darbi. Protams, mākslinieks pazina ne tikai franču tēlniecības tā laika avangardu. Pats ne vienu vien reizi piedalījās salonu izstādēs. Parasti vispārīgos tēlniecības apskatos G. Šķiltera vārdu mēdz saistīt tikai ar rodēnisko līniju. Šķiet, ka no pārējiem latviešu tēlniekiem Šķilteru atšķir tieši tas, ka viņš ir ieplūdis daudz plašāks un neviendabīgāks iespaidu materiāls. Uzturēdamies Parīzē, Gustavs Šķilters strādāja ne tikai Rodēna studijā. Būdam brīvklauštājs, viņš regulāri apmeklēja Mākslas akadēmiju (Ecole des Beaux-Arts), kur noklausījās plastiskās anatomijas lekcijas, nodarbojās profesora Rišāra semināros, kuros studēja cilvēka ķermeņa kustības, emociju izpaušmes, mīmiku, žestus. Lai papildinātos dekoratīvajā tēlniecībā, Šķilters kādu laiku mācījās pie salonu izstādēs populārā Žermēna.<sup>13</sup>

Ar saviem pirmajiem patstāvīgajiem darbiem Gustavs Šķilters pierāda, ka izvēlēties reālista ceļu. Reālisma izpratne veidojas pakāpeniski. Parīzes posms nav nodalāms no mācību laika Pēterburgā.



2. T. Zaļkalns.  
Gleznotājs Aleksandrs Arnoldovs.  
Bronza, granīts. 1905.

Mācību laikā Gustavs Šķilters ir apguvis rūpīgi reālistiska, sīkdetaļām pievērsta un vietumis līdz milimetra precizitātei izstrādāta cilvēka auguma un dažādu kustības stāvokļu veidošanu. Aizejot tālāk par mācību mērķiem, šī pieeja virzās uz sociāli raksturojošiem uzdevumiem. Šķilteram ir tuva Čižova interese par zemnieku tēmu un arī detalizētā veidošana. Kaut gan kritizētāja reālisma sociāli raksturojošo līniju Šķilters neiztur un neizvērs, viņš peredvīžņiku tradīcijai ir tuvāks nekā jebkurš cits latviešu tēlnieks, sevišķi savas daiļrades sākuma posmā.



3. G. Šķilters. Mākslinieks Galanis. Patinēts ģipsis, 1905.

Skolas programmas ietvaros Gustavam Šķilteram ir jāapgūst jūgendstila plastiski dekoratīvās stilizācijas paņēmieni. Veidojot figūru savījumus, to pielūdinājumus priekšmetu formām, viņš jau mācību gados ir atzīstams meistars. Arī vēlāk Gustavu Šķilteru daudz biežāk nekā viņa laikabiedrus piemeklē jūgendstilam tuvas noskaņas, sevišķi figurālajos darbos. Liekas, ka tieši mācību gados apgūtā, apziņā iegremdētā pieredze veido Gustava Šķiltera tēlnieciskās pieejas un paņēmieni pirmamatu. Šī pieredze lielā mērā nosaka to, kā Šķilters uztver Rodēna mākslu.

Šķiltera tēlniecībā neiesakņojas Rodēna spēka pārpilnā cilvēka patoss, «Kalē pilsoņos», «Balzakā» vai «Domātājā» paustā vīrišķības intensitāte. Tuvāki ir paņēmieni, kas kalpo intīmākai jūtu ekspresijas atklāsmei. Šķilters sīkāk, nekā to jebkad darījis Rodēns, izstrādā emociju fizioloģiskās izpausmes. Atsevišķos darbos lieto impresionistiskus paņēmienus. Manto nevērtību pret tēlniecības darba uzbūvējumu. Saskare ar rodēnisko būtiski nemaina dabas atveidojuma un stilizējošā momenta attiecības Šķiltera uztverē, bet krasāk tās akcentē, ierosina uz ekspresīviem jūtu kāpinājumiem. Viņā vairāk redzam atspoguļojamies Rodēna pretrunas, rodēniskās dažādības, gan bez Rodēnam piemītošā temperamentīgā valdonīgā spēka un plašuma.

No diviem galvenajiem Rodēna attieksmes stūrakmeņiem — dabas un pagātnes tradīcijām — Gustavs Šķilters uzticas vispirms pirmajam — dabai. Viņš dabas atveidojumu izmanto galvenokārt pārdzīvoju mācīšanai vai arī objektīvi reālistiskai tipizācijai portretā. Juzdamies visai drošs jutekliski analītiskajā, tiešu vērojumu sfērā, savā praktiskajā tēlnieka darbā Šķilters principiālas, stilistiski koordinētas sintēzes meklējumus neizvērs. Tas attiecas gan uz veidojuma paņēmieniem, gan plašākiem kultūru sintēzes jautājumiem. Apceļojis gandrīz visas lielākās Eiropas pilsētas un apmeklējis izcilākos dažādu zemju muzejus, Šķilters pasaules tēlniecības mantojumu pārzināja varbūt pat labāk nekā jebkurš cits no viņa laikabiedriem; tas arī atspoguļojas viņa apcerēs par tēlniecību.<sup>14</sup> Tēlnieka paša darbos apzināta pagātnes tēlniecības principu apguve fikpat kā neparādās. Teorētiski Šķilters sintēzes nepieciešamību atzīst. Tēlnieks uzskata, ka ornamentāli dekoratīvais un psiholoģiski raksturīgais — tēlniecības attīstībai vajadzīgie spēki — ir jāsintezē, bet apzinās, ka šādai sintēzei nepieciešams plašāks attīstības vēriens par esošo un skaidrāki, nākotnei tuvināti ideāli. Šķilters raksta: «Tad laimīgākos apstākļos ornamentāli dekoratīvie un psiholoģiski raksturīgie elementi varēs savienoties un ražot nākotnes ideālus tēlniecībā, varēs tēpt visaugstākā, tīrākā formā visdziļāko saturu un jūtas. Šimbrīžam vēl mūsu laikam trūkst pārvaldošas idejas un monumentālu uzdevumu, tādēļ valda individuālais un impresionisms, lai gan visi sajūt stila un sintēzes vajadzību.»<sup>15</sup> Skaidra un izprota vēlāmā apzināšanās, no vienas puses, bet, no otras, nespēja pacelties pāri empīriski samalcinātam, stilistiski neizlīdzinātam skatījumam — tas ir viens no Šķiltera personības sāpīgākajiem paradoksiem.

Tā kā monumentāli sintezējoša stila uzplaukumu Šķilters paredz harmoniskā, šķiru konfliktu nesaardītā sabiedrībā, tad saprotams, ka mākslinieku neapmierina un nesaista sintezējošas pieejas īstenojumi šaurākā nozīmē. Iespējams, tādēļ Šķilters novēršas no pēcdrodēniskās sintēzes meklējumu līnijas. Atsevišķas tās izpausmes viņš atklāti noliedz, nosaukdams, piemēram, A. Maijola sintezējošos paņēmienus par «bezizteiksmīgu ornamentāli dekoratīvu virzienu» un Maijola formas par «bezizteiksmīgi treknām formām».<sup>16</sup> Būtībā svešs Šķilteram ir arī impresionistiski gleznieciskais izteiksmes veids kā noteikta stilistiska sistēma. Impresionistiskais elements Šķiltera tēlniecībā nav princips, bet pavadparādība. Sekodams 19. gadsimta reālisma izpratnes tradīcijai, Šķilters reālismu visai cieši saista ar naturālismam tuvu izteiksmes veidu. Rakstā «Par laukskatu glezniecību» Šķilters, atsaukdams uz austriešu kritiķi Hermani Baru, saka: «Naturālismu var salīdzināt ar nervu augstāko skolu. Šai skolā top attīstīti un izveidoti gluži jauni taustekļi māksliniekam. Ronas sīkāko un smalkāko nokrāsu sajūta, ronas neapmierināma pašapziņa. Naturālisms ir vai nu atpūtas starpbrīdis vecā mākslā, jeb tas ir starpbrīdis, kurā sagatavo ko jaunu.»<sup>17</sup> Rakstā «Vecie un jaunie mākslā» Gustavs Šķilters šo domu izteicis vēl konkrētāk: «Jaunie slāpa pēc tīra gaisa un atklātas patiesības mākslā, tādēļ viņi griežas pie mūžam jaunas un patiesas dabas. Tā radās strauja reālistīga strāva jeb naturālisms kā reakcija pret akadēmiskā ideālisma salkano bezmiesību.»<sup>18</sup> Tālāk, norādīdams uz to, ka naturālisms var būt iz-

teiksmes līdzeklis, bet ne mērķis, Gustavs Šķilters izsaka domas par naturālisma un impresionisma attiecībām: «Impresionisti atšķiras no naturālistiem ar to, ka viņi piedeva naturālistu attēlotai ārienei iekšēju saturu — personīgu dvēseli, caur ko mākslas darbs kļūva par kādas domas vai jūsmas attēlojumu. [...] Absolūti daiļā vietā impresionisti prasīja individuāli daiļu un personīgi patiesu, psiholoģisku.»<sup>19</sup> Arī Gustavam Šķilteram pašam naturālisms un impresionisms ir galvenokārt bagātināšanās formas. Pieņemdam plašu gan sociālo parādību, gan visdažādāko dabas izpausmju izpēti un atspoguļojumam uzticīgu reālisma tradīciju, kurā līdzās krievu reālistiskās mākslas un Rodēna piedzei ietilpst arī K. Menjē ierosinātais tēmu loks, Šķilters varēja kļūt par izcilu šādas reālistiskās līnijas izkopēju un tālākveidotāju. Diemžēl mākslinieks nav pasargāts ne no paša iekšējām pretrunām un doņību ierobežotības, ne no sociālajiem procesiem, kas nosaka šīs reālisma tradīcijas pārtapšanu.

Atcerēsimies, ka ap gadsimtu miju spēcīgā 19. gadsimta reālisma strāva daļēji zaudē iekšējo stabilitāti. No programmatiska sabiedrisku ideālu pauduma un asi kritizējošas nostājas tā pāriet uz sīkāk fragmentētu, intīmai sfērai pievērstu īstenības atspoguļojumu. Jāievēro arī tas, ka jo sevišķi tēlotājā mākslā reālisms visai bieži uzņem sevī pilnīgi pretēju sistēmu ārējās izteiksmes formas. Akadēmisku formas organizācijas paņēmieni lietošana reālistiskās metodes ietvaros ir izplatīta parādība. Šīs vispārējās tendences atspoguļojas arī Gustava Šķiltera daiļradē. Vienlaicīgi iesaistīdamies tēlniecībā, grafikā, akvareļglezniecībā, mākslas kritikā, sadzīves priekšmetu projektēšanas sfērā, Gustavs Šķilters ir radniecīgs tiem darbīgajiem, savā gaumē dažkārt krietni vien eklektiskajiem, nemierīgajiem talantiem, kuri ar entuziasmu atsaucās uz prasībām pēc visiem saprotamas, intriģējošas, formās un funkcijās dažādotas mākslas. Tas, ka Šķilters labi apzinās mākslinieka idejisko sūtību, viņu būtiski atšķir no līdzīga tipa mākslinieku galvenokārt rotājošās, tīri estetizējošās darbības. Tomēr praksē zināma sadalīšanās gan stilistikā, gan mākslas adresējuma pastāv. Līdzās reālistiskiem raksturojumiem ar apzinātu sociālu saturu sava artava tiek salonam, un reālā forma citkārt kalpo krasi subjektīva pārdzīvojuma izteikšanai. Reālistisks redzējums it bieži pietuvinās naturālistiskam fizioloģiskumam, vietumis tam akadēmiska cienīguma pieskaņa, citureiz pavīd formas un rakstura pasnieguma impresionisms, jūgendstilam tuva simbolika.

Gustava Šķiltera sniegums tēlniecībā atsegtāk nekā jebkura cita parādība latviešu tēlotājā mākslā uzrāda pārejas laikmeta cilvēka nemierpilno pasaules uztveri. Trešais pirmās paaudzes meistaru vidū — Burkards Dzenis — ar savu darbu tēlniecībā iezīmē it kā vidusceļu. Atšķirībā no Gustava Šķiltera un Teodora Zaļkalna, kuri daudz raksta par mākslu un formulē savas estētiskās pozīcijas ne tikai darbos, bet arī vārdos, Burkards Dzenis ir vairāk mākslinieks praktiķis. Tas ir meistars, kam piemīt dabas dota spēja uztvert raksturīgo cilvēkā. Šī īpašība izpaužas jau mācību laika veidojumos un pilnveidojas tālākajā darbā. Tā ir Burkarda Dzeņa tēlnieka uztveres pamats.

Profesionālo izglītību Burkards Dzenis, tāpat kā Gustavs Šķilters, iegūst Štiglica skolā pie M. Čižova. Pēc skolas beigšanas B. Dzenis saņem ārzemju komandējumu un deviņus mēnešus uzturas Parīzē. Pēc tam papildinās Maskavā, kur apgūst bronzas liešanas tehnikas paņēmienus. Parīzē B. Dzenis apmeklē Rodēna darbnīcas un Rodēna muzeju Medonā, iedraudzējas ar Rodēna darbnīcu vadītāju spāņu tēlnieku Domineku. Rodēna māksla, par kuru B. Dzenis jūsmo jau mācību gados, saviļņo un ietekmē. B. Dzenis šai ietekmei pakļaujas aizrautīgi. Meistara tēlniecisko izjūtu agrīnajā posmā neskar sintezējošas pieejas rosināta stingrība. Viņš pilnībā ļaujas temperamenta starojumam, kas nāk no Rodēna darbiem, un cenšas savos veidojumos panākt tikpat dzīvu plastisko virpojumu un izteiksmi. Tāpēc no Rodēna paņēmieni un motīvu daudzveidības B. Dzeni vispirms un vistiešāk ietekmē gleznieciskais veidojuma virsmas uzirdinājums.

Tāpat kā pārējie latviešu tēlnieki, arī B. Dzenis pēc savas būtības nav impresionists. Viņš raksturu un tēlu izjūt kā monolītu veselumu. Saskare ar Rodēna mākslu nostiprina B. Dzeņa raksturotāja vērtīgumu. Tā veidojas B. Dzeņa portretiskais reālisms. Tas ne vienmēr ir stilistiski viendabīgs. Plastikas gleznieciskumā pavīd arī naturālismam tuva detalizācija.

Kad tēlnieks sāk strādāt akmenī, viņš redz, ka šai materiālā gleznieciska ekspresija nav panākama. Pakāpeniski tēlnieciskā izpratne kļūst disciplinētāka.

Profesionāli smagnējāk, it kā gausāk Burkards Dzenis ar savu izjūtu un loģiku līdzās Teodoram Zaļkalnam cenšas izprast un pilnveidot akmenstēlniecības iespējas. Akmens, kad tēlnieks tuvojas tā īpatnībām un ir ar mieru tās atzīt, sekmē arī Burkarda Dzeņa daiļradē lakoniskāku un monumentālāku tēla atklāsmi.

Latviešu profesionālās tēlniecības principu noskaidrošanās, pirmie individuālo īpatnību un nacionāli savdabīgas uztveres apliecinājumi, kā arī plastisko formulējumu pieteikumi vērojami galvenokārt tieši portreta žanrā.

Mūsu gadsimta pirmajos gadu desmitos portrets latviešu tēlniecībā ir izplatīts daudzu apstākļu dēļ. Ņemot vērā pieticīgās materiālās iespējas, tas būtībā ir vienīgais reāli pieejamais tā dēvētās tīrās tēlniecības žanrs. Interesi par cilvēka tēlu portretiskā nozīmē veicina reālisms, portreta žanra vispārējā popularitāte, pievienošanās humānisma tradīcijām mākslā, mākslinieku demokrātiskais noskaņojums, nacionālās un arī šķiriskās pašapziņas nostiprināšanās — būtībā visi tā laika apstākļi.

Šī perioda portrettēlniecība pēc sava rakstura ir pārsvarā intīma. Arī tas ir saprotams. Oficiālā, reprezentatīvā portreta ienākšanai latviešu tēlniecībā sākumā vēl nav ne morāla, ne materiāla pamatojuma. Arī portreta monumentālās formas šai laikā nevar veidoties. Nopietnās dabas studijās tēlnieki nostiprina iegūto pieredzi un atziņas. Viņi veido savu tuvinieku, draugu un līdzbiedru — latviešu vai cittautu mākslinieku portretus, arī cilvēkus, kas saistījuši ar kādu rakstura īpašību vai kā tipāžs. Nozīmīgs ir ne tikai dokumentējošais moments. Galvenais ir attieksmes, raksturojuma veida un plastisko izteiksmes līdzekļu noskaidrošana. Portretēšana kā tāda reti ir vienīgais mērķis. Gandrīz katrā portretā redzam kādu noteiktu plastisku uzdevumu un tā atrisinājumu. Tādējādi tieši portreta žanrā notiek pieredzes uzkrāšanās un meistartības nostiprināšanās, kas dod pamatu latviešu tēlniecības turpmākajai attīstībai.

Jau ar pirmajiem portrettēlniecības darbiem rodas jautājums par atsevišķā un vispārējā attiecībām cilvēka tēlā, par portretiska raksturojuma un ideāla attiecībām. Pastāv priekšnoteikumi dažādām pieejām, no kurām pakāpeniski veidojas latviešu portrettēlniecības īpatnības. Ar laiku šīs raksturīgās iezīmes tiecas nostiprināties un kļūt par tradīciju, par apzinātu konkrēti raksturojošā un vispārinošā elementa attiecību, par zināmu vispārīnājuma mēru.

Šī procesa loģika skaidri saskatāma Teodora Zaļkalna portrettēlniecībā. No Teodora Zaļkalna agrīnajiem darbiem daudzi nav saglabājušies, tie vai nu gājuši bojā pirmā pasaules kara laikā, kad nodega tēlnieka vecāku māja Siguldā, vai arī pārceļoties no vienas dzīves vietas uz otru. Tomēr esošās ģimenes sniedz visumā pilnīgu priekšstatu par to, kādus uzdevumus tēlnieks ir izvirzījis un veicis, kā viņš sapratis cilvēciski un tēlnieciski būtisko portretā. Zaļkalna agrīnajā portrettēlniecībā nodalās divas pieejas. Pirmo no tām varētu nosaukt par analītiski vērtējošu un raksturojoši apcerošu. Tai varam izsekot «Ārsta Vīzenberga ģimēnē» (1901), «Gleznotājā Aleksandrā Arnoldovā» (1905) un citos darbos. Šī līnija attīstās un turpinās divdesmito un trīsdesmito gadu tēlniecībā Rūdolfa Blaumaņa, Jāņa Akurātera un vairākos citos portretos, to noslēdz Zaļkalna pēdējo gadu darbi — «Alfrēds Kalniņš» (1950), «Akadēmiķis Fricis Blumbašs» (1951). Neatkarīgi no pārmaiņām stilistikā šīs līnijas ētiskais pamatojums un autora attieksme nemainās. Tas ir smalkjūtīgs, bet ciešs, pētošs, arvien it kā uzmundrinošs, spēcinošs skatiens, kuru mākslinieks veltī saviem laikabiedriem — cilvēkiem, kas viņam garīgi tuvi. Katrs atsevišķs darbs nes sava tapšanas laika konkrētības zīmogu. Kopumā, neraugoties uz dažiem oficiālākiem akcentiem atsevišķos darbos, tie veido intīmu, gandrīz vai biogrāfisku atskaiti par tēlnieka radoši darbīgo laikabiedru domām, centieniem, ideāliem. Šāds monolīts skatījums rodas, savdabīgi un izjusti izmantojot reālistiskas tipizācijas paņēmienus, uzskatot tos nevis par apriori pieņemtu virsuzdevumu, bet gan par iekšēju nepieciešamību, zināmā mērā pat par pašatklāsmi. Līdz ar to portretos ir daudz no paša autora rakstura un dzīves izjūtas, tajos jūtama īpatna atturīgi labvēlīgas atklātības atmosfēra.

Teodors Zaļkalns portretisko raksturojumu nesaasina, nepārspilē, tēlu nedramatizē. Mākslinieks ļauj tam raisīties brīvi, bet stingri seko raksturojošo



4. T. Zaļkalns. Vera Arnoldova. Bronza, granīts. 1906.



samēru un tēlniecisko formu iekšēji pamatofam ritējumam. Tāds veidojums ir plūstošs. Gleznieciskie pieskārieni izmantoti atturīgi. Tie ir saudzīgi attiecībā pret kopformu: nevis šķel, bet spēcina to. Tīri gleznieciskus jeb, kā mākslinieks pats teicis, «māleriskus» efektus Teodors Zaļkalns nelieto. Viņš nemeklē nekādas skaistinājumus ārpus dabiski un patiesi raksturīgā, ko saskata modelī. Uz Teodora Zaļkalna analītiski raksturojošiem portretiem var pilnībā attiecināt tēzi «raksturīgais — patiesais — skaistais». Raksturīgā, patiesā un skaistā vienība ir viens no būtiskākajiem rodēniskās tradīcijas elementiem Teodora Zaļkalna portrettēlniecībā. Saprasta un piepildīta tā ir patstāvīgi, ar klusinātu atturību. Jau pašos agrīnākajos darbos.

Raksturojošā līnijā iekļaujas arī portretiskās statuetes «Andrjuša» (1905) un «Vera Arnoldova» (1906). Šie darbi top Jekaterinburgā (tagad Sverdlovska), kur Teodors Zaļkalns strādā par pedagogu vietējā lietišķās mākslas skolā un ir 1905. gada revolūcijas noskaņu un notikumu aculiecinieks. Krievu zēna Andrjušas portretā uzsvērts raksturojuma sociālais motivējums. Ar dzīvu tipiskā izjūtu veidotais nelielais darbs netiecas uz plašu vispārinājumu, tomēr nepārprotami atspoguļo mākslinieka attieksmi pret nabadzīgo ļaužu likteni. Arī mazajos, it kā žanriskajos darbos, kas tīri ārēji var atgādināt Trubeckoja portretiskās etīdes, redzam Zaļkalna pieejas īpatnību: viņš šķietami ikdienišķai, parastai parādībai piešķir tēlniecisku un līdz ar to garīgu nozīmību.

Sai ziņā jo izteiksmīgs ir Veras Arnoldovas portrets. Tajā daudz smalku detaļu: krēsls, grāmata lasītājas rokās, tērps un īpatnējs matu sakārtojums, filigrāni veidota seja. Viss apvienojas, pieskārieniem un pustoņiem saplūstot, veido monolītu kopnoskaņu. Tas ļauj šai kamerskaņas kompozīcijā saskatīt zināmu monumentalitāti.<sup>20</sup> Modeļa raksturs atklājas nevis ārējās pazīmēs, nevis acumirkīgi notiekošajā, bet gan garīgas koncentrēšanās atmosfērā. Tai kļūstajā mikrotelpā, kuru ap sevi rada, kuru izstaro plastiskais. Šis darbs ļauj nojaukt, kādi ir tie plastiskās domāšanas un plastiskās jušanas aizmetņi, kas dod tēlniekam iespēju vēlāk veikt strauju un noteiktu pāreju uz monumentālu tēlniecības stilu. Mūsdienās, īpaši pēdējos gados, kad atjaunojas interese par portretēšanu tā dēvētās mazo formu tēlniecības ietvaros, šis Teodora Zaļkalna darbs var noderēt par ierosinošu paraugu klasiski skaidram raksturojoši portretisko un plastiski telpisko attiecību atrisinājumam.

Otra līnija Teodora Zaļkalna agrīno gadu tēlniecībā saistās ar lirisku tēla vispārinājumu un iekļaujas tajās jaunromantisma noskaņās, kas raksturīgas gadsimta sākuma mākslai. Tā sasaucas ar līdzīgām tēla interpretācijām glezniecībā, it īpaši Rozentāla gleznotajos sieviešu portretos. Tie ir tēli — «Bronza» (1903), «Adelīna» (1908), «Marmors» (1911). Jau nosaukumi liecina, ka tīri portretiski uzdevumi vien šajos darbos nav vienīgie noteicošie. Tā ir tēlniecības materiālu izziņāšana, plastikas pulsējuma un izjūtu saskaņošana, laikam raksturīga vispārējā noskaņojuma atbalsošana cilvēkā. Šo darbu gaišajā, atmodas nojautu pildītajā dvēselīgumā tiek apliecināta tiekšanās pēc harmonijas.

Plastiskais vadmotīvs ir kustība — iekšēji kāpināta, kaistoša tā atklājas «Bronzā» un «Marmorā», aizturēta un pieklususi top «Adelīnā». Dabiska un dziļa, tā jau ar pirmajiem darbiem nes sevī to neatkārtojamo iekšējo ritmu, kas Teodora Zaļkalna darbos vienmēr ir klātesošs. Šī kustība nav tieši raksturojoša, tā ievij tēlu laika un nojautu plūsmā, izceļ atsevišķo kā veselā daļu, tomēr tā ir neatslābstoši jutīga arī pret modeļa savdabību un nekļūdīgi ietver kopīgajā noskaņā bagātu un precīzi raksturotu tiešamību. Nepārprotama un smalka ir seju portretiskā līdzība, galvas kustībā ir nojaušama auguma kustība, kā arī modeļa garīgās un fiziskās proporcijas. Kustībai arvien noteiktāk saaugot ar plastikas nesošiem spēkiem, attālinoties no individuāli raksturojošā filozofiskas apceres virzienā, stājas spēkā tā iekšējā un redzami plastiskā vispārinājuma absolūtā sakrītība, kas piemīt brieduma gadu darbiem, piemēram, «Meitenes galvai» (1930). Tīrskanīgā, Renesanses garam fuvā galva ir tapusi, veidojot kapu pieminekli dzejniekam Jānim Porukam. Tajā, tāpat kā pieminekļi, valda klusa, gandrīz netverama kustība, kas apzīmē nojaušamā un esošā saskaršanos, nojaušamā un esošā atdzīvošanos lieliski elpojošā formā un materiālā. Te arī redzam, kurp tālāk aizrit poētiski vispāriņošā līnija, kas, aizsākusies portretiskās formās, turpinās cita, šai gadījumā memoriālā, žanra ietvaros. Svarīgi ir uzsvērt vispārinājuma pakāpju secīgumu.

Portretiskā galva «Adelīna» (1908), kuru tēlnieks veidojis, uzturēdamies Itālijā, un «Ludmilas Jakubovskas ģīmetne» (1913) iezīmē plastiskās koncepcijas noskaidrošanās pakāpes. «Adelīna» ir viens no tiem darbiem, kurā pirmoreiz visnoteiktāk atklājas T. Zaļkalna pasaules izjūtas klusinātais liriskums. Monogrāfijā par T. Zaļkalnu Kārlis Baumanis šim darbam devis izjustru raksturojumu, kas atklāj ne tikai tēla emocionālo saturu un īpatnības, bet ļauj nojaust arī tajā ietvertā garīguma ierosinātājus: «Jaunās itāliešu meitenes galva nedaudz pacelta, acis pievērtas, mati viegli cirtojas. Par ko gan domā šī meitene? Smaidīt viņa nesmaida, sāpes arī nejaušam viņas sejā. Liekas, viņu satvēris klusums, kuru mīl mākslinieks, ziemeļu dēls. Bet tādu novakares klusumu mīlēja arī Leonardo da Vinči, kad viņa roka ar sangvīna krītu slīdēja pār zīmējuma lapu, uzburdama neatkārtojami smalkas dvēseles dzīves nianšes. Leonardo prata parādīt vakarkrēslas vibrējošo gaismēnu, kurā priekšmeti izkusa kā vieglā dūmakā. Itālieši to nosauca par *sfumato* — izgaisinājumu. Un, ja Leonardo da Vinči saka: «Modelējums ir glezniecības dvēsele,» tad liekas, to pašu varētu atļiecināt uz Teodora Zaļkalna tēlniecību un jo sevišķi uz «Adelīnas» bronzas tēlu. Smalkās formu modulācijas it kā rada ap galvu vieglu atmosfēras slāni — nevis dienas gaismas asos kontrastus, bet Florences vakarkrēslas *sfumato*. [..]

«Adelīnā» it kā sintezēts Silciema klusums un Toskanas novakares miers.»<sup>21</sup>

T. Zaļkalna «Adelīnas» garam atbilst vārdi — sirds piemīlībā klusa kā avots. Tā kādā dzejolī «Dagdas skiču burtnīcas» nodaļā «Addio Bella» raksta Rainis. Arī viņš daiļā ideālu sintezē plašā kultūras iespaidu lokā. Adelīnā, tāpat kā citos Teodora Zaļkalna liriskajos tēlos, ir ne mazums Poruka dzīves izjūtai tuvu motīvu. To klusi virmojošais, dzidrās plastiskums sasauca ar Alfrēda Kalniņa kamermūzikas noskaņām.

Adelīnas tēlā izteiksmīgi apvienojas dažādi iespaidi, arī rodēniskais. Šis darbs apkopo Teodora Zaļkalna agrīnā daiļrades posma atzinumus un izjūtas, radot pamatu tālākai stilistisko īpatnību nostiprināšanai.<sup>22</sup> Ir skaidrs, ka latviešu tēlniecībā ienācis sintezējošas ievirzes meistars. Sintēzi Zaļkalns attīsta divos virzienos: sintezējot kultūras iespaidus un pašā veidojumā izceļot dabas formu plastisko būtiskumu. Jau «Adelīnā» apvienojuma iespaidu rada ne tikai virsmas *sfumato*. Līdzīgi kodolam galvas pamatapjoms saliedē ap sevi visu darbā ieguldīto enerģiju. Tas ir centrālais princips, kas atšķiras no agrīnāko darbu kustības motīvu nemiera. Te kustība ir iekšēja, garīga vibrācija.

Nākamais solis — tektonikas likumību vēl skaidrāka izcelšana. ««Jakubovskas ģīmetnē»<sup>23</sup> jau apzināti sāku meklēt arhitektonisku uzbūvi. Galva ir iekomponēta stingrā pagriezienā un noteiktībā. To gandrīz gatavu izcirtu marmorā,»<sup>24</sup> teicis tēlnieks. Jāpiebilst, ka šai gadījumā stilistiskā paņēmiena lietojums nav saistīts ar pārmaiņām pasaules izjūtā. Pēc noskaņas portrets ir tuvs gan «Adelīnai», gan citiem liriskajiem tēliem. Arī šai ģīmetnē līdzās delikātam raksturojumam — poētisks vispārinājums, apcere par skaisto. Šajā darbā, kas atgādina Renesanses madonnu tēlus, gandrīz fiziski sajūtam, ka ik formai apkārt ir starojošs ideāla nimbs. Tas izlīdzinājis siluetu līnijas, piešķirdams tām cēlu maigumu, darījis ik apjomu jaunavīgi tvirtu, tēla klusi svinīgajā noskaņā iepļūstošu. Redzam, kā fiziskais veidols tiek pakļauts harmoniskam tēlnieciskumam. Tēla iekšējā noskaņa ir liriska, gandrīz uz sentimenta robežas. Tā tēlnieciskais izpildījums stingri svērts, tas pakārtots uzbūves loģikai ar turpat vai matemātisku precizitāti. Šāds jūtu un prāta līdzsvars ir viena no Teodora Zaļkalna stila būtiskākajām īpatnībām. «Ludmilas Jakubovskas ģīmetnē» tā pirmoreiz izpaužas ar stingru tektonisku noteiktību. Šis darbs noslēdz Teodora Zaļkalna daiļrades agrīno posmu.

Agrīnā posma darbi liecina par to, ka tektoniski nosvērtā sintezējoša pieeja, kas kļūst par stila veidotājspēku Zaļkalna tēlniecībā, balstās uz dabas formu plastiskā satura vispusīgu analīzi. Tās rezultātā top plaši, bet apdomīgi sintezētas summāras formas un formu attiecības. Rodas plastisks koptēls — jūtu un formas elementu atlases kvintesence.

Gustava Šķiltera portretista darbība ir plaša un daudzveidīga. Līdzās portretiem ar dokumentējošu, zināmā mērā arī reprezentatīvu nozīmi — intīmas raksturu un noskaņu studijas, eksprešīvi jūtu stāvokļu saasinājumi, psihisko izpausmju uztvērumi modeļa mīmikā. Līdzās stingri objektīvam, analītiskam skatījumam un tā izpausmēm tradicionālās portreta formās — vēlēšanās modeļu sejas izteiksmē un plastikas kāpinājumos fiksēt acumirkli, go,



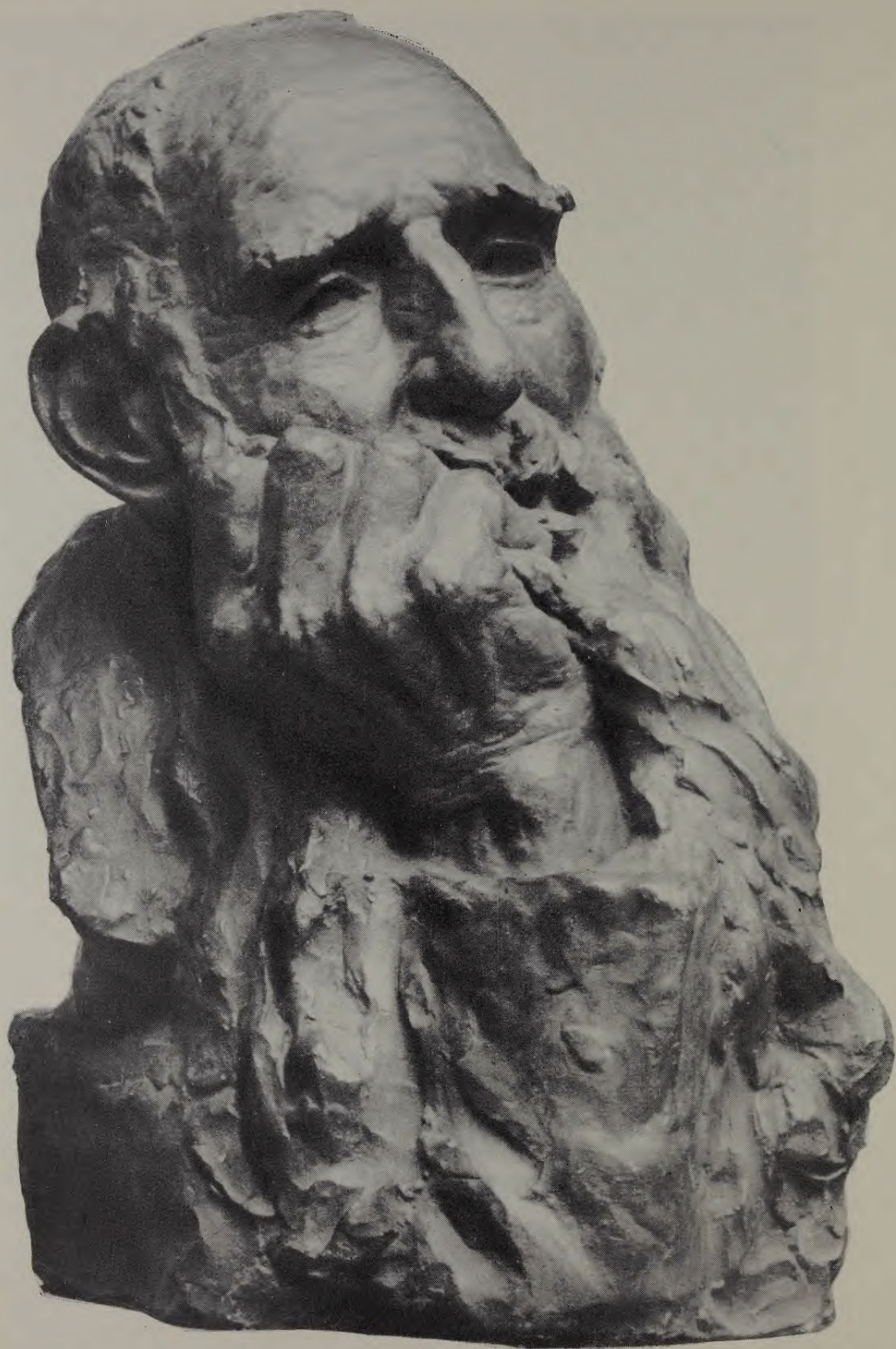
5. T. Zaļkalns. Marmors. 1911.

absolūti emocionālo. Ar portretu starpniecību mākslinieks tiecas atklāt savu jūtu pasauli un pārdzīvojumus.

Šīs meklējumu skalas vienā pusē kārtojas darbi, kas veido tēlnieka laika-biedru, latviešu kultūras darbinieku portretu kopu, kuru Gustavs Šķilters ir uzsācis ar saviem pirmajiem darbiem tēlniecībā un turpinājis visu mūžu. Šajos portretos atspoguļojas Eiropas tēlniecībā pastāvošie vispārējie priekšstati par reālistisku portretu ar tam raksturīgajām pievirzēm vai nu impresionismam, vai akadēmiskā garā ieturētam, oficiālam raksturojuma tonim. Atsevišķi darbi, piemēram, «Rakstnieks Reinis Kaudzīte» (1902)<sup>25</sup>, sniedz sociāli pamatotu un tipiskām iezīmēm apveltītu tēlu.

Reiņa Kaudzītes portrets ir viens no populārākajiem un arī mākslinieciski pilnvērtīgākajiem Gustava Šķiltera darbu vidū. Uz šo gūmetni iespējams atfiecīnāt visas tās prasības, kādas Rodēns izvirzīja portretam biogrāfijai. Individuālais raksturs, profesija, piederība savam laikam un videi atklājas nepārprotami un pilnīgi. Portreta frontālā kompozīcija rāda taisnu un stingru stāju, izceļ personības pašapziņu — būtisku Reiņa Kaudzītes laika cilvēka pazīmi un iekarojumu. Šī atturīgā un stingrā izgaismotība neslēpj iekšējās pretrunas, šaubas, rūgtumu, īpatnēju gandrīz fanātiskas pārliecības un dzīves izjūtas traģisma savienojumu.

Jau šajā agrīnajā darbā parādās Gustavam Šķilteram piemītošā tieksme rūpīgi atveidot ne tikai garīgo, bet arī fizisko cilvēkā. Tēlnieks atklāj vecīguma pazīmes sejā, veido grumbas, ādas faktūru. Liekas, tēlnieks to dara ne tikai portretiskas līdzības vai naturālistiski uzsvērtā skatījuma iegūšanai. Aiz



6. G. Šķilters. Veca vīra galva. Bronza. 1914.

šī naturālismam tuvā paņēmienu slēpjas dziļāka interese par fiziskajiem procesiem. Novecošanās zīmes cilvēkā un bērna sejas izteiksmes un formu maiņums ir visai pastāvīgi motīvi Gustava Šķiltera portretiskajos galvu veidojumos. Tie ietver pārdomas par cilvēka mūža ritējumu un ar to saistītām pārvērtībām. Pastāv jēdziens — «vecuma portrets». Gustavs Šķilters cilvēka atveidojumu bieži vien piesaista fiziskajam vecumam.

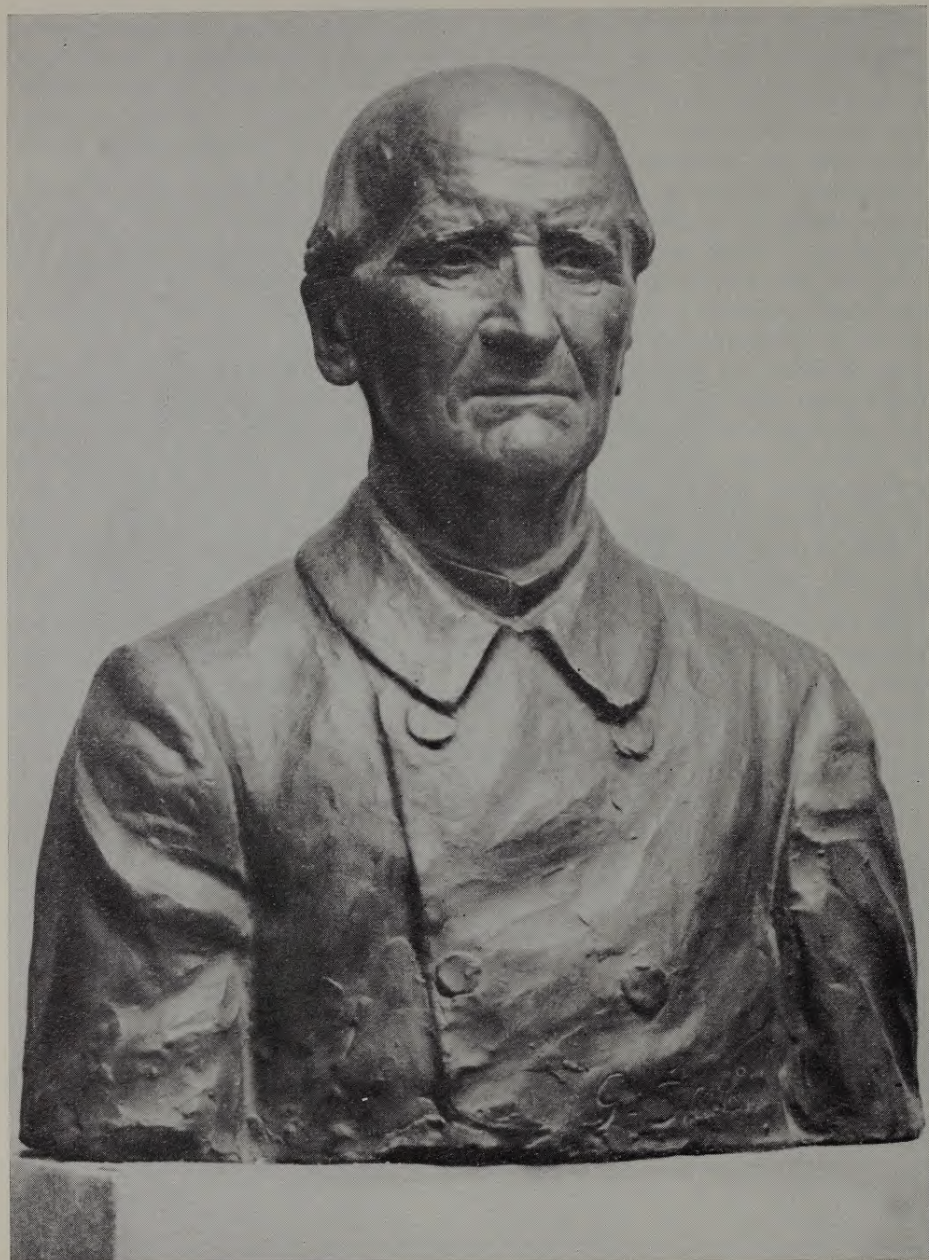
Pārāk sīka fizisko pazīmju izcelšana ne vienmēr attaisnojas. Atsevišķos darbos, piemēram, «Rakstnieka Matīsa Kaudzītes portretā» (1912) un portretiskajā galvā «Vecais sētnieks» (1913), daudzās sīkformas sejas vaibstu atveidojumā, arī tas, ka kompozīcija kopumā netiek apsvērta kā plastisks, raksturojoši izsvērts veselums, mazina māksliniecisko spēku. Mazāk izpaužas personība, vairāk ikdienišķi saredzamās ārējās pazīmes.

Uzturēdamies un strādādamus Parīzē, kā arī ārzemju ceļojumu laikā Gustavs Šķilters veido savu kolēģu — citzemju mākslinieku ģimētnes. Tādas ir portretiskās raksturstudijas «Spāņu mākslinieks Garsija» (1904) un «Mākslinieks Galanis» (1905). Šajos darbos, kas izpildīti strauji, it kā vienā uzlicienā, parādās impresionismam radniecīgi paņēmieni. Kompozīcija izceļ šķietami parastu, negaidīti raksturīgu kustību. Formu veidojums glezniecisks, bagāts asiem gaismēnu kontrastiem. Tas atklāj artistisku dabu, jūtīgumu. Šīs īpašības nav pārspīlētas, tās iezīmētas visai atturīgi, saistībā ar portretisko koptēlu, tā iekšējo noskaņojumu. Varētu uzskatīt, ka ar šiem darbiem Gustavs Šķilters piesaka radošas aktivitātes tēmu portrettēlniecībā. Tomēr vēlākajos darbos tā būtisku padziļinājumu neiegūst. Pēc iekšējā noskaņojuma minētajām ģimētnēm pievienojas «Mākslinieka J. Līberga portrets» (1907), bet tas ir sākums, plastiskajā veidojumā neveiklāks. Šī tēma daļēji atdzīvojas vēlāko gadu darbos — Ludvigam van Bēthovenam veltītajās medaļās (1925, 1928) un veidojumā «Dzejnieks» (1930), kurā tā iegūst eksaltēti dramatisku, jūgendstila noskaņām tuvu saasinājumu.

Krūšutēli «Mākslinieks Rihards Zariņš» (1908) un «Komponists Jāzeps Vītols» (1909) ir risināti oficiālāk. Tiem zināmā mērā piemīt reprezentatīvu portretu raksturs. Plastiskais veidojums šajos krūšutēlos iegūst akadēmiska piegludinājuma pazīmes. Kompozīcija kļūst gribēti svarīga, smagnēja. Komponista Jāzeps Vītola ģimētnē parādās rakstura monumentalitāte, personības vēriens un spēks, tomēr plastiskā forma, novirzīdamās uz daudzajām detaļām, to pilnībā neizceļ, nenoskaidro šīs īpašības kā portretiskā tēla vadmotīvu. Noskaņojumā klusāks, domīgāks un līdz ar to plastiski nosvērtāks ir «Krišjāņa Valdemāra portrets» (1912), Augusta Dombrovska krūšutēlā (1916) pavīd dramatisms, tā veidojums ritmiski dzīvāks. Kopumā šie darbi, neraugoties uz atsevišķām plastiskām nepilnībām, sniedz detalizēti pārdomātu priekšstatu par portretējamo cilvēku. Tēlnieks uzsver personības sabiedrisko autoritāti. Acīmredzot šai laikā veidojas zināms pamats arī portreta žanra reprezentatīvās lomas aktīvākai izmantošanai. Tomēr ne Gustava Šķiltera, ne arī citu tēlnieku daiļradē šīs formas neklūst par noteicošām. Reprezentatīvais elements parādās galvenokārt attieksmē, nevis oficiāla pieņēmuma vai izpildījuma dogmā. Līdz ar to krūšutēlos saglabājas dzīvs, reālistisks raksturojums, individuāli savdabīgs, pat nejaušais.

Līdzās konkrēti raksturojošiem portretējumiem Gustavs Šķilters savā daiļradē pievēršas arī tipiskajam; savus modeļus mākslinieks atrod dažādu sociālo slāņu pārstāvju vidū. Viņš viens no pirmajiem latviešu tēlniecībā veidojis portretu «Strādnieks» (1908), 1913. gadā top veidojums «Vecais sētnieks». Šie darbi ir dabas studijas. Autors uzsver savas simpātijas, savu cieņas pilno un nopietno attieksmi pret darba cilvēku. Nozīmīgs ir jau pats šīs tēmas pietiekums. Tādējādi arī latviešu tēlniecībā atbalsojas augošā interese par strādniecību, kas kļūst par vienu no 20. gadsimta progresīvās mākslas vadošajām tēmām.

Raksturojošos portretos Gustavs Šķilters tiecas pēc rūpīga, dabas formām tuva portretisko pazīmju uzskaitījuma, ietver veidojumā gan sejas pantu pašas sīkākās formas, vaibstu niansas, gan tērpa detaļas. Detalizācijas pakāpe Gustava Šķiltera darbos nav gluži vienmērīgi ievērota un izsvērtā. Atkarībā no portreta emocionālā pacēluma tā vai nu mazinās, ļaujot brīvāk izteikties plastikai, vai arī, piemēram, reprezentatīvāk risinātajos portretos, izpaužas pasvītrotā korektumā.



7. G. Šķilters.  
Rakstnieks Reinis Kaudzīte.  
Bronza. 1902.

Arī portretiskā tēla koncepcija Gustava Šķiltera daiļradē nav viendabīga. Stingri objektīvs novērojums tajā dažādās formās un dažādās gradācijās sastopas ar subjektīvās attieksmes akcentējumu, pat subjektīvismu. Zīmīgi, ka, aizejot no tiešiem portretēšanas uzdevumiem, tēlnieks parasti nerada vispārīgāku tēlu, bet gan tuvinās acumirkliņiem jūtu uzliesmojumiem cilvēkā. Šādas emociju ekspresijas studijas jeb mīmikas pārvērtību fiksējumi — «Izaicinājums» (1905), «Asaras» (1909), «Dziedātāja meitene» (1911), «Niķīgs bērns» (1912) un citi — veido savdabīgi jutīgu fonu Gustava Šķiltera portrettēlniecībai. Šo darbu plastiskais veidojums ir atraisītāks, impulsīvāks, ar noslieci uz impresionistisko paņēmieni ekspresīvu saasinājumu. Atsevišķos darbos, piemēram, gleznieciski ekspresīvajā veidojumā «Veca vīra galva» (1914), tēla emocionālā nozīmība iegūst vispārinošu jēgu un zināmā mērā koncentrē, apvieno tās iekšējā dramatisma sajūtas, kas ir epizodiski parādījušās konkrētāk raksturotos portretos. Emocionālo stāvokļu diapazons šajos darbos ir visai plašs un kontrastains: tas aptver liriskas aizrautības mirkļus («Dziedātāja meitene»), izaicinošu protestu («Izaicinājums»), pat grotesku («Niķīgs bērns»).

Kaut gan zināms portretiskas līdzības minimums parasti saglabājas arī šajos darbos, tomēr visumā jūtu izpausmes ir drīzāk anonīmas, acumirkļa reakcijas motivētas un vispusīgā portretiskā raksturojumā nesaliedējas. Līdz ar to šie darbi portreta žanram piesaistās daļēji, kā savdabīga emocionāla paralēle. Tie veido pāreju uz motīviem un kaislību kāpinājumiem, kuri jo bagātīgi izpaužas Gustava Šķiltera figurālajās kompozīcijās.

Gustavs Šķilters ir vispusīgi pārbaudījis to izteiksmes līdzekļu kopumu, kurš ietilpa latviešu tēlniecībā tās saskarē ar citzemju mākslas virzieniem un skolām. Tuvodamies naturālisma problemātikai, visai ilgstoši izmantodams impresionisma paņēmienus, atbalsodams jūgendstila motīvus (galvenokārt figurālajos darbos), Šķilters nav pieņēmis nevienu no šiem virzieniem, bet katrā atsevišķā darbā un to kopumā centies apvienot dažādas pieejas reālistiska tēla ietvaros. Atsevišķos darbos minēto virzienu vājās vietas atklājas tik uzskatāmi, ka latviešu tēlniecība uz ilgāku laiku ir pasargāta no līdzīga rakstura meklējumiem. Taču kopumā savā reālistiskajā pamatnostājā Šķiltera darbs tēlniecībā un jo īpaši portrettēlniecībā veido likumsakarīgu, sākuma posmam nepieciešamu attīstības pakāpienu.

Aplūkojot Šķiltera darbus, uzmanību saista kāds paradokss: viņa veidotās vāzes, figūras, kas rotā pelnu trauku, spieķa rokturi vai kādu citu lietu, ir izpildītas ar atzīstamu plastikas izjūtu, to proporcijas parasti ir labi izvēlētas, formas precīzas un apvienotas. Portretos un figurālajās stājkompozīcijās daudz biežāk sastopamies ar formu sablīvējumiem, kustības stīvumu, kopformas un silueta sarežģītību. To rada precīzi novērotās dabas formas un defaļas, kas izteiksmīgākas pašas par sevi, bet ne vienmēr iederas koptēlā. Apziņāta empīriskā uzkrājuma nepieciešamība ir saistīta ar Gustava Šķiltera priekšstatiem par reālismu un stājmākslas specifiku. No šīs nostājas izriet tēlnieka minimālā interese par tīri plastiska rakstura problēmām, arī viņa attieksme pret materiālu. Šķiet, ka, veidojot stājkompozīcijas, māksliniekam ir bijis nozīmīgs galvenokārt veidošanas brīdis un tikai mīkstsais materiāls — māls. Vairums G. Šķiltera darbu ir atlieti bronzā, ar šī materiāla īpašībām tēlnieks daļēji ir rēķinājies, īpaši impresionistiskajos darbos. Visumā materiāla vieliskās īpašības kopnoskaņas izteikšanā ne vienmēr ir iepriekš paredzētas. Līdz ar to tēlojošais elements, darba sižetiskā partitūra, krietni vien apsteidz plastisko piepildījumu un noslogojumu. Zūd kāds neaizstājams balsts tēlniecības stila veidošanās ceļā — materiāla pretestības pārvarēšana.

Latviešu tēlniecībā, jo sevišķi tās ceļā uz akmenstēlniecību, materiāla īpašību apgūšana kļūst par vienu no stilistisko īpatnību galvenajiem veidotājspēkiem, arī portreta žanrā. Teodora Zaļkalna mākslā šis process norit pašsaprotami, šķietami viegli un dabiski. Bronza, marmors, akmens — šie materiāli patiesi nemaina plastiski būtisko tēlā. «Adelīnas» bronzas galvā, «Marmorā» un vēlāk granīta «Māmiņās» materiāla noslēpumi ir uzminēti un atklāti ar patiesu iejūtu. Visciešākajā saistībā ar katra materiāla īpašību izzināšanu ir skaidrojies plastiskie principi, apzīmējušās tēla vispārīnājuma pakāpes. Ārpus šīs saistības ar materiālu, šīs vieliski pamatotās tēlnieciskās domāšanas un iejūtas mēs T. Zaļkalna stilu un vēlāk arī viņa skolu nemaz nevaram iedomāties.

Tēlnieka Burkarda Dzeņa pieredze ir mazāk pazīstama, bet tieši šī meistara portrettēlniecībā ir saskatāma materiāla pretestības pārvarēšana, cīnīšanās par materiālu. Savā iznākumā tā ir iestāšanās par reālistiska tēla pilnvērtīgu tēlniecisku iemiesojumu.

Burkards Dzenis darbojas lietīšķās mākslas nozarē, daudz laika veltī pedagoga darbam un administratīviem pienākumiem. Tā dēvētās tīrās tēlniecības jomā šī meistara uzmanība koncentrējas galvenokārt tikai portreta žanrā. Acīmredzot tas ir likumsakarīgi ne tikai no žanra popularitātes viedokļa. Pēc talanta ievirzes, pēc savas attieksmes pret dabu un plastisko tēlu Burkards Dzenis, kā jau minēts, ir pirmkārt raksturotājs. Nosvērts, lietīšķs, paskarbs raksturotājs, kura interese par portretiski izteiksmīgo cilvēkā ir tieša un konkrēta. Šķiet, ka līdzīgā kārtā lietīšķa un nosvērta ir bijusi arī šī meistara attieksme pret tēlnieka darbu un tiem profesionālajiem uzdevumiem, kurus viņš izvirzījis un veicis. Līdz ar to Burkarda Dzeņa portrettēlniecībā noteicošā ir viena, raksturojošā līnija. Tās attīstība norisinās secīgā pakāpenībā. Burkarda Dzeņa tēlnieka pieredze veidojas, uzņemot dažādus iespaidus gan Pēter-

burgā, kur jaunais tēlnieks redz un pēta ne tikai sava tiešā skolotāja M. Čižova, bet arī M. Antokojska, P. Trubeckoja, S. Koņenkova un citu tēlnieku darbus. Jau studiju gados B. Dzenis modelē tipizējošus portretus («Igaunis», «Līgava», «Revolucionāri»<sup>26</sup>

Nokļuvis Parīzē, 1906. gadā Burkards Dzenis veido savus pirmos patstāvīgos darbus: «Rakstnieces Zemgaliešu Birutas portretu», portretisko kompozīciju «Vecais itālietis» (šim darbam pozē Rodēna modelis, kuru Rodēns iemūžinājis Kalē pilsoņu grupā), «Sievas ģīmetni» (vēlāk, 1922. gadā, tā tiek izcirsta marmorā) un «K. Brencēna portretu». Agrīnajiem darbiem pieskaitāma arī 1911. gadā veidotā «Rakstnieces A. Brigaderes ģīmetne».

«Jūs esat mazs Rodēns,» tā par Burkardu Dzeni teicis spāņu tēlnieks Domineks, kad apmeklējis viņa darbnīcu Latīņu kvartālā.<sup>27</sup> Uga Skulme, rakstīdams par Burkarda Dzeņa portretiem, šos agrīnos darbus nosauc par īsti gleznieciskiem: «Tie ir it kā dūmu mutuļi: kustīgi, apkārtnē ieplūstoši, ar savu roboto siluetu. Te mazāk taustāms, vairāk skatāms, un vienīgi bronzas lējums spēj padarīt mūžīgu nervozo pirkstu veidoto kustīgās izteiksmes mirkli.»<sup>28</sup>

Šo agrīno darbu vidū izceļama «Sievas ģīmetne». Tas ir izjusti lirisks, intīms portrets. B. Dzenis tēlā uzsvēris nevis vispārīgi poētisko, kā, veidojot sieviešu portretus, dažkārt darīja Rodēns un arī Teodors Zaļkalns, bet konkrēti raksturīgo. Raksturojoša ir portretiskās kompozīcijas iekšējā kustība. Maigi, ar iejūtu un tajā pašā laikā dzīvi modulētas ir sejas formas. Vēlāk, cērtot darbu marmorā (1922), tēlnieks šīs īpašības pastiprina saistībā ar materiālu. Gan tēla noskaņojumā, gan plastiskajā atrisinājumā «Sievas ģīmetne» ir viens no izjustākajiem Burkarda Dzeņa veidoto portretu vidū, viens no ne daudzajiem, kurā izteicas dzejiska attieksme.

Visumā gadsimta sākuma posmam piemītošā romantizējošā nosliece B. Dzeņa daiļradi skar mazāk. Paskarbs, vīrišķīgs, visnotaļ reālistisks raksturojums ir šī meistara portrettēlniecības pamattendence. Acīmredzot tāpēc viņš viens no pirmajiem izmēģina portrettēlniecībā granītu. Pirmais granītā kaltais Burkarda Dzeņa darbs ir «Rakstnieka A. Saulieša ģīmetne» (1911). Varam ne tikai iedomāties, bet arī tīri fiziski sajūst, ar kādām grūtībām tēlnieks sastapies. «Mokoši lūkoties, kā cieto un trauslo akmeni urbis un vagojis tērauds,» raksta Uga Skulme un piebilst, ka «... impresionistiskai uztverei šāds akmens nepiemērots.»<sup>29</sup> Patiesi, droši vien ir bijusi vajadzīga gan drosme, gan īsta nepieciešamības apziņa, lai ar impresionistisku uztveri, impresionistisku formas izpratni tuvotos granītam. Šķiet, ka savā pirmajā darbā tēlnieks stājies pretim akmenim galvenokārt ar tām zināšanām un pieredzi, kādu pats ieguvis savos pirmajos portretiskajos veidojumos. Tēlnieciskā ziņā Saulieša ģīmetne ir neveikls, samocīts darbs. Izkaltās detaļas ir sīkas. Dziļie iekalumi, kuru uzdevums radīt impresionistisku gaismēnas efektu, sāpīgi izrobojuši akmeni, gaidīto iespaidu tomēr nesniedz. Vēl nedrošs un neatraisīts gan detaļās, gan kopumā, šis darbs tomēr noturas un pastāv gandrīz vai vienīgi ar portretisko īstumu. Līdzās vīrišķīgam skarbumam un rezignācijai tajā pavīd Dzenim visai raksturīgā segta iekšēja dramatisma intonācija. Akmens raupjā apdare to pastiprina.

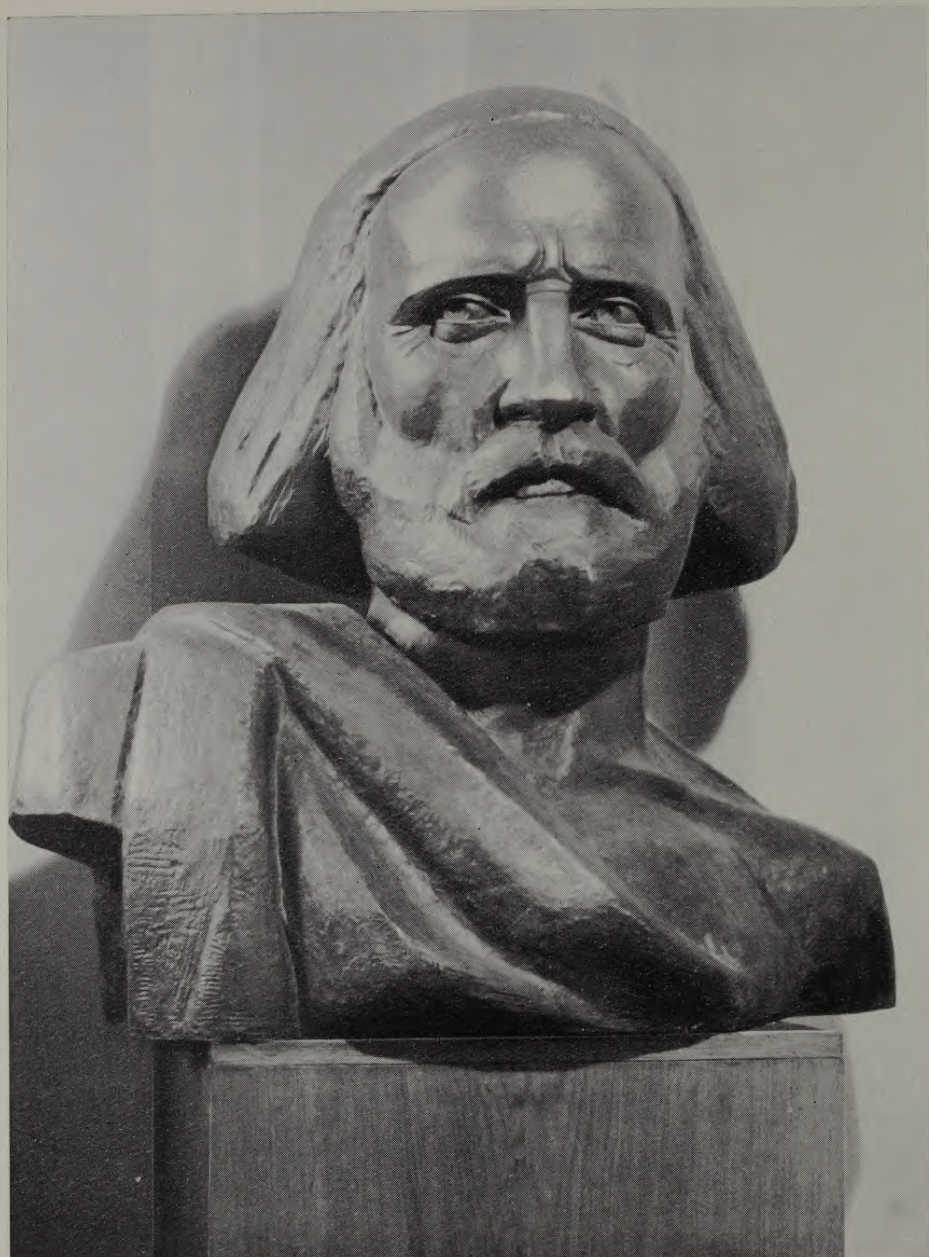
Turpinot cirst portretus akmenī, Dzenis pakāpeniski tuvojas cietā un nepadevīgā materiāla dabai. Viņš ir pirmais, kas cenšas iekarot akmeni portretam. Tēlnieks izvairās no jebkādas stilizācijas, paļaujas galvenokārt tikai uz savu nojautu, savu pieredzi un stingri reālistisku portretisku skatījumu. U. Skulme šo procesu raksturo šādi: «Kurzemniecē, vienā no populārākajiem mākslinieka darbiem, Dzenis atzinis granīta materiāla tiesības uz zināmām īpatnībām, tāpat arī cienīgā veča ģīmetnē (domāts «Portrets granītā»). Impresionistiska garša te jūtama vibrējošas, nelīdzenas, rupji kaltas virsas izvēlē. Citādi mainīgais, pārejošais te patvēries tikai dažos sīkākos sejas pantos un drēbju krokās. Spītīgais materiāls noteicis zināmu ģeometrisku vienkāršību kompozīcijā un seklus cirtumus kalamā.»<sup>30</sup>

«Kurzemiece» (1915) ir portrets ar vispārinošu nozīmi. Tajā atveidota skarba un raupja bēgļu sieva, kurā dzīvesspēks patvēries kā zaļums karaceļu izvagotā zemē. Atturīgi skaudrajā raksturojumā uzsvērts ne tikai etniski tipisks. Smagnējā kompozīcija, akmenī kalto formu nenogrudinātais gaudainums, tēla iekšējā vitalitāte slēpj sevī izturības apliecinājumu. Šai laikā Burkards Dzenis jau ir nonācis tuvu monumentāli nosvērtai, varētu teikt, episkai portretiskā tēla izpratnei.





8. B. Dzenis. Sievas ģīmetne. Veidota 1906. Marmorā izkalta 1922.



9. K. Zāle.  
Džuzepes Garibaldi krūšutēls.  
Bronza. 1918.

Kopumā latviešu tēlniecības attīstība gadsimta pirmajos gadu desmitos norit visai mierīgi, nesteidzīgi. Atšķirības portreta iespēju un uzdevumu, kā arī plastikas stilistisko principu izpratnē nosaka galvenokārt dažādu autoru dažādā pieeja portreta un tēlniecības problēmām. Šīs atšķirības ir acīm redzamas, taču tās nav krasas un kopumā iekļaujas šī laikposma Eiropas tēlniecības kopainā. Neraugoties uz nenoliedzami atšķirīgo, latviešu tēlniecības pirmās paaudzes meistari savas darbības sākumā ir daudzējādā ziņā savstarpēji saistīti un tuvi gan motīvu izvēlē, gan noskaņu variācijās, gan savos iegūtajos priekšstatos par tēlnieciska portreta formām un iespējām. Tā ir jūsmotāju paaudze, kuras attieksme pret cilvēka tēlu mākslā ir dziļi emocionāla. Jūtu bagātība — raksturīga šī laikposma iezīme. Tikai pakāpeniski tā iegūst to klusinājumu, izsvērto un izvērtēto atturīgumu, kas vēlāk kļūst par vienu no latviešu tēlniecības īpatnībām. Kā šīs tendences noliegums nāk divdesmito gadu būves principiem pakārtotais racionālisms, kas izstrādā jaunas plastiskā tēla formulējuma principus. Tomēr cilvēka cildinājuma patoss, tēla pacēlums pāri ikdienišķajam saglabājas un kļūst par tradīciju. Šīs īpatnības aizsākums meklējams latviešu tēlniecības sākuma posmā.

# Monumentālais portrets

Notikumus novērtēt palīdz laiks. Tā tas ir arī ar pirmo pēcrevolūcijas gadu mākslu. Jo tālāk dzīvojam mūsdienu mākslas tiešamībā, jo spēcīgāk mūs saista un savilņo padomju mākslas sākuma posma aizrautība un vēriens. Atmiņas par šo leģendāro tradīciju satricinātāju un jaunu tradīciju veidotāju laiku saglabājas visos tālākajos mākslas procesos. Viena no uzvarējušās revolūcijas pirmajām manifestācijām mākslā ir V. I. Ļeņina iecerētais monumentālās propagandas plāns.

1918. gada 12. aprīlī apstiprina padomju varas dekrētu par «pieminekļu nojaukšanu, kas celti par godu cariem un viņu kalpiem, un Krievijas sociālistiskās revolūcijas pieminekļu projektu izstrādāšanu». Piepildās V. I. Ļeņina doma par mākslas iesaistīšanu revolūcijas ideju propagandā. Ļeņina monumentālās propagandas plāna īstenošanai ar laiku piesaistās arī citi mākslas veidi. Tēlniecībai monumentālās propagandas uzdevumi nozīmē radošo spēku mobilizāciju. «Šim plānam bija milzīga nozīme padomju tēlniecības attīstībā, tas izveda to no sīkas, savrupas stājmākslas prakses un ievadīja lielu ideju, lielu plānu, drosmīgu, konkrētu pasākumu plašumā,»<sup>1</sup> raksta notikumu liecinieks, padomju mākslas zinātnieks B. Ternovecs.

Saskaņā ar V. I. Ļeņina ieceri — iemūžināt sociālisma priekšteču, teorētiku un cīnītāju, filozofiskās domas, zinātnes, mākslas dižgaru piemiņu, par propagandas plāna galveno spēku kļūst monumentālais portrets, portrets — piemineklis. Pirmoreiz cilvēces vēsturē portreta žanrs tiek aicināts izteikt uzvarējušā proletariāta pārliecību, jaunās padomju valsts attieksmi pret pasaules kultūras mantojumu, proletāriskā internacionālisma idejas. Izvirzītie uzdevumi aktivizē māksliniekus. Ieguvīs visplašāko auditoriju, tēlnieks vairs nav apcerošs vērotājs, bet gan orators, pārliecinātājs. Šī jaunā psiholoģiskā attieksme atspoguļojas portretisko veidojumu stilistikā: notiek strauja un aktīva tēla un izteiksmes līdzekļu monumentalizēšanās, kuras procesā saturam pakārtotā veidā atsevišķos gadījumos tiek iesaistīti tolaik aktuālā konstruktīvisma elementi, gan arī meklētas jaunas monumentalizējoša vispārinājuma formas. Tā kā darbi ir paredzēti uzstādīšanai pilsētu laukumos un skvēros, portreta žanram kļūst aktuālas problēmas, kas saistītas ar monumentāla darba iekļaušanu arhitektoniskā vidē. Tas sekmē portrettēlniecības iespēju izvērtēšanu no telpiskā izteiksmīguma viedokļa.

Ne visi monumentālās propagandas ietvaros radītie darbi sasniedza vēlamu māksliniecisko līmeni. Vājākie darbi netika realizēti paliekošos materiālos un tikpat kā nav saglabājušies. Monumentālās propagandas idejas un atsevišķi vērienīgas tēlnieciskās domāšanas atklājumi pieder pie sociālistiskās mākslas tradīciju visdzīvākās daļas. Šajā mantojumā, kas mūsdienu mākslā kļūst aizvien aktuālāks, ietilpst arī latviešu tēlnieku monumentāli iecerētie darbi.

Atsevišķi monumentālās propagandas pasākumi notika dažādās pilsētās. Piemēram, Rīgā 1919. gada 1. maijā pie toreizējā Rīgas strādnieku deputātu nama tika atklāta tēlnieka Burkarda Dzeņa veidotā Kārļa Marksa ģimene (skvērā starp tagadējo P. Stučkas un Ļeņina ielu). Galvenie centri bija Petrograda un Maskava. Latviešu mākslinieki J. Tilbergs, T. Zaļkalns un K. Zāle darbojās Petrogradā. Šai pilsētā ar savdabīgām tēlniecības un pilsētas ansambļa tradīcijām pieminekļu iecerēšanas un izstrādāšanas darbs, neraugoties uz grūtībām tēlnieku nodrošināšanā ar darbnīcām un materiāliem, norisinājās samērā organizēti. Liela mēroga pieminekļu kompozīcijas Petrogradā neprojektēja. Figurāls piemineklis, piemēram, bija tēlnieka A. Matvejeva veidotā K. Marksa statuja. Rēķinoties ar realizācijas iespējām un pieminekļu uzstādījumu paredzētajās vietās, tēlnieki strādāja galvenokārt pie krūšutēla vai galvas kompozīcijā risinātiem piemiņas portretiem.

Monumentālās propagandas portretā radās būtiski jauna cilvēka tēla koncepcija. Tā apliecināja cilvēku cīnītāju, vēstures pārveidotāju un jaunradītāju. Šai monumentālās propagandas darbu lielajā kopīgajā tēmā katrs autors atklāja savu izpratni, pārliecību un tēlniecisko domāšanu.

Latviešu mākslinieku — monumentālu portretu radītāju — darbā iezīmējas divas pieejas. Pirmā saistīta ar vēsturiski konkrētu personības atveidojumu un revolucionāra noskaņojuma heroizāciju. To sastopam K. Zāles un daļēji arī J. Tilberga darbā. T. Zaļkalna monumentālajos portretos redzam simbola nozīmei tuvu personības dižuma atklāsmi.

Kārlis Zāle ir dzimis monumentālists — tēlnieks ar dabiski spēcīgu episkas intonācijas izjūtu un valdonīgi strauju temperamentu.<sup>2</sup> Monumentālās propagandas portretos šis īpašības atklājas profesionāli drošā noteiktībā. K. Zāles veidotais Džuzepes Garibaldi portrets, kā norādījis arī A. Lunačarskis, ir viens no spēcīgākajiem un profesionāli gatavākajiem Petrogradā radīto pieminekļu vidū.<sup>3</sup> Tēlnieks veido Garibaldi kā tautas varoni — spēka apziņā kūsājošu, pieredzes norūdītu cīnītāju. Tēla spriegums atklājas stingri disciplinētā un apvaldītā, bet tieši tādēļ jo spraigā iekšējā ritmā, asimetriskos uzsvērumos, sugestīvoji dramatisētā sejas izteiksmē. Atturības un spēka apvienojums vēsta par vīrišķīgi skarbu atbildības apziņu. Cīņu laikmeta izjūtas intensitāti K. Zāle atbalso impulsīvi un tieši kā līdzdzīvotājs. Tēla plašā episkā elpa, apvaldīti vīrišķīgai spēks un tēlnieciski spraigā monumentalitāte ar laiku kļūst par raksturīgām Zāles stila īpatnībām. Vēl tēlnieks veidojis N. Dobroļubova portretu, kurš arī pieskaitāms pie profesionāli meistarīgajiem monumentālās propagandas pieminekļiem.<sup>4</sup> K. Zāle aktīvi piedalījās pieminekļu celtniecības organizatoriskajos pasākumos.<sup>5</sup>

Gleznotājs Jānis Tilbergs, stāstīdams par savu līdzdarbību monumentālās propagandas darbā, teicis: «Neatceros, kādā sakarībā es tajās nozīmīgajās Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas dienās atbraucu Petrogradā. Es toreiz dzīvoju Vitebskā un ieņēmu pieticīgo zīmēšanas skolotāja vietu vietējā latviešu vidusskolā.

Un pēkšņi atrados mākslinieku darba pašā trauksmē. Tēlnieki strādāja pie pieminekļiem lielajiem revolucionāriem un sabiedriskiem darbiniekiem. Pabūdams pie saviem paziņām — skulptoriem Teodora Zaļkalna un Kārļa Zāles — un redzot visus strādājam, manī iedegās vēlēšanās pielikt arī manus spēkus Ļeņina plāna izpildei. Zaļkalns, pazīstot manas kaut arī retās ekskursijas skulptūras novadā, pierunāja mani izmēģināt savus spēkus lietas labā.

Ševčenko pieminekļa projekts tika ātri pagatavots, komisijas apstiprināts, un es stājos pie darba.»<sup>6</sup>

J. Tilberga veidotais ukraiņu tautas dzejnieka Tarasa Ševčenko portrets ir tradicionāli komponēts krūšutēls uz taisnstūra formas paaugstinājuma. Kaut gan J. Tilberga veidojums ir akadēmiski stingrs, mākslinieks, būdams vērtīgs un pieredzējis portretētājs, pratis izcelt tēlā raksturīgās iezīmes. Arī šis darbs atklāj cīnītāja stāju.<sup>7</sup>

Ar monumentālās propagandas darbiem aizsākta vēsturiskā portreta attīstība latviešu tēlniecībā. Vērtējums no šķiru cīņas pozīcijām, tēla heroizācija, vēsturiskas personības tuvinājums sava laika pasaules izjūtai un ideāliem — šis īpašības vēlāk kļūst par pamatu vēsturiskā portreta attīstībai padomju tēlniecībā.

Teodors Zaļkalns monumentālās propagandas plāna uzdevumu ietvaros radījis visvairāk darbu. Piemineklis Nikolajam Čerņiševskim tiek atklāts 1918. gada 17. novembrī bijušā Senāta (tagadējā Dekabristu) laukumā. Franču revolucionāra Ogista Blankī krūšutēlu uzstāda 1919. gada martā pie Baltijas stacijas ēkas. Zināms, ka tēlnieks veidojis arī leģendārā leitnanta Šmita portretisku tēlu. Izcilajiem komponistiem Aleksandram Skrjabinam un Modestam Musorgskim veltītās pieminekļu ieceres pazīstam pēc saglabātajiem metiem, attēliem un vēlākajos gados izveidotās Musorgska galvas kompozīcijas. Visi šie darbi liecina par metodiski izsvērtu iedziļināšanos monumenta problēmu daudzveidībā.

Notiek pārvērtības gan pasaules izjūtā, gan tēlniecībā. Kārlis Baumanis, raksturodams šo posmu T. Zaļkalna mākslā, raksta: «Teodors Zaļkalns meklē jaunus izteiksmes līdzekļus, kas ļautu pēc iespējas pilnīgāk atspoguļot trauksmaino revolūcijas laiku. Zaļkalns atsakās no romantiskas sapņošanas, viņa tēl-



10. T. Zaļkalns.  
Piemineklis N. Černiševskim.  
Ģipsis. 1948.

niecība kļūst asa, šķautņaina. Šajā laikā radītos darbus raksturo dinamika, asimetriskas ģeometrizētas skaldnes. Šķautņu pēkšņi lūzumi. So mākslas darbu izteiksmi gribas salīdzināt ar Majakovska dzejas un zīmējumu skarbo, lakonisko stilu.»<sup>8</sup>

Jaunais izteiksmes veids dabiski iekļaujas T. Zaļkalna stilistisko principu attīstības secībā. Apdomīgi, bez liekas pārsteidzības tēlnieks no darba darbā pastiprina gan garīgo spraigumu, gan arhitektoniskā vispārinājuma spēku un konsekvensi. Tā kā šos portretus T. Zaļkalns veidojis būtībā vienlaicīgi, tad ir pamats domāt, ka plastiskā tēla monumentalizācijas pakāpenisks izvērsums ir apzināts.

Pirmais no darbiem, portretiskais piemineklis Nikolajam Černiševskim, vēl paūz apcerošu noskaņojumu. Ar neuzkrītošu arhitektonisku starpformu, kas balsta pieliekto domātāja galvu, veidojums piesaistās stāvai, apmēram 3,5 m augstai taisnstūra pamatnei. Galvas kopforma un sejas pantu formas pakļautas atturīgai ģeometrizācijai. To ritmiskais kārtojums rada izteismīgu gaismēnu rakstu, uzsver lejupslīdošus ritmus un elēģisku kustību. Domīgums tēla emocionālajā noskaņā apvienojas ar aktivitātes nojausmu un vēlmi. Šie divi motīvi izteicas gan tēlniecisko masu uzlikumā, to iekšējā kustībā, gan sejas izteiksmē. To saskaņojums veido tēla emocionālo un plastisko dramaturģiju. Tā ir daudz skarbāka salīdzinājumā ar jūtu izpaušmēm, kādas sastopamas T. Zaļkalna agrīnajos darbos. Tēla kopnoskaņa, psiholoģiski pamatota un niansēta, iegūst intīmu, savdabīgi izjustu kamerrakstura intonāciju, kas piemīt Zaļkalna un vēlāk arī latviešu tēlniecības skolas monumentālismam. Portreta kompozīcija izslēdz pozējošu cietīgumu. Tā izceļ galvu kā pieminekļa tēlnieciskās daļas dominanti.

Veidojot franču revolucionāra Ogīsta Blankī portretu, Teodors Zaļkalns atsakās no tēla iekšējās noslēgtības un apcerīguma. Līdzīgi tam kā oratora vārds tiecas būt asi trāpošs un mobilizējošs, tā arī plastikas publicistiskais aicinājums izteicas asi svērtās, ritmiski straujākās formās. Tas pastiprina tēla uzrunātspēju, tā enerģijas izstrāvojumu telpā. Ne vairs pustoņi vai noskaņojuma nianšes, bet gan koncentrēts emociju uzlādējums nosaka portreta tēla iedarbīgumu. Tēlnieks atklāj vīrišķīgu raksturu, rāda domātāju un cīnītāju, uzsver oratora izaicinātāja stāju. Šis darbs T. Zaļkalna portrettēlniecībā iezīmē pavērsienu. Agrīno gadu apcerīgo, liriskām izjūtām piesātināto romantismu nomaina patētiskāks personības iztulkojums.

Blankī portrets ir pārejas jeb pārbaudes darbs arī plastiskā risinājuma nozīmē. Tēlnieciskās izteiksmes saasinājums šai darbā skar galvenokārt plastikas virsslāni: tas atklājas detaļu veidojuma askētiskajā noteiktībā, ģeometrizētos formu uzsvērumos. Pati krūšutēla kompozīcija būtu visai tradicionāla, ja to neaktivizētu formu vertikālās virzības saasinājums, plecu daļas krasais sašaurinājums un spraigā iekšējā kustība. Nojaušam, ka veidojas jauns personības spēka mērogs un noliek tā plastiskā piepildījuma iespēju izlūkošana.

Teodors Zaļkalns pieminekli mēdza dēvēt par mūženi. Doma par monumentāla darba ilgstošu dzīvotspēju laikā Zaļkalna uztverē saistījās ar plašu, neiedragājamu tēlniecisku formu, ar cildenu cilvēcisko īpašību iemiesojumu. Šī pārliecība atklājas, veidojot metus komponistu Aleksandra Skrjabina un Modesta Musorgska piemiņas monumentiem.

Tēlnieks atsakās no tradicionāli traktētas krūšutēla kompozīcijas, no parastā attēlojoši portretiskās daļas un arhitektūras nošķiruma. Pieminekļi top kā vienkots tēlniecisko un arhitektonisko formu veselums. Tās ir dziļiem kalnu masīviem vai varenām celtnēm līdzīgas, skaidri skaldņotas, plašās cilvēka spēju dimensijās skatītas gara milžu galvas. Meti liecina, ka lielo formu dīženums izaug no modeļa konkrētībai tuvāka portretiska veidojuma. Tēla simboliskā nozīme ir nevis pieņēmums, bet būtiskāko īpašību pastiprinājums.

Šādas koncepcijas pamats ir apzināts, visos tēla parametros īstenots tēlnieciski arhitektonisks vispārinājums. Pieminekļi nav statisku vietu — pamatne kļūst plastiski līdztiesīga veidojumam. Tā ir gan balsts, gan tēla plastiskās partitūras sastāvdaļa. Portretiskā daļa — galva, sejas formas — stingri un secīgi būvētas, ietilpst monumenta arhitektoniskajā kopformā. Skaldnes apvienojas un kontrastē, līdzīgi asiem, spēkpilniem akordiem tās traucas uz kulmināciju. Dīžformu radītais izjūtu kāpinājums uzkrājas gaismēnu pretstatos. Spēks, lepnums, pārliecība piepilda sevi pretspēku sadursmēs. Izsliešanās, iekšēja atraisīšanās, triumfs dara cilvēku līdzīgu klintij, kas staro tālumā.

«... Skrbjabinas tēls ir pārdzīvota mūzika,»<sup>9</sup> raksta K. Baumanis un min Aleksandra Skrbjabinas «Ekstāzes poēmu»,<sup>10</sup> kas iedvesmojusi T. Zaļkalnu. Tas ļauj domāt, ka tēla izturētajam arhitektoniskumam ir vairākas nozīmes. Ar to tēlniecība tuvojas mūzikas garam, atbrīvojas no visa, kas varētu kavēt atraisīšanās un atdeves pilnīgumu. Vienlaikus monumentālo formu arhitektoniskums kalpo tēla telpiskās aktivitātes nostiprināšanai. Šai darbā kristalizējas Teodora Zaļkalna atziņa: tuvojoties tēla iekšējai patiesībai, atsevišķi elementi pastiprināmi, bet citi atmetami. Tā ir būtiska un apzināta sintēze — vispārinājums, kas tēlnieciskajai izteiksmei piešķir simbola nozīmi. Emocionāli izteicošo un tektoniski mobilizējošo elementu attīstība veido saskanīgu koptēlu. Ar latviešu tēlniecībā līdz tam nepieredzētu vērienu tiek pieteikta radošas personības pašizpaušmes un dramatisma tēma. Tā vēlāk aktualizējas sešdesmito gadu portrettēlniecībā un rada pastiprinātu interesi par tiem stilistiskajiem principiem, kuri pirmoreiz pilnībā formulēti Zaļkalna monumentālajos portretos.

Parasti, minot Skrbjabinas un Musorgska monumentus, tiek uzsvērta T. Zaļkalna atteikšanās no rodēniskā. Tajos neapšaubāmi nav Rodēnam raksturīgā sensuālisma. Taču personības garīgā mēroga hiperbolizācija, radošā spēka varenības apliecinājums tuvina šos darbus Rodēna tradīcijai, īpaši tām intonācijām, kas ietvertas Balzaka tēlā. Tas ir likumsakarīgs nākamais solis konsekvēnta plastiski arhitektoniska vispārinājuma pastiprināšanā.

Nav noliedzams, ka Teodoram Zaļkalnam bija svarīga konstruktīvas domāšanas aktivitāte, kuru viņš varēja vērot tuvākajā apkārtnē un kuru jau «Māmiņu» tēlos pats bija atradis. Konstruktīvisma elementi parādījās arī citu tēlnieku monumentālās propagandas darbos. To izmantošana ne vienmēr sniedza pārliecinošu monumentālu rezultātu. Tēla iekšējās monumentalitātes atbilstība dižformu raksturam, kas piemīt Teodora Zaļkalna darbiem, liecina ne tikai par attīstītu un organisku konstruktīvas monumentalitātes izpratni, bet arī par smalku portretiskuma izjūtu un vērtējoši filozofisku attieksmi pret cilvēka tēlu. Galvenokārt šo īpašību dēļ atklātā, tīrā galvu veidojumu «arhitektūra», kas atbrīvota ne tikai no sīkākām detaļām, bet arī no individuālpсихолоģiskiem motīviem un fiziskā raksturojuma, neklūst par abstraktu shēmu, bet ir spējīga pastāvēt kā portretisks tēls.

Tāpat kā citos T. Zaļkalna portretos, arī Skrbjabinas un Musorgska piemiņas monumentos ir daudz no mākslinieka paša pasaules izjūtas un rakstura. Skrbjabinas tēlā redzam atklājamies Zaļkalna mākslinieka pašapziņu, Musorgska tēlu vairāk skārusi esības dramatisma izjūta. Abos darbos iemiesojas uzskati par mākslinieka sūtību. Šis pašatklāsmes moments monumentālajos darbos ir pat spēcīgāks nekā raksturojošas vai liriskas noskaņas portretos. Tas piešķir vispārinājumam personiskas pieredzes segumu.

Pieminekļi Skrbjabinam un Musorgskim netika īstenoti materiālā, un to galīgo tēlniecisko piepildījumu pilnībā nav iespējams novērtēt. Kā monumentālās portrettēlniecības koncepcijas pieteikumi gan portretiskā, gan tēlnieciskā nozīmē tie ir devuši spēcīgu ierosinājumu monumentalitātes izpratnei. Teodors Zaļkalns pirmais no latviešu tēlniekiem tik pārliecinoši un pamatoti lietoja portretā arhitektonisku vispārinājumu, ar ko tālākajā latviešu tēlniecības attīstības gaitā daudzējādā ziņā saistās priekšstati par monumentalitāti.

Lai labāk saprastu, kādu profesionālu pārdomu sakarībā varēja rasties tāda tipa vispārinājuma formas, kādas raksturīgas Skrbjabinas un Musorgska monumentu iecerēm, jāpieskaras problēmai, kas saskatāma jau T. Zaļkalna agrīnākā posma tēlnieciskajos meklējumos, bet jo sevišķi asi un noteikti — Skrbjabinas un Musorgska tēlu koncepcijā. Tā ir tieksme atsegt attiecīgajam mākslas veidam visbūtiskāko — pamatelementus. Šo jautājumu Teodors Zaļkalns apcer divdesmito gadu sākumā publicētā rakstā: «Māksla, jādūmā, kādreiz sāksies līdz ar viņas pamata vielas (pamata elementu) apzināšanu. Šo pamata vielu mākslā es gribu nosaukt par nesošo vielu (tāda glezniecībā — zieds, tēlniecībā — plakne, zīmējumā — svēdra, līnija).»<sup>11</sup> Mākslas «maiņu gaitu cēlieņos» (T. Zaļkalna vārdi — R. Č.) tēlnieks saskata divas tēlniecības: pamata jeb, kā meistars saka, nesošās vielas noslogošanu ar dažādām vērtībām un tās apzinātu atsvabināšanu no dažādiem uzslāņojumiem.<sup>12</sup> Par sava laika raksturīgu īpašību Zaļkalns uzskata to, ka māksla vairāk nekā jebkad noskaidrojusies savā būtībā,<sup>13</sup> noskaidrojusies, kā Zaļkalns saka, gandrīz līdz abstraktam. «Mākslas pamata viela formāli ir tā pati, bet tās iekšējais saturs ir kāpināts proporcionāli atmetajām vērtībām.» Šāds lakoniskas izteiksmes princips jeb, kā dažkārt



11. T. Zajkalns. Piemineklis A. Skrjabinam. Māls. 1919.



mēdz teikt, «leduskalna» princips, kuru Zaļkalns stingri un apzināti saista ar mākslas veida specifisko izteiksmes formu apzināšanu, Skrjabina un Musorgska pieminekļu iecerēs atklājas skaidri atkailinātā vienkāršībā un iekšējā satura augstā koncentrācijas pakāpē.

Tēlnieciski tīrskanīgas plaknes atsegumu varam vērot jau «Māmiņās». Iespējams, ka arī mierīgākā attīstības plūsmā Zaļkalns būtu nonācis līdz tikpat konsekventam šāda principa kāpinājumam, kādu sastopam Skrjabina un Musorgska tēlos. Pēcrevolūcijas gadu atraisītā, drosmīgām iecerēm atsaucīgā vide šo procesu, kā redzams, paātrināja. Diezin vai citos apstākļos šis princips būtu parādījies portretā, kur katra saturs un formas transformācija ir saistīta ar īpašu risku un nav iespējama, ja nepastāv apzināta neatkarība no tradicionālajiem priekšstatiem.

Skrjabina un Musorgska portreti ir klasiski skaidri formulēti, bet neparasti darbi, un, iespējams, ka tēlnieks pats apzinājās ne tikai šāda veida monumentalizācijas priekšrocības, bet arī tās problemātiskumu. Šādas pieejas ietvaros tēla garīgā ekspresija un tēlnieciski arhitektoniskā tīrskanība tiek izcelta, izemējot un zināmā mērā arī izslēdzot vairākus būtiskus portretiskas atklāsmes slāņus.

Zīmīgi, ka pēc galējā tīru formu atkailinājuma Skrjabina un Musorgska pieminekļu iecerēs Zaļkalna tēlnieciskā pieeja sazarojas. Šajos monumentos atklātos paņēmienus tīrā veidā meistars neatkārtu nevienā no turpmākajiem darbiem, ja neskaitām vēlāk pēc metiem radīto Musorgska tēlu. Jau 1919. gadā, veidojot Mildas Pakalnes ģīmetni, kas lieta bronza, tēlnieks atgriežas pie intīma, individuālp psiholoģiski raksturojoša portretēšanas veida. Tomēr gan šī darba, gan vēlāko gadu veidojumu uzbūves pamatos ir jūtama arī pieredze, kas iegūta, strādājot pie monumentālo portretu iecerēm. Tēlojošo un arhitektoniski izteicošo elementu attiecību jautājumus un tēlniecības elementu tīrskanīguma problēmas Teodors Zaļkalns turpina risināt pieminekļu projektos. Zaļkalna izteikumi liecina: konstruktīvi asu, šķautņainu formu Zaļkalns uzskatīja par piemērotu āra, īpaši ziemeļpuses apgaismojumā un domāja, ka būtu labi to izmantot kapu pieminekļos.<sup>14</sup> Pasūtītājos šāda veida pieeja atsaucību nerada. Kā līdzīgu risinājumu, pat stipri mīkstinātā veidā, uztvēra vietējā sabiedrība, par to liecina asā pretestība, kādu atklāšanas laikā izraisīja Blaumaņa piemineklis.

Monumentālās propagandas portreti pieminekļi noslēdz Teodora Zaļkalna monumentālā stila izveidošanās pirmo cēlienu. Tie ir monumentāli ievirzītas tēlnieciskās domāšanas eksperimentālā posma kulminācija. Un neviļus jādama par to, kā būtu varējusi atrasties latviešu tēlniecība, ja tās iekļaušanās pasaules tēlniecības problēmu lokā un radošais dialogs ar pasaules tēlniecības progresīvajām strāvām būtu varējis sākties ar patiesi monumentālu vērienu un tam atbilstošām īstenojuma iespējām, ja 20. gadsimta tēlniecības tiekšanos pēc monumentalitātes jau veidošanās sākumā būtu bijis iespējams atbalsot vēl plašāk un pilnīgāk.

# Cilvēka tēla problēmas un stila tendences

## Divdesmitie un trīsdesmitie gadi

Tēlniecība buržuāziskās Latvijas apstākļos, tāpat kā ikviena cita mākslas nozare, vērtējama saskaņā ar V. I. Ļeņina domu par reakcionārās un progresīvās kultūras cīņu antagonistisku šķiru sabiedrībā. Valdošās šķiras idejiskais, morālais un materiālais spiediens un latviešu tēlotājas mākslas vispārējā demokrātiskā virzība ir šī laikposma galvenie pretspēki.

Latviešu tēlniecība ir jauna un vitāla. Tā veidojusies aktīvā garīgā vidē, tiešā spēcīgu reālistiskās mākslas strāvojumu iespaidā. Tāpēc, pārlūkojot šo laikposmu, jāreķinās ar zināmu mākslas attīstības gaitas patstāvību. Procesi, kas aizsākušies gadsimta pirmajā gadu desmitā, un arī pieredze, kas gūta, iesaistoties sociālistiskās kultūras ideju īstenošanā, nepaliek bez loģiska turpinājuma. Par spīti pretrunām, kas piemīt divdesmito un trīsdesmito gadu mākslai, nostiprinās latviešu tēlniecības skolas reālisma principi un sazarojas tēlniecības iekšējā struktūra. Šai posmā radošu briedumu sasniedz vairākas tēlnieku paaudzes.

Tēlniecībā turpina strādāt Teodors Zaļkalns, Gustavs Šķilters un Burkards Dzenis. Līdzās pirmās paaudzes tēlnieku kopai ar patiesu pārliecību un spēku savus principus apliecina paaudze, pie kuras pieder Emīls Melderis, Marta Skulme, Kārlis Zāle. Pakāpeniski meistarību un radošu patstāvību izkopj tēlnieki, kas profesionālo izglītību iegūst vietējā Mākslas akadēmijā profesora Konstantīna Rončevska vadībā. Par izcilu meistarību, piemēram, izveidojas Kārlis Zemdega. Sekmīgi izvēršas Kārļa Jansona darbība. Daudzsološa, ar atzīstamiem panākumiem iezīmēta ir Aleksandras Briedes, Jāņa Brieža, Martas Langes, Žaņa Smiltņieka, Voldemāra Jākobsona, Egona Zvirbuļa un vairāku citu šīs paaudzes tēlnieku ienākšana mākslā.

Tēlniecības iekšējo, radošo atmosfēru nosaka spēcīgas personības. Dabiska sāncensība nodrošina augstu izcilāko sasniegumu līmeni un profesionāli stabili vidusmēru. Norisinās mijiedarbība. Tas, ka dažādu paaudžu meistari veidojušies atšķirīgos apstākļos un uzņēmuši sevī atšķirīgus plastiskās kultūras slāņus, sekmē auglīgai attīstībai nepieciešamo pieeju daudzveidību. Joprojām kristalizējas latviešu tēlniecības skolas principi.

Ir ne mazums iekšēju pretstatu, tomēr pati asākā un sāpīgākā pretruna pastāv starp mākslinieka radošajām vēlmēm un pasūtītāja ideoloģiju. Mīļpilsoniskas gaumes un valdošās šķiras reprezentācijas tieksmju diktāts atliecas ne tikai uz oficiāliem pasūtījumiem. Kā nerakstīts likums tas stāv nomodā pār katru mākslinieka soli. Šim laikposmam ir raksturīgi ne tikai tieši un atklāti, bet arī iekšēji, pusapzināti kompromisi. Pat izcilākie meistari nav no tiem pasargāti. Pastiprinās «naudas darba» un radoša eksperimenta pretstats. Pēc fašistiskā apvērsuma 1934. gadā valdošās ideoloģijas spiediens pieaug. Tas izpaužas unificētā ideoloģiskā programmā, kura vēršas pret reālistiski atklātu, eksperimentāli atraisītu mākslu.

Neraugoties uz patiešām sarežģītajiem radošā darba apstākļiem, latviešu tēlniecība kopumā saglabā uzticību reālistiskas mākslas pamatam. Radošās pozīcijas nostiprinās izvērsti, dažādās tēlniecības jomās.

Iepriekšējos posmos problēmas koncentrējās galvenokārt portretā. Aplūkotajam laikposmam raksturīga jau daudz plašāk sazarota tēlniecības žanru sistēma, kurā svarīgāko vietu ieņem monumentālā tēlniecība. Jo bagāti saukuplo memoriālā tēlniecība, kur līdzekļus iegulda privāti pasūtītāji un arī kolektīvi. Nedaudz šaurākā apjomā, bet sekmīgi attīstās stājmāksla.



12. T. Zaļkalns. Meitenes galva. Bronza, granīts. 1930.

Veidojas īpatnēja situācija. Agrīnajā posmā, kad tēlnieki varēja strādāt vienīgi stājmākslas ietvaros, tādu nepārprotami monumentālu darbu, kādas ir Zaļkalna «Māmiņas», tapšanu varētu skaidrot arī tā, ka mākslinieks šajos darbos piepilda savu sapni par pieminekli. Kad monumentālā tēlniecība kļuvis pietiekami spēcīga, lai iemiesotu episku izjūtu, varētu gaidīt, ka stājtēlniecība pievērsīsies intīmākām sižetiskām norisēm un stājmākslai tradicionāli raksturīgiem paņēmieniem. Tas notiek, bet ne sevišķi plašā apmērā. Tēlnieciskās izteiksmes monumentalizācija pat šķietami vienkāršu ikdienišķu parādību atspoguļojumā kļūst par vienu no visraksturīgākajām latviešu tēlniecības īpatnībām.

Attieksme atspoguļojas stilistikā. Tā saistās ar lakonisku, tektoniski stingru, monolīta veselumam pakārtotu, tēlnieciskos pamatelementus atsedzošu skulpturālu stilu. Sevišķi skaidri tas parādās akmenstēlniecībā. Šāda pieeja jūtami iespaido visas tēlniecības izpausmes.

Stilistisko paņēmieni evolūcija ietekmē arī portretu. Joprojām attīstās reālistiska raksturportreta tradīcijas. Salīdzinājumā ar gadsimta sākumu, kad ir izplatītas liriska vispārinājuma formas, šai posmā liriskā noskaņa biežāk tiecas pārāugt episkā. Vispārinātajos tēlos tēlnieciskās izteiksmes paņēmieni kļūst neatkarīgāki no portretiskā pirmavota. Kad T. Zaļkalna liriski vispārinātajām gīmetnēm piepulcējas E. Meldera monumentālie galvu veidojumi, M. Skulmes episki vispārinātie tēli un tādi darbi, kāda ir K. Zemdegas «Meitenes galva», kļūst redzams, ka vispāriņošā līnija latviešu tēlniecības portretā ir tik izteikta, ka veido savdabīgu portreta žanra paveidu. Paplašinoties oficiālāku portretisku risinājumu lokam, aktivizējas arī akadēmiskākas izteiksmes formas.

Portretu šī laikposma pretrunas skar jūtāmāk nekā, piemēram, figurālo tēlniecību. Ne tikai cilvēka koncepciju, bet arī veidojuma paņēmienus bieži vien ietekmē vienkāršoti priekšstati par indivīda prestižu. Kaut gan reprezentatīvā, parādes portreta formas neieviešas un portreta reālistisko pamatīevirzi negroza, tomēr reprezentatīvas funkcijas aktivizēšanās ir saskatāma, jo sevišķi trīsdesmito gadu tēlniecībā, kad to atbalsta Kultūras fonda iepirkumu politika, dažādu organizāciju un dažkārt arī privāti pasūtījumi. Pavīd, kaut arī reti, ne tikai reprezentatīvā portreta, bet arī salonportreta formas. Starp pasūtījuma darbiem ir ne mazums meistarīgu portretu, tomēr visumā radošā aktivitāte šai sfērā ir vājāka. Parasti izpildījums ieturēts tradicionālā krūšutēla kompozīcijā un reti sniedz vairāk par korektu ārēju līdzību vairāk vai mazāk idealizētā pasniegumā. Dominē nemainīgas, vidusmēra uztverei pielāgotas formas. Vidusmēra portreta sfēras paplašināšanās ir jo izjūtāmāka tāpēc, ka iepriekšējos latviešu tēlniecības attīstības posmos tā netika izvēsta.

Intīmākās formās un arī monumentalizēta portreta formās krasāk izceļas norobežošanās morālpsiholoģisku un vispārcilvēcisku vērtējumu lokā. Tikpat kā izzūd nemiera un trauksmes motīvi, kas raksturīgi agrīnā perioda romantiskajai pasaules uztverei. Tēla iekšējā pasaule kļūst noslēgtāka.

Šai attīstības cēlienā pieaug nepieciešamība pēc tēlnieciskās izteiksmes tīrības. Vistiešākajā saistībā ar īstenu materiālu lietojumu pilnveidojas izpildījuma kultūra. Latviešu tēlniecības portreta klasiskā mantojuma izcilākajiem sasniegumiem piemīt brieduma īpašības — izteiksmes cēlums un vienkāršība. Savu attieksmi pret portreta un līdz ar to reālistiska cilvēka tēla problēmām apliecina gandrīz visi redzamākie tēlnieki.

Teodors Zaļkalns, kas šai laikposmā strādā gandrīz visos tēlniecības žanros, gīmetnēs turpina arī psiholoģiski raksturojošo līniju. Portretiski konkrēti katrā atsevišķā gadījumā meistars liek darboties tēlnieciskas sintēzes principam. Šī posma redzamākais portrettēlniecības darbs ir «Rakstnieka J. Akuratera gīmetne» (1929), kas risināta krūšutēla kompozīcijā un sniedz atturīgi nopietnu portretējamā personības raksturojumu. Tēlnieka radniecības «Alīnas Grīnbergas gīmetne» (1932) ir viens no klusinātākajiem T. Zaļkalna psiholoģiski raksturojošo portretu vidū. «Dzejnieces Aspazijas gīmetne» (1931) turpretim ir impozants, reprezentatīvs, tomēr emocionāls un psiholoģiski raksturīgs krūšutēls. Pēc agrāk (1919) veidotā meta izpildītā keramikas materiālā paspildģtinātu Modesta Musorgska portreta kompozģciju, tēlnieks atsauc atģinģ monģmentģli heroģska un tģlnģcģski konstrģktģva tģla iespģjas. Dģejģska, esģbu apceroģa noskaģa apskģdroģi atklģjas «Meģtenes



13. T. Zaļkalns.  
Dzejnieces Aspazijas ģīmetne.  
Bronza. 1931.

galvā» (1930). Kā redzam, T. Zaļkalns patur savā redzeslokā gandrīz visus aizsāktos motīvus.

Atzīmēdams pārmaiņas T. Zaļkalna portrettēlniecībā un novērtēdams monumentālo portretkompozīciju ietekmi uz tēlnieka ģīmetņu stilu, U. Skulme raksta: «Ja salīdzinām Zaļkalna meitenes galvu bronžā Valsts mākslas muzejā,<sup>1</sup> kas veidota vēl pirms kara, ar Akuratera un Grīnberģes kundzes ģīmetnēm, no kurām pirmā jau redzēta bronžā, bet otru paredzēts atliet, tad duras acīs solis uz priekšu formas skaidrībā. Es nedomāju šeit divu stilu — lineārā un gleznieciskā — pretstatus, ne arī veidojuma precizitāti, bet zināmu atsavināšanos no sīkumiem, mazāk raksturīgiem sejas pantiem un lielāku atbildības pieaugšanu par katru veidoto masas un virsmas vienību.»<sup>2</sup> Šī laikposma darbi, kuros tēlniecības sintēze parādās dažādās gradācijās, liecina par to, cik spēcīgs T. Zaļkalna mākslā ir reālista vērtīgums. Tieši portretiskajos darbos visskaidrāk uzverams, ka nevis formu skaldīšana vai apaļošana un ne tas, vai tēlnieks ļauj formai noslēgties ar raupjāku, gleznieciskāku virsmu vai mai-

gāku fakturējumu, bet gan plastisko elementu dzīve tēlā, to izkārtojuma iekšējā loģika dzīvā saistībā ar realitāti, ar dabu tās jutekliskajā un garīgajā veidolā nosaka T. Zaļkalna sintezējošā stila dažādos veidus. Tēlnieciskums katrā atsevišķā gadījumā atklājas atbilstoši modeļa raksturam un ģīmetnes psiholoģiskajai jēgai. Rakstnieka J. Akuratera tēlā lietīšks raksturojuma tonis apvienojas ar atturīgu svinīgumu. Krūšutēla tvirtums līdzīgi goda drānām norobežo tēlu no ikdienišķi nejaušā un izceļ raksturojuma mērķtiecību. A. Grīnbergas ģīmetnē, kas ir intīmāka, kompozīcijā valda galvas apjoms. Portretiskās izteiksmes dažādās nianšes atklājas, skulptūru apejot. Lēnīgo noskaņojumu piesātina bagātīga, pastozī modelēta faktūra. Tā netiecas radīt glezniecisku efektu, bet veido ap tēlu mierīgu, it kā dziļumā aicinošu gaismēnu virnojuma slāni. Modeļa rakstura īpatnības atklājas klusināti, kā tas mēdz būt, cilvēkam esot vienatnē ar sevi.

T. Zaļkalna tēlniecībā nozīmīgi ir ne tikai atsevišķi portretiski darbi, bet arī portretisku elementu parādīšanās citos tēlniecības žanros. Atbilstoši tēla īpatnībām izvērtēts portretiskums piemīt R. Blaumaņa un A. Kronvalda pieminekļiem. Monumentālā žanra darbos turpinās personības sabiedriskās atbildības tēma. Tēlnieks veidojis arī vairākas portretiski izteiksmīgas medaļas (J. Rainim, J. Porukam, brālim Jānim u. c.).

Tīri portretisku stājmākslas kompozīciju šai laikposmā nav daudz. Dažās no tām parādās jaunas intonatīvas noskaņas, attieksme pret tēlu kļūst sarežģītāka. Piemēram, dzejnieces Aspazijas iespaidīgajā, nedaudz pat izaicinošajā krūšutēlā atklājas modeļa garīgā un arī fiziskā vitalitāte, personības pievilcība un spēks. Šis darbs ir galants kompliments dzejnieces personībai. Tomēr nevaram nepamanīt, ka autors šai gadījumā saglabā zināmu distanci, uzsver skatījumu no malas un neieliek tēlā tik daudz personiskā pārdzīvojuma kā intīmākajos raksturportretos vai liriskajās ģīmetnēs. Būdam, kā varam nojaust, īpaši jutīgs pret katru, pat mazāko kompromisu mākslā, tēlnieks portretēšanu pēc pasūtījuma uztver kā atbildīgu un mokošu uzdevumu.<sup>3</sup> To pauž rindas no kādas vēstules: «Mēnesi atpakaļ atklāja vienā dienā trīs manus darbus. Divus teātrī: Aspazijas bronzas krūšutēlu un Bertas Rūmnieces cilni, arī bronzā, abus nedaudz lielākus par dabu, — un meža kapos pieminekli Porukam granītā. Aspazija bija ļoti apmierināta, arī Rūmniece, tāpat apmierināti par Poruka pieminekli šoreiz visi. Neapmierināts palieku tikai es.»<sup>4</sup> Atcerēsimies, ka R. Blaumaņa pieminekli sabiedrība sākumā uzņēma ar neizpratni un indīgām piezīmēm, ka daudzas no T. Zaļkalna monumentālajām iecerēm nepiepildījās. 1931. gada 13. janvārī rakstītā vēstulē Teodors Zaļkalns atzīstas: «. . . ar katru gadu aug plaša starp mani un mūsu tā saukto sabiedrības daļu, kura patlaban pie mums ir noteicēja. Inscenējusi uz āru «demokrātisko principu», tā nepārtraukti vērpj savas kombinācijas. Es nederu viņai.»<sup>5</sup> Iekšējās pretrunas skar arī šķietami mierīgus, harmoniski līdzsvarotus darbus.

Nesaskaņa starp radošu attieksmi un oficiālām prasībām atspoguļojas arī citu tēlnieku daiļradē. B u r k a r d s D z e n i s, piemēram, savos labākajos darbos saglabā uzticību stingri reālistiskam portretiskam raksturojumam. Šādu patiesi atklājošu darbu nav daudz. B. Dzeņa daiļradē atšķirība starp reprezentatīvas ievirzes ģīmetnēm un radošiem sasniegumiem portreta žanrā ir vēl krasāka. Tā atspoguļojas darbu stilistikā. Novirzīšanās ir pakāpeniska. Piemēram, artistiska personība atklājas «Skaņraža J. Zālīša ģīmetnē» (1921). Tā ir lieta bronzā un atbilstoši materiāla dabai izceļas ar izteiksmīgu profila siluetu un dzīvi fakturētām virsmām. Salīdzinājumā ar B. Dzeņa agrīnajām ģīmetnēm bronzā J. Zālīša portrets ir profesionāli atraisītāks, pat ar zināmām pretenzijām uz eleganci. Līdz ar to tas ir oficiālāks un attālinājies no impulsīvā raksturojuma tiešuma, kas dārtīja pievilcīgus B. Dzeņa agrīnos darbus. Šāds pavērsiens ir visai raksturīgs. Tas apzīmē ceļu pretim vidusmēra portreta tipam, kurā reālistiska raksturojuma uzdevumi apvienojas ar personības sabiedriskā prestiža uzsvērumu. Vēlākajos gados B. Dzenis ir veidojis arī vairākas visai vājas reprezentatīva rakstura ģīmetnes, dažās no tām nesaudzēdams pat savus iepriekšējā posma atradumus. Piemēram, salīdzinājumā ar agrīnajā posmā veidoto impresionistiski dzīvo A. Brigaderes ģīmetni 1930. gadā tapušais krūšutēls, kurā rakstniece redzama tautas apgērbā, ir mākslinieciski nesalīdzināmi vājāks. Arī J. Rozentāla portretiskais piemineklis (1935), kas novietots Rīgā, Latvijas PSR Mākslas muzeja priekšā, pie B. Dzeņa labākajiem darbiem diemžēl nav pieskaitāms.



14. B. Dzenis. Rakstnieka A. Austriņa ģimete. Slīpēts granīts. 1935.

Pretstatā šai neviendabīgajai līnijai pastāv «Rakstnieka A. Austriņa ģīmetne» (1935) — viens no spēcīgākajiem raksturtēliem latviešu tēlniecības klasiskā mantojuma granītportretu vidū. Droši akmenī cirsts, tas liecina par būtisku akmenstēlniecības portreta iespēju izpratni. Atrasisšanās ir iekšēja un saistīta ar portretiskā tēla padziļinājumu. B. Dzeņa agrīnajos portretos sastopama smagnēja, diezgan inerta kopmasa, portretiskums izpaužas galvenokārt sejas vaibstu tēlnieciskajā izteiksmē. A. Austriņa ģīmetnē galvas tektoniskais nostādījums ir būtiski apvienots ar portretiski raksturīgu kustību. Galvas ekspressīvajā monumentalitātē atklājas auguma un stājas savdabīgums. Jūtam: tas ir liela auguma, nedaudz sakumpis cilvēks ar tādu kā plandošu gaitu. Burkarda Dzeņa portretista īpatnība ir tā, ka viņš tēla tektonikā un tēlnieciskajā rītmā nepazaudē ķermenīgumu. Tēlnieciskais sakārtojums nevis apstrīd vai labo cilvēka dabu, bet gan vainago līdzīgumu modelim. Akmens bloka stingums ir pilnībā pārvarēts, tomēr akmensskulptūrai atbilstošs kompakts saglabājas. Gludi slīpētajā akmenī izteiksmīgi izceļas vienkāršas, stingras formas. Neparastais galvas izvirzījums piešķir tēlam delikāti iezīmētu grotesku niansi, kas apvienojumā ar raksturojuma nopietnību un ģīmetnes monumentālo kopnoskaņu izceļ personības dzīvīgumu. «... izstiepis galvu uz priekšu kā himēra — viduslaiku rēgs, kas raugās uz pasauli no gotiskā dievnama augšas.»<sup>6</sup> Tā par šo īpatno pozu raksta U. Skulme. Viņš Burkarda Dzeņa skulptūrā saskata arhitektonikai pakļautu un tāpēc jo spilgtu reālismu. Laikabiedri atceras, ka varenā auguma un īpatnās, no tālienes uztveramās stājas dēļ draugi Austriņu iesaukuši par «monumentu».

Austriņa portrets ir saistošs tieši tādēļ, ka ietver vairākas jaunas nianse monumentalizētā rakstura atveidojumā.

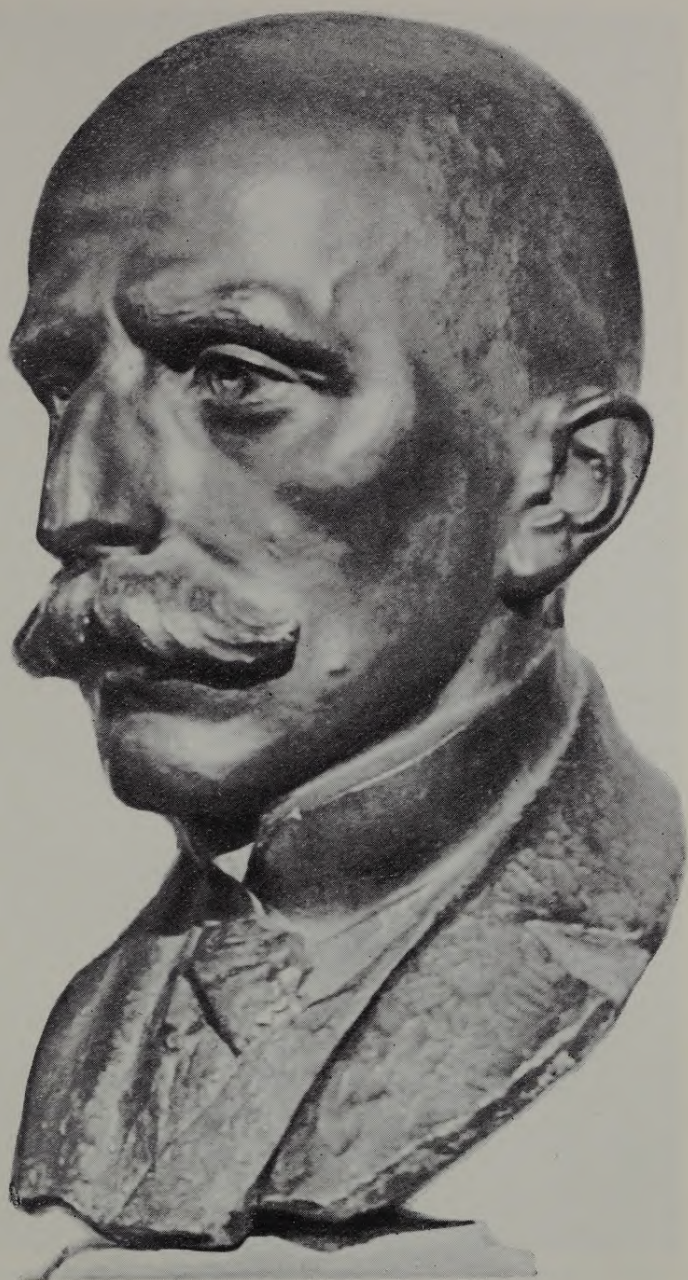
Iepriekšējā posmā aizsākto portreta formu turpinājums vērojams Gustava Šķiltera daiļradē. Liekas, ka Šķilters apskatāmā laikposma pretrunas pārdzīvo visdramatiskāk. It agrīno darbu sociālās nozīmības līmenī nepaceļas gandrīz neviens no šī posma veidojumiem. Tādi portreti, kas pēc psiholoģiskā raksturojuma patiesuma un cilvēka pašapziņas iemiesojuma varētu nostāties līdzās, piemēram, «Reiņa Kaudzītes ģīmetnei» (1902), nerodas. Šķilters pilnībā nerealizē ne tikai sociālpsiholoģiski raksturojoša portreta, bet arī portreta biogrāfijas iespējas, kas dažos agrīnajos darbos parādījās visai daudzsoļi. Tēlnieks turpina veidot kultūras darbinieku krūšutēlus («Krišjāņa Valdemāra portrets», 1921; «Dr. Jansona krūšutēls», 1928; u. c.), bet šie darbi būtiski jaunas iezīmes ne tēla interpretācijā, ne stilistikā neienes. Turpinās arī psiholoģisku izteiksmju studijas, kurās pārsvaru iegūst sāpīgas intonācijas.

Krasas stilistiskas pārmaiņas G. Šķiltera darbos neparādās. Pārsteidzošā kārtā ap divdesmito un trīsdesmito gadu miju atdzīvojas jūgendstilam tuvas ekspresīvas noskaņas. Veidojumā «Dzejnieks» un vēl dažos figurālos darbos, kā arī ciļņos glezniecisko pieeju papildina dekoratīvi izcelts lineārs formu apveidu raksts. Atsevišķos darbos G. Šķilters tiecas pēc tēlnieciski stingrāka, tvirtāka veidojuma. Tas tiek panākts dažās liriskas noskaņas ģīmetnēs («Studija», 1935; «A. Skujas portrets», 1924; u. c.).

G. Šķiltera portretiskajās liecībās atsegtāk nekā viņa laikabiedru mākslā atspoguļojas personības saskaldīšanās. Piemēram, liriskajā sievas ģīmetnē «Irma Šķiltere» (1926) redzam vienkāršu, skumji satrauktu jaunu sievieti. Statuete «Irma Šķiltere», kas veidota 1927. gadā, rāda cilvēku it kā gluži citādu. Tā ir smalki tērpta un eleganti frizēta dāma. Vienīgi liegajā kustībā un sejas pantu meitenīgumā saglabājas attāls atgādinājums par modeļa cilvēcisko būtību, pārējais ir šarmanta poza. Diezin vai tēlnieks šos pretstatus rada ar noteiktu māksliniecisku uzdevumu. Drīzāk liekas, ka tā ir pakļaušanās salonmākslas iespaidam. Arī mēs esam kungi — šī nianse reizi pa reizei pavīd dažādos Šķiltera darbos, arī krūšutēlu kompozīcijās. Un turpat līdzās ir patiesi demokrātiska, īstas līdzjūtības pilna attieksme pret līdzcilvēka sāpēm un pārdzīvojumem.

Izsmalcinātas salonportreta formas latviešu tēlniecībā popularitāti neiekaro. Atsevišķos gadījumos sastopamies ar izceltu personas sabiedriskās pozas attēlojumu. Pieaug arī oficiālu portretisku atveidojumu loma. To atbalsta, kaut arī ne plašā apjomā, ar pasūtījumiem gan valsts, gan sabiedriskas organizācijas. Atsevišķos gadījumos latviešu kultūras darbinieku krūšutēlus uzstāda skolās, augstskolās, dažādu iestāžu, arī teātru, telpās. Protams, šāda tipa pasūtījuma





15. K. Rončevskis.  
Gleznotāja V. Purvīša portrets.  
Bronza. 1915.

portretos pārāk krasi individualizēta, autora attieksmes piesātināta pieeja nav vēlama. Pietiek ar korektu līdzības atveidojumu un profesionālu izpildījumu, kurā nav acīm redzamu kļūmju. Šai jomā, kā jau teikts, reizi pa reizei iesaistās gandrīz visi tēlnieki, kas nodarbojas ar portretu veidošanu. Ar panākumiem krūšutēlus veido Mākslas akadēmijas profesors Konstantīns Rončevskis. Tas ir meistars, kuram nav īpaši jāpielāgojas vai jāiztop, lai iekļautos nosvērtā, stingrā, zināmā mērā oficiāla raksturojuma ietvaros. K. Rončevska reālista un portretista uztvere ir akadēmiski disciplinēta pašā pamatā.

Jautājums par akadēmiskā un reālistiskā elementa attiecībām ir visai sarežģīts un arī delikāts. Latviešu tēlniecībā kopš tās veidošanās sākuma iedibinās antiakadēmiska nostāja, kuru pārliecināti aizstāv T. Zaļkalns un sevišķi aktīvi pauž nākamās paaudzes tēlnieki — E. Melderis, M. Skulme, K. Zāle. Tajā pašā laikā dažu meistarū, piemēram, K. Rončevska, atsevišķos gadījumos arī G. Šķiltera un Beļģijā strādājošā tēlnieka Augusta Bijas daiļradē līdz ar citu 19. gadsimta kultūras iespaidu atbalsīm pavīd akadēmiskajai pieejai radniecīgi



16. K. Rončevskis.  
Mātes portrets.  
Marmors. 1910.

paņēmienu. Tie nav tieši pārņemti no konservatīvā akadēmisma sistēmas kā tādas. Bieži vien, kā tas ir, piemēram, K. Rončevska portrettēlniecībā, zināma radniecība akadēmiskajai pieejai rodas, māksliniekam patstāvīgi studējot Eiropas portretskulptūras tradīcijas, kurām savā laikā pievērsās arī akadēmiskā māksla.

K. Rončevskis, pēc pamatizglītības arhitekts, tēlnieka profesionālās iemaņas apgūst patstāvīgi ārzemju ceļojumu laikā, viņš apmeklē Minhenes mākslas akadēmiju, kā arī papildinās Parīzē, kur saskaras ar Rodēna, Burdela un citu franču meistarību pieredzi.<sup>7</sup> Liekas, ka zināms iespaids uz Rončevski ir arī P. Trubeckoja personībai. Nodarbodamies ar arhitektūras klasisko formu pētīšanu, K. Rončevskis daudz ceļo un labi iepazīst seno mākslu. Šī meistara tēlnieciskā pieeja nostiprinās, apvienojoties reālistiskai dabas uztverei, akadēmiskai izpildījuma stingrībai un patstāvīgām romiešu, grieķu, ēģiptiešu tēlniecības portreta formu studijām.

Agrīnākajos darbos, piemēram, «Mātes portretā» (1910), kas izpildīts marmorā, vērojama intīmi izjusta attieksme pret modeli un katra sejas vaibsta

atveidojumu. Pamazām nostiprinās akadēmiskāka pieeja. Tas pamanāms jau «Gleznotāja V. Purvīša portretā» (1915). Ar pasausu noteiktību tēlnieks panāk nevainojamu līdzību. Tāpat kā romiešu meistari, K. Rončevskis neveido portretus daudz lielākus par dabu un novieto tos uz īpaši profilētām pamatnēm. Savu personisko attieksmi pret tēlu autors parasti neizceļ. Vienīgi pašportretos, piemēram, bronzas statuetē, kas veidota Rončevskim neparastā brīvi plūstošā plastiskā izteiksmē, atklājas skumji traģiska atsvešinātība. (Šis darbs atrodas tēlnieka M. Zaura īpašumā.) Labprāt un ar panākumiem Rončevskis veido latviešu kultūras darbinieku krūšutēlus. Tās ir stingri tradicionālas ģimenes, kurās sniegts portretējamās personas sabiedriskās lomas un profesionālās piederības skaidrs un noteikts raksturojums. Zīmīgākie šāda tipa darbi: bronzā lietais «Ķīrijas profesora P. Valdena portrets» (1915), «A. Jurjana krūšutēls» (1922), «K. Dēķena krūšutēls» (1925), «Skulptora B. Dzeņa krūšutēls» (1930), «Kr. Barona krūšutēls» (1932). Šie portreti lielākoties paredzēti novietošanai sabiedriskās telpās.

Savdabīgi K. Rončevska portrettēlniecībā atspoguļojas latviešu tēlniecībai raksturīgā tiekšanās pēc plastiskā veidola vienkāršības. Neatsācīdamies no akadēmiski pacieta formu izveidojuma un zināmas raksturojuma vienpusības, tēlnieks cenšas piešķirt tēlam lielāku nozīmību, uzsvērdams rakstura monolītumu un tēlniecisko formu saliedētību. Meistars atsakās no dažu detaļu sīkāka izstrādājuma un raupjāk apdarina materiālu. Šai ziņā raksturīgs ir Kr. Barona krūšutēls. Cērtot šo darbu Karrāras marmorā, tēlnieks šai materiālā ir strādājis tā, kā parasti mēdz strādāt granītā: saglabāts blūka monolītums. Tēlniecisko formu un rakstura paspilgtinājuma tendence parādās arī tēlnieka B. Dzeņa portretā. Par to, ka K. Rončevski saista formu apvienojuma iespējas, liecina, piemēram, bronzai veidotais «Pašportrets» (1928), kurā formu saplūdinājumi ir saistīti ar smalkāk niansētu psiholoģisku raksturojumu. Tēlniecības izpratni šie paņēmieni būtiski nepārveido. Zīmīgi, ka tajos gadījumos, kad tēlnieks vēlas radīt vispārinātu tēlu, viņš apzināti novirzās stilizācijā. Labi pārzinādams tēlniecības portreta vēsturi, K. Rončevskis vispārinātajos tēlos izmanto romiešu, dažkārt arī ēģiptiešu portreta motīvus. Rončevska ģimētņu noturīgākā īpašība ir uzsvērti objektīvs portretisks raksturojums.

Par to, ka dažādi 19. gadsimta mākslas tradīciju aspekti ilgstoši saglabā savu nozīmi, liecina arī latviešu tēlnieka Augusta Bijas daiļrade. A. Bija, kas dzimis 1872. gadā Asaros, no Latvijas aizbrauca agrā jaunībā. Vispirms viņš mācās Kristiānijā (tag. Oslo), mākslas amatnieku skolā, tad Karalaučos, pēc tam Briseles Karaliskajā akadēmijā pie pazīstamā akadēmiskas ievirzes tēlnieka Šarla van de Stapena. Akadēmiju A. Bija beidz ar izcilību. Ja latviešu tēlniecībā par akadēmiskas pieejas ieviešanos jārunā piesardzīgi un zināmā mērā nosacīti, tad beļģu tēlniecībā iepretim Konstantīna Menjē reālismam pastāv ietekmīga akadēmiskas tēlniecības meistarību kopa. A. Bijas tēlnieka pieeja acīmredzot veidojas šo divu spēku un arī Rodēna tradīciju iespaidā. A. Bijas agrīnākajos darbos atspoguļojas akadēmisma skolas, vēlāk Menjē ietekme. Bija pārdzīvo aizraušanos ar impresionistisku izteiksmi. Līdzīgi G. Šķilteram viņš piešķir impresionistiskiem līdzekļiem ekspresīvu sakāpinājumu. Daiļrades brīduma posmā tēlnieks tiecas pēc vienkāršākas un skaidrākas tēlnieciskas izteiksmes. Stilistiskās svārstības izteiktāk izpaužas figurālajos darbos. Portretā un medaļu mākslā, kur A. Bijas devums jo bagātīgs, tēlnieka portretētāja attieksme ir vērīgi korekta, veidojums atraisīts un precīzs. Krūšutēlos A. Bija izkopj patīkamu, dzīvu un plūstošu veidojumu, kas nebūt nav akadēmiski sauss.

Saistoša ir A. Bijas veidotā J. Raiņa krūšutēla vēsture.<sup>8</sup> 1926. gada pavasarī J. Rainis pēc uzturēšanās Šveicē un Dienvidfrancijā apmeklēja Beļģiju, kur uzturas sešas dienas. Tā kā A. Bija ir izteicis vēlēšanos veidot dzejnieka krūšutēlu, Rainis 30. aprīlī tiek ar A. Biju mākslinieka darbnīcā un īsu brīdi, ne vairāk kā pāris stundu, pozē. Ir saglabājies Raiņa krūšutēla uzņēmums ar A. Bijas rakstītu veltījumu: «Augsti godātais Raiņa kungs, gods bija man šorīt Jums roku spiest un laime vakarā Jūsu tēlu Jums vest. Briselē. 30. aprīlī 1926. A. Bija.» Vēl citi dokumenti, arī Raiņa piezīmes liecina, ka Raiņa krūšutēlu A. Bija uzveidojis pavisam īsā, faktiski vienas dienas, laikā. Vēlāk A. Bija šo darbu atlēja bronzā. Ir zināms, ka 1927. gada februārī Raiņa krūšutēlu savā īpašumā iegūst Beļģijas Mākslas un zinātņu ministrija. Tas tiek izstādīts Ķerbenas mākslinieku izstādē Briselē. Raiņa krūšutēls redzams uz šīs izstādes kataloga vāka. Pašlaik krūšutēla atrašanās vieta nav zināma.



Fotoattēli, kuros šis portrets redzams no dažādiem skatpunktiem, ļauj spriest, ka A. Bija patiešām ir veikls un pieredzējis portretists. Sejas pantu līdzība ir gandrīz tik precīza, kāda tā mēdz būt, kad atlej sejas masku no dzīva modeļa. Ir jūtams, ka tēlniekam bijis ļoti svarīgi rūpīgi parādīt katru vaibstu un saglabāt to noskaņu, kāda valdījusi veidošanas brīdī. Tajā pašā laikā krūšutēls pilnībā iekļaujas atturīgi oficiālas personas raksturojuma ietvaros. Tēlnieciski jūtam arī sasteigtību. Formas ir gludas, tuvas dabai un saskanīguma labad saplūdinātas. Šis darbs atstāj momentuzņēmuma iespaidu un ir saistošs kā biogrāfiska liecība.

Atcerēdamies Beļģijas apmeklējuma iespaidus, Rainis piemin arī Augustu Bijū. Viņš saka: «Briselē biju pie ievērojamā latviešu skulptora A. Bijas, kurš dzīvo Beļģijā jau 20 gadus. Viņš ir liels latvju patriots, ļoti ilgojas pēc dzimtenes, bet, neskatoties uz visām pūlēm, nav varējis atrast Latvijā piemērotu vietu.» A. Bijam patiešām neizdodas īstenot ciešu un regulāru sadarbību ar kultūras iestādēm Latvijā. A. Bijas darbi, arī portreti, atrodas Briseles un citos Beļģijas muzejos, arī Antverpenē, Pārizē. Daži darbi ir arī mūsu republikas muzeju kolekcijās. Līdz šim laikam mums nav īsti apvienota, sīkākos pētījumos pamatota priekšstata par šī meistara personību un darbību.

Iekams pārejām pie latviešu tēlniecības stilistikas nākamā lielā loka, ir jāmin kāds no portreta žanrā retāk strādājošiem tēlniekiem — Rihards Maurs. Vācu tēlnieka A. Folca darbnīcā R. Maurs ir ieguvis atzīstamu profesionālu meistarību un strādā galvenokārt dekoratīvajā jomā. Atsevišķas dekoratīvās skulptūras, piemēram, «Naktssargs», liecina, ka R. Maurs centies apgūt latviešu tēlniecības pamatievīri raksturīgus monumentalizējoša tēlnieciskuma paņēmienus. Portretos vairāk izjūtama vācu skolas ietekme. Rakstura ekspresiju tēlnieks izceļ ar mīmikas izteiksmes saasinājumu, pasausā, dažkārt griezīgi asā izpildījumā. Tāda, piemēram, ir aktiera «A. Žibalta gūmetne» (1924). Vairākus darbus, arī Kr. Barona un M. Kaudzītes krūšutēlus (1934), tēlnieks griezis kokā.

Droši, strauji un ar savu stingru pamatu mākslā ienāk paaudze, kuru tēlniecībā pārstāv Emīls Melderis, Marta Skulme, Kārlis Zāle. Šī paaudze ir īpaši rūdīta. Tās apziņu veido atmiņas par 1905. gada notikumiem, jaunībā ielaužas līdz pamatiem satricinošs karš. Tā ir paaudze, kas veidojas tiešā revolūcijas laika mākslas tuvumā.

Laiks un apstākļi būtiski maina izjūtu tonalitāti. Atsevišķa indivīda ilgu, skumju, trauksmes vai sāpju apcere, kas tik raksturīga iepriekšējā posma mākslai, neapmierina. Skarbāk, ne vairs tik pilnīgi uzticofies jūtām, tiecofies pēc loģiskiem prāta pierādījumiem un noteiktības, šī paaudze veido stingru, garīgi aktīvu monumentālu stilu. Subjektīvo indivīda «es» apziņu, kas tā vai citādi izpaužas gadsimta sākuma portreta mākslas formās, nomaina cilvēku likteņu kopības izjūta. Aug atbildība par morālām īpašībām, kas ir tautas mentalitātes pamats un spēka avots. Visi šīs paaudzes meistari ir apveltīti ar spēcīgu un organisku tēla episkuma uztveri. Viņu mākslā rod loģisku turpinājumu un pilnīgi patstāvīgu piepildījumu ētiskie principi un daļēji arī stila problēmas, par kurām domāja jau Teodors Zaļkalns, kad radīja «Māmiņu» tēlus vai komponēja monumentālos portretus pieminekļus.

Tāpat kā latviešu tēlniecības gaitas sākumā, arī šai posmā svarīgi ir ierosmju avoti. Pirmais un tuvākais no tiem ir latviešu tēlniecība pati ar būtisko, kaut arī ne plašo pieredzi, kuru tā ir paspējusi uzkrāt. Kā jau tika teikts, latviešu tēlnieku otrās paaudzes meistari savu priekšgājēju un vēlāko līdzgaitnieku principus nepārņem tieši. Viņi daudz ko noraida, bet vienprātīgi, ar patiesu cieņu uztver sintēzes idejas, kuras jau agrīnajā posmā iezīmē skolas raksturu un stāju. Arī pasaules mākslā saista personības un posmi, kuriem piemīt nevis sīki individualizēta, bet monolīta, sintēzes mērķiem pakārtota uztvere.

Ar Rodēna mākslu ne Emīls Melderis, ne Marta Skulme, ne arī Kārlis Zāle nesaskaras tik tieši un konkrēti kā savā laikā Teodors Zaļkalns, Burkards Dzenis, Gustavs Šķilters. Rodēna idejas nav svešas, joprojām saista dzižā meistara cilvēka izpratnes līmenis, piemēram, Balzaka tēlā paustais personības neatkarīgums un šī tēla varenums. Taču Rodēna tēlnieciskā domāšana, tās impulsīvais sensuālisms vairs nevaldzina. Saprotamāks ir Antuāna Burdela monumentālisms. Krievu tēlniecībā tuva ir Aleksandra Maļvejeva īstenotā sintēzes un monumētālu vispārinājumu līnija.

Pasaules kultūrā rosina ne vairs vienīgi klasiskie, bet jo sevišķi arhaiskie posmi. Tā kā šīs paaudzes meistarū stils un patstāvība mākslā nobriest visciešākajā saistībā ar akmenstēlniecības principu apgūšanu, viņus, tāpat kā savā laikā Zaļkalnu, valdzina un skolo Senās Ēģiptes granītskulptūra. Rosina arī grieķu arhaika, austrumzemju un pirmatnējo tautu māksla. Atklājums ir nēģeru skulptūrā redzami, neparasti drošie masu un apjomu sastatījuma paņēmieni. Prasme cieši jo cieši un asprātīgi saudzēt garīgo jēgu ar nosacīti simbolisku izteiksmi. Interese par nēģeru skulptūru nav nejauša vai virspusēja. Latviešu tēlnieki to pārdzīvo spilgti, spēcīgi un patstāvīgi. Viņi ierosmes iegūst ne tikai pastarpināti (Eiropas mākslā šai laikā pastāv vispārēja interese par pirmatnējo tautu, jo sevišķi nēģeru, plastiku), bet gan arī no rūpīgi pētīta pirmavota. Voldemāra Matveja 1919. gadā publicētajā grāmatā «Nēģeru māksla» ir apkopota patiesi izcila, konstruktīvai uztverei tuva Āfrikas tautu skulptūru atlase.<sup>9</sup> Apcerējumā par nēģeru skulptūru V. Matvejs izceļ monumentalitāti, uzbūves skaidrību, tēlniecisko masu izteiksmīgumu. Šīs īpašības latviešu tēlniekiem ir sevišķi tuvas.<sup>10</sup>

Priekšstatus par monumentalitāti, par katras cilvēka radītas lietas izpaušanos cēlā, tektoniski noskaidrotā vienkāršībā tēlnieki gūst latviešu tautas mākslas tradīcijās. Viņi, kas uzauguši zemnieku sētās, ir dziļi tuvi savas tautas kultūrai, mentalitātei, dabai un zemnieku darba ikdienai.

Visu šīs paaudzes meistarū mākslas pamatā ir reālistiska pasaules uztvere. To nosaka latviešu tēlotājas mākslas vispārējā virzība un arī profesionālā izglītība. E. Melderis, piemēram, ir beidzis Štiglica mākslas skolu. M. Skulme un K. Zāle vispirms mācās Kazanā mākslas skolā. Pēc tam M. Skulme turpina profesionālo izglītību tēlnieka L. Šervuda vadībā un īslaicīgi arī pie profesora P. Bromirskā. K. Zāle, kurš savas profesionālās zināšanas ir papildinājis pie vairākiem meistariem, 1916. gadā iestājas Pēterburgas mākslas akadēmijā, A. Matveja meistardarbnīcā.

Tā kā latviešu tēlniekus saista sintēzes idejas un sintēzes iespēju noskaidrošana, viņi savas darbības sākuma posmā apgūst un pārbauda arī atsevišķus konstruktīvismā un kubisma pieredzē pazīstamus tēlnieciskās izteiksmes paņēmienus.

Latviešu tēlnieki pat izteikti konstruktīvi komponētos darbos nezaudē reālo pamatu. Konstruktīvu uzbūvi, kā arī formu ģeometrizāciju viņi izmanto galvenokārt organizētākai, tēlnieciski skaidrākai un spēcīgākai izvēlēto motīvu atklāšanai. Tiekšanās pēc izteiksmes spēka ir viena no visbūtiskākajām šīs paaudzes meistarū pasaules izjūtas un stila pazīmēm. Tieši tas, ka kompozīciju pamatā ir dzīves patiesība, dod iespēju arī šai posmā sniegt gan eksperimentālus, gan klasiski skaidrus, latviešu tēlniecības pamatvērtībām pieskaitāmus darbus arī portreta žanrā.

Konstruktīvo komponēšanas paņēmieni un portretiskuma attiecības pakārtojas noteiktai pamatdomai. Viens no šādiem piemēriem — Kārļa Zāles divdesmito gadu sākumā veidotās kompozīcijas, kuras tēlnieks nosaucis par «portreģalvām». Šie darbi, kas pazīstami pēc attēliem žurnāla «Laikmets» otrajā numurā, veidoti Berlīnē laikposmā no 1921. līdz 1923. gadam. Jāpiebilst, ka Berlīnē šai laikā ir viens no vadošajiem konstruktīvismā kustības centriem. Konstruktīvās kompozīcijas ir savā ziņā virtuozī ģeometrisku un ģeometrizētu formu kārtojumi telpiski izvērstā kompozicionālā vienībā. Stipri vienkāršotu, tomēr tēlojošu detaļu (acis, mute) iesaistījums kompozīcijā, kā arī tēlniecisko samēru pakārtojums galvas konstrukcijai liecina, ka autors turējis prātā konkrētu prototipu (viens no darbiem apzīmēts par A. Dz., domājams mākslinieka A. Dzirkaļa portrets). Tēlā vizuālā un arī emocionāli psiholoģiskā informācija par cilvēku kā individu ar tīro formu ģeometriju iegūst metaforas nozīmi. Telpā nostādīto formu pārindividuālā arhitektonika atgādina tempļi, kurā stīkās rakstura vai jūtu izpausmes šķiet nepiedienīgas. No kompozīcijas un arī apgarotības viedokļa šie darbi ir meistarīgi. Tiem piemīt cēlums, tie ir kā pjeDESTāls cilvēkam.

«Portreģalvu» tektoniskumam ir arī cita nozīme. Tās liecina par atļaušanos portretisku motīvu pilnībā pakārtojot objektīvai konstruktīvai loģikai. Tā ir pieeja, kādu varam sastapt vairāku konstruktīvismā pārstāvju, piemēram, A. Pevsnera un N. Gabo, kā arī J. Lipšica un R. Bellinga darbos. Zinot, ka latviešu tēlnieki ir iepazinuši šādas pieejas iespējas un atteikušies no tās galējām konsekv-



18. K. Zāle.  
Portreģgalva (pretskatā).  
Ģipsis. 1921.



19. E. Melderis.  
P. Rozītis (pagrieziena).  
Slīpēts granīts. 1921.

cēm, varam pilnīgāk novērtēt reālistisko tradīciju spēku latviešu tēlniecībā. Konstruktīvās saceres disciplīna visu latviešu meistarū, arī Zāles. mākslā saaug ar reālistisku redzējumu un spēcina monumentalitāti.

Pēc tēlnieciskās domāšanas ievirzes būdams izteikts monumentālists, Kārlis Zāle intīmām individuālpsholoģiskām problēmām un izpausmēm savā mākslā nekad nepiešķir pārāk lielu nozīmi. Tāpat kā pieminekļos, arī portretos Zāle raksturo lielās līnijās. Jau Garibaldi portretā noteicošais ir tēla vispārējā heroika. Arī vēlākajos gados, dažkārt pievēršdamies galvu studijām («Galvas studija», 1929; «Galvas studija», 1937), tēlnieks šajos darbos uzsver kopnoskaņu. Tas ir sava veida tipāža raksturošanas treniņš. Arī K. Zāles nedaudznie konkrētie portreti, piemēram, «Raiņa krūšutēls» (1927), sniedz pārsvarā vispārīgu, zināmā mērā oficiālu personības atveidu.

Virzība no tieša dabas atveidojuma uz tektoniski stingru tēlniecisku izteiksmi skaidri un bagāti atklājas E m ī l a M e l d e r a mākslā.

20. E. Melderis.  
P. Rozītis (pretskatā).  
Slīpēts granīts. 1921.





E. Meldera tēlnieka gaitu sākums saistās ar latviešu padomju kultūras veidošanās posmu 1918., 1919. gadā. Šai laikā top pirmie E. Meldera portreti. Tie ir reālistiski lauku darba cilvēku tēli. 1918. gadā veidots Rencēnu pagasta kalpa vīra Bērziņa portrets, kas pazīstams ar nosaukumu «Miņķinu Bērzs». 1919. gadā tēlnieks veido vēl vienu novadnieku, tēva kaimiņa dēlu portretā «Zvārtes Vilis». Tie ir darbi, kas tipiski un patiesi atklāj latviešu zemnieku raksturus.

E. Meldera pirmais skolotājs Valmieras pilsētas skolā bija Teodors Ūders. E. Meldera tuvība darba cilvēkam, viņa tiekšanās raksturot pirmatnīgi spēcīgi un neizskaistināti ir radniecīga T. Ūderam. Šī tuvība pilnīgāk atklājas trīsdesmito gadu figurālajos darbos «Maisu cēlāji», «Linu sukātājs» un citos. Arī agrīnajos portretos tā ir nojaušama. Jūtam, ka E. Meldera svarīgākais izteiksmes balsts ir tēlnieciski koncentrēta pamatmasa. Gleznieciskie pieskārieni virsmas veidojumā ir atturīgi, arī detaļas iezīmētas raksturīgi, bet bez naturālistiskas sīkumainības. Tās risinātas tēlnieciski, saistībā ar galvas pamatmasu. Šie darbi savā kopformā, kā meistars mēdza sacīt, ir akadēmiski tikai tādā mērā, kādā tie, būdami raksturu studijas, neveido īpaši komponētu portretisku kompozīciju. Tie parāda zināšanas, kas iegūtas mācību laikā. Jau šajos darbos nojaušams aizsākums apvienojošai pieejai, kas vēlāk kļūst jo izteikta un nosaka mākslinieka portretisko formulējumu stilu.

Divdesmito gadu sākumā arī E. Melderis saista tēlnieciski konstruktīvas izteiksmes iespēju izziņāšana. Tas atspoguļojas konstruktīvajos cilņos un dažos šī laikposma portrettēlniecības darbos, kur konstruktīvi paņēmieni lietoti, lai nostiprinātu tēlniecisko pamatattiecību izteiksmīgumu. Šo meklējumu kontekstā top granīta cirstā Pāvila Rozīša gūmetne (1921), — viens no spēcīgākajiem raksturtēliem latviešu tēlniecībā. Emīla Meldera konstruktīvā posma darbos ieaug viņa asā reālista raksturotāja redze. Viņš veic pašu grūtāko: pierāda ģeometrizēti būvējoša stila iespējamību raksturportretā.

Rozīša galva ir garā, stilā, portretiskumā un granīta īpašību izpratnē absolūti būtisks darbs. Nekļūdīgi paties un savam laikam piederošs, tas nes sevī senu, dziļu un tādēļ jo monolītu cilvēkuztveres pamatu. Par šo portretu Emīls Melderis sacīja: «Te ir dotas zināšanas par to, kādu es vēlējos spēcīgu skulptūru redzēt.»<sup>11</sup> Salīdzinādam Rozīša portretu ar saviem agrīnākajiem portretiem, meistars atzina: «Kad uzveidoju Rozīti, skaidri redzēju, ka tāds darbs gan portretiski, gan tēlnieciski ir pamatīgāks.»<sup>12</sup>

Konstruktīvās struktūras noteicošā loma šī darba izveidojumā un, kā meistars pats atzina, arī iecerē ir nepārprofama. Līdzīgi stingriem pakāpieniem kārtojas pamatnes formu prizmas. Portreta proporcijās un galvas attiecībā pret pamatni uzsvēta vīrišķīgi stingra stāja, noteiktība, rakstura asums. Tēlniecisko pamatmasu attiecība atklāj tēla vadmotīvu: tas ir spēka un stabilitātes saliedējums. Šis tēls nav kompozicionāli inerts krūšutēls. Jau pamatmasu attiecība ir raksturojoši izteiksmīga. Raksturīgas sejas formu detaļas atklāj temperamenta un līdzsvarotības, atturīguma un atsauktības, ironijas, jūtu smalkuma un disciplīnas nianšes. Katra detaļa pakļauta izteiksmīgai ģeometrizācijai.

Portrets ir stūrainis lielajās formu attiecībās. Tā virsmas apdare turpretim izsmalcināti gluda, formu pārejas iezīmētas smalkjūtīgi. Akmens gludinājums izdarīts tā, lai neaizbiedētu dzīvo patinējuma elpu, kas parasti piešķir īpašu samtaini klusu noskaņu jutīgi apstrādātām akmens virsmām un neparādās, ja slīpējums ir mehāniski vienmuļš. Skaldņu asuma un virsmu apdares smalkuma priekšmets veido portreta kamernoskaņu, to īpatno rezignācijas un skarbuma, ironijas un dzejiskuma, vīrišķības un smalkuma savienojumu, kas rada portretiskā tēla intelektuālo atmosfēru. Asajā lūpu lokā un ēnās, kas krīt pār acu apliem, vibrē mierīga un dzīva izteiksme, nopietnība un gandrīz vai smaids. Turklāt dabiskā izteiksme ir panākta vienīgi ar ģeometriskām pamatformām.

Šajā darbā nav nevienas tēlnieciski nepārveidotas formas, nav apgērba detaļu, matu, sejas vaibstu iieša tēlojuma, bet ir realitātei pilnībā atbilstošs portretisks tēls, kura līdzībai nav iespējams nenoticēt. Pilnībā atklājas individuālais raksturs, stāja, personības īpatnības. Reāli raksturīgais saaug ar konstrukciju noteicošo kā kauls ar miesu. Tas ir portreta dzīvuma noslēpums. Šāda darba parādīšanos latviešu tēlniecībā ir sagatavojušas divas spēcīgi attīstītas tradīcijas — psiholoģiskā un konstruktīvi monumentalizējošā. Pāvila Rozīša gūmetnē pārliecinošā veidā piepildās šo tradīciju apvienojums.

21. E. Melderis.  
Sievietes galva.  
Bronza, granīts.  
1924—1925.





22. E. Melderis.  
Sievietes portrets.  
Slīpēts granīts. 1927.

Tāds portrets ir kā matemātiski precīza un tomēr dzīva, psiholoģiski pamatota formula. Plastiskās formulas pamatspēks ir tēlnieciskā masa, kas atceltā veidā ietver sevī sīkākās formas un tiek kāpināta līdz tīram pamatelementu atsegumam. Racionālās attieksmes pārsvars izteicas pasvītrotā raksturojuma objektivitātē. Portretiskais tēls, kā tas parasti ir E. Meldera darbos, tiek atklāts bez autora emocionālā komentāra. Virzība uz noskaidrotību norisinās, saliedējot garīgi un plastiski nozīmīgo modeli ar plastiskā tēla uzbūves loģiku. Stingri ievērots pakārtojuma princips: noteicošā ir kopforma, tai pakārtojas konkretizācijas pakāpe detaļu veidojumā. Lai gan portreta tēlnieciskā struktūra kopumā un atsevišķu formu veidojums tiecas uz ekspresīvu saasinājumu, tēlnieks nerāda kompozīcijā ekspresīvu kustību. Galvas nostādījums ir mierīgs un tiešs savā vieglas kustības un asimetrisku akcentu atdzīvinātajā frontalitātē. Jūfams reālās kustības pirmveids, modelim raksturīgs iekšējs žests. Šai ziņā E. Melderis kā portretists ir nepielūdzams reālists. Meistara ģīmetnēs nekad neparādās samāksloti neīsta kustība, tīša ekspresija vai citas ārīšķības. No modeļa pamatstājas tēlnieks nenovirzās. Plastiski konstruktīvais princips un tā loģika E. Meldera portrettēlniecībā nenomāc iespaidus, kas nāk no dabas, no modeļa. Tēlnieks pats ne vienreiz vien ir uzsvēris, ka Rozītīm no dabas bijusi izteikti konstruktīva galvas forma. Tas noteicis tēlnieciskā risinājuma konstruktīvo raksturu. Bez Pāvila Rozīša portreta E. Melderis veidojis vēl dažus mazāk pazīstamus konstruktīvus portretus. Vēlāko gadu ģīmetnēs tik uzsvērtā un atklātā veidā konstruktīvais paņēmiens vairs neparādās, kaut gan pārdomāti izsvērtu tēlnieciski konstruktīvu pieeju meistars saglabā ikvienā darbā. Tā ir viņa stila un tēlnieciskās domāšanas neatņemama daļa.



23. E. Melderis. Sievas ģīmetne. Bronza, granīts. 1937.

Divdesmitajos un arī trīsdesmitajos gados E. Melderis rada daudzas nozīmīgas ģīmetnes. Meistars veido arī figurālus darbus, tomēr portrettēlniecība arvien ir viņa uzmanības lokā. Kādā autobiogrāfiskā liecībā tēlnieks raksta: «Tēlniecībā strādāju kā portretists.»<sup>13</sup> E. Melderis ir viens no patstāvīgajiem latviešu portrettēlniecības tradīciju izkopējiem. Nevienam no iepriekšējās paaudzes meistariem E. Melderis nepieslejas. Zināmā mērā viņš pat noliedz daudzas iepriekšējā posma portrettēlniecības iezīmes, piemēram, emociju pārbagātību un impresionistiskās izpausmes portretā. Ir dziļi tuvs reālistiskajam skatījumam, jo ikvienai formas izpausmei meklē pamatojumu dabā un modeļa raksturā. Apzināti, ar izteikti savu pieeju E. Melderis noskaidro tēlniecības pamatelementus.

Emīla Meldera portrettēlniecībā saglabā nozīmi abas vadlīnijas, kas iezīmējās iepriekšējā latviešu tēlniecības portreta attīstības posmā, — raksturojošā un vispārinošā līnija. Asi raksturīgajam P. Rozīša portretam seko vispārināti tēli — monumentālās galvas bronžā un granītā. Īpatna starppozīcija starp raksturojošo un vispārinošo pieeju saskatāma «Skolotājas A. Dravnieces ģīmetnē», kas veidota divdesmito gadu beigās. Psihologiski smalks garīgs raksturs atklājas «Sievas ģīmetnē» (1937), izteiksmīgs, savā ziņā tradicionāls raksturportrets ir «Dabaszinātnieka Ed. Jansona ģīmetne» (1939). Divdesmito gadu portretiskajos darbos izteiktāka ir vispārinošā pieeja, individualizēta raksturojuma padziļinājums vērojams trīsdesmito gadu ģīmetnēs. Interese par konkrētākiem izteiksmes līdzekļiem pastiprinās visās mākslas jomās.

«Sievietes galva» (1924—1925), kas atlieta bronžā, un granītā cirstais «Sievietes portrets» (1927)<sup>14</sup> ir darbi, kuros redzams skaidrs plastisks uzdevums. Atšķirībā no T. Zaļkalna liriskajiem tēliem, kurus noteic jūtu stāvoklis un ēterisks garīgums, E. Meldera veidotajās galvās valda episka uztvere. Galvu majestātiskais miers un būtiskums liek atcerēties ēģiptiešu portreta mākslas maģisko spēku. Tas ir pirmatnīgi saskanīgs, psiholoģisku notikumu un puslūpu netraucēts miers, kurā atklājas cilvēka piederība dabas pirmamatam. Galvas ir dabiskas savā lielo formu vienkāršībā un nopietnas kā pati daba.

P. Rozīša ģīmetne pārstāv vīrišķo stāju un intelektu, vispārinātie tēli — sievišķīgo dabu, tās dziļās dusošo vitalitāti. P. Rozīša ģīmetne būvēta nemierīgā skaldņotu virsmu mijā, tās tēlnieciskā izteiksme ir askētiska. Bronzas galvā, piemēram, tēla kopnoskaņu veido plaši, apaļoti apjomi, tvirtas formas, to plastiskais pulsējums telpā. Kaut gan starp konstruktīvo Rozīti un šiem darbiem ir daudz atšķirību, tēlniecisko pamatīpašību izpratnē tie ir tuvi. Gan skaldņoto, gan apaļoto formu tēlniecisko izteiksmi un arī galvas kopmasu E. Melderis noved līdz pilnībā kristalizētai tēlnieciskai vienkāršībai. Viņa princips ir masu dzīvesspēka princips.

Pārdomāts ir galvu telpiskais nostādījums. Piemēram, masīvā bronzas galva ir novietota uz kubveida pamatnes. Pamatnes nelielie izmēri un ģeometriskā stingrība kontrastē ar galvas spēcīgajām liektajām formām. Veidojas pretmets starp miera stāvokli un kustības iespējamību. Tas piešķir kompozīcijai vieglumu un uztur tēla iekšējo elpu gaidpilnā saspringtībā. Šāds skulptūras iesaistījums telpā ļauj galvas veidolā izjust stāju, gaitu un iztēlē turpināt to kustības uzkrājumu, kas koncentrēts tēlniecisko formu spēkā. Atklājas nevis kustības tēlojums, bet plastiski konstruktīvs, ar asociācijām bagātināts iztulkojums.

Granītā cirstā «Sievietes galva» komponēta monolīti. Izceļas kustības pašattīstība, tās iekšējais ritms. Šai darbā izteiktāks ir raisīšanās motīvs. Pieļiekto galvu no abām pusēm ietver smagos masu kamolos saliedētas tēlnieciskas formas. Pievērto acu izteiksme un noslēpumainais pussmaids pauž pilnbrieda noskaņu. E. Meldera šī laikposma ģīmetnēm un portrettēlniecībai kopumā dramatiskas intonācijas nav raksturīgas. Tomēr tēlniecisko masu attiecībām gandrīz vienmēr piemīt iekšēja dramaturģija: ir kustību aizturošie smaguma spēki un ir atraisīšanās ritms. Dinamiskā un statiskā elementa līdzsvars. Tēla tektoniskā dramaturģija saistīta ar tēla iekšējo dzīvi. Tajā atklājas etniskā īpatnība — gan ārējā, gan psiholoģiskā. Noslēgtības un atraisītības, miera un kustības pretmetu motīvs risinās daudzās latviešu portrettēlniecības darbos. Tas acīmredzot sakņojas nacionālā rakstura īpašībās. Kā tēlnieciski izcili savdabīgu mentalitāti izteicoši darbi E. Meldera vispārinātās ģīmetnes savā laikā līdzās T. Zaļkalna, B. Dzeņa, M. Skulmes un citu latviešu tēlnieku darbiem izpelnījās daudzās starptautiskās izstādēs.



24. E. Melderis. Skolotājas A. Dravnieces ģimētnie. Bronza, granīts. 20. gadu beigas.

Psiholoģiski raksturojošās ģīmetnēs dažkārt turpinās vispārinātajos tēlos aizsāktā noskaņa. Raksturportretiem tēlnieks piešķir individualizētu psiholoģiskā raksturojuma padziļinājumu. Tajos spēcīgāk jūtama liriskā vai dramatiskā intonācija. Piemēram, liriski psiholoģiskas noskaņas darbs ir minētā «Sievas ģīmetne». (1937). Tā kā tēlnieka dzīvesbiedre ir arī vispārināto ģīmetņu prototips, tad ir saistoši šos darbus salīdzināt. Redzams, ka vispārinātajās galvās tēlnieks ir saistoši šos darbus salīdzināt. Redzams, ka vispārinātajās galvās tēlnieks patiešām ir atteicies no daudzām psiholoģiskām niansēm un arī no ārējās līdzības burtiskuma, lai spēcīgāk izceltu tēla monumentālo kopnoskaņu un lielo formu tēlniecisko pilnskanību. Redzams arī tas, ka vispārinātās galvas ir nepārprotami portretiski darbi, kuru vispārinājums izaug no konkrēta pirmavota.

Psiholoģiskajā sievas ģīmetnē tēla raksturs un arī noskaņu nianse atklājas gan bagātāk, gan netveramāk. Tas ir darbs, kurā atvīz romantizētas ģīmetnes tradīcijas. Tajā nojaušams arī rakstura spēks, tā individualitāte. Tēla vibrējošo noskaņu papildina viegli fakturēta virsma.

Veidodams latviešu kultūras darbinieku portretus, E. Melderis dažkārt izmanto krūšutēla kompozīciju un sniedz lietišķu, reālistiski pamatotu raksturojumu, piemēram, «Komponista E. Dārziņa ģīmetnē» (1927).

Turpinādam latviešu portrettēlniecības tradīcijas, E. Melderis ir būtiski bagātinājis portreta žanra iespējas gan raksturojumā, gan tēlnieciski. Viņa darbi pieder pie latviešu mākslas klasiskā mantojuma izcilākajām vērtībām. Daudzas no tām problēmām, kuras izvirzījis un atrisinājis E. Melderis, aktualizējās sešdesmito gadu tēlniecībā, kad uzmanības centrā no jauna izvirzījās psiholoģiski raksturojošo un tēlnieciski monumentālo elementu kopsakarības.

Savdabīgi cilvēka problēmas parādās Martas Skulmes tēlniecībā. Portreta žanrs kā tāds M. Skulmes mākslā nav noteicošs. Tēlnieci vairāk saista figūru kompozīcijas. Tomēr vispārinātam galvas veidojumam un dažkārt arī portretiski konkrētam tēlam M. Skulmes daiļradē ir noteikta un būtiska vieta. Tēlniece dziļi un izjusti nojauš etniski tipisko cilvēku un izceļ tēlā vispārcilvēciski nozīmīgo. Nevis indivīda raizes, viņa pašsajūta kādā noteiktā brīdī, arī ne modeļa raksturs vienīgi tā psiholoģiskajās izpausmēs, bet cilvēka esības pamats un pirmveids ir Martas Skulmes veidojumu lielā, iekšējā tēma.

Daiļrades sākuma posms Martai Skulmei, tāpat kā viņas tuvākajiem laikabiedriem, ir saistīts ar tēlnieciski konstruktīvas loģikas principu apgūšanu un pārbaudi. Piemēram, kompozīcijā «Vectēvs» (1923) un citos agrīnajos darbos redzams, ka tēlnieci ierosina gan nēģeru koka tēlniecība, gan arī primitīvā māksla kā tāda. Ģeometrisko formu skaldījums kalpo episkas kopnoskaņas un tēlnieciska skarbuma sasniegšanai. Tāpat kā E. Meldera un K. Zāles, arī M. Skulmes interesē par vienkāršiem un skaidriem izteiksmes līdzekļiem saskatāma latviešu tautas mākslas plastisko pamatprincipu atbalsošanās. M. Skulmes pieeju tēlnieciskajiem uzdevumiem, liekas, nosaka mazāk prāta apsvērumi, bet vairāk intuīcija. Intuītiņa pieeja tiecas pie pirmavotiem. Daudz dzīvāk nekā, piemēram, Kārļa Zāles kompozīcijās Martas Skulmes konstruktīvajos darbos pārdzīvojam dabu un raksturu. Impulsīvāk parādās pimatnējo posmu plastiskās kultūras iespaids. Martas Skulmes tēlniecība ir arī jutekliskāka. Šī īpašība pastiprinās brieduma posma darbos.

Konstruktīvajos darbos vērojama vēlēšanās sniegt tēlu kompozicionālā tuvplānā. Raksturīgo māksliniece izceļ ar stereometriskām pamatformām (piemēram, kompozīcijā «Vectēvs»). Ar laiku atkailinātā tektonikas stabilitāte pārtop pilnīgākā iekšējā satura atklāsmē. Viens no darbiem, kas iezīmē pāreju uz psiholoģiski smalkāku tēla un plastisko formu sintēzes pasniegumu, ir portretiskais veidojums «Jānītis» (1926). Tā ir tēlnieciski skaidra un vienkārša portretiska kompozīcija, kurā iejūtīgi atklāta pusaugu zēna nopietnība — tas savdabīgais bijības, kautrīguma un vīrišķības apvienojums, kas ievada stingra un spēcīga rakstura veidošanos.

Portretā «Jānītis» jutīgi maigs apaļotu galvas apjomu veidojums apvienojas ar asākiem formu saskares vietu uzsvērumiem. Tie ļauj nojaust kompozīcijas stingro iekšējo konstrukciju. Tēlniecisko formu sintēzes būtiskums piešķir tēlam individualizētu izteiksmi un ļauj uzturēt spēkā vispārinājumu. Tas ir tēls, kas nes sevī Jāņa Jaunsudrabiņa «Baltās grāmatas» puikam un citiem līdzīgiem tēliem radniecīgas rakstura īpašības un ētisko skaidrību.

Tēlniece veidojusi daudzas meiteņu un sieviešu galvas. To vidū izceļas





25. M. Skulme. Jānītis. Tonēts ģipsis. 1926.

«Sievietes galva» jeb tā dēvētā «Lielā galva», kas cirsta granītā (1933). Kādā ar tēlnieces pašas roku rakstītā darbu sarakstā šis darbs nosaukts par «Milzu sievietes galvu» un uzsvērts, ka galva cirsta vietējā granītā.<sup>15</sup>

Palūkosimies uz šo galvu. Matu ielokā spēcīgi velvējas piere. Starp platajiem acu plakstiem gaismēna ieslēdz noslēpumaini tālu skatienu. Acu un mutēs izteiksmē vīd arhaiski ziņošs smaidis — dabas bērna naivums un pieredzējušas būtnes sapratne. Tas atgādina Budas tēlu visredzošo meditāciju. Raksturīgi veidots laucinieciski strupais deguns, platā seja. Sejas pantu robustais, uzsvērti neklasiskais pievilcīgums un formu spēks piešķir tēlam plastiskas hiperbolas maģiskumu. Raupji uzkalnā virsmas apdare šo iespaidu pastiprina.

Tēls atklāj nevis personību vai individualitāti, bet būtnes garīgo un juteklisko pirmveidu. Mūsu acu priekšā ir universāls cilvēka esības iemiesojums, kas iedarbojas ar mitoloģiskam tēlam tuvu pirmatnīgumu. Šādi koncentrēts tēls ir daudzu iespējamību šūpulis. Episkā vispārinājuma pakāpe un mērogs pāraug portreta robežas, tomēr portretiski konkrēts pirmamats saglabājas. Gandrīz netverams, bet spēcīgs ir iekšējais impulss, kas apvieno tēlu individuāli autonomā vienībā. Nepārprotami izjūtams, ka tā nav kāda vispārēja arhītipa kārtējā variācija, bet unikāls cilvēciskas pieredzes modelis, kurā ar totēmiem piemītošu spēku apliecināta dabiskuma un cilvēka pasaules milzīguma izjūta.

Jaunākā laika tēlniecībā ar līdzīgi totālu dzīves un cilvēka izjūtu sastopamies itāliešu meistara Marino Marīni mākslā. Interesanti, ka tieši tajā pašā laikā, kad top Martas Skulmes «Lielā galva», Marīno Marīni rada vienu no saviem spēcīgākajiem universāla cilvēktipa veidojumiem — Ersīlijas tēlu. Ietekmēšanās šai gadījumā ir izslēgta. Acīmredzot te varam runāt par radniecīgu un vienlaicīgu vēlēšanos uzturēt spēkā ficību cilvēka esības īstamam.

Saistībā ar «Lielās galvas» pamattēmu iespējams novērtēt, kāda loma M. Skulmes darbos ir arhaiskumam. Savā būtībā tā nav arhaizācija, bet senkultūru garam tuva pirmatnēja monolītuma elpa gan māksliniecē pašā, gan viņas darbā. Tāpēc tēla pārļaucīgums nepārvēršas stilizācijā. Tas palīdz pierādīt cilvēcisko vērtību un kultūras dziļāko slāņojumu nezūdamību.

«Lielā galva», tāpat kā citi vispārinātie sieviešu tēli, nes sevī spēcīgi izteiktu etnisku savdabību, tomēr tipāzs nav etniski norobežots. Tā īpatnības nav pretstatītas vispārcilvēciskām īpašībām. Tēla retrospektīvā līnija nevirzās uz latvisko senatni, kā tas notiek visai daudzos šī laikposma darbos, bet norāda uz daudz tālākiem cilvēces attīstības un plastiskās kultūras laikmetiem. Tēla jutekliskajā dzīvīgumā, noslēpuma atmosfērā ap to un arī formas masīvajā stabilitātes un vijīguma apvienojumā ir kaut kas austrumniecisks. Tas varētu būt tuvs indiešu plastikas motīviem, bet neizslēdz ēģiptiskā majestātiskuma atbalsi. Tajā atstarota arī eiropeiskā tradīcija: gaišais, cilvēcīgi siltais garīgums, kas piemīt antīkajām «korām». Nevienam no šiem avotiem tēls nav piesaistīts tieši, ar kādu taustāmu norādi. Tēla kopnoskaņā un cilvēcības ideālā, kuru tas apliecina, krustojas un saliedējas dažādas vēsturiskā laika plūsmas. Tas ir darbs, kurā būtiski un mākslinieciski pamatoti īstenojas nacionālās savdabības un pasaules plastiskās kultūras tradīciju sintēze. Kā tāds tas ir viens no latviešu tēlniecības mākslinieciskā brieduma lieciniekiem. Galvas veidojums ir daudzējādā ziņā parocīga kompozicionāla vienība. Galva ir telpiski noteikts, zināmā mērā autonomas apjoms. Tādējādi jau motīva izvēle nosaka koncentrētu pieeju. Šī īpašība atbilst latviešu tēlniecības tieksmei sniegt monolītu priekšstatu par cilvēku. Tā atbilst arī skolas priekšstatiem par lakonismu. Tāpēc šo tēlnieciskās izteiksmes paveidu sastopam bieži un dažādu meistaruru izpildījumā.

Vairākas tēlnieciski pārdomātas vispārinātas galvas veidojis, piemēram, Eduards Karitons. Būdams apveltīts ar raupju un dabisku tēlniecības tektoniskā veidola izjūtu un apzinādamies raksturīguma nozīmi mākslā, mākslinieks galvu kompozīcijās uzsver šos divus izteiksmes aspektus. E. Karitons mācījies Latvijas Mākslas akadēmijā un Rīgas Tautas augstskolā pie E. Meldera. Arī viņš ir viens no tiem tēlniekiem, kas patstāvīgi un savdabīgi attīsta tektoniski nosvērtā stila principus. Konstruktīvus atkailinājumus E. Karitona darbos nesastopam. Viņa vispārinājumiem parasti nav ar senkultūru iespaidiem izgaismota dziļplāna. Pirmatnīgums izpaužas kā sīkstas un tiešas pasaules izjūtas apliecinājums. Atbilstoši savai izpratnei izkopsdams atziņu par primārās masas — veidojuma kopmasas noteicošo lomu tēlnieciskā izteiksmē, E. Karitons savos

26. M. Skulme.  
Sievietes galva (Lielā galva).  
Patinēts ģipsis (1928—1930).  
Darbs izkalts granītā. 1933.





27. M. Skulme. Vectēvs. Patinēts ģipsis. 1921—1936.

darbos tiecas panākt arhitektoniskā un plastiskā elementa sintēzi. Darbam ar konkrētu modeli viņa tēlnieciskajā sacerē nav noteicošas nozīmes. Paturēdams prātā dabā novērotu parādību raksturīgākās iezīmes, tēlnieks savu kompozīciju ietvaros šīs iezīmes pakļauj uzbūves loģikai. Šādu pieeju redzam granītā cirstajā «Zēna galvā» (1936) un arī citos veidojumos. Interesanti ir E. Karitona centieni izmantot neparastākus tēlniecības materiālus, piemēram, stiklu un betonu.

Betonu tēlnieks lieto galvenokārt tad, ja nav iespējams darbu izkalt akmenī. Šim materiālam ir vairāk aizstājēja nozīme. Betonā darināts, piemēram, gleznotāja K. Baltgaiļa portrets (1935). Stikla masu lietojums izteikti tēlniecisku, pat monumentāli spēcīgu veidojumu iemiesošanai ir savā ziņā unikāls eksperiments. Sadarbībā ar Ilģuciema stikla fabrikas speciālistiem E. Karitons izstrādā iedarbīgus tehnoloģiskus paņēmienus. Tēlnieks lieto gan baltu, gan krāsainu stikla masu. Skulptūru virsmas apdarina tā, lai tās būtu matētas un stikla spīdums netraucētu formu nianšu uztveri. Stikla masā iespējams atveidot vairākus vienas kompozīcijas eksemplārus un katrā no tiem variēt tonālo noskaņojumu. Veidojums tādējādi iegūst arī pavairojama dekoratīva priekšmeta nozīmi. Baltā un krāsainā stiklā E. Karitons atļēj vairākus tonāli atšķirīgus divu kompozīciju — «Sievietes galvas» (1935) un «Senkareivja galvas» (1935) — paraugus.

Trešā latviešu tēlnieku paaudze profesionālo izglītību iegūst vietējā Mākslas akadēmijā, kur tēlniecības meistardarbnīcu no 1921. līdz 1935. gadam vada profesors Konstantīns Rončevskis. Būdams cilvēks ar plašām zināšanām un izcils kultūras pazinējs, K. Rončevskis ir arī iejūtīgs pedagogs. Viņa pasniegšanas metode ir stingri akadēmiska šī jēdziena labākajā nozīmē. Tā balstās uz padziļinātām dabas studijām. Profesors māca saviem audzēkņiem vērīgi uzvert dabu un saskatīt modelī raksturīgo. Uzsver sižeta psiholoģiskā pamatojuma svarīgumu. Īpašu uzmanību velta rūpīgam siluetu izstrādājumam no jebkura skatpunkta. Tā kā K. Rončevskim pašam nav iezīmīgas aktīvas tēlniecisko masu iedarbības izjūtas, viņš savos audzēkņos nedomina interesi par izteikti tektonisku tēlniecisku izteiksmi. Visi K. Rončevska audzēkņi labi pārvalda figūras un arī portreta veidojuma paņēmienus. Tektoniskais spēcīgums jauno tēlnieku daiļradē rodas, viņiem patstāvīgi saskaroties ar akmens tēlniecības problēmām. Tā atsevišķos gadījumos sekmē arī latviešu tēlniecības skolas iepriekšējā pieredze.

Trīsdesmitajos gados, kad divdesmito gadu mākslai piemītošā konstruktīvas aktivitātes nosliece mazinās, atjaunojas interese par konkrētākām izteiksmes formām. K. Rončevska audzēkņi ir profesionāli sagatavoti īstenot šo vispārējo ievirzi. Vairāku šīs paaudzes meistarū izjūtu un stilu visai būtiski ietekmē klasicizējošās pieejas izplatība Eiropas mākslā.

Pievēršoties pasaules kultūras mantojumam, šīs paaudzes mākslinieki izvēlas tādus avotus, kas atbilst viņu izjūtai. Piemēram, K. Zemdegas daiļrades sākuma posmā un arī K. Jansona tēlniecībā saskatāma interese par Mikelandželo — meistarū, kas abu iepriekšējo paaudžu tēlniekus tik lielā mērā nesaistīja. K. Zemdegam nav svešs A. Burdela patētiskais monumentālisms, saista arī skandināvu meistarū granīta apstrādes prasme un ziemeļnieciskā noteiktība. Divreiz — 1931. un 1936. gadā — apmeklējis Ēģipti, K. Zemdega pazina un mīlēja Senās Ēģiptes kultūru. Zīmīgi, ka viņu ietekmēja ne tikai ēģiptiešu konstruktīvā meistarība, bet arī un visvairāk figūru interpretācijas principi, tāpat detaļu izkaluma paņēmieni. Ēģiptiešu stingrā stila iespaidu nav grūti saskatīt arī Jāņa Brieža, Aleksandras Briedes un vairāku citu šīs paaudzes pārstāvju akmenstēlniecībā.

Kaut arī neviens no šīs paaudzes tēlniekiem īpaši plaši neizmanto Rodēna tēlnieciskos paņēmienus, tomēr jūsma par Rodēna mākslu neizpaliek. To var redzēt vairākās diplomdarbu kompozīcijās. Kā liecina savās atmiņās Rūdolfs Alders, gan divdesmitajos, gan trīsdesmitajos gados Mākslas akadēmijā studējošā jaunatne sajūsminājās par Rodēnu — lielisko dzīves vērotāju, psihologu un modelētāju.<sup>16</sup>

Daudzu meistarū pasaules izjūtu būtiski ietekmēja Raiņa personība. Spēcīga ir tiekšanās klasiski stingrās un skaidrās formās izteikt cilvēka garīgo cēlumu. Iepretim klasicizējošai tendencei atsevišķu meistarū, piemēram, Voldemāra

Jākobsona, daiļradē pastāv dzīva interese par primitīvai mākslai tuviem izteiksmes paņēmieniem.

Abas iepriekšējās latviešu tēlnieku paaudzes savu darbību sāk apstākļos, kad pasūtījuma darbu tikpat kā nav. Laikā, kad tēlniecībā cits pēc cita ienāk Mākslas akadēmijas beidzēji, tēlnieka darbošanās iespējas ir krietni plašākas. Sevišķi liels pieprasījums pēc tēlnieka darba ir kapu pieminekļu celtniecībā; arī monumentālajā sfērā, kur vajadzīgi ne tikai pieminekļu autori, bet arī prasmīgi izpildītāji. Līdz ar to šīs paaudzes tēlnieku sniegunā ievērojami mazāks ir stājtēlniecības, arī portreta formu īpatsvars.

Kaut arī akadēmiskās apmācības sistēmas ietvaros un profesora Konstantīna Rončevska vadībā akadēmijas audzēkņi ir apguvuši portretista darbam nepieciešamās iemaņas, viņu spējas portreta žanrā realizējas tikai daļēji. Nav neviena meistara, kas strādātu galvenokārt portreta žanrā. Ir atsevišķi portretiski darbi, kuros atspoguļojas tā vai cita autora uztveres īpatnības. Tiekšanās apstrīdēt tradicionālos priekšstatus par portretu šīs paaudzes tēlniekiem nav raksturīga. Atkarībā no ieceres tēlnieki izvēlas vai nu psiholoģiska raksturportreta, vai arī liriskas ievirzes risinājumus.

Izteiksmīgs raksturtēls, piemēram, ir Aleksandras Briedes 1936. gadā veidotais tēlnieces dzīvesbiedra Jāņa Brieža portrets, Jānis Briedis savukārt raksturotāja dotības apliecina vairākos studiju laika darbos, kad uzveido tēlnieka K. Zemdegas, gleznotāja V. Irbes figurālos portretus un vairākas citas portretiskas kompozīcijas. Pēc akadēmijas beigšanas J. Briedis darbu portreta žanrā neturpina. Spilgtu raksturotāja spēku parāda Kārlis Jansons, bet arī viņš portreta žanrā praktiski nestrādā. Atsevišķus veiksmīgus portretus daiļrades gaitu sākumā veido Marta Lange. Raksturotāja spējas pierāda agri mirušais Žanis Smiltnieks. Ievērtību izpelnās, piemēram, Ž. Smiltnieka bronzā atlietā vīrieša ģīmetne, kas pazīstama ar nosaukumu «Patricieša portrets» (trīsdesmito gadu sākums). Šajā darbā tēlnieks īpatnēji apvieno enerģisku un dzīvu modeļējumu ar romiešu portreta mākslai radniecīgām iezīmēm.

Galvu veidojumu vērojām visai atšķirīgas pieejas. Ar izteikti romantizētu tēla noskaņojumu sastopamies Friča Ešmita daiļrades sākuma posma veidojumos. Šī meistara lirika dabai vislabāk atbilda marmors. Portretā un arī figurālajā sacerē F. Ešmits tiecas pēc liegi plūstoša plastiskuma. Modeļa pievilcība un marmora maigums saskanīgi savienojas «Sievietes galvā» (trīsdesmito gadu sākums), kas atgādina B. Dzeņa, T. Zaļkalna un arī O. Rodēna marmorskulptūras.

Glūži pretēju cilvēka tēla un tēlniecības izpratni pauž Voldemāra Jākobsona darbi. Jau viņa diplomdarbā «Kaisle» izpaužas impulsīvs spēks un tieksme pēc vienkāršojuma, pat zināma robustuma. V. Jākobsona izjūtai tuva vācu tēlnieka E. Barlaha skarbā dzīves izjūta. V. Jākobsons veido arī dažus psiholoģiskus portretus, tomēr viņa tēlnieka uztveres īpatnības pilnīgāk izpaužas smagnējās, raupji apdarinātās akmensskulptūrās. Latviešu tēlniecībā izplatītie māmuļas, meitenes, ganu bērna tipu vispārinājumi V. Jākobsona izpildījumā iegūst primitīvai mākslai tuvu izteiksmes tiešumu. Izceldams akmens masai būtisko kopmasas nedalāmību un uzticēdamies akmens dabiskajam pievilcīgumam, V. Jākobsons vairās no iepriekš izstrādāta modeļa pārņemšanas īstenajā materiālā. Viņa figūru un galvu veidojumu īpatni strupās, izteikti neklasiskās proporcijas izriet no akmens bluķa rakstura. Brīvie, arhaiskām akmens apstrādes formām tuvie apjomu placinājumi un seklie detaļu iekalumi liecina par improvizācijas pielāvumu izkalšanas darbā. Tēlnieks cenšas un prot ielāgot tēlu akmens dabiskajā esībā. Laukakmenī cirstā meitenes galva — «Latviete» (1937) liecina par vēlēšanos iemiesot tēlā etniski raksturīgo.

Priekšstats par tēlniecības formu — ideāla apliecinātāju ir raksturīgs Kārlis Zemdegas mākslai. K. Zemdega ir pirmām kārtām monumentālists. Meistara monumentālās skulptūras, figurālās kompozīcijas un arī nedaudz viņa veidotie portreti ir vienas iekšējās attieksmes apzīmogoti. Tā ir vēlēšanās apgarot tēlu, atvairot no tā kā fiziski, tā psiholoģiski nejaušo un izceļot gan īpatnēji, gan vispārīgi skaisto. K. Zemdegu nepiesaista aizraušanās ar pirmatnīgas vitalitātes apliecinājumu, viņā atbalsojas atjaunota interese par klasiski stingru un nosvērtu harmonijas ideālu. Nefiekdamies apgūt tēlniecisko sintēzi tik jutekliski tiešā veidā, kādā tā parādās T. Zaļkalnam, būdams piesardzīgi



28. K. Zemdega.  
Meitenes galva.  
Ģipsis. 1935.

noskaņots pret konstruktīva rakstura eksperimentiem un necenzdamies panākt sintēzi ar tēlniecisko masu apvienojumu, K. Zemdega atrod savus sintēzes paņēmienus. Tie balstās uz dabas studijām, dažkārt arī uz apzinātu dabas iespaidu pārveidojumu tēla apgarotības vārdā. Jūtīgi, allaž saskaņoti ar tēla virsuzdevumu K. Zemdega pratis izmantojot tādu daudzējādā ziņā riskantu paņēmienu, kāds ir stilizācija. K. Zemdegas darbos neuzkrītoša, vienmēr mākslinieciski pamatota tēlnieciskās formas stilizācija ir īpašs vispārinājuma līdzeklis — plastiskā tēla stilistisko īpašību organizētājspēks. Tēls tādējādi iegūst nepieciešamo distanci. Tāds attālinājuma paņēmiens iezīmīgāk izceļ ik formu, veido ritmiskās attiecības. Dažkārt tas ienes tēlā norādījumu uz senāko plastiskās kultūras jomu tradīcijām. Šādas norādes parasti ir smalkas un saistītas ar filozofiski apcerošu domu. Vienpusīga stilizācija kāda noteikta vēsturiska posma plastikas ietvaros K. Zemdegam nav raksturīga.

Portrets Kārļa Zemdegas mākslā tematiski nav krasi nodalīts no motīviem, kurus meistars risina figurālajās kompozīcijās. Salīdzinot viņa figurālos darbus «Mazā nakts» («Nox minor», 1928), «Peldētāja» (1933), piemiņas tēlu «Madonna Orans» (1934) un ģīmetni «Meitenes galva» (1935),<sup>17</sup> redzam, ka jutekliski tiešāko dabas atveidojumu pakāpeniski nomaina kristāliski skaidra, noteikta un klasiski stingra forma. Tēla iekšējā noskaņojumā kristalizācija izpaužas garīgā satura padziļinājumā un ideāla uzsvērumā. Portretiskajā tēlā «Meitenes galva» satura padziļinājums saistīts ar ideāla konkretizējumu. Pēc vispārīgās iekšējās noskaņas šis tēls ir radniecīgs apgarotajam jaunavīguma ideālam, kuru tēlnieks apliecinājis daudzos savos darbos.

Harmoniski veidojas attiecības starp tēla konkrēti portretisko raksturojumu un ideāla īpašību apceri. Tēlnieks neizvēlas kompozīcijai asi raksturīgu kustību. Galvas nostādījums ir mierīgs un nosvērts. Kompozīcija kopumā atgādina madonnu tēlus un tādējādi izraisa asociācijas ar kultūras tradīcijās izkoptu sievišķības ideālu. Šī motīva tēlniecisko izteiksmi pastiprina galvassegas formas loks, kas līdzīgi gotiskai arkai ietver jaunavīgo sejas ovālu. Galvassegas rāmi plūstošais ritms piešķir tēlam elēģisku noskaņojumu un kompozīcijai telpisku kompaktnumu. Tas ir tēla vispārīgās noskaņas vadmotīvs, kas atbalsojas pārējos plastiskos akcentos: stilizētās matu formas lineārajā vilņojumā, acu atveidojumā, sejas modelējuma niansēs. Atturīgo simetriju, kas uzsvēta ar galvassegas loku, ar matu šķirtni un sejas formas veidojumu, papildina izteiksmīgie asimetriskie akcenti gan lielo formu attiecībās, gan sejas pantu veidojuma niansēs. Tas bagātina tēla iekšējo ritmu un piešķir tam dzīvu vibrējumu telpā.

Sejas pantu veidojumā tēlnieks gandrīz nemanāmi pāriet no vispārīgās lēnprātīgi gaišās noskaņas uz portretiski saasinātu konkrētību. Madonniskais sejas ovāls iegūst enerģisku, pat nedaudz skarbu izteiksmi. Raksturīgi veidots deguns un mute. Mutes un acu izteiksmē pavīd individuāli raksturīgā smalkas nianses. Veidojas tēla individuālpсихолоģiskā partitūra, kas uz vispārināti elēģiskās noskaņas fona izceļas kā filigrāni izstrādāta vēlamā un esošā vienība. Tad ievērojam, ka visā kompozīcijā līdzās elēģiski maigam, meditējošam ritmam darbojas enerģisks galvas iekšējās kustības ritms — lepnuma un personības pašapziņas izteicējs. Personības aktivitātes tēma, kas īpaši raksturīga K. Zemdegas pasaules izjūtai, tādā intīmi izjustā darbā, kāds ir «Meitenes galva», atklājas klusināti. Tomēr šis motīvs un tā klātbūtne ir būtiski. K. Zemdega ir viens no konsekventākajiem personības pašapziņas izteicējiem latviešu tēlniecībā. Personības spēks un neatkarības tēma dramatiski saasināti jau K. Zemdegas diplomdarbā.<sup>18</sup> Ar himnisku varenumu radošas personības suverenitātes motīvs izpaužas Raiņa kapa pieminekli. K. Zemdegas daiļrades agrīnā posma portrettēlniecībā šis motīvs nav ieguvis pilnīgāku un daudzveidīgāku izpausmi vienīgi tāpēc, ka tēlnieks šai laikposmā portreta žanrā strādāja reti.

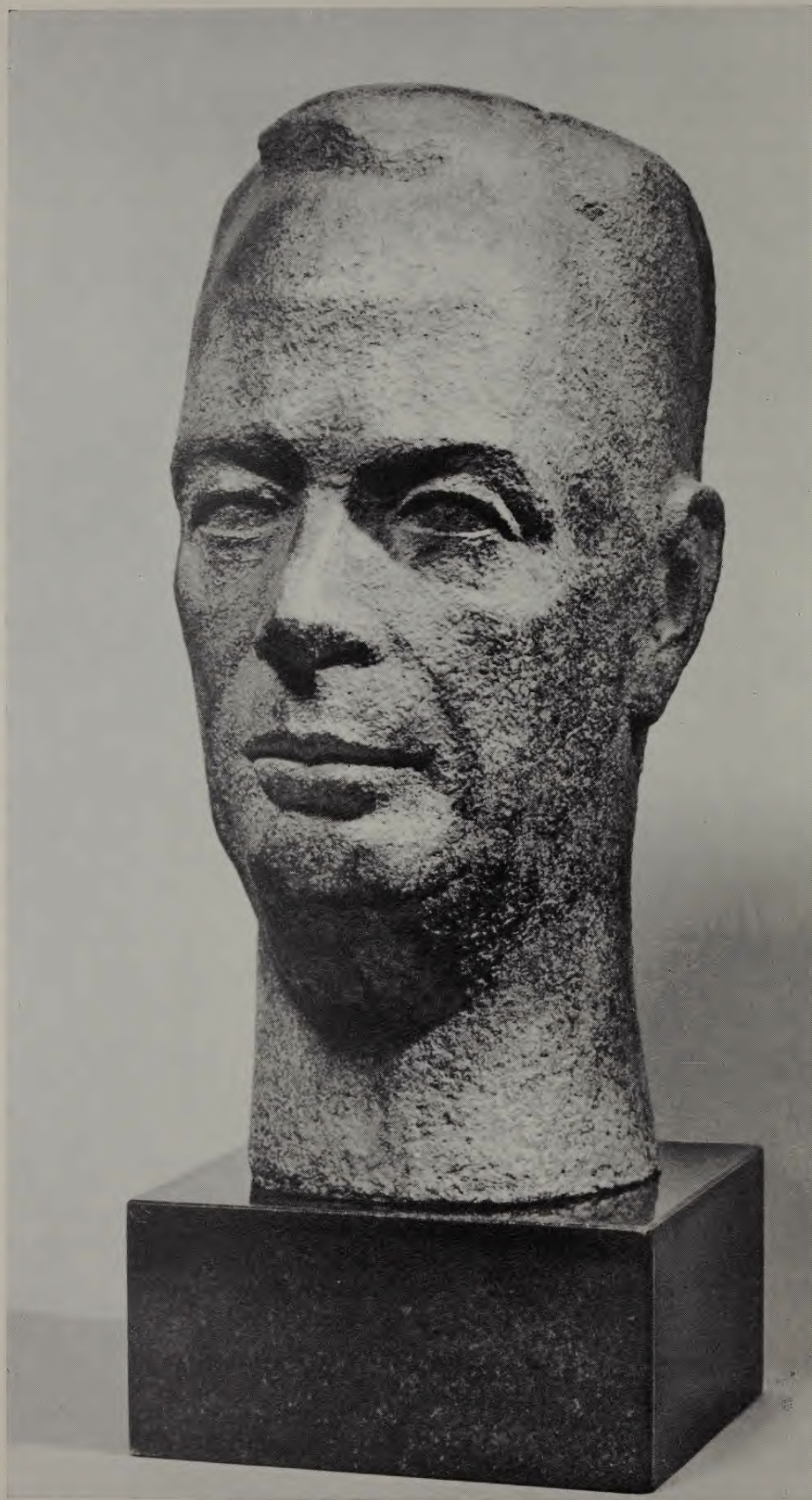
«Meitenes galva» ir raksturīgs akmenstēlniecības darbs. K. Zemdegam ir sava akmenstēlniecības principu izpratne, kas pamatīevīrē tuva latviešu tēlniecības skolas kopīgajām tradīcijām, bet atsevišķās izpausmēs saglabā savdabību. K. Zemdega netiecas izcelt granīta monolīta smagnējību. Tēlnieks nevairās iestrādāt granītā sīkāku formu iekalumus ar tēlojošu un arī dekoratīvu nozīmi. Kompozīcijas gandrīz vienmēr ir ritmiski bagātīgi niansētas ar visai ievērojamu kustības izteiksmes pārsvaru pār statiskajiem spēkiem. Apgarotas kustības attēlojumā, tēlojošo un simbolizējošo formu saskaņojumā K. Zemdega nekad nepārkāpj stingru iekšēja līdzsvara mēru un vienmēr rēķinās ar granīta dabu. Tas piešķir K. Zemdegas granītskulptūrām klasisku tīrskanību. «Meitenes galva», tāpat kā «Madonna Orans», pieder pie tiem darbiem, kuros K. Zemdegas akmenstēlniecība atklājas intīmā tēla iekšējās noskaņas un tēlnieciskā izpildījuma saliedētībā.

Vēlreiz pārlūkojot divdesmito un trīsdesmito gadu portrettēlniecību kopumā, jāatzīst, ka, neraugoties uz zināmu tematisku ierobežotību un atsevišķiem pretrunīgiem momentiem žanra attīstības tendencēs, portretā šai laikposmā ne tikai saglabājas, bet arī pilnveidojas reālistiska satura un formas kvalitātes. Īpaši aktīvi tas notiek akmenstēlniecībā. Daudzveidīgs granīta izmantojums portretā kļūst par stabilu, augstākā mērā izkoptu latviešu portrettēlniecības tradīciju.



Aktivizējas divpusējs process, kura rezultātā akmenstēlniecībai raksturīgi stilistiski principi ietekmē vispārinājuma mēru; pakāpeniski radusies nosliece sniegt portretu vispārinātā skatījumā savukārt sekmē pievēršanos «mūžības materiālam» — granītam. Šī tendence, kas pavada latviešu tēlniecību tās attīstības gaitā, ir viena no raksturīgākajām mūsu tēlniecības skolas iezīmēm. Tā ietekmē attieksmi pret cilvēka tēlu, portretisko raksturojumu, portreta stilistiku un bieži vien arī pieeju citiem materiāliem. Ļaujoties akmens plašajām, vispārinātajām formām, tiek saglabāta intīmi izjusta attieksme pret portretisko tēlu. Latviešu portrettēlniecībā kamernoskaņas intonācijas bieži vien apvienojas ar tēlniecisku monumentalitāti. Arī šī tendence pakāpeniski iegūst tradīcijas spēku. Granītskulptūras pārsvars sekmē stilistisko paņēmieni noturīgumu un nosaka visumā rāmu attīstības tempu. Krasi stilistiski pavērsieni latviešu tēlniecībai nav raksturīgi. Savā pamatievīrē tā arvien ir tiekusies uz stilistisku viendabību. Akmenstēlniecība ir ietekmējusi arī portretisko motīvu atlasī, piesaistīdama uzmanību rakstura īpašībām, kuras ir iemūžinājuma cietīgas, un likdama vairīties no ikdienišķi nejaušu novērojumu atspulgiem portretā. Tektoniska noteiktība, tēlnieciskā risinājuma vienkāršība, atteikšanās no pārlietas detalizācijas un izteikta tieksme pēc dabas iespaidu un tēlniecisko formu sintēzes — šīs īpašības, kas raksturīgas latviešu tēlniecības skolas vadlīnijai, ir nostiprinājušās galvenokārt akmenstēlniecības ietvaros.

Granīts latviešu tēlniecībā nekad nav bijis tikai izpildmateriāls. Tas ir dzimtās zemes daļa un, tāpat kā dzintars, tautas estētiskajā uztverē tiek apvelīti ar poētiski simbolisku nozīmi. Kopš latviešu tēlnieki strādā granītā, šis materiāls ir neiedragājamības un spēka, ētisko un estētisko pamatu apzināšanās izteicējs. Tāpēc akmenstēlniecības koncepcija ietver sevī ne tikai stilistisku paņēmieni kopumu, bet arī demokrātismu un patiesu tuvību tautas uztverei saprotamiem ētiskā un estētiskā vērtējuma principiem. Akmenstēlniecības tradīciju nostiprināšana portretā ir viens no būtiskākajiem latviešu tēlniecības skolas sasniegumiem. Tieši šīs tradīcijas ir jo nozīmīgas turpmākajā attīstības gaitā.



29. K. Baumanis. Arhitekts A. Birzenieks. Bronza, granīts. 1958.

# Jauna cēliena sākums

## Četrdesmito gadu beigas un piecdesmitie gadi

Tēlniecība ir māksla, kas jaunas satūra un stila vērtības nevar apgūt steigīgi. Kara gadi, kad iespēja nodarboties ar tēlniecību tikpat kā nepastāvēja, bija izkliedējuši spēkus un, jāatzīst, atslābinājuši arī meistarību. Tālab secīga latviešu padomju tēlniecības iekopšana sākās ne tikai ar sociālistiskā reālisma principu apgūšanu, bet arī ar cilvēku spēku un materiālās bāzes neatlaidīgu, ikdienišķu nostiprināšanu.

Latviešu tēlniecība iesaistījās padomju mākslas attīstībā ar savdabīgām un spēcīgām portreta izpratnes tradīcijām, bet bija jāpaiet kādam laikam, iekams noskaidrojās šo tradīciju un dzīves īstenības jaunās attiecības. Pārņemšana norisinājās vispirms garīgajā — cilvēka izpratnes lokā. Tā bija saistīta ar pārmaiņām gan cilvēka sabiedriskās lomas, gan individuālo īpašību novērtējumā. Ar pirmajiem kultūras atjaunošanas centieniem portrets visās tēlotājas mākslas jomās kļuva par visnotaļ atbalstītu un gaidītu parādību. Jaunapgūstamās tematikas galvenās vadlīnijas saistījās ar darba cilvēka tēlojumu un vēsturiski revolucionāra portreta izvērsumu. Konkrētos darbos, ja vien tie bija pienācīgā mākslinieciskā līmenī, tematiskās pamatlīnijas bagātinājās saskaņā ar mākslinieka dzīves uztveri un veidojuma īpatnībām.

Pašā sākumā radās ne mazums ilustratīvu portretējumu, kas nespēja pacelties cilvēka nozīmīgumam atbilstošā mākslas tēla līmenī.

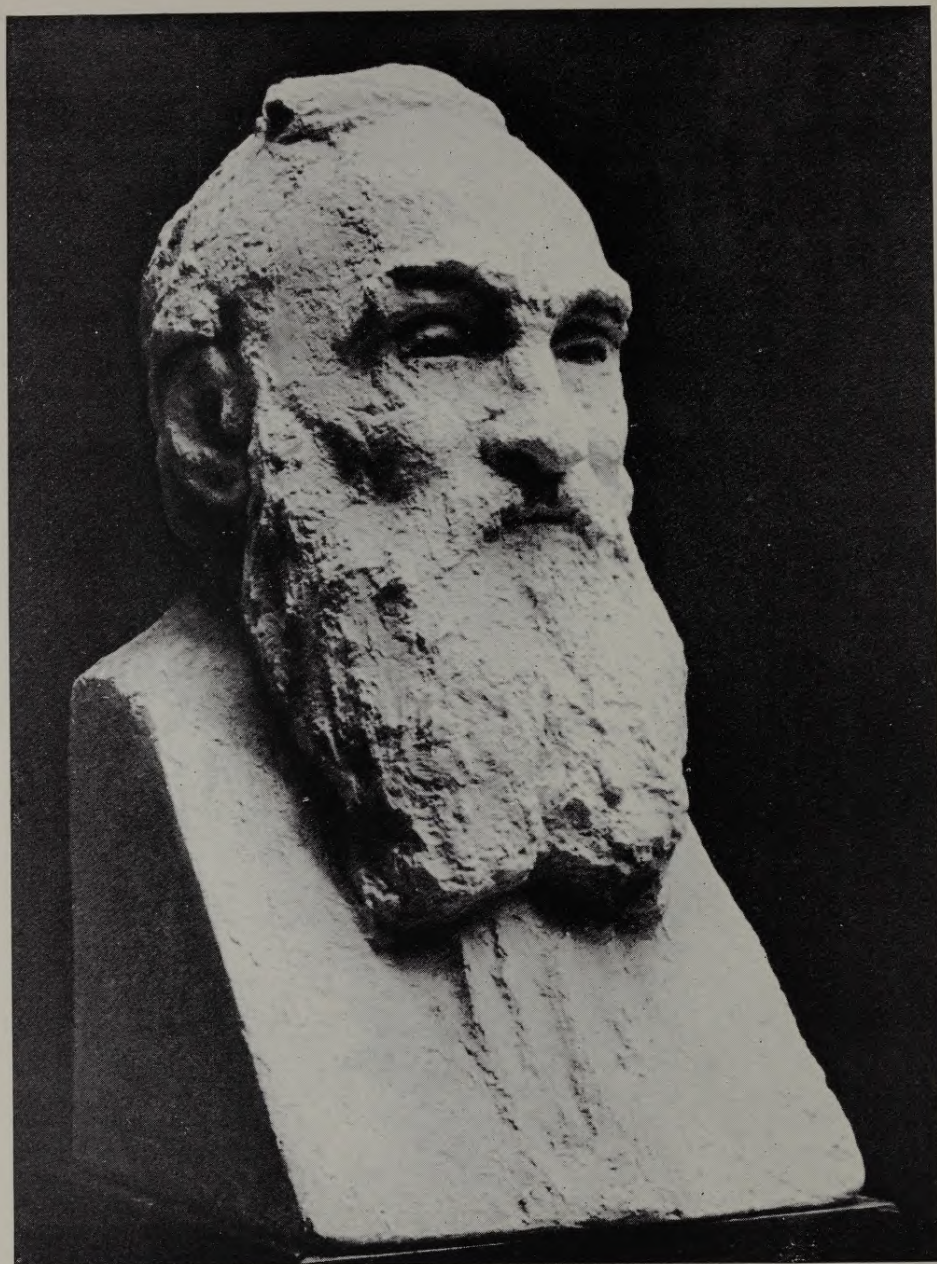
Jāpiebilst, ka tēlniecības māksliniecisko līmeni negatīvi ietekmēja ierobežotās īstenu materiālu lietojuma iespējas. Latviešu tēlniecībā, kas pamatu pamatos saistīta ar domāšanu materiālā un materiālam, šis apstāklis radīja papildu grūtības.

Sākumā darbus varēja atliet vienīgi ģipsī. Ģipsi parasti tēlniecībā izmanto kā pārejas materiālu, kurā darbu atļauj pirms izpildīšanas īstenajā materiālā. Ģipsis ir drupens, krītauns un samērā viegls. Tas veidojuma sausumu pastiprina pat tad, ja darbu pēc tam krāso vai tonē. Ģipsis ir materiāls bez rakstura un pretestības. Formas tajā reti atklājas pilnībā. Skatoties darbu ģipsī, mēs parasti labojam savu iespaidu, iedomājoties materiālu, kādā darbs paredzēts. Arī tēlnieks, veidodams mālā, gandrīz vienmēr rēķinās ar kādu no īstenajiem materiāliem, paredz plastiskās formas un materiāla sadarbību. Dažkārt veidojums, atkārtoti sastapdamies ar ģipsi, pieņem šī materiāla nenoteiktību. Vairums ģipša darbu nav saglabājušies. Veiksmīgākie un nozīmīgākie darbi ar laiku tika īstenoti materiālā.

Tēlniecības portretu tematika sākotnēji nav sevišķi plaša. Tēlnieki veido ievērojamu sabiedrisku un kultūras darbinieku krūšutēlus. Četrdesmito gadu beigās parādās pirmās darba pirmrindnieku ģīmetnes. Salīdzinoši retāk sastopami intīmāki psiholoģiski portretējumi. Pakāpeniski rodas priekšnoteikumi monumentālu portretu veidošanai.

Latviešu tēlniecībai raksturīgu portreta formu saskaņošanā ar jaunu satūra apjomu būtiska nozīme ir vecākās paaudzes pārstāvju Teodora Zaļkalna, Emīla Meldera, Kārļa Zemdegas, Martas Skulmes darbībai portreta žanrā. Par izcilu tēlniecības portretā meistari veidojas Marta Lange. Portreta žanrā darbojas arī Arnolds Skribnovskis. Vecākās paaudzes tēlnieku pieredzei ir svarīga loma tēlniecības portreta ievirzīšanā nopietnu profesionālu problēmu un stingru meistarības kritēriju lokā. Sākotnēji šis process jo spraigi norisinās raksturportretu veidojumos.

Vairākus nozīmīgus raksturportretus veido Teodors Zaļkalns. 1947. gadā top «Augusts Kirhenšteins», «Komponists Alfrēds Kalniņš» (1944—

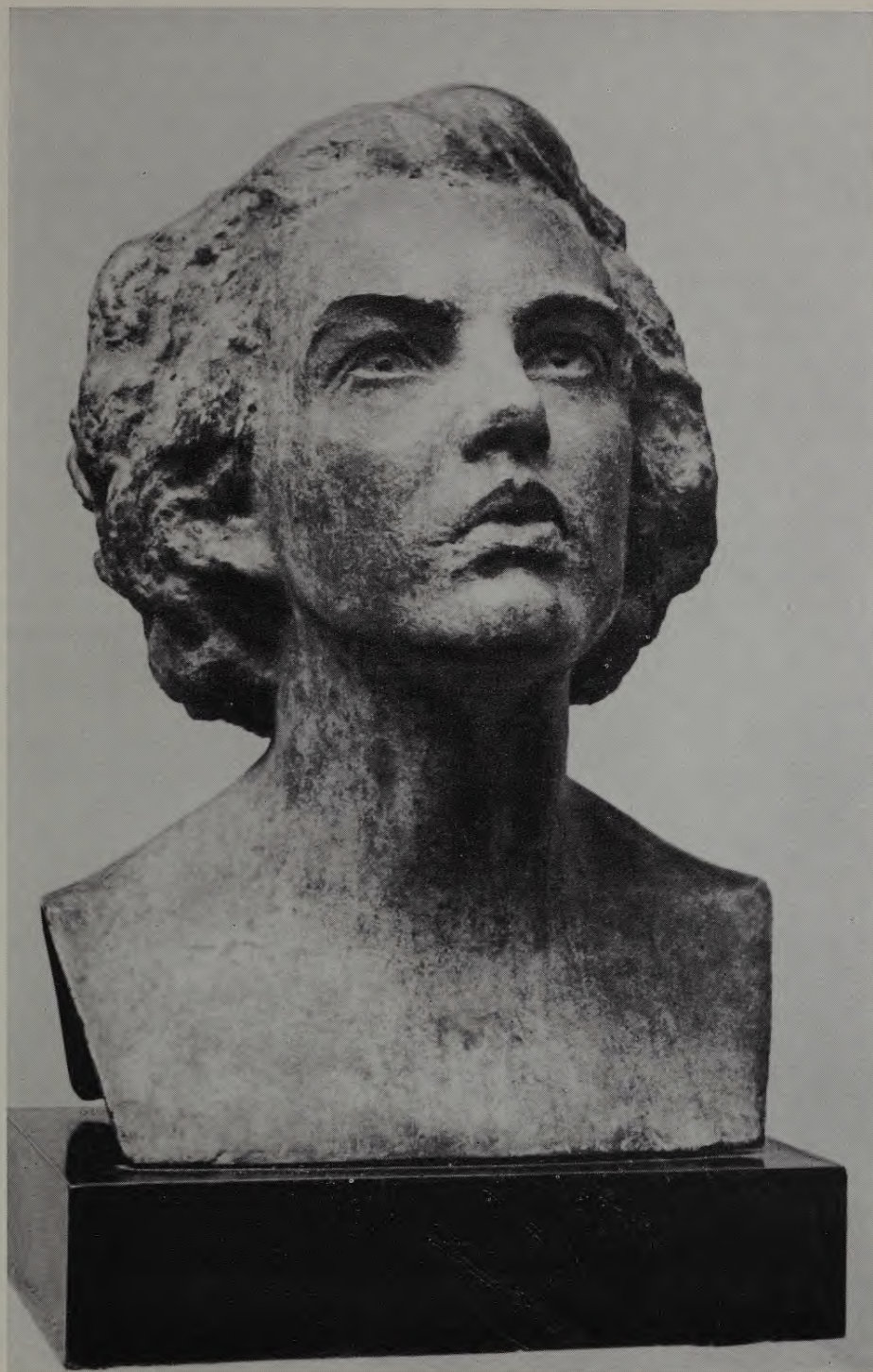


30. T. Zaļkalns.  
Akadēmiķis Fricis Blumbahs.  
Terakota. 1951.

1958), kuru Zaļkalns veido ilgstoši vairākos variantos, un «Akadēmiķa Friča Blumbaha portrets» (1951). Tie ir T. Zaļkalna paaudzes cilvēki, kuru atveidojumā tēlnieks ieliek savas pārdomas par darbam veltītu cilvēka mūžu. Zaļkalna agrīnajos raksturportretos bija atspoguļota viņa jaunība, bet šajās gīmetnēs atklājas daudzpieredzējusi personība. Tēlnieks saglabā vērojoši apcerīgu attieksmi. Raksturojums ir nosvērts, cieņas pilns un paties.

Izmantojot krūšutēla kompozīciju, tēlnieks to pārveido: padara neoficiālu un katrā darbā citādu. Augusta Kirhenšteina krūšutēla pamatne sašaurināta, izceļas galvas un sejas formu veidojums, kas atklāj gudru, valdonīgu un iekšēji smalku dabu. Tas ir viens no psiholoģiski sarežģītākajiem Teodora Zaļkalna pēdējo gadu darbiem. Komponista Alfrēda Kalniņa krūšutēla svinīgumu papildina raksturīga galvas kustība, skumja smaids izgaismots skatiens, veidojuma nemierīgā virsma. Astronoma Friča Blumbaha portretā gandrīz arhitektoniska pamatnes forma balsta spēcīgi raksturotu galvu. Pamatmasu attiecība un raupjais veidojums rada episku noskaņojumu.

Teodora Zaļkalna tēlnieciskajiem portretiem pievienojas viņa 1954. gadā zīmētā «Pašgīmetne», kas izpildīta ar sangvīna zīmuli. Ar zīmējuma cēlumu



31. T. Zaļkalns.  
Malda.  
Bronza, granīts. 1956.

un fascinējošo izteiksmi tā atgādina pazīstamo Leonardo da Vinči pašportretu. Dzīli traģiska esības izjūta, vecīgi vērīgs skatiens, personības neatkarotamības un mūža tsuma apziņa. Šī darba noskaņojums sasaucas ar Friča Blumbaha un Alfrēda Kalniņa gīmetnēs pausto pārdzīvojumu. Tas ļauj nojaust, cik personisks Teodors Zaļkalns allaž ir bijis savā portretista darbā.

Studentes gīmetnē «Malda»<sup>1</sup>, kas 1956. gadā lieta bronžā, savienojas liriski vispārinošā un raksturojošā līnija. Tēlnieks meistarīgi lieto reālistiskas tipizācijas paņēmieni. Apgarota iekšējā kustība, galvas pacēlums uzsvēr nopietnību, darbošanās alkas un jūsmīgumu. Bērnišķīgi veidota mute, tālumam pie-

vērsts acu skatiens — šajā tēlā ir daudz naivuma un pārlicības, ar kādu pasaulē ienāk katra jauna paaudze. Vienlaicīgi tēls ir konkrēts. Tajā neklūdīgi pazīstam piecdesmito gadu jaunatnes romantikas alku caurvīto pasaules izjūtu, ar kādu Akadēmijas darbnīcās un pēc tam mākslā ienāca Teodora Zaļkalna audzēkņi. Autora attieksmē pret šo tēlu līdzās atbalstošam uzmuntrinājumam un labvēlībai pavīd arī tēvišķīgi saprotoša smaida nianse. Ja veco vīru ģīmetnēs tēlnieks ir iekšēji klātesošs un ar personisku pārdzīvojumu piesaistīts tēlam, tad šai jaunības suminājumā viņš pats ir it kā iepriecināta skatītāja lomā un raugās uz modeli no savas pieredzes pakāpieniem, no zināma attāluma. Šajā darbā izskan pamudinājums raisīt spēkus un pilnveidot sevi. Tas ir kā meistara novēlējums atnākošajai paaudzei.

Teodora Zaļkalna veidotās ģīmetnes pieder pie šī laikposma nozīmīgākajiem darbiem latviešu tēlotājā mākslā. Tie ir tēlnieciski bagāti darbi, kas, balstoties uz dabas formām tuvinātu veidojumu, saglabā latviešu tēlniecībai raksturīgo vispārīgā un konkrētā attiecību. Lai gan detaļu izstrādājums kļuvis sīkāks nekā parasti un veidojumā ielikta enerģija vārāka salīdzinājumā ar brieduma gadu darbiem, to atsver garīgā pieredze. Tēla vadmotīvu, tā lielo formu T. Zaļkalns nekad nepazaudē. Vēlīnie portreti ir tēlnieka ceļa noslēgums. Ar meistara cienīgu vērtīgumu viņš, liekas, apsver, kas atmetams, kas līdzī ņemams. Rakstura patiesums un tēla apgarotība ir tās īpašības, kuras šie darbi aizstāv un atgādina.

Vairākas iejūtīgas ģīmetnes veidojusi Teodora Zaļkalna dzīvesbiedre Marija Zaļkalne. Pazīstamākās no tām — «Tēlnieks T. Zaļkalns» (1951—1955), kas cirsta marmorā, «Urzuliņa» (1957) — arī marmorā izpildīta meitenes galva — un rūpīgi fakturētais portrets «Dziedātāja Malvīne Vīgnere-Grīnberga» (1949). Tās ir klusināti intīmas ģīmetnes, kurās jūtama T. Zaļkalna ietekme.

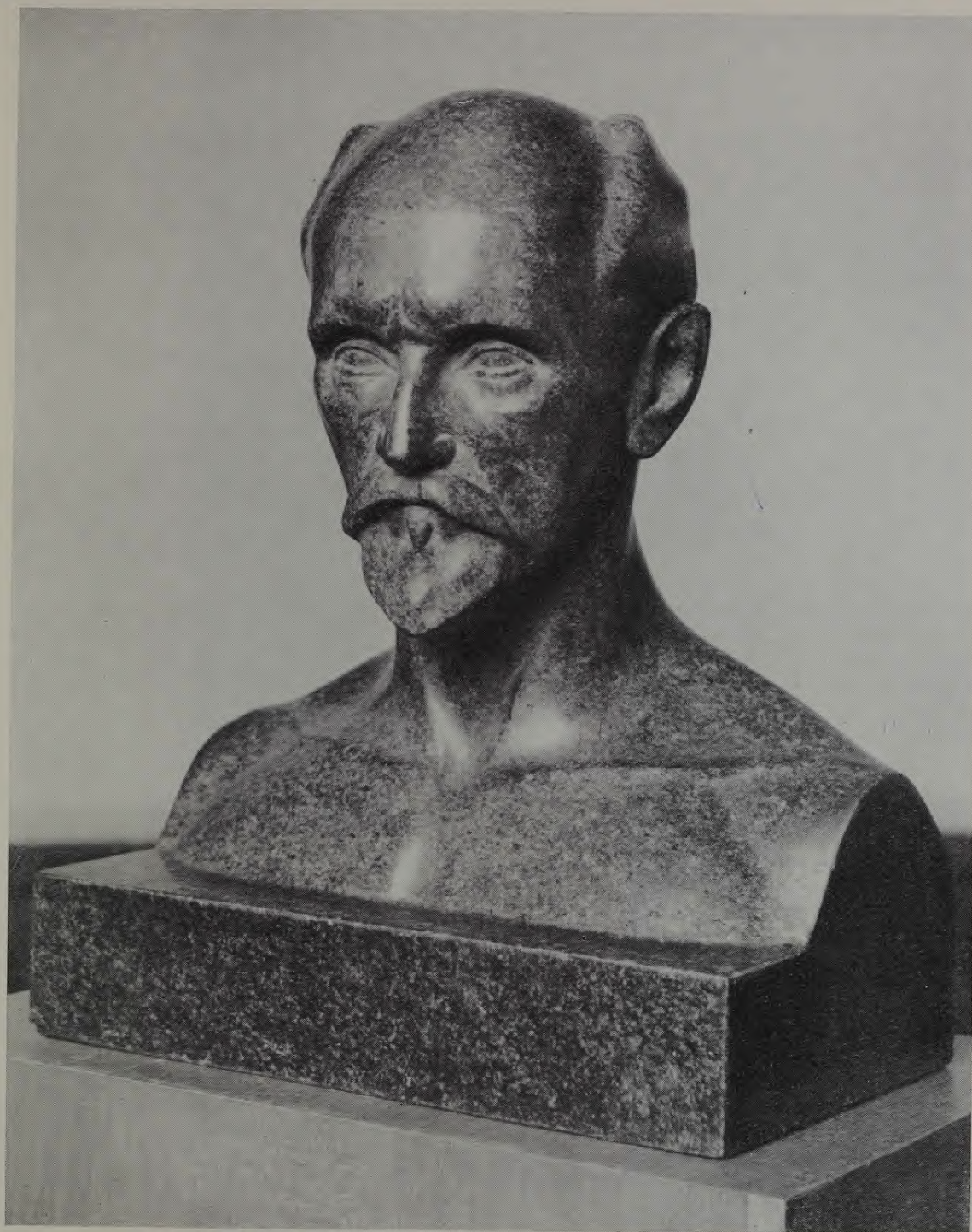
Reālistiska raksturportreta iespējas uzsver Emīls Melderis, veidodams darba pirmrindnieku A. Vilka (1948) un A. Kaškura (1949) ģīmetnes. Ar tiešumu un dabas formām tuvinātu tēlniecisko izteiksmi A. Kaškura portrets, piemēram, atgādina E. Meldera agrīnos portretiskos darbus<sup>2</sup>. Tēlnieku saista stūraini, iekšēji monolīti, bet reizē «āķīgi», skarbi vīri («A. Kaškura portrets»). Tas ir skatījums, kurā atspoguļojas sīrādnieka rakstura zemnieciskais pamats. Tādējādi portretā ienāk arī sociālpsiholoģiskā patiesība. E. Meldera darbiem svešs jebkāds patoss vai skaistinājums. Tie rāda cilvēku reālistiski lietīškā vienkāršībā.

Emīls Melderis veidojis vairākas V. I. Ļeņina ģīmetnes, kopskaitā deviņas.<sup>3</sup> Tas ir ilgstošs, sistemātisks darbs, kas dod ievirzi V. I. Ļeņina personības atveidojuma tradīcijai latviešu padomju tēlniecībā. Stingri uzbūvētas, enerģiski veidošas un meistarīgi raksturotas, šīs ģīmetnes godam pārstāv mūsu republiku padomju tēlotājas mākslas ļeņiniānā.

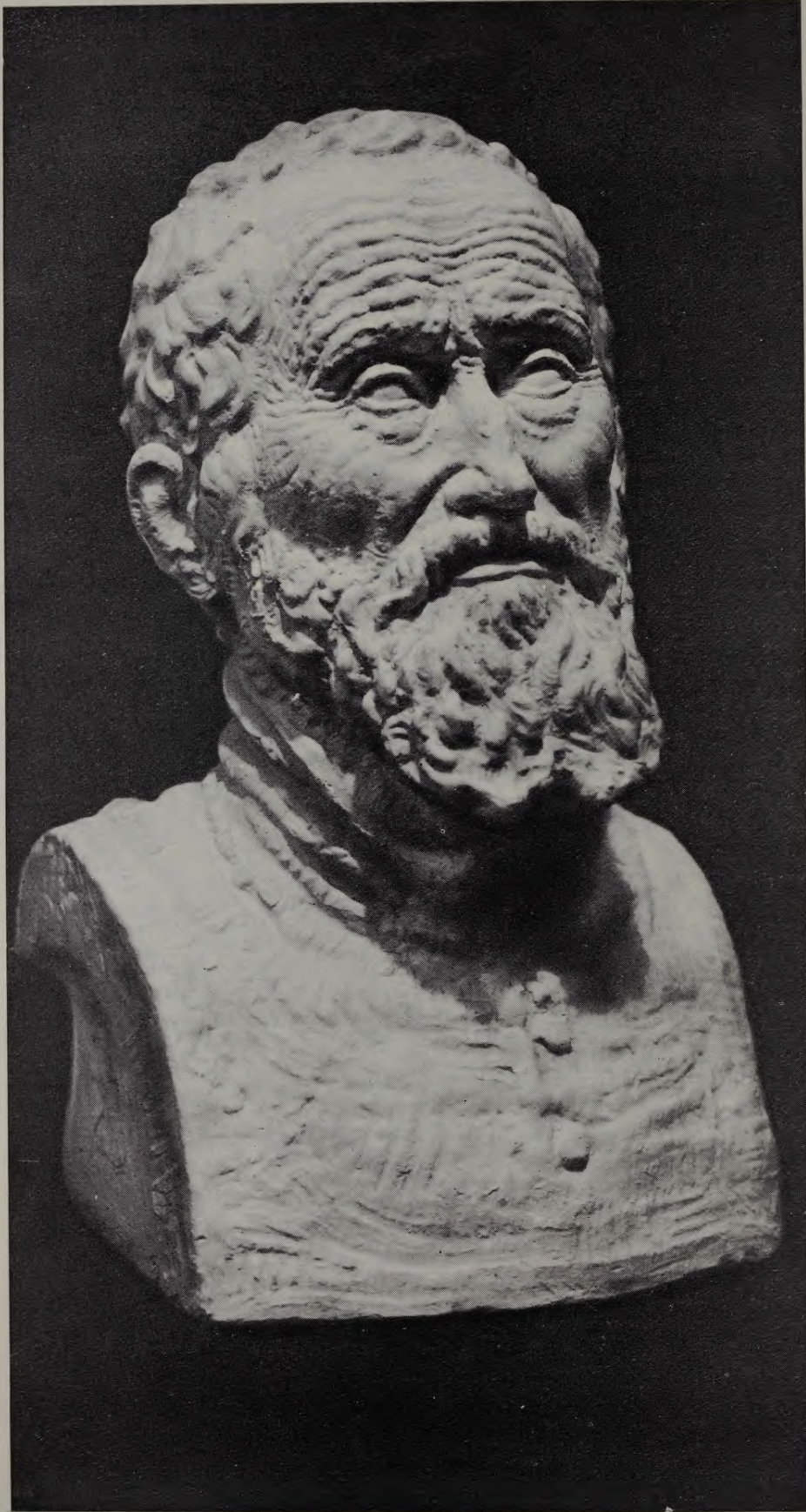
Pakāpeniska tuvināšanās tēlam kādas noteiktas pamattēmas ietvaros ir visai raksturīga parādība šī laikposma portrettēlniecībā. To redzam Kārlis Zemdegas portretista pieejā. Veidodams ekspresīvo Mikelandželo galvu (1948), tēlnieks skar personības dramatisma tēmu. Šis darbs ietver pārdomas par radītāja pārlicību. Neatmaidīgi vaicājošajā acu izteismē un sejas formu bargumā, ēnu un gaismas pretmetos, kas vago nemierīgo veidojumu, gruzd mokošs jautājums — pretruna, kuras atrisinājumu piesaka galvas kopmasas lepna spēks, tēla iekšējā monumentalitāte. Tā ir izteikti dialektiska portretiskā tēla koncepcija, kas tālākā latviešu padomju tēlniecības attīstības gaitā kļūst jo nozīmīga.

Mikelandželo galva ar ekspresīvo, gleznieciski bagātināto virsmas veidojumu un iekšējo spriegumu gan stilistiski, gan emocionāli visai krasi atšķiras no citiem K. Zemdegas darbiem, kuru pamatā ir mierīgāk apsvērts raksturojums un askētiski stingra tēlnieciskā forma. Šim darbam piemīt vairāk emocionāla eksrompta raksturs.

Ilgus gadus K. Zemdega strādā pie Raiņa tēla. Līdztekus pieminekļa iecerēm K. Zemdega veido vairākus Raiņa portretus. Tēlnieka monumentālista domas par Raini ietekmē portretisko skatījumu, portrettēlniecībā iegūtās atziņas atspoguļojas monumentālo tēlu pārtapšanā. Tas ir mērķtiecīgs, metodiski apsvērts un virzīts darbs. Par vienu no pirmajām Raiņa portreta iecerēm tēlnieks saka: «Raiņa portretam kā kodolu ņēmu Raini cīnītāju. Tādu visspil-



32. K. Zemdega. J. Rainis. Slīpēts granīts. 1958.



33. K. Jansons.  
Mikelandželo.  
Ģipsis. 1964—1968.



gtāk viņu redzu lielajā spriegumu laikā ap 1905. gadu. Tuvāk saskaroties ar tēmu, sapratu, ka cīnītājam jāpievieno trimdinieks, mākslinieks un citas Raiņa bagātās garīgās dzīves izpausmes.»<sup>4</sup> Tēlnieks to dara, uzmanīgi paplašinādam vispārinājuma slāni tēlā. Viņš atmet nodomu piesaistīt portretisko tēlu konkrētam vēsturiskam laikposmam, atsakās no sīkām detaļām. Top vispārināts Raiņa portrets (1958). Tas cirsts brūngani pelēkzaļā Norvēģijas granītā. Granīts noteicis stingru un vienkāršu tēlniecisku formu.

Ģīmetnes kompozīcija atgādina domātāju un varoņu tēlus antīkajā portretskulptūrā. Tāds kompozicionāls paņēmieni jau pats par sevi aizvērta no ikdienišķuma, padara portretu svinīgi nopietnu. Kompozīcija piesaka heroisku tēmas pavērsienu, tās tālākais atrisinājums — pieliektā galva, klusas iekšējās koncentrēšanās izteiksme sejā — uzsver intīmi raksturīgo. Spēcīgi izskan ieklausīšanās un filozofiskas apceres motīvs. Askētiski stingrā, pasausā tēlnieciskā forma piešķir īpašu modrīgumu trauslajām pārejām no statikas uz kustību, no intīmā uz vispārcilvēcisko, no indivīda iekšējās dzīves uz domu un jūtu pasauli ap viņu.

1959. gadā sociālistisko valstu mākslas izstādē Maskavā starptautiskā žūrijas komisija atzīst K. Zemdegas «J. Raiņa portretu» par vienu no labākajiem padomju nodaļas darbiem un piešķir tēlniekam sudraba medaļu.<sup>5</sup>

Grāmatā «Latviešu padomju tēlniecība» teikts: «K. Zemdegu neinteresē jebkuras ģīmetnes veidošana, viņu saista vai nu ģeniālas personības, par kuru dzīvi un darbiem viņš interesējies gadiem ilgi, vai arī zināmi, tuvi cilvēki, kurus viņš labi pazīst.»<sup>6</sup> Meitas portrets «Māra Zemdega» (1952) veidots bronzi. Šajā darbā redzami piecdesmito gadu tēlniecībai raksturīgi paņēmieni; tas ir sīkāk un norādošāk detalizēts. Tomēr tēlnieks arī šajā ģīmetnē kompozīcijai, žestam, raksturam atrod tādu pasnieguma veidu, kurā izceļas nevis ikdienišķais, bet gan poētiskais priekšstats par tēlu. Veidojas divi portretiskā raksturojuma slāņi. Pirmais ietver kustības un formu tiešo nozīmi, otrs veido poētiski nosacītu iespaidu. Portretā, kas risināts kā pusfigūra, roku kustībai var būt vairāki iztulkojumi. Varētu likties, ka tas ir vienīgi pārdomu mirklis, ko tēlnieks iemiesojis, un ka graciozā roku kustība būtu meitenīgi nejauša. Tad atceramies nedaudz citādu, bet līdzīgu roku salikumu «Madonnas Orans» tēlā, atceramies arī to, ka Kārļa Zemdegas kompozīcijā žests aizvien ir nosacīts. Tā ir izteikties gribas zīme, bet ne norise par sevi. Norobežojoties no pirmā ārējā attēlojuma slāņa portretā un pievēršot visu uzmanību tā iekšējam noskaņojumam, saskatīsim to pašu jaunavīguma kanonu, kuru Zemdega apcerējis savos agrākajos portretos («Meitenes galva», 1935). Tad varam aptuveni noteikt uzslāņojumu, kas saistīts ar ārējā veidola detalizāciju.

Vairādamies no sīkāku formu izstrādāšanas, tēlnieki bieži vien neizvērš kompozīciju, izceļ galvenokārt galvu, cenšas iespējami vienkārši un apvienoti veidot sejas formas. Tāda ir Martas Skulmes «Sievietes galva» (1958), kas lieta bronzi. Salīdzinājumā ar tēlnieces divdesmito gadu granītā cirstajām galvām, šis darbs ir portretiski konkrētāks. Sejas formu veidojumā, arī galvas kustībā vairāk individuālu īpatnību. Tomēr individuāli raksturīgo M. Skulme necenšas ieraudzīt detaļās, bet gan tēla kopnoskaņā. Viņa ir uzticīga savas tēla interpretācijas pamatlīnijai un plastiski pamatotī atklāj sievišķīgi spēcīgu, gaišu raksturu un lepnu stāju. M. Skulmes «Sievietes galva» ir viens no tā laika nedaudzajiem intīmi izjūsta portreta paraugiem. Tēlnieces veidotajos «J. Raiņa», «Tēlnieka T. Zaļkalna» un «Gleznotāja U. Skulmes» krūšutēlos arī saskatām iejūtu un autora attieksmes personiskumu.

Visumā intīmākas kamerstila portreta formas šī laikposma tēlniecībā parādās samērā reti. Tas ir laiks, kad attieksme pret intīmākiem žanriem, kuros nav tiešas, sabiedriski svarīgas tematikas, ir nelabvēlīga. Glezniecībā, piemēram, no šādas pieejas cieš ainava un klusā daba. Portretā vienuspusīgais tēmas svarīguma traktējums mazina patiesi analītiska psiholoģisma lomu. Interese par indivīdu, viņa jūtām un pārdzīvojumiem tiek uzskatīta par saturīguma jēdzianam svešu parādību<sup>7</sup>. Sašaurināti iztulkojot šajā laikā sevišķi populāro jēdzienu «pozitīvais tēls» jeb «pozitīvais varonis», izvirzās prasība atveidot cilvēkā galvenokārt viņa sabiedrisko rosīgumu un nopelnus. Tāpat kā citos mākslas veidos, arī portretā par tēla vadmotīvu kļūst aktivitātes uzsvērums. Tas izraisa raksturojuma un tēlniecisko līdzekļu ekspresijas pastiprinājumu. Latviešu tēlniecībā ekspresija sākumā papildina raksturojumu un saistās ar tēla heroizācijas centieniem.

Zināms heroizācijas patoss piemīt daudziem piecdesmito gadu portretiem, un tā izteikšanai tiek lietots vesels arsenāls ārēju paņēmieni: poētisks žests, varonīgi pacelta galva, romantiski «trauksmaina» sejas izteiksme un «trauksmais» matu veidojums. Tam visam jārada iespaids, ka cilvēks vienmēr ir možs un pacilājošu sajūtu pārņemts, tā sakot, «nākotnes vēju apdvests». Protams, ka šādi naivi «štampi», īpaši tad, ja tie tiek lietoti nemākulīgi, rada drīzāk komisku nekā heroisku iespaidu. Un vienīgi tad, kad heroiskā intonācija iegūst personības rakstura īpašībās atrastu pamatojumu, ja portreta ekspresīvo pacēlumu balsta spēcīgs un individuāli savdabīgs raksturs, tā emocionālais lādiņš kļūst iedarbīgs.

Meistarīgu ekspresīvā un raksturīgā saliedējumu atrodam tēlnieces *Martas Langes* portretos. Pēc Mākslas akadēmijas beigšanas trīsdesmitajos gados tēlniece radīja vairākus kapu pieminekļus, strādāja dekoratīvās tēlniecības jomā. Latviešu padomju tēlniecībā *M. Lange* kļūst pazīstama ar saviem portretiem un strādā tikai šajā žanrā. Šķiet, ka tieši pieredze memoriālās tēlniecības laukā ir sagatavojusi mākslinieci tam, lai aiz ārējā veidola pazīmēm ieraudzītu cilvēka darbības un viņa rakstura dziļāko nozīmi.

Jau pirmajos *M. Langes* portretos atklājas spēja skatīt portretisko tēlu sabiedriskās dzīves un kultūras notikumu kontekstā. Šī īpašība kļūst par pamatu tēlnieces darbam pie vēsturiskajiem portretiem. Arī tās ģīmetnes, kuras veidotas, izmantojot tiešus iespaigus par modeli, parasti nes sevī personības darba mūža apceri un novērtējumu. Tas atklājas jau «Komponista *Emiļa Melngaiļa* portretā» (1949).

*Emiļa Melngaiļa* portrets risināts tradicionālā krūšutēla kompozīcijā. Pamatmasu attiecībā un enerģiskajā sejas formu veidojumā izlaužas spēks, kas pārvar akadēmiski stingro kompozicionālo pieņēmumu. Plecu daļa ir smagnēji masīva, pat nedaudz neveikla; jūtam varenu augumu. Smagā, iecirtīgi lepnā «lauvas» galva un bargā sejas izteiksme rāda spēcīgu un nepakļāvīgu, varbūt pat despotisku raksturu, kuram tomēr nav svešas sāpes un iejūta. Dobja un smagskanīga ir tēla iekšējā balss. Tas ir vīrs, kas līdzinās zibeņu un vētru piemeklētam ozolam — žuburotas un dziļas ir viņa saknes tautā, žuburots ir viņa mūžs. Pastiprinot «zibeņošanas» motīvu, tēlniece lieto arī dažu ārišķīgāku paņēmieni — uzsvērts matu formu nemierīgais ritms, dzīslu zibšņi pār deniņiem, uzacu spurainums. Kopumā portretiskais tēls nes sevī dzīvu izteiksmes lādiņu. Modeļa rakstura enerģija sastopas ar tēlnieces apņemšanos un prasmi to atsegt. Veidojas priekšnoteikumi pilnvērtīgai heroiski dramatiskas intonācijas izpaušmei. Ar laiku tā nostiprinās gan portretā, gan monumentālajā žanrā. Protams, šai gadījumā monumentalitāte ir galvenokārt iekšēja, rakstura monumentalitāte. Tā vēl nesaistās ar to lakonisko tēlnieciskumu, kas nosaka priekšstatu par monumentālo tēlu sešdesmito gadu portrettēlniecībā. *M. Langes* «*Emiļa Melngaiļa* portretā» parādās apzināta tiekšanās pēc monumentalizēta personības tēlojuma. Ar to šis darbs ir viens no tālākās attīstības priekšvēstnešiem.

*Emiļa Melngaiļa* ģīmetne atšķiras no piecdesmito gadu vidusmēra portretiem ar dzīvo interesi par neparasto. Tas ir robusts, spilgti individualizēts diža cilvēka neparastums, kas tomēr neizslēdz tipiski likumsakarīgo. *Emiļa Melngaiļa* portretiskajā tēlā atklājas autore pārdomas par latviešu kultūras pamatlicēju un veidotāju paaudzes garīgo pieredzi. Jūtam sajūsmu par cīnītāju garu. Cīnītāju vai, kā māksliniece pati saka, «ķēžu rāvēju» un «taisnā ceļa» gājēju tēli arī vēlāk ir *M. Langes* portrettēlniecības vadošā tēma.

*Emiļa Melngaiļa* portrets jāatzīst par veiksmīgu un nozīmīgu darbu, tomēr zināma pretruna starp tēla iekšējo saturu un krūšutēla kompozīciju, kā arī sīkai detalizācijai pakļauto ārējo veidolu pastāv. Šī pretruna, kas piemīt gandrīz visiem tā laika portretiem, saskatāma arī *M. Langes* veidotajā leģendārā karavīra «*J. Fabriciusa* portretā» (1955). Tas ir komponēts kā svinīgs krūšutēls ar zemu nogriezumumu un tiek apveltīts ar reprezentatīva portreta ārējām pazīmēm: redzam varonīgu stāju un varonības liecības — ordeņus, zīmotnes. Tomēr heroiskais noskaņojums nav viennozīmīgs vai sastindzis. To pavada savdabīga drastiski izaicinoša intonācija, kas tautas iztēlē allaž ievijas leģendās par sarkano strēlnieku varoņdarbiem. Un tomēr. Kompozīcija kopumā, aksesuāru un sīku detaļu daudzums tajā traucē. Ir uzsvērtā parādes situācija, raksturojums kļūst literāri norādošs, līdz ar to mazinās portreta pamatidejas iedarbība. Atkal ir it kā divas programmas — viena, kas dara tēlu pazīstamu, balstoties uz rak-

stura savdabību un priekšstatiem par personību, un otra, kas tiecas izcelt ārēju pazīšanas zīmju uzskaitījumu.

Šāda divdabība nenovēršami novirza skatītāja uzmanību no portretiskā tēla garīgā centra un sadrumstalo plastisko kopiespaidu. Pat tvirtais, vietumis grafiski izteiksmīgais detaļu veidojums, kādu tēlniece panāk šajā darbā, un visumā mērķtiecīgais detaļu iesaistījums kompozīcijā tikai daļēji mazina šāda paņēmienu traucējošo liekvārdību.

Martas Langes portreti var noderēt par raksturīgu pierādījumu tam, ka, daļēji rēķinoties ar kompozicionāliem standartiem un prasībām pēc detaļās izstrādāta veidojuma, pieredzējušākie tēlnieki centās un spēja izcelt tēla iekšējo nozīmību. Piemēram, Tautas mākslinieces B. Rūmnieces ģīmetni (1957) tēlniece veidojusi ar sižetisku ievirzi. Šāds risinājums visai bieži sastopams tā laika portretējumos: raksturojumu papildina ar profesijai iezīmīgiem aksesuāriem vai darbību. Sēdoša, domās nogrimusi māmuļa ar atšķirtu lomas eksemplāru klēpī — tāda kompozīcija iekļaujas priekšstatos par ģīmetni, kas raksturo cilvēka nodarbošanos. Tēla iekšējā atklāšanās ir plašāka par kompozīcijā pieņemto pozu. Auguma mierīgā, bet možā iekšējā kustība, sejas izteiksmes domīgums, plecu lakata un tērpa kroku rāmais ritms veido apcerīgi klusu, nebūt ne ilustrējošu noskaņojumu.

M. Langes portreti saista ne tikai ar izteiksmīgu raksturojumu. Tēlniece parasti paredz portretiskā tēla atrisinājumu kādā no īstenajiem tēlniecības materiāliem. Tas piešķir viņas darbiem mērķtiecību. E. Melngaiļa, J. Fabriciusa un B. Rūmnieces ģīmetnes domātas bronzai. Dažviet tēlniece lieto arī spēcīgākus faktūras akcentus, tomēr no uzturēta gleznieciskuma vai virsmas uzirdinājuma vairās; kopumā tēlnieciskā forma šajos darbos ir pielāgota bronzas metālliskajam asumam un spējai ielieties ikvienā, pat vissīkākajā konkrēti tēlojošajā detaļā vai krokā. Tieši rēķināšanās ar materiāla vielisko dabu ļauj tēlniecei pat pedantiskas detalizācijas gadījumos izsargāties no naturālisma. Zīmīga ir materiālu izvēle. Bronzu un marmoru portretos labprāt un prasmīgi lietoja arī K. Rončevskis. Atšķirībā no sava skolotāja, kas portretā pēc poētiska kāpinājuma īpaši netiecās un aprobežojās ar profesionāli lietīšķu materiāla pasniegumu, M. Lange materiāla īpatnības saista ar portretiskā tēla emocionālo intonāciju. Bronza lielākoties palīdz izcelt tēlā dramatiskās norises, marmors — lirisko noskaņojumu.

Izpildīšanai marmorā paredzēts liriski ekspresīvais «Diriģenta A. Jansona portrets» (1952). Materiāla īpašības tēlniece izmanto prasmīgi, tomēr īpaša bijība pret materiāla vielisko pašvērtību M. Langei nav raksturīga. Noteicošā ir formas portretiski tēlojošā nozīme, mazāk izteikta formas tektoniskā saistība ar to vai citu materiālu. Kaut arī atsevišķos darbos, piemēram, Otomāra Oškalna monumentālajā portretā, tēlniece visai lielu raksturojošu nozīmi piešķir tēlniecisko masu kārtojumam, tomēr līdzīgi vairumam tēlnieku, kas bijuši K. Rončevska audzēkņi, M. Lange tēlnieciski konstruktīva principa raksturojošās iespējas izmanto atturīgāk, toties jo rūpīgi izstrādā silueta līniju raksturojumu. Lineārā elementa pārsvaru, pat izsmalcinājumu sastopam vairākos portretos. Piemēram, «Diriģenta A. Jansona ģīmetnē» (1950) portretiskā tēla kamertonis ir smalkais profila līnijas stīgojums.

Atsevišķu mākslinieciski ierosinošu ģīmetņu parādīšanās izstādēs un pieredzējušu meistaru darbība portreta žanrā uzturēja latviešu portrettēlniecībā radošu noskaņojumu. Tika atrastas tēmas un motīvi, izveidojās vairāki emocionālās atlieksmes varianti, kas nezaudēja nozīmi arī tālākās attīstības gaitā. Jāatzīst, ka šī laikposma nozīme turpmākajā latviešu tēlniecības attīstības gaitā neaprobežojas tikai ar vairāk vai mazāk veiksmīgiem darbiem izstādēs. Notiek jaunas tēlnieku paaudzes sagatavošana.

Mākslas akadēmijā par pedagogiem darbojas T. Zaļkalns, E. Melderis un K. Zemdega. Tie ir izcili mācību spēki. Latviešu tēlniecības skolas pamatprincipus vecmeistari nodod atnākošajai paaudzei. Var teikt, ka viņi ar vislielāko rūpību iestrādā katrā savā audzēknī tēlnieciskus izpratnes pamatus. Tas ne tikai nodrošina profesionālu sagatavotību, bet dod arī noteiktu stilistisku ievirzi. Mācību uzdevumu pamatā ir priekšstati par tēlniecību kā dabas formu sintēzi. Programmas ietvaros studenti apgūst portreta un vispārināta portreta — galvas veidošanu.

Pēc Mākslas akadēmijas beigšanas daudzi jaunie tēlnieki izstādēs piedalās ar portretiskiem darbiem. Tas ir likumsakarīgi. Iesācēji, iekams nav pierādījuši

savas spējas, nevar cerēt uz lielākiem pasūtījumiem. Daudziem no viņiem nav piemērotu darbnīcu. Lielu darbu izpildīšanai materiālā, pat to atliešanai ģipsī vajadzīgi līdzekļi. Figurāls veidojums prasa no tēlnieka pieredzi, attīstītu kompozicionālu domāšanu. Tas ir arī darbietilpīgs. Portreta elementārformas — portretiski veidojumi pēc dabas ir šķietami vieglāk veicams uzdevums. Portretu vai galvu var izveidot arī mājas apstākļos, nelielā darba telpā. To vieglāk atliet. Turklāt portrets mudina strādāt ar dabu un palīdz nostiprināt profesionālās iemaņas. Portrets, īpaši tad, ja tas ir kāda ievērojama cilvēka portrets, jebkurā gadījumā rada tematiska nozīmīguma iespaidu. Atcerēsimies, ka visās mākslas nozarēs šai laikā tēmas sabiedriskā nozīmīguma un aktualitātes vārdā bieži vien tiek piedotas daudzas mākslinieciska izpildījuma nepilnības. Tā tas ir arī tēlniecībā. Portrets gandrīz vienmēr tiek uzskatīts par tematiski svarīgu darbu. Kamēr nav vēl atrasta sava lielā tēma un savi uzdevumi tēlniecībā, profesionāli apmierinošs portrettēlniecības darbs ir visdrošākais ceļš uz izstādi, līgumu vai darba iepirkšanu. Tas savukārt nodrošina apstākļus turpmākajam darbam. Šādu apsvērumu nozīme nav jāpārvērtē, tomēr ar tiem jārēķinās.

Piecdesmito gadu pirmajā pusē portrettēlniecībā parādās daudz jaunu vārdu, daudz pieteikumu. Ir vērā ņemami centieni un atsevišķas veiksmes. Kopumā iesācēju darbs, īpaši sākumā, vēl nepaceļas pāri šī laika portrettēlniecības vidusmēra līmenim. Kompozīcijā joprojām dominē krūšutēls, retāk, bet tomēr sastopami mēģinājumi sniegt dzīvākus portretiska «tuvplāna» risinājumus.

Jāsaprot, ka ne visiem iesācējiem, kuri tolaik ķērās pie portretu veidošanas, piemita portretista dotības. Portrets — viens no grūtākajiem, sarežģītākajiem un psiholoģiski smalkākajiem žanriem mākslā — prasa īpašu apdāvinātību un aicinājumu, izkoptu raksturotāja redzi. Iesācēju darbos sākumā vairāk izpaužas vispārēja, nenoteikta noskaņa, mazāk — raksturīgi savdabīgi. Katra autora īpatnības vēl visai grūti nosakāmas, jo gan pieredzes trūkums, gan tas, ka visiem viena skola, gan arī vispārējā shematizācijas tendence virza darbību portreta žanrā pa vienveidības ceļu. Tomēr atsevišķos gadījumos iespējams saskatīt autora uztveres iezīmes.

Monumentālista pieeja parādās jau pirmajos Valda Alberga darbos. Portretiskā galva «Tēlnieks K. Zemdega» (1956) veidota bronzei, apvienotās, enerģiski kārtotās formās, ar raupju virsmas apdari. Šajā darbā sajūtams stingrs uzbūves pamats. Parādās vīrišķīgi skarba noteiktība, kas kļūst par V. Alberga monumentālista īpašību. Plašās, vispārīgās līnijās modeļa raksturu atklāja Alberts Terpilovskis — «Tautas dzejnieks J. Rainis» (1957), «Baletdejojāja T. Vītiņa» (1957), «Gleznotājs A. Bergmanis» (1957). Šīs ģīmetnes veidotas kustību tēlojošā kompozicionālā risinājumā, tēlnieks izceļ galvas apjomu un sejas formu plastiku. Veidojums plūstošs, tas paredzēts bronzei. Portretiskām galvas kompozīcijām pievēršas Elita Pureniņa («Gleznotājs A. Lapiņš», 1953; «Tautas mākslinieks A. Amtmanis-Briedītis», 1953). Valda Zēvalde parasti krūšutēla ietvaros tiecas panākt tiešu un sirsnīgu raksturojumu («Aktieris Ž. Katlavs», 1957). Arī vēlākajos gados tēlniece strādā galvenokārt portreta žanrā un ir veidojusi daudzas darba pirmrindnieku un kultūras darbinieku ģīmetnes. Leja Novožņeca daudz darbojusies portreta žanrā, veidodama dažādu profesiju pārstāvju portretus. Starp L. Novožņecas pirmajiem portretiem jāmin «Komponists J. Medīņš» (1952) un «Tēlnieks G. Šķilters» (1953). Tie risināti krūšutēla kompozīcijā, un tajos liela uzmanība pievērsta sīkformu izstrādājumam un līdzības sasniegšanai. Krūšutēli ir arī Jura Bajāra «Tautas rakstnieks E. Birznieks-Upītis» (1953), Rasmus Bruzītes «Aktieris J. Grantiņš» (1955) un vairāki citi šī laikposma portreti.

Piecdesmito gadu portrettēlniecībā uz laiku un atsevišķos darbos parādās interese par acumirklīgu emocionālu stāvokļu atspoguļošanu. Šādos darbos plastiskais veidojums parasti ir nepiespiestāks. Tāds piemērs ir Gunas Zvaigznītes veidotā smejošā «Zēna galva» (1957). Sastopam arī forsēti eksotisku tipāžu, piemēram, Harija Sprinča zvejnieku atveidojumos («Vecais zvejnieks», 1957). Tēlnieciski atturīgāk tipāža neparastumu izceļ Tāļivalda Gaumīga portrets «Vecais meistars».

Kopumā šīs paaudzes tēlnieku garīgo un profesionālo veidošanos lielā mērā nosaka iekšēja sasaukšanās ar vecākās paaudzes meistaru, jo sevišķi Zaļkalna, tēlniecības principiem. Pakāpeniski norisinās tēlnieciski būvējošas sintē-

zes pamatnoteikumu atcerēšanās. Līdzsvarojas tēlnieciskās domāšanas saistība ar īstenojumu materiālā. No jauna stājas spēkā latviešu tēlniecībai raksturīgā tiekšanās pēc piesātinātas izteiksmes vienkāršības. Ap piecdesmito gadu vidu veidojas pamats latviešu tēlniecības stilistisko īpatnību atdzimšanai un tālākai attīstībai.

Viens no vidējās paaudzes meistariem, kura darbībā un daiļradē latviešu tēlniecībai raksturīgu principu nostiprināšana iegūst programmatisku jēgu, ir Kārlis Baumanis. Studiju gados Mākslas akadēmijā K. Baumanis kādu laiku ir K. Zāles audzēknis, vēlākajos gados bieži sastopas ar K. Zemdegu, bet jo cieši ir saistīts ar T. Zaļkalnu. Ilgstošu pētījumu un ilggadēju ikdienas sarunu rezultātā top K. Baumaņa monogrāfija par T. Zaļkalnu, kurā atspoguļojas patiesi dziļa latviešu tēlniecības attīstības gaitas un Zaļkalna personības izpratne. Atziņas, kas gūtas, pētot latviešu un pasaules mākslas vēsturi, ietekmē K. Baumaņa tēlnieka darbu. Viņš iestājas par tēlnieciskās kultūras tīrskanību un savos darbos tiecas to īstenot. Par to liecina piecdesmito gadu otrajā pusē veidotie portreti «Dzejnieks K. Krūza» (1957), «Arhitekts A. Birzenieks» (1958), «Rūta» (1958) un marmorā cirstā bērna figūra «Lienīte» (1958).

Kārļa Baumaņa portretos noteicoša ir analītiska apcere. Jūtama intonatīva tuvība Zaļkalna portretista skatījumam. Saikne ar tradīciju mantojumu ir iekšēja. Tā izslēdz ārišķīgu pieeju, jo izriet no iedziļināšanās tēlniecisko formu un portretisko īpatnību kopsakarībās. Visas minētās ģīmetnes mākslinieks veidojis, pievēršot vislielāko uzmanību katras formas izstrādājuma loģikai. Apgarotā un nemierīgā rītmā atklājas portrets «Rūta». Arhitekta A. Birzenieka galvas veidojumā uzsvērts tēlniecisko elementu līdzsvars, to apvienojuma tvirtums. Tas sniedz mazliet stingru, bet lietīšķu, intelektuāli smalku raksturojumu. Sejas formu veidojumā delikāti uzsvērtas mīmikas īpatnības. Ikvienu, pati sīkākā forma ir tēlnieciski uzbūvēta un saskaņota ar galvas kopskatu. Apvienojuma rezultātā veidojas vienkāršs un tektoniski skaidrs koptēls. Tas ir darbs, kurā nepārprotami redzams tēlniecisks uzdevums. Arhitekta A. Birzenieka ģīmetne lieta bronžā. Tās tektoniski stingrā un nesarežģītā tēlnieciskā forma, attiecīgi turpināta un pilnveidota, varētu atbilst arī īstenojumam akmenī. Dzejnieka Kārļa Krūzas portrets turpretim veidots plūstošākās, tikai bronzei raksturīgās formās.

Kārļa Baumaņa bronžā lietās ģīmetnes līdzīgi dažiem Zaļkalna darbiem ir novietotas uz ģeometriskas formas slīpēta granīta pamatnēm. Granīta krāsa un pamatnes forma saskaņojas ar veidojumu. Arī tā ir liecība par vēlēšanos atrisināt visu kompozīciju kopumā, radīt estētiski pilnvērtīgu, telpiski izteiksmīgu veselumu. Bronzas un akmens pievilcība, to krāsa un vieliskās īpašības atklājas materiālu pretnostatījumā. Granīta slīpējums un bronzas lējums stājskulptūrā ir zināmā mērā klasiska vienība, kuru aizvien pavada muzejiskas noskaņas elpa, kas piešķir svinīgumu arī portretiskajam tēlam. Jautājums par materiāla estētisko īpašību pilnvērtīgu izmantošanu piecdesmito gadu otrajā pusē kļūst aizvien aktuālāks ne tikai tādēļ, ka sekmē tēla būtības atklāsmi, bet arī tādēļ, ka atgriezt tēlniecībai estētiski pievilcīga, muzejiski vērtīga izstrādājuma īpašības.

Ap piecdesmito gadu vidu sajūtamāka kļūst nepieciešamība pastiprināt izteiksmes spēku. Pieaug interese par personību. Šis process, kas saistīts ar pārmaiņām sabiedriskajā apziņā, skar visas mākslas jomas. Tā izpausmēm nereti piemīt eksplozīvs raksturs. Tēlniecībā tas izteicas *Leas Davidovas Medenes* veidotajos portretos. «Meklēt cilvēka lielumu» — tā tēlniece formulē šīs ievirzes morālo mērķi.<sup>8</sup> Tas izpaužas darbos «Gleznotāja K. Miesnieka portrets» (1955) un «Dirģenta L. Vīgnera portrets» (1955). Lielās dimensijās skatīta apgarotība tuvina šos darbus latviešu un arī pasaules portrettēlniecības tradīcijām. Tie ir robežzīme ne tikai tēlniecībā. Izpelnīdamies atzinību visai vienības mērogā, šie portreti būtiski ietekmē cilvēka izpratni mūsdienu padomju tēlotājā mākslā.

Nenoliedzama ir šo abu tēlu iekšējā monumentalitāte. Zīmīgi, ka šajos darbos monumentalitāte vēl nesaistās ar tektonisku formas spēcīgumu un tiem priekšstatiem, kādi par monumentālu formu latviešu tēlniecībā izveidojas pēc tam. Tēla spriegums vispirms nobriest ekspresīvi raksturīgā kustībā un atklājas kā rakstura monolītums. Rakstura un garīgās enerģijas vienība veido pārliecināšu kulmināciju. Valda izjūtu «forte». Tēla garīgo norišu pacelšana pārākā pakāpē sagatavo pamatu turpmāko ģīmetņu tēlnieciskajai monumentalitātei.

Spēcīga ir tēlu dramaturģija. To rada kustības enerģija, temperamentīgais

virsmas veidojums un asie gaismēnu pretmeti. Abām šīm ģīmetnēm piemīt arī tādas īpašības, kas apliecina to piederību tieši piecdesmito gadu tēlniecībai. Pirmkārt — kustības motivējuma konkrētība. Tā, gleznotājs K. Miesnieks uzrunā skatītāju, bet diriģentu L. Vīgneru redzam koncentrēšanās mirklī, kas liek izjust sasprindzināto klusumu, ar kuru sākas diriģenta darbs auditorijas priekšā. Šāds tēla sižetiskums daļēji ierobežo vispārinājuma spēku, jo piesaista uzmanību acumirklim un liek vispirms domāt par konkrētu brīdi un rīcību. Citās ģīmetnēs no tik lieša situācijas tēlojuma L. Davidovas-Medene izvairās. Vēl īsti izsvērti nav abi minētie darbi arī tēlnieciski. Veidojums ir jūtami pārslogots gan detaļām, gan virsmas veidojuma efektiem.

Stila veidošanās gaitā tēlniece atsakās no daudziem savās agrīnajās ģīmetnēs lietotajiem paņēmieniem vienkāršākas un skaidrākas izteiksmes vārdā. Saglabājas raksturojuma intensitāte: cilvēks jaunradītājs, cīnītājs un apliecinātājs ir L. Davidovas-Medenes portrettēlniecības pamattēma. Tēlniece veido arī dažas vēsturisku personu ģīmetnes, tomēr galvenais personības ideāla iemiesotājs viņas darbos ir laikabiedrs — cilvēks, kura raksturu un sāpju mēru māksliniece izjūt kā daļu no sevis. Autores līdzpārdzīvotāja spēks un tiešums, kā arī neatlaidīgā vēlēšanās pārliecināties un pārliecināt, padara portretu par morālās stājas novērtējuma formu. Šī īpašība jo sevišķi izceļas salīdzinājumā ar latviešu portrettēlniecības klasikā sastopamo apcerīgumu. L. Davidovas-Medenes ģīmetņu monumentalitāte izaug no tēla psiholoģiskā pamatojuma un ir cieši saistīta ar to. Tēlnieces agrīnajos darbos psiholoģiskie uzdevumi ir noteicošie. Atkarībā no tā, cik vispusīgs ir priekšstats par portretējamo personību, psiholoģisms parādās vai nu spējā atklāsmē, vai arī analītiski uzkrātu novērojumu rezultātā.

Veidojot darba veterāna Jāņa Ezerlīča un kāda gados jaunāka strādnieka ģīmetnes, L. Davidova-Medene lielu vērību veltī darbam ar modeli. Ģīmetņu pirmvariantos rūpīgi atveidotas sejas pantu fiziskās īpatnības. Tuvošanās dabai ir ļoti cieša, un var likties, ka tēlniece nevēlas atcerēties temperamentīgo plastiskumu, kādu ir sasniegusi iepriekšējos darbos. Viņa cenšas noskaidrot, ko portretam var dot gandrīz naturālistiski dabai tuvs formu atveidojums. Protams, tas ir tikai starpposms ceļā uz tēlu. Atrisinājumam tēlniece izvēlas gleznieciski apvienojošu, bet mierīgāku formu, kurā nav tikpat kā nekādu fizioloģisma pazīmju. Visa uzmanība pieder tēla psiholoģiskajam patiesīgumam un raksturam.

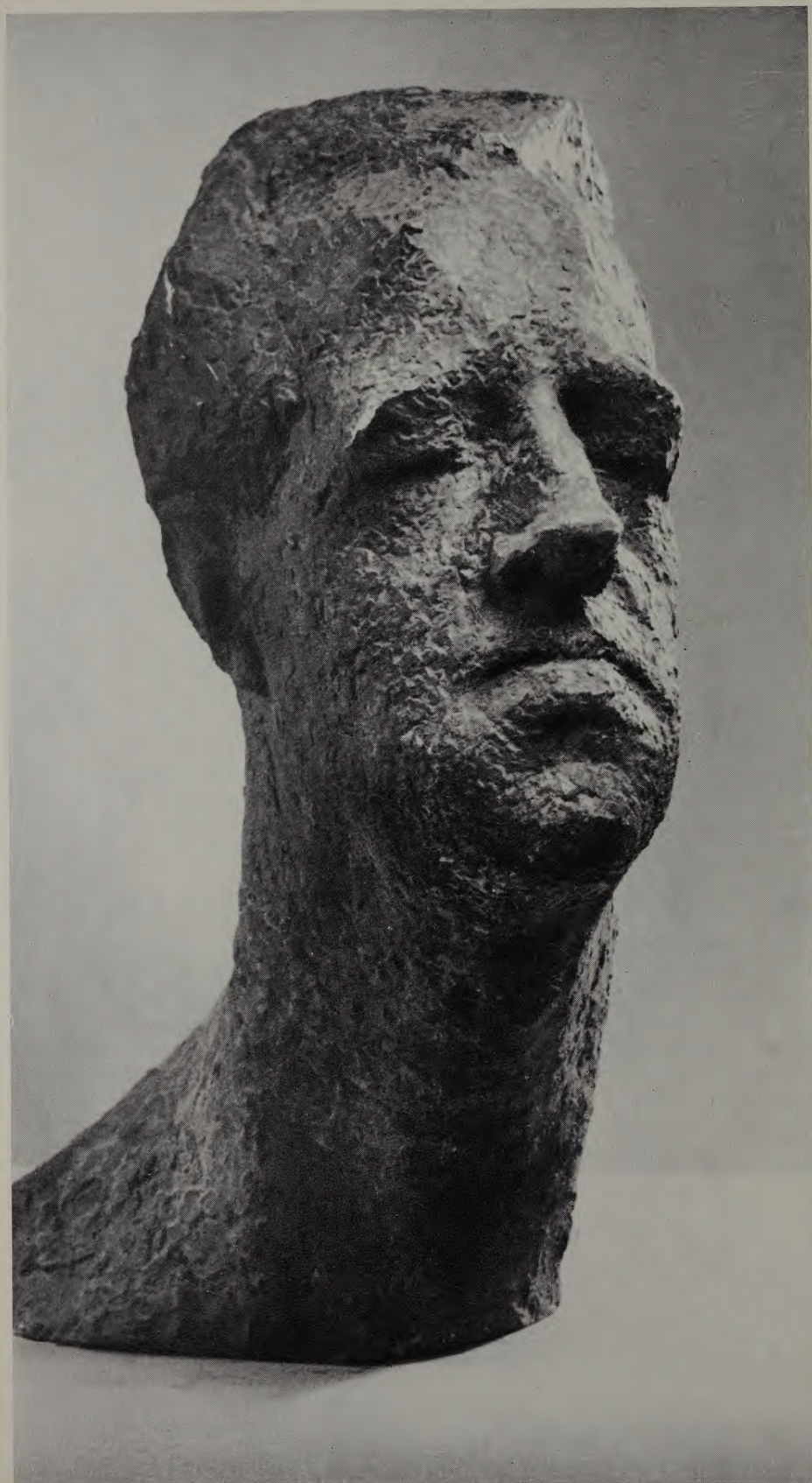
«Jāņa Ezerlīča portrets» (1957) vairāk balstās uz noskaņojumu, ir nosvērtāks. Vecā vīra skumji labsirdīgajā sejas izteiksmē un galvas kustībā atklājas kluss, goddevīgs raksturs. «Jaunā strādnieka ģīmetne» (1957) atklāj skarbu, mērķtiecīgu dabu. Augsta, smaga piere, piesardzīgi ciešs skatiens no uzacu apakšas, asi iezīmēta sakniebtu lūpu līnija, iecirtīgi pieliekta galva kā cilvēkam, kurš pieņem izaicinājumu. Tas ir tēls, kuram maz kopīga ar pašapzinīgi smaidīgu «pozitīvo varoni». Tam nav uzspiests arī šauri profesionāla raksturojuma zīmogs. Muskuļu un gribas stiegrojumā atklājas cilvēks, kura ikdienas darbībā garīgais cieši saistās ar fizisko. Tāds varētu būt arī idejas apsēsts domātājs, kaislību cilvēks, kurš radis aizstāvēt savas pozīcijas. Raksturojuma reālisms, atteikšanās no tipizācijas standarta un tipisku īpašību saskatīšana individuāli būtiski atšķir šīs ģīmetnes no dažkārt vienkāršotā darba cilvēka tēla risinājuma piecdesmito gadu pirmās puses portretos.

Kaut arī liešas tematiskas saistības starp šiem abiem tēliem nav, tie sniedz bagātu vielu pārdomām par to, kā ražošanas attiecību raksturs ietekmē cilvēku. Vecā un jaunā strādnieka tēli ir atšķirīgi pēc sava iekšējā ritma, noskaņas un rakstura. Tie ir divi cilvēki ar savu mūža gājumu, ar atšķirīgu sociālo pieredzi. Salīdzinājums liek domāt, ka lielrūpniecības darba raksturs un ritms attīsta cilvēka gribu, izveicību, mērķa apziņu, bet var mazināt cilvēka jūtīgumu. Vecā strādnieka lēnīgums, padevīgas samierināšanās izteiksme viņa sejā ir pagātnes mantojums, bet šajā tēlā ir dzīvs dvēselīgums, pat maigums. Jaunais strādnieks ir cilvēks, kas jūtas pavēlnieks, viņa aktivitātē ir skarbums, kas robežojas ar nežēlību. Šī nianse neizskan kā vispārinājums, jo ir saistīta ar individuālo raksturu. Tomēr brīdinājuma un pārdomu ieskaņa ir klātesoša. Tēlniece pieskaras nopietnām un aktuālām sociālp psiholoģiskām problēmām.

Laikposms no 1955. gada līdz aptuveni 1958. gadam L. Davidovas-Medenes daiļradē iezīmējas ar tektoniski tēlniecisko principu skaidrošanu. Spontānā



34. L. Davidova-Medene. Jaunā strādnieka portrets. Bronza, granīts. 1957.



35. L. Davidova-Medene. Tēlnieka Ķ. Bukovska portrets. Bronza. 1957.



gleznieciskuma nozīme mazinās. Tā vietā stājas portretiskā tēla būvelementu izsvērumus. Saglabājas tēla iekšējā monumentalitāte, pakāpeniski arī tēlnieciskās formas iegūst monumentālu izteiksmes spēku. Ne visi šī laikposma darbi ir stilistiski izturēti. Dažkārt iekšējā atlieksme tajos spēcīgāka par tēlniecisko izpildījumu. Piemēram, «Aktiera Jāņa Oša ģīmetne» (1957) atklāj monolītu personību. Šī darba krūšutēla kompozīcija nav tektoniski izsvērtā, plecu daļas inertā forma īsti nespēj balstīt galvas masu. Tēlnieciski pasmagšs ir arī P. Plēsuma krūšutēls. Neraugoties uz atsevišķām tektoniska līdzsvara nepilnībām un ne gluži veiklo krūšutēla komponējumu, abi šie darbi, īpaši Jāņa Oša ģīmetne, liecina par tēlnieciski būvējošu pieeju formu risinājumam. Par galveno izteiksmes līdzekli kļūst raksturīgi uzsvērtā tēlnieciskā masa. Zem vēl gleznieciski raupjās un bagāti fakturētās virsmas jūtama atsevišķu formu būvēšanās.

Viens no darbiem, kurā plastiska uzbūve atklājas jau noskaidrotā vienkāršībā, ir «Tēlnieka Ļ. Bukovska portrets» (1957). Kad tēlniece šo darbu veido, viņa domā, ka tā būs vienkārša portretiska studija. Brīvi ļaujoties nojautai, māksliniece atrod atpakaļceļu uz izteiksmīgi būvētu tēlnieciskumu. Zināmā mērā tā ir latviešu tēlniecības skolas, jo īpaši — T. Zaļkalna tēlnieciski būvējošās pieejas principu atcerēšanās. Šo principu lietojumu L. Davidova-Medene pilnībā pakļauj savai pasaules izjūtai, savam iekšējam ritmam un tiem portretiskās atklāsmes uzdevumiem, kurus viņa šajā darbā sev izvirza.

Izceļot raksturīgo, tēlniece nevairās no pārspīlējuma, ienes proporcijās un katrā formā izteiksmīgus uzsvērumus, apvieno formas, pastiprina to raksturīgumu. «Tēlnieka Ļ. Bukovska portrets» ir darbs, kurā parādās daudzi no tiem paņēmieniem, kas raksturīgi tēlnieces brieduma posma portrettēlniecības stilam. Pazīstam lepno galvas pacēlumu, ar kuru tēlniece mēdz pasvītrot rakstura neatkarību. Pamatmasu uzlikums, galvas un kakla formu pamattiecība iezīmē raksturojuma vadlīniju. Lai pamatmasu attiecībā ietvertā kustība izteiktos ar pilnu spēku, kakla daļas samērs ir pagarināts; asimetrisks pleca sākuma uzsvars veido skulptūras balsta punktu un pamatni. Kompozīcija izaug no diagonāli ievirzītu apjomu sadurēm. Tādējādi tiek panākts asi izteiksmīgs siluets gan no sānskata, gan no priekšskata. Detaļu veidojums apvienots un pakļauts neuzkrītošai iekšējai ģeometrizācijai. Piemēram, acu dabiskā forma netiek atveidota. To raksturīgu izteiksmi rada acu un uzacu formu attiecība un to izraisītā gaismēnu spēle. Detaļu kārtojuma ritms stājas savdabīgās kontrasta attiecībās ar kompozīcijas pamatmasu.

Davidova-Medene lieliski apzinās kontrasta principa iespējas portretā. Ļ. Bukovska ģīmetnē lepna galvas kustība un tēlniecisko masu diagonālās augšupvirzes kāpinājums pretstatīts lejušlīdošiem akcentiem uzacu, acu un mutes formu veidojumā. Atklājas psiholoģiskas nianšes. To pretmeti veido portretiskā tēla dramaturģiju. Davidovas-Medenes portretu kompozīcijās asimetriski akcenti gan pamatbūvē, gan detaļās ir allaž daudznozīmīgi. Tie pastiprina ekspresiju un ļauj izbaudīt pēkšņuma iespaidu, ar kādu negaidītā kustībā vai nemierīgā vaibstu formu sabalsojumā atklājas rakstura īpatnības. Šāds pārsteiguma moments nekad nav saistīts ar nejaušībām vai pārejošām noskaņojuma kaprīzēm. Tas allaž iesaista tēlā iezīmīgākās un noturīgākās rakstura pazīmes.

«Tēlnieka Ļ. Bukovska portrets» ir viens no tēlnieciski harmoniskākajiem L. Davidovas-Medenes agrīnā posma darbiem. Stingra un skaidra ir tā uzbūve, tvirts un temperamentīgs formu veidojums, dzīva, «elpojoša» faktūra. Pārejot uz tektoniski izsvērtu tēlnieciskumu, faktūras elementu gleznieciskā ekspresija ir ievērojami mazinājusies. Ekspresija kļuvusi iekšēja. Tā pārgājusi kustībā un kompozīcijas kopumā, virsmas veidojums kļuvis par dabisku formas noslēgumu telpā. Tas izceļ formas un ritmiskās norises tajās; spēcīgākas un plašākas formas klāj spēcīgi faktūras uzsvērumi, sīkako formu fakturējums ir zibošāks. Pulsējums, kādu rada gaismas slīdējums pāri šādi fakturētai virsmai, veido papildnianšu slāni, kurš padara bagātāku tēla daudznozīmību. Šāda pieeja ir daudzējādā ziņā tuva Zaļkalna izpratnei. Līdzīgus paņēmienus Zaļkalns ir lietojis dažādu laikposmu psiholoģiskās ģīmetnēs. Pastāvot šādai tuvībai, L. Davidovas-Medenes darbos atšķirīga ir ne tikai pasaules izjūta un portretiskais redzējums. Tēlnieciskie uzdevumi viņas darbos ir vienmēr saistīti ar portretiskiem uzdevumiem. Zaļkalnam turpretim gandrīz vienmēr portrets risinās pirmkārt kā plastiskais motīvs. L. Davidovas-Medenes darbos formas



36. L. Davidova-Medene. Rucavas zvejniece. Bronza. 1958.

risinājums nekad nesaistās ar plastisko elementu estetizāciju. Tieši otrādi. Tēlniece ne tikai netiecas formām piešķirt plastisku pašvērtību un nobeigtības mirdzumu, bet uzsver asumu, plastisko elementu sadursmes, vietumis atļaujās aprautus, pat robustus paņēmienus. Tā ir plastiska izjūta, kas nekavējas pie pustoņiem, bet ar vīrišķīgu temperamentu pierāda pamatattiecību un katras formas raksturīgumu. Tāda pieeja pieļauj formas depoetizāciju. Turklāt šāda depoetizācija jeb formas skarbums gandrīz vienmēr kalpo tēla apgarotības, tā vīrišķīgi romantizētā pacēluma izteikšanai. Plašākā nozīmē izteiksmes skarbuma un romantizējošas pacilātības apvienojums ir saistīts ar vēlēšanos atrast jaunas iespējas ētiskā un estētiskā ideāla apliecinājumam.

Jautājums par ētiskā un estētiskā vienību mākslas darbā ir viens no Leas Davidovas-Medenes portrettēlniecības pamatjautājumiem. Gandrīz ikvienā darbā tēlniece polemizē ar sevi, ar vispārīgiem pieņēmumiem, arī ar tradicionālu skaistuma izpratni. Mākslinieci saista skarbi, vīrišķīgi raksturi. Tēlniecībai ir jāspēj tos skarbi un vīrišķīgi parādīt. Tomēr atsevišķos daiļrades posmos tēlniece acīmredzot izjūt nepieciešamību pārbaudīt arī liriskākas intonācijas un maiga, plūstoša plastiskuma iespējas. Piemēram, no pārējiem agrīnā posma darbiem ar liriski vispārinošu pieeju atšķiras ģīmetne «Komjauniete Sarma» (1958). Tas ir proporcionāli nosvērts krūšutēls, kura frontāli ieturētā kompozīcija izriet no meitenīgi stūrainas iekšējas kustības. Veidojums ir plūstošs, formu virsmas gludas. Maigi formu pārplūdumi mijas ar asākiem uzsvērumiem acu, mutes, deguna raksturīgumā. Kompozīcijas konstruktīvais satvars nav atkailināts, tas parādās tvirtā formu tīrībā. Šis ir viens no tiem darbiem, kuros parādās L. Davidovas-Medenes interese par gludu, no ikviena uzslāņojuma attīrītu, asi precīzu tēlniecisko formu. Sarmas ģīmetnē šī forma seko modeļa dabiskajam plastiskumam un fiksē raksturīgus vaibstus bez īpaša dramatiska saasinājuma.

«Gleznotājas Birutas Baumanes portretā» (1958) turpretim līdzīgs paņēmieni apvienojas ar ekspresīvi saasinātiem akcentiem. Tas ir viens no L. Davidovas-Medenes agrīnā posma eksperimentālajiem darbiem, kurā tēlniece pirmoreiz mēģina asi ģeometrizarēt atsevišķas formas.<sup>9</sup> No stilistikas viedokļa šis darbs nav izlīdzināts. Plecu daļas mierīgais, dabas formām tuvais plūdens un sejas formu niansētais izstrādājums īsti nesavienojas ar matu un uzacu līniju aso ģeometrizarējumu. Saduras nosacīts tēlnieciskums un tiešs dabas formu nolastījums. Šajā eksperimentālajā, toreiz līdz galam nenovestajā darbā jo uzskatāmi atklājas, kā aizsākas formas portretiski tēlojošo īpašību un nosacīti ekspresīva vispārīguma attiecību noskaidrošana. Šo divu dažādo paņēmieni savstarpējās iedarbības un saskaņojuma problēmas tēlniece risina ikvienā savā darbā. Bieži vien vērojumi un dabas studijas krājas gadiem ilgi, lai mūsu priekšā uzzibsnītu šķietami pārdrošs ekspresīvs risinājums.

1958. gadā L. Davidova-Medene pabeidz un atleļ bronza «Rucavas zvejnieci». Portrets, kuram pozējusi mākslinieces mātesmāsa Anna Baltā, iesākts jau 1953. gadā. «Tā saknes ir manā dzimtajā pusē» — saka tēlniece. Tas ir tēls ar dziļu ētisku jēgu. Portretiskā galva nav liela, bet tās pamatīgums un tēla garīgais tvirtums dara to monumentālu. Skaidrā noteiktībā būvējas galvassegas — lakata forma. Tā ir pamats un tektonisks atbalsts sejas veidojumam. Pamatmasas un sejas apjoma attiecība rada klusi vibrējošu pāreju starp noslēgtību un atklātību, starp miera stāvokli un kustību. Šis motīvs atbalsojas izteiksmē; šaurā mutes līnija šķiet slēpjam smaidu vai asprātīgu teicienu. Raksturīgie vaibsti ir lepna miera un pretimnākošas sirsniņas izgaismoti. Faktūra rāmi izceļ sejas askētisko stingrumu.

«Rucavas zvejniece» ir tēls, kurā raksturs un tā tipiskums iegūst, varētu sacīt, simbola jēgu. Tēla episkā elpa, tā tautiskums saskan ar latviešu mākslā un folklorā tradicionāliem priekšstatiem par sievietes mātes tēlu kā ētisku pamatvērtību izteicēju. Neietekmējoties no paraugiem, balstoties uz indivīda rakstura izpēti un indivīda apliecinājumu, tēlniece ar šo mūžu un šo likteni vēsta par daudziem līdzīgiem mūžiem un likteņiem. Tāpat kā T. Zaļkalna «Māmiņas», šis darbs māca izturību un ticību neizsīkstošajam dzīves spēkam tautā.

«Rucavas zvejniece» ir atlieta bronza un veidota, turot prātā bronzas īpatnības, tomēr galvas tēlnieciskais monolītums, formu uzbūve un veidojuma izsvartā vienkāršība liecina par tēlnieces jau pavisam ciešo pietuvošanos

darbam akmenī. Granīts, kurā sīkformu iestrādāšana nav nedz vajadzīga, nedz arī iespējama, sekmē tiekšanos pēc vienkāršības.

Cik līdzdalīgs lakoniskākas izteiksmes meklējumos ir granīts, redzams, piemēram, tēlnieka Jāņa Zariņa portrettēlniecības darbos. Granītā cirsts krūšutēls «Rakstnieks Rūdolfs Blaumanis» (1955). Tas ir stingrs, rūpīgi izpildīts un ar mēru detalizēts portretisks tēls. Liriskāka noskaņa atklājas granītskulptūrā «Sievas ģimeņe» (1958). Tas atrisināts pusfigūras kompozīcijā; raksturojumā iesaistīts roku žests, kas pastiprina tēla lirisko intonāciju. Tēlnieciskās formas saskaņā ar granīta dabu ir atturīgi vienkāršotas. Zīmīgi, ka aptuveni tai pašā laikā veidotajā ģimeņē «Diriģents A. Melnbārdis» (1958), kura domāta bronžai, portretiskie vaibsti ir daudz sīkāk izstrādāti.

Jāatzīst, ka pāreja uz sintezējošu tēlnieciskumu bronžas veidojumos norisinās ne mazāk izteiksmīgi un būtiski kā akmenstēlniecībā. Bronžai domātajos darbos tēlnieks var pilnīgāk saglabāt dzīvo, plastiski būvējošo pieskārienu materiālam, dot veidošanas procesa tiešo rezultātu. Tādēļ darbos, kas izpildīti atlējumā, parasti pilnīgāk izjūtams tēlnieciskās domāšanas pulss un stilistisko pārvērtību sākotnējie impulsi. Daudzkārt, kā redzējam, tieši bronžas darbos nostiprinās sintezējošas pieejas priekšnoteikumi, kas sagatavo ceļu portretistu darbam akmenī.

Pāreja uz sintezējošu tēlnieciskumu ir lielā mērā saistīta ar latviešu tēlniecības skolas principu nostiprināšanos. Tā kļūst iespējama, izveidojoties apzināti pozitīvai attieksmei pret tradīciju mantojumu. Piecdesmito gadu beigās un sešdesmito gadu sākumā latviešu tēlotājā mākslā tradīciju apgūšanas process kļūst gan aktīvāks, gan būtiskāks. Pastiprinās interese par profesionālās meistarības jautājumiem, lielāka vērtība tiek veltīta dažādu mākslas veidu izteiksmes īpatnībām.

Stājītēlniecībā šis process norisinās organiski, saistībā ar raksturportreta problemātiku. Pakāpeniski lakoniskas izteiksmes uzsvērums ietiecas arī monumentālajā sfērā. Ilustratīvas attieksmes un tēlnieciskas sadrumstalotības pārvarēšana paver ceļu izteiksmīgākiem monumentālu portretkompozīciju risinājumiem.

Sākumā priekšstati par monumentālu portretu saistās galvenokārt ar lielizmēra figurāliem portretējumiem. Parasti tie ir statiski stāvošu vienas vai divu figūru veidojumi ar rūpīgi izstrādātu ārēju portretisko līdzību (A. Briede «P. Stučka», 1956; O. Kalējs «M. Gorkijs un J. Rainis», 1952; u. c.). Tietociet pārvarēt šādu risinājumu statiskumu, dažkārt tiek izcelta darbības ekspresija, piemēram, Ļ. Bukovska dubultportretā «Pilsonu kara varoņi E. Bergs un A. Železnaks» (1957).

Atsacīdamies no pārmērīgas sižetiskas konkrētības un pozas, piešķirdami varoņu raksturojumam un kompozīciju risinājumam lielāku skaidrību un dzīvāku izteiksmi, mākslinieki tuvojas mūsdienīgākai monumentālā portreta izpratnei. Viens no darbiem, kurā šīs pārmaiņas atklājas jo uzskatāmi, ir V. Alberga granītā cirstais dubultportrets «J. Šilfs-Jaunzems un A. Arājs-Bērce» (1957). Tēlnieks ir atteicies no pusfigūru veidojuma statikas, arī no konkrēta sižeta un ilustrējošām detaļām. Parādīts vispārējs cīņas, nesamierināmības un apņēmības noskaņojums. Svarīga loma atvēlēta materiālam. Lai izceltu nemiera noskaņojumu, izmantots tēlnieciski organizētā un neapstrādātā materiāla pretstats. Pamatni veido akmens aplauzuma «bangotne», no tās izaug cīnītāju stāvi, kas cirsti vienkāršās, ģeometriski uzsvērtās skaldnēs. Vienīgi seju izstrādājumā kalts ir apstājies pie raksturīgākām detaļām. Šajā darbā jau pavisam noteikti iezīmējas heroiskais patoss, kā arī formas lakonisms un materiāla apdares raupjums, kas raksturīgs «skarbā stila» tēlniecības darbiem.

Pārlūkojot piecdesmito gadu tēlniecību kopumā, ir jāatzīst, ka portreta žanra attīstība, par spīti iekšējām pretrunām un veidošanās grūtībām, norisinās sekmīgi. Tieši šajā posmā, jo īpaši piecdesmito gadu otrajā pusē, tiek radīti priekšnoteikumi tēlniecības uzplaukumam sešdesmito gadu mākslā.

1958. gadā Rīgā notiek Baltijas republiku tēlniecības izstāde un tēlniecības problēmām veltīta teorētiska konference. Latviešu tēlnieku sasniegumi izpelnās atzīību. Salīdzinājumā ar kaimiņrepubliku tēlniecības skolām, kur šai laikā gan tēlniecības vispārējo principu, gan skolas īpatnību kristalizēšanās ir norisinājusies nedaudz lēnāk, izceļas latviešu meistariem piemītošā monumentalitātes izjūta, tiekšanās pēc vienkāršiem un skaidriem tēlnieciskiem formulējumiem un jo īpaši nopietnā attieksme pret īsteniem tēlniecības materiāliem.

# Portreta formu un stila attīstība

## Sešdesmitie gadi un septiņdesmito gadu sākums

Sešdesmito gadu padomju mākslas attīstību nosaka spēcīgs un vispārējs monumentālisma vilnis. Tas saistās ar radošā faktora aktivizēšanos visās cilvēka darbības jomās. Tendences, kas piecdesmito gadu otrajā pusē izpaudās atsevišķos centienos, sešdesmito gadu mākslā izveidojas par visumā vienotu estētisko un stilistisko principu sistēmu. Tas atspoguļojas stilistiskajā virzienā, kas guvis apzīmējumu «skarbais stils».

Šajā laikā pieaug un spēcīgāku segumu nekā iepriekšējā posmā iegūst pozitīvo vērtību apliecinājuma patoss. Izteikta ir tieksšanās piešķirt ikvienai parādībai vispārinājuma jēgu un romantisku pacēlumu. «Skarbā stila» izpausmēm nebūt nav sveši arī izteikti liriski motīvi, tomēr pārsvarā ir vīrišķīgi skarbas intonācijas, interese par heroisko, par personības saitēm ar sabiedrību. Tas sekmē monumentālā principa nostiprināšanos un ietiekšanos gandrīz visās tēlotājas mākslas jomās. Šī parādība, savukārt, ietekmē attiecības starp žanriem, noteic monumentālā vispārinājuma formu īpatnību tajos.

Tēlotājā mākslā rodas rosīga profesionāla interese par mākslas darba plastiski konstruktīvajiem elementiem. Tas saistās ar mākslas veidu specifikas novērtēšanu un pastiprinātu izkopšanu. Plastiski konstruktīvo principu atdzīvošanās, kas vērojama visās tēlotājas un lietīšķās mākslas nozarēs, īpaši labvēlīgi ietekmē tēlniecību. Sešdesmitie gadi iezīmē strauju un vispārēju padomju tēlniecības uzplaukumu. Šai laikposmā arvien noteiktāk un stilistiski skaidrāk atklājas dažādu tēlniecības skolu īpatnības. Īstenojas vispārējās stilistiskās orientācijas un vietējo tradīciju mijiedarbība. Idejiskā un estētiskā programma, kas realizējas sešdesmito gadu padomju mākslā, ir daudzējādā ziņā tuva latviešu tēlniecības skolas tradīcijām. Latviešu tēlniecība uzplaukumu pārdzīvo īpaši intensīvi un iemieso šī laikposma raksturīgākās iezīmes stilistiski noskaidrotās, klasiski stingrās formās. «Skarbā stila» iezīmes tajā parādās jau piecdesmito gadu otrajā pusē. Sešdesmitie gadi ir kristalizēšanās posms. Veidojas savdabīgs, klasiski tīrskanīgs šīs stilistiskās ievirzes variants.

Latviešu tēlniecībā izteiktāka ir tieksšanās nevis pēc robusta skarbuma, bet pēc stingrības, noteiktības, vienkāršības, tāpēc attiecībā uz to šai posmā varam lietot arī jēdzienu «stingrais stils».

Noteicošu lomu latviešu tēlniecības stilistisko īpatnību kristalizācijā iegūst akmenstēlniecības tradīciju atdzimšana. Tā ir pilnīga savas valodas un savu tēlniecisko argumentu atgūšana. Tāpat kā laikā, kad akmenstēlniecības tradīcijas veidojās, arī sešdesmitajos gados akmens izmantojumam nav vienīgi profesionāla nozīme. Pievērsšanās akmens ir saistīta ar mākslas tēla satura un formas problēmu pārvērtēšanu. Portreta žanrā jo uzskatāmi ir saredzama pāreja no tēla iekšējā, psiholoģiskā nozīmīguma uz spēkpilnu iemiesojumu materiālā. Akmens lietojums portretā atbilst centieniem uzsvērt tēlā rakstura noturīgās īpatnības. Akmens nosaka plašu nesasīkumotu redzējumu. Darbs akmenī disciplinē un sekmē noteiktu stilistisku paņēmieni nostiprināšanos. Tas, savukārt, veicina sešdesmito gadu tēlniecības virzīšanos uz stilistisku viendabību. Ne tikai akmenstēlniecības darbos, bet ikvienā kompozīcijā noteicoša kļūst lakoniska, stingri koordinēta forma. Portretā tā saistās ar psiholoģiskā raksturojuma koncentrāciju un tēlnieciskās izteiksmes dažādo nozīmju lomas palielināšanos.

Nepieciešamība koncentrētā, poētiski vispārinātā veidā atklāt personību gan psiholoģisko, gan sociālo kļūst par vienu no sešdesmito gadu portreta pamatproblēmām.<sup>1</sup> Tā ir aktuāla ne vien tēlniecībai, bet arī citiem mākslas vei-



37. L. Davidova-Medene.  
Grafika P. Uptiša portrets.  
Slīpēts granīts. 1960.

diem, kuros parādās portretiskas formas. Pilnveidojas un arī pārtop uzskati par cilvēka tēlu mākslā, par raksturu un raksturīgo, galveno un mazsvarīgo tā izpausmēs.

Sešdesmito gadu kritikā pieaug interese par portreta žanra specifikas problēmām. Tiek apspriesti jēdzieni «raksturs», «portretiskais tēls». Vērojami centieni izskaidrot pārmaiņas, kas parādās portreta žanrā gan glezniecībā, gan tēlniecībā. Kritika norāda, ka ar piecdesmito gadu vidu ir gan paplašinājušies vienkāršības, padziļināta cilvēciskuma un tēla apgarotības meklējumi, tomēr atsevišķos gadījumos portreta žanrā jāsastopas ar vienkāršojuma tendencēm, ar robustu patosu, kuru kādas publikācijas autors nosauc par «dzelzsbetona heroismu».<sup>2</sup>

Sprīdumos par sešdesmito gadu portretu, kā arī mākslas praksē nozīmīgu vietu ieņem attieksme pret rakstura dialektikas problēmām.<sup>3</sup> Dialektikas jēdzienam portretā ir vairāki slāņi. Būtiskākais no tiem ietver pretstatu vienības izpratni un izslēdz vienpusību. Reālistiskajā cilvēka koncepcijā dialektiskais moments ir cieši saistīts ar tēla patiesuma mēru.

Svarīga vieta sešdesmito gadu portretā ierādīta morālajam vērtējumam. Nereti tas ir ne tikai pilsoniskas, bet arī dziļi personiskas attieksmes izpausme. Sešdesmito gadu portretā bieži sastopams personiskā un sabiedriskā saliedē-

jums. Portrets ne tikai atspoguļo un vērtē noteiktas morālās īpašības, bet arī propagandē tās. No ilustratīvi naiva didaktiskuma portrettēlniecība atsakās, bet sešdesmito gadu portreta spēcīgajās un lakoniskajās dižformās saglabājas un attīstības gaitā pastiprinās deklaratīvas intonācijas.

Pastiprinātā interese par personības stāju ienes pārmaiņas priekšstatos par ideālu. Atziņa, ka cilvēku nevar izskaidrot ar stereotipu, rosina neatlaidīgāk meklēt ideālu īpašību izpausmes konkrētos raksturos, precīzāk un vispusīgāk pamatot tās. Sešdesmito gadu portretā ētiskais ideāls lielā mērā ir saistīts ar spēcīgu, radoši aktīvu personību. Vērojama tieksme izcelt cilvēka mērķtiecību. Heroiskā cilvēka koncepcija, kas padomju portreta mākslai tradicionāla, sešdesmito gadu portrettēlniecības monumentālajās formās atklājas ar īpašu pacēlumu.

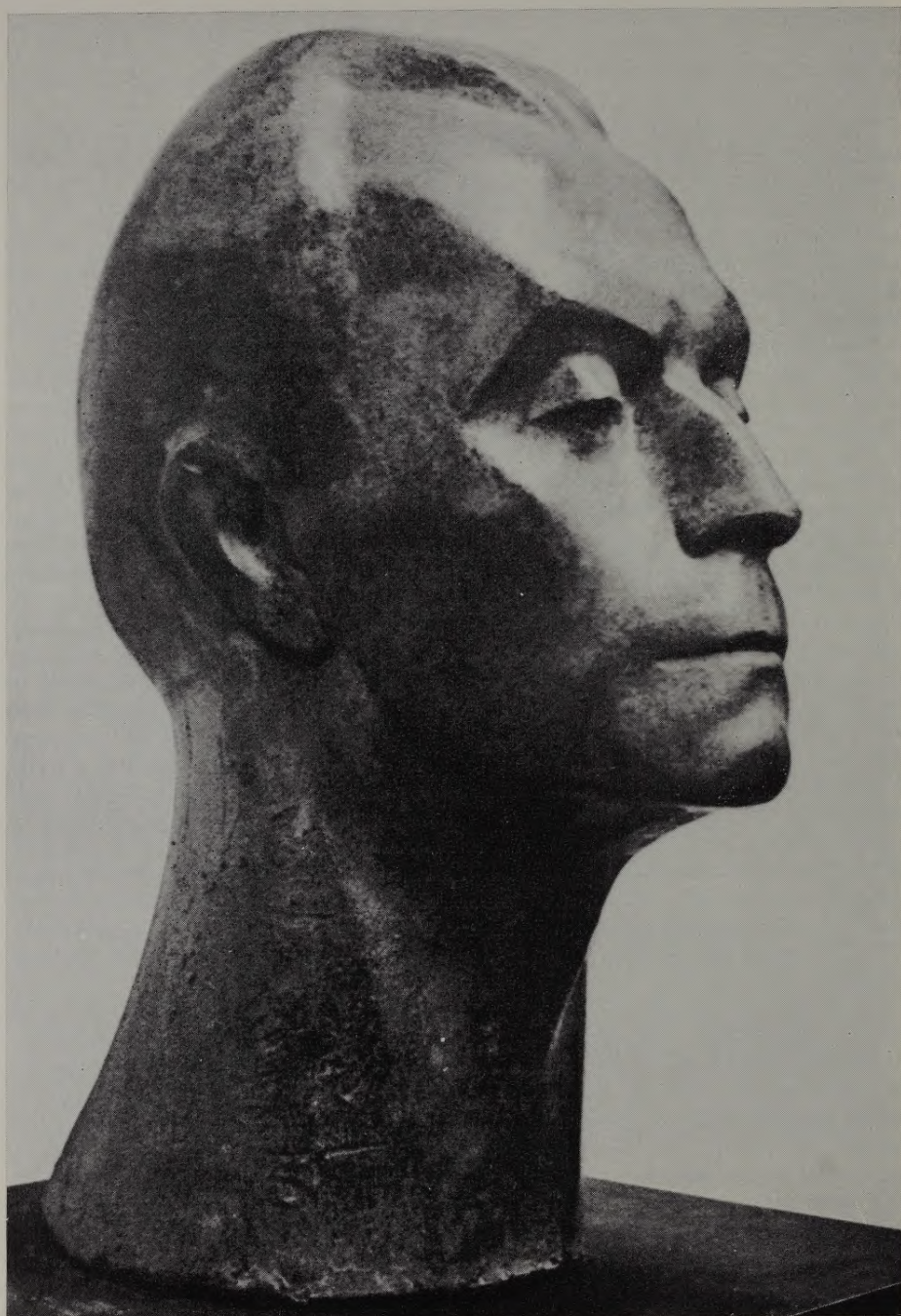
Sešdesmito gadu pirmajā pusē lakoniskas izteiksmes uztvere ir svaiga un samērā impulsīva. Tā balstās uz dabas iespaidu studijām un to tēlniecisko vispārinājumu. Lakoniskā forma padara tēlniecisko un arī portretisko uzdevumu pārskatāmāku, palīdz panākt skaidrāku un psiholoģiski blīvāku portreta atrisinājumu. Attiecības starp tēla psiholoģisko saturu un tēlniecisko apliecinājumu šajā periodā veidojas visumā harmoniski. Pretrunīgie aspekti vēl neatklājas. Līdzīgi spēcīgam un vienojošam vilnim šī stilistiskā ievirze ceļ latviešu portrettēlniecības vispārējo līmeni un stiprina mākslinieku profesionālo pašapziņu.

Sešdesmito gadu vidusposmā minētā stilistiskā ievirze sasniedz kulmināciju, un desmitgades otrajā pusē rodas vesela virkne portretu, kuri skaidri un pārliecinoši iemieso sešdesmito gadu portrettēlniecības raksturīgākās pozitīvās īpašības. Daudzus no tiem iespējams pieskaitīt pie latviešu portrettēlniecības dzīvās klasikas. Šai pašā laikā jau nojaušam, ka formas monumentalizācija ne vienmēr ir piepildīta ar patiesi pārdzīvotu saturu un portretiski pamatota. Bieži vien monumentāla forma vairs netiek atvasināta no konkrēta portretiska uzdevuma un modeļa rakstura, bet pieņemta kā noteikts stilistisks kanons. Zīmīgi, ka monumentalizējošas tendences iekšējo atslābumu bieži vien pavada «pārkāpināta» ekspresija, arī dekoratīvs skaistinājums. Septiņdesmito gadu sākumā rodas iespaids, ka latviešu portrettēlniecībā ir zaudējusi iepriekšējo pārliecīgumu par monumentālo izteiksmes līdzekļu atbilstību ikvienam portretiskam uzdevumam. Tad, kā to varēja sagaidīt, iezīmējas jauns pavērsiens uz konkrētāku, smalkāk niansētu tēla atklāsmi un krasāk izceļas portreta formu sazarošanās. Tādējādi sešdesmito un septiņdesmito gadu portrettēlniecībā izrisinās noteikts attīstības cikls.

Latviešu tēlniecības portreta uzplaukumam īpašu pārliecības spēku piešķir tas, ka vairākiem vidējās paaudzes meistariem šis periods ir mākslinieciskā brieduma un radoša pacēluma laiks. Daži no viņiem jau iepriekšējā attīstības posmā ir nonākuši pie atziņām attiecībā uz tēlnieciskās izteiksmes pamatu, izveidojuši savus ieskatus par stilu, uzkrājuši portretēšanas pieredzi. Sešdesmitie gadi viņu daiļradē neiezīmē lūzumu. Tie ir uzsāktās daiļrades līnijas turpinājums.

Sešdesmito gadu tēlniecības portreta attīstības loģika, īpatnības un arī pretrunas zīmīgi izpaužas *Leas Davidovas-Medenes* mākslā. Turpinādama attīstīt latviešu tēlniecībā izkoptā raksturportreta tradīcijas saistībā ar metaforiski bagātinātu tēla monumentalizējumu, tēlniece meklē katram tēlam skaidru un spēcīgu plastiskā risinājuma atslēgu. Virzība uz daudznozīmīgu vienkāršību *L. Davidovas-Medenes* mākslā saistās ar kaismīgu, bieži vien polemizējošu laikabiedra morālo īpašību vērtējumu.

Pirmā *L. Davidovas-Medenes* granītā kaltā ģīmetne ir «Grafika P. Upīša portrets» (1960). Šajā darbā tēla psiholoģiskā satura un akmens formas attiecības atklājas noskaidrotā vienkāršībā. Kompozīcijas frontalitāte un akmens formu stingrā noteiktība, kuru izceļ slīpējums, var atgādināt ēģiptiešu portretskulptūru, bet ģīmetnē nav nekā pārindividūāla, nekā tāda, kas tēlu atsvešinātu. Gluži otrādi, tas ir laipns, pretimnākošs, labvēlīgs iekšējais attieksmes izgaismots. Rakstura atklāšanās un pieredze, kas ieaug cilvēkā ar gadiem, veido stingru un monolītu veselumu. Grafika P. Upīša ģīmetne ir viens no visplašāk pazīstamajiem latviešu portrettēlniecības darbiem. Būdam zināmā mērā hrestomātisks latviešu portrettēlniecības stila paraugs, šis darbs daudzkārt ticis publicēts mūsdienu tēlniecības problēmām veltītos izdevumos.



38. L. Davidova-Medene.  
Tēlnieka K. Zemdegas portrets.  
Ģipsis. 1962.

Grafiķa P. Upīša ģīmetne ir tipiska stājskulptūra, tradicionāla tai nozīmē, ka tēla garīgo saturu atklāj apvaldīti, ar latviešu tēlniecībai raksturīgu kamernoskaņas pietāti. Veidojot «Padomju Savienības Varoņa Imanta Sudmaļa ģīmetni» (1960) uzstādīšanai Komunāru laukumā,<sup>4</sup> tēlniece krasāk kāpina tēla heroisko patosu. Līdz tam un atbilstoši uzstādījumam ārtelpā tēlnieciskā forma kļūst kareivīgi lakoniska, skarba. Kompozīcijā izceļas enerģiski veidota galva. Sejas formu ģeometrizedtais, asais veidojums uzsver apņēmību un gribu. Tas ir tipisks portretisks tuvplāns, viens no darbiem, kurā vistiešāk jūtama «skarbā stila» ietekme.

Kopumā Leas Davidovas-Medenes portrettēlniecībai šāds vienā virzienā koncentrēts tēla triecienspēks sešdesmito gadu pirmajā pusē nav raksturīgs. Katram modelim tēlniece atrod īpašu pieeju, viņas portreti kļūst skaidrāki un vienkāršāki pēc formas, bet sarežģītāki pēc satura. Neparasts, piemēram, ir



«Aktiera K. Sebra portrets» (1962). Tajā īpatnēji izmantota plastiska hiperbola. Tēlniece atceras: «Es gribēju viņa apaļo galvu, kas atgādina zemeslodi, izcirst parastā laukakmenī un pilnīgi apaļu bez kāda pamata nolikt zālē, lai tā ir gaiša un smaidoša, kad atspīd saule, un raud, kad līst.»<sup>5</sup> Nav grūti nojust, ka šādu pieeju ierosinājušas pārdomas par aktiera mainīgi dzīvo un bagāto jūtu pasauli un arī par to, ka ar tēlnieciskiem līdzekļiem grūti izteikt mainīgumu. Tai laikā vēl nedarbojas Skulptūru dārzs. Parastu ģīmetni ārtelpā izstādīt nav pieņemts. Portretu tēlniece izveido kā samērā nelielu bronzas galvu, būtībā stādarbu, bet hiperbolisko galvas «lodes» ideju saglabā.

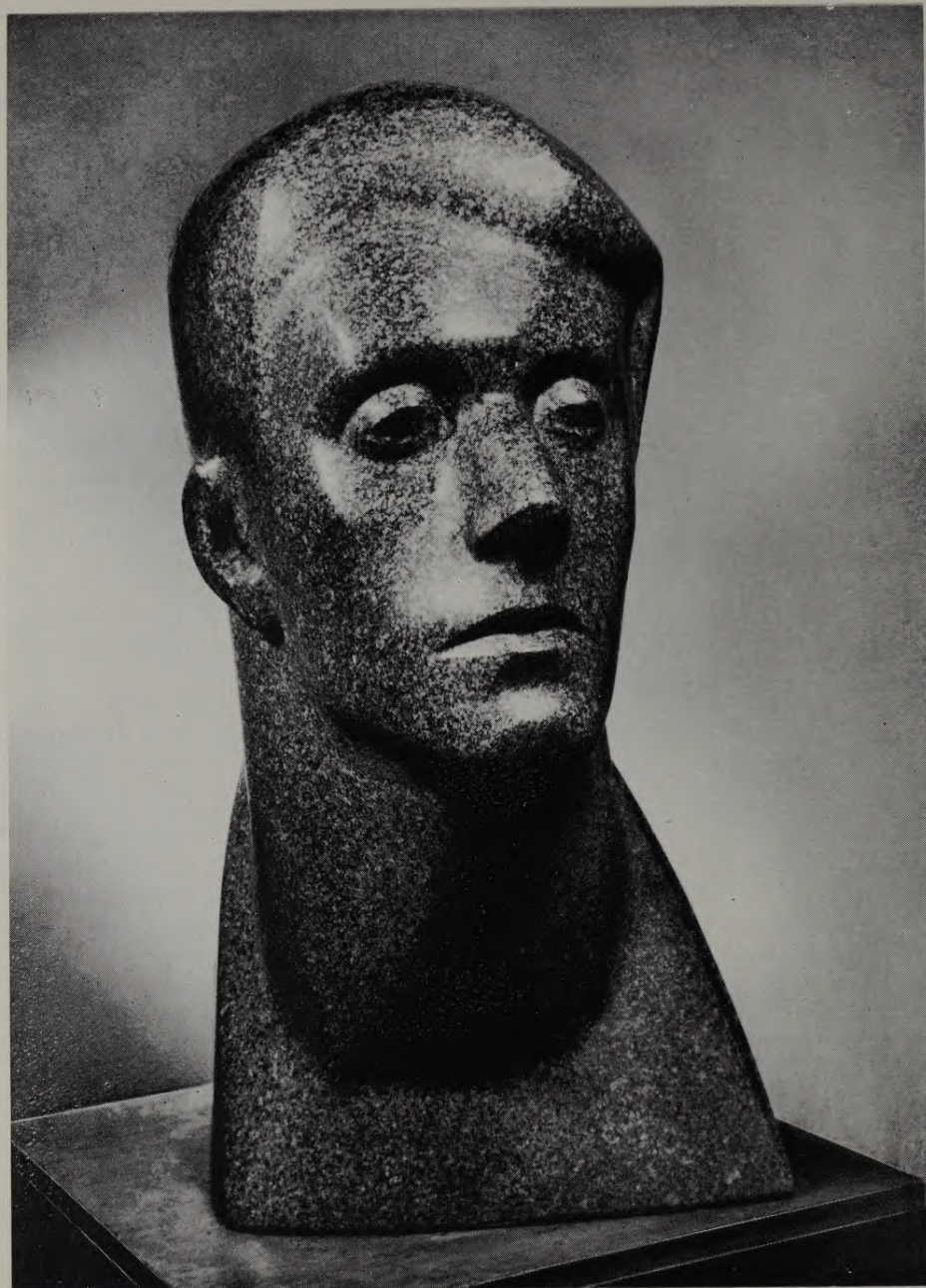
Portreta kompozīcijas pamats ir spēcīgi apaļota galvas forma ekspresīvā, uz skatītāju vērsta kustībā. Acu un pilnīgo lūpu veidojums pastiprina «uzrunāšanas» gatavības iespaidu. Apbrīnojami plastiski paši galva un katra detaļa tajā, šķiet, «veļas» tiecībā uz skatītāju. Īpatnēja ir galvas masas un sejas veidojuma attiecība. Sejas izteiksme pretstatā galvas apaļumam iezīmējas ar vietumis asu, gandrīz grafisku precizitāti. Tādējādi vadmotīvs kļūst smalkāks un sarežģītāks. Portrets rada tādu iespaidu, kāds dažkārt pārsteidz izteiksmīgi darinātās maskās. Gaismēnu spēle līdzīgi kaprīzai arabeskei sniedz noskaņu maiņas ilūziju: savijas groteskais ar skumjo, spēka pārmērs ar vieglu rezignāciju, labsirdīga bērna sapņainība ar rableziānisku enerģiju. Tāds paņēmiens ļauj panākt īstenības un šķietamā satuvinājumu, parādīt gan raksturu, gan tās ietekmes, kuras gadu gaitā iemītinājušas aktiera personībā ar lomām, gan arī to, kādu viņu redzam un iztēlojamies. Portretā šie dažādie plāni nav šķirti. Tie saauguši tēla «režijā», pamatmotīvā un rūpīgi izkārtotās psiholoģisko nianšu «mizanscēnās».

Ir vēl viens moments. Sešdesmito gadu portrettēlniecībā vērojama atzīstama pievēršanās dažādu profesiju pārstāvjiem, tomēr patiesa un konkrēta interese par iezīmēm, kuras cilvēkā attīsta profesija, ir visai pieticīga vai pat naiva. Bieži tā aprobežojas ar vispārīgiem un diemžēl šabloniskiem priekšstatiem. Vēlēšanās saskatīt profesijas zīmogu cilvēkā iegūst īpašu nozīmi, ja atceramies ilustratīvos paņēmienus, kādi profesionālas piederības raksturošanai dažkārt tika lietoti, piemēram, piecdesmito gadu tēlniecībā. L. Davidovas-Medenes portretos norādes uz modeļa profesiju allaž ir neuzkrītošas. Tās iemētinātas tēla struktūrā, saistās ar personības cilvēcisko raksturojumu un parādās portretā kā personības atklāšanās sastāvdaļa, kā viens no tēla konkrētības veidiem. Nereti doma par cilvēka mūžu un viņa darbu iegūst filozofiskas apceres jēgu, kā tas, piemēram, ir «Tēlnieka K. Zemdegas portretā» (1962).

Kārli Zemdegu tēlniece veidojusi pēc dabas, meistaram pozējot. Ģīmetnē ir tas, ko Davidova-Medene sauc par veidošanu «mats matā» kā dabā. Tajā ir nosvērta, gandrīz ēģiptiski stingra formas disciplīna un drosmīgs kompozicionāls pavērsiens, kurš piešķir tēlam apgarotu tuvību personības izpratnei K. Zemdegas mākslā. Augdams cauri vairākiem apliecinājuma slāņiem, tēls virzās uz kulmināciju. Pirmais apliecinājuma slānis ir psiholoģisks. Tas ļauj iepazīt smalku un suverēnu, savu vērtību un sāpju mēru zinošu personību. No tēla psiholoģiskā satura veidojas vispārinājums — atziņa par garīgumu kā vienu no radoša cilvēka pamatīpašībām. Tālāk, asociējoties ar K. Zemdegas tēlniecības motīviem, vispārīgā atziņa konkretizējas. Tā apliecina noteiktu ētisku un estētisku principu kopumu kā latviešu kultūras tradīciju sastāvdaļu. Saliedējoties šie slāņi kalpo cilvēka personības un viņa radīto garīgo vērtību nemirstības suminājumam.

Portreta saturs atklājas skaidrā un vienkāršā tēlnieciskā formā. Tai pašā laikā gandrīz katram tēla elementam ir vairākas nozīmes: valdonīgi lepna galvas kustība savā pirmajā, vienkāršajā nozīmē ir modeļa stājas, viņa rakstura izteicēja. Plastiskās enerģijas augšuptieksmi uzsver kakla proporcijas pagarinājums. Kakls līdzinās arhitektoniskam pjedestālam; kustības firskanībai un vertikālajam uzsvērumam piemīt garīgums, kādu sastopam Zemdegas darbos, piemēram, Raiņa kapa pieminekļī. Šai nozīmē galvas kustība ir tēla romantiskā pacēluma un tajā ietvertās idejas metaforiskās izteiksmes paudēja.

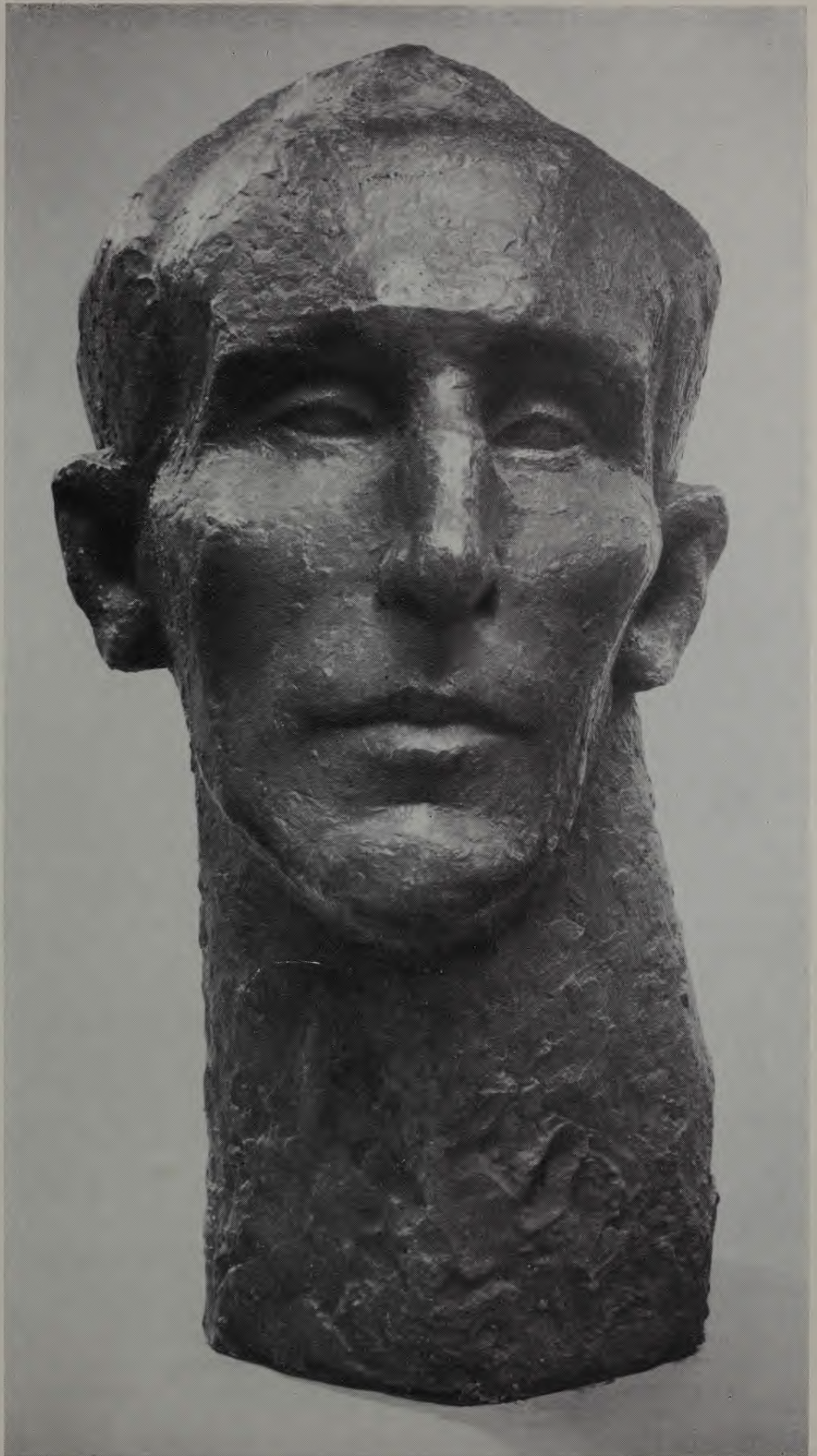
Ne tikai portreta kompozīcija un kustības cēlums, bet viss ģīmetnes tēlnieciskais veidols ir tuvs K. Zemdegas mākslas īpatnībām. Portrets ieturēts tai askētiskajā ik formas apgarojuma izpratnē, kas raksturīga Zemdegam. Īpaši to izjūtam sejas pantu veidojumā, kur parādās smalka, gandrīz netverama pāreja no precīza dabas formu ideālstāvokļa atveidojuma uz garīgai izteiksmei pa-



39. L. Davidova-Medene.  
Jūrnieks.  
Slīpēts granīts. 1966.

klautu formu atveidojumu. Īpatnais fiziskā un garīgā samērojums ne tikai nostiprina portretiskās līdzības absolūto ticamību, bet tas ļauj arī saskaņot raksturojuma smalkākās nianšes.

Atcerēsimies, kā Zemdega raksturoja Raini. Viņš rādīja personības garīgo pieredzi, nevis vecumu. Rādīja tvirtu, jauneklīgu kopformu. L. Davidova-Medene rīkojas līdzīgi. Tas, ko varētu nosaukt par personības garīgo biogrāfiju, parādās nevis fiziskā vecuma atveidojumā, bet laika iedarbībai nepakļautā cilvēka iekšpasaules tēlā. Tāpat kā K. Zemdegas Raiņa kapa pieminekļi, L. Davidovas-Medenes granītā kaltajā tēlnieka ģimeņē spēcīgi izskan radītāja spēka mūžīgās atjaunošanas motīvs. Ja šāda darba priekšā uzdodam sev jautājumu «Kā dzīvot?», saņemam atbildi: «Ir jādzīvo radot un pilnveidojoties». Ja domājam par tradīcijām plašākā garīgā nozīmē, tad jāatzīst, ka personības pilnveidošanās motīvs, kas, atbalsojot Raiņa idejas, jo spēcīgi izteicās Zemdegas mākslā, turpinās ne tikai šajā portretā. Tas ir viens no Leas Davidovas-Medenes cilvēka koncepcijas stūrakmeņiem.<sup>6</sup>



40. L. Davidova-Medene. Tēlnieka R. Antīņa ģīmetne. Bronza. 1964.

Pieskārieni esības filozofiskajam pamatojumam sešdesmito gadu mākslā un jo īpaši Leas Davidovas-Medenes portrettēlniecībā nekad nav pasīvi. Tie parādās nevis konstatējuma, bet kaismīga, dažkārt pat kategoriski pausta morāla imperatīva veidā.

Ap sešdesmito gadu vidu L. Davidovas-Medenes tēlniecība zarojas trijos virzienos. Tie nedaudz nošķiras gan pēc portretiskā uzdevuma, gan stilistiski. «Lietuviešu tēlnieka R. Antīņa ģīmetne» (1964), kas veidota bronzai, liecina par to, ka tēlnieci joprojām interesē psiholoģiska raksturportreta problēmas. Šai darbā radošas personības atklāsmē tiek pamatota galvenokārt tikai individuālpsholoģiski. Pamatvilcienos šīs ģīmetnes kompozīcija atgādina K. Zemdegas portretu, bet iekšēji tie ir atšķirīgi tēli. R. Antīņa portrets ir atklātāks un impulsīvāks. Tā ritma «kardiogramma» nemierīgāka, ne tik izsmalcināta. Tajā vairāk asimetrisku pavērsienu, vairāk pirmatnīgi sīksta dzīvesspēka. Portrets veidots enerģiski, ar stingru ik formas konstruktīvā pamata izjūtu, tomēr tēlniece nevairās arī no skopi lietota gleznieciskuma.

Šai laikā tēlniece veido vairākas darba pirmrindnieku ģīmetnes un portretu kopu «Lidotājs» (1964), «Padomju kareivis» (1965), «Jūrnieks» (1966). Šo darbu vidū izceļas granītā kaltais «Jūrnieks». Te tēlniece daļēji atsakās no granīta monolīta akcenta. Tas ir komponēts brīvāk. Izteiksmīgi apvienojas ģeometriskā pamatne ar diagonāli izvirzītā kakla kustību un niansēto sejas vaibstu veidojumu. Tas ir tēls, kurā jūtam savdabīgi klusu raksturu. Ģīmetnes «Lidotājs» un «Padomju kareivis» ir robustākas. To heroizācija vienpusīgāka un stilistika tuvāka «skarbā stila» formas stereotipiem.

Aptuveni ap 1967. gadu Leas Davidovas-Medenes mākslā ir īpaši spraigs posms. Tas saistīts ar tēla monumentalitātes izpratnes padziļinājumu. Top «Tēlnieka T. Zaļkalna ģīmetne» (1967). Tā pieskaitāma pie izcilākajiem mūsdienu portrettēlniecības sasniegumiem. Tāpat kā E. Meldera «P. Rozīša portretā», L. Davidovas-Medenes veidotajā T. Zaļkalna ģīmetnē saskanīga ir portretiskā satura iekļaušanās arhitektoniski vispārinātā tēlnieciskā formulējumā. Top tēls simbols: iemūžinājums, suminājums un ielūkošanās cilvēka gara pasaules noslēgtībā.

Tas, ko redzam un izjūtam vispirms, ir ģīmetnes būves varenais ritms. Pamatmasa, uztvērusi sevī galvas monolīta spriegumu, līdzīgi spēcīgam vilnim ceļ šo spēku līdz augstākajam punktam, tad ar asimetrisku ķīļveida formu iznes to gan profilu, gan pretskata siluetos. Tā ir spēja un enerģiska, romantiskas kaismes apgarota, bet izlīdzināta kustība. Sasniegusi kulmināciju matu masas asajā izvirzījumā, tā atdod savu spēku gludajam pieres skaldnes horizontam un sejas formām, kas līdzīgi svinīgiem pakāpieniem atbalso ritmu citā, elēģiskā intonācijā. Vertikālās un horizontālās skaldnes, izvirzītās un dobtās formas veido harmoniju, kurā ik akords ir granīta masas cēlā, neiedragājamā spēka uzlādēts.

Kaut arī darba kopforma ir vienkārša un tēls šķiet vienā elpas vilcienā radīts un ietverams, Zaļkalna ģīmetne ir polifonisks darbs ar apbrīnojami saliedētu, bet sarežģītu un daudznozīmīgu dramaturģiju. Tā dramatiskā sprieguma lauks veidojas no harmonizēta priekmeta sabalsojuma, no ēnu un gaismu, izvirzījumu, iedobumu, skaldņu, plakņu, formu lūzuma leņķu un elpas pieskārieniem līdzīgu formas izslīpējuma pustoņu kopuma. No spēkpilnas, plašumā raidītas kustības un dziļi akmenī dusoša, apskaidrota miera. Pārejas no viena stāvokļa, motīva vai pieskāriena otrā ir gan asas un loģiskas kā ģeometrijā, gan plastiskas un nemanāmas kā dabā. Tā ir suverēna, nenormēta pasaule. Mēs tajā varam nolasīt vadmotīvus. Pārējais jāizjūt kā gaisma, kā garīgums dzīvā cilvēkā. Monumentālā forma ir šīs pasaules «leduskalns», tās materiālais veidols. Tā ietver sevī gan motīvu vadlīnijas, gan norādes uz dziļākos slāņos slēgtām esošā un iespējamā attiecībām.

Ja mēs censtos nolasīt galvenās tēla līnijas, lasījums varētu būt šāds. Himniski varenais alku, tiekšanās un diženuma apliecinājuma motīvs izskan kā jaunības, mākslas augstāko ideālu un varbūt arī nepiepildīto «gaismas piļu» motīvs. Tas nepārprotami atsauc atmiņā Skrjabina un Musorgska ģīmetnes, atgādina, kā Teodors Zaļkalns pats saprata radoša ģēnija iemūžinājumu monumentā. Šī motīva tuvākais un tiešais pirmavots — Zaļkalna māksla, tālākais un netiešais — rodēniski burdeliskā cilvēka radītāja suminājuma tradīcija. Plašākā nozīmē šis motīvs asociējas ar latviešu tēlniecības vitalitāti, tās veidošanās straujumu, ar tektonisko principu pirmavotiem un to interpretāciju Zaļ-



41. L. Davidova-Medene. Tēlnieka T. Zaļkalna ģimētnie. Slīpēts granīts. 1967.

kalna un viņa laikabiedru mākslā. Ar šo motīvu un tā izraisītajām asociācijām saistās ģīmetnē ietvertais simboliskais un arī vēsturiskais vispārinājums.

Tuvojoties sejas formām, himniskais ritma «solis» nemanāmi pārtop klusi distancētā, smeldes un elēģiska maiguma izgaismotā iekšpasaulē. Te varētu ieskanēties Zaļkalna dzeja vai aforisms, te mūs sastop sapņotājs, netveramu dvēseles stāvokļu izpratējs un iemiesotājs. Tā ir ģīmetnes liriskā tēma. Starp vadlīnijām, skaldņu ēnās, pievērto acu nogaidošajā klusēšanā vai ūsu formas dīvaini asimetriskajā šķelumā tikko jaušams, kā smarža drānu vīlēs ir Zaļkalnam tik raksturīgais smalkas ironijas pustonis. Pieskārieni rakstura niansēm — tas ir ģīmetnes trešais plāns.

Vēlreiz ielūkosimies sejā. Acu veidojums virzīts dziļumā, akmenī iekšā. Seja, galvas nosfādījums, plašo formu saslēgšanās ap tēla kodolu pauž attālināšanos. Cilvēka veidols pārtop «mūženī». Tā ir ģīmetnes svinīgi sērā tēma. Ieplūstot harmoniskajā kopnoskaņā, cilvēka aiziešanas apcere iegūst apliecināšanu spēku. Tēla pārtapšanas loks noslēdzas pretstatu vienībā — tāpat kā cilvēka mūžs.

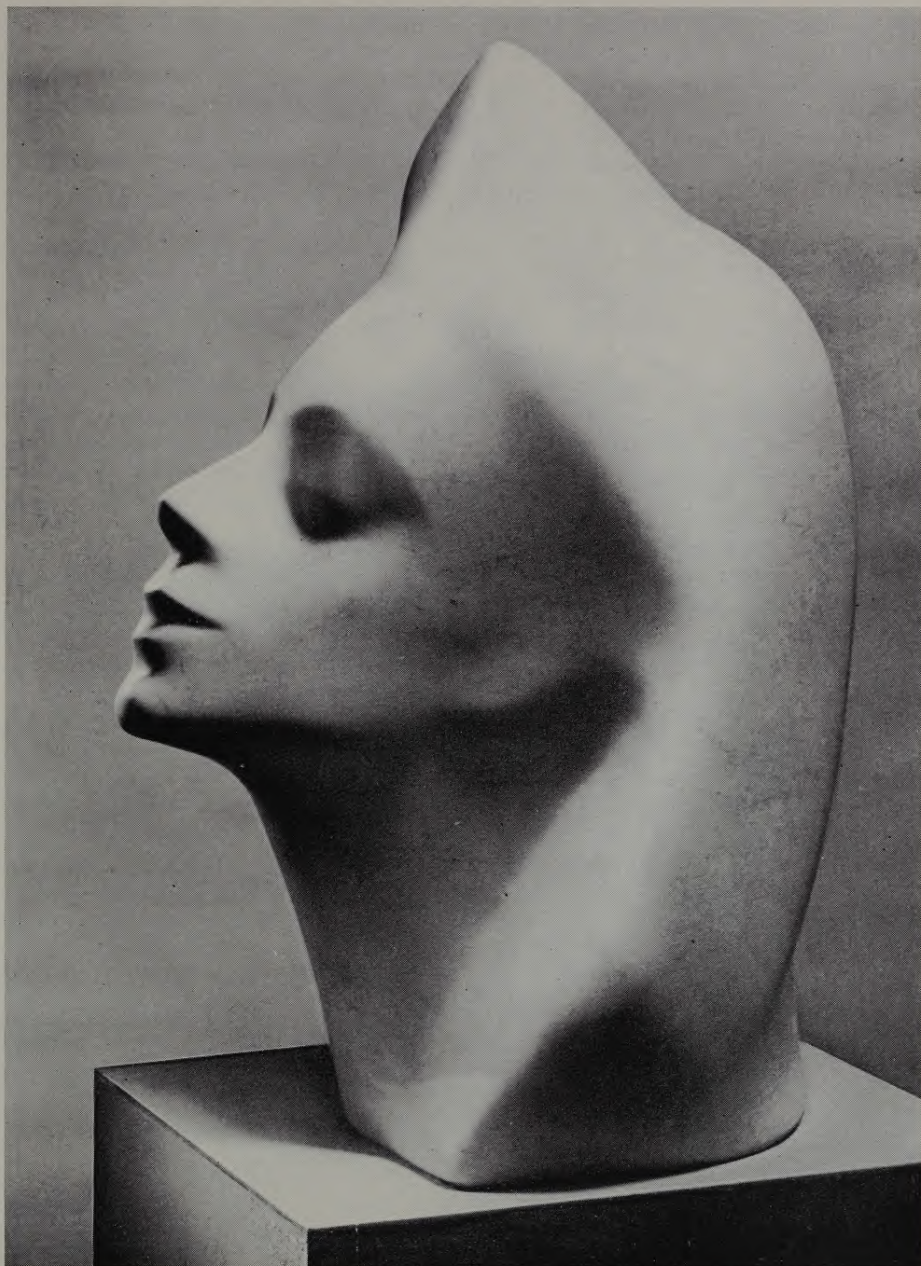
Izteikts tēla polifoniskums ir īpašība, kas atšķir L. Davidovas-Medenes darbu no stilistiski līdzīgiem risinājumiem latviešu tēlniecībā. Piemēram, E. Meldera Rozīša ģīmetne ir vairāk autonomi portretiska, bet T. Zaļkalna A. Skrjabinā un M. Musorgska monumentālajos tēlos, savukārt, mazāka loma piešķirta psiholoģiskajam saturam. L. Davidova-Medene sintezē šāda tipa portretskulptūras tradīcijas jaunā nozīmē, pierāda arhitektoniska formas vispārinājuma un daudzslāņaina psiholoģisma sarežģītās, bet harmoniskās attieksmes polifoniska tēla ietvaros.

Jau tēlnieka Kārļa Zemdegas portretā, bet jo īpaši Teodora Zaļkalna tēlā parādās vēl kāda būtiska īpatnība. Atklājot personību plašā garīgu norišu lokā un izceļot ne tikai personību pašu, bet arī tās izvirzītos principus, top tēds — veltījums. Šī īpatnība, latviešu tēlniecībai raksturīgā portreta paveida tradīcija daļēji ieliecas Zaļkalna monumentālo ģīmetņu pieredzē. To izplatību sešdesmito gadu mākslā, kā redzams, sekmē tas, ka, paplašināti apzinot garīgās kultūras bagātības, veidojas bijības un cieņas pilna attieksme pret cilvēkiem, kas ir tās radījuši. Šī attieksme ir vispārēja. Plašākā nozīmē tā atklājas kā vēsturisks personības vērtējums un izpaužas arī vēsturiskā portretā. Latviešu tēlniecības monumentalizētajās dižformās šāda attieksme atklājas īpaši svinīgi. Līdzīgas problēmas un dažādus portreta veltījumu paveidus sastopam gleznniecībā, grafikā un, protams, arī citu republiku tēlniecības skolās. Septiņdesmito gadu sākumā, pastiprinoties retrospekcijas un vēsturisku sabalsojumu lomai, ievirze turpina izsmalcināties. Šādā kontekstā L. Davidovas-Medenes pieeja izceļas ar to, ka tēlniece portreta veltījuma atziņu un jūtu patosu pauž ar nolūku spēcīgā un iedvesmotā.

Tik daudznozīmīgu un līdzsvarotu portretiskā tēla nozīmju izgaismošanas, kādu vērojam Teodora Zaļkalna portretā, grūti atkārtot. Vairākās citās Leas Davidovas-Medenes ģīmetnēs radošās personības garīgais spriegums atklājas ekspresīvāk. Saasinātāk tiek uzsvērtas, nereti hiperbolizētas atsevišķas īpaši raksturīgas iezīmes. Psiholoģiskais raksturojums kļūst ierobežotāks, skopāks un daļēji atvirzās zemitā jomā. Tas retāk tiecas aptvert cilvēku visu, kas raksturo kādu īpaši svarīgu personības stājas pazīmi. Atbilstoši pārtop portretu tēlnieciskā izteiksme. Kādu laiku tēlniece arvien retāk ļauj izjust niansētu sintezēšanas pakāpenību, arvien biežāk piedāvā gatavu, iespējami lakonisku formulu — sintēzes rezultātu. Pieaug tēlniecisko formu pārveidojuma nozīme. Nereti tā izpaužas apzinātā, raksturīgā pārspīlējumā, tēlnieciskā hiperbolā vai simbolā, arī ekspresīvā stilizācijā.

Šis posms ir problemātiskāks, bet tas ir acīmredzot likumsakarīgs. Davidova-Medene līdz, varētu sacīt, galējai konsekvencei noved gan formas lakonismu, gan ekspresiju. Viņa vēl un vēl pārbauda priekšstatus par latviešu tēlniecībai raksturīgiem monumentalizācijas paņēmieniem. Nav iespējams vienkāršoti izsvērt zaudējumus vai ieguvumus. Jo īpaši tādēļ, ka katra ģīmetne ietver sevī veselu problēmu loku, kurā ietilpst gan darba tapšanas biogrāfija, attieksme pret modeli, tā izvēle un darbs ar to, gan vesela rinda stilistisku jautājumu, kuri ikreiz tā vai citādi izriet no tēlnieces iepriekšējo darbu stilistikas, latviešu tēlniecības tradīcijām vai arī uztver tālākus iespaidus no citām mākslas sfērām.

Salīdzinādami, piemēram, «Aktiera K. Sebra portretu» (1961) ar «Pianista



42. L. Davidova-Medene.  
Aktrise L. Erika.  
Marmors. 1969.

S. Rihtera portretu» (1967), redzam pārmaiņas. To kompozīcija un spēks ir līdzīgi. Tieši tādēļ uzskatāmi atklājas atšķirīgais. K. Sebra tēlā emocionālā un plastiskā hiperbola ir cieši jo cieši saistīta ar individuāli raksturīgo. Šī saistība atklājas jutekliski, tā iemiesota formu tapšanas, to iekšējās kustības dzīvīgumā. S. Rihtera portrets iedvesmas stāvokli atklāj patētiskāk. Mākslinieka individualitāte iezīmēta skopāk, varētu teikt, kaligrāfiskāk. Tas parādās detaļu veidojumā: K. Sebra portretā acis, mute ir spilgti individualizētas formas, S. Rihtera ģīmetnē acu un sevišķi mutes izteiksme ir vispārīgāka. Detaljām tikpat kā nav patstāvīgas raksturojošas nozīmes. Tās līdzinās precīzām zīmēm, kas saistītas ne tik daudz ar modeli kā raksturu, cik ar ģīmetnes ekstātisko pamattēmu. Sejas formas precīzi atbalso galvas apjoma rīta pulsējumu, neienesot tajā pretstatu uzsvērumus, kas tik raksturīgi L. Davidovas-Medenes psiholoģiskajām ģīmetnēm. Portreta pamattēma līdz ar to izteicas tīrāk, bet monotonāk.

Pārvirze uz vispārīgo, uz ekstātisku pārdzīvojuma atklāsmi vērojama vairākās šī posma ģīmetnēs. Tēla plastiskā formulējuma triecienspēks arvien

biežāk tiek atvēlēts noteiktas ētiskas maksimas iemiesojumam. Personība kļūst par tās izteicēju. Tā ir savdabīga polarizācija, kas krasi, kontrastaini un ekspresīvi izceļ dažādas radošas enerģijas izteiksmes formas. Šī posma darbiem atsevišķos gadījumos piemīt zināms vienvirziena kategorisms, tomēr kopumā to problemātika nav viennozīmīga. Tēlniece konfrontē ne tikai radošas enerģijas piemērus, bet arī cilvēciskas pamatīpašības, parāda dažādu paaudžu un dažādu radošo profesiju pārstāvju kopīgos ideālus, atveido pēc sava garīgā imperatīva atšķirīgas, bet līdzvērtīgi spēcīgas personības. Gandrīz vienmēr L. Davidovas-Medenes ģīmetnēs saglabājas tipiskuma jeb, citiem vārdiem, garīgās pārstāvēniecības problēma.

Piemēram, «Dzejnieka I. Ziedoņa portretā» (1968) radītais tēls uzsver kaujiniecisko pilsoniskumu, ar kādu mākslā ienāca sešdesmito gadu dzejnieku paaudze. Lai cik arī dīvaini liktos, bet no L. Davidovas-Medenes agrīnajiem darbiem šim portretam vistuvāks ir «Jaunā strādnieka portrets» (1957) — darbs, kurā tēlniece analizē bezkompromisa rakstura triecienspēku, uzskatīdama to par individuālpsholoģisku un daļēji sociālpsholoģisku parādību. I. Ziedoņa ģīmetnes asi ģeometrizētā forma-formula uzspridzina telpu ap sevi, šķeļ to. Portrets būvēts uz masas spiedienspēka un asu lineāro ritmu kontrasta attiecībām, uz gaismēnu pretstatiem. Formas pāreju asums ienes ģīmetnē intelektuālu spriegumu. Tas skopi, bet iezīmīgi, līdzīgi meistarīgai stenogrammai, ar dažiem pieskārieniem-zīmēm veido nojausmu par raksturu. Atšķirībā no secīgi motivēta, izvērsta psiholoģisma šādu pieeju varētu apzīmēt par argumentējošu psiholoģismu: uzsvērtas ir tās īpašības, kas palīdz pierādīt portreta pamatkonceptiju. Pakāpeniski psiholoģiskie argumenti kļūst skopāki, polemiski asāk izvēlēti un iegūst tēzes nozīmi.

I. Ziedoņa tēls ir aktivitātes un izjūtu zibšņu metafora, turpretim «Aktrises L. Ērikas portrets» (1969) — sievišķa cēluma un harmonijas apcere. Marmora dzedrais, uz gaismas pārsliedējumiem un caurstrāvojumiem atsaucīgais maigums un tēlniecisko formu majestātiskā augšuptieksme, silueta līniju astrāli mirdzošais smalkums — viss, ar ko tēlniecība spēj valdzināt, veltīts īpaši estetizētai apgarotības izņēmumstāvokļa atklāsmēi. Tēlā nemanāmi saplūst pieredzes slīpēts skatuvisks žests, personības radošā kredo apliecinājums un personība pati. Tēla plastiskais veidols iedarbojas līdzīgi spožai rampas gaismai: tas izceļ siluetu un koptēla spēku, bet sejas vaibstiem piešķir netveramu, pāraindividuālu atsvešinājumu. Individuālās īpatnības uzsvērtas tik tikko jaušami, it kā vispārinājuma lirisks pavadmotīvs, nevis portretiska tiešamība.

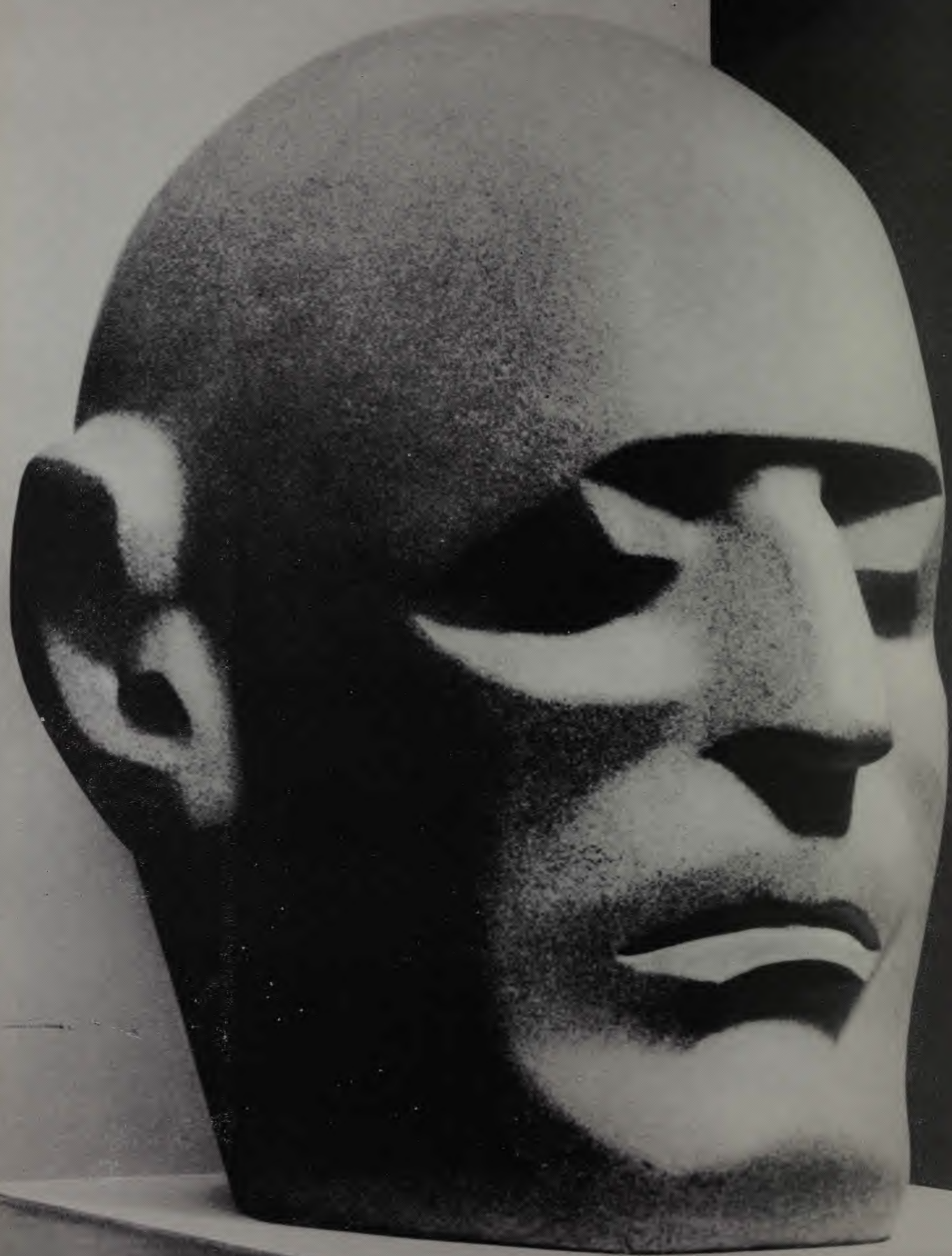
Vairākās L. Davidovas-Medenes ģīmetnēs ekspresīvais, liriskais un dažkārt arī groteskais elements parādās līdz pantomīmas žesta nosacītībai kāpinātā tēlnieciskā izpausmē. «Aktrises L. Freimanis portretā» (1970) liesmai vai obeliskam līdzīgā kakla formas plūdlīnija asi un griezīgi apraujas gan šķautņaini ģeometrizētos pamatnes izvīzījumos, gan atmetās galvas kustībā — kliekdienā. Tēls vērsas tragiska pārdzīvojuma ekstāzē. Līdzīgs liriskā un tragiskā satuvinājums redzams «Dzejnieces A. Skujiņas portretā» (1970). Asi, smagie matu formu ķīļi līdzīgi dzirnakmeņiem vai mehāniskam un nenovēršamam spēkam maļ, aizlauž galvas augšuptiekšanās kustību. Skarbā spirālvirzes ritma pretstatījums galvas formas aizlauztajam elēģiskumam iegūst melodramatisku nokrāsu. Elēģiski skumjo noskaņu papildina akmens uzkaluma smalkgraudainais, gaišais pelēcīgums. Arī šo darbu grūtāk uztvert kā portretiski konkrētu liecību. Tas vairāk līdzinās piemiņas tēlam, kas nosacīti vispārināta veltījuma formā apcer dzejnieces pāragri pārtrūkušo mūžu.

Ekspresīva ir granītskulptūra «Māris Liepa» (1973). Tēla dominante — lepna kustība. Tā izcelta ar spēcīgo kakla masu, formas aso leņķu un plūduma sabalsojumiem. Gribas un mērķtieksmes patosam atklājoties gandrīz plakātiskā lakonismā, izceļas galvenokārt divi tēla aspekti: enerģija un patētiski romantizētais, disciplinētais vīrišķības ideālpiemērs. Abi šie aspekti vēsta par izcilā baletdejojāja mākslas augstākajām virsotnēm, bet bez ciešāka saistījuma ar personības dziļākiem slāņiem, tie paliek galvenokārt emocionālas konstatācijas līmenī. Galvas iespaidīgais izmērs un tās asi iezīmētais kustības spēks dara tēlu līdzīgu ceļrāža zīmei. Gaitas virzienu, radošās atdeves intensitāti, personības pretenziju un piepildījuma lielās dimensijas varam nolasīt iztālēm un nekļūdīgi. Tas, ko cilvēks šai ceļā piedzīvojis, viņa garīgās pieredzes noslēpums paliek neizpausts. Līdz ar to tēls zaudē vienu no visspēcīgākajiem iekšējās dialektikas balsta spēkiem. Tēla emocionālais lādiņš tikai daļēji atsver psiholoģiskā izvēr-





43. L. Davidova-Medene. Aktiera Ē. Valtera portrets. Bronza. 1977.



suma ierobežojumu. Tēla ekspresīvais lakonisms kļūst problemātisks ne tikai no portreta žanra specifikas, bet arī no dabiskas uztveres viedokļa. Tā plakātiski tiešā iedarbība ir īslaicīgāka par daudzslāņainu un pakāpenisku tēla atklāšanos. Jāpiebilst, ka sešdesmito gadu otrajā pusē, kad top ekspresīvas ievirzes darbi, darbojas Skulptūru dārzs un mākslinieki acīmredzot vismaz daļēji rēķinās ar portreta izstādīšanu ārtelpā. Domājams, arī šis apstāklis zināmā mērā sekmē veidojuma lielo līniju izcelšanos un nianšu lomas mazināšanos.

Jāatzīst, ka līdz ar tēla-formulas jeb tēla-tēzes pastiprināšanos L. Davidovas-Medenes tēlniecībā uz laiku ienāk tēlniecei sveša pārkāpinājuma nianse. Stila princips daļēji zaudē atturīgo dabiskumu un objektīvi līdzsvarotu pamatojumu. Tas arvien vairāk tiecas pārspīlējumā. Neatļaidīgs uzsvars uz sevišķo, izcilo, hiperbolizējums kā ikviens maksimāls «forte» kļūst pierasts. Šī posma darbos ir vairāk intonatīvu un arī kompozicionālu atkārtojumu. Acīmredzot pat izcilu meistarību māksla nav pasargāta no tā, ka noteiktu stilistisku principu izveidošanās un kristalizēšanās gaitā stājas spēkā formas elementu pašattīstības inerce un parādās formālo paņēmieni atgriezeniskā ietekme uz saturu.

Lai saprastu, ka šis process patiešām ir attīstības pretruna un nevis portret-tēlniecības uzdevumu vienkāršojums, ir vismaz aptuveni jāzina, kā top L. Davidovas-Medenes ģīmetnes. Savus modeļus tēlniece vēro gadiem. Gandrīz vienmēr izvēli nosaka personības morālā stāja. Jau modeļa izvēle ietver sevī gan bezkompromisa skaidrības un noteiktības nepieciešamību, gan izpēti, šaubas, prāta un sirds vērtējumu. Ikvienai ģīmetnei, gan tad, ja pozē modelis, gan arī māksliniecei studējot fotomateriālus, top vairāki pirmvarianti. Ne viena vien galva, kurā sasniegta patiesa portretiska līdzība un kura arī tēlnieciski nav neinteresanta, aizceļo atpakaļ uz mālu kastī, jo neatbilst tai pamatidejai, kuras vārdā tēlniece ģīmetni veido. Uz maziem papīriņiem, piezīmju grāmatiņu lapām tēlnieces arhīva pētniekam būs atrodami neskaitāmi ķīļraksta zīmēm līdzīgi zīmējumi — pamatkompozīcijas uzmetumi. Tajos parasti ir piezīmēti daudzi kompozīcijas formulas varianti. Tēlu-formulu tēlniece izvēlas no plaša, visdažādākajos virzienos pārbaudīta materiāla. Iecerēs uzzīmējumiem un portreta sākotnējiem variantiem seko neskaitāmi labojumi, precizējumi, bet dažkārt arī krasi pārkārtojumi gan māla veidojumā, gan ģipša atlējumā. Arī tad, kad darbs tiek izpildīts īstenajā materiālā, tas nebeidz pārtapt noskaidrojoties. Tā ir metode ar lielām, joprojām neizsmeltām rezervēm. Pieredze, kas realizējusies sešdesmito gadu lakoniski sintezējošā stila klasiskajās un vēlāk ekspresīvi nosacītajās formās, ietver tikai daļu no portretisko risinājumu iespējamībām, kādas satur šī metode, kas dziļākajā pirmamatā ir reālistiski analītiska.

Lai arī cik valdonīga tēlniece būtu savos secinājumos un īstenojumos, jūtams, ka viņa lieliski apzinās portretam nepieciešamo objektivitātes mēru pat tad, kad pati to pārkāpj spēcīgākas iedarbības vārdā. Par to liecina raksturportreta problemātikas saglabāšanās vairākos ekspresīvā posma darbos. Piemēram, «Gleznotājas B. Baumanes portretā» (1972) ekspresīvi izteiksmīga, stingra, bet ritmiski dzīvi organizēta forma kalpo emocionāli saasinātam, vispusīgam individualitātes raksturojumam. Uz raksturportreta un romantizēta tēla robežas personība atklājas «Aktiera H. Liepiņa portretā» (1972). Groteski raksturīgais iezīmējamais granītskulptūrā «Marģeris Zariņš» (1975). Daudzām ģīmetnēm, piemēram, arī M. Liepas portretam, darba gaitā ir bijis izvērstāks raksturojošs plāns, kurš pārtapis, kad galva kalta akmenī. Daudzus no izvēlētajiem modeļiem tēlniece ir veidojusi vairākkārt. Māksliniece mēdz sacīt, ka tā viņa novērš pieļautās kļūdas. Liekas, tas nav vienīgais un galvenais iemesls. Ilgstošā garīgā dialogā ir iespēja pārbaudīt gan atziņas, gan izteiksmes līdzekļu būtiskumu.

Latviešu tēlniecības portretā gandrīz vienmēr līdzās sintezējošam liriskas, episkas vai ekspresīvas ievirzes vispārinājumam ir pastāvējusi dzīva interese par tiešu un intīmu portretisku raksturīgumu. Atcerēsimies T. Zaļkalna monumentālos portretus pieminekļus (1918—1919) un tūdaļ pēc tam M. Pakalnes ģīmetni. E. Meldera divdesmito, trīsdesmito gadu tēlniecībā līdzās konstruktīvi sintezējošam portreta vai galvas formām spēcīga ir psiholoģiski konkrēta raksturportreta līnija. Ikreiz intīmākā līnija ir saistījusies pārsvarā ar bronzas veidojumiem un stilistiski iezīmējusi vairāk vai mazāk noteiktu pretmetu lapidārajiem lielo formu risinājumiem. Šāda paralēle neizpaliek arī L. Davidovas-Medenes portrettēlniecībā.



45. M. Lange. Tēlnieka K. Zāles portrets. Slīpēts granīts. 1969.

Septiņdesmito gadu otrajā pusē latviešu tēlniecībā patiešām palielinās interese par bronzas lietojuma īpatnībām. Šo materiālu izmanto ne vien plašāk, bet arī daudzveidīgāk. Mazinās stingru, slīpētu virsmu un citu cieta materiāla apstrādei tuvu formas risinājuma paņēmieni izplatība. Telpiski dzīvāka, rosīgāka, varētu teikt, elpojošāka kļūst kompozīcija kopumā. Portrettēlniecībā varbūt pat uzskatāmāk nekā citos tēlniecības žanros ir redzams, ka izmaiņas attieksmē pret materiālu un izpildījuma veidu ir cieši jo cieši saistītas ar izmaiņām tēla iekšējā noskaņojumā. Dažos septiņdesmito gadu otrās puses

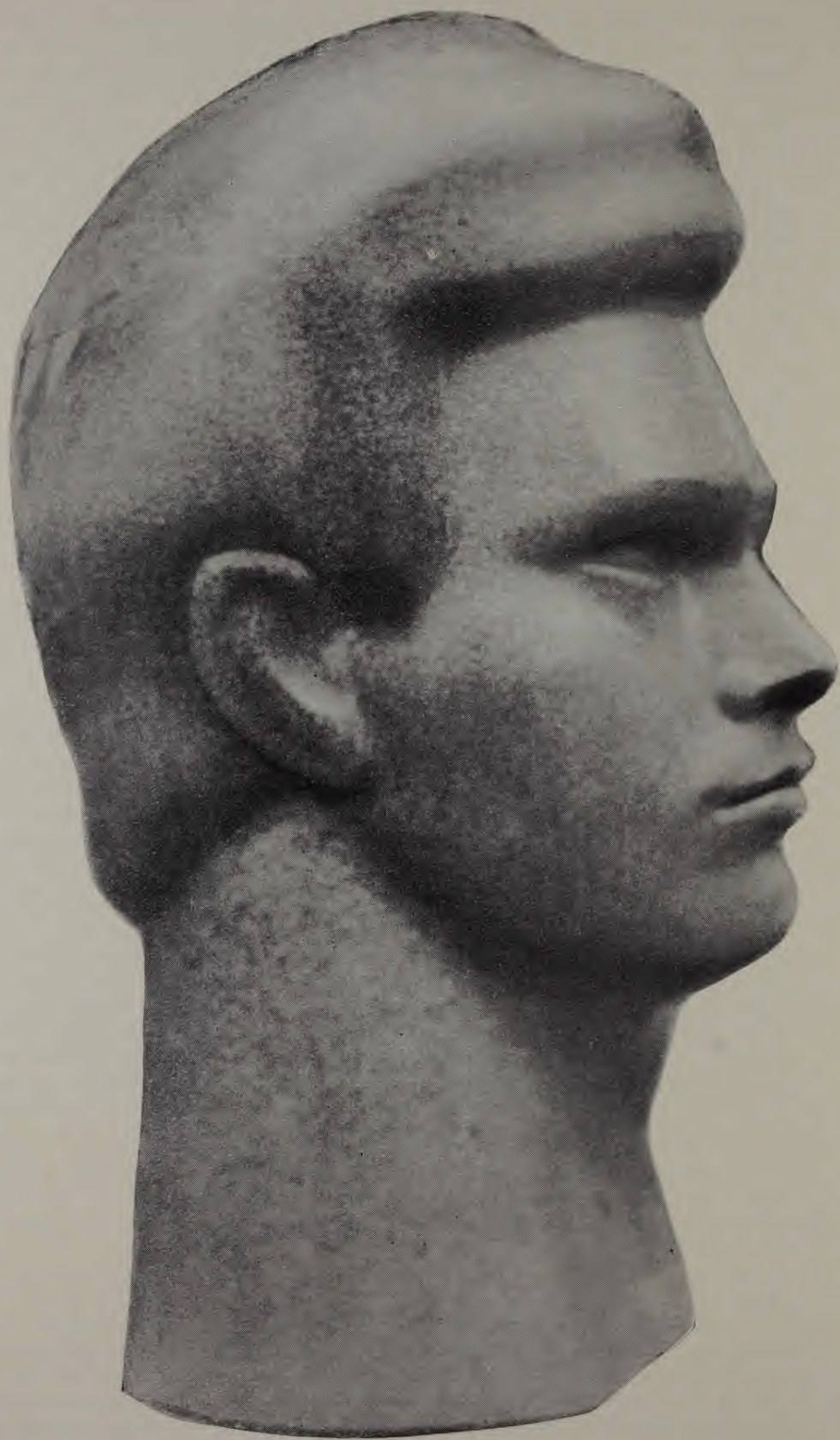
darbos, piemēram, «Aktiera Ē. Valtera portretā» (1976) un «Aktiera H. Zommera portretā» (1977) tēlniece maina gan skatījuma rakursu, gan arī tēla koptoni un stilistiku. Viņa atsakās no stingras kompozicionālas formulas, no ģeometrizētām formām, no gludām virsmām. Meistare ļauj tēlam veidoties šķietami afektoniski, pēc iekšējas nepieciešamības principa, ne vairās no spēcīga gleznieciski iedarbīga fakturējuma, gaismēnu kontrastiem, sejas formu detalizējuma un, kas jo īpaši svarīgi, kopš ilgāka laika atkal ļauj skatītājam izbaudīt temperamentīgi izjustu veidošanas darbu. Stilistiski pārmaiņas izpaužas konstruktīvi sintezējošā stila gandrīz diametrālā pretstatā. Iekšēja pārtapšana acīmredzot ir sarežģītāka. Pirmkārt un galvenokārt tā, šķiet, saistīta ar portretiskā tēla patiesīguma kritēriju pārbaudīšanu un oponentē ne «skarabajam stilam» vai patētiski ekspresīvajam stilam kā tādām, bet tā ietvaros pieļautajiem stereotipiem un uzspēlei.

No ekspresijas tēlniece būtībā neatkāpjas. Piemēram, Ē. Valtera ģīmetnes veidojuma plašajās enerģiskajās formās ir ne mazums iekšējas ekspresijas, bet tās izmantojuma mērķis atšķiras. Ekspresijas lādiņš kalpo galvenokārt veidojuma iekšējās telpas, tā mikrovides radīšanai un izgaismošanai un līdz ar to iēla distancēti apcerīgās atmosfēras sabiezīšanai. Šķietami stihiskā formu bangojumā asi raksturīgi iezīmējas pieliekta galva un psiholoģiski smalki niansēta sejas izteiksme. Ekspresīvā forma nav vairs vienīgi nesējritms, kas cilvēku rauj sev līdzī nesātīgā iekšējā tempa kāpinājumā, bet savdabīgs robežvalnis, kas apzīmē tēla iekšpasauli un dara tās iekļaušanos apkārtējā telpā gan neparastāku un netveramāku, gan neatkarīgāku. H. Zommera ģīmetnē, piemēram, šāda metaforiska plāna nav. Tēls atklājas pirmmeta tiešajā patiesīgumā. Jāpiebilst, ka vairākos šī posma darbos, piemēram, T. Zaļkalna un K. Zemdegas tēliem līdzvērtīgajā tēlnieka E. Meldera portretā (1978), «Rakstnieka A. Gulbja portretā» (1977) un citos, tēlniece turpina pilnveidot monumentālas portreta koncepcijas un akmenstēlniecības paņēmienus.

Katram meistaram ir savs ceļš uz tēla monumentālo īpašību atklāsmi un nostiprinājumu. *Martas Langes* klasiski stingrā portrettēlniecība izkristalizējas no tēla garīgās monumentalitātes, kas piemīt jau tēlnieces pirmajām pēckara gados veidotajām ģīmetnēm. Pievērsdamās portreta izstrādājumam akmenī, māksliniece daļēji, šķiet, atjauno principus, kurus ir apzinājusies pēc Akadēmijas beigšanas — trīsdesmitajos gados — tapušajās akmensskulptūrās. *M. Langes* portrettēlniecībā nav eksperimentālu saasinājumu. Metodiski nosvērti, nesteidzīgi un pārliecinoši tēlniece no viena portretiski tēlnieciska uzdevuma pāriet pie nākošā. Tas ir ceļš uz pieredzes nodrošinātu stila vienkāršību.

Tēlnieciski konstruktīviem elementiem un formas tektonikai kā tādai māksliniece parasti atkailināti patstāvīgu nozīmi nepiešķir. Tie darbojas kā ģīmetnes uzbūvējuma iekšējais spēks un pakārtojas tradicionālo portreta kompozīcijas formu — galvas vai krūšutēla — vizuāli tēlojošajai tiešamībai. Tomēr uzbūve nostiprinās: kļūst tektoniski tīrāka, atbrīvojas no sīkformu un sīkdetaju noslogojuma. Tā saliedē ap sevi tēlnieciskās masas izteiktspēju, bet atsevišķos gadījumos iegūst arī metaforisku nozīmi. Piemēram, «Padomju Savienības Varoņa O. Oškālna portretā» (1960) krūšutēla kopmasas uzsvēruma un apgērba detaļu ģeometrizētais, nemierīgais ritms piešķir tēlam varenumu. Tāda enerģija patiesi līdzinās, tēlnieces vārdiem sakot, «naida kalnam». Plastiskā metafora piesaka tēla heroisko pamattēmu, tās psiholoģiskais pamatojums atklājas stingri reālistiskā sejas veidojumā. Kopiespaids rada episki spēcīgu, bet vienlaikus psiholoģiski konkrētu varoņtēlu. Šāda pieeja ģīmetni vērs par portretu pieminekli.<sup>7</sup>

Vēsturiskā portreta attīstība sešdesmito gadu mākslā ir likumsakarīga, jo atbilst nepieciešamībai iemūžināt izcilu personību atceri. Plašākā nozīmē tā atspoguļo padomju mākslai tradicionāli raksturīgu vēsturiski vērtējošu skatījumu. Gan saskaņā ar ne sevišķi plašajām, bet iezīmīgajām latviešu tēlniecības tradīcijām šai virzienā, gan sešdesmito gadu lakoniskā monumentalisma ietekmē vēsturiskais portrets šai attīstības posmā ir brīvs no ilustratīvisma, pseido-vēsturiskas atribūtikas, arī no šauri apcerīgas retrospekcijas. Vēsturiskas personības atveidojums gandrīz vienmēr ietiecas mūsdienīgu ētisku problēmu kop-sakarībās. Tēli atklājas mūsdienu cilvēkam tuvu morālu īpašību un rīcības ideāla iemiesotājā. Tie apliecina cildenumu, rakstura noteiktību un būtībā risina tās pašas problēmas, kas ir noteicošas laikabiedra garīgās pasaules



46. M. Lange. Dzejnieka Ausekļa portrets. Slīpēts granīts. 1967.

atklāsmē. Sešdesmito gadu tēlniecībā nav īpašu, vienīgi vēsturiskā portreta ietvaros lietojamu paņēmieni. Vēsturiskais portrets stilistiski neizdalās kā robežota portreta žanra apakšstruktūra. Tas biežāk nekā laikabiedru portretējumi iegūst monumentāla darba cienīgu iesaistījumu vidē. Vēsturiskā portreta formu demokratizēšanās kā stājmākslā, tā monumentālajā sfērā ir viena no žanra robežzīmju izlīdzināšanās pazīmēm. Sastopam īpatnas piemiņas portreta formas, kurās raksturojums savijas ar apceri.

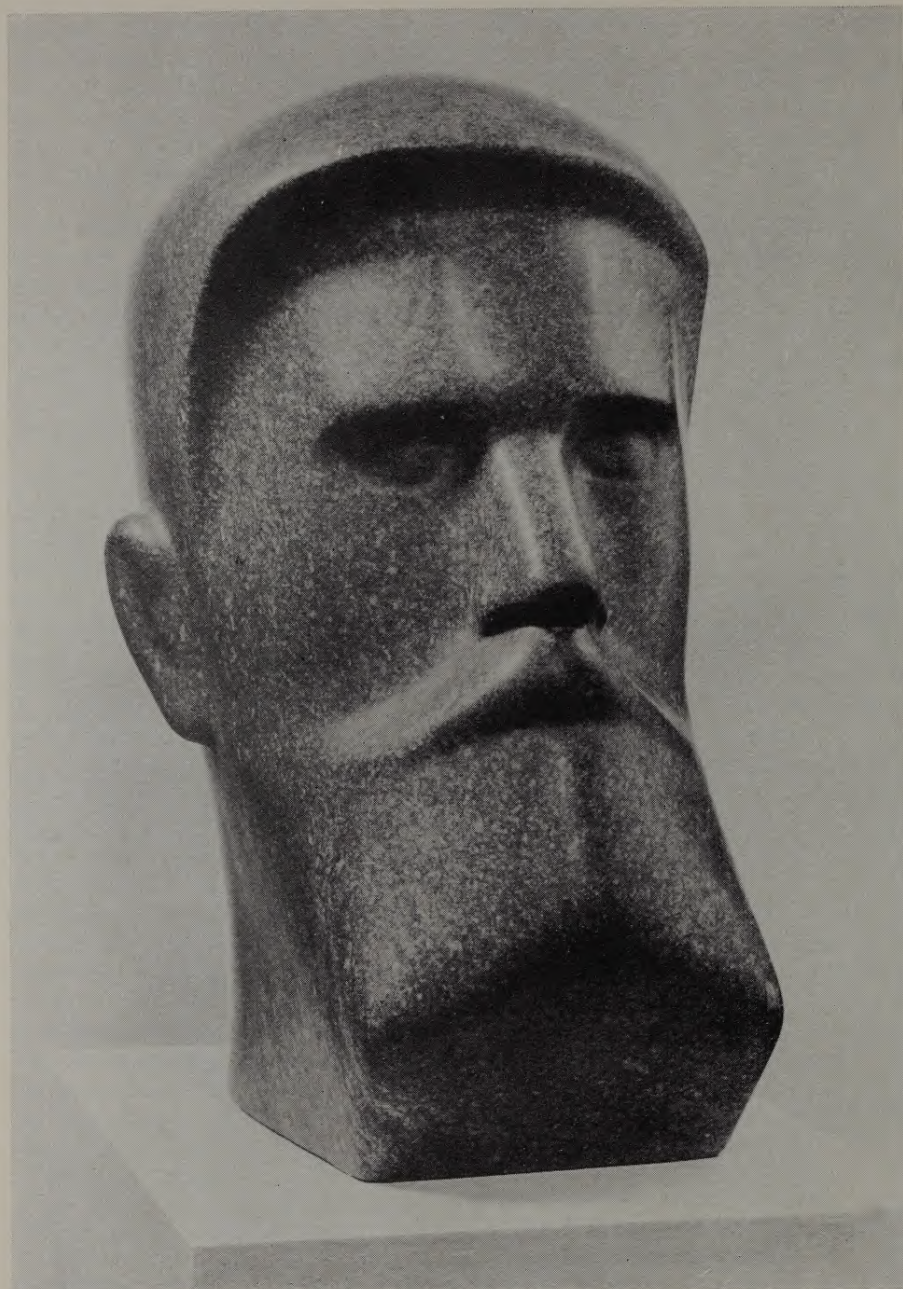
Martas Langes veidotajās ģīmetnēs latviešu tēlniecības vēsturiskajam portretam piemītošas iezīmes atklājas stilistiski noskaidrotā vienkāršībā. Par savu ģīmetņu varoņiem māksliniece mēdz teikt, ka tie ir «cīnītāji un taisna ceļa gājēji». Raksturojuma noteiktība, cildinātā ideāla skaidrība, tēlnieciska tīrskanība ierindo, piemēram, «Dzejnieka Ausekļa portretu» (1967) un «Tēlnieka K. Zāles portretu» (1967) latviešu tēlniecības portreta izcilāko sniegumu vidū. Tie ir tipiski akmenstēlniecības darbi. Iecerot ģīmetni akmenī un īstenojot darbu materiālā, tēlniece uzticas stingri loģiskai, materiāla īpašību nosacītai stila viendabībai.

«Dzejnieka Ausekļa portretā» tēlniece ir piešķīrusi jaunekļa galvas veidojumam apgarotu izteiksmes tiešumu. Sejas granītdzidrās formas un portreta koptēla mierīgais spēks izceļ spēcīgas personības apziņu. Tēla atturīgi romantiskā kopnoskaņa atbilst priekšstatam par atmodas laikmeta cilvēku. Ar smalkām formas niansēm sejas veidojumā tēlniece pieskaras sejas vaibstu raksturīgumam un tā tuvina tēlu veidolam, kādu varam iedomāties pēc nedaudzajiem dzejnieka attēliem. Ārējās līdzības pazīmes nav pārāk asi uzsvertas. Dokumentālās liecības kalpo tēla vadmotīvam. Portreta veidols ir tik vienkāršs, ka grūti pat pateikt, kā rodas īpatnā atmosfēra jeb laika gars. Tā ir iestrādāta ik formā un kļūst par šķietami netveramu un tāpēc jo tīrskanīgu, garīgu piesātinājumu.

M. Langes veidotās ģīmetnes arvien ir balstījušās uz rūpīgu faktu un dokumentālo materiālu iepazīšanu un atlasī, bet vēl lielākā mērā — uz laikmeta atmosfēras un tā svarīgāko garīgo centienu izpratni un izjūtu. Pietiek salīdzināt Ausekļa portretu ar jebkuru no tēlnieces piecdesmito gadu darbiem, lai redzētu, ka mainījusies laikmeta atmosfēras atspoguļojuma un dokumentālā izziņas materiāla attiecība. Abi šie tēla tapšanai nepieciešamie spēki saliedējas pilnīgāk. Tie pakārtojas tēla virsuzdevumam. Tiek izcelta saikne starp dažādiem tautas attīstības gaitai nozīmīgiem laikmetiem. Personību pieminam un iemūžinām tāpēc, ka tā ir šī saiknes nodrošinātāja.

«Tēlnieka K. Zāles portrets» glabā dzīvas atmiņas par latviešu tēlniecības dižmeistara personību. Vienlaikus tas sniedz mākslinieka darba nozīmes vērtējumu. Tāpēc ģīmetnē līdzās psiholoģiskam raksturojumam izceļas formas ar tēlnieciski simbolisku nozīmi. Tēlniece tās uzsver ne pārāk tieši: pamatne kā jau pamatne, matu veidojums nedaudz ģeometrizēts un it kā starp citu atgādina senkareivju galvas. Nolasot kompozicionālo ieceri vērīgāk, saskatāms, ka sejas veidojuma spēcīgums kontrastē ar pamatnes regulāro formu, ar matu ģeometrizāciju, turklāt kontrastē daudz izteiksmīgāk, nekā tas būtu nepieciešams vienīgi tāpēc, lai piesaistītu formu formai. Statiskuma un dzīvīguma pretstatījumā rodas tēla dramatiskā iekšējā elpa, atklājas spēks. Ar apvaldītas enerģijas izpaudumu tēls top tuvs K. Zāles mākslas būtībai. Atcerēsimies, ka arhitektonisku formu un dzīves spēka pretmetu K. Zāle ne vienu vien reizi izmantojis ne tikai par dramatisācijas paņēmieni, bet arī par filozofiskas apceres līdzekli.

Martas Langes portrettēlniecībā noteicošais spēks ir vērtīga objektivitāte. Rodas pat tāds iespaids, ka tēlniece zināmā mērā uzstājas pret ekspresīviem pārkāpinājumiem. Veidojot «Dzejnieka un cīnītāja R. Eidemaņa portretu» (1969), tēlniece, piemēram, izvēlas stingru krūšutēla kompozīciju. «Komponista E. Dārziņa portretu» (1976) tēlnieciskajā noteiktībā atdzīvojas liriska iekšējā stīga. Tēlniece neizceļ kustības spraigumu, bet paļaujas uz klusināti dabisku, miera stāvoklim tuvu iekšēju atklāšanos. Siluetu līniju smalkums un sejas tēlniecisko formu tīrskanīgums veido priekšstatu par komponista mākslas un personības iekšējo mirdzējumu. Atspoguļojas nevis liktenstāsts, drāma vai biogrāfija, bet garīgā pamatnoskaņa. Personības stāja parādās noteiktā ētiskā un estētiskā ideālā. Salīdzinot, piemēram, raksturīgo, biogrāfiski tieša pārdzīvojuma piesātināto Emīļa Melngaiļa ģīmetni (1949) ar Emīļa Dārziņa tēlu (1976), skaidri redzam noiето ceļaposmu. Saglabājas personības mēroga pa-



47. E. Leimane.  
Revolucionārs M. Lācis.  
Slīpēts granīts. 1971.

matlīnijas. To piepildījums un pamatojums ir būtiski mainījies: mazinājusies biogrāfiskuma un pieaugusi apceres nozīme.

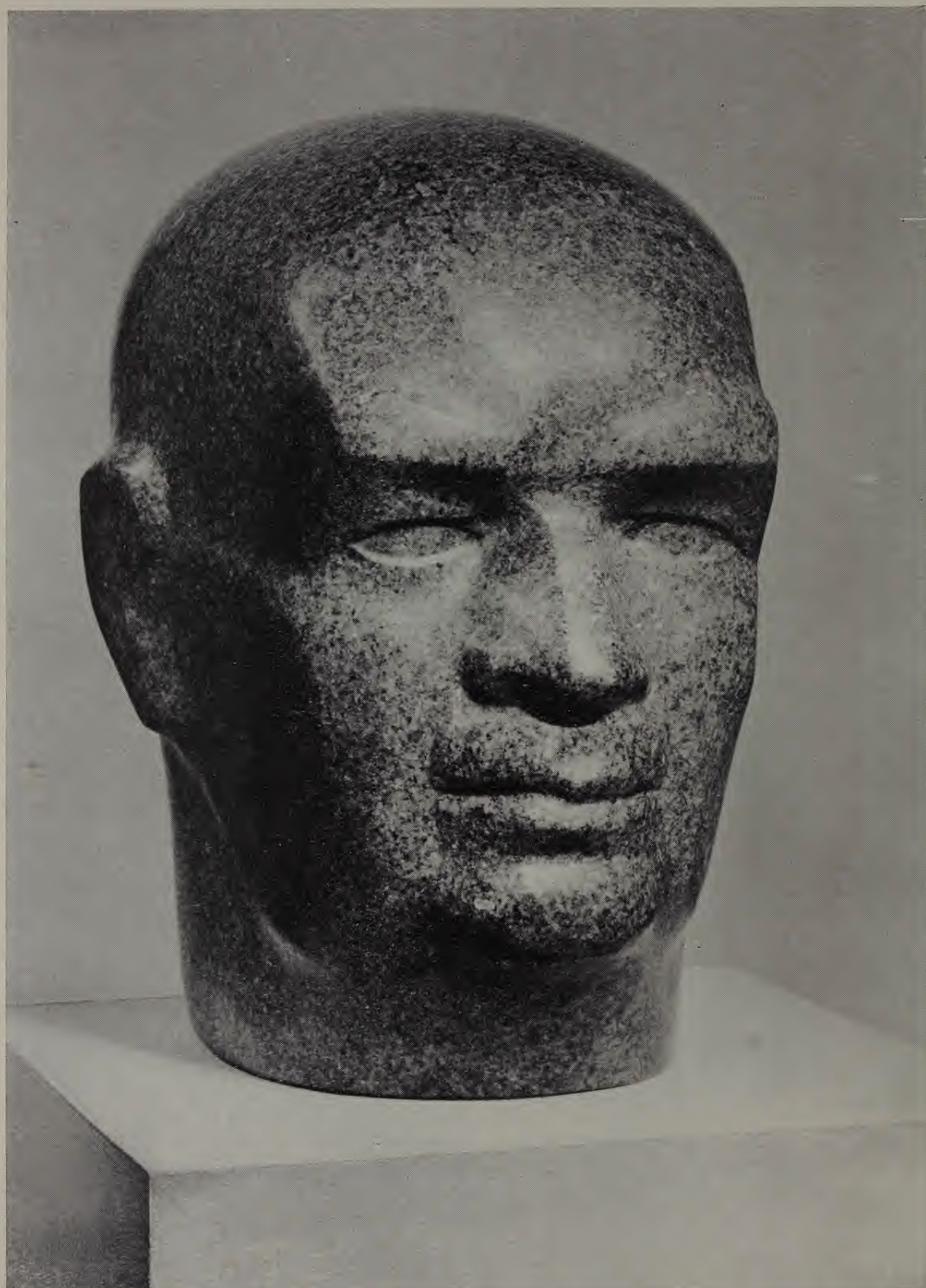
Savdabīgi lakonisks izteiksmes apliecinājums ienāk Ellas Leimanes veidotajos portretos. Ellas Leimanes tēlniecībā liela nozīme ir plastikas plūdma izjūtai un prasmei piešķirt veidojumam rūpīgi darinātas, estētiski pievilcīgas lietas nobeigtību. Veidojot portretus, tēlniece uztver modelī raksturīgo, bet neliecas pēc psiholoģiski sīki izstrādāta portretējuma. Raksturīgais ieaug tēla plastiskajā plūdmā un atklājas tēlnieciskā pārdzīvojumā. Atbilstoši šādai viengabalainai uztverei tēlniece kompakti kārtu spēcīgi apaļotas, iekšēji tvirtas formas. Tēla pamatnoskaņa parasti iegūst episku ieskaņu.

Viens no raksturīgākajiem E. Leimanes agrīnāko portretu vidū ir «Tēlnieces R. Sviles portrets» (1960). Laimīgi un prasmīgi izvēlētajā oškokā, kura šķiedras rakstu un vieliskumu izceļ tvirti apaļoti, monolītā iekļauti apjomi, tēls dzīvo dabiski kā kodols rieksta čaulā. Meistare izceļ rakstura vitalitāti, tā pirmatnīgumu, bet nenoslēpj arī elēģisko noskaņojumu. Abi šie motīvi papildina





48. E. Leimane.  
Revolucionāra J. Lenčaņa  
portrets.  
Slīpēta bronza. 1969.



49. K. Baumanis. Medicīnas profesors K. Rudzītis. Slīpēts granīts. 1967.

viens otru. Tie sabalsojas apaļojumu un dobumu, vertikālo un centrīces ritmu attiecībās. Līdzīgi izvērstam pavadmotīvam ik formas pavērsienu rezonē oškoka šķiedras līniju raksts. Tā koncentriskajos lokos un atrisušajos lejupslīdes uzsvērumos vibrē šķietami fantastiska, bet patiesībā dabas noteikta ritma pievilcība, kas jutīgi caurvij tēla gan raksturojošo, gan arī dekoratīvo plānu.

Strādājot akmenī vai kokā, tēlniece prot saglabāt materiāla dabiskumu. Tas nav attēloto formu tiešums, bet ar rūpīgu maigumu materiālā iestrādāts plastikas ritējuma dzīvums. No rāmās un nesarežģītās ietiekšanās tēlā un materiālā top E. Leimanes labāko ģīmetņu nosvērtība. Piemēram, granītskulptūrā «Revolucionārs M. Lācis» (1971) tēlniece vīrišķību liek sajukt kā dabisku cilvēka esības daļu. Bronzas ģīmetnēs, piemēram, «Revolucionāra J. Lencmaņa portretā» (1969), formu gludinājums un virsmu pulējums izceļ materiāla dekoratīvās īpašības. Materiāla apdare kalpo tēlā iemiesotās idejas atklāšanai. Par mirdzoši gludo, slaido J. Lencmaņa portrettēlu tēlniece mēdz sacīt, ka gribējusi tajā parādīt cilvēku cīnītāju tā, lai tas līdzinātos asi gludenam zobenam. Šāda iekšēja un arī plastiska metafora tēlniekam bieži vien ir svarīga ne tikai rezultātam, bet arī darba tapšanas gaitā.

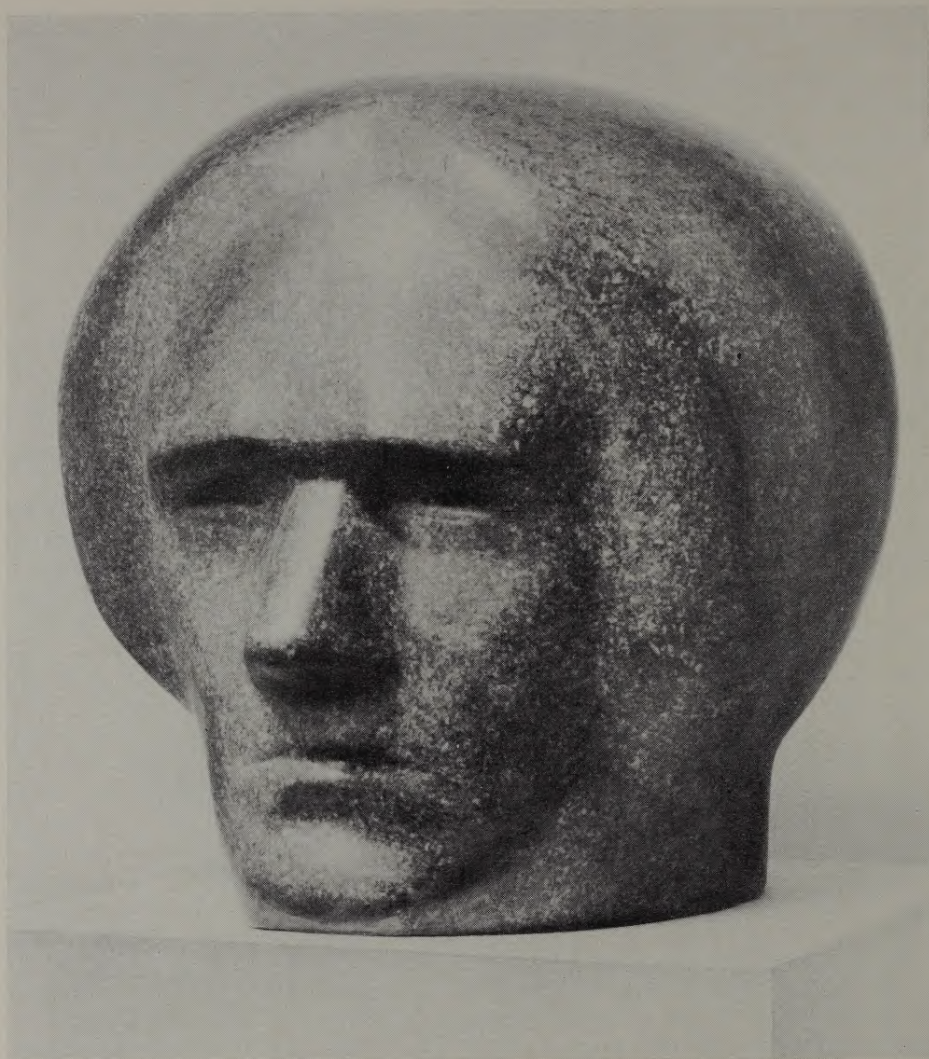
Pilnveidojot īstenojumu materiālā, turpinās Kārļa Baumaņa darbs portrettēlniecībā. Sešdesmito gadu sākumā tēlnieks izkaļ granītā izteiksmīgi vispārinātu galvu ar nosaukumu «Ganu meita» (1960). Sejas raksturīgums un tēla tuvība folkloras tradīciju motīviem atklājas mērķtiecīgā stila stingrībā. Pēc garīgā satura un daļēji arī tēlnieciskā izstrādājuma šis darbs sasauca ar divdesmito un trīsdesmito gadu tēlniecībā izkopto vispārināta tēla izpratni. Nevienam no vecmeistariem tieši nesekodams, Kārlis Baumanis tradīcijai kā tādai pieslejas skaidri un noteikti. Viņa darbā atbalsojas ne tikai vispārināto tēlu tapšanas jēga, bet arī to «dainiskā» iekšējā elpa. Vispārināta rakstura atklāšanās tēlnieciski nosvērtā un atturīgā akmenstēla vienkāršībā redzama arī darbā ar nosaukumu «Zvejnieka meitene Selgā», kurš cirsts kaļķakmenī (1962).

Bronzā atlietajā «Ķirurga A. Pakalna portretā» (1973) un granītskulptūrā «Medicīnas profesors K. Rudzītis», kas ir septiņdesmito gadu darbs, tēlnieks turpina personību raksturojoša portreta izteiksmes pilnveidošanu. Ekspresijas izpaudumi K. Baumanī neiespāido. Atveidodams konkrētu cilvēku, meistars vērīgi seko sejas pamatformu pareizam nolāstījumam un apvienojumam, bet necenšas uzsvērt mīmiskas izteiksmes vai noskaņojumu, vai paspilgtināt kādu no rakstura iezīmēm. Atsevišķos gadījumos, kad sastopam aktīvāku portretēšanas veidu, tas aptver visas tēlnieciskās norises un parādās garīgā satura un izteiksmes koptoņa uzbriedinājumā, kura nolūks atspoguļot kādu īpašu autora attieksmes niānsi. Tā noticis granītskulptūrā «Mātes ģīmetne» (1976). Autobiogrāfiska pārdzīvojuma piepildītajā tēlā saaug apcere un raksturs, dzīves pieredze un personība. Atšķirībā no ierastākiem mātes tēla apdzejojumiem latviešu mākslā, kur esam raduši sastapt liriskas noskaņas, K. Baumanis izceļ monolītu, vīrišķi spēcīgu raksturu un personību. Tas ir darbs, kurā, liekas, vēl pilnīgāk nekā citās K. Baumaņa veidotajās ģīmetnēs atklājas paša meistara dzīves izjūta un iekšējā pārlicība.

Pārdomas par dziļas personības sūftību pauž granītā cirstais «Bēthovens» (1969). Tā noslēgtais, smagnējais izpildījums akmenī atbilst esošajam priekšstatam par latviešu akmenstēlniecības stilu.

Ne visiem tēlniekiem, kuri pievēršas portretam, tas ir galvenā darbības joma. Principā radniecīgi izprotot portretu kā tēlniecisku uzdevumu, katrs autors ienes tajā kādu īpatnību, kas bieži vien izriet no darbības citā tēlniecības jomā. Raksturīgi, ka radniecīga formas izpratne ir spēcīgāka akmenstēlniecībā un jo īpaši vidējās paaudzes tēlnieku darbos. Pastāv individuālas atšķirības, tomēr kopumā akmenstēlniecības tradīciju pamatprincipi tiek stingri ievēroti. Tikpat kā nesastopam kompozicionāli sarežģītus, telpiski izvērstus risinājumus. Visai reti parādās pat krūšutēli. Ģīmetņu kompozīcijās dominē galva — telpiski autonomas, granīta monolītā stingri iesaistīts pamatapjoms. Pārsvārā lapidāras ir sejas pantu formas. Tā kā portretiskā tēla atklāšanās ir atkarīga no formu tīrskanības, tad par iecienītu paņēmienu kļūst slīpējums.

Sešdesmito gadu akmenstēlniecības portretu vidū ir vairāku pazīstamu tēlniecības meistarību darbi. Šai posmā tēlnieki arvien biežāk pievēršas portre-



50. L. Līce.  
Gleznotāja R. Stārosta  
portrets.  
Slīpēts granīts. 1967.

tam aiz iekšējas nepieciešamības. Nereti sastopam izjustu cilvēkpatiesības atklāšanos. Tāds sirdī izauklēts darbs ir Lilijas Līces granītā cirstais «Gleznotāja R. Stārosta portrets» (1967). R. Stārosts, kā zinām, ir viens no spēcīgākajiem un īpatnākajiem reālistiska pašportreta meistariem glezniecībā. L. Līces radītā tēla garīgo saturu nosaka tuvība mākslinieka pašportretu reālismam. Tā formā pat pilnīgāk nekā tēlnieces figurālajās granītskulptūrās atklājas pirmatnīgi kaismīga dzīves izjūta un slēpta tragisma spēks. Šis darbs izceļas ar spēcīgu garīgo segumu.

Ap sešdesmito gadu vidu figurālajā tēlniecībā un arī portretā vērojama savdabīga akmenstēlniecības dižformu uzslāpošanās dažkārt pavisam tiešam dabas motīva nolasījumam. Visai raksturīgi šāda pieeja izpaužas Alberta Terpilovska tēlniecībā. Portretā A. Terpilovskis, pāriedams uz akmenstēlniecību, saglabā noskaņu gīmetnei būtisku tuvplāna uztveri. Viņu saista modeļa raksturs, stāja un sejas pantu īpatnība. Šāda pieeja atklājas «Gleznotāja V. Dišlera portretā» (1965). Nevainojama portretiskā līdzība un tēla iekšējā noskaņa izceļas paastos acu, mutes, matu formu uzsvērumos. Noteicošais ir portretiski tēlojošais plāns. To izceļot, tēlnieks nevairās no asimetriskām skaldnēm un ritma asonansēm, lielu vērtību veltī sejas pantu mīmiskajai savdabībai. Formu un rakstura niansēs izceļ granīta slīpējums.

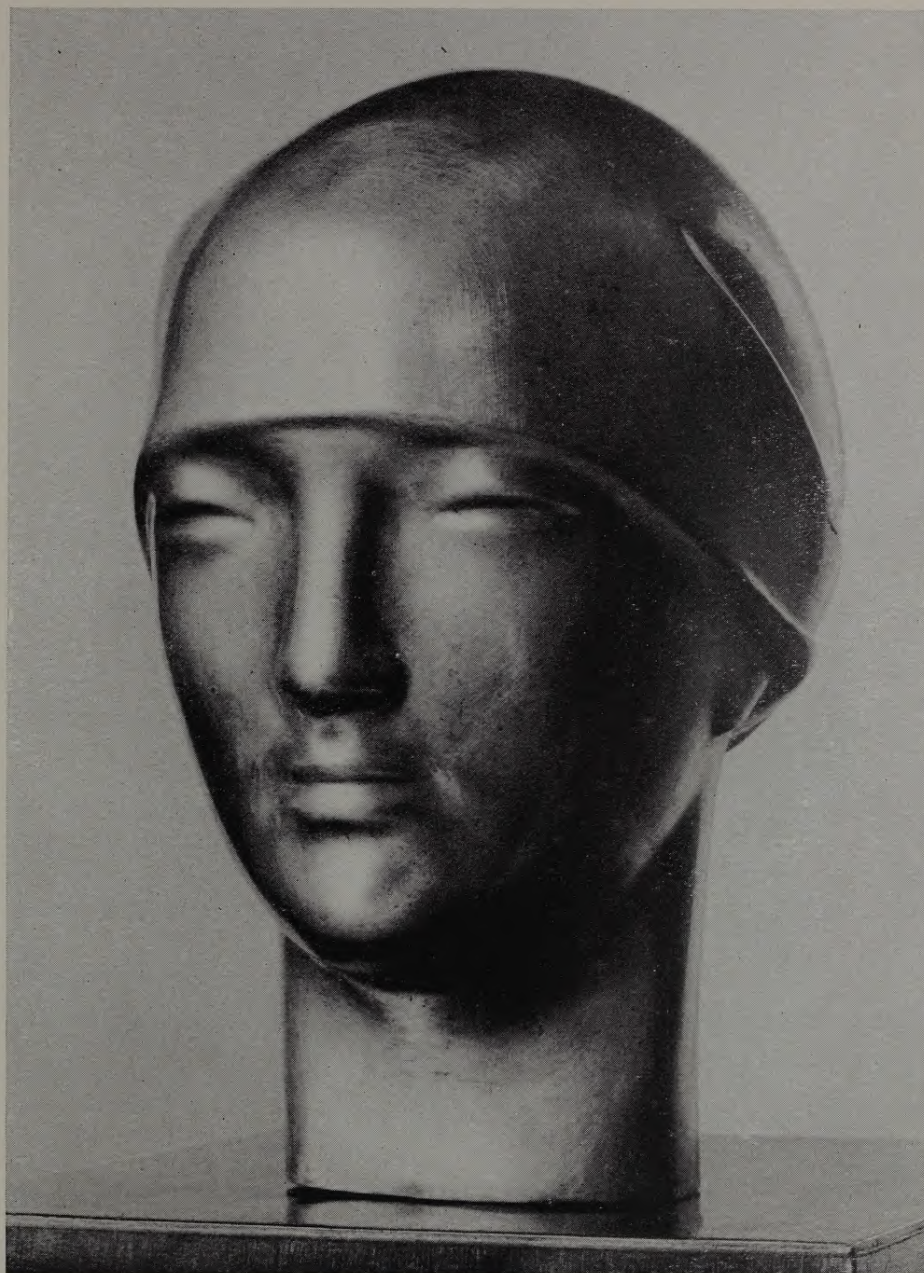
Levs Bukovskis, kas, darbotamies monumentālajā tēlniecībā, pievēršas arī portretam, dažkārt ienes portretiskā veidojumā darbību un norādes uz modeļa profesiju. Piemēram, portretā «Ķirurgs, medicīnas dienesta pulkve-



51. V. Albergs. P. Stučka. Granīts. 1967.



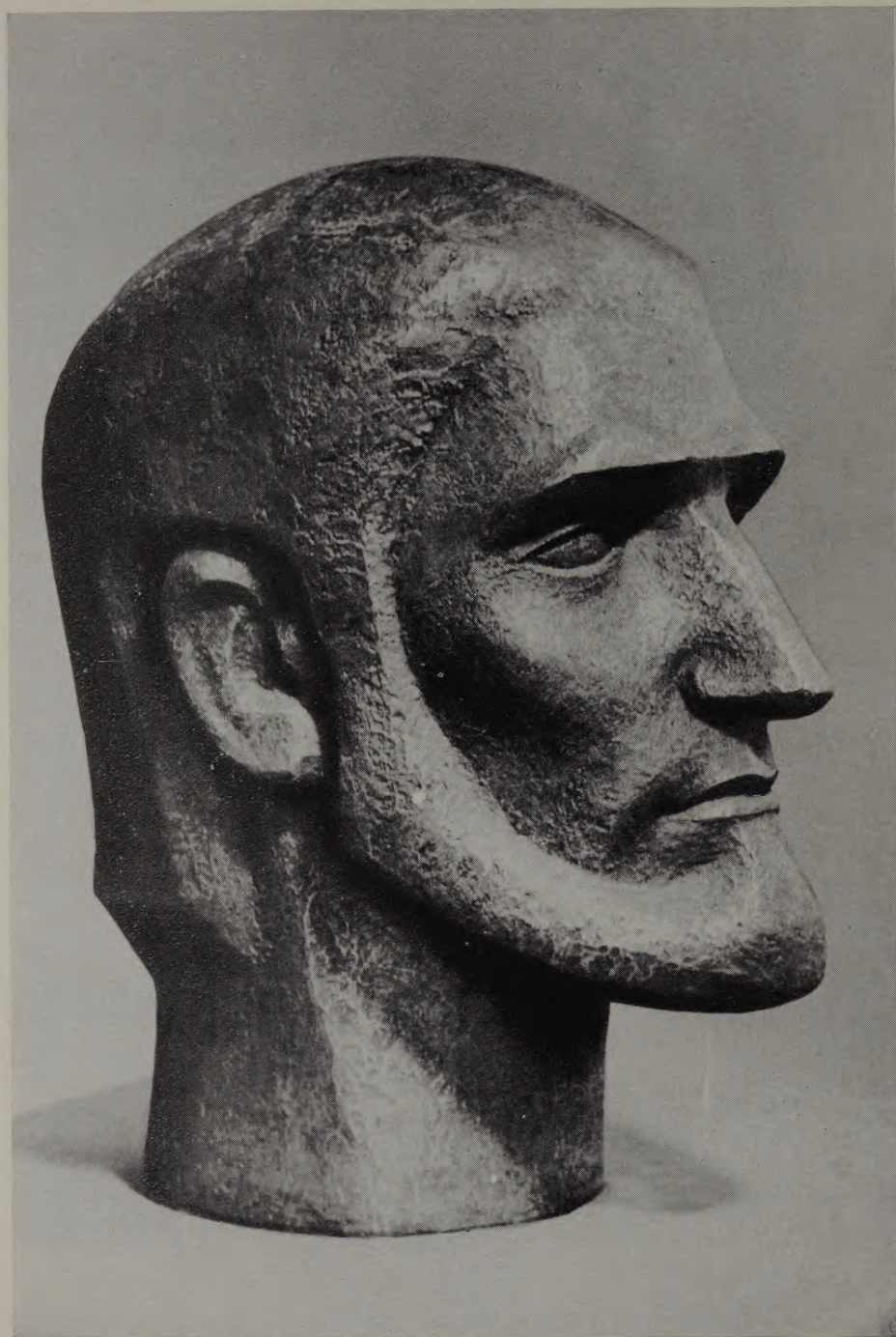
52. A. Terpilovskis. Gleznotāja V. Dišlera portrets. Slīpēts granīts. 1968.



53. E. Upeniece.  
Astrahaņas zvejniece  
Bagturgana.  
Pulēta bronza. 1961.

dis P. Etingers» (1965), kas izpildīts marmorā, pusfigūras kompozīcijā attēlots ķirurgs, kas gatavojas operācijai. Šāds konkrētas rīcības tēlojums ir radniecīgs līdzīga rakstura modeļa profesionālās darbības raksturojumiem piecdesmito gadu tēlniecībā. Portreta forma ir izturēta sešdesmito gadu lakoniski monumentālajā stilā.

Sešdesmito gadu portretā sastopam visai daudz lirisku intonāciju. Ap piecdesmito sešdesmito gadu miju, kad sīki detalizēta atveidojuma loma mazinās, paveras ceļš sacerēti vispārinātām galvu kompozīcijām, liriski raksturojošiem un liriski vispāriņošiem paņēmiņiem. Liriskais portretā izpaužas emocionālā attieksmē un arī plastikas estētisko īpašību pastiprinājumā. Portreta poetizētajai kopnoskaņai, kas izpaužas apvienojošā tēlnieciskā formā, arī formas monumentalizēšanas centieniem latviešu tēlniecībā bieži vien ir liriskas attieksmes pirmamats. Pilnā apjomā un iespēju daudzveidīgumā latviešu tēlniecībā spēcīgās liriskā un līroepiskā vispāriņājuma



54. I. Zandberga.  
Gleznotāja  
J. Pīgožņa portrets.  
Bronza. 1972.

tradīcijas sešdesmito gadu portretā neatdzīvojas. Kā viena no tēla interpretācijas iespējām liriskā intonācija parādās gan jau pieminēto, gan vairāku citu tēlnieku darbos. Sešdesmito un arī septiņdesmito gadu pirmās puses portretā lirisks vai episks vispārinājums reti tiek pacelts filozofiski pamatotas tēla pamatkonceptijas līmenī un līdz ar to nepierādās tik izvērsti un tīrskanīgi kā, piemēram, divdesmito trīsdesmito gadu tēlniecībā. Liriskā attieksme izteicās galvenokārt raksturojuma pavadmotīvā vai ir vispārīgas liriskas noskaņas izpaudums tēla plastiskā veidola izstrādājumā. Liriskas intonācijas portretā bieži vien saistās ar smalkjūtīgu plastiskā veidola niansējumu.

Šāda pieeja vērojama Rasma Bruzītes tēlniecībā. Būdamā apveltīta ar teicamu formas plastiskā satvara un plūduma izjūtu, R. Bruzīte šo īpa-



šību jo pilnīgi izkopj figurālajos veidojumos. Arī portretos tēlniece uzsver ne tik daudz psiholoģiski raksturīgo, kā galvas vai sejas plastiskās īpatnības. Tēlniece veido galvenokārt noskaņās radniecīgus, klusināti liriskus sieviešu portretus. Tāds, piemēram, ir «VEF strādnieces komjaunietes M. Galviņas portrets» (1962).

Ar patiesu bijību apsverot katras formas un koptēla plastisko izstrādājumu, cilvēka tēlam tuvojās Valda Malēja, kas veidojusi vairākus iekšīgus kamernoskaņas portretus. Piemēram, nelielajā galvas kompozīcijā «Leņingradas keramiķe M. Davidova» (1964) modelim piemītošā atturība un iekšējais smalkums izpaužas neuzkrītoši, bet raksturīgi atklātā iekšējā kustībā. Klusināti maigas, bez asumiem un šķautnēm ir formu pārejas. Tādējādi katra veidojuma nianse raksturo cilvēka izturēšanās veidu, stilu, viņa būtību.

Asāk uzsverot raksturīgo, bet tēla kopnoskaņā izceļot maiguma caurstrāvotu iekšēju attieksmi, dažus intīmus portretus un vairākus granīta krūšutēlus veidojusi Inese Krūmiņa. Piemēram, Daugavpilī uzstādīts viņas «A. Pūmpura portrets» (1965).

Šķiet, ka lirisks pārdzīvojums, nevis patētisks modeļa īpašību paspīlgtinājums ir Gunas Zvaigznītes portretu tēlnieciskās izteiksmes monumentalizēšanās pamatā. Īpaši spēcīgi tēla un plastikas dižformas poetizējums atklājas monumentālajā «Komponista J. Vītola portretā» (1964).

Izteikti liriskas gan plastikas izjutuma, gan noskaņojuma ziņā ir Evijas Upenieces vispārinātās, bet dažkārt arī vispāriņoši sacerētās meiteņu un sieviešu galvas, kuras tēlniece izpilda marmorā vai bronzā, parasti ar pulējumu parādīdama materiāla un līdz ar to arī tēla pievilcību. Reizēm tēlniece liriskajā kopnoskaņā noteiktāk uzsver raksturu, tādējādi tuvinot šāda tipa veidojumus «skarbā stila» intonācijām. Raksturīgs piemērs ir bronzas galva «Astrahaņas zvejniece Bagturgana» (1961). Septiņdesmito gadu portretos tēlniece lirisko attieksmi un daiļuma uzsvērumu konkrētīzē vairākos mākslinieču un aktrišu portretos.

Liriski vispārinātās galvas un raksturportreta paralēles sastopam Ilgas Zandbergas darbos. Daiļrades gaitu sākumā, iezīmīgi atbalsojot nepatiku pret detaļās sīki izstrādātu modeļa atveidojumu un tiecoties pēc apvienojošas noskaņas un apvienojoša plastikas plūduma, tēlniece veido vairākas pievilcīgas meiteņu galvas («Dace», 1962). Šajos nesarežģītajos, ar spirtu liriskā noskaņojuma izjutumu apveltītajos darbos, kuru formas izsmalcinājumu ierobežo šamota raupjums, atklājas mierīga, dramatiski nesaasināta pasaules uztvere. Nevēlēšanās paspīlgtināt tēlu dramatiskas ekspresijas virzienā un zināms atturīgums atsevišķu cilvēka īpašību uzsvērumā un izvērtējumā saglabājas raksturportretos. Būdam apveltīta ar intuitīvu raksturīgā izjūtu, tēlniece savu priekšstatu par cilvēku atveido izlīdzināti un zināmā mērā spontāni. Raksturelementu un tēla vispārīgā nostādījuma pamatattiecības nosaka latviešu tēlniecības skolas pieredze. Atsevišķu darbu portretiskais izteiksmīgums, to vispārinājuma, vispārīguma vai individualizācijas mērs izaug no attieksmes pret modeli un darba ar to. Sastopoties ar modeli, kurā izteikta rakstura savdabība, tēlniece to atsedz impulsīvi un tieši, kā dabiski noteiktu veselumu. Šāda pieeja īstenojas granītā cirstajos sešdesmito gadu vidusposma darbos, piemēram, «Tēlnieces A. Dumpes portretā» (1965) un «Tēlnieces A. Briedes portretā» (1966). Īpaši organiski modeļa raksturs atklājas granītskulptūrā «Anitas portrets» (1970). Šajā darbā savdabīgi parādās raksturīgu sejas formu un akmens monolīta attiecības. Gan galvas iekomponējams akmenī, gan sejas formu izstrādājums atraisīti un precīzi kalpo konkrēta rakstura atklāšanai. Tēla psiholoģiski nesadalītā iekšējā elpa un dzīvesspēka apliecinājums atgādina tēlniecības portreta senformas, kā arī episki vispārināta tēla tradīcijas. Portrets iegūst padziļinājumu. Mūsdienīgas rakstura iezīmes atklājas pirmatnīgi spēcīgas dzīves izjūtas atbalsī. Portretos, kas balstīti uz konkrēta rakstura izjutumu, tēlniece ne vairās no niansēta, dabas pirmiespaidiem tuvināta formu izstrādājuma. Tas atliecas arī uz īpatnā kamernoskaņā ieturēto granītskulptūru «Aijas Zīles portrets» (1972) un bronzā atlieto «Gleznotāja J. Pīgožņa portretu» (1972). Ja priekšstats par portretējamo cilvēku ir vispārīgāks, atbilstoši vispārīgs ir arī portreta tēlnieciskais risinājums, piemēram, «Eduarda Smiltēna portrets» (1963).



55. J. Zariņš.  
Krišjānis Barons.  
Marmors. 1975.

Ap septiņdesmito gadu vidu ar granītskulptūru risinājumos bagātinātu formas izpratni tēlniece atgriežas pie liriski noskaņota portrettēla. «Pianistes Ilzes Graubiņas portretā» (1974) liriskā intonācija izskan raksturojuma pavadmotīvā. Granītskulptūrā «Meitenes galva» (1976) liriskais motīvs atklājas emocionāli klusinātā iekšējā pārdzīvojumā un materiāla estētiskās pievilcības uzsvērumā gan kompozīcijā, gan slīpējumā.

Sešdesmito gadu portrettēlniecībā, sevišķi granītportreta stilistisko īpašību nostiprināšanā, visai būtiska loma ir vairāku monumentālistu darbībai portreta žanrā. Piemēram, Valdis Albergs, Ļevs Bukovskis, Ojārs Siliņš, Jānis Zariņš, pievēršdamies portretam, risina to atturīgi, ģeometrizētā formu vienkāršībā, kas tuva tēlnieku monumentālo darbu stilam. Monumentalizācija parādās arī atsevišķos Irmas Lāčgalvas-Kaminskas, Lūcijas Žurginas, Mārtiņa Šmalca un citu tēlnieku darinātajos portretos.

Visai izvēsta ir Jāņa Zariņa darbība portreta žanrā. 1965. gadā tēlnieks pabeidz agrāk aizsāktu sievas portretu «Biruta». Atšķirībā no liriski traktētā pusfigūras portreta granītā veidojumā «Biruta», kas atliets bronzā, krasāk



56. J. Zariņš. Zvejniecības muzeja dibinātāja A. Šulca portrets. Slīpēts granīts. 1976.



iezīmējas raksturs. Jūtam, ka meistars tiecas izteikt raksturu apjomīgāk un plastiski pilnskanīgāk, tāpēc atsakās no pārāk sīkas detalizācijas un virza tēlu uz lakoniski spēcīnātu izteiksmes vienkāršību. Vēlākie portreti — «Kontroliere A. Dreiberģa» (1965) un «Riteņbraucējs I. Bodnieks» (1967) rāda, ka granīta un bronzas risinājumi satuvinājušies. I. Bodnieka portretā uzsvērtā rakstura noteiktība, mērķtiecība, aktivitāte. Šis darbs zīmīgi atklāj «skarbā stila» portretam raksturīgu enerģijas pārpilna, stipras gribas cilvēka koncepciju. Viens no J. Zariņa stilistiski nosvērtākajiem raksturportretiem ir granītā cirstais «Gleznotājs profesors J. Liepiņš» (1967). Tas ir rakstura iezīmējums un veltījums, kurā paskopi, vispārīgās līnijās atklājas tēlnieka priekšstats par glezniecības vecmeistara personību.

Ap sešdesmito septiņdesmito gadu miju J. Zariņa akmenstēlniecībā ieviešas plašu, rūpīgi gludinātu plakņu un asi apzīmētu formu saskares vietu uzsvērums. Vienlaicīgi pieaug akmens dekoratīvo īpašību nozīme. Tēlnieks izvēlas īpaši skaistus, dažkārt pat unikālus akmeņus. Otrreizēji, lakoniskākā risinājumā cērtot akmenī R. Blaumaņa tēlu, meistars izvēlas labradorītu. Krišjāņa Barona atveidojumam izmantots īpatns pelēksvēdrains marmors. Šo darbu tēlnieciskais risinājums ir zināmā mērā nosacīts. Tas nevis atklāj raksturu, bet izteikti vispārīgi pasniedz tēlniecības materiālu un dod poetizētu priekšstatu par atveidoto cilvēku. Tāpēc jo saistošs ir enerģisks rakstura konkrētības atjauninājums darbos «Zvejniecības muzeja dibinātāja A. Šulca portrets» (1975), «Zvejnieku kolhoza «Uzvara» priekšsēdētāja I. Bumbura portrets» (1977) un citos.

Sešdesmito gadu akmenstēlniecības portreta zīmīgākās idejiskās un arī mākslinieciskās īpašības meistarīgi kristalizētā tīrskanībā atklājas Aleksandra Briedes portretā «Leņins sapņotājs» (1969). Pirmo V. I. Leņina portretu A. Briede veidojusi 1941. gadā. Salīdzinot šo pirmo nelielo portretējumu ar granīttēlu, redzam, ka intonatīvais noskaņojums ir radniecīgs. Granītportretā panākta lielāka garīgā intensitāte. Tā atklājas izteiksmīgā kustībā un ar romantisku pacilātību izteic ne tikai izcilas personības cilvēciskās īpašības un cieņu pret tām. Kustības veids un spēks iegūst simbolisku nozīmi. Tēls apliecina sociālisma ideju triumfu. A. Briedes darbs uzskatāms par vienu no izcilākajiem padomju portreta mākslas leņiniānas sasniegumiem. Tas ir pārliecinošs heroiska tēla paraugs.<sup>8</sup>

Rezumējot jāsecina, ka cilvēka tēls akmenstēlniecībā un portreta atzarojumos, kas stilistiski saistīti ar akmenstēlniecībai radniecīgu pieeju, atklājas gan intīmā, personību atklājošā tuvplānā un liriski raksturojošā vai vispārinotā ievirzē, gan ekspresīvā metaforiskas nozīmes saasinājumā, gan tēlos ar episku, heroiski dramatisku vai heroiski patētisku pacēlumu. Gandrīz visām šīm ievirzēm ir pirmamats latviešu portrettēlniecības tradīcijās. Tās atbilst padomju portreta mākslas attīstības vispārējām tendencēm. Latviešu tēlniecībai piemītošās īpatnības veidojas, sintezējot tradicionālus priekšstatus par portreta žanru tēlniecībā ar mūsdienīgu cilvēka izpratni. Sešdesmito gadu tēlniecībā tradīciju un mūsdienīga skatījuma sintēzes process noris izvērsti, daudz principiālāk nekā latviešu padomju tēlniecības attīstības sākuma periodā piecdesmito gadu pirmajā pusē.

Latviešu tēlnieki akmensskulptūras tradīcijas kopuši īpaši neatlaidīgi un mērķtiecīgi. Tāpēc jāatzīmē daži apstākļi, kuriem, varētu likties, tieša sakara ar darbu mākslinieciskumu nav, bet ar kuriem rezultātu novērtējumā jāreķinās. Stājmākslas līgumdarbu izpildīšanai paredzētais laiks ir aprēķināts, ņemot vērā vidējo, galvenokārt veidošanas procesam nepieciešamo laiku. Tas nav pietiekošs, iecerot un realizējot darbu akmenī. Akmens apstrāde, pirmkārt, ir tehniski visdarbietilpīgākā no visām tēlnieka darba formām. Otrkārt, akmenstēlniecība prasa daudz lēnāku tēla nobriedināšanas posmu. Patiesi augstvērtīga darba īstenošana akmenī prasa daudz lielāku ne tikai spēku, bet arī materiālo līdzekļu patēriņu nekā citas tēlniecības formas. Jāievēro arī tas, ka daudzos gadījumos pirmapstrāde atkarīga no meistaru akmeņkaļu profesionālās pieredzes un sagatavotības. Šis skatītājiem nezināmais darba procesa «aizkadr» patiešām ir sarežģīts. Tajā pagaidām pozitīvus rezultātus nosaka nevis mūsdienu tehnikas prasībām atbilstoša palīgdarbu un tehniskās bāzes

57. A. Briede.  
Leņins — sapņotājs.  
Slīpēts granīts. 1969.

organizācija, bet cilvēku entuziasms. Tā kā daudzi akmenstēlniecības portreti, kas būtībā ir tiesīgi pretendēt uz monumentāla darba nozīmi, ir tapuši stājmākslas ietvaros un grūtos tehniskās realizācijas apstākļos, jāatzīst, ka tas no šo darbu autoriem ir prasījis patiesu pašaieliedzību. Portretā, iespējams, pat skaidrāk nekā citos tēlniecības žanros, saskatāms, ka attīstīt un noturēt radošā spraugumā akmenstēlniecību tādā apjomā, mākslinieciskā līmenī un kvalitātē, kādā tā parādās latviešu tēlniecībā, ir grūts uzdevums.

Izcilākajos darbos tapšanas grūtības nejutam, tomēr kopumā tās nav gluži nemanāmas. Sasteigtība un tēlnieciskā uzdevuma mākslinieciski neattaisnots vienkāršojums nav vienīgās izpausmes. Dažkārt rodas iespaids, ka, paredzot īstenojuma grūtības, atvieglots vienkāršojums iezogas pašā iecerē. Rodas monotoni, akmensapstrādei pavirši pielāgoti kompozīciju un formu atkārtojumi. Pastāv otra galējība. Portrets, īpaši portreta stājformas, prasa gan smalkumu, gan izjutuma asumu. To prasa arī mūsdienīga uztvere. Dzīves temps, arī izstāžu, mākslas notikumu, atsaukšanās nepieciešamību temps ir daudz straujāks un nemierīgāks nekā iekšējais temps, kādā savas idejas un atklājumus līdz lielas mākslas līmenim var nobriedināt akmenstēlniecība. Ne jau velti vecmeistari savā laikā koncentrējās galvenokārt uz episki lēnu, zināmā mērā noslēgtu akmenstēlniecības iekšējās attīstības gaitu. Mūsdienu tēlniecība gluži saprotamā kārtā šādu rāmu attīstības tempu kultivēt nevar. Tā tiecas apgūt asākas un spontānākas izteiksmes formas. Tāpēc jo sārpi, ka tēlniekam dažkārt acīm redzami nav pieticis laika līdz galam nobriedināt un pilnībā saudzēt ar materiālu tiekšanos pēc dinamiskākas, saturā bagātinātas izteiksmes. Akmens necieš butaforisku «ātrgaitas» ekspresiju. Ārīšķīgi «dinamizēta», akmenstēlniecība sāk līdzināties neveiklam, stostīgi elpojošam milzīam.

Grūtības, kā redzams, sagādā arī tas, ka kompozicionālo ieceri tēlnieks vispirms izstrādā un pārbauda māla veidojumā, tad pārnēs uz akmeni. Latviešu tēlniekiem ir liela pieredze akmens īpatnību paredzēšanā. Tomēr veidošana mīkstā materiālā un kalšana akmenī ir ne tikai atšķirīgi, laikā nodalīti procesi. Tie ir diametrāli pretēji formas tapšanas ceļi. Krasī atšķirīgos jēdzienus — «plastiku» jeb veidojumu mīkstā materiālā galvenokārt ar pielikšanas paņēmieni un «skulptūru», t. i., cietā materiālā apstrādi atskaldot, nodalīja B. Vipers, vienlaikus norādīdams uz dinamisko un statisko spēku proporciju plastiskajās koncepcijās, kas izriet no formu tapšanas veida.<sup>9</sup> Izstrādājot mīkstā materiālā darbu, kas domāts kalšanai akmenī, tēlniekam nemitīgi jāpatur prātā, kā ik kustība, ik forma izskatīsies un atklāsies cietajā materiālā. Tādos posmos, kad stila attīstības gaita ir nosvērta, paredzēšana norisinās visumā līdzsvaroti, bez jūtāmām neatbilstībām. Pieaugot dinamiskā elementa lomai tēlnieciskajā uztverē un plastiskajā koncepcijā (mūsdienu tēlniecībā dinamiskā elementa īpatsvars progresē acīm redzami un strauji), noliedzami patvaļīgāks un neapreķināmāks kļūst plastiskās saceres sākuma posms — pirmmeta veidojums. Ja saglabājas mehāniska pārnēsana metode, tad stilistiskas disonances ir neizbēgamas. Pat impulsīvi pielāgojoties akmenim, ne vienmēr ir iespējams novērst nesaderību starp ekspresijas «lidojumu» un akmens iecirtīgo pretestību. Portretā situāciju sarežģī tas, ka portrettēlniecības darba tapšanā tieši šis pirmais posms ir ārkārtīgi nozīmīgs, pat izšķirošs, jo ietver katras nopietnas gūmetnes tapšanai nepieciešamās dabas studijas un kompozicionālos meklējumus. Tā dēvētā tiešā akmensapstrādes metode, kas balstās uz impulsīvā materiāla dabisko īpašību atklāšanu un ir populāra divdesmitā gadsimta tēlniecībā (arī latviešu tēlnieki, piemēram, L. Blumbergs, I. Ranka u. c., to veiksmīgi izmanto figurālo kompozīciju vitalizēšanā), portretā pagaidām nav būtiski ieviesusies, kaut gan to varētu atsevišķos gadījumos lietot. Psiholoģiskas ievirzes portrettēlniecībā, arī tad, ja gūmetni risina monumentālā stilā, sākotnējā veidošana mālā un darba modelis ir grūti aizstājamas tēla tapšanas pakāpes.

Akmenstēlniecības tālākveidošanās atkarīga no tā, kā, apvienojot pieredzi un eksperimentus, mobilizējot visas rezerves, arī tehniskās, tiks sekmēta tās specifisko īpašību nostiprināšana un vēl pilnīgāka izkopšana. Akmenstēlniecības tradīciju uzturēšana latviešu tēlniekiem ir profesionāla lepnuma un meistarības mēroga jautājums. Jo īpaši tas sakāms par portretu, kur akmens asociējas ar noteiktu morālu īpašību kopumu. Jādomā, ka ne tikai por-



58. M. Lukaža. Meitas portrets. Bronza, granīts. 1978.

fretā, bet arī citos tēlniecības žanros akmenstēlniecības izstrādātie principi būs viena no pamatnostādņēm, uz kuras balstoties, tēlniecība virzīsies pretim jauniem sasniegumiem gan tradicionāli lakoniska skulpturālā stila nostiprināšanā, gan, iespējams, pilnīgi pretējā, ar citu materiālu plastiskajām iespējām saistītā, tēliski atraisītā un veidojuma dinamiskākā stilistikā.

Metālplastikas, kaluma, bronzas lējuma iespējas monumentālajā, dekoratīvajā un mazo formu tēlniecībā ap šesdesmito un septiņdesmito gadu miju tiek izmantotas arvien plašāk un stilistiski konsekventāk. To sekmē nepieciešamība piešķirt tēlniecības darbam lielāku telpisku intensitāti, arī pastiprinātā interese par kustību, kas monumentālajā un dekoratīvajā sfērā izpaužas jo vērienīgi. To sekmē atjaunota interese par smalkāk niansētu veidojumu. Latviešu tēlniecībā visai spēcīga ir tradīcija (varbūt arī aizspriedums) gīmetni būvēt kā tēliski noslēgtu tēlniecisku vienību, ļaujoties galvenokārt uz to iestrāvojumu telpā, kuru sniedz lakoniski organizētas pamatformas, vai arī uzsvērt tēlnieciskā izstrādājuma tuvplānu.

Raksturodams tēlnieciskā stila un materiāla attiecības dažādos laikmetos, B. Vipers pievērš uzmanību tam, ka tēlnieciskā stila koncepcija bieži vien pārveido priekšstatu par materiālu. Piemēram, ēģiptiešu tēlniecībā arī mīkstie materiāli liekas cieti, jo ciets savā būtībā ir ēģiptiešu tēlniecības stils.<sup>10</sup>

Līdzīgu ainu varam vērot arī latviešu tēlniecībā. Pakāpeniski nostiprinoties «skarbā» jeb «stingrā» stila autoritātei, paņēmienu, kas visraksturīgāk pārstāv šo stilistisko ievirzi, tiek pārnesti uz visiem materiāliem. Arvien biežāk par cietu materiālu tiek pasniegta bronza, arī alumīnijs, kuru dažkārt izmanto kā bronzas aizstājēju. Nereti veidojumā bronzai gandrīz burtiski atkārtojas formas ģeometrizācijas un skaldņošanas paņēmienu, kas raksturīgi akmensapstrādei. Populāra kļūst mehāniskā cietapstrāde — slīpēšana un pulēšana. Dažkārt tā palīdz noslēpt atlējuma kļūmes. Jāpiebilst, ka niansētu bronzas lietojumu visai būtiski kavē arī tas, ka esošā tehniskā bāze ne vienmēr spēj nodrošināt augstvērtīgu atlējuma kvalitāti, kas portretā jo īpaši svarīga. Visu minēto iemeslu dēļ bronzas un vispār metāllējuma iespējas portrettēlniecībā tiek izmantotas tikai daļēji.<sup>11</sup>

Tomēr bronza saglabā savu nozīmi kā viens no portreta īstenojumam vispiemērotākajiem tēlniecības materiāliem. Ja salīdzinām bronzā lietās gīmetnes ar akmenstēlniecības darbiem, tad līdzās kopīgām iezīmēm redzamas arī atšķirīgas. Akmenstēlniecība pārliecinošāk ietiecas monumentālajā vispārinājumā, bronzas portreti, īpaši sešdesmito gadu pirmajā pusē, ciešāk saistīti ar dabas formu un raksturojuma tiešamību. Vēlāk, kad populāri kļūst cietapstrādes — pulēšanas un slīpēšanas — paņēmienu, bronzā izpildītajos darbos līdzās raksturojošam plānam izceļas tēlniecības darba dekoratīvās īpašības. Bronzā impulsīvāk nekā akmenī realizējas ekspresija un dažkārt arī sarežģītāku kompozicionālu risinājumu meklējumi. Jāatzīst gan, ka bronzas paļāvīgumu tēliski izvērstu portretisku kompozīciju radīšanai latviešu tēlnieki sešdesmitajos gados izmanto reti un visai piesardzīgi. Arī bronzas gīmetņu kompozīcijās dominē galva, dažkārt sastopami portreta risinājumi tradicionālā krūšutēla vai pusfigūras kompozīcijā. Pārsvarā ir lakoniskas vai nu raksturojoši, vai arī dekoratīvi uzsvērtas formas. Risinājumi bronzai visumā iekļaujas vispārējās stilistiskās orientācijas ietvaros. Atsevišķos gadījumos veidojas atšķirīga konkrētības un vispārinošo paņēmienu attiecība.

Zīmīgi bronzas lietojums atklājas tēlnieces Vandas Zēvaldes veidotajās gīmetnēs. Sešdesmito gadu sākumā uzmanību saista tēlnieces veidoti pirmindnieku portreti. Šīs gīmetnes, kas parādās vissavienības izstādēs, min labāko darba cilvēka tēmai veltīto skulptūru vidū. Sociālistiskā Darba Varoņu J. Luriņa (1961), V. Buša (1962) un citās līdzīga rakstura gīmetnēs tēlniece nopietni un iejūtīgi atklāj portretējamā cilvēka raksturu. Bez īpaša patosa panāk to, ka tēlā izskan pozitīvu garīgo īpašību apliecinājums. V. Zēvaldes darbu tēlnieciskais veidojums ir rūpīgs, ar vērtīgi izsvērtām formu attiecībām un nesarežģītu kopformas nostādījumu. Šajos sešdesmito gadu sākuma posma darbos formas ir kompaktas, bet ne krasi ģeometrizētas, vienkāršas, bet ne vienkāršotas. Visai liela loma tēla noskaņas radīšanā ir īpaši apdarinātai veidojuma virsmai. Gīmetnēs ar monumentālu ievirzi, kas domā-

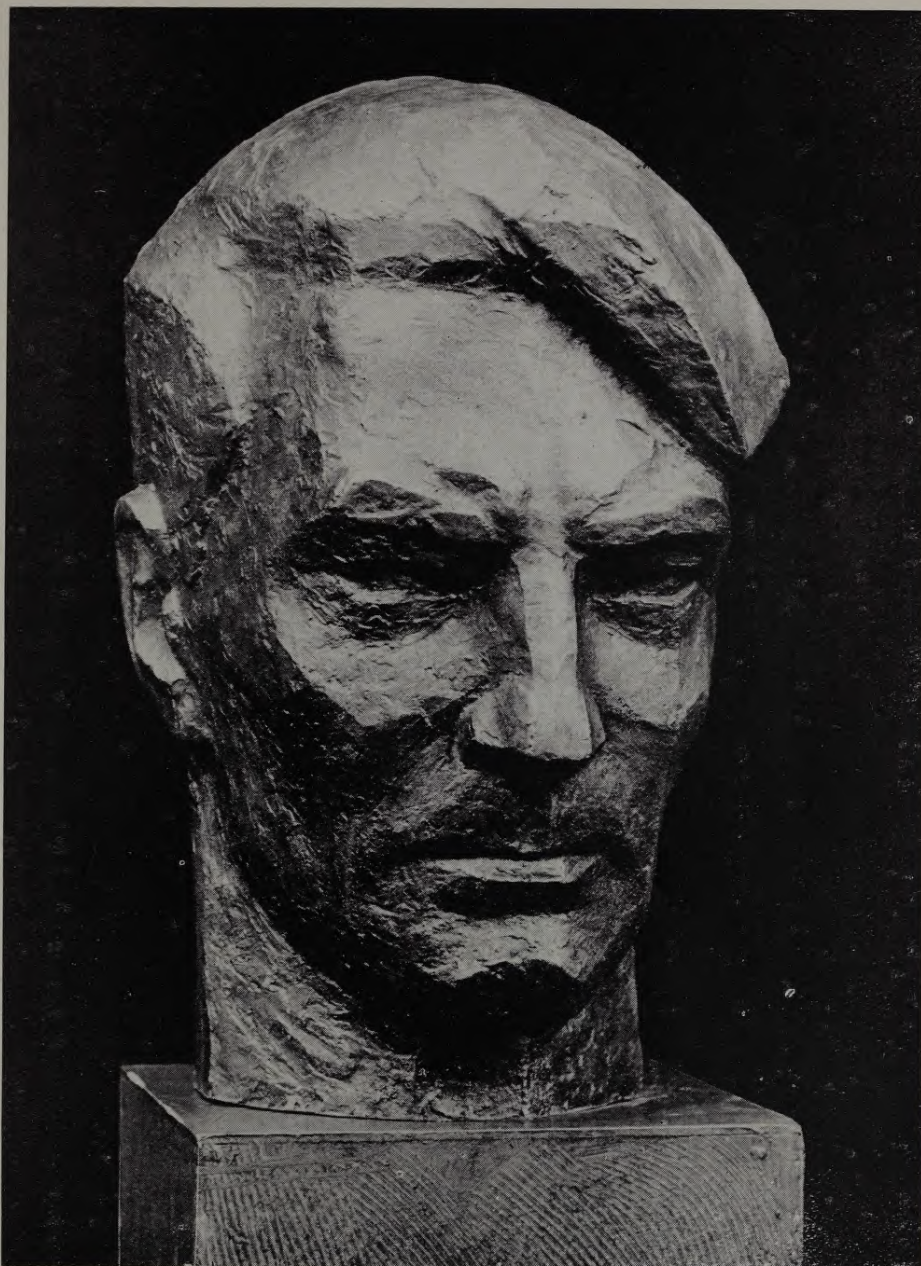




59. V. Zēvalde. Gleznotāja K. Ubāna portrets. Bronza 1965.



60. L. Novožņeca.  
Frontes draudzene.  
Bronza, granīts. 1962.



61. G. Grundberga.  
Mākslinieka V. Valdmaņa  
portrets.  
Bronza. 1967.

tas uzstādīšanai ārtelpā (piemēram, J. Jansona-Brauna, J. Alkšņa un J. Fabriciusa portreti Komunāru laukumā), tēlniece izteiktāk ģeometrīzē ik formu, līdz ornamentālam koptonim nostrādā faktūru. Darbā «Gleznotāja K. Ubāna portrets» (1965) un daudzos citos vairāk tiek izcelts raksturojuma tuvplāns. Ģeometrīzējošais stīvums un arī faktūras vispārīgums daļēji saglabājas. Līdz ar to darbs kļūst it kā divdabīgs: ne īsti intīms un arī ne monumentāls. Šķiet, ka V. Zēvaldes portretistes redzējums pilnīgāk atklājas dabas formām tuvā, ģeometrīzācijas atvēsinošajai loģikai nepakļautā modeļa atveidojumā. Tā kā septiņdesmito gadu portretā ir nojaušama atjaunota interese par šādu pieeju, jādomā, ka ar laiku tēlniece tai drošāk uzticēsies.

Dabas formām tuva portretiska uztvere piemīt Lejas Novoženečas veidotajām ģīmetnēm. Darbos «Sociālistiskā Darba Varones E. Silīņas portrets» (1961), «Karikatūrista S. Haskina portrets» (1963), «Rakstnieka Ed. Saleņika portrets» (1963) un citos redzams, ka, saglabājot piecdesmito gadu tēlniecībai iezīmīgu interesi par sejas vaibstu atveidojuma precīzītāti, tēl-

niece pakāpeniski nostiprina ģīmetni ar stingrāku un vienkāršāku galvas nostādījumu, ar kompaktāku kopformu un noteiktāku veidojumu. Atsevišķos darbos, kad māksliniece acīmredzot vēlas sasniegt patētiskāku tēla skanējumu, viņa pievēršas ģeometriski pastiprinātām formām, krūšutēla kompozīcijai. Sfājportretam raksturīgā, atturīgi monumentalizētā veidojumā tēla heroiskais saturs atklājas «V. I. Ļeņina portretā» (1969), kas atliets bronžā un novietots uz slīpēta granīta pamatnes. Bronzai pašvīdīgi impulsīvā tēlnieciskā izpildījumā un piecdesmito gadu tēlniecībai tuvā tēla tipiskuma izpratnē veidota ģīmetne «Frontes draudzene» (1962). Impulsīvi ir arī emocionālo noskaņu fiksējumi bērnu un meiteņu portretstudijās. Ne visi L. Novožeņecas darbi atlieti bronžā. Atsevišķos gadījumos tēlniece pieļauj arī galvanizēta alumīnija vai keramikas materiālu lietojumu.

Atturīgāk un apcerīgāk, bet līdzīgā ievirzē no detalizēta portretējuma uz cietāku un lakoniskāku tēlniecisku izpausmi izpildītas Jura Bajāra veidotās latviešu kultūras darbinieku ģīmetnes, piemēram, «Akadēmiķa J. Endzelīna portrets» (1960), «Komponista J. Ozoliņa portrets» (1967) un citas. J. Bajārs mazāk izceļ tēlā un veidojumā bronžai raksturīgu dinamismu, vairāk paļaujas uz apsvērti statisku sejas formu un ģīmetnes kompozīcijas izpildījumu.

Artistisks temperaments un rakstura noteiktības izjūta piemīt dažiem Gaidas Grundbergas veidotajiem portretiem — «Pianiste Z. Urga» (1961), «Gleznotāja V. Kalnrozes portrets» (1961) utt. Tēlniece portretā ir izmantojusi ne tikai lējuma, bet arī metālkaluma tehniku. Viens no spēcīgākajiem G. Grundbergas darbu vidū ir bronžā lietais «Mākslinieka V. Valdmaņa portrets» (1969). Tajā atklājas aktīva personība. Tas ir darbs, kurā nejutam paņēmienu. Liekas, ka veidojums tapis atraisīti. Nesdams sevī gandrīz visas «skarbā stila» portretam tipiskās iezīmes, tēls atklājas kā iejūtīgi heroizēts raksturportrets.

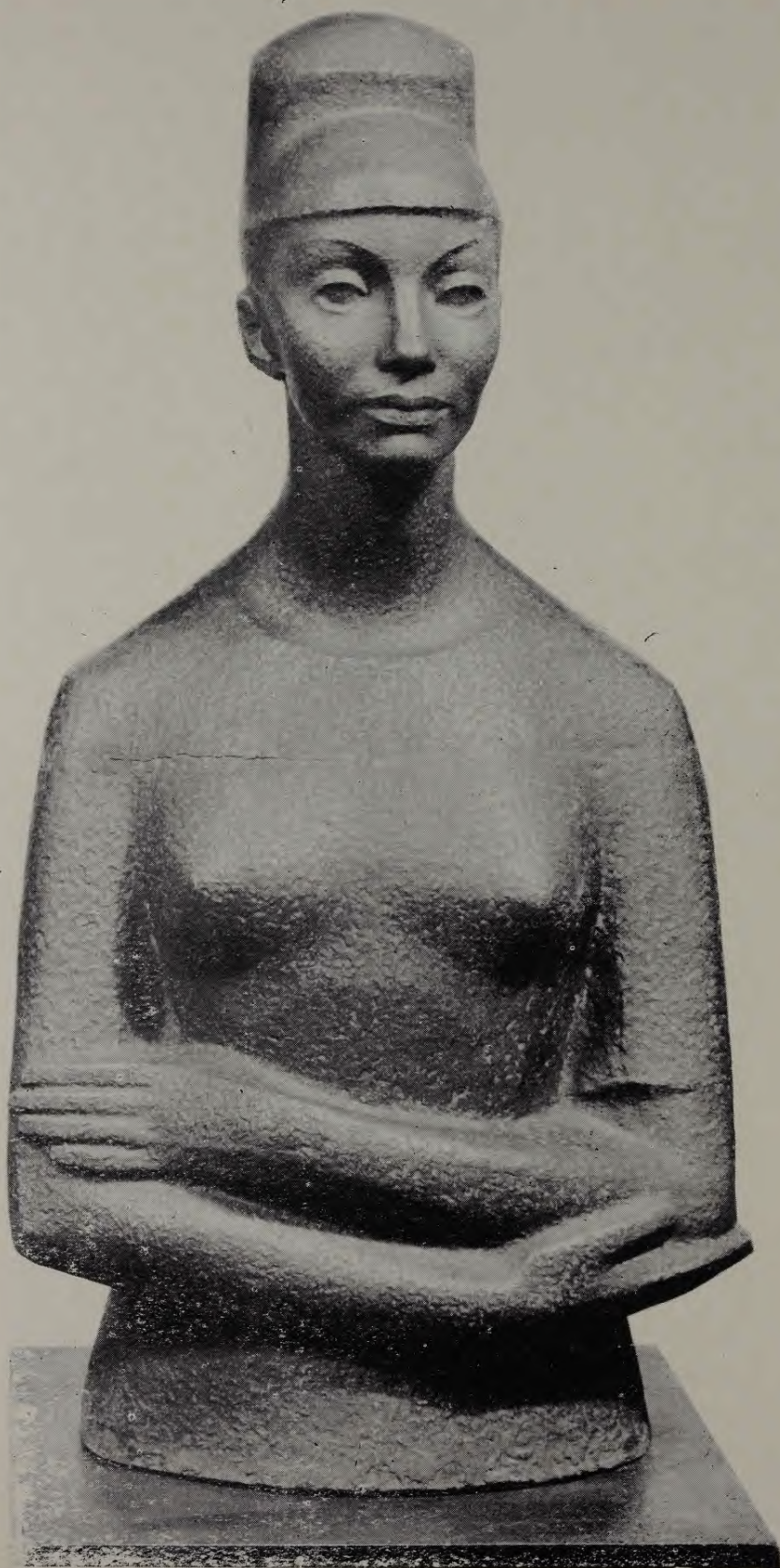
«Skarbā stila» poētiskais romantisms īpatnēji atspoguļojas Artas Dumpeš darbos. A. Dumpeš pieder pie paaudzes, kura lakoniskā stila principus neizsecina pakāpeniski uz T. Zaļkalna metodē saskaņotu formu sintēzes pamata. Tēlniece pieņem tos kā pašsaprotamu formulu un savā daiļrades sākuma posmā attīsta ar jaunībai raksturīgu aizrautību. Tēla ekspresijas vārdā A. Dumpeš nevairās no stilizācijas un nosacītu formas paņēmienu lietošanas, gandrīz vienmēr patur prātā ne tikai kompozīcijas un ritma efektīgumu, bet arī tēlnieciskā risinājuma radīto dekoratīvo iespaidu. Šāda pieeja orientējas uz vispārinājumu. Tas parādās mērķtiecīgi organizēta ritma un plastikas norisē. Figurālajās kompozīcijās ekspresija atklājas caur tēla simbolu, portretā — caur modeli.

Ienākdama portretā, tāpat kā figurālajā tēlniecībā, ar jaunības tēmu, A. Dumpeš izceļ savos laikabiedros vitalitāti un aizrautību. Tēlniece veidojusi vairākas sportistu ģīmetnes (R. Lāces, S. Smildziņas, V. Muižnieka u. c. portreti). Tie ir kompozicionāli noteikti, psiholoģiski nesarežģīti darbi, kuri apliecina enerģiska, mērķtiecīga cilvēka tipu.

Artai Dumpei piemīt aktīva ritma izjūta. Liekas, tēlnieces saistību ar modeli visai būtiski ietekmē vai nu radniecīga, vai atšķirīga ritma strāva. Uztverot radniecīgo, tēlniece ļauj vaļu temperamentam un droši ved tēlu uz ekspresīvu kulmināciju. To vērojam ar plašu žestu veidotajā «Aktrises M. Zemdegas portretā» (1967). Saskaņoties ar atšķirīgu ritmisku strāvojumu, māksliniece tiecas to atbilstoši kompozicionāli definēt, pieklusina pašizteiksmi un ļauj izpausies modeļa īpatnībai. Tas redzams «Tēlnieces V. Blunovas portretā» (1964), kas veidots pusfigūras kompozīcijā. Tēla savdabīgo kamernoskaņu rada statiskuma un delikātas kustības saskaņa. Portreta kompozīcijā tēlniece uzsver sakrustotu roku žestu, kas iedarbojas līdzīgi ietvaram. Roku salikuma regulārais taisnstūris izceļ plecu, kakla līnijas un sejas pantu veidojuma smalkumu. Galvas kopforma nedaudz atgādina Nefretetes galvu. Viegļu stilizāciju tēlniece pieļauj arī detaļu izveidojumā, tomēr vērīgu tuvību dabas formām nezaudē. Dabiski īpatnējā atklāšanās caur acīm redzamu, bet tēlam neuztīptu un jūtīgi smalku stilizācijas aizplīvurojumu piešķir portretējumam pievilcību, varētu teikt, pat šarmu. Veidojumā nav nekā gleznieciska, tas ir pasvītroti tvirts, ar vietumis paasi apzīmētām formu pārejām, tomēr tēla klusinātā iekļaušanās telpā un kompozicionālās sakarības atgādina glezniecības portretam raksturīgus paņēmienu (piemēram, sejas izteiksmes un roku žesta sabal-



62. A. Dumpe. Mākslinieces Dž. Skulmes portrets. Slīpēta bronza. 1972.



63. A. Dumpe. Tēlnieces V. Blunovas portrets. Alumīnijs. 1964.



64. P. Zaļkalne.  
Zelta kāzas.  
Veltījums maniem vecākiem.  
Bronza. 1978.

sojums). Šo iespaidu pastiprina figūras uzsvērtā frontalitāte un silueta līniju ritējums. Tas ir viens no nedaudzajiem portretiem, kurā alumīnijs — materiāls ar sidraboti mafētu toni un vieglumu — labi iekļaujas tēla kopnoskaņā un ir estētiski pilnvērtīgi izmantots. Tēlā liriskās intonācijas atklājas spirtīgi un daudznozīmīgi, bez sentimenta pieskaņas.

Ārēji mierīgais darbs ir daudzējādā ziņā oponentošs. Ar kompozīcijas izvērsumu telpā, izteiktu estetizācijas noslieci un klusinātu daudznozīmīgumu tas visai noteikti uzstājas pret «skarbā stila» robusto tiešumu un latviešu tēlniecībā jo īpaši izplatīto portretkompozīciju vienmuļumu. Diemžēl tēlniece šo līniju un šajā darbā formulētos atradumus būtiski nepadziļina. Pusfigūras kompozīcijā vēl veidots «Dirigenta E. Tona portrets», bet tas ir sasteigtāks. Savdabīgi veidojas tēla estetizācijas, ritma plastiskās dinamikas un personības atklāsmes attiecības, piemēram, bronzas slīpējuma tehnikā darinātajā «Mākslinieces Dž. Skulmes portretā» (1972), kurā tēlniece izmanto pierastāku paņēmieni — galvas kompozīciju ekspresīvā kustībā.

Uz portreta ritma plastisku risinājumu un skulptūras dekoratīvo īpašību raksturīgu akcentējumu gludi slīpētās virsmās palaujas arī vairāki citi tēlnieki, piemēram, Valentīna Helmūte, kas veidojusi vairākus dekoratīvi izteiksmīgus portretus granītā un bronzā. Gludi slīpētas formas portretā izceļ arī Rimma Pancehovska. Pārslas Zaļkalnes portretu veidojumos, piemēram, it uzskatāmi atklājas virzība no raksturportreta cauri tēla monumentālā vai dekoratīvā aspekta izcēlumam uz atjaunotu interesi par intīmākiem raksturojuma paņēmieniem («Rakstnieka Žaņa Grīvas portrets», 1971; «Tēlnieces Zigrīdas Fernavas-Tiščenko portrets», 1977; mākslinieces vecāku dubultportrets «Zelta kāzas», 1977).

Sakarā ar ekspresīvi tektoniskā elementa lomas pieaugumu ne tikai minēto, bet vairāku citu portrettēlniecības meistarū darbos, piemēram, atsevišķos L. Davidovas-Medenes un E. Leimanes darinātos portretos, var pieņemt, ka šādā ievirzē izpaužas noteikta stilistiskās kopvirzības fāze. Ja piecdesmito gadu otro pusi ar šim posmam raksturīgajiem psiholoģiski pamatotas sintēzes meklējumiem uzskatām par pirmo, sešdesmito gadu sākuma un vidusposma monumentalizācijas centienus par otro, tad šo varētu apzīmēt par trešo — ekspresīvo posmu. Protams, šāds dalījums kā jebkura klasifikācija ir nosacīts, tomēr stila attīstības gaitā šie posmi iezīmējas visai skaidri. Portretā tie, iespējams, ir pat saskatāmāki nekā citos tēlniecības žanros, jo saistās ar zināmu distancēšanos no dabas pirmiespaidiem un jutekliskas tiešamības. Pret-

statā šai tendencei aktivizējas impulsīvāka plastikas uztvere. Ir tēlnieki, kuru plastiskā izjūta tiecas izpausties ne vairs tik stingrā, tektoniski disciplinētā veidā, bet organisku formu tapšanai radnieciskā izteiksmē. Te varētu minēt *Alvīni Veinbahu*, kas galvenokārt darbojas figurālajā vai monumentālajā tēlniecībā, bet ir veidojusi arī dažus raksturīgi uztvertus portretus. Zīmīgākais no tiem ir mākslinieces «Pašportrets» (1974).

Pilnībā paļaudamies uz akmens bluķa organisko iekšējo spēku un netiekamies neko akmenim uzliet, it kā milža kalta darinātus tēlus tieši akmenī, bez iepriekšizstrādāta meta vai modeļa cērt *Indulis Ranka*. To vidū ir arī portretiski vērtējumi, kuros tēlnieks sejas, galvas vai auguma portretiskās iezīmes papildina ar fantāzijas motīviem. Raksturīgs šāda brīvi komponēta piemēras tēla piemērs ir «Vērtējums *Kārlim Eglem*» (1974).

Vairāku tēlnieku daiļradē vērojams jutekliskas tiešamības uzsvērumš stājportretā. To varētu teikt par *Vijas Mikānes*, *Valentīnas Zeiles* un *Igora Vasiļjeva* portrettēlniecību. Katrs no šiem tēlniekiem, kopumā izsakot sešdesmito gadu portretam raksturīgu pacēlumu un patosu, portretā ienes ne tikai intensīvu pārdzīvojumu un aktīvu pilsonisku attieksmi pret portreta problēmām, bet arī zināmas stilistiskas īpatnības.

Par *Valentīnu Zeili* var teikt, ka viņa ir apveltīta ar instinktīvu portretiskā elementa izjūtu, kas izpaužas jau tēlnieces pirmajos veidojumos. Pat *V. Zeiles* figurālie darbi gandrīz vienmēr nes sevī portretiskas iezīmes un bieži vien arī autobiogrāfisku konkrētību. Viens no tēlnieces pirmajiem portretiem ir nelielais, rodēniski ekspresīvā veidojumā darinātais portrets «*Vecmāmiņa*» (1959) — darbs, kura jutekliski uztvertajā tiešamībā, liekas, elpo pati dzīve. Tas liecina par raksturotājas dotībām un temperamentīgi atraisītu plastikas izjūtu. Tas liecina arī par tēla patiesuma izpratni. Iespējams, ka, attīstoties šādai impulsīvi gleznieciskai pieejai, labvēlīgā stilistiskā strāvā *V. Zeile* būtu varējusi veidoties par tāda tipa portrettēlniecības meistari, kāda, piemēram, ir krievu tēlniece *A. Golubkina*. *V. Zeiles* ceļš ir sarežģītāks. Mākslinieces portrettēlniecība līdzās citiem žanriem, kuros viņa darbojas, strauji sazarojas dažādos virzienos. Tēlniece strādā ātri un ražīgi. Tikpat impulsīvi, kā viņa veido, tā arī atsaucas uz visdažādākajiem iespajdiem. Viņas darbi ne vienmēr ir stilistiski nobriedināti, toties tiem nekad nepietrūkst emocionālas aizrautības, jūsmas. Labākajos no tiem saista raksturojuma spilgtums. Sešdesmito gadu portreta tendences *V. Zeiles* darbos atspoguļojas jutekliski saasināti.

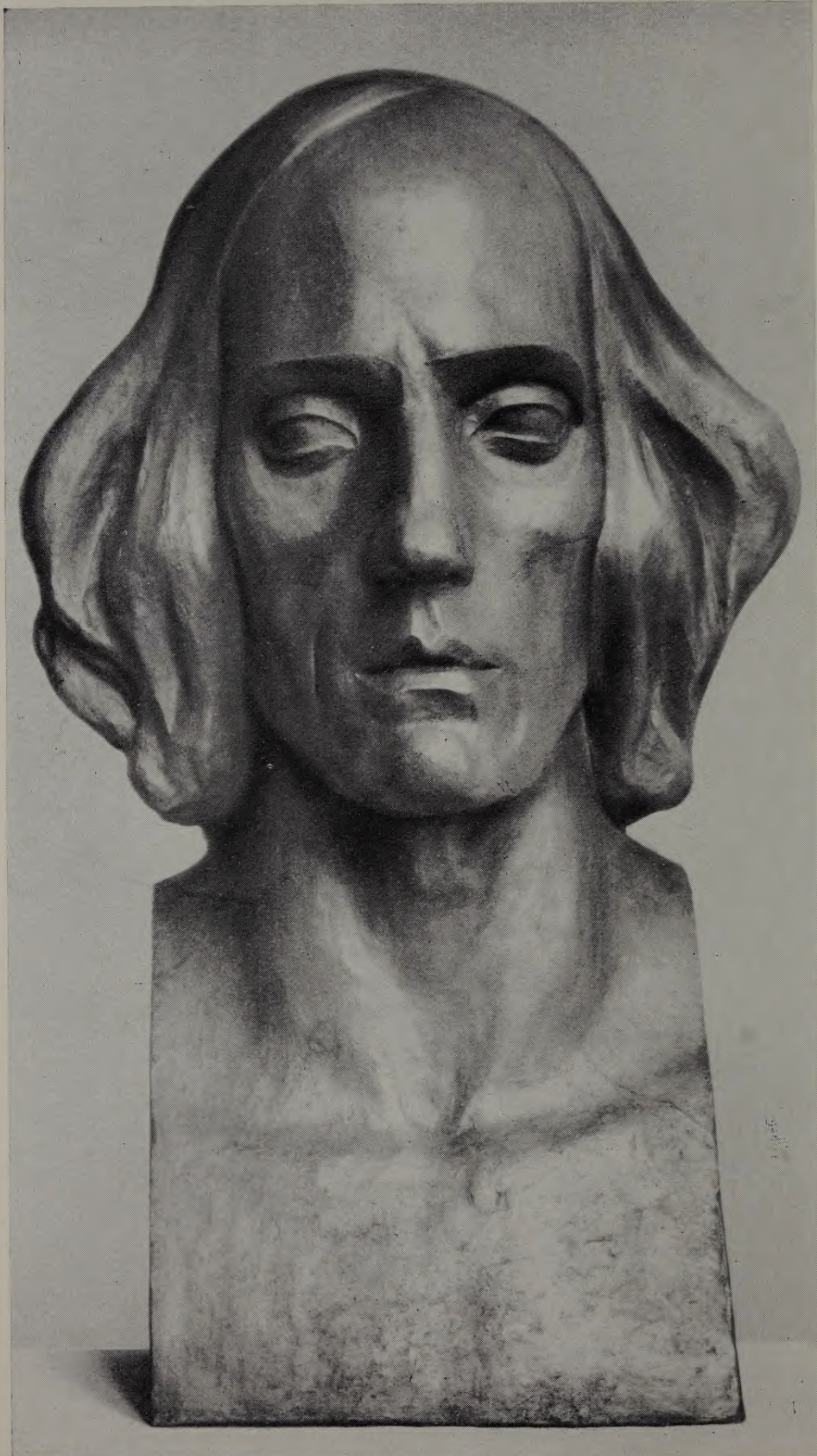
Akmenī kaltajā «*Sarkanā latviešu strēlnieka P. Plauža portretā*» (1967) tēlniece akmens monolītu apstrādā nevis kā tēlnieciskai konstrukcijai pakļautu akmeni, bet kā fiziski stipru, vitalitātes caurstrāvotu masu. Sejas veidojumā grafiski stilizēts acu zīmējums sadzīvo ar gandrīz naturāli atveidotu deguna formu. Kaut kopumā forma stingra un tēlniece ar atsevišķiem akcentiem, piemēram, uzacu un pieres uzsvērumu, ļauj nojaušt galvas konstruktīvu pamatīgumu, tomēr, pakārtojoties fiziski jutekliskajam iespajdam, granīts izskatās mīksts un miesīgs. Līdzīgi veidojuma paņēmieni «*Baškīru gleznotāja A. Judina portretā*» (1968) lietoti vēl krasākā jutekliskā spēka uzbudinājumā. Ap šo laiku tēlniece aizraujas ar austrumnieciska tipāža galvu veidošanu («*Komjauniete Natella*», 1968), kuru dekoratīvā iespajda pastiprināšanai lieto krāsojumu, kā arī dabisko materiālu toņu atšķirības. Psihologiski izjusta izteiksmes ekspresija turpinās bronzas gīmetnēs «*Dzejnieks E. Vēveris*» (1970), «*Profesors A. Bieziņš*» (1973). «*Aktiera M. Hižņakova portretu*» (1972) veidojot, tēlniece iespajdu par impulsīvu tēla izjutumu pastiprina ar gleznieciski ekspresīvu virsmu. *V. Zeile* veidojusi daudzas visdažādāko profesiju pārstāvju gīmeines, tāpēc pieminēt iespajams tikai stilistiski raksturīgākos darbus. Jāpiezīmē tēlnieces interese par dažādu tautību un profesiju pārstāvjiem — «*Tēlnieks no Togo P. Aī*» (1974), «*Franču dziedātājs R. Varnejs*» (1974). *Valentīnas Zeiles* portrettēlniecībā atspoguļojas ceļojumu iespajdi, ierosinošas sastapšanās, vērojumi. Uzskatīdama jebkuru cilvēku, kas saistījies viņas uzmanību, par portretiska iemiesojuma cienīgu, tēlniece paplašina portreta iespajas gan tematiski, gan tipāža izvēlē.

Plaši izvēršas dažādu profesiju pārstāvju portretējumi *V. Zeiles* medajās un plaketēs. Par tēlnieces nopelnu jāuzskata ne tikai medaju mākslas aktivizēšana un izkopšana, bet arī tas, ka latviešu mūsdienu medajas portretē-





65. V. Zeile. Sarkanais latviešu strēlnieks P. Plaudis. Slīpēts granīts. 1967.



66. V. Zeile. Aktiera J. Stengas portrets. Bronza. 1979.



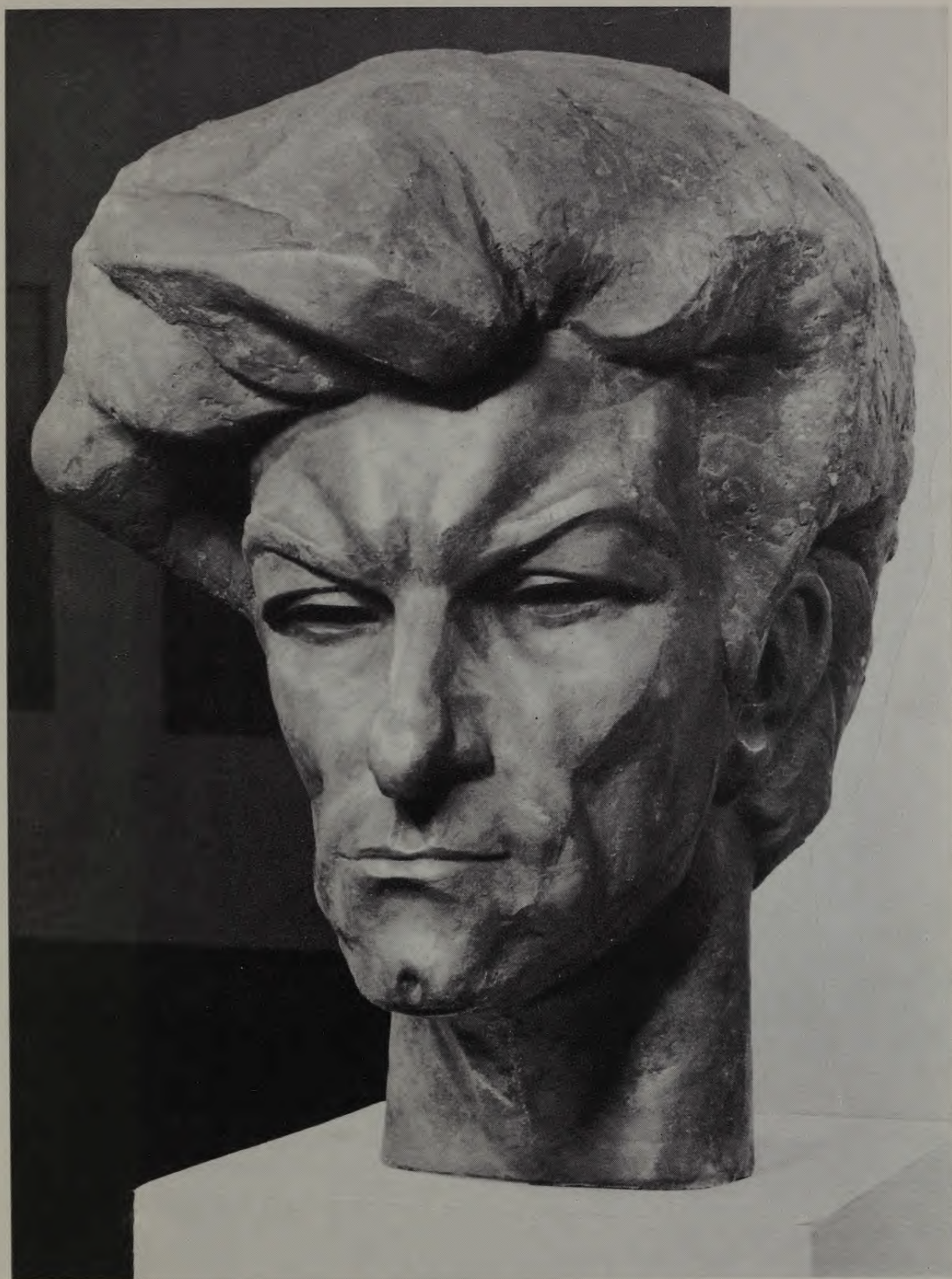
67. V. Zeile. Profesors A. Bieziņš. Bronza. 1973.



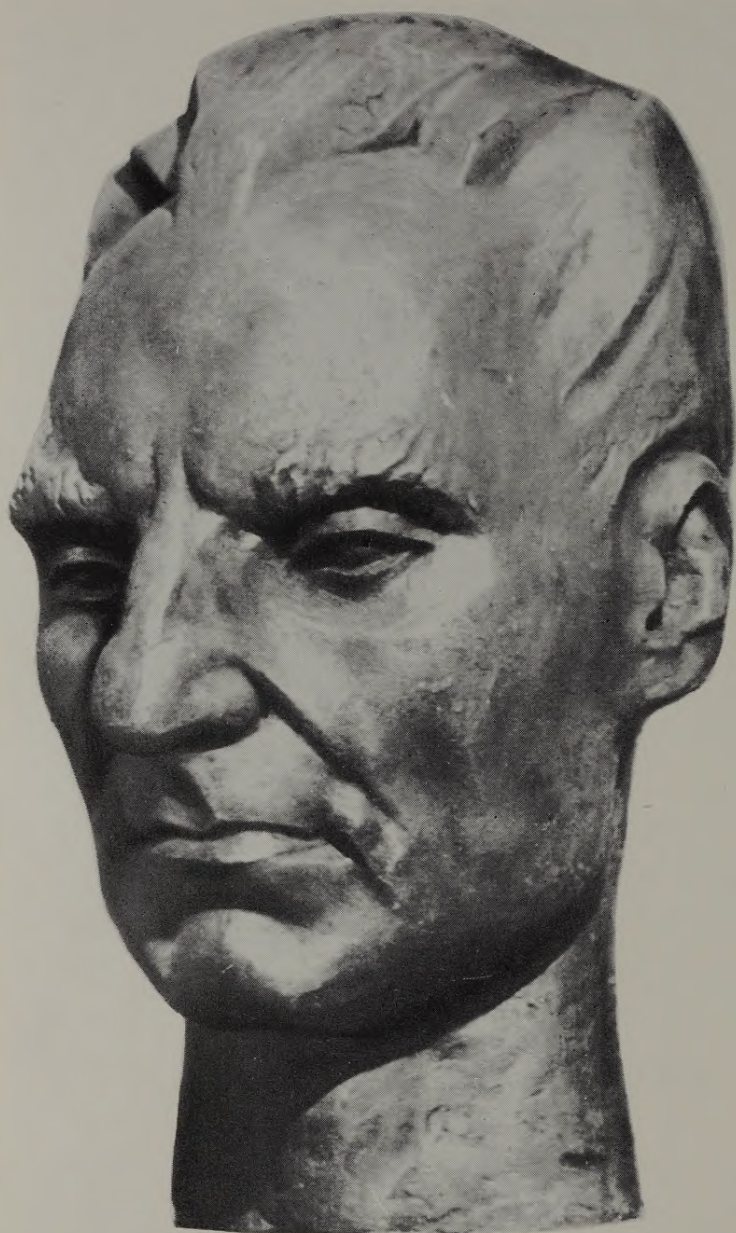
68. V. Mikāne.  
Dzejnieks Māris Čaklais.  
Ģipsis. 1978.

jums un veltījums cilvēkam ieņem tik nozīmīgu vietu. Tēlniece brīvi pārvalda mazformas zemcilņa veidojumu un medaļu mākslai piemērotus kompozīcijas paņēmienus. Medalās, iespējams, pat pilnīgāk nekā apaļskulptūrā izpaužas V. Zeiles portretistes dotības. Īpaši saistoši ir darbi ar raksturojošu portretējuma ievirzi, piemēram, cikls «Tautas keramiķi» ar Latgales keramikas meistaru A. Paulāna, P. Vilcāna, J. Šmulāna, J. Zagorska, P. Čerņauska portretiem, plaketes ar portretisku kompozīciju veltījumiem tēlniecības vecmeistariem K. Zemdegam (1967), T. Zaļkalnam (1967), E. Melderim (1970), māksliniekam grafiķim A. Junkeram (1967), medaļa «Mākslas zinātnieks J. Pujāts» (1967), kā arī portretiski veltījumi Mikelandželo (1965), Šekspīram (1965), Ļ. Tolstojam (1970), Leonardo da Vinči (1974) u. c.

Vijas Mikānes veidoto ģīmetņu skaits aplūkojamā posmā ir ievērojami mazāks. Māksliniece izstādēs piedalās kopš 1966. gada un regulāri pievēršas portretam gan apaļskulptūrā, gan medaļu mākslā. V. Mikānes portreti parasti veidoti atlējumam bronzā. Dabas vērojumā un portreta izpildījumā tēlniece ir stipri patstāvīga, jo, kā šķiet, sākotnēji vairāk tiecas pēc iegūtā garīgā priekšstata atveidojuma izteiksmīguma, mazāk pēc tīri tēlnieciskas saskaņas. Ekspresiju tēlniece saista arī ar ritma norisēm vai kustību,



69. V. Mikāne. Dzejnieks I. Ziedonis. Bronza. 1974.



70. V. Mikāne.  
Rakstnieks V. Lāms.  
Bronza. 1978.

bet tomēr vairāk uzticas muskuļu stiegrojuma atveidam, spēcīgi faturētām virsmām; reizēm līdz ar portreta fiziskā veidola «uzbriedinājumu» palielinās arī darba izmērs. Ne vienmēr šādi ekspresīvu formu tēlniecei izdodas pilnībā noslogot. Raksturojuma paņēmieni atsevišķos gadījumos nedaudz vienus izceļ spēku, apņēmību, vīrišķību. Šai ziņā V. Mikānes darbi ir visai tieša sešdesmito gadu «skarbā stila» atbalss. Rodas arī iespaids, ka ekspresija tēlniecei iekšēji nav gluži nepieciešama, ka tā ir vairāk nodeva tēla heroizācijas tradīcijai un vispārējam noskaņojumam. Iespējams pat, ka pilnveidojoties raksturojuma padziļinājumā, tēlniece varētu attīstīt kritiski vērtējo skatījumu, kas latviešu portrettēlniecībā maz izkopts. V. Mikānes apaļskulptūras portreti ir uzstājīgāki un robustāki, tēlnieces portretiskās medaļas turpretim izceļas ar apdares smalkumu un formas stingrumu. Medaļu portretiskajos motīvos tēlniece dalās ar skatītāju savā apcerē par kultūras dižgariem, saviem domubiedriem un vienkārši tuviem cilvēkiem.

Vijas Mikānes tēlniecībā portrets pieņemas spēkā tieši septiņdesmitajos gados. Salīdzinot, piemēram, darbu «Profesors Jānis Ozoliņš» (1971), galvas



71. I. Vasiļjevs.  
Dzejnieka A. Bloka portrets.  
Granīts, 1967.

kompozīcijā risinātos veidojumus «Imants Ziedonis» (1974) un «Dzejnieks Māris Čaklais» (1978), redzam pakāpenisku raksturojuma un tēlnieciskā izpildījuma koncentrēšanos ne vien emocionālā sprieguma izteikšanai, bet arī niānsētākai personības atklāšanai.

Igoris Vasiļjevs strādā galvenokārt koka tēlniecībā. Tēlnieks ir uzticīgs ne tikai materiālam, bet arī savai agri atrastajai tēmai portretā un savam izteiksmes veidam. I. Vasiļjeva portretu pamattēma ir radoša personība.<sup>12</sup> Jau viens no viņa pirmajiem darbiem — «V. Klaibera portrets» (1959) — pieteica šo tēmu. Portretiskas līdzības sasniegšanā, kā redzams, tēlniekam nav īpašu grūtību. Viņš pilnībā nododas iedvesmas ekstāzes atklāšanai un savu izjūtu izteikšanai ar portretiskā tēla starpniecību. Igoram Vasiļjevam ir arī askētiskāki darbi, piemēram, gaišajā riekstkoka cirstais «Andrejs Rubļovs» (1960—1961), tomēr biežāk garīgais un jutekliskais pārdzīvojums apvienojas tikpat nenošķirami kā stilizēta, cirtieņu nosacīta forma pastāv līdzās naturāli jutek-

liskai, kuru izceļ koka virsmas gludapstrāde. Visus Igora Vasiljeva veidojumus pavada ekspresija, gan iekšēja, gan žestā vai pozā izteikta. Sākotnēji, piemēram, V. Klaierna portretā, arī šī darba pilnveidotajā variantā «Koncertā» ekspresija ir liriska. Tā atklāj jauneklīgu atdošanos savilņojumam. Radot iedomāto Rubļova tēlu, autors to dramatizē ar asiem un apvienotiem cirtieniem un atstāj kompozīcijā kalta neskartus koka saaugumus. Šis darbs, kurš ekspresijā tuvinās gotiskajai kokskulptūrai, bet cilvēka cildinājumā Renesanses mākslai un, protams, jaunlaiku tēlniecības romantizējošai tradīcijai, ir viens no spēcīgākajiem I. Vasiljeva daudzo gan vispārināto, gan konkrēto portretējumu vidū. Radoša cilvēka tēma turpinās «Režisora Ed. Smilģa» (1964), «Dzejnieka A. Bloka» (1967), «Sikeirosa» (1968), «F. Dostojevskā» (1970) un vairākās citās līdzīga rakstura ģīmetnēs. Šajos darbos iekļaujas arī vispārinātais radošas intensitātes un radītāja pārliecības apliecinājums skulptūrā «Tēlnieks», kas acīmredzot ir autobiogrāfisks darbs.

Ir pamats domāt, ka portrets Igoram Vasiljevam ir pašizteikšanās forma. Tajos darbos, kuros ar izcilu pagātnes un mūsu gadsimta personību starpniecību tēlnieks pauž savu mākslinieka un pilsoņa pārliecību, viņš panāk kulmināciju un filozofisku cilvēka tēla apceri. Kad tēlnieks tiecas augstajā sprieguma pakāpē noturēt gandrīz ikvienu veidojumu, rodas intonāciju un formas paņēmieni atkārtojumi. Zūd atšķirtība starp ikdienišķo un ārkārtējo, īpaši tādās ģīmetnēs, kur tēlnieks kopformai piešķir it kā momentuzņēmuma nepiespiestību, pēkšņumu, dažkārt arī sadzīviskumu, bet intonatīvi tēlu virza uz patētiku. Atsevišķos sešdesmito gadu vidusposma I. Vasiljeva darbos iestrāvo «skarbā stila» izaicinošā griba un mērķtieksme (N. Ostrovska un V. Majakovska portreti, 1968). Autoram nav sveša arī tēla estetizācijas nosliece, kas jo izteikta pārdomāti komponētajā figurālajā «Igaunņu dzejnieces V. Luik portretā» (1969). Šajā kokskulptūrā savdabīgi atklājas pretstats starp auguma svīnīgo frontalitāti un sejas bērnišķīgo satrauktību, tiek meklēts līdzsvars starp mūsdienīgo (sejas tips, matu kārtojums, tērps, jūsmīgā noskaņa) un mūžīgo (ēģiptiski statiskā poza, uz ceļiem nolikto roku bijīgā kustība). Tēla poētiskajā intonācijā autors apcer cilvēka izteikšanos mākslā kā dabisku dziņu un arī kā godbijīgu rituālu.<sup>13</sup>

Vairākas izteiksmīgas mākslinieku, kultūras darbinieku un revolucionāro cīņu dalībnieku ģīmetnes radījis koka tēlnieks Kārlis Stārasts. Meistaram raksturīgs temperamentīgs, paasi geometrizētai formu kopsakarībai paklausīgs cirtiens. Monumentalizējoša pieeja viņa darbos apvienojas ar zemniecisku vitalitāti. Kā labsirdīgu milzi tēlnieks atveido tēlnieku A. Bērnieku (1964). Tautas mākslai radniecīgs heroiskā un drastiski dīvainā satuvinājums saista «Latviešu revolucionāra J. Zīles portretā» (1967). Romantiskā pacilātībā atklājas sievietes tēls «Žurnālistes I. Kārklīņas portretā» (1965). Tiešāk dabas formas kokā interpretē Betija Strautniece. Viņas veidotie portreti psiholoģiski intīmāk raksturoti («Skolotājs K. Jēkabsons», 1964).

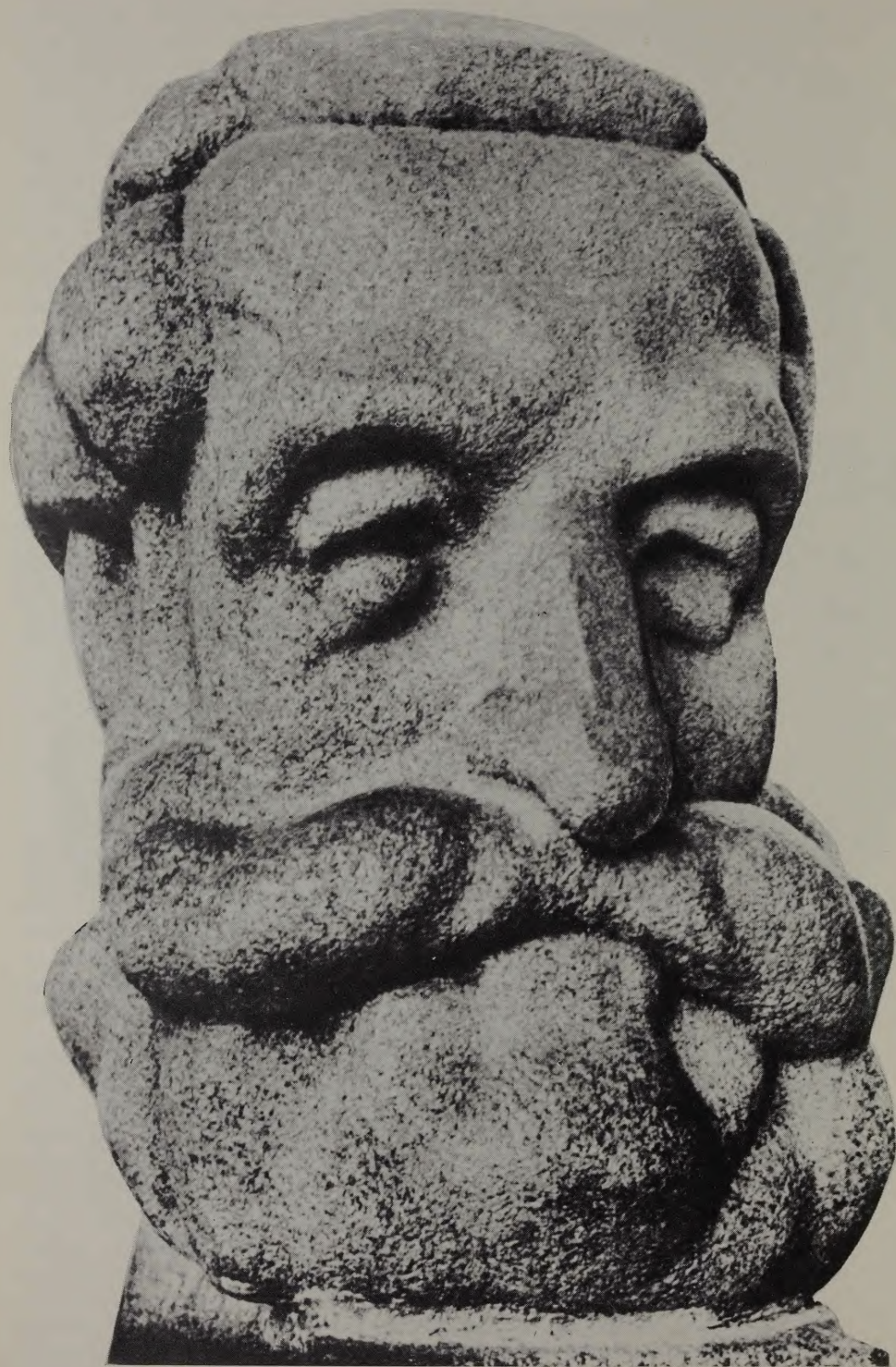
Tādai latviešu tēlniecībā unikālai parādībai kā Mārtiņa Zaura kokskulptūru kopa «Trejača dzimta» tiešas saskares ar portretu nav. Grotesks pagājušo laiku tipāžs, kas šausa cilvēciskas vājības un verga dvēseļu kropulumu, ir tapis, tēlniekam apvienojot savu asredzīgo fantāziju ar materiāla dīvainumu. Tomēr, būdami intonatīvi neparasti un groteskas, kaut arī neportretiskas, tipizācijas mēģinājums, šie darbi ir ierosinoši. Cilvēkā joprojām ir ne mazums tādu īpašību, kuras nevis cildināmas, bet nīdējamas. Portrets, turklāt tēlniecības portrets, nekad nav bijis un droši vien arī nekad neklūs klaja karikatūra. Tomēr, atcerēsimies kaut vai franču meistarū O. Domjē. Turklāt nav teikts, ka portretam ar kritizējošas attieksmes iezīmēm jābūt individualizētam. Tā kā latviešu tēlniecībai aizvien piemītusi nosliece ievirzīties vispārinājumā un atveidot tautas raksturam iezīmīgas īpašības šai jomā, līdzās tradicionālajām liriska vai episka vispārinājuma formām varētu parādīties arī kritiskāk akcentētas vispārinājuma formas, kas, starp citu, allaž bijušas raksturīgas īstai, veselīgi vērtējošai tautas mākslai.

Pievēršoties tēlnieku jaunākajai paaudzei, jāatzīst, ka tā pagaidām nav izvīrījusi nevienu iesācēju ar izteiktām portretista dotībām. Sastopam atsevišķus vairāk vai mazāk saistošus portretējumus vai portretiskas ievirzes vispārinājumus. Piemēram, pie ekspresīvas bronzas slīpējumā darinātas ģīmetnes tipa pieder Maija Sabaltīņa s «Igaunņu tēlnieka R. Kulda portrets» (1972), kas

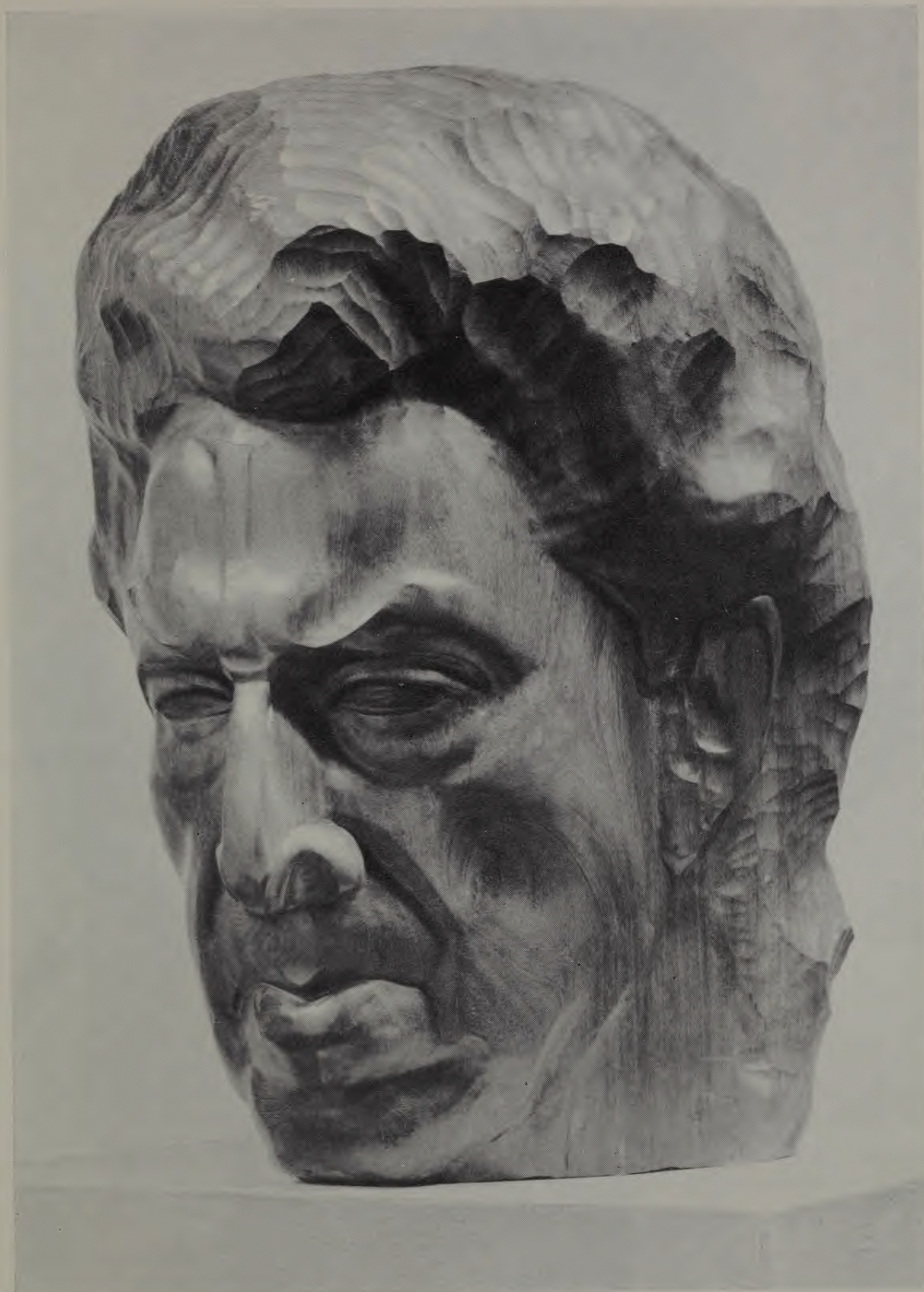




72. I. Vasiljevs. Dramaturga A. Arbuzova portrets. Koks. 1976.



73. O. Bregis. K irurgas E. Bergmaņa portrets. Granīts. 1972.



74. I. Vasijjevs. Meksikāņu mākslinieka D. Sikeiroša portrets. Koks. 1969.



75. A. Dumpe.  
Gleznotāja M. Tabaka.  
Bronza. 1979.



76. L. Franckeviča.  
E. Smilga portrets.  
Bronza. 1978.

izceļas ar koncentrētu un asprātīgu raksturojumu. Šādas ievirzes darbs, tikai vispārīgāks, ir Veronikas Veisas «Pablo Neruda» (1975). Apstrīdot skaldņošanas paņēmienus un skarbu intonāciju obligātumu granīta krūšutēlā, darināts Ojāra Breģa «Ķirurga K. Bergmaņa portrets» (1972). Šķiet, ka tēlniekam ir sava labsirdīgas sirsnības izgaismota tēla balādiskuma izjūta. Izstādēs redzētie Kārļa Danes darbi ļauj domāt, ka tēlnieks varētu turpināt plastiski vispārinātas galvas veidojumu tradīcijas.

Gunta Zemīte, «Linarda Laicena portretu» pusfigūras kompozīcijā un «Zentas Ozolas portretu» (abi 1975) veidojot, pierādījusi, ka pārvalda bronzai raksturīgus veidojuma paņēmienus. Līgita Franckeviča, savukārt, liek nojaukt, ka neparasti jūtoši uzīver formas plastiskumu un tēla iekšējo noskaņu («Zēna galva»). Tie visi ir pieteikumi, kas vēl neveido stilistiski noteiktu plūsmu un pagaidām vēl nesniedz būtiski jaunu, no iepriekšējā posma krasi atšķirīgu cilvēka uztveres koncepciju.

Ap sešdesmito un septiņdesmito gadu miju tēlniecībā, tāpat kā daudzās citās mākslas sfērās, aizsākas radošo spēku pārkārtošanās un vērtību pārvērtēšanas procesi. Tos izraisa un ietekmē divi faktori. Pirmais saistās ar visās kultūras jomās sajūtamo garīga izsmalcinājuma un padziļinātas cilvēka izpētes nepieciešamības apzināšanos. Lielās līnijās skatīti formulējumi, apliecinājumi un apgalvojumi vairs neapmierina. Pieaug dokumentālās ticamības un vispusīgāka psiholoģiska pamatojuma loma, pieaug arī esības sociālo aspektu dziļākas un vispusīgākas apzināšanās nozīme. Tēlniecības portretā garīgo principu pārtapšana nenorīt strauji. Tā ir saistīta gan ar skolas pamatu pārvērtēšanu, gan ar sarežģītu stilistisko problēmu kompleksu.

Lai izveidotos jauns vispārinājuma mērs un patstāvīgi, līdz stila līmenim nobriedināti vispārinājuma paņēmieni, ir jāpaiet ilgākam laikam. Kopīgajās tēlniecības izstādēs ir visai skaidri redzams, ka citas tēlniecības skolas, kuru vietējās tradīcijas ir tuvākas jaunajai ievirzei, to uztver straujāk, atsaucīgāk un organiskāk. To apliecina, piemēram, igauņu tēlniecības portreta atplaukums, Maskavas tēlniecības skolas kompozicionālā portreta sasniegumi. Skolās ar spēcīgākām vispārinošas pieejas tradīcijām, piemēram, lietuviešu, daļēji arī Ļeņingradas skolā, tēlniecības portreta pārmaiņas norisinās ne tikai lēnāk, bet arī savdabīgās formās.<sup>14</sup>

Otrs faktors, kas izraisa pārvērtības, ir tēlniecības iesaistīšanās vides veidošanā un no šī apstākļa izrietošā tēlniecības funkciju, izteiksmes formu un žanru izpaušmju dažādošanās. Portreta formu izplatības iespējas vidē un arī

portreta formu atvasinājumus, kādi var rasties, domājot par konkrētu ansambli, konkrētu telpisku situāciju, konkrētu garīgu uzdevumu, mēs pašreiz vēl nemaz īsti nevaram iedomāties. Gan tēlniecības mazajās formās, gan dažāda mēroga ansambļu risinājumos portretam paveras daudzas līdz šim ne tikai neizmantotas, bet varbūt pat neapjaustas iespējas. Acīmredzot saglabāties, nostiprināties, arī pārtaps tradicionālās portreta formas.

Tēlniecības materiālos īstenotam portretam ir tā priekšrocība, ka tas saglabā cilvēka atveidu tālai nākamībai. Granītā iekalts tēls ir būtībā neiznīcināms. Atceros iespaidus Hirosimas memoriālajā muzejā. Akmens skulptūras, kas liktenīgajā kodolkatastrofas brīdī atradās tuvu sprādziena epicentram, ir izvagotas, vairāku centimetru dziļumā it kā ļaundabīga audzēja saēstas. Un tomēr sapazīstam cilvēku sejas. Tie ir dziļi traģiski liecinājumi.

Tēlniecībā, kas ir izteikti telpiska māksla, laika jēdziens arvien ir klātesošs. Ir rotājošas vai arī izteicošas formas, kas kalpo īsākiem laikposmiem un nolietojoties var tikt aizstātas ar citām. Un ir formas, kurās īstenojas konkrētā laika un plašu vēsturiskā laika dimensiju sintēze. Monumentālā tēlniecība un portrets pēc savas būtības ir tuvu šādai filozofiskai, ar nākamību saistītai laika izjūtai. Lai cik dzīva, svarīga un būtiska ir pieminekļu vai portreta tiešā, laikabiedriem nepieciešamā uzrunātspēja, šo mākslas veidu dziļākajā pamatā arvien pastāv iemūžinājuma ideja.

Tā ir liela atbildība. Dažkārt steigā, izstāžu un citu notikumu plūdumā, vai arī vienkārši neizprotot, ka izteikt savu laiku, paust tā idejas, atklāt savu laikabiedru un līdzcilvēku nozīmē vēstīt par viņu nākotnei, šī atbildība aizmirstas. Cilvēka iemūžinājums ir ne tikai atbildīga, bet arī cēla misija. Ir ļoti svarīgi, kam un kā vārdā piešķiram nemirstību. Ir svarīgi arī, kā, kādā spēju un meistarības līmenī to izdara.

Mēs tuvojamies seno civilizāciju un dažādu cilvēces kultūras pakāpju izpratnei, kad iepazīstam to atstāto mantojumu. Gluži tāpat par mums, mūsu laiku spriedīs pēc tā, ko būsīm radījuši.

Pārlūkojot latviešu portrettēlniecību, varam — un ne bez lepnuma — atzīt, ka neatkarīgi no atsevišķām kļūmēm, atslābuma brīžiem vai vienkārši vājiem darbiem pamatkodols ir pietiekami spēcīgs, lai izturētu laika pārbaudi. Ir darbi, kuros garīgā enerģija un raksturs atklājas patiesi un skaidra stila līmenī. Šādu darbu nav maz. Daudzi no tiem ir tiesīgi godam pārstāvēt zemi, tautu un savas tapšanas laiku pasaules kultūrā.

# Literatūras norādes, piezīmes

## Ievadam

- <sup>1</sup> Алпатов М. В. Эпохи развития портрета. — В кн.: Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). М., 1974, с. 4—6.
- <sup>2</sup> Виппер Б. Р. Проблема сходства в портрете. — В кн.: Статьи об искусстве. М., 1970, с. 351.
- <sup>3</sup> Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976, с. 22.
- <sup>4</sup> Čаурова R. Portretēlniecība — žanra attīstības problēmas. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1975, 37.—53. lpp.
- <sup>5</sup> Viens no pirmajiem plašākajiem pētījumiem ir E. Kļaviņa disertācija par latviešu glezniecības portretu 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā. Tā aizstāvēta 1977. gadā.
- <sup>6</sup> Baumanis K. Teodors Zaļkalns. R., 1966.
- <sup>7</sup> Ivanovs M. Gustavs Šķilters. R., 1958.
- <sup>8</sup> Skulme U. Zaļkalns, Ā. Grīnberģes portrets. — Daugava, 1931, 6. nr., 761., 762. lpp.; Skulme U. Burkarda Dzeņa «Antona Austriņa krūšutēls». — Daugava, 1930, 9. nr., 1146., 1147. lpp.
- <sup>9</sup> Ягодковская А. Г. Портрет в романах Достоевского. — В кн.: Материалы научной конференции (1972). Проблемы портрета. М., 1974, с. 216—245; Михайлов А. В. Характер и личность в немецкой литературе XVII века. — Там же, с. 95—127.
- <sup>10</sup> Гращенков В. Н. Гуманизм и портретное искусство раннего Возрождения. — В кн.: Советское искусствознание '75. М., 1976, с. 132—153; Советское искусствознание '76. М., 1976, с. 112—136.
- <sup>11</sup> Гегель Г. В. Фр. Эстетика, т. 1. М., 1968, с. 243.
- <sup>12</sup> Pēterburgas Avīzes, 1862, 16. nr., 174 lpp.

## Tēlniecības portreta tradīcijas

- <sup>1</sup> Зингер Л. С. О портрете. М., 1969, с. 5.
- <sup>2</sup> Гегель Г. В. Фр. Эстетика, т. 1. М., 1968, с. 82—96.
- <sup>3</sup> Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972, с. 226.
- <sup>4</sup> Лапис И. А., Матье М. Э. Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1969, с. 28, 29.
- <sup>5</sup> Алпатов М. В. Эпохи развития портрета. — В кн.: Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). М., 1974, с. 17, 18.
- <sup>6</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1963, с. 107.
- <sup>7</sup> Виппер Б. Р. Проблема сходства в портрете. — В кн.: Статьи об искусстве. М., 1970, с. 349.
- <sup>8</sup> Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. Л., 1974, с. 10.
- <sup>9</sup> Каган М. С. Морфология искусства, с. 171.
- <sup>10</sup> Мальцева Н. С. Мысли о портрете. — Художник, 1974, № 10, с. 38.
- <sup>11</sup> Labdarības un cēluma jēdziens «virtū» — Renesanses laikā universāla ētiska kategorija — ietver personības stājas, garīgās pilnveidošanās un cilvēku attiecību normas. «Uomo virtuoso» — labdarīgs, cēls cilvēks.
- <sup>12</sup> Agrīnās Renesanses portretā pārsvarā «uomo virtuoso» — labdarīgi cēlā cilvēka problēmas. Dižrenesanse vairāk ficās pēc pilnskanīga «uomo universale» apliecinājuma.
- <sup>13</sup> Schubring P. Italienische Plastik des Quattrocento. Potsdam, 1924, S. 132.
- <sup>14</sup> Stasovs V. Devīnpadsmitā gadsimta māksla. Tēlniecība. — Rakstu izlase. R., 1961, 61., 66. lpp.
- <sup>15</sup> Гегель Г. В. Фр. Эстетика, т. 1, с. 165.
- <sup>16</sup> Aristotelis. Poētika. R., 1959, 74. lpp.
- <sup>17</sup> Гегель Г. В. Фр. Эстетика, т. 1, с. 243—247.
- <sup>18</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Общие вопросы художественного творчества. 4. — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 5. М., 1970, с. 40.
- <sup>19</sup> Карл Маркс — Фердинанду Лассалю (письмо от 19 апреля 1859 года). — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 5, с. 43.

- <sup>20</sup> Фридрих Энгельс — Фердинанду Лассалю (письмо от 18 мая 1859 года). — Там же, с. 46.
- <sup>21</sup> Elias K. Onorē Domjē un viņa laikmets. R., 1960, 11. lpp.
- <sup>22</sup> Роден О. Мысли об искусстве в передаче Гзелля. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 5. М., 1969, с. 337, 338.
- <sup>23</sup> Turpat, 332. lpp.
- <sup>24</sup> Зингер Л. С. О портрете, с. 374.
- <sup>25</sup> Наставления Бурделя в передаче его ученицы М. Дормуа. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 5, с. 350.
- <sup>26</sup> Turpat, 352. lpp.
- <sup>27</sup> Майоль А. Высказывания, записанные Ю. Кладель. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 5, с. 365, 366.
- <sup>28</sup> Read H. A Concise History of Modern Sculpture. London, 1970, p. 253.

## Latviešu profesionālās tēlniecības sākums

- <sup>1</sup> Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais. — Māksla, 1966, 4. nr., 8. lpp.
- <sup>2</sup> Melderijs E. Biogrāfija. Glabājas LVMA mākslas vēstures mācību laboratorijā.
- <sup>3</sup> Stasovs V. Devīņpadsmitā gadsimta māksla. Tēlniecība. — Rakstu izlase. R., 1961, 67.—71. lpp.
- <sup>4</sup> A. Matvejeva tēlnieciskie principi radniecīgi T. Zaļkalna principiem. Neatkarīgi no A. Maijola, Š. Despjo, A. Burdela un citiem sintezējošas ievirzes meistariem A. Matvejevs, smeldamies ierosmes antīkajā skulptūrā un krievu kultūras klasikā, pievēršas monumentālas tēlnieciskas sintēzes meklējumiem, kuriem ir svarīga loma krievu tēlniecības attīstībā. Šaurākā nozīmē jēdziens «Matvejeva skola» saistās ar viņa tēlniecisko principu sistēmas tālāku izvērsumu un sekošanu viņa tradīcijām, kas līdz šodienai izjūtama vairāku, īpaši Ļeņingradas, tēlnieku darbībā. Matvejeva principu izplatība krievu tēlniecībā ir līdzīga Zaļkalna principu izplatībai latviešu tēlniecībā.
- <sup>5</sup> Baumanis K. Teodors Zaļkalns. R., 1966, 32. lpp.
- <sup>6</sup> Šķilters G. Atmiņas par «Rūķi». — Ilustrēts Žurnāls, 1924, 10. nr., 216. lpp.
- <sup>7</sup> Acīmredzot domāta darbnīca Sadovajas ielā, kur visbiežāk notika «Rūķa» sanāksmes.
- <sup>8</sup> Zaļkalns T. Manas tikšanās ar Valteru. — J. Valtera izstādes katalogs. R., 1949.
- <sup>9</sup> Наставления Бурделя в передаче его ученицы М. Дормуа. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 5. М., 1969, с. 351.
- <sup>10</sup> Baumanis K. Teodors Zaļkalns, 24. lpp.
- <sup>11</sup> Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais, 6., 7. lpp.
- <sup>12</sup> Zaļkalns T. Mūsu māksla. — Laikmets, 1923, 1. nr., 4. lpp.
- <sup>13</sup> Šis posms plaši un vispusīgi aplūkots grāmatā: Ivanovs M. Gustavs Šķilters. R., 1958, 26.—42. lpp.
- <sup>14</sup> Šķilters G. Par tēlniecību. — Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 264. nr., 1.—2. lpp.; 265. nr., 1.—2. lpp.; 266. nr. 1.—2. lpp.; 267. nr., 1. lpp.
- <sup>15</sup> Šķilters G. Par tēlniecību. — Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 267. nr., 1. lpp.
- <sup>16</sup> G. Šķiltera nepublicētās piezīmes. Glabājas G. Šķiltera memoriālā muzeja arhīvā.
- <sup>17</sup> Šķilters G. Par laukskatu glezniecību. — Ilustrēts Žurnāls, 1924, 47. nr., 1037. lpp.
- <sup>18</sup> Šķilters G. Vecie un jaunie mākslā. — Zalktis, 1908, 1. nr., 83. lpp.
- <sup>19</sup> Turpat, 84. lpp.
- <sup>20</sup> Baumanis K. Teodors Zaļkalns, 52. lpp.
- <sup>21</sup> Turpat, 60. lpp.
- <sup>22</sup> Turpat, 19. lpp.
- <sup>23</sup> Ludmila Jakubovska ir T. Zaļkalna dzīvesbiedres meita no pirmās laulības.
- <sup>24</sup> Baumanis K. Teodors Zaļkalns, 73. lpp.
- <sup>25</sup> R. Kaudzītes portretu G. Šķilters veidoja 1902. gada vasarā, kad viesojās Latvijā un rakstnieks viņam pozēja.
- <sup>26</sup> No materiāliem B. Dzeņa lietā, kas glabājas LVMA mākslas vēstures mācību laboratorijā.
- <sup>27</sup> Turpat.
- <sup>28</sup> Skulme U. Burkarda Dzeņa «Antona Austriņa krūšutēls». — Daugava, 1930, 9. nr., 1146. lpp.
- <sup>29</sup> Turpat.
- <sup>30</sup> Turpat.



## Monumentālais portrets

- <sup>1</sup> Терновец Б. Н. Избранные статьи. М., 1963, с. 10.
- <sup>2</sup> Sai laikā K. Zāle armeklēja nodarbības Petrogradas Brīvajās mākslas darbnīcās (bij. Pēterburgas Mākslas akadēmija) pie profesora A. Matvejeva. Kazanā, kur K. Zāle bija mācījies pirms tam, viņš piedalījās skulptūru veidošanā pilsētas noformējumam.
- <sup>3</sup> Pieminekli atklāja 1919. gada 9. martā. Tas atradās Maskavas prospektā. Garibaldi krūšutēls vēlāk tika atliets bronzā un ir saglabājies. Kad Rīgā iekārtoja Skulptūru dārzu, šis darbs kādu laiku bija novietots dārza ekspozīcijā.
- <sup>4</sup> N. Dobroļubova pieminekli atklāja 1918. gada 27. oktobrī pie Tučkova tilta.
- <sup>5</sup> Turpova I. Ļeņina monumentālā propaganda. — Māksla, 1969, 4. nr., 3. lpp.
- <sup>6</sup> Baumānis K. Teodors Zaļkalns. R., 1966, 80., 81. lpp.
- <sup>7</sup> T. Ševčenko krūšutēlu atklāja 1918. gada 29. novembrī Krasnīje Zori ielā (bij. Kamenoostrovskas prospekts).
- <sup>8</sup> Baumānis K. Teodors Zaļkalns, 82. lpp.
- <sup>9</sup> Turpat, 84. lpp.
- <sup>10</sup> Turpat, 82. lpp.
- <sup>11</sup> Zaļkalns T. Mūsu māksla. — Laikmets, 1923, 1. nr., 4. lpp.
- <sup>12</sup> Acīmredzot tēlnieks te domā ilustratīvu vai simboliski tēlojošu dekoratīvas dabas, kā arī no citiem mākslas veidiem pārņemtu izteiksmes līdzekļu uzslāņojumus.
- <sup>13</sup> Zaļkalns T. Mūsu māksla, 4. lpp.
- <sup>14</sup> Vēstule L. Zutei-Amigarovai, 1929, 2. okt. — glabājas tēlnieka K. Baumaņa arhīvā.

## Cilvēka tēla problēmas un stila tendences

- <sup>1</sup> Domāta «Adelīna» (1908).
- <sup>2</sup> Skulme U. Zaļkalns. A. Grīnberģes portrets. — Daugava, 6. nr., 1931, 761., 762. lpp.
- <sup>3</sup> Aspazijas ģīmetne, tāpat kā aktrises B. Rūmnieces portretiskais cilnis, ir pasūtījuma darbi bij. Nacionālajam teātrim.
- <sup>4</sup> Teodora Zaļkalna vēstules Lūcijai Zutei-Amigarovai. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1978, 102. lpp. (Vēstule nav datēta.)
- <sup>5</sup> Turpat.
- <sup>6</sup> Skulme U. Burkarda Dzeņa «Antona Austriņa krūšutēls». — Daugava, 1930, 9. nr., 1147. lpp.
- <sup>7</sup> 1905. gadā K. Rončevskis uz laiku pārtrauc sekmīgi uzsāktu zinātnieka, pētnieka un pedagoga darbību un dodas ilgstošā studiju ceļojumā (līdz 1911. g.).
- <sup>8</sup> Ziņas par A. Bijas darbu pie J. Raiņa krūšutēla, kā arī turpmāk tekstā citētie A. Bijas un J. Raiņa izteikumi atrodami Latvijas PSR J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja darbinieces I. Celmas rakstā, kas kopā ar A. Bijas veidotā krūšutēla attēlu kolekciju glabājas šī muzeja materiālu fondā.
- <sup>9</sup> Марков В. (В. И. Матвей). Искусство негров. Пг., 1919.
- <sup>10</sup> Turpat, 37., 38. lpp.
- <sup>11</sup> Saruna ar E. Melderi. Pieraksts glabājas R. Čaupovas arhīvā.
- <sup>12</sup> Turpat.
- <sup>13</sup> E. Meldera autobiogrāfijas materiāli. Glabājas LVMA mākslas vēstures mācību laboratorijā.
- <sup>14</sup> Abu šo ģīmetņu prototips ir E. Meldera dzīvesbiedre gleznotāja H. Meldere (dz. Krēslīņa).
- <sup>15</sup> Saraksts glabājas Skulmju ģimenes arhīvā.
- <sup>16</sup> Alders R., Dzeguze L. Viena mūža par maz. R., 1979, 33. lpp.
- <sup>17</sup> Darbs, kas pazīstams ar nosaukumu «Meitenes galva», ir tēlnieka dzīvesbiedres I. Zemdegas portrets.
- <sup>18</sup> K. Zemdegas diplomdarbs «Jēkaba cīņa ar eņģeli» izstrādāts 1927. gadā.

## Jauna cēliena sākums

<sup>1</sup> 1961.—1962. gadā T. Zaļkalns pēc šī paša modeļa veido nedaudz vairāk vispārinātu portretisku tēlu «Studentes ģīmetne».

<sup>2</sup> Domātas Miņķinu Bērza (1918) un Zvārtes Viļa (1919) ģīmetnes.

<sup>3</sup> Pirmoreiz uzdevumu veidojot V. I. Ļeņina krūšutēlu tēlnieks saņēmis 1940. gadā. No vēlākajiem V. I. Ļeņina portretiem pazīstamākie ir 1946., 1953.—1954., 1956. un 1957. gadā veidotie.

<sup>4</sup> Literatūra un Māksla, 1946, 20. sept., 38. nr.

<sup>5</sup> K. Zemdega granītā ir cirtis vairākus Raiņa portretus. Kompozīcija līdzīga, no tiem viens — lielākais — atrodas Valsts J. Raiņa Dailes teātrī, izmērā mazākais pieder Valsts Mākslas muzejam un ticis eksponēts minētajā izstādē.

<sup>6</sup> Latviešu padomju tēlniecība. R., 1960, 14. lpp.

<sup>7</sup> Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968, с. 63.

<sup>8</sup> Davidova-Medene L. Meklēt cilvēka lielumu. — Māksla, 1965, 2. nr., 15. lpp.

<sup>9</sup> 1958. gadā veidots gleznotājas B. Baumanes portrets (ģipsis) netiek izpildīts materiālā. 1972. gadā tēlniece atkārtoti veido B. Baumanes ģīmetni un atlej to bronzā.

## Portreta formu un stila attīstība

<sup>1</sup> Светлов И. Е. Актуальные проблемы современного скульптурного портрета. — В кн.: Советский скульптурный портрет. М., 1968, с. 68.

<sup>2</sup> Зименко В. Человек, характер, образ. — Искусство, 1962, № 1, с. 8.

<sup>3</sup> Лебедев В. Диалектика характеров в портретах Давыдовой-Медене. — Искусство, 1966, № 3, с. 41, 42.

<sup>4</sup> 1960. gadā Komunāru laukumā tiek uzstādīti portreti-pieminekļi J. Rudzutakam (tēln. Ļ. Bukovskis), Augustam Arājam-Bērcem (tēln. V. Albergs), J. Šilfam-Jaunzemam (tēln. G. Grundberga), Fr. Roziņam-Āzim (tēln. G. Zvaigznīte), J. Jansonam-Braunam (tēln. V. Zēvalde). Par arhitektonisko iekārtojumu atbild K. Plūksna. Šī portretu pieminekļu kopa, kas atbalso monumentālās propagandas tradīcijas, liecina, ka latviešu tēlnieki šai laikā jau visumā pārliecinoši pārvalda monumentālā portreta izteiksmes iespējas.

<sup>5</sup> Saruna ar L. Davidovu-Medeni. Pieraksts glabājas R. Čaupovas arhīvā.

<sup>6</sup> 1965. gadā L. Davidovai-Medenei par A. Upiša, I. Sudmaļa, M. Ķempes, K. Zemdegas un citām ģīmetnēm tiek piešķirta Latvijas PSR Valsts prēmija.

<sup>7</sup> M. Langes granītā cirstais O. Oškalna krūšutēls uzstādīts Jēkabpilī. Arī vairāki citi M. Langes portreti uzstādīti portretēto cilvēku piemiņas vietās, piemēram, dzejnieka Ausekļa portrets, M. Semules portrets un citi.

<sup>8</sup> Par portretu «Ļeņins-sapņotājs» A. Briedei 1970. gadā tika piešķirta Latvijas PSR Valsts prēmija.

<sup>9</sup> Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības. R., 1940, 206. lpp.

<sup>10</sup> Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības, 203., 204. lpp.

<sup>11</sup> Baumanis K. Saruna par mūsu tēlniecību. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1970, 66. lpp.

<sup>12</sup> Balcerbule A. Pozitīvā tēla meklējumi. — Māksla, 1972, 2. nr., 10., 11. lpp.

<sup>13</sup> Par sasniegumiem portreta žanrā I. Vasiljevs 1972. gadā saņem Latvijas Ļeņina Komunistiskās jaunatnes savienības prēmiju.

<sup>14</sup> Čaupova R. Portrettēlniecība — žanra attīstības problēmas. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1975, 37.—52. lpp.

## Literatūra

- Ļeņins V. I. Par kultūru un mākslu. R., 1957. 558 lpp.
- Aristotelis. Poētika. R., 1959. 143 lpp.
- Baumanis K. Teodors Zaļkalns. R., 1966. 219 lpp.
- Baraņenkova A. Lea Davidova-Medene. R., 1968. 123 lpp.
- Dombrovskis J. Latvju māksla. R., 1925. 250 lpp.
- Kjelīns H. Latviešu māksla. R., 1932. 48 lpp.
- Ivanovs M. Gustavs Šķilters. R., 1958. 165 lpp.
- Latviešu padomju tēlniecība. R., 1960. — Teksts 15 lpp., attēli 150 lpp.
- Lāce R. Mantojums un laikmets. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1968, 16.—43. lpp.
- Lunačarskis A. V. Ļeņins un māksla. — Grām.: Ļeņins par kultūru un mākslu. R., 1957, 514.—519. lpp.
- Mākslas vēsture, 1. sēj. V. Purvīša redakcijā. R., 1934. 431 lpp.
- Vipers B. Latvju māksla. R., 1927. 62 lpp.
- Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības. R., 1940. 317 lpp.
- Zēile P. Estētiskā doma Latvijā (līdz 1940. gadam). R., 1976. 507 lpp.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Рецензия на книги А. Шеню «Заговорщики. Тайные общества» и Л. Делаода «Рождение республики в феврале 1948 г.» — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 5. М., 1970, с. 40, 41.
- Маркс К. — Фердинанду Лассалю (письмо от 19 апреля 1859 года). — Там же, с. 41—44.
- Энгельс Ф. — Фердинанду Лассалю. — Там же, с. 44—48.
- Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. М.—Л., 1937.
- Архангельский Л. М. Социально-этические проблемы теории личности. М., 1974. 216 с.
- Валериус С. С. Прогрессивная скульптура XX века. М., 1973. 418 с.
- Винкельман И. И. История искусства древности. Л., 1933. 432 с.
- Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. 592 с.
- Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976. 286 с.
- Всеобщая история искусств в 6-ти томах. Т. 1—6. М., 1956—1966.
- Зингер Л. С. О портрете. М., 1969. 461 с.
- Искусство портрета. Сборник статей. Под редакцией А. Г. Габричевского. М., 1928. 192 с.
- Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. 440 с.
- Клявинь Э. Е. Латышская портретная живопись второй половины XIX— начала XX вв. Диссертация на соискание ученой степени канд. фил. наук. (Рукопись.) Л., 1977.
- Гегель Г. В. Фр. Эстетика. Т. 1. М., 1968. 312 с.
- Гращенков В. Н. Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского возрождения. — В кн.: Советское искусствознание '75. М., 1976, с. 132—157; Советское искусствознание '76. М., 1976, с. 112—136.
- Лапис М. А., Матье М. Э. Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1969. 152 с.
- Лосев А. Б. История античной эстетики. М., 1963. 584 с.
- Материалы научной конференции (1972). Проблемы портрета. М., 1973. 328 с.
- Матвей В. Искусство негров. Пг., 1919. 153 с.
- Римский портрет. Коллекция Государственного Эрмитажа. Л., 1974.
- Советская скульптура наших дней. М., 1973. 391 с.
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX вв. М., 1970. 293 с.
- Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968. 89 с.
- Терновец Б. Н. Ленинский план монументальной пропаганды и советская скульптура первых лет революции. Избранные статьи. М., 1963, с. 15—42.
- Червонная С. М. Земдега. М.—Л. 1964. 78 с.
- Чернышевский Н. Т. Эстетические отношения искусства к действительности. М., 1955. 221 с.
- Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1966. 397 с.

Мастера искусства об искусстве. Т. 5, кн. 1. М., 1969. 448 с.

Недошин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972. 343 с.

Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. Gen. ed. Rene Huyghe. Paris 1957, London 1962, Prague 1967. 415 p.

Read H. A Concise History of Modern Sculpture. London, 1964. Reprinted in 1970. 310 p.

Shubring P. Italienische Plastik des Quattrocento. Potsdam, 1924. 282 S.

## Biogrāfiskas ziņas par tēlniekiem, kas darbojušies portreta žanrā

**ALBERGS** Valdis, LatvPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, PSRS Valsts prēmijas laureāts, dzimis 1922. gadā. 1950. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1950. gada. Darbojas galvenokārt monumentālajā tēlniecībā, veido figurālas kompozīcijas, arī portretus. LVMA pedagogs, docents.

**ALDERS** Rūdolfs, dzimis 1907. gadā. 1940. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1931. gada. Veidojis figurālas kompozīcijas, medaļas, pieminekļu projektus, arī dažus portretus.

**BAJĀRS** (Kotjahovs) Juris, dzimis 1924. gadā. 1950. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1953. gada. Strādā dažādās tēlniecības jomās, arī portreta žanrā.

**BALTIŅA** (Jansona) Maija, dzimusi 1941. gadā. 1966. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1965. gada. Kaļ akmenī ārtelpai domātas dekoratīvas skulptūras, darinājusi arī dažus portretiskus darbus.

**BAUMANIS** Kārlis, LatvPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, dzimis 1916. gadā. 1947. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1945. gada. Monumentālu darbu, dekoratīvu skulptūru, figurālu kompozīciju, portretu un medaļu autors. Sarakstījis monogrāfiju «Teodors Zaļkalns» (1966). Regulāri publicē presē rakstus par tēlniecību. Strādājis arī grafikā un ilgus gadus par mācību spēku LVU un RPI Arhitektūras fakultātē.

**BIJA** Augusts, dzimis 1872. gadā. 1900. gadā beidzis Karalisko Akadēmiju Briselē. Ar panākumiem piedalījies vairākos pieminekļu konkursos. Veidojis figurālus darbus, krūšutēlus, īpašus panākumus guvis medaļu mākslā. Miris 1957. gadā.

**BLUMBERGS** Laimonis, dzimis 1919. gadā. 1950. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1950. gada. Tēlnieka gaitu sākumā veidojis vairākus portretus, vēlāk pārsvarā figurālas kompozīcijas. L. Blumbergs ir viens no tā dēvētās tiešās akmens apstrādes atsācējiem.

Blunova Valda, sk. Malēja Valda.

**BREĢIS** Ojārs, dzimis 1942. gadā. 1973. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1971. gada. Veido tematiskas kompozīcijas, dekoratīvas ievirzes darbus, ciļņus, medaļas. Piedalās mazo formu izstādēs. Publicē rakstus par tēlniecību.

**BRIEDE** Aleksandra, PSRS Tautas māksliniece, PSRS Mākslas akadēmijas īstenā locekle, LatvPSR Valsts prēmijas laureāte, dzimusi 1901. gadā. 1931. gadā beigusi LMA. Izstādēs piedalās no 1929. gada. Strādā galvenokārt figurālajā stājtēlniecībā, kur mākslinieces galvenā tēma ir mātes un bērna tēlojums. Veidojusi arī dekoratīvas skulptūras, kapu pieminekļus, portretus, medaļas.

**BRIEDIS** Jānis, dzimis 1902. gadā. 1931. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1929. gada. Veidojis galvenokārt figurālas kompozīcijas, ir vairāku kapa pieminekļu autors. Miris 1953. gadā.

**BRUZĪTE** Rasma, dzimusi 1919. gadā. 1949. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1951. gada. Paralēli figurālām kompozīcijām regulāri veido portretus.

**BUKOVSKIS** Ļevs, LatvPSR Tautas mākslinieks, PSRS Mākslas akadēmijas korespondētājloceklis, Ļeņina prēmijas un LatvPSR Valsts prēmijas laureāts, dzimis 1910. gadā. No 1932. līdz 1931. gadam mācījies Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātē, no 1937. līdz 1939. gadam Florences mākslas akadēmijā. Izstādēs piedalās no 1936. gada. Paralēli darbam monumentālās tēlniecības jomā veido figurālas stājkompozīcijas, portretus, kapu pieminekļus, medaļas.

**DANE** Kārlis, dzimis 1943. gadā. Pēc akadēmijas beigšanas iesaistījies monumentālajā tēlniecībā. Veidojis arī vairākus portretiskus darbus. Ar panākumiem darbojas mazo formu tēlniecībā.

**DAVIDOVA-MEDENE** Lea, LatvPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece, LatvPSR Valsts prēmijas laureāte, dzimusi 1921. gadā. 1949. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1951. gada. Strādā galvenokārt portreta žanrā.

**DRIĶE** Natālija, dzimusi 1895. gadā. Mācījies Maskavā. Izstādēs piedalījies no 1916. gada. Divdesmito gadu beigās, trīsdesmitajos gados un piecdesmito gadu sākumā veidojusi portretus, raksturstudijas, krūšutēlus. Mirusi 1963. gadā.

**DUMPE** Arta, dzimusi 1933. gadā. 1960. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Strādā dekoratīvās un monumentālās tēlniecības jomā, pievērsās mazo formu kompozīcijām, arī portreta žanram.

**DZENIS** Burkards, dzimis 1879. gadā. 1905. gadā Pēterburgā beidzis Štiglica Centrālo tehnikās zīmēšanas skolu, papildinājies Parīzē (1906) un bronzas liešanas tehnikā Mas-

kavā. Strādājis galvenokārt portreta žanrā un memoriālajā tēlniecībā, kur savus darbus parasti risinājis portretiskiem līdzekļiem. Darbojies arī lietīšķajā mākslā — kalis saktas, adrešu apkalumus u. c. priekšmetus. Vadījis LMA lietīšķās tēlniecības darbnīcu. Ilgus gadus bijis Mākslas muzeja direktors. Miris 1966. gadā.

**ESMITS** Fricis, dzimis 1892. gadā. 1932. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1930. gada. Studiju nolūkos apmeklējis Itāliju, Franciju (1928—1930). Veidojis figurālas kompozīcijas un portretus. Miris 1972. gadā.

**FOLKMANIS** Indulis, LatvPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, dzimis 1939. gadā. 1965. gadā beidzis LVMA. Dzīvo un strādā Daugavpilī. Veido pieminekļus, krūšutēlus, medaļas, dekoratīvas skulptūras.

**FERNAVA-TIŠČENKO** Zigrīda, dzimusi 1936. gadā. 1964. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1964. gada. Veido figurālas kompozīcijas, dekoratīvas ievirzes darbus, darbojas monumentālajā tēlniecībā.

**FIŠERS** Harijs, dzimis 1918. gadā. Mācījies LVMA (1947—1950). Izstādēs piedalās no 1952. gada. Veido galvenokārt figurālas, nosacīti simboliskas kompozīcijas, darbojas memoriālajā tēlniecībā. Starp agrīnajiem darbiem ir daži portreti.

**FRANCKEVIČA** Līgita, dzimusi 1947. gadā. 1973. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1971. gada. Veido figurālas kompozīcijas, portretus, medaļas.

**GAUMIGS** Tālvāldis, LatvPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, dzimis 1930. gadā. 1957. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1957. gada. Kopš sešdesmito gadu vidus darbība vairāk saistīta ar monumentāli dekoratīvo sfēru. Strādā par pedagogu vispirms Rīgas lietīšķās mākslas vidusskolā, pēc tam LVMA, kur vada Rūpnieciskās mākslas nodaļu, docents.

**GAILĪTIS** Aleksandrs, dzimis 1907. gadā. Mācījies Rīgas Tautas augstskolā tēlniecības nodaļā (1933—1934). Tālāk tēlnieka iemaņas apguvis pašmācības ceļā. Izstādēs piedalās no 1933. gada. Piecdesmitajos gados darbojas portreta žanrā.

**GRINĒVIČS** Romualds, dzimis 1908. gadā. 1935. gadā beidzis LMA. Darbojies galvenokārt dekoratīvajā tēlniecībā un lietīšķajā mākslā. Daiļrades gaitu sākumā veidojis dažas portretiskas galvu studijas.

**GRUNDBERGA** Gaida, dzimusi 1928. gadā. 1956. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1954. gada. Daiļrades sākuma posmā galvenās darbības jomas — figurālā stājtēlniecība un portrets. Kopš sešdesmito gadu vidus darbojas monumentālajā tēlniecībā.

**GULBIS** Aivars, dzimis 1933. gadā. 1959. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Strādā monumentālajā, dekoratīvajā, mazo formu tēlniecībā. Veidojis arī dažus portretiskas ievirzes darbus.

**HELMŪTE** Valentīna, dzimusi 1928. gadā. 1955. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Līdzās kompozīcijām ar dekoratīvu ievirzi veido portretus.

**JĀKOBSONS** Voldemārs, dzimis 1899. gadā. 1931. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1928. gada. Mūksalas mākslinieku biedrības biedrs. Studiju nolūkos apmeklējis Franciju, Itāliju, Vāciju, Čehoslovākiju un citas zemes. Darbojies dekoratīvajā un memoriālajā tēlniecībā. Veidojis figurālas kompozīcijas un arī portretiskus darbus. Miris 1974. gadā.

**JANSONS** Kārlis, dzimis 1896. gadā. 1925. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1928. gada. Daudzu pieminekļu, memoriālu skulptūru un dažu portretisku darbu autors. Ilgus gadus strādājis LVMA Tēlniecības nodaļā, profesors.

**KALNIŅA - GRINBERGA** Rasa, LĻKJS prēmijas laureāte, dzimusi 1936. gadā. 1962. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās kopš 1958. gada. Strādā dažādās tēlniecības jomās, arī portreta žanrā.

**KARITONS** Eduards, dzimis 1898. gadā. Mācījies LMA (1924—1930) un Rīgas Tautas augstskolā (1930—1934). Izstādēs piedalās no 1933. gada. Sastāvējis mākslinieku biedrībā «Zaļā vārņa». Kal akmenī figurālus darbus un galvu kompozīcijas. Izmantojis tēlniecībā stikla masu.

**KRISTOVSKIS** Leonīds, dzimis 1923. gadā. 1954. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1943. gada. Darbojas dažādās tēlniecības jomās.

**KRŪMIŅA** (dz. Sirgeda) Inese, dzimusi 1931. gadā. 1958. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1958. gada. Veido figurālas kompozīcijas, portretus. Darbojas monumentālajā tēlniecībā.

**KURPENIKS** Antons, dzimis 1911. gadā. 1947. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1947. gada. Strādā arī portreta žanrā.

**ĶĒDIS** Zezostrs, dzimis 1936. gadā, 1961. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1958. gada. Darbojas monumentālajā tēlniecībā, medaļu mākslā. Veidojis vairākus monumentālus portretus.

**LĀČGALVA-KAMINSKA** Irma, dzimusi 1907. gadā. 1948. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1949. gada. Darbojusies dažādās tēlniecības jomās, arī portreta žanrā.

**LANGE** Marta, LatvPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece, dzimusi 1903. gadā. 1932. gadā beigusi LMA. Izstādēs piedalās no 1935. gada. Studiju nolūkos apmeklējusi Ēģipti, Grieķiju. Pēc akadēmijas beigšanas veidojusi kapu pieminekļus, dekoratīvas skulptūras, portretus, sīkplastiku. Pēdējos gadu desmitus strādā tikai portreta žanrā.

**LEIMANE** Ella, dzimusi 1910. gadā. Mācījies tēlniecību pie G. Šķiltera (1938—1940). 1949. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1951. gada. Daudzu portretu, dekoratīvu skulptūru, figurālu kompozīciju, mazo formu tēlniecības darbu autore. Strādājusi arī monumentālajā tēlniecībā un pedagoģisko darbu Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā.

**LĪCE** Lilija, dzimusi 1913. gadā. 1949. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1949. gada. Strādā dažādās tēlniecības jomās.

**LUKAŽA** Mirdza, dzimusi 1930. gadā. 1958. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Figurālu stājtēlniecības kompozīciju, dekoratīvu skulptūru un portretu autore.

**LUKAŽS** Imants, dzimis 1930. gadā. 1958. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Strādā galvenokārt monumentālajā tēlniecībā.

**MALĒJA** (Blunova) Valda, dzimusi 1927. gadā. 1958. gadā beigusi LVMA. Veido figurālas kompozīcijas, dekoratīvus darbus, portretus.

**MAURINŠ** Juris, LatvPSR Valsts prēmijas laureāts, dzimis 1928. gadā. 1954. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1954. gada. Monumentālās un mazo formu tēlniecības meistars, dažas kompozīcijas veidojis ar portretisku raksturojuma ievirzi.

**MAURS** Rihards, dzimis 1888. gadā. Mācījies pie Rīgā dzīvojošā vācu tēlnieka A. Folca. Papildinājies Berlīnē un Minhenē. Pirmoreiz izstādē piedalījies 1914./1915. gadā. Galvenā darbības joma — dekoratīvā tēlniecība. Veidojis arī portretus un kapu pieminekļus. Miris 1966. gadā.

**MEDNIS** Vilis, dzimis 1909. gadā. 1925. gadā sāk mācīties koka tēlnieka amatu, apmeklē Rīgas Tautas augstskolu (1927—1930). Sastāvējis mākslinieku biedrībā «Zaļā vārna». Piedalījies izstādēs ar figūru un galvu kompozīcijām kokā. Padomju laikā pazīstams galvenokārt tikai kā Lietišķās mākslas meistars.

**MELDERIS** Emīls, LatvPSR Tautas mākslinieks, dzimis 1889. gadā. 1915. gadā beidzis Štiglica Centrālo tehnikās zīmēšanas skolu Petrogradā. Papildinājies Parīzē 1924.—1925. un 1928. gadā. Rīgas mākslinieku grupas biedrs (1919—1939). Ilgus gadus strādājis par LVMA pedagoģu, profesoru. Miris 1979. gadā.

**MICKEVIČA** Valērija, dzimusi 1921. gadā. 1950. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1950. gada. Strādā dažādās tēlniecības jomās, veidojusi arī dažus portretus.

**MIKĀNE** Vija, dzimusi 1937. gadā. 1963. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1966. gada. Tēlniecībā galvenās darba jomas — medaļu māksla, portrets, figurālā stājskulptūra. Ar pseidonīmu Vija Gune publicē rakstus presē un dzeju.

**MUROVSKIS** Imants, dzimis 1925. gadā. 1959. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Strādā galvenokārt dekoratīvajā tēlniecībā. Veidojis arī dažus portretus.

**NOVOŽEŅECA** Leja, dzimusi 1921. gadā. 1950. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1950. gada. Strādā dažādos tēlniecības žanros, veido portretus.

**PANCEHOVSKA** Rimma, dzimusi 1928. gadā. 1953. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1953. gada. Piecdesmitajos gados strādā galvenokārt sīkplastikā, sākot ar sešdesmito gadu vidū veido figurālas kompozīcijas un arī portretus.

**PENERDŽI** Olga, dzimusi 1895. gadā. Mācījies Maskavas Augstākajās mākslinieciskās tehnikajās darbnīcās. Bijusi brīvklauštāja LMA (1932—1938). Izstādēs piedalās no 1927. gada. Piecdesmitajos gados veidojusi arī portretus.

**PURENIŅA** Elīta, dzimusi 1924. gadā. 1952. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1952. gada. Daiļrades gaitu sākumā veidojusi portretus. Vēlāk strādā dekoratīvā noformējuma jomā.

**RANKA** Indulis, dzimis 1934. gadā. 1959. gadā beidzis LVMA, pēc pamatizglītības gleznotājs. Tēlnieka darba iemaņas apguvis patstāvīgi. Viens no tiešās akmens apstrādes atsācējiem.

**REZEVSKA** Līvija, dzimusi 1926. gadā. 1951. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1951. gada. Veido galvenokārt figurālas kompozīcijas, darbojas monumentālajā un memoriālajā tēlniecībā. Veidojusi arī dažus portretiskas ievirzes darbus.

**RONČEVSKIS** Konstantīns, dzimis 1875. gadā. Pēc pamatizglītības arhitekts. Tēlnieka darba iemaņas ieguvis studiju ceļojuma laikā Minhenē un Parīzē (1905—1911). Izstādēs piedalās no 1909./1910. gada. Galvenā darbības joma tēlniecībā — portrets; veidojis arī figurālas kompozīcijas. No 1921. līdz 1935. gadam vadījis Latvijas Mākslas akadēmijas figu-

rālās tēlniecības darbnīcu, profesors. Publicējis pētījumus par arhitektūras vēsturi. Miris 1935. gadā.

**SILIŅŠ Ojārs**, dzimis 1927. gadā. 1954. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1954. gada. Strādā galvenokārt monumentālajā tēlniecībā. LVMA pedagogs.

**SKULME (Liepiņa) Marta**, dzimusi 1890. gadā. Mācījusi Kazaņas mākslas skolā (1912—1914), Ķeizariskajā mākslas veicināšanas skolā un tēlnieka L. Šervuda studijā Petrogradā no 1914. līdz 1918. gadam. 1918. gadā papildinājusies Maskavā profesora P. Bromirskā vadībā. Studiju nolūkos apmeklējusi Drēzdeni (1922), Berlīni (1929) un Parīzi (1937). Izstādēs piedalās no 1920. gada. Rīgas mākslinieku grupas biedre (1923—1939). Piedalījusi pieminekļu konkursos, veidojusi figurālas kompozīcijas, arī portretus. Mirusi 1962. gadā.

**SKARAINIS Oļegs**, Leņina prēmijas laureāts, dzimis 1923. gadā. 1958. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Darbojas monumentālajā, memoriālajā, arī mazo formu tēlniecībā.

**SKRIBNOVSKIS Arnolds**, dzimis 1908. gadā. 1936. gadā beidzis LMA. 1933. gadā uzstāda pirmo kapu pieminekli. Izstādēs piedalās no 1945. gada. Darbojies memoriālajā tēlniecībā un arī portreta žanrā. Strādājis par pedagogu LVMA.

**SMILTNIĒKS Žanis**, dzimis 1893. gadā. 1927. gadā beidzis LMA. Neatkarīgo mākslinieku biedrības biedrs. Strādājis galvenokārt memoriālajā tēlniecībā, veidojis arī dažas figurālas kompozīcijas un portretus. Nodarbojies ar gleznošanu. Miris 1931. gadā.

**SPRINCIS Harijs**, dzimis 1928. gadā. 1954. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1954. gada. Darbojas memoriālajā tēlniecībā. Veidojis portretus un figurālas kompozīcijas.

**STĀRASTS Kārlis**, dzimis 1911. gadā. 1952. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Pazīstams galvenokārt kā koka tēlnieks, strādā portreta žanrā.

**STRAUTNIECE Betija**, dzimusi 1930. gadā. 1955. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1957. gada. Strādā galvenokārt kokā, veido figurālas kompozīcijas un portretus.

**ŠČILTERS Gustavs**, dzimis 1874. gadā. 1899. gadā beidzis Štiglica Centrālo tehnikās zīmēšanas skolu Pēterburgā. Papildinājies Parīzē pie tēlniekiem O. Rodēna, A. Burdela, E. Debuā un G. Žermēna (1899—1905). No 1905. līdz 1917. gadam vadījis tēlniecības darbnīcu iepriekš minētajā Štiglica mākslas skolā. Izstādēs piedalās no 1898. gada. Darbojies grafikā, lietiskajā mākslā, gleznojis akvareļus, dzejojis un regulāri rakstījis presē par dažādiem mākslas jautājumiem, lasījis lekcijas par mākslu, strādājis par pedagogu. Miris 1954. gadā.

**ŠMALCS Mārtiņš**, dzimis 1904. gadā. 1942. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1936. gada. Bijis izpildītājs Brāļu kapu un citu K. Zāles pieminekļu īstenošanā. Darbojas arī portreta žanrā.

**TERPILOVSKIS Alberts**, Latv. PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, Latv. PSR Valsts prēmijas laureāts, dzimis 1922. gadā. 1949. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1949. gada. Strādā galvenokārt monumentālajā tēlniecībā, veidojis arī figurālas kompozīcijas un portretus. Ir LVMA pedagogs, docents.

**TIŠČENKO Juris**, dzimis 1946. gadā. 1972. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1973. gada. Darbojas dažādās tēlniecības jomās. Veidojis arī portretiskus darbus.

**UPENIECE Evi**, dzimusi 1925. gadā. 1952. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1953. gada. Strādājusi arī monumentālajā tēlniecībā. Galvenais darba lauks — figurālā tēlniecība, portrets.

**VASIĻJEVS Igors**, LĻKJS prēmijas laureāts, dzimis 1940. gadā. 1962. gadā beidzis LVMA. Izstādēs piedalās no 1959. gada. Strādā galvenokārt portreta žanrā un koka tēlniecībā. Veidojis arī figurālas kompozīcijas un sapu pieminekļus. Ir LVMA pedagogs.

**VEINBAHA Alvīne**, dzimusi 1923. gadā. 1952. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1952. gada. Galvenais darba lauks — figurālā un arī monumentālā tēlniecība.

**VEISA Veronika**, dzimusi 1947. gadā. 1975. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1971. gada. Veido figurālas kompozīcijas, portretus, medaļas.

**ZĀLE Kārlis**, dzimis 1888. gadā. Mācījies Kazaņas mākslas skolā (1908—1909), pēc tam Maskavā strādājis tēlnieka S. Erzjas darbnīcā. Pēterburgā mācījies Ķeizariskajā mākslas veicināšanas skolā un Pēterburgas Mākslas akadēmijā A. Matvejeva meistardarbnīcā. Papildinājies Berlīnē (1920—1923). Izcils monumentālās tēlniecības meistars, veidojis arī dažus portretiskus darbus. Miris 1942. gadā.

**ZAĻKALNE Marija**, dzimusi 1878. gadā. Māksliniecisko izglītību ieguvusi pašmācības ceļā. Izstādēs piedalījusi no 1913. gada. Veidojusi galvenokārt portretus. Mirusi 1970. gadā.

**ZAĻKALNE Pārsla**, dzimusi 1927. gadā. 1953. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1954. gada. Veido dekoratīvas kompozīcijas, stājskulptūras, portretus. Strādā arī monumentālajā tēlniecībā.



**Z A Ļ K A L N S** Teodors, PSRS Tautas mākslinieks, PSRS Mākslas akadēmijas īstētais loceklis, Sociālistiskā Darba Varonis, dzimis 1876. gadā. 1899. gadā beidzis Štiglica Centrālo tehnikās zīmēšanas skolu Pēterburgā. Mācījies Parīzē pie tēlniekiem O. Rodēna, A. Burdela, E. Debuā. Papildinājis profesionālās zināšanas Itālijā (1907—1909). Izstādēs piedalījies no 1903. gada. No 1944. līdz 1958. gadam vadījis LVMA Tēlniecības katedru, profesors. Strādājis dažādos tēlniecības janros. Publicējis rakstus presē: ar pseidonīmu Krišs Mednieks «Pēterburgas Avīzēs», vēlākajos gados bez pseidonīma dažādos izdevumos. Miris 1972. gadā.

**Z A N D B E R G A** Ilga, dzimusi 1932. gadā. 1961. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1960. gada. Veido portretus, figurālas kompozīcijas un pieminekļus.

**Z A R I Ņ Š** Jānis, Latv. PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, Ļeņina prēmijas un LatvPSR Valsts prēmijas laureāts. Dzimis 1913. gadā. 1942. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1938. gada. Daudzu pieminekļu autors, veido arī figurālas kompozīcijas un portretus.

**Z A U R S** Mārtiņš, dzimis 1915. gadā. Mācījies Rīgas Tautas augstskolā pie tēlnieka E. Meldera. 1942. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1936. gada. Darbojies mākslinieku biedrībā «Zaļā vārņa». Strādā galvenokārt kokā, marmorā, arī keramikas materiālos. Daudzu figuru kompozīciju un tpatnēju koksulptūru autors.

**Z E I L E** Valentīna, dzimusi 1937. gadā. 1963. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1960. gada. Veido portretus, figurālas kompozīcijas, pazīstama medaļu mākslas meistare.

**Z E M D E G A** Kārlis, LatvPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, dzimis 1894. gadā. Mācījies B. Blūma skolā Rīgā (1913—1914). Studējis filozofiju Latvijas Universitātē (1921—1924). 1927. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1927. gada. Mākslinieku biedrības «Sadarbs» biedrs. Studiju nolūkos vairākkārt apmeklējis Ēģipti, Somiju, Franciju, Itāliju un citas zemes. Strādājis dažādos tēlniecības žanros, visvairāk monumentālajā un dekoratīvajā tēlniecībā. Bija LVMA pedagogs, profesors. Miris 1963. gadā.

**Z E M Ī T E** Gunta, dzimusi 1940. gadā. 1969. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1969. gada. Strādā dažādos tēlniecības žanros.

**Z Ē V A L D E** Vanda, dzimusi 1922. gadā. 1950. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1950. gada. Strādā galvenokārt portreta žanrā, veidojusi arī figurālas kompozīcijas.

**Z V A I G Z N Ī T E** Guna, dzimusi 1929. gadā. 1955. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1955. gada. Strādā dažādos tēlniecības žanros.

**Z V Ā R A** Zenta, LatvPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece, dzimusi 1924. gadā. 1957. gadā beigusi LVMA. Izstādēs piedalās no 1956. gada. Strādā dažādās tēlniecības jomās. Veidojusi arī dažus portretus.

**Z V I R B U L I S** Egons, dzimis 1907. gadā. 1935. gadā beidzis LMA. Izstādēs piedalās no 1935. gada. Bijis izpildītājs vairāku K. Zemdegas pieminekļu īstenošanā. Aktīvi darbojas memoriālajā tēlniecībā. Veido arī figurālas kompozīcijas.

**Ž U R G I N A** Lūcija, dzimusi 1908. gadā. Mācījies Rīgas Tautas augstskolas tēlniecības studijā (1930—1931). 1940. gadā beigusi LMA. Izstādēs piedalās no 1931. gada. Strādā portreta žanrā, veidojusi figurālas kompozīcijas, sīkplastiku, darbojas arī monumentālajā tēlniecībā.

## Attēlu saraksts

1. T. Zaļkalns. Adelīna. Bronza, granīts. 1908.
2. T. Zaļkalns. Gleznotājs Aleksandrs Arnoldovs. Bronza, granīts. 1905.
3. G. Šķilters. Mākslinieks Galanis. Patinēts ģipsis. 1905.
4. T. Zaļkalns. Vera Arnoldova. Bronza, granīts. 1906.
5. T. Zaļkalns. Marmors. 1911.
6. G. Šķilters. Veca vīra galva. Bronza. 1914.
7. G. Šķilters. Rakstnieks Reinis Kaudzīte. Bronza. 1902.
8. B. Dzenis. Sievas ģīmetne. Veidota 1906. Marmorā izkalta 1922.
9. K. Zāle. Džuzepes Garibaldi krūšutēls. Bronza. 1918.
10. T. Zaļkalns. Piemineklis N. Černiševskim. Ģipsis. 1918.
11. T. Zaļkalns. Piemineklis A. Skrjabinam. Māls. 1919.
12. T. Zaļkalns. Meitenes galva. Bronza, granīts. 1930.
13. T. Zaļkalns. Dzejnieces Aspazijas ģīmetne. Bronza. 1931.
14. B. Dzenis. Rakstnieka A. Austrīņa ģīmetne. Slīpēts granīts. 1935.
15. K. Rončevskis. Gleznotāja V. Purviša portrets. Bronza. 1915.
16. K. Rončevskis. Mātes portrets. Marmors. 1910.
17. K. Zāle. Portrejgalva (sānkatā). Ģipsis. 1921.
18. K. Zāle. Portrejgalva (pretstatā). Ģipsis. 1921.
19. E. Melderis. P. Rozītis (pagriezienā). Slīpēts granīts. 1921.
20. E. Melderis. P. Rozītis (pretstatā). Slīpēts granīts. 1921.
21. E. Melderis. Sievietes galva. Bronza, granīts. 1924—1925.
22. E. Melderis. Sievietes portrets. Slīpēts granīts. 1927.
23. E. Melderis. Sievas ģīmetne. Bronza, granīts. 1937.
24. E. Melderis. Skolotājas A. Dravnieces ģīmetne. Bronza, granīts. 20.gadu beigas.
25. M. Skulme. Jānītis. Tonēts ģipsis. 1926.
26. M. Skulme. Sievietes galva (Lielā galva). Patinēts ģipsis (1928—1930). Darbs izkalts granītā 1933.
27. M. Skulme. Vectēvs. Patinēts ģipsis. 1921—1936.
28. K. Zemdega. Meitenes galva. Ģipsis. 1935.
29. K. Baumanis. Arhitekts A. Birzenieks. Bronza, granīts. 1958.
30. T. Zaļkalns. Akadēmiķis Fricis Blumbahs. Terakota. 1951.
31. T. Zaļkalns. Malda. Bronza, granīts. 1956.
32. K. Zemdega. J. Rainis. Slīpēts granīts. 1958.
33. K. Jansons. Mikelandželo. Ģipsis. 1964—1968.
34. L. Davidova-Medene. Jaunā strādnieka portrets. Bronza, granīts. 1957.
35. L. Davidova-Medene. Tēlnieka Ļ. Bukovska portrets. Bronza. 1957.
36. L. Davidova-Medene. Rucavas zvejniece. Bronza. 1958.
37. L. Davidova-Medene. Grafiķa P. Upiša portrets. Slīpēts granīts. 1960.
38. L. Davidova-Medene. Tēlnieka K. Zemdegas portrets. Ģipsis. 1962.
39. L. Davidova-Medene. Jūrnieks. Slīpēts granīts. 1966.
40. L. Davidova-Medene. Tēlnieka R. Antīņa ģīmetne. Bronza. 1964.
41. L. Davidova-Medene. Tēlnieka T. Zaļkalna ģīmetne. Slīpēts granīts. 1967.
42. L. Davidova-Medene. Aktrise L. Ērika. Marmors. 1969.
43. L. Davidova-Medene. Aktiera E. Valtera portrets. Bronza. 1977.
44. L. Davidova-Medene. Emīls Melderis. Granīts. 1979.
45. M. Lange. Tēlnieka K. Zāles portrets. Slīpēts granīts. 1969.
46. M. Lange. Dzejnieka Ausekļa portrets. Slīpēts granīts. 1967.
47. E. Leimane. Revolucionārs M. Lācis. Slīpēts granīts. 1971.
48. E. Leimane. Revolucionāra J. Lencmaņa portrets. Slīpēta bronza. 1969.
49. K. Baumanis. Medicīnas profesors K. Rudzītis. Slīpēts granīts. 1967.
50. L. Līce. Gleznotāja R. Stārosta portrets. Slīpēts granīts. 1967.
51. V. Albergs. P. Stučka. Granīts. 1967.
52. A. Terpilovskis. Gleznotāja V. Dišlera portrets. Slīpēts granīts. 1968.
53. E. Upeniece. Astrahaņas zvejniece Bagturgana. Pulēta bronza. 1961.
54. I. Zandberga. Gleznotāja J. Pīgožņa portrets. Bronza. 1972.
55. J. Zariņš. Krišjānis Barons. Marmors. 1975.
56. J. Zariņš. Zvejniecības muzeja dibinātāja A. Šulca portrets. Slīpēts granīts. 1976.
57. A. Briede. Ļeņins — sapņotājs. Slīpēts granīts. 1969.
58. M. Lukaža. Meitas portrets. Bronza, granīts. 1978.

59. V. Zēvalde. Gleznotāja K. Ubāna portrets. Bronza. 1965.
60. L. Novožeņeca. Frontes draudzene. Bronza, granīts. 1962.
61. G. Grundberga. Mākslinieka V. Valdmaņa portrets. Bronza. 1967.
62. A. Dumpe. Mākslinieces Dž. Skulmes portrets. Slīpēta bronza. 1972.
63. A. Dumpe. Tēlnieces V. Blunovas portrets. Alumīnijs. 1964.
64. P. Zaļkalne. Zelta kāzas. Veltījums maniem vecākiem. Bronza. 1978.
65. V. Zeile. Sarkanais latviešu strēlnieks P. Plaudis. Slīpēts granīts. 1967.
66. V. Zeile. Aktiera J. Strengas portrets. Bronza. 1979.
67. V. Zeile. Profesors A. Bieziņš. Bronza. 1973.
68. V. Mikāne. Dzejnieks Māris Čaklais. Ģipsis. 1978.
69. V. Mikāne. Dzejnieks I. Ziedonis. Bronza. 1974.
70. V. Mikāne. Rakstnieks V. Lāms. Bronza. 1978.
71. I. Vasiļjevs. Dzejnieka A. Bloka portrets. Granīts. 1967.
72. I. Vasiļjevs. Dramaturga A. Arbuzova portrets. Koks. 1976.
73. O. Breģis. Ķirurga E. Bergmaņa portrets. Granīts. 1972.
74. I. Vasiļjevs. Meksikāņu mākslinieka D. Sikeirosa portrets. Koks. 1969.
75. A. Dumpe. Gleznotāja M. Tabaka. Bronza. 1979.
76. L. Franckeviča. E. Smiļģa portrets. Bronza. 1978.

## Saturs

Ievadam	5
Tēlniecības portreta tradīcijas	8
Latviešu profesionālās tēlniecības sākums Ierosmju loki. Principi un personības	17
Monumentālais portrets	39
Cilvēka tēla problēmas un stila tendences Divdesmitie un trīsdesmitie gadi	46
Jauna cēliena sākums Četrdesmito gadu beigas un piecdesmitie gadi	79
Portreta formu un stila attīstība Sešdesmitie gadi un septiņdesmito gadu sākums	97
Literatūras norādes, piezīmes	155
Literatūra	159
Biogrāfiskas ziņas par tēlniekiem, kas darbojušies portreta žanrā	161
Attēlu saraksts	166

Рута Николаевна ЧАУПОВА

ЛАТЫШСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ

(АН ЛатвССР. Институт языка и литературы им. А. Упит

Издательство «Зинātne»

Рига 1981

На латышском языке

Художественное оформление Алниса Митриса

**Ruža Čaupova**

**PORTRETS**

**LATVIEŠU**

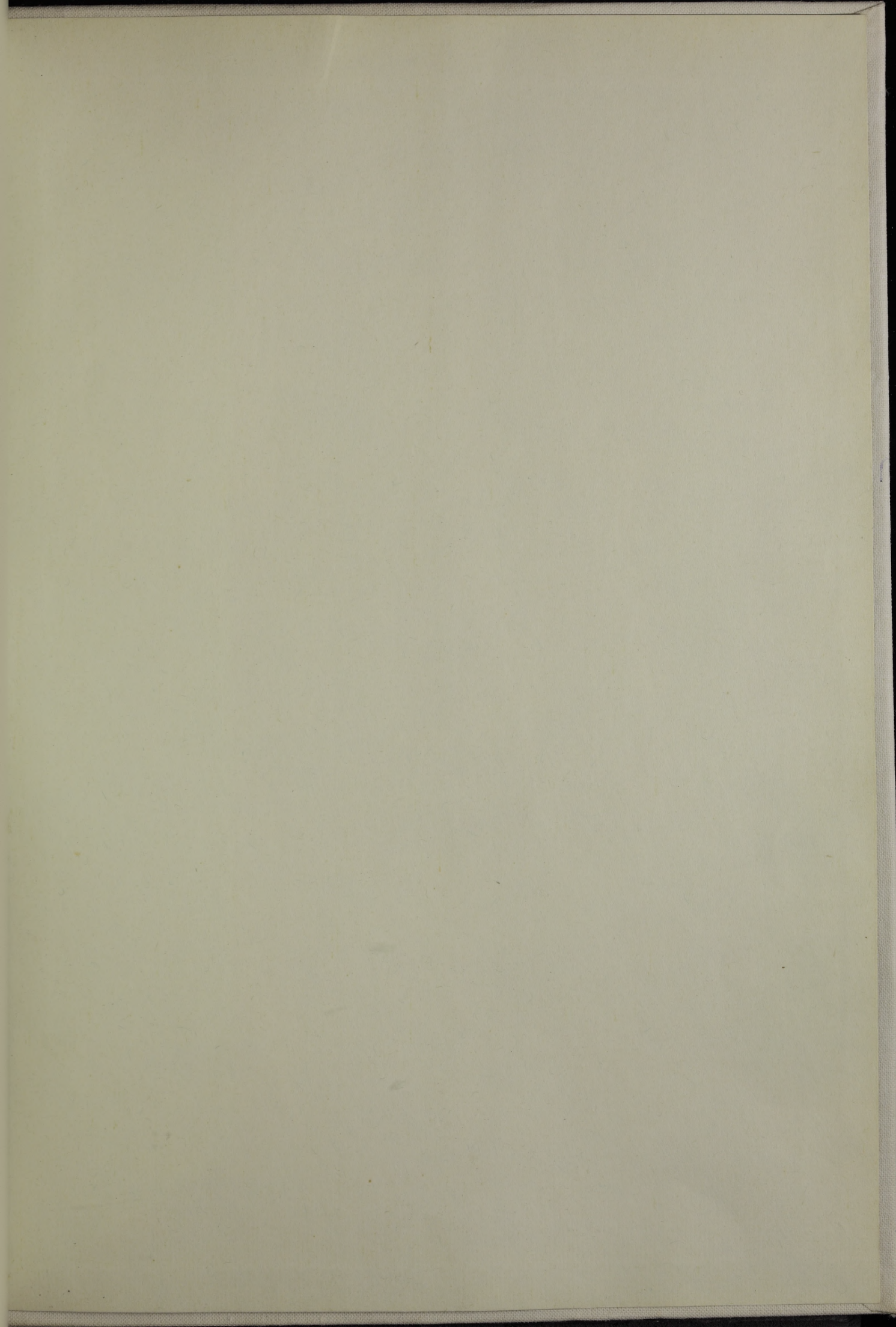
**TĒLNICĪBĀ**

Redaktore N. Krilova  
Mākslinieciskā redaktore E. Burova  
Tehniskā redaktore V. Lazdiņa  
Korektore M. Gegeroviča

ИБ № 655

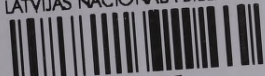
Nodota salikšanai 14.08.80. Parakstīta iespiešanai 26.01.81.  
JT 17003. Formāts 60×84/8.

Krītā papīrs. Žurnālu cirstā garnitūra. Augstspiedums.  
21 fiz. iespiedl.; 19,53 uzsk. iespiedl.; 17,88 izdevn. l.  
Mētiens 4000 eks. Pasūt. № 1025. Maksā 2 r. 70 k.  
Izdevniecība «Zinātne», 226018, Rīgā, Turgeņeva ielā 19.  
Iespēsta Latvijas PSR Valsts izdevniecību,  
poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas  
Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004, Rīgā, Vienības gatvē 11.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304029453

2 r. 70 k.