

SOCREĀLISMA KLASISKĀ MODEĻA ADAPTĀCIJAS LATVIJĀ PIRMAJĀ PADOMJU VARAS GADĀ (1940–1941)

Stella Pelše

Turpinot izziņāt dažādus padomju posma mākslas aspektus, pirmajam okupācijas gadam no 1940. gada 17. jūnija līdz 1941. gada 22. jūnijam jau pievērsušies gan pieredzējuši pētnieki¹, gan jauni mākslas zinātnieki². Lielākoties apskatītas mākslas dzīves transformācijas – izglītības iestāžu un muzeju reorganizācijas un citi kultūrpolitiski procesi, daļēji ietverot arī publikācijas un diskusijas par sociālistiskā reālisma ieviešanu. Tomēr līdz šim nav tapis sistemātisks pārskats par konkrētā posma specifiku mākslas teorijā un kritikā, tāpēc šī raksta uzmanības fokusā ir vietējo vizuālās mākslas apcerētāju pielāgošanās no PSRS importētā oficiālā stila doktrīnai. Šīs pielāgošanās rezultāti skatīti salīdzinošā aspektā, ņemot vērā gan autoru iepriekšējo darbību neatkarīgās valsts apstākļos, gan jaunā režīma “piedāvāto” obligāto uzskatu sistēmu un tās vēlākās evolūcijas aprises.

Jāņem vērā doktrīnas vismaz daļēji nosacītais raksturs. Igaunņu literatūrzinātnieks Jāns Undusks (*Jaani Undusk*) to provokatīvi apraksta kā tīri politisku praksi jeb reālpolitisku manipulāciju instrumentu: “Sociālistiskais reālisms nebija definēts ne saturisku motīvu, ne stilistisku izvēļu līmenī, tā visa bija mākslinieku pašu fantāzija, kurā viņi izdzīvošanas vai darbošanās iespēju saglabāšanas vārdā cits citu čakli kopēja. Partijas kiču neizdomājama sociālistiskā reālisma teorētiski, to radīja mākslinieki paši, meklējot drošus darba apstākļus, eksponēšanai un pārdošanai derīgu tematiku.”³ Lai kāds arī būtu varas un mākslinieku proporcionālais

ieguldījums šīs “fantāzijas” tapšanā, tā neizbēgami kļuva par atdarināmu paradigmu režīma nesen okupētajās teritorijās.

Sociālistiskais reālisms jeb socreālisms, ko kopš 1940. gada vidus ieviesa Latvijā, radās Padomju Savienībā 20. gs. 30. gadu gaitā. Staļinisma fāzi padomju kultūrā iezīmēja 1932. gadā izsludinātais Komunistiskās partijas dekrēts, kas likvidēja dažādos mākslinieku grupējumus un pakļāva jaunradi partijas virsvadībai. Tā paša gada maijā laikrakstā *Литературная газета* socreālisms pirmo reizi minēts kā metode, kurai jābūt padomju literatūras pamatā.⁴ Jauna, vienota estētiskā programma veidojās paralēli mākslinieku un kritiķu apcerējumos; to var daļēji uzlūkot kā Padomju Savienības apstākļiem atbilstošu “atgriešanos pie kārtības” (*rappel à l'ordre*) jeb Eiropas neoklasicisma / jaunreālisma versiju, kas nomainīja Pirmā pasaules kara juku un avangarda uzplūdu posmu. Taču lokāli specifisks bija tās valstiski obligātais raksturs. Socreālisms ieguva kodificētu statusu pēc PSRS vadoņa Josifa Staļina (*Иосиф Сталин*, 1879–1953) ieceltā kultūras komisāra Andreja Ždanova (*Андрей Жданов*, 1896–1948) runas Pirmajā Vissavienības Rakstnieku savienības kongresā 1934. gadā, ko latviski vietējā presē pārpublicēja 1940. gada rudenī. Tajā atkārtota Staļina tēze par rakstniekiem kā “dvēseļu inženieriem”⁵, uzsverot nepieciešamību pazīt dzīvi, lai attēlotu realitāti tās “revolucionārās attīstības būtībā”⁶, nevis sholastiskā vai vienkārši objektīvā veidā. “Pie tam mākslas darbu patiesīgumam un vēsturiskajai konkrētībai jāreķinājas

ar darba ļaužu idejiskās pāraudzināšanas uzdevumiem sociālisma garā. Tādu mākslas literatūras un literatūras kritikas metodi mēs saucam par sociālistiskā reālisma metodi.⁷⁷ Turpinājumā Ždanovs minēja arī literatūras “tehnikas” un “ieroču” pārvaldīšanu, izmantojot visu “labāko, kas šajā nozarē radīts iepriekšējos laikmetos”⁷⁸. Doktrīnai tipiskā selektīvā senāku un jaunāku elementu sintēze, 19. gs. kultūrai specifiskais reālisms un krievu revolucionāra

doktrīnas jēdzieni bija “tautiskums” (народность), ar ko saprata gan vienkāršo cilvēku interešu atspoguļošanu, gan jaunrades rezultātu saprotamību masām, kā arī “partijiskums” (партийность), “idejiskums” (идейность), “šķiriskums” (классовость) un “patiesīgums” (правдивость), paužot visu iespējamo pretrunu un nošķirumu vērienīgu atcēlumu. Staļinisma kultūras pētnieks Boriss Groiss (Boris Groys) uzsvē, ka padomju kultūrā tieši literatūrai piederēja



1. Jāņa Dombrovskis raksts “Skulptūras jaunie uzdevumi”. No: Atpūta. – 1940. – Nr. 825. – 14. lpp.

Vladimira Ļeņina (Владимир Ленин, 1870–1924) izstrādātās atspoguļošanas teorijas filozofiskā bāze tika papildināta ar sociālisma ideālo “jābūtības” komponentu.⁹ No romantisma aizgūtais revolucionārais aspekts neakcentēja pašizpaušmi, bet drīzāk noteiktu emociju pārliecinošu atveidojumu. Tāpat socreālisma doktrīnā tika absorbēts Eiropas mākslas akadēmijās nostiprinātais priekšstats par mākslu kā profesionāli meistarīgu dabas atdarināšanu, atdarinot ne tik daudz reālo dabu kā antīkos paraugus. Būtiska loma bija Staļina izteikumiem par kultūru, kas ir “proletāriska pēc saturā, nacionāla pēc formas”¹⁰, kā arī par dažādu kultūru, “nacionālu pēc formas un sociālistisku pēc saturā”, uzplaukumu proletariāta diktatūras valstī, kur tās galu galā saplūdišot vienotā sociālistiskā kultūrā.¹¹ Svarīgi



2. Jāņa Dombrovskis raksts “Grafiskās mākslas Padomju Savienībā”. No: Atpūta. – 1940. – Nr. 827. – 12. lpp.

“vadošā loma” un jaunā oficiālā metode “tika attiecināta uz visiem citiem mākslas veidiem bez kādām izmaiņām. Jau tas vien liecina par tās “antiformālistisko” garu, kas bija orientēts nevis uz katra mākslas veida specifiku, bet uz tā “sociālistisko saturu”.¹²

“Veselīgs reālisms” un sasniegumu sintēze

Ja 1940. gada pirmajā pusē Latvijā rakstos par mākslu vēl dominēja dažādi nacionālā stila un latviskā daiļuma aspekti¹³, tad drīz pēc vasarā notikušās okupācijas un jaunā režīma iedibināšanas vietējos izdevumos parādījās socreālisma apceres. Ziņas laikrakstos liecina, ka socreālisma doktrīnu aktīvi propagandēja ne tikai publikācijās, bet arī priekšlasījumos un uzrunās dažādās kultūras un izglītības



3.–4. Jāņa Dombrovskā raksts "Grafiskās mākslas Padomju Savienībā" un attēls ar Jevgeņija Kibrika ilustrāciju. No: Atpūta. – 1940. – Nr. 827. – 13. lpp.



V. Sokolova — Leģenda par pūcespiēdēdi. Krāsaina litogrāfija. 1933. g.

Sociālistiskā valsts celšanas darbu varonā dārgums spēdīgi ieskaņotā jau kara komūnisms laikā desjnieka, gleznotāja un zīmētāja Majskevska darbos. Kopā ar daudziem lietriem viņam lieli nopelni plakātu izvirzīšanā mākslas gultnē. Jauno mākslinieku darbi bija spēdīgs darba jaunū ieročis cīņā ar kuzončiona pretiniekiem. Šie jaunie mākslinieki arī piesaistīja radotai padzērlībai talantus, kas āca no Sarkanās armijas un strādnieku klubiem. Sākumā tie vingrināja sēnas avīšu, demonstrāciju plakātu un vēstīšanu sazaukumu mākslinieciskā izveidošanā. No viņu vidus vīnāk izauga vesela pīedaja apdēvinātu mākslinieku.

Raksturīgs grafikas veids Padomju Savienībā kapa kumšionisms laikā bija un vēl tagad palicis satiriskie zīmējumi, kas parādās plakātos, avīžos un furnīšos. Šajos gra-



E. Kibrika ilustrācija šeris de Kostera romānā "Leģenda par Pūcespiēdēli un Laurus Gudanku". Krāsaina litogrāfija. 1937. g.

fikas īpašības un skatīs miljoniem iedzīvotāju. Šo grafikas veidu pierādī daudiem godiem laiprātī pīekopa par poliru. Iežas masu skavēs slaveni tejuksinieši. Patlaban Padomju Savienības populāru karikatūristu saime vīnā pīada; starp vīpēm vairāki ārpas liela valsts robežām pazīstami mākslinieki: V. Dunt, A. Radskova, B. Efimova un M. Černomīcha.

Liela skaitu apdēvinātu grafikas ilustrātoru laudzījusi pēdējos 2–3 gados strauji augoši Padomju Savienības grāmatrūpniecība. Jaunie grafikas meistari mākuši no darba jaunu vīdus; viņu darbos spēdīgi izpaūtas īraskumainais un konstruktīvu domu bagātāis sociālistiskās celtniecības laiks, ja tie mākslinieciski ir aktīvi padomju iekārtas šūbrādītāji; viņi nav kabīnētā ciltvēki, novērotāji, darba saturs meklējot, viņi dodas lieli reālāji darvi. Darinos daudzaros ilustrācijas, viņi jo daļi cenšas iekārtoties rakstnieku darbu idejās, un izveidojušies jau arī par solidiem tehniskiem savā mīkalā.

Kā ilustratori pīada populāritāti guvāši A. Suvorova, S. Gerasimova, A. Kravčenko, P. Kirpīčeva. Patā pēdēji laikā lielus panākumus gūvis leģionārietis E. Kibrika, kas, starp citu, ļoti atjautīgi ilustrējis šeris de Kostera romānu par Pūcespiēdēli. Par mākslinieciskā darba veidu dātes rakstniece Izabella Ginzburga šūrsāli īskausve 1938. gada 2. numurā raksta: — Tikai īrprotu īzdevumus, kādas sniedz sociālistiskā reālisma metode, iespējams mākslas darbos radīt tik dārtus un dīmokrātiskus tālas tautas tālas. Kibrika pīe ābevlīkas šūstrācījas āstrādī tāpat, kā tas būtu āstrādājās, da rīnot lielu vīsturiāku portretu; viņi netīkai pīta īskausve hronīkas, āsmeklē dūkumenāli nobeiktus āksēsmarus, bet meklē arī katrai šūstrācījai vajadzīgos tāpus, gīemo tos vīpam vajadzīgāji vīdā; tikai āsmēklētos meklētos skatīmos rezālistu, pāstrādā



I. Bepina portrets — J. Broška zīmējums.

savu stājāmājāmu šūstrācīji. — Šie vīrdi, liekas, raksturo arī citu apdēvinātu "Padomju Savienības šūstrācītoru nopietno darbu.

Uzlabojoties Padomju Savienības iedzīvotāju materiālais labklājums, pēdējos gados kļuvusi iespējama āstīgrafikas pīaliska attīstība. Tā 1936. gada mākslas īstādēs pārdzījas daudzli liela focnāta grafiski darbi: ākvarēji, litogrāfijas un āsējumi, kas radīja vēl lielāku daudzību tīlotāju mākslas lauka. Ļoti daudz šo darbu bija jau īrpirākī pāstūts, kas liecinā par lielo īteresi, kāda Padomju Savienības iedzīvotājos jūtama par mākslas darbiem.



M. Černomīcha grafiskā zīmējuma "Leģenda par Pūcespiēdēli un Laurus Gudanku". 1937. gada 1. num.

iestādēs. Ļoti aktīvs bija Padomju Savienībā izglītību ieguvušais marksisma-ļeņinisma profesors Pēteris Valeskalns (1899–1987), kurš Padomju Latvijā attīstīja sekmīgu valdības ierēdņa karjeru.¹⁴ Viņš bija viens no ražīgākajiem Ždanova izteikumu pārstāstītājiem: "Sociālistiskais reālisms prasa pareizu dzīves attēlojumu tās revolucionārajā attīstībā. Sociālistiskā valsts no saviem māksliniekiem (vai nu tas būtu glezniecībā, mūzikā vai literatūrā) prasa pareizi rādīt jaunos cilvēkus, sociālistiskās sabiedrības cēlājus, viņu darbu, domas, cīņu par labāku nākotni."¹⁵

Vispārīga rakstura pārspriedumus par jauno socreālisma mākslu, pretstatot to negatīvajam mantojumam, ko nāksies pārvarēt, sacerēja daudzi mākslas jomas profesionāļi. Tā gleznotāja un mākslas zinātnieka Alberta Prandes (1893–1957) raksts pamatā atferēja dažādu PSRS publikāciju tēzes: "Mākslas formālisms pirmā acumirkli

liekas bezidejisks virziens, bet tas tā nav. Viņš, neskatoties uz subjektīvi sprautiem formāliem uzdevumiem, objektīvi pauž mums svešas domas un idejas. (...) Padomju Savienībā formālismam nav vietas. Mūsu mākslinieks ir pilntiesīgs pilsonis, viņa mākslai jākalpo pasaules objektīvai izpratnei, attīstot augstāko radošo mākslas spēku, kāds cilvēkam piešķirts."¹⁶ Šeit izemējas formālisma kritizēšanas stratēģija, ko izvērsa turpmākajā okupācijas periodā. Kāda izpratnē "nepareizās" formas izvēle varēja padarīt mākslinieku par "svešu" domu un ideju nesēju jeb ienaidnieku, kura sodīšanas mēri evolucionēja no izsūtīšanas un ieslodzījuma staļinisma laikā līdz netiešākiem izslēgšanas un ignorēšanas paņēmieniem stagnācijas posmā.

Samērā radniecīgi starpkaru laika nostādņēm latviešu mākslas problēmas raksturoja gleznotājs un kritiķis Jēkabs Straziņš (1905–1958): "Mūsu mākslā vēl diezgan spilgti

saskatāmas divas negatīvas parādības: savas zemes agrākās nabadzības atmiņas un Vakareiropas sajukuma, nežinās un valības atdarināšana.”¹⁷ Socreālismu Strazdiņš dēvēja par “veselīgo reālisma virzienu”, kas tagad jākopj arī šeit, aizmirstot “moderno Bābeli – Parīzi”, turklāt jaunais mākslas virziens jāceļ “iespaidīgi sulīgā, ne sausi stāstošā veidā”.¹⁸ Savukārt gleznotājs Augusts Dirīķis (1894–1941) kā kritikas objektus izcēla gan “karīķejošos” kubistus un futūristus, gan buržuāzijas miļulūs – “salkanus peizāžistus un puķu gleznotājus” –, kuru ražojumu vietā jārada “saturā vērtīgi, aizkustinoši un tehniski gatavi, klasiski slīpēti darbi”. Dirīķis aicināja: “Nost ar tukšo estētismu, nost ar strādnieku ķemošanu mākslā! Lai dzīvo godīgs, kulturāls, augsti kvalificēts darbs!”¹⁹ Sasniedzamā “klasiskā” tehniskā meistarība, saturiskums un reālists pagaidām būtiski

neatšķirās no starpkaru posmā, īpaši autoritārisma laikā, kultivētajām idejām.

Apceres par socreālismu neiztrūka arī recenzijas žanrā. Būtiskākais notikums, kas ierosināja virkni rakstu, bija 1941. gada sākumā sarīkotā Pirmā Latvijas PSR mākslas izstādē²⁰. Līdzīgi kā iepriekšminētie autori, gleznotājs Arturs Jūrasteters (1905 – n. a. 1941) jauno doktrīnu interpretēja profesionālas nopietnības virzienā un recenzijas noslēgumā citēja padomju arhitekta un kultūras ierēdņa Vjačeslava Škvarikova (*Вячеслав Шквариков*, 1908–1971) žurnālā *Советское искусство* teikto: “Mākslas darbu idejiskais satvars savu īsteno izteiksmes spēka pakāpi sasniedz tikai tad, kad mākslinieks uzrāda pietiekami augstu līmeni formas izpratnē, kad tas ir sasniedzis zināmu meistarību. Tikai pilnīgās mākslas formās var ietilpināties



I. SVARUPS
MONUMENTĀLA
GLEZNICĪBA
PADOMJU SAVIENĪBĀ

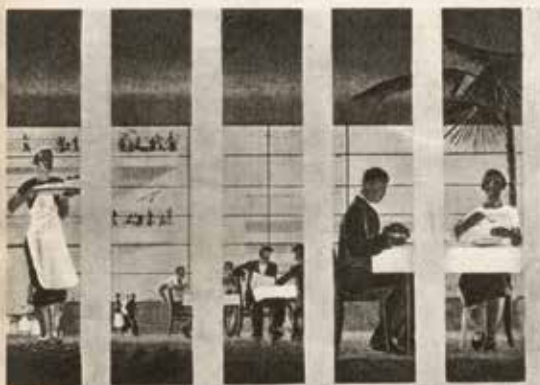
Arķitēģi plašā celtniecības pasākumi Padomju Savienībā, kā Magnitogorskā, Dņeprostrojā, milzīgā Baltiā – Baltijas jūru un Volgas kanālu sistēmā, grandiozā Maskavas jaunošūv. Tiešās darbu draudzības sabiedrības celtnes, kas izkristājis visā republikā, ne vien veidojūši un apspoguļūši visu Savienības saimniecisko dzīvi, bet krietnāki arī ietāstūjis mākslas, aicinājūši tās tālāk pie jaunceltņu grosmānās.

Pirmajos pārcerēdātās gados padomju celtnieki, saimniecisko iemeslu dēļ, visas celtnes cēla pavīsiem, sākūti sūkstāties, gū-

diem sienām. Pēcāmām šīs „kasti- tūti” atīle ieguva arvien loģiskākas arķitēktūniskās formas un, tiek- dāmies apvienojies ar skulptūru un glezniecību, tagad ievērojūjas krās- ņā, mākslinieciski loģiski sūstētiskā celtniecībā. Pēdējās garū desmiti, jo sevīki pašos pēdējās gados, Padomju Savienības sabiedriskās celtnes gandrīs vienmēr ietāstūši skulptūras un sūvās glezniecī- kas, ierēļ un paskaidrta sūvēcīgo celtnu funkcionālo nosauki. Mono- mentalajā glezniecībā ietāstūja un atādermāna visas iespējāmās tech- niskas: tūlo fresko, agrāfīti, su- kāsūka, moderns sūkūtiū gleznie-



V. Pavlova freska "Mātes un bērns" (sūvārdātūjos mūrēļ).



P. Matveev de- korķūtes vārdū nosaukūti sūvūtiū jūrkū Maskavā.



G. Niska dokū- rārtūva pāmo kādū Maskavū sūvēcīgo vīrtūv.

čūn, tempūti un arī eļļu. Pūāli lieto arī kerāniskās pāmo, mūstūki, vītro – tieģes, nūvās loģas.

Pirmajos Padomju Savienības pūstāvētū- nās gados, tū sūkūti kāpū komūnismā laik- mēnī, sūvūks un manifestārtūju – gūģūjūmos vesēles celtnes, pūl lūkūmūms, un tiešas pūr- vērtīgas ar milzīgu apģūvēmūto sūvēcīgo, pūpēc visā nosēkūli vīrtūgu pūlārtūvū. Sūvū kānū arī sūvūgi ārtūnākos mūlūro gūzūnāpūmū ietūlūjū lūkūkiū padomju mākslinieki, un tiešas lieti sūvūgi ievērojūmās mākslās vērtūvās, kas sū- lūrtūvīgā materiālā dūē, pūrtūms, gūjū bojū.

Itā monumentālū glezniecībā sūvū ārtū- tūvās tieki tūē, kādū Padomju mākslā nosē- lūrtūvū „sociālistiskū reālismā” vīrtūvū. Arī sūvūrtūvās tehnikās sūvūjūmūsdūnā pūrtūvū dūvū dūjūti. Nosūvūrtūvūjū īpaši sūvūpū- dūvūjū un Ferāpūmūti klostērtūvū sūvūpūlūbū, lūē pū- tūm un tieki pašās freskās sūvūās glezniecības pūrtūvūkūjū, lūē arī sūvūkānū sūvūrtūvūmās dū- kūkiū: krāsūnūlās sūvūmēs, kas ārtūrtūvūmās sūvūjū sūvūrtūvū un tiektūvās gleznošūmānū. Sevīrtūvū dūvūjū tā- dūrtūvūrtūvūjū sūvūpūrtūvūmū sūvūrtūvūjū arķi- Fomūnā.

No sūvūrtūvū pūrtūvūmās mākslinieki dūē lūērtūvū sūvūrtūvū pūrtūvū E. Lānsērtē, gūrtūvū lūē- gūrtūvūjūmūti Kārtūvū sūvūrtūvūjū. Maskavā. Sū- lūē lūērtūvūrtūvūjū gūrtūvū lūērtūvūmās sūvūrtūvū- mērtūvū pūrtūvūjū gūrtūvū sūvūrtūvūjū tieki un sūvū- mērtūvū, lūē un nosēkūli, kas vērtūvū pūrtūvū- rūrtūvū gūrtūvūmū. Irtūvūkūrtūvū un sūvūrtūvūjū- tūvūrtūvūjū komūrtūvūjūjū, gūrtūvūmū arī nosūvū- rūrtūvūjū pūrtūvūrtūvūjū un zīmūjūmās pūrtūvū, tieki sūvūrtūvū, kūrtūvū sūvūrtūvūjū tiektūvū dūvūrtūvū- lūrtūvūjū – Murmānūskū, Krūmā, Sūvūrtūvūjū, Vidūrtūvūjūjū.

Maskavā Mātes un bērns sūvūrtūvūrtūvūjū mūrtūvūjū vīrtūvū sūvūrtūvūjū gūrtūvūjūmū tieki freskās un agrāfīti tehnikā gūrtūvūjūti L. Bērni un ievērojūmās grafīkū Pavlovtūvū. Pēdējās pūrtūvūjū kūrtūvū mūrtūvūrtūvūjū ne krāsū, lūē mērtūvūrtūvū-

5. I. Svarupa raksts “Monumentālā glezniecība Padomju Savienībā”. No: Atpūta. – 1940. – Nr. 829. – 12. lpp.

lielas un skaistas idejas.”²¹ Jūrasteters secināja, ka tādējādi “zem socialistiskā realisma karoga” varēs darboties mākslinieki ar dažādiem radošajiem kredo, neraizējoties par šīs mākslas oficiālo raksturu vai radošās individualitātes ierobežošanu. Šāds “atvērts” socreālisma priekšrakstu tulkojums zināmā mērā paredz doktrīnas eroziju poststaliniskajā posmā, kad arvien atklātāk atzina mākslas daudzveidību un nemitīgo attīstību.

Šīs pašas izstādes sakarā kreisais grafiķis Augusts Pupa (1907–1945) konstatēja, ka “mākslinieki nav vēl spējuši izlobīties no vecās čaulas. Valdoša ir un paliek bezsīzeta māksla, klusā daba un dabasskats. (..) Viņi neorganizē darba ļaužu jūtas, domas un gribu. Dzīve pavēloši prasa sižetisku glezniecību, glezniecību, kas lauž vecās mākslas normas tematikā, kompozīcijā un sižetu izvēlē stingri nelokāmi. Māksliniekiem jāieslēdzas socialistiskās celtniecības darbā.”²² Atzīstot, ka daži mākslinieki mēģinājuši “pieskarties jaunās dzīves parādībām, notikumiem un pārmaiņām”²³, autors tomēr to uzskatīja par virspusēju iekļaušanos, kas nav “būtībā saprasta, pārdzīvota”, un tādējādi nespēj pārliecināt. Lai vēlamo sasniegtu, “māksliniekam jābūt patiesam kā cilvēkam”²⁴, tomēr šī “patiesuma” noteikšanas kritērijus Pupa neatklāja. Par iepriekšminēto izstādi, kurā nebija gana daudz figurālas glezniecības un dziļo pārmaiņu atspoguļojuma, kritiski izteicās vēl viens kreisais grafiķis Kārlis Bušs (1912–1987). Viņš kā ideālu iezīmēja netveramo vidusceļu starp divām negatīvām galējībām: “Jauno padomju skatītāju neapmierina tukša estetizētāja taustišanās formālā plāksnē, ne arī cenšanās kopēt dabu ar fotogrāfisku precizitāti. Jaunais skatītājs prasa organizētu mākslas darbu ar idejisku saturību un dzīves patiesīgumu, izteiktu tautai saprotamā, reālu tēlu valodā.”²⁵ Visai obligāts bija optimistisks emocionālais koptonis, jo “atbrīvotais cilvēks, dzīves prieks un spraigums ir raksturīgākās laikmeta iezīmes, kas stādāmas pretī mūsu agrākai nospiestai, drūmajai glezniecībai”²⁶.

Jaundibinātājā literatūras mēnešrakstā “Karogs” vienu no izvērstākajiem un ambiciozākajiem teorētiskajiem rakstiem par socreālismu publicēja prominentais mākslas vēsturnieks Boriss Vipērs (*Борис Виперс*, 1888–1967), kas jau starpkaru laikā bija veikli sintezējis dažādas aktuālas Rietumu filozofu un mākslas vēsturnieku idejas. Mākslas vēstures un stilu skaidrojumus (piemēram, par pakāpenisku telpas apgūšanu, atšķirīgām pasaules uztveres formām u. tml.²⁷) viņš tagad pielāgoja socreālisma pamatošanai, kas sasaucas ar Ždanova tēzi par pagātnes “labāko” sasniegumu izmantošanu. Tekstā dominēja uzsvērti hēgeliska tonkārtā: “Pirmo attīstības fāzi (kolektīvo ideālismu) var uzskatīt kā vienu galējību – t. i., tēzi –, otro fāzi (jeb individuālisma fāzi) kā pretēju galējību – t. i., antitēzi –, kamēr trešā fāze – socialistiskās iekārtas posms, kas iestājies tagad (kolektivistiskais materiālisms), realizē



6.–7. I. Svarupa raksts “Monumentālā glezniecība Padomju Savienībā” un attēls ar Jevgeņija Lanserē plafona gleznojumiem. No: *Atpūta*. – 1940. – Nr. 829. – 13. lpp.

it kā divu iepriekšējo galējību izlīdzinājumu, pretrunu saskaņojumu vai sintēzi. Tiešām, socialistiskās sabiedrības struktūra ir vijīgs, aktīvs kolektīvisma un individuālisma saskaņojums. Līdzīgi pirmajai fāzei – tēzei – socialistiskās iekārtas pamatā ir kolektīvisms, bet šim kolektīvismam nav bezpersoniska rakstura kā pirmajai fāzei, nedz šīs fāzes abstrakti ideālistisku priekšnoteikumu. Līdzīgi otrajai fāzei – antitēzei – socialistiskā kultūra pamatojas uz individuālās uztveres datiem, bet tai nav subjektīvas patvaļas un nežēlīgas nevienlīdzības, kas piemīt kapitālistiskai



8. Anonīma autora raksts "Ādams Alksnis (1864.–1897.)". No: Atpūta. – 1941. – Nr. 27. – 21. lpp.

iekārtai.²⁸ Tālāk autors mēģināja nedaudz konkretizēt šīs "sintēzes" aprises no formas viedokļa: "Pirmās fāzes mākslā cilvēks pārvērties bezpersoniskā ornamentā, abstraktā simbolā, otrās fāzes mākslā cilvēks izkūsis atmosfērā, kas to aptver; bet trešās fāzes mākslai jārunā tieši par dzīvu, heroisku cilvēku un jārada cilvēka vārdā."²⁹ Viņš skaidroja, ka sociālistiskā māksla turpina tradīcijas telpas, gaisa, gaismēnas un dinamiskas kompozīcijas apguvē, bet vienlaikus cenšas atdzīvīnāt dekoratīvās un ritmiskās funkcijas, sienas plakni, līnijas un silueta izteiksmību, kā arī "atjaunot iepriekšējā posmā pārtraukto mākslas sakaru ar praktiskām dzīves vajadzībām un arhitektūru".³⁰ Vīpera versija par socrealismu izceļas gan ar ambiciozu vērienu visu sasniegumu apvienojumā³¹, gan ar akadēmisku erudīciju, kādas acimredzami pietrūka turpmākajiem vietējiem padomju doktrīnas popularizētājiem.³² Var piekrist, ka šī spožā interpretācija nebija stingri balstīta istajā socrealisma diskursā³³, bet tādējādi iespējams runāt par oriģinālas lokālas modifikācijas iezīmēm. Tūlītējā lokālā rezonanse bija

pārsvārā pozitīva, tomēr izskanēja arī viedoklis, ka raksts "sarakstīts akadēmiskā izteiksmē un kārtojumā, jautājumu tomēr vīspusīgi neapgaismojot pietiekami vienkārši un pārskatāmi"³⁴.

Paraugi krievu un padomju mākslā

Nozīmīgs tematisks virziens, kurā apcerēja socrealismu, bija iepazīstināšana un popularizējoši raksti par krievu un padomju mākslu. Tos caurstrāvo cildinoši vērtējumi, dažkārt patētiski sakāpinātā, citkārt racionāli piezemētākā un vairāk stilistiski aprakstošā izklāstā. Lielu uzmanību izpelnījās paredzīņiku mantojums un 19. gs. reālisms kopumā. Piemēram, Alberts Prande aicināja pakavēties pie realista Iļjas Repina (*Илья Репин*, 1844–1930) "spilgtās un ģeniālās personības, jo viņa mākslas centieni tik radniecīgi sociālistiskajam reālismam, ka Repinu zināmā mērā var uzskatīt par jaunā virziena ciltstēvu"³⁵. Autors visaugstāk novērtēja krievu gleznotāja spēju katrā darbā "sniegt ideju", vienlaikus neaizmirstot par kompozīciju un apdari: "(...) Repina darbi ietver sevī dziļi cilvēcīgas problēmas izmeklētās glezniecības formās, kas darbu vērtību paceļ vēl nenovērtētos augstumos."³⁶ Prandem piebalsoja lietišķās mākslas meistars un pieredzējušais kritiķis Jūlijs Madernieks (1870–1955), sniedzot daudz pozitīvākus paredzīņiku reālisma vērtējumus nekā iepriekš. Viņš rakstīja, ka Repina glezniecība ir "labā priekšzīme mūsu mākslas censoņiem, kā jāstrādā, lai gūtu panākumus"³⁷. Izcēlis mākslinieka apbrīnojamās spējas, augsto meistarību un darbaļaužu stāvokļa izpratni, Madernieks apgalvoja, ka Repina sasniegumi liekami līdzās "labākiem paraugiem vispasaules mērogā"³⁸. Lai gan autors krievu mākslu bija pietiekami atzinīgi vērtējis arī agrāk, viņa favorīti bija grupējums *Мир искусства*. Par paredzīņikiem Madernieks jau 1912. gadā rakstīja, ka "viņu dziesma neatsaucami izdziedāta un kā tāda lieka un nevajadzīga"³⁹. Savukārt vēsturiskā žanra pārstāvja Vasilija Surikova (*Василий Суриков*, 1848–1916) vērienīgo glezniecību apcerēja gleznotājs un kritiķis Uga Skulme (1895–1963), uzsverot, ka Surikovs "cēlis gaismā miesās un garā spēcīgus, pašai dziedīgus, vīrišķīgus un varonīgus krievu ļaudis"⁴⁰ un ka, šo mākslu studējot, "mēs uzsūcam sevī arī lielo kompozīcijas un glezniecības meistarību"⁴¹. Neizpalika jaunākas paaudzes personību apskats. Tā Prande pozitīvā gaismā aprakstīja, piemēram, gleznotāju Aleksandru Deineku (*Александр Дейнека*, 1899–1969), kurš esot pārvarējis "formālisma teorētiskos maldus", taču saglabājis "uzmanīgu attiecību pret specifiskajiem mākslas līdzekļiem – emocionālo zieda izteiksmi, ritmu, dinamisko kustību kompozīcijas formālajos paņēmienos, savdabīgo faktūras izteiksmes īpašību u. c."⁴² Slavinājumi tika arī staļiniskās mākslas ikonai Aleksandram Gerasimovam (*Александр Герасимов*, 1881–1963). Līdzās biogrāfisku

faktu izklāstam Madernieks apgalvoja, ka “radoši nopietna atsaucība pret reālo dzīvi un sociālo celtniecību padara Gerasimova gleznas plaši pazīstamas un iemīļotas” un “autora dziļās saites ar tautas masām rada arvien jaunus un pārliecinošus audeklus”.⁴³

Bez biogrāfiskām apcerēm tapa arī vispārēji pārskati, kas dažkārt pieskārs senākām parādībām, bet galvenokārt slavināja plaukstošo tagadni konkrētu mākslas veidu griezumā. Vairums no tiem parādījās samērā drīz pēc okupācijas – 1940. gada vasaras un rudens posmā, kas varētu liecināt par noteiktu politisku jauniegūto teritoriju iedzīvotājus operatīvi apmācīt “pareizai” mākslas uztverei.⁴⁴ “Īso kursu” padomju mākslas evolūcijā piedāvāja Kārlis Bušs: pirmie divi posmi (1917–1922, 1923–1931) bijuši piesātināti ar pretīšķībām un “galējiem novirzieniem”, bet trešajā, “rekonstruktīvajā” periodā (kopš 1932. gada) beidzot ieviests “sociālais realisms”.⁴⁵ Šis virziens prasot ne tikai formas un satura samērošanu, bet arī “visu mākslas elementu līdzsvarotību mākslas darbā”.⁴⁶ Savukārt mākslas vēsturnieks Jānis Dombrovskis (1885–1953), kurš bija paguvis pievērsties šai tēmai jau pirms okupācijas,⁴⁷ atskatījās uz krievu glezniecības pirmsākumiem un izcēla 19. gadsimtu kā laiku, kad atkal modies “krievu tautas ģēnijs”. Vēlākos avangarda piekritējus viņš nodēvēja par “ekstrēmistiem”, kuru mākslu tautas masas nesaprot, tādēļ “māksliniekiem galīgi jāatmet sausais un bezdvēselīgais formālisms, kāds vēl valda daudzu gleznotāju darbos, un jāpiegriežas realismam, jāmācās visas glezniecības tehnikas un nopietni jāpēti daba”.⁴⁸ Pievērsties tēlniecībai, Dombrovskis apgalvoja, ka “lielāko un straujāko attīstību tā uzrāda tagadējā Padomju Savienībā, kur valsts nodod plaša vēriena pasūtījumus gleznotājiem, arhitektiem un arī tēlniekiem”.⁴⁹ Viņš rakstīja, ka mākslinieki jau atsavinājušies kā no “skaudrā formālisma”, tā no “sausā naturālisma”, ka “viņu idejas vislabāk izpaužas sociālā realisma stilā – satura un formas ideālā vienībā”, un ka šī tēlniecība, ko “saprot un mīl plašās tautas masas”, top pēc socialistiskās valsts cēlāju studijām “fabrikās un kolhozos” un dziļi pārdomāta radošā darba darbnīcās.⁵⁰

(1) Lidzīgā slavinošā ievirzē ieturēts arī Dombrovskā pārskats par padomju grafiku, vairāk gan minot karikatūru un grāmatu ilustrācijas. Piemēram, grafiķis un gleznotājs Jevgeņijs Kibriks (*Евгений Кибрик*, 1906–1978), ilustrējot belģu rakstnieka Šarla de Kostēra (*Charles-Theodore-Henri De Coster*, 1827–1879) romānu par Pūcesspiegēli, esot radījis “dzīvus un demokrātiskus tālas tautas tēlus”, kādus iespējams panākt tikai ar socialistiskā realisma metodi. (2–4)

Diezgan izvērsti monumentālo glezniecību Padomju Savienībā apcerējis kāds I. Svarups (citviet J. Svarups), ko literatūrzinātnieks Ilgonis Bērsons uzskata par ticamu gleznotāja, rakstnieka un kritiķa Anšlava Egliša (1906–1993) pseidonīmu⁵². Rakstā aplūkoti vairāki konkrēti piemēri: kādreizējā *Mup uckyccmba* biedra Jevgeņija



TEODORS ŪDERS (1868–1915.)

Alphonse Van Goyens veidojis Theodora Ūdera, kā ainavu mākslinieku, bet faktiski viņš bija vispārējs tautas tēlnieks. Tāpat viņš bija ļoti veiksmīgs karikatūrista un grafiķa.

Ūdera māksla ir vispārīga demokrātiska darbu un tēlniecības daļa. Viņš ir vispārējs tautas tēlnieks, kas izpaužas visās viņa darbos. Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām. Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām.

Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām. Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām.

Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām. Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām.

Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām. Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām.

Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām. Ūdera māksla ir demokrātiska, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām, tā ir radīta tautas masām.

9.–11. G. K. raksts “Teodors Ūders (1868.–1915.)” un Ūdera mākslas darbu reprodukcijas. No: Atpūta. – 1941. – Nr. 22. – 25. lpp.

Lanserē (*Евгений Лансере*, 1875–1946) apgleznotā Kazaņas stacija Maskavā, satīriskā žurnāla *Крокодил* brigādes radītie “karikatūriskie freski”⁵³ preses namā Maskavā u. c. (5–7) Var piekrist Bērsonam, ka šis raksts ir līdzīgs dažām citām Eglīša publikācijām, kas parakstītas ar īsto vārdu un piedāvā dažādu mākslas veidu aplūkojumus.⁵⁴ Gan Svarupa, gan Eglīša rakstos izmantota līdzīga terminoloģija, piemēram, “kara komunisms”⁵⁵. Visus šos pārskatus pašsaprotami vieno pozitīvs jaunāko sasniegumu traktējums, lietojot tādus apzīmējumus kā “plašas iespējas”, “strauja attīstība” u. tml., bet vienlaikus sniegts noteikts stilu un virzienu terminos balstīts ietvars. Ar Svarupa vārdu

parakstīta arī beletrizēta un bagātīgi ilustrēta apcere par Iļju Repinu⁵⁶, raksts par Kārli un Aleksandru Štrāliem⁵⁷, dažas pietiekami detalizētas mākslas grāmatu recenzijas⁵⁸ un kāds fražzains teksts par ceļojošu kazahu tautas dziedoni improvizatoru – jaunās dzīves un kolektīvizācijas slavinātāju⁵⁹. Kopumā Eglītis spēja saglabāt faktoloģiski informējošas objektivitātes un erudīcijas īpatsvaru līdzās obligātajām nodevām.

Pielāgošanās importētajai doktrīnai īpaši uzskatāmi izpaužas Ugas Skulmes pārskatā par viņa iecienīto grāmatu grafikas tēmu – viņš atbilstoši jaunajai situācijai aprakstīja iespaidus, kas radušies, “rakņājoties Rīgā pa to grāmatu

Nr. 19. А Т П У Т А 28

АЙТУРС ЈУРАСТЕТЕРИС



Pašģimele (1911).

NACIONĀLĀ EPOSA ROŠINĀTĀJS GLEZNIECĪBĀ

(Jāzeps Grosvalds. 1891.—1920.)

Ārkiem, un beidzot — pārņēma nīve skāra redzēnīko viedējās pa-
stūres mākslinīko, nīto nīcionālā eposā rosinātīju gleznīcībā
Jāzepu Grosvaldu. Viņa dzīve un māksla rosinātīju rīto eposā
moistīki un tā pārskatāmīto mēs varam aptvert dīvois nīgīnīto
viens otru papīhīnītoos pīsoinos, kas atvērtīki rakstūrīgi ar dīzīem
pī spīgtīem pārdzīvojinītoos un jaunū ierosīnājījūmū etāpīem.

17 gadu vecumā Jāzeps Grosvalds mākslinīka gaitas sīkūlās
tīlojo pīe ģīmnīzījas beīgtānas līgā. Par savu pīrmo skolotīju
viņī pats mākslā uzskata Būzentīlu, ko atīnīgi pīemin arī dzīves
pīrmo pēdējos gados sacerētos rakstos. Kaut ģūn tam īr dīto
draudīgi norādījūmū mākslīsko īzglītību stīpeināt stūdījas īesākt
Nīgīto centrālīskolā, Grosvalds tomēr īzēķīras par Vakarēropu,
kur jūn mīcās viņa brālīs Oļģerts. Viņī dodās uz Mīnēfēnī
Līngārū Nagībavījus skolas dīnīnātīja mākslinīka Hūlloisīja dar-
mīca pīlētējas tā laīka aktīvākū ārzemīnieku un vīetējū vīcū māk-
sīas pīrmo, uz turīnī dodās arī Grosvalds. Tātū tradīcīju kultū
gleznīcībā, kāds tur valdī, īo nesāpīnīma, un Grosvalds dodās
uz Parīzī. Jūn tajos savas mākslinīka dzīves pīrmo pīrmo sīn-
dīju gados tas parādīs kā tīpīks meklētījs. Viņī ķīeju no vīnas
darbīnīcas uz otru un laīka no 1910.—1914. g. īr pīgavīks bīt īris
dažādū meistaru vadītīs darbīnīcās. No spānīka Anglādās Gros-
valds ķīras īspīe, ka vīpam nepatīk tūkās manīere, ko vīgī
mīra. Arī ģīstava Moro skolīnieks, fovīsmā representants Šārls
Gerens vīju nesāista īlgi — mākslinīku vīlma Parīzē asīmīlētī
holandīka Van Dongena darbīnīcas brīvū atvīrve. Savīs atīnīgās
Grosvalds atīnīgi novērtē Van Dongena pedāgoga dīvanās: bet



Ierakmos — J. Grosvalda gleznā



No strīnīeku eīka — J. Grosvalda zīmējums 1916. g.

Mūsu tīrotījās mākslās īr pīrāk daudz nīzīrītoos asū. Tādīs
pārģī mīris īstīvīto vīsturīskās gleznīcības autors bātālīju
īstārū bīja Adāms Alkānis; ar Teodorū Čāterī no mums skīrīs
viens no īdejīki un pīcīboloģīki dīlāk (verotīem sadzīves tīlo-

Grosvalds nemīcās īlkal skolās. Viņī pīti franču gleznētīju sa-
snīgūmās īstādīs, kolekcījās, ģībīrijās. No savs laīka mākslī-
nīekīm vīgī īemīlo Andrē Derenu. Viņa darbos raugotīs, mākslī-
nīka pīerītē rodas cīens pret klāsīcīsmā sīlū elementēm un
kompozīcīju stīngro būvī. 1912. gadā īo ārzemīja stūdīju vīrknī
papīhīna pīredzējūmīem bīgtāts ceļojūms pa Dīevīdfrancīju,
Spānīju un Itāliju. Sājās zemīs vīgī ģīsmo par vecmīstīru
Bēlīnī, Tīemas un Tīntoretā gleznīcībā. Viņī apbrīno īo Venē-
cījas mīstīru tēchnīku, māku rīkotīs plāksīm krāsū īauku-
mīem, varonīm līnījām, īspīdīgīs un īrētksmīgū sātnū. Gros-
valds daudz mīroto arī no mīstīru mākslās pīemīeklēm un rosinājū
mākslās.

Pārīnīnīs Rīgā, Grosvalds tagad varējs daudz dot savīm
bīdīrīm. Līcī ģodī Grosvaldīm bīja vecīs mīstīri. Tos vīgī
neatīnīdīgi propagandēja kā pīrīeklīmī. Tīka stūdētū vīgū tēch-
nīka, vīdēkū sīgnītoosāna, pīlētīs, vīstīdīvīnī darba pīceiss

12. Artura Jūrastetera raksts “Nacionālā eposa rosinātājs glezniecībā (Jāzeps Grosvalds. 1891.–1920.)”. No: Atpūta. – 1941. – Nr. 19. – 28. lpp.

plauktiem, kas izdotas Maskavā un Ļeņingradā”⁶⁰. Skulme skaidroja, ka savulaik grupējuma *Mur uckyccmva* sniegumā bija spēcīgas Rietumeiropas ietekmes un grafiķa Vladimira Favorska (*Владимир Фаворский*, 1886–1964) mākslas pamatā bija “vācu formālisms”, bet “patlaban Maskavas un Ļeņingradas grafiķā krievu tautas ģēnijs parādās mūsu acu priekšā patstāvīgāks nekā jebkad” un “šīni mākslas nozarē PSRS patlaban ieņem pirmo vietu pasaulē”; viņš arī atzina, ka jaunākā padomju māksla tiecas uz spēcīgu reālismu⁶¹. Maskavas muzeju un izstāžu apskatā Skulme



apgalvoja, ka “krievu mākslai ir tik daudz iekšējā spēka, ir tik daudz īpatnības, ka viņā jebkuru ietekmi no ārienes, jebkuru novirzienu sakausēs vienā veselā tautas ģēnijā”⁶². Sociāli politiskā konteksta ietekmi mākslas laukā atklāj skaidri nolasāmais kontrasts ar Skulmes starpkaru perioda atklāti kritiskajiem krievu mākslas vērtējumiem⁶³, kad viņš to raksturoja kā verdziski atkarīgu no vācu paraugiem un dēvēja par “tumšo paredziņņiku indi”⁶⁴, “reālisma rēģu”⁶⁵ un pelēko krievu naturālismu, kas “kā lietuvēns gulstas virsū vienai mūsu mākslas daļai”⁶⁶.

Socreālisma priekšteči Latvijā un Rietumos

Cits socreālisma agrīno interpretāciju virziens bija tā lokālo aizmetņu vai vismaz radniecīgu fenomenu apcerēšana. Samērā lielu daļu biogrāfisko apskatu publicēja



14. Ugas Skulmes raksts “Jēkabs Roberts Kazaks (1895.–1920.)”. No: *Atpūta*. – 1941. – Nr. 21. – 25. lpp.

13. Artura Jūrastetera raksts “Nacionālā eposa rosinātājs glezniecībā” (Jāzeps Grosvalds. 1891.–1920.). No: *Atpūta*. – 1941. – Nr. 19. – 29. lpp.

perioda otrajā pusē – 1940. gada beigās un 1941. gadā, liekot domāt, ka lokālā mantojuma ierakstīšana jaunajā paradigmā prasīja zināmu pārdomu laiku. Jaunās doktrīnas skaidrošanu un konkretizēšanu izvērsa ar komunistisko pagrīdi starpkaru posmā saistītie Aktīvo mākslinieku grupas biedri. Tādējādi nav pārsteidzoši Augusta Pupas cildinājumi “jauno grafiķu mākslai” jeb Rīgas Tautas augstskolā izglītojamiem kreisajiem māksliniekiem, kas cīnījušies “par brīvību, pret teroru un apspiestību”⁶⁷, izceļot viņu izdoto linogrīzumu albumu “Laikmeta seja”⁶⁸, kurā atspoguļotas dažādas ar nevienlīdzību un šķiru pretrunām saistītas tēmas mēreni modernizēta, panaivi primitīva reālisma garā. Pozitīvā gaismā tika aprakstīta kopš Tautas augstskolas slēgšanas 1934. gadā neatkarīgi funkcionējošā, mākslinieka Romana Sutas (1896–1944) vadītā privāstudija, “kuras audzēkņi, pretēji šur un tur dzirdētiem izteikumiem, nedomā būt nekādi formālisti, futūristi, urbānisti, kubisti utt., bet cenšas savos mākslinieciskos centienos iet sociālistiskā reālisma virzienā”⁶⁹. Rakstā izcelts komjaunietis Ojārs Ābols (1922–1983), vēlākais prominentais gleznotājs un teorētiķis, kurš “vaļas brīžus pavada, studēdams padomju

1. LATVIJAS PSR TĒLOTĀJAS MĀKSLAS IZSTĀDE



Maisu šuvēja — Frīda Ogiņa gleznas attēls.

Matas novākšana — Jūlijs Jēgers gleznas attēls.

5. janvārī Rīgas pilsētas mākslas muzejā atklāja 1. Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādi (rikotāja Mākslas lietu pārvalde pie Latvijas PSR TK padomes). Izstādē piedalās 158 mākslinieki ar saviem labākajiem darbiem. Gleznas, grafikas un skulptūras — kopškaiti 289 darbi, aizņem gandrīz visu muzeja augstāvu. Daudz vērtīgu darbu līdzās vecajiem rāda arī jaunie mākslinieki.

Kā gleznās, tā grafikās un skulptūrās redzam visdažādākos tematus. Ļoti labi darba un darba jaužu attēlojumi. Interesantas skulptūras — bērnu un jaunatnes attēlojumi.



Darba gaitās — Haimonda Aunīpa gleznas attēls.

15. Attēlu kopa
"1. Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde".
No: Atpūta. – 1941. – Nr. 5. – 25. lpp.

tautu mākslu un cenzdames sociālistiskā realisma garā skatīt un attēlot strādnieku un darba zemnieku dzīves zīmīgākās ainas⁷⁰.

Tācu piedāvāto socreālisma priekšteču loks tobrīd bija krietni plašāks. Visdabiskāk tajā iekļāvās nacionālās mākslas skolas aizsācēji 19. gadsimta otrajā pusē. Pārsvārā viņi bija izglītojušies Krievijā un iespaidojušies no laikposmam tipiskā realisma virziena. Piemēram, "realistiski atspoguļota tautas dzīve ir Ādama Alksņa mākslas dziļākā un raksturīgākā būtība,"⁷¹ vēstīja kāds anonīms pārskats

par šī mākslinieka veikumu. (8) Samērā korekts un jaunās ideoloģijas īpaši neskarts bija Artura Jūrastetera raksts par gleznotāja un teorētiķa Jaņa Rozentāla (1866–1916) mākslu, kurā citēta vēlāk vairākkārt piesaukta, šķietami reālismu apliecinoša Rozentāla frāze par mākslu kā "zemes meitu", kas neesot "no debesīm nolaidusies būt[n]e". Jūrasteters uzskatīja, ka tā demonstrē mākslinieka aroda svarīguma izpratni.⁷² Šai atziņai ir senākas saknes par padomju ideologiem nepieciešamo reālismu – tā atrodama jau angļu portretu gleznotāja Džošuas Reinoldsa (*Joshua*

Reynolds, 1723–1792) estētiskajos spriedumos un no turienes pārceļojusi vairāku vācu autoru sacerējumos, kas bijuši Rozentāla īpašumā.⁷³ Rozentāla mantojuma izcelšanai pievērsās arī dzejnieks Meinhards Rudzītis (1910–1966), kurš konstatēja, ka viņa “gleznas skatītājus valdzina ar nepiespiestu krāsainību, spēcīgu iejūtu, saulainību”. Autors aicināja no mākslinieka mācīties galvenokārt “sadzīves ainu realistisku gleznošanu”⁷⁴.

Īpaši atbilstoša jaunievietajai paradigmai kļuva ekspresīvā zīmētāja Teodora Ūdera (1868–1915) māksla, kura izpelnījās skaitliski visvairāk apceru. Socreālisma saknes Ūdera mantojumā cildināja Uga Skulme, secinot, ka “mums nav neviena cita mākslinieka, kam tādā daudzumā būtu krietni darbi, kurus varētu likt pamatā jaunajam, veselīgajam, spēcīgajam socialistiskā realisma virzienam”⁷⁵. Viņš uzsvēra, ka šajā virzienā jāietver “laikmeta varonīgais raksturs” un “lielas idejas, dziļas jūtas un dižas kaislības”, un ka izteiksmīgā realista Ūdera veikums tam atbilst. Radniecīgi izteicās Jānis Dombrovskis – Ūders centies radīt “pats savu vienkāršu, bet dziļi pārlicinošu mākslas valodu”, jo viņu nav apmierinājis ne “bezveidīgais impresionisms”, ne “sausais, vienīgi dokumentējošais realisms”⁷⁶. Viņaprāt, mākslinieks kļuva par “savas toreizējās mietpilsoniskās apkārtnes upuri”⁷⁷, bet Ūdera mantojuma vērtība tikai pieaug, tāpēc nepieciešams publicēt izsmēlošu monogrāfiju. Dombrovskis versija par Ūderu kā vidusceļa meklētāju saucas ar autora agrākajiem spriedumiem mākslas kritikā – viņš noliedza galējības, vērsoties gan pret akadēmisma dogmām, gan pret dabas studiju plūdiem vai ekspresionisma teoretizējumiem,⁷⁸ un par svarīgāko atzina “mākslinieku individuālo attīstību vēlamajā virzienā, “nopietnību”, “iedziļināšanos” un rūpīgu darbu”.⁷⁹ Ūdera veikumu raksturoja arī Arturs Jūrasteters, apgalvojot, ka viņš “pirmais savos darbos pievērsis izcilu uzmanību pie mums līdz tam nepazīstamai darba tematikai tēlotājās mākslās”, kā arī darbojies “tiešamības plāksnē” un “saskarsmē ar ļaudīm: jūrnieka gaitās vai arī zemnieku un zvejnieku sūro dzīvi līdzdzīvojot”⁸⁰. Tāpat Ūdera apcerētāju vidū bija žurnālists un padomju ideoloģijas propagandists, kādreizējais Aktīvo mākslinieku grupas biedrs Alfrēds Žurgins (1902–1949), kurš mākslinieka mantojumā saskatīja “meistariskā reālismā tēloto darba cilvēka ikdienas gaitu patiesību”⁸¹, kas nav “sausī un reģistrējot tverta”, bet dziļi izjusta un pārdzīvota. Savukārt šķiriski ideoloģizētas frāzes dominē kāda līdz šim neidentificēta autora G. K. rakstā: “Buržuāzija negribēja redzēt Teodora Ūdera mākslas dziļo nopietnību; tā jau sīzeta dēļ vien šķīta “nedaīļa”. (...) Buržuāzijai viņš atbild ar radošo darbu, kas lielas iekšējas koncentrācijas rezultāts. (...) Ilgu laiku Ūders iztur, radīdams lielus mākslas darbus, bet beigās tomēr salūst tīri fiziski un nomirst 47 gadu vecumā.”⁸² (9–11)

Par socreālisma priekštečiem kļuva arī savulaik modernisma ietekmētie mākslinieki, kurus vismaz tolaik nevarēja

uzskatīt par sociāli angažētiem. Mākslas vēsturnieks Jānis Siliņš (1896–1991) biogrāfiskā skicē par scenogrāfu un gleznotāju Oto Skulmi (1889–1967), tobrīd jauniecēlto Latvijas Mākslas akadēmijas rektoru, apcerēja mākslinieka bērnībā gūto “bijību pret darba dzīvi un darba cilvēku”⁸³



16. Ilustrācija Augusta Pupas rakstam “I Latvijas PSR tēlotājās mākslas izstāde”. No: Karogs. – 1941. – Nr. 1. – 89. lpp.

un novēršanos no abstraktākiem mēģinājumiem par labu reālismam. Tas metot “tiltus uz tālāko attīstību mūsu jaunā laika garā, ietverot nacionāli īpatnā, īstenībai tuvā veidojumā idejisku socialistiskās kultūras saturu. Šis jaunais socialistiskā realisma ceļš uzliek gleznotājam nopietnus pienākumus sava amata meistarības, formas, stila un kompozīcijas ziņā.”⁸⁴ To visu Siliņš saskatīja Oto Skulmes mākslā, vēl uzsverot godīgumu un sirsnīgumu kā pretstatu arīšķīgai “artistisku efektu rotaļai”⁸⁵.

Arī aizsaulē aizgājušo lokālā modernisma klasiķu veikumā atrada noderīgus aspektus, kas liecina par jaunās dogmas pagaidām ļoti amorfajām aprisēm. Uga Skulme šādā skatījumā izcēla nepārprotamo novatoru Jēkabu Kazaku (1895–1920), kā laikmetam atbilstošākos citējot viņa izteikumus par saturu, bez kura mākslinieks esot tikai

dekorators, un nepieciešamību sekot līdzi laikmeta dzīvei.⁸⁶ (14) Savukārt Artura Jūrastetera biogrāfiskā skice par otru modernisma celmlauzi Jāzepu Grosvaldu (1891–1920) iztika bez jebkādam nodevām jaunajai varai un varēja būt publicēta jebkurā starpkaru perioda brīdī, atmetot vienīgi terminu “1. imperiālistiskais karš”⁸⁷ kā Pirmā pasaules kara apzīmējumu. (12–13) Redzams, ka pirmajā padomju gadā ideoloģizācija vēl nebija gana spēcīga, lai kontrolētu ikviena rakstītāja vērtību sistēmu un argumentācijas loģiku.

Laikabiedru jaunākā snieguma vērtējumi saskaņā ar socreālisma mērauklu galvenokārt atrodami iepriekšminētās Pirmās Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādes recenzijās. Dedzīgākie kreisie ideologi lielākoties aprobežojās ar isām frāzēm, piemēram, Augusts Pupa atzīmēja, ka “Svempa darbos trūkst būvējošā elementa – kompozīcijas”⁸⁸, Erasts Šveics ir “garlaicīgs formu izkārtojumā”, bet Oto Skulmes klusā daba “formā un krāsās labi komponēta” un Aleksandras Beļcovas portreti “gaumīgi un kulturāli”⁸⁹. Jūlijs Madernieks pauda izvērstākus spriedumus, kas kritēriju ziņā bija radniecīgi viņa 30. gadu otrās puses publikācijām.⁹⁰ Kā trūkumu viņš, piemēram, izcēla nepietiekamu optimismu: “Dūmakainā, piesmakušā gaisa telpā Jūlijs Jēgers ielicis savus labības novācējus. Kopskata iespaids ne visai priecīgs. Labības novākšana taču kā zemnieka darba vainagojums ir saistīta ar saules spožumu, darba prieku un cerībām nākotnē. To gleznotājs savā darbā neparāda.”⁹¹ Cits negatīvs aspekts bija nepietiekami detalizētas figūru studijas: “Ja Arnolds Griķis nopietni domā sekot darba žanra aicinājumam, tad viņam noteikti jāklūst skaidrībā par figūras uzbūvi. Glezna “Pēc talkas” par to vēl neliecina. Visai talantīgais Fricis Ogulis no sākuma daudz apsolīja, bet tagad apšicis un netiek tālāk. Viņa “Maisu šuvēja” un “Divas paaudzes” ir pusceļā palikuši gleznojumi. Ko līdz droši triepie un skaistie krāsu plankumi, ja trūkst tiešāka formu zīmējuma, kas spētu iedvest dzīvību un vajadzīgo izteiksmi cilvēka sejai un rokām, kā arī pārējam ķermenim.”⁹² (15) Šeit iezīmējas pārmantojamības elements starp 30. gadu jaunreālismu un klasiskās fāzes socreālismu, tiecoties uz klasisku “pareizību” un mimētisku precizitāti.

Pozitīvāku izstādes vērtējumu piedāvāja fotogrāfs, žurnālists un rakstnieks Hugo Skrastiņš (1914–1999), kurš pēc Otrā pasaules kara emigrēja uz Rietumiem, kur nodarbojās ar žurnālu un grāmatu izdošanu. Viņš kā labus piemērus izcēla ekspresīva gleznieciskuma izkopējus. Piemēram, Jāņa Liepiņa (1894–1964) darbā “Tiklu lāpītājas” (16) esot veiksmīga kompozīcija, “ar gaismas attiecībām panākta lieliska perspektīva” un tas “rāda ceļu uz sociālistisko reālismu”. Savukārt no Ādolfā Melnāra (1908–1963) gleznām “Kartupeļu racēji” un “Rudzu plauja” “dveš pretī mūsu zemes smagums un spēks” – tas ļāva Skrastiņam

secināt, ka “viņš būs viens no tiem, kas pratis atrast īsto ceļu uz sociālistisko reālismu”⁹³.

Rakstu par Rietumeiropas mākslu šajā periodā nebija daudz. Viens no plašākajiem bija veltīts franču impresionista Kloda Monē (*Claude Monet*, 1840–1926) simtgadei, un to kopīgi sacerēja mākslas vēsturnieks Kristaps Eliass (1886–1963) un gleznotājs Ģederts Eliass (1887–1975) – togad iznākušā apjomīgā opusa “Franču jaunlaiku glezniecība”⁹⁴ autori. Viņi impresionismu izcēla kā 19. gs. reālisma augstāko pakāpi, kas balstīta uz dabas novērojumiem un studijām, un secināja, ka “Klods Monē bija ne vien gleznieciskās tehnikas lielākais revolucionarizētājs visā gadsimtenī, bet arī augstākā mērā smalks un atjautīgs dabas novērotājs un izjutējs”⁹⁵. Impresionisma leģitimizācijai kalpoja aktuālā tēze par iepriekšējā kultūras mantojuma lietošanu sociālistiskā reālisma tapšanā – Eliasi uzsvēra, ka jaunā māksla “izlieto kā derīgu visu, kas vērtīgs agrākajos mākslas meklējumos un atradumos. Daudz šādu vērtību ir Kloda Monē darbos.”⁹⁶

Secinājumi

Apskatītā perioda mākslas teorijas un kritikas dinamiku iezīmē krievu un padomju paraugu uzsvēršana 1940. gada vidū un otrajā pusē, ko 1941. gada pirmajā pusē nomainīja lokālā mākslas mantojuma adaptācijas socreālisma kontekstā. Mākslas interpretācijās vērojami gan pārmantojamības, gan pārrāvuma elementi. No vienas puses, turpināja izpausties 20. gs. 30. gados nostiprinātais atbalsts jaunreālismam un Eiropas klasiskajām tradīcijām. No otras puses, vairāku autoru (Ugas Skulmes, Jūlija Madernieka) spriedumos notika būtiskas izmaiņas – daudz pozitīvāks krievu mākslas, īpaši peredvižņiku reālisma, vērtējums, kas bieži kāpināts teju komiskā līmenī ar romantismā balstītajiem “ģēnija” un “ģenialitātes” terminiem, tā nepārprotami atklājot politiskā stāvokļa ietekmi uz mākslas interpretāciju. Šī perioda publikācijas lielākoties demonstrē centienus pielāgot socreālisma doktrīnu, sasaistot to ar latviešu mākslas akceptētajām vērtībām, avangarda “ekstrēmistu” norietu un cerībām, ka nopietns, profesionāls darbs, tostarp mākslinieciskās formas pārvaldīšana, tiks atbilstoši novērtēts arī jaunajos apstākļos. Cerības nepiepildījās, jo vēlāk oficiāli tika sankcionēts savā ziņā neoakadēmisks klasiskā socreālisma modelis, ko var uzskatīt par mēģinājumu radīt “diženi “nekādu” un “neindividuālu” glezniecības manieri, absolūtās pieejamības utopiju visiem un katram, kas brīnumainā kārtā iztieks bez izteiksmes līdzekļiem un autora”⁹⁷. Šī pieeja prevalēja no otrreizējās padomju okupācijas līdz pat Staļina nāvei (1945–1953), kam savukārt sekoja ilgstošs un pakāpenisks doktrīnas modernizācijas un faktiskas dezintegrācijas process.⁹⁸

- ¹ *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā: 1940–1956. – Rīga: Neputns, 2017.
- ² *Jakobsone L.* Tēlotājas mākslas sovjetizācija 1940./1941. gadā: Maģistra darbs / Vad. A. Teikmanis. – Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2018.
- ³ *Undusks J. [Undusk J.]*. Boļševisms un kultūra / Tulk. M. Grinberga. – Rīga: Neputns, 2016. – 82.–83. lpp.
- ⁴ Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков // Литературная газета. – 1932. – № 23. – 23 мая. Jēdziens parādās varai pietuvinātā žurnālista Ivana Gronska (*Иван Гронский*, 1894–1985) teiktajā.
- ⁵ Šo izteikumu, ko vēlāk uzcītīgi atkārtoja partijas funkcionāri, Staļins aizņēms no rakstnieka Jurija Oļeša (*Юрий Олеся*, 1899–1960). Līdzīgs formulējums figurē viņa 1929. gadā publicētajā stāstā “Cilvēciskais materiāls”. Savukārt nozīmju transformācijas piedzīvojušās frāzes pirmavots lokalizēts jau franču dekadentisma pārstāvja, rakstnieka Žorisa Karla Ismansa (*Joris-Karl Huysmans*, 1848–1907) romānā “Pret straumi”. Sk.: *Файбышенко В.* От инженера души к инженерам душ: История одного производства // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 152. (Pieejams: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/, sk. 11.03.2021.).
- ⁶ VK(b)P CK sekretāra b. A. A. Ždanova runa 1. Vissavienības rakstnieku kongresā (Beigas) // Brīvais Zemnieks. – 1940. – Nr. 89. – 23. nov.
- ⁷ Turpat.
- ⁸ Turpat.
- ⁹ Vairāk par doktrīnas vēsturiskajām saknēm sk.: *James C. V.* Soviet Socialist Realism: Origins and Theory. – New York: St. Martin's Press, 1973.
- ¹⁰ Citēts pēc: *Kemp W.* Nationalism and Communism in Eastern Europe and the Soviet Union: A Basic Contradiction. – London: Palgrave Macmillan, 1999. – P. 81.
- ¹¹ Turpat. – 82. lpp.
- ¹² *Groys B.* The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P. 36.
- ¹³ *Brastiņš E.* Latvisku mērogu latviskam daiļumam // Brīvā Zeme. – 1940. – Nr. 39. – 17. febr.; *Kalniņš J.* Ekspresionistiskais karnevāls // Daugavas Vēstnesis. – 1940. – Nr. 68. – 23. marts; *Liberts L.* Vienība un kopdarbība tēlotājā mākslā // Raksti un Māksla. – 1940. – Nr. 1. – 73.–75. lpp.; u. c.
- ¹⁴ Sk., piem.: Māksla paudis sociālistisko reālismu // Brīvā Zeme. – 1940. – Nr. 179. – 9. aug.; Mūsu mākslai jādarbojas sociālistiskā reālisma garā // Brīvā Jaunatne. – 1940. – Nr. 33. – 10. aug.; u. c.
- ¹⁵ *Vāleskalns P. [Vāleskalns P.]*. Ko nozīmē formalisms mākslā // Ciņa. – 1940. – Nr. 69. – 31. aug.
- ¹⁶ *Prande A.* Sociālistiskais reālisms Padomju Savienībā // Brīvais Zemnieks. – 1940. – Nr. 17. – 29. aug.
- ¹⁷ *Strazdiņš J.* Mākslai jāiet laikam līdzi // Turpat.
- ¹⁸ Turpat.
- ¹⁹ *Diriķis A.* Mākslas jaunais ceļš // Brīvā Zeme. – 1940. – Nr. 166. – 25. jūl.
- ²⁰ Par tās rīkošanu vairāk sk.: *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā. – 86.–93. lpp.
- ²¹ *Jūrasteteris A. [Jūrasteters A.]*. I Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādē // Brīvais Zemnieks. – 1941. – Nr. 31. – 5. feb.
- ²² *Pupa A.* I Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādē // Karogs. – 1941. – Nr. 1. – 86. lpp.
- ²³ Turpat. – 88. lpp.
- ²⁴ Turpat.
- ²⁵ *Bušs K.* Pirmā Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādē // Ciņa. – 1941. – Nr. 7. – 8. janv.
- ²⁶ Turpat.
- ²⁷ *Vippers B. [Vipers B.]*. Trīs stili // Ritums. – 1924. – Nr. 9. – 701.–702. lpp.; Nr. 10. – 774.–776. lpp.; *Vipers B.* Mākslas likteņi un vērtības. – Rīga: Grāmatu zieds, 1940; u. c. Vairāk sk.: *Pelše S.* Latviešu mākslas teorijas vēsture: Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940) (= Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta disertācijas. – 1. sēj.). – Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2007. – 101.–102., 126.–129. lpp.
- ²⁸ *Vipers B.* Sociālistiskais reālisms mākslā // Karogs. – 1940. – Nr. 3. – 441. lpp.
- ²⁹ Turpat.
- ³⁰ Turpat. – 442. lpp.
- ³¹ Tas, kā vienlaikus iemiesot telpiski iluzoras un lineāri dekoratīvas vērtības, gan netiek precīzāk skaidrots.
- ³² 1941. gadā Boriss Vipers atgriezās Krievijā, no kurienes bija ieradies 1924. gadā.
- ³³ *Teikmanis A.* Towards Models of Socialist Realism // Baltic Journal of Art History. – 2013. – Vol. 6. – P. 111.
- ³⁴ *Erss Ā.* “Karoga” jaunākā burtnīca // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 90. – 24. nov.
- ³⁵ *Prande A.* Ilja Repins un sociālistiskais reālisms Padomju Savienības glezniecībā // Brīvā Zeme. – 1940. – Nr. 166. – 25. jūl.
- ³⁶ Turpat.
- ³⁷ *Madernieks J.* Iljas Repina piemiņas izstādē Rīgā // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 55. – 12. okt.
- ³⁸ *Madernieks J.* Repina nāves 10 gadu atcerei // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 43. – 28. sept.
- ³⁹ *Madernieks J.* 40. ceļojošā izstādē // Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – Nr. 185. – 11. (24.) aug.
- ⁴⁰ *Skulme U.* Gleznotāja Surikova piemiņai // Padomju Latvija. – 1941. – Nr. 68. – 19. marts.
- ⁴¹ Turpat.
- ⁴² *Prande A.* Padomju mākslinieks Aleksandrs Deineka: Jaunā strādnieka, sporta un saules dzejnieks // Jaunais Komunārs. – 1941. – Nr. 148. – 22. jūn.
- ⁴³ *Madernieks J.* Padomju gleznotājs A. M. Gerāsimovs // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 96. – 30. nov.
- ⁴⁴ “Pirmo reizi Latvijas mākslinieki ar sociālistiskā reālisma jēdzienu saskārās jau pirms Latvijas okupācijas, kad dāsni par padomju mākslu rakstīja žurnāls “Atpūta”. – *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā. – 72. lpp. Lai gan lasītājus iepazīstināja arī ar atraktīviem citzemju sasniegumiem, absolūti nekritiskā attieksme pret PSRS liek domāt par iespējamu sabiedrības gatavošanu gaidāmajai okupācijai. Sk.: Padomju pils Maskavā // Atpūta. – 1939. – Nr. 783. – 20.–21. lpp.; Mākslas dzīve Padomju Savienībā // Atpūta. – 1940. – Nr. 804. – 20. lpp.; u. c. Žurnālu izdeva laikraksta “Jaunākās Ziņas” redakcija, kuras darbinieku iesaiste padomju “kultūrdiplomatijā” ļauj viņus uzlūkot kā politiski visnoderīgāko resursu plānotās marionešu valdības izveidei. Vairāk sk.: *Daukšs B.* Kulturalās tuvināšanās biedrība ar SPRS tautām (1929–1940). – Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2015. Savdabīgi naivu aprēķinu kā motivāciju daļēji autobiogrāfiskajā romānā piedāvāja rakstnieks Anšlavs Eglītis: “Tas, ka liela daļa redaktoru un apgāda darbinieku sastāvēs daudzīnātajā krievu-latviešu tuvināšanās biedrībā un līgsmojās krievu sūtniecības rīkotajos banketos, Benjamiņiem šķita labākais nodrošinājums nezināmajai nākotnei.” – *Eglītis A.* Piecas dienas. – Ņujorka: Grāmatu draugs, 1976. – 245. lpp.
- ⁴⁵ Dažādu vietējo autoru lietots termins, kas norāda uz tālaika robežu neskaidrību starp “sociālo” un “sociālistisko”. Sociālais reālisms mūsdienu izpratnē saistās ar reālu sociālu problēmu atspoguļojumu, nevis oficiāli sankcionētas idealizētās jābūtības iemiesošanu.
- ⁴⁶ *Bušs K.* Padomju Savienības mākslas ceļi // Tēvijas Sargs. – 1940. – Nr. 32. – 9. aug.
- ⁴⁷ *Dombrovskis J.* Jaunā krievu glezniecība // Atpūta. – 1939. – Nr. 787. – 25. lpp.; *Dombrovskis J.* Krievu māksliniecišķie laku darbi // Atpūta. – 1940. – Nr. 801. – 25. lpp.
- ⁴⁸ *Dombrovskis J.* Padomju Savienības glezniecības laikmetīgā seja // Atpūta. – 1940. – Nr. 821. – 25. lpp.
- ⁴⁹ *Dombrovskis J.* Skulptūras jaunie uzdevumi // Atpūta. – 1940. – Nr. 825. – 14. lpp.
- ⁵⁰ Turpat.
- ⁵¹ *Dombrovskis J.* Grafiskās mākslas Padomju Savienībā // Atpūta. – 1940. – Nr. 827. – 13. lpp.
- ⁵² *Bērsons I.* Auseklītis zem āmura un kāšķrusta: Rakstnieku soļi divos lūzumgados (1940–1941). – Rīga: Sol Vita, 2006. – 87. lpp. Svarupa parādīšanās 1940. gada otrajā pusē varētu šķietami izskaidrot ar notikumu, kas aprakstīts jau minētajā Eglīša romānā (Sk.: *Eglītis A.* Piecas dienas. – 240.–243. lpp.). Žurnālā “Atpūta” nodrukātajā Eglīša stāstā “Pelēkais ceļabiedrs” pamatnātais teikums, ka “sarkans ir vajprātīgo krāsa, un tiem nedrīkst runāt pretim”, esot tipogrāfiski aizklāts (bibliotēku eksemplāri liecina, ka arī izdzēsts) (Sk.: *Eglītis A.* Pelēkais ceļabiedrs // Atpūta. – 1940. – Nr. 829. – 5. lpp.). Pēc tam “Eglīša vārds “Atpūta” vairs neparādās” (Sk.: *Kince V.* Anšlavs Eglītis un žurnāls “Atpūta” // Latvijas Vēstnesis. – 2005. – Nr. 45. – 17. marts). Tomēr Svarupa raksts par monumentālo glezniecību iespiests jau tajā pašā 829. numurā, tāpēc šī pseidonīma lietojumu nav pietiekama pamata cēloniski saistīt ar šo notikumu.
- ⁵³ *Svarups I.* Monumentālā glezniecība Padomju Savienībā // Atpūta. – 1940. – Nr. 829. – 13. lpp.
- ⁵⁴ *Eglītis A.* Skulptūra Padomju Savienībā // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 31. – 14. sept.; *Eglītis A.* Grafika Padomju Savienībā // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 37. – 21. sept.
- ⁵⁵ *Svarups I.* Monumentālā glezniecība Padomju Savienībā. – 12. lpp.; *Eglītis A.* Grafika Padomju Savienībā.
- ⁵⁶ *Svarups I.* Ilja Jefimovičs Repins // Atpūta. – 1940. – Nr. 833. – 8., 25. lpp.

- ⁵⁷ *Svarups I.* Cimos pie rakstnieka Kārļa Štrāla // Atpūta. – 1940. – Nr. 838. – 24. lpp.
- ⁵⁸ *Svarups J.* Jaunās grāmatas // Atpūta. – 1940. – Nr. 840. – 30. lpp.; *Svarups J.* Jaunas grāmatas // Atpūta. – 1941. – Nr. 27. – 30. lpp.
- ⁵⁹ *Svarups J.* Džambuls Džabajevs // Atpūta. – 1940. – Nr. 832. – 10. lpp.
- ⁶⁰ *Skulme U.* Skats PSRS izdoto grāmatu plauktos // Brīvais Zemnieks. – 1940. – Nr. 1. – 10. aug.
- ⁶¹ Turpat.
- ⁶² *Skulme U.* Pa Maskavas muzejiem un izstādēm // Padomju Latvija. – 1941. – Nr. 118. – 18. maijs.
- ⁶³ Vairāk par Ugu Skulmi kā mākslas teorētiķi un kritiķi starpkaru posmā sk.: *Pelše S.* Formālists jaunu apvāršņu meklējumos // Uga Skulme: Raksti. 1921–1940 / Sast. A. Skulme. – Rīga: Neputns, 2020. – 19.–40. lpp.
- ⁶⁴ *Skulme U.* Piezīmes dienu (2.) // Daugava. – 1933. – Nr. 11. – 1049. lpp.
- ⁶⁵ *Skulme U.* Divas izstādes // Daugava. – 1939. – Nr. 2. – 185. lpp.
- ⁶⁶ *Skulme U.* Divas izstādes // Daugava. – 1929. – Nr. 11. – 1400. lpp.
- ⁶⁷ *Pupa A.* Progresīvo grafiķu ciņa un panākumi // Brīvais Zemnieks. – 1940. – Nr. 17. – 29. aug.
- ⁶⁸ Laikmeta seja: Grafika = Лицо эпохи: Графика = Das Antlitz der Zeit: Graphik. – Rīga: Avanti, 1933.
- ⁶⁹ Darba un mākslas vienotāji Romana Sutas studijā // Jaunais Komunārs. – 1940. – Nr. 90. – 29. nov.
- ⁷⁰ Turpat.
- ⁷¹ Ādams Alksnis (1864.–1897.) // Atpūta. – 1941. – Nr. 27. – 25. lpp.
- ⁷² *Jūrasteteris A.* [*Jūrasteters A.*]. Jānis Rozentāls (1866.–1916.) // Pionieris. – 1941. – Nr. 3. – 9. lpp.
- ⁷³ Vairāk par frāzes evolūciju sk.: *Pelše S.* Latviešu mākslas teorijas vēsture: Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940). – 35. lpp.
- ⁷⁴ *Rudzītis M.* Jānis Rozentāls: Lielā latviešu gleznotāja atcerei // Jaunais Komunārs. – 1941. – Nr. 66. – 16. marts.
- ⁷⁵ *Skulme U.* Aktivitātes gleznotājs Teodors Ūdris // Padomju Latvija. – 1941. – Nr. 78. – 30. marts.
- ⁷⁶ *Dombrovskis J.* Mākslinieka Teodora Ūdera piemiņai // Padomju Latvija. – 1940. – Nr. 19. – 31. aug.
- ⁷⁷ Turpat.
- ⁷⁸ *Dombrovskis J. K.* Ubāna studiju un zīmējumu izstāde.. // Brīvā Zeme. – 1920. – Nr. 243. – 23. okt.; *Dombrovskis J.* Neatkarīgo mākslinieku vienības rudens izstāde // Latvijas Vēstnesis. – 1923. – Nr. 236. – 21. okt.; u. c.
- ⁷⁹ *Kļaviņš E.* Mākslas dzīve // Latvijas mākslas vēsture. – 5. sēj.: Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods. 1915–1940 / Sast. E. Kļaviņš. – Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts; Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2016. – 91. lpp.
- ⁸⁰ *Jūrasteteris A.* [*Jūrasteters A.*]. Meistars T. Ūders (Darba tematika latviešu mākslā) // Brīvais Zemnieks. – 1940. – Nr. 64. – 23. okt.
- ⁸¹ *Zurģins A.* Gleznotājs Teodors Ūdris // Jaunais Komunārs. – 1941. – Nr. 96. – 20. apr.
- ⁸² *G. K. Teodors Ūders* (1868.–1915.) // Atpūta. – 1941. – Nr. 22. – 25. lpp.
- ⁸³ *Silīns J.* Otis Skulme // Brīvais Zemnieks. – 1940. – Nr. 64. – 23. okt.
- ⁸⁴ Turpat.
- ⁸⁵ Turpat.
- ⁸⁶ *Skulme U.* Jēkabs Roberts Kazaks (1895.–1920.) // Atpūta. – 1941. – Nr. 21. – 25. lpp.
- ⁸⁷ *Jūrasteteris A.* [*Jūrasteters A.*]. Nacionālā eposa rosinātājs glezniecībā (Jāzeps Grosvalds. 1891.–1920.) // Atpūta. – 1941. – Nr. 19. – 29. lpp.
- ⁸⁸ *Pupa A.* I Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde. – 89. lpp.
- ⁸⁹ Turpat. – 90. lpp.
- ⁹⁰ Sk., piem.: *Madernieks J.* Kultūras fonda 4. Latvijas mākslas izstāde // Jaunākās Ziņas. – 1937. – Nr. 293. – 24. dec.; *Madernieks J.* Dažas piezīmes par mūsu glezniecību // Jaunākās Ziņas. – 1939. – Nr. 186. – 19. aug.; *Madernieks J. L. T. M. B.* sekcijas “Mūksalieši” mākslas izstāde // Jaunākās Ziņas. – 1940. – Nr. 16. – 20. janv.; u. c.
- ⁹¹ *Madernieks J.* Latvijas PSR I tēlotājas mākslas izstāde Rīgā // Padomju Latvija. – 1941. – Nr. 18. – 19. janv.
- ⁹² Turpat.
- ⁹³ *Skrastiņš H.* Pirmā Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde // Studentu Avīze. – 1941. – Nr. 4. – 12. febr.
- ⁹⁴ *Eliass K., Eliass Ģ.* Franču jaunlaiku glezniecība: Apcerējumi par tās attīstību un ievērojamākiem meistariem no Davida līdz mūsu dienām. – Rīga: VAPP Mākslas apgādniecība, 1940.
- ⁹⁵ *Eliass K., Eliass Ģ.* Klods Monē: Lielā gaismas gleznotāja piemiņai // Jaunais Komunārs. – 1940. – Nr. 91. – 30. nov.
- ⁹⁶ Turpat.
- ⁹⁷ *Дезотъ Е.* Русское искусство XX века. – Москва: Трилистник, 2000. – С. 145.
- ⁹⁸ Raksts sagatavots Valsts pētījumu programmas projekta “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai / CARD” Latvijas Mākslas akadēmijas apakšprojektā “Vizuālo mākslu izziņas un interpretācijas problemātika padomju un brīvās Latvijas politiskos un sociālos kontekstos”.

List of images

- Article by Jānis Dombrovskis *Skulptūras jaunie uzdevumi* [“The New Tasks of Sculpture”]. From: Atpūta. – 1940. – Nr. 825. – 14. lpp.
- Article by Jānis Dombrovskis *Grafiskās mākslas Padomju Savienībā* [“Graphic Arts in the USSR”]. From: Atpūta. – 1940. – Nr. 827. – 12. lpp.
- 4. Article by Jānis Dombrovskis *Grafiskās mākslas Padomju Savienībā* and image of an illustration by Yevgeny Kibrik. From: Ibid. – 13. lpp.
- Article by I. Svarups *Monumentālā glezniecība Padomju Savienībā* [“Monumental Painting in the USSR”]. From: Atpūta. – 1940. – Nr. 829. – 12. lpp.
- 7. Article by I. Svarups *Monumentālā glezniecība Padomju Savienībā* and image of a painted plafond by Eugene Lanceray. From: Ibid. – 13. lpp.
- Anonymous article *Ādams Alksnis (1864.–1897.)*. From: Atpūta. – 1941. – Nr. 27. – 21. lpp.
- 11. Article by G. K. *Teodors Ūders (1868.–1915.)* and reproductions of Ūders’ works. From: Atpūta. – 1941. – Nr. 22. – 25. lpp.
- Article by Arturs Jūrasteters *Nacionālā eposa rosinātājs glezniecībā (Jāzeps Grosvalds. 1891.–1920.)* [“The Initiator of the National Epic in Painting (Jāzeps Grosvalds. 1891.–1920.)”]. From: Atpūta. – 1941. – Nr. 19. – 28. lpp.
- Article by Arturs Jūrasteters *Nacionālā eposa rosinātājs glezniecībā (Jāzeps Grosvalds. 1891.–1920.)*. From: Ibid. – 29. lpp.
- Article by Uga Skulme *Jēkabs Roberts Kazaks (1895.–1920.)*. From: Atpūta. – 1941. – Nr. 21. – 25. lpp.
- Group of images *1. Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde* [“First Latvian SSR Art Exhibition”]. From: Atpūta. – 1941. – Nr. 5. – 25. lpp.
- Illustration for the article by Augusts Pupa *I Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstāde* [“First Latvian SSR Art Exhibition”]. From: Karogs. – 1941. – Nr. 1. – 89. lpp.

Summary

ADAPTATIONS OF THE CLASSICAL MODEL OF SOCIALIST REALISM DURING THE FIRST SOVIET YEAR (1940–1941) IN LATVIA

Stella Peļše

The article focuses on the short Soviet episode between the independence period and the subsequent German occupation, introducing Socialist Realism as a new paradigm for Latvian art theory and criticism. The doctrine had emerged in the USSR during the 1930s and was codified at the First Congress of Soviet Writers (1934) by Stalin's propagandist Andrei Zhdanov in his famous speech. He proclaimed writers to be "engineers of human souls". They were urged to represent reality in its "revolutionary development", educate the working people in the spirit of socialism as well as to use the best achievements of all previous epochs for these purposes.

Reflections of the regime's officials as well as artists, art historians and critics on Socialist Realism appeared in Latvian periodicals by mid-1940. Thus art historian Alberts Prande (1893–1957) reiterated rebukes of formalism from the Soviet press, painter and critic Jēkabs Strazdiņš (1905–1958) extolled the "healthy realist trend" opposed to imitations of Western chaos and liberties; painter Augusts Dīriķis (1894–1941) called for rich ideas and technical skills instead of empty aestheticism, etc. Artists were pushed to depict the new life in "truthful", content-based works with realist, easily understandable imagery.

One of the most theoretical articles was published in the newly founded literature monthly *Karogs* by the renowned Russian-born art historian Boris Vipper (1888–1967) who came to Latvia in 1924 and returned to Moscow in 1941. He saw Socialist Realism in a quite Hegelian mode. The first phase of cultural evolution was deemed collective idealism, the second – individualism as its antithesis, while the third, present phase of Socialist Realism, described as collective materialism, was said to synthesise both previous extremes and eliminate their worst effects. In terms of form, this collective materialism blended Western traditions of representing spatial depth and chiaroscuro with decorative and rhythmical values, also reintegrating art with practical life and architecture. While this declaration was not really based on the doctrine's actual sources, it allows us to spot original local modifications.

Socialist Realism was popularised in articles praising Russian and Soviet art, for instance, on the Realist trend of the *Peredvizhniki* (Wanderers). Thus, applied artist and art critic Jūlijs Madernieks (1870–1955) described Ilya Repin as a great model for Latvian artists, modifying his earlier critical remarks about the 19th century Realism. Other Russian artists, such as Vasily Surikov, Aleksandr Deineka or Aleksandr Gerasimov, also featured in periodicals. More general surveys emerged too, mainly extolling the flourishing present in particular kinds of

arts. They were authored by the leftist graphic artist Kārlis Bušs (1912–1987), art historian Jānis Dombrovskis (1885–1953), writer, painter and art critic Anšlavs Eglītis (1906–1993) (likely using the pseudonym I. Svarups), also painter and art critic Uga Skulme (1895–1963). Skulme had also sharply changed his opinion about Russian art, now claiming this nation of genius able to blend all foreign influences into a whole while in the inter-war period, he had deemed Russian art slavishly subservient to German Realism. Most of these surveys appeared soon after the occupation, likely aiming to quickly educate the public in the newly conquered territories. Some positive reviews on the USSR cultural scene even predated the occupation for example, in the magazine *Atpūta* whose editors had been involved with the Society for the Cultural Rapprochement with the USSR, functioning as a *de facto* recruiting agency for the future puppet government.

A different tendency was to speculate on local precursors of Socialist Realism or at least some similar phenomena. Most of these pieces emerged in late 1940 and 1941, suggesting some time was needed in the attempt to inscribe the local heritage into the new paradigm. Self-evident models were members of the so-called Active Artists' Group related to the inter-war Communist underground, practicing linocuts on social themes in a slightly modernised but rather naïvely realist manner. However, the scope of somewhat acceptable artists was much wider, encompassing the forefathers of Latvian national art, educated in late 19th century Russia and influenced by Realism, such as Adams Alksnis (1864–1897) or Janis Rozentāls (1866–1916). Expressive draughtsman Teodors Ūders (1868–1915) probably received most attention. He was praised by Skulme, Dombrovskis and others as a simple and convincing interpreter of working people's lives and thus a true precursor of Socialist Realism. Even artists influenced by modernism were interpreted accordingly; thus art historian Jānis Siliņš (1896–1991) appreciated stage designer and painter Oto Skulme (1889–1967), then the newly appointed rector of the Art Academy, as someone who had luckily abandoned abstract experiments in favour of realism, also being "honest" and "sincere" instead of practicing showy effects. Assessments of the artists' latest output can be mostly found in reviews of the First Latvian SSR Art Exhibition, which opened in early 1941. For example, Madernieks largely continued his criticism of insufficient optimism, lack of precision in depicting faces, hands and the whole human body, that had been seen already in his articles from the late 1930s. Little was written about Western art during this period, an exception being the French Impressionist Claude Monet. He was described as a "revolutionary" of painting and a sensitive observer of nature in the article by art historian Kristaps Eliass (1886–1963) and painter Ģederts Eliass (1887–1975), who had co-authored a monograph on modern French painting published in 1940.

The first Soviet year reveals both continuities and interruptions in regard to the previous period. On the one hand, authors still promoted the traditional neo-realist approach and critique of avant-garde extremes; on the other, they sometimes radically shifted their opinions in favour of Russian art. Most seemingly attempted to somehow "tame" the new doctrine, associating it with established artistic values; these, however, could be exonerated only after Stalin's death that started the modernisation and actual disintegration of Socialist Realism.