

“DUBULTĀ KODA” PAZĪMES ORTODOKSĀLĀ SOCREĀLISMA POSMA TĒLOTĀJĀ MĀKSLĀ LATVIJĀ

Eduards Kļaviņš

Padomju varas perioda Latvijas vizuālās mākslas pakāpeniski augošajā pētniecībā un publikācijās vairāki vispārinošie secinājumi jau uzskatāmi par pašsaprotamiem. Viena no šādām aksiomātiskām atziņām attiecas uz perioda pārmaiņu interpretāciju: padomju okupācijas posma Latvijas vizuālajai mākslai uzspiestais dogmatiskais socreālisms piedzīvoja attīstību atkarībā no mainīgā politiskā faktora iespaidiem, kā arī no mākslinieku centieniem saglabāt individuāli rastas vērtības. Pārskatos šis process raksturots kā sākotnējā pakļaušanās ideoloģiskajam spiedienam un turpmākā atkāpšanās no ortodoksālā socreālisma nosacījumiem, tā modernizācija. Šai sakarā jau ir kaut cik izkristalizējušies pārmaiņu posmi, neizbēgami piesaistot tos politiskās vēstures kontekstam: ortodoksālā socreālisma sākums pirmajā padomju varas gadā (1940–1941) un tā izvēršanās pēc Otrā pasaules kara otrreizējās padomju okupācijas apstākļos laikā līdz 20. gadsimta 50. gadu vidum vai precīzāk – līdz 1956. gadā sāktajai oficiālajai PSRS destalinizācijai. Seko t. s. atkušņa un skarbā stila laiks ar modernistisko socreālisma mutāciju, kura pacēlumam varētu noslēgt, ja jāmeklē hronoloģiskā robeža, ar aptuveni 60. gadu vidu, un tālāk tā pārveide, absorbējot ne tikai klasiskā modernisma, bet arī postmodernisma elementus līdz *de facto* izīrumam 80. gadu otrajā pusē. Socreālisma mutācijas apliecināja virziena slēpto pretrunību, jo līdz ar vēlākiem teorētiskiem pieļāvumiem praksē notika atkāpes no sākotnējiem dogmatiskajiem uzstādījumiem. Interpretējot šo praksi

kā “dubultā koda” mākslu un aizņemoties no semiotikas koda jēdzienu, kas palīdz fokusēties uz padomju perioda mākslas ļoti biežo divdabību, rodas jautājums, cik tāl šis interpretatīvais instruments der, analizējot izteikti dogmatiskā socreālisma posmu Latvijā. Turklāt jāreķinās ar nozīmju rašanas problemātiku apzināto, pusapzināto, tikai intencionālo vēstījumu un konotāciju hipotētiskajā sfērā.

Ortodoksālā posma socreālisms Latvijā ir raksturots, pētīts un vērtēts daudzās publikācijās. Atkušņa un t. s. politiskās stagnācijas laika vispārējie kritiskie atskati uz pārāk šauri saprastu socreālismu nav gan uzskatāmi par īpašu pētījumu rezultātiem.¹ Visa padomju perioda mākslas dzīves un artefaktu pētījumi, tāpat kā to interpretācijas, izvēršusies jau neatkarību atjaunojušās Latvijas laikā, sākot ar 1991. gadu un turpinoties līdz pat pēdējiem gadiem. Tie ietver aplūkojamo posmu, kam veltītas arī atsevišķas publikācijas, no kurām pirmām kārtām jāmin monumentālais, informatīvi piepildītais un uz dokumentāriem avotiem balstītais Ilzes Konstantes apcerējums “Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā. 1940–1956” (2017), kurā atklājas tālaika mākslas dzīve visos aspektos.² Pēdējo gadu rakstos šo posmu atsevišķi interpretējušas Elita Ansons, vairāk pievērsoties tālaika mākslinieciskajai praksei³, un Stella Pelše, kas aplūkojusi socreālisma koncepta ienākšanu pirmajā okupācijas gadā publicētajos tekstos⁴.

Šo tekstu tematiskais uzdevums tika pašsaprotami pildīts, apskatot totalitārajam režīmam vajadzīgās mākslas dzīves institūcijas, teorētiskās dogmas un radītās

produkcijas daudzus un spilgtus piemērus. Patiesības par Latvijas tēlotājas mākslas pakļaušanos to gadu politiskajam režīmam ir un paliek nepieciešamas perioda mākslas vēsturei. Tik tiešām, mākslas dzīves valstiskošana bija mērķtiecīga, ideoloģiskais spiediens – liels, radīto socreālisma artefaktu korpus – ievērojams. Tas viss minētajās publikācijās uzrādīts un vēl papildināms. Bet, izsekojot socreālisma ienākšanai un attīstībai, nevilšus veidojas iespaids par tā augošu un neatvairāmu dominanti, visvairāk pirmajā desmitgadē pēc kara, kad “oficiāli balstītā līnija nepārprotami nomāca jebkuru atšķirīga viedokļa (jeb izteiksmes) iespēju”⁵. Tāpēc kopējās ainās reālistiskās daudzveidības dēļ jāpievērš uzmanība minētajām atkāpēm no “oficiālās līnijas” arī šai posmā, jo tās bija un to gadu darbu dubultais kodējums ir iespējams.

Minētā divdabība likumsakarīgi sāka iezīmēties pirmajā padomju varas gadā (1940–1941) – vispirms jau kā oficiālo paziņojumu, solījumu un reālās prakses atšķirības. Dībināmās mākslinieku savienības deklarācijā bija pausts “uzskats, ka, tikai atrodoties uz sociālistiskā reālisma ceļa, kurš norādīts ar vēsturisko Vissavienības Komunistiskās (b) Partijas Centrālkomitejas 23. aprīļa 1932. g. lēmumu, iespējama vispilnīgākā un auglīgākā visu padomju mākslas radošo spēku attīstība un mūsu lielā heroiskā laikmeta cienīga mākslas darbu radīšana”⁶. Tomēr vairākums mākslinieku turpināja inerti kopt individuālistisku un vienlaikus 20. gadsimta 30. gadu estētiskajās vērtībās pamatotu jaunradi, kā to pierāda saglabājušies darbi un salīdzinoši daudzās reprodukcijas, kas tika atļauti publicētas galvenokārt žurnālā “Atpūta”. Mākslas dzīves un tās sociāli ekonomiskā konteksta pārveidojums noritēja strauji, tematiski priekšraksti jau tika piedāvāti, socreālisms kā vēlamais vizuālās mākslas modelis bija pasludināts un paraugi norādīti, taču jaunās kultūrpolitikas virzītāji nebija apmierināti ar mākslinieku sniegumu. Tas izpaudās bijušo kreiso mākslinieku, tagad vadošo mākslinieku organizāciju funkcionāru Kārļa Buša un Augusta Pupas kritiskajās recenzijās par 1941. gada sākumā sarīkoto “atskaiti” – pirmo kopējo Latvijas tēlotājas mākslas izstādi, jo māksliniekus esot pārāk maz ietekmējušas sabiedriskās dzīves pārmaiņas⁷ un viņi “nav vēl paspējuši izlobīties no vecās čaulas”⁸. Iespējams, jau tad sāka rasties, gan vēl pasīvi, tas, ko varētu formulēt kā ikonogrāfisko un konotāciju divdabību, tolaik – figurālās ainās, kas bija veltītas laucinieku darbam, populārai 30. gadu tematiskai nozarei, pieprasītai arī autoritārā režīma gados. Tādi darbi kā, piemēram, Ugas Skulmes “Ganos. Pitrags” (1940, PK), kas bija eksponēts minētajā izstādē⁹, vai Jāņa Liepiņa “Tikla lāpītājas” (ne vēlāk par 1941, atrašanās vieta nezināma), kas bija reproducēts žurnālā “Karogs”¹⁰, ne ar ko šai aspektā neatšķīrās no viņu 30. gadu analogiem gleznojumiem, bet atbilstoši jaunajām kultūrpolitiskajām paradigmām varēja tikt piedāvāti vērtētājiem. Žurnālists Hugo Krastiņš, kā atzīmējusi Stella Pelše, pēdējo no minētajām gleznām

labticīgi nosauca par ceļa rādītāju uz socreālismu.¹¹ Ideoloģisko uzraugu akcepts gan vēl, cik noprotams, šāda tipa darbiem izpalika, jo ar t. s. darbaļaužu atveidiem vien nepietika, bija jāuzrāda pietiekami pārliecinošas konformisma pazīmes. Tematiski tās neizbēgami parādījās amatnieciski darinātās publiskās mākslas jomā – visur ieviestos PSRS vadītāju un marksisma klasiķu portretu tiražējumos, jaunās varas svētku scenogrāfijā, kas bija pragmatisks un lielā mērā bezpersonisks peļņas darbs, – un, jau augstākā individuālo pienesumu līmenī, pirmajos stāj-mākslas pasūtījumu darbos, kuru skices pēc tematiskiem priekšrakstiem 1941. gada sākumā vērtēja Mākslas lietu pārvaldes komisija, gatavojoties paredzētajai mākslas dekādes izstādei Maskavā.¹² Pēdējā nozarē savukārt iezīmējās otrs “dubultā koda” variants – tematiskā satūra un formveides stilistikas dihotomija. Uga Skulme piedāvāja divas “šķiru ciņas” vēsturei veltītas kompozīcijas (“Policistu sadursme ar strādniekiem 1893. g. Rīgā”, “Skrejlapu izkaisīšana baznīcā”, abas 1941, PK) (1), kas bija gleznotas ierastajā koloristiski izmeklēti satumsinātajā, nemierīgu siktoņu vibrācijas pārņemtajā stilistikā. Franču fovistu cienītājs Kārlis Neilis bija pievērsies tēmai “1940. gada Oktobra revolūcijas svētki Tukumā” (atrašanās vieta nezināma), bet, kā pats apgalvoja, tūri glezniecisku



1. Uga Skulme. Skrejlapu izkaisīšana baznīcā. 1941. Audekls, eļļa. 100,5 x 73 cm. PK. Izdevniecības “Neputns” FA

efektu dēļ.¹³ Arī jaunreālisma estētikas gultnē palikušo mākslinieku meti, kā, piemēram, Jēkaba Strazdiņa kompozīcija “Strādnieki lasa jauno “Cīņas” numuru” (1941, CVMM, iespējams, pārgleznots pēc Otrā pasaules kara) ar tēlu deformatīvo ekspresiju¹⁴ un Kārļa Eglīša mets ar gandrīz vai groteskāmi figurām “Zemes piešķiršana strādniekiem un darba zemniekiem” (1941, atrašanās vieta nezināma)¹⁵ (2) stāv tālu no kanoniskā socreālisma standarta.

Šāda inerciālā divdabība turpinājās otrās padomju okupācijas pirmajos gados, kad Latvijas mākslas dzīve kārtējo reizi bija sagrauta un pārveidota, daļa radošāko mākslinieku devušies bēgļu gaitās un dažādu iemeslu dēļ palicējiem bija atkal jāpielāgojas totalitārā režīma kultūrpolitikai, vairumā gadījumu pragmatisku apsvērumu dēļ, jo tagad galvenais mākslas patērētājs un darba devējs bija režīma radītās institūcijas un to pārvaldītāji. Pielāgošanās vadlīnijas bija skaidras: tāpat kā pirmajā



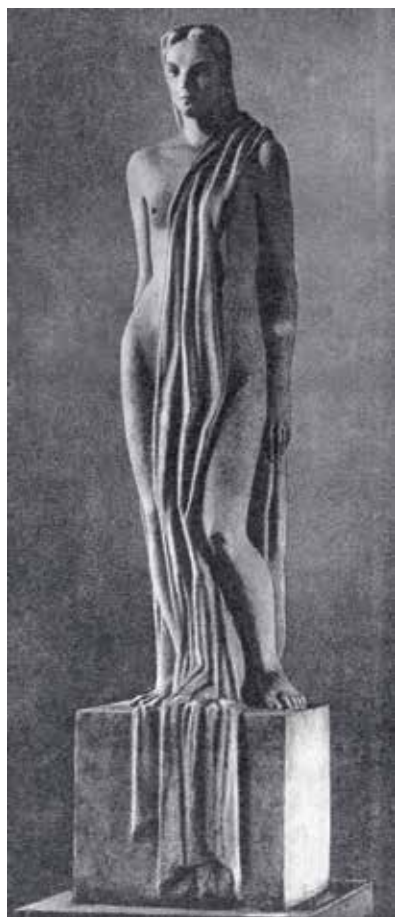
2. Kārlis Eglītis. Zemes piešķiršana strādniekiem un darba zemniekiem. 1941. Atrašanās vieta nezināma. No: Atpūta. – 1941. – Nr. 26. – 25. lpp.

okupācijas gadā, tika norādītas ļoti konkrētas mākslas darbu tematiskās grupas, sociālistiskā reālisma teorētiskā dogma un PSRS centros realizētie paraugi, kam būtu jāseko. Pēckara posts, tūlītējas represijas, kas skāra arī mākslas ļaudis¹⁶, bija šo prasījumu un to izpildes socioekonomiskais un politiskais fons. Kā jau teikts, mākslas dzīves centralizēta valstiskošana un mākslas pārvēršana par režīma ideoloģijas paudēju norisinājās mērķtiecīgi, bet šim procesam bija vairākas kāpinājuma stadijas. Pirmajā reokupācijas gadā, kad kopējā, arī ģeopolitiskajā, situācijā saglabājās zināma nenoteiktība¹⁷, saskatāma tendence ne tikai piespiest, bet arī piejaucēt vērā ņemamus māksliniekus. Jau 1944. gada beigās no Maskavas Rīgā ieradās augstu stāvoši instruktori, to vidū slavenā tēlniece Vera Muhina (*Вера Мухина*), kas apmeklēja Teodora Zaļkalna, Oto Skulmes un Leo Svempa darbnīcas, pozitīvi vērtēja viņu sniegumu, slēdza līgumus par pasūtījuma darbiem ar viņiem, kā arī ar citiem (Jāni Liepiņu, Martu Liepiņu-Skulmi, Konrādu Ubānu,

Oļģertu Ābelīti u. c.)¹⁸, vairākums no kuriem drīz vien krita nežēlastībā. Par sākotnējo “pielāvumu taktiku” liecina bijušo modernistu iekļaušana Mākslinieku savienības orgkomitejā (Oto Skulme, Ģederts Eliass, Ubāns, Svemps) un Mākslas akadēmijas pedagogu sastāvā (tie paši un vēl Liepiņš, Emīls Melderis, Uga Skulme), kā arī Kristapa Eliasa izveidotā zīmīgā vēsturiskā ekspozīcija LPSR Valsts latviešu un krievu mākslas muzejā (bijušajā Rīgas pilsētas mākslas muzejā), kurā atradās vieta gan modernistiem Voldemāram Matvejam, Jāzepam Grosvaldam un Jēkabam Kazakam, gan daudziem Latvijas brīvvalsts māksliniekiem no dažādiem grupējumiem, to skaitā emigrantiem Voldemāram Tonem, Jānim Kugam, Kārlim Neilim un Burkardam Dzenim.¹⁹ Ideoloģiski angažētais Arturs Lapiņš recenzijā par 1945. gada vietējo mākslinieku darbu un no centra atsūtīto padomju mākslas paraugu izstādēm līdzās oficiālajai retorikai spēja pārstāstīt skatītāju kritiskās piezīmes par pēdējiem un atzina, ka meistarības ziņā latviešu mākslinieki neatpaliekot, viņiem esot pat zināmas priekšrocības – “lielāka formas elastība reālistiski iespējamās robežās”²⁰. Šāds vērtējums vēlāk vairs nebūs iespējams. Pielāvumu taktika varēja sākotnēji sekmēt šo “formas elastību”.

Kad PSRS varas turētāji 1946. gada augustā uzsāka represīvo kampaņu pret nevēlamo mākslu, Lapiņa un citu recenzentu tonis strauji mainījās, pielaidība vairs nebija aktuāla, prasības pievērsties socreālismam kļuva pavēlošākas, esošā stāvokļa kritika – asāka. Bet tā arī labi atklāja pirmo pēckara gadu reāli producēto mākslas darbu vispārējo tematisko un tēlveides eskeipismu. Izvērstā 1946. gada 4. oktobra rakstā Lapiņš konstatēja, ka pēdējos divos gados izstādēs deviņdesmit procentu mākslas darbu ir tīrās ainavas un klusās dabas, desmit procentu figurālās kompozīcijās mākslinieki rāda “sīkas darba ainas, rāda zemnieku, zvejnieku, retumis pilsētas strādnieku un, ja dažkārt ir mēģinājumi atklāt šķietami padomju tēmu – kādu epizodisku kara fragmentu, kādu kolektīvu dzīves atjaunošanas darba ainu, – rāda to portretu formā kā atsevišķu karavīru, stahanovieti, jauno darba zemnieku”²¹. Arī minētais “jaunais darba zemnieks” esot mānīgs tēls, īstenībā tas pats vecais Jāņa Purapuķes vai Edvarta Virzas “Straumēnu” zemnieks, savukārt vēsturiskās ainas ir maz aktuālas, galvenokārt 1905. gads vai senāki notikumi.²² Aleksandrs Čaks vēl 1948. gada izstādē saskatīja aptuveni to pašu: “Tāpat kā agrāk, arī šini izstādē no sienām drūmi, pelēcīgi un nolaistām galvām skatās uz mums vecu vecie septiņdesmit reizes pārgleznotie rudzu statiņi, jūras balti putošās malas, ziedu kušķi un rozā blāvie mākoņi.”²³ Spriežot pēc katalogos fiksētiem darbu nosaukumiem, mazāk vēlamo žanru īpatsvars šajās recenzijās bija tendenciozi pārspīlēts, tomēr ainavu skaitliskā dominēšana pār citiem žanriem visās šī posma izstādēs ir neapšaubāma.²⁴ Figurālo kompozīciju būtiskākā nozare – leģitīmais un vēlamais “darbaļaužu” (zvejnieku,

laukstrādnieku) tēlojums – daudzos gadījumos, tāpat kā agrāk, bija gan drošas lokālās tradīcijas izpausme, gan noderēja jaunajos apstākļos, pat ja attiecīgajā ainā nebija nekādu neapšaubāmu ikonogrāfisku pazīmju par personāžu un vides piederību pie padomju varas laika.



3. Kārlis Zemdega. Mūza (mets Emīla Dārziņa piemineklim). 1948. Ģipsis. 264 x 55 x 63 cm. Atrašanās vieta nezināma. No: Latviešu padomju tēlniecība. – Rīga: LVI, 1960. – 19. att.

Tādi darbi bija, piemēram, Eduarda Kalniņa glezna “Pēc zvejas” (1947, LNMM) ar divu vecu zvejnieku nesteidzīgu tiklu cilšanas sižetu, Arija Skrides gleznnieciskā “Kulšana” (1945, LNMM), Liepiņa ierastās zvejniekdzīvei veltītās kompozīcijas “Tiklu lāpītājas” (1948, atrašanās vieta nezināma²⁵) un “Pēc zvejas” (ap 1948, PK), jo vairāk Eliasa ar 1945. gadu datētais gleznojums “Agrā rītā”²⁶, kas īstenībā bija viens no 30. gadu “Cūku svilinātāju” variantiem (Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs). Tēlniecības nozarē uzkrītoši individuālās tradīcijas uzturēšanas piemēri ir Kārļa Zemdegas 1948. gada veidojumi “Mūza” jeb mets Emīla Dārziņa piemineklim (agrāk LNMM, pašlaik atrašanās vieta nezināma²⁷) (3) – vēl viens viņa sievietes ideāltēla variants, kura svinīgā statika atgādina 1939. gada “Justīcijas” figūru (Rīga, Ministru kabinets), – kā arī domīga jauna vīrieša tēla pārstāvētā “Apcere” (1947, LNMM), kas tuva, ja neskaita Ogista Rodēna “Domātāju”, Zemdegas 1936. gada “Vientulībai” (Rīgas Meža kapi). Ksilogrāfu rindā Pēteris Upītis ar laukstrādniekiem un zvejniekiem veltītām lapām (cikli



4. Valija Liepiņa. Zirgu peldināšana. 1947. Audekls, eļļa. 250 x 396 cm. Darbs gājis bojā. LMA MF. Foto: Laimonis Stīpnieks



5. Jēkabs Bīne. Kauguriešu sacelšanās. 1947. Audekls, eļļa. 88 x 120 cm. Atrašanās vieta nezināma. No: Latviešu padomju gleznniecība. – Rīga: LVI, 1961. – 31. att.

“Lauku darbi” un “Latvijas zvejnieki”, 1947) bija vistuvākais jaunās varas tematiskajām prasībām, tomēr viņa siena vedēji, zārdotāji, tiklu kārtotāji un buru pārbaudītāji neko daudz neatšķīrās no pļāvējiem, zāģeriem, linu plūcējiem un citiem viņa 40. gadu pirmās puses grafikās, nemaz nerunājot par reiz apgūto un noturīgo formveidi. Zīmīgi inerciālās ikonogrāfijas piemēri ir daudzi pēckara Mākslas akadēmijas diplomdarbi, kuru autoriem tika uzstājīgi piedāvāti tematiskie priekšraksti.²⁸ 1947. gada Mirdzas Goldes svinīgajā triptihā “Ražas novākšana” (gājis bojā²⁹) un Lilijas Bites lietišķākā triptihā “Zvejnieki darbā” (LMA MF), 1948. gada Nikolaja Petraškeviča tonāli kontrastainajā, Eliasa un Liepiņa stilistikā darinātajā kompozīcijā “Zvejnieku artelis” (LMA MF) neapšaubāmas padomju laika pazīmes tēlojuma līmenī nav rodamas. Valijas Liepiņas 1947. gada diplomdarbā “Zirgu peldināšana” (gājis bojā³⁰) (4) kailie atlēti un neapseglotie zirgi jūras malā pat liek



6. Arnolds Pankoks. Daugavas krasta atjaunošana. 1947. Audekls, eļļa. 165 x 210 cm. LMA MF. Foto: Laimonis Stīpnieks

atcerēties “ārpuslaiku” neoklasicisma estētiku. Oskara Vīndedža neobarokālos rakursos darinātā griestu glezna “Līgo svētki” (1947. gada diplomdarbs, LMA MF) derētu arī 30. gadu otrās puses sabiedrisko ēku dekoram.

“Dubultā koda” iespējamo vai mūsdienās paredzamo klātesamību apliecināja nosaukumi. Daudzkārt jau literatūrā pārcilātais 1945. gada Kalniņa “Jauno buru” (LNMM) piemērs nebija vienīgais. Vairākkārtēja “arteļu” pieminēšana diplomdarbu nosaukumos norādīja uz kolektīvo darbu, Ērikas Gulbes 1948. gada diplomdarbā divu laucinieču govju slaukšanas aina tika nodēvēta par “Pirmo dienu kolhozā” (atrasšanās vieta nezināma³¹). Ņemot vērā tālaika politiskās vēstures kontekstu, nosaukuma nepietiekama saistība ar darba ikonogrāfiju liek problematizēt daudzu darbu vēstījumus. Ugas Skulmes kompozīcijā “Vācu okupācijas naktī (Apraudāšana)” (PK), kas bijusi datēta ar 1943. gadu, bet gleznota un izstādīta 1945. gadā³², luktura izgaismotajā mirušā apstāvēšanas ainā ar attiecīgām Bībeles konotācijām grūti saskatīt kādu 1943. gada reāliju dokumentāciju. Citkārt gan ar nosaukumu nepietika, un Jēkabs Strazdiņš sev tipiskajā heroiskajā zemnieku darbā iesaistīja līdumnieku demobilizēta sarkanarmieša tērpā (“Atjaunošanas darbā (Jaunsaimnieks)”, 1947, CVMM).

Lapiņa kritizēto pievēršanos pārāk tālai vēsturei savukārt var ilustrēt Oto Skulmes 1945. gada kompozīcija “Kauguriešu sacelšanās” (LNMM) un 1947. gada Jēkaba Bīnes šīs tēmas versija (atrasšanās vieta nezināma³³) (5). Abas gan visā pilnībā saskanēja ar ideoloģiski nepieciešamo “šķiru cīņas” vēstures tēlojumu. Vienlaikus šīs cīņas lokālais konteksts viesā iespēju darbus tulkot kā nacionālās atbrīvošanās priekšvēstnešus, jo 19. gadsimta sākuma dumpiniekiem pretī stājās muižkungu ataicinātais impēriskās Krievijas

karaspēks. Skulmes darba divdomību jūtīgi konstatēja Lapiņš, kas 1949. gada Mākslinieku savienības gleznotāju sekcijas sēdē nosauca par kļūdu tēloto kauguriešu uzbrukumu krievu kareivjiem.³⁴ Skulmem attiecīgā darba daļa bija jāpārglezno.³⁵ Binem laimējās šo “kļūdu” nepieļaut, viņa dinamiskā uzbrukuma ainā pretinieks neparādījās. Daudz vēlākā Jāņa Roberta Tillberga “Kauguriešu” versijā (1957, LNMM) apņēmības pilnais pūlis tēlots pretskatā un ienaidnieks ir atstāts skatītāja izvēlei.

Piedāvāto tēmu apguves pasivitāti un vairīšanos no pārmērīgi apoloģētiskām sacerēm, kas apstiprinātu jaunās varas ideoloģiju, uzrāda salīdzinoši retā sekošana ļoti konkrētiem tematiskiem priekšrakstiem. Tā no Mākslas lietu pārvaldes dotā plašā tēmu saraksta, kas stāstītu par sarkanarmiešu varonību kara laikā, Nikolajs Breikšs, cik noprotams, izvēlējās nevis uzbrukuma un desantu tēmu, bet tādu, kas atbilstu saraksta sadaļai “Sanitāri cīņas laukā”³⁶, un atveidoja sniegā pakritušu kaujinieku, kura roku pārsien rūpīgā medmāsa (“Frontes varonis un medicīnas māsa”, 1947, atrašanās vieta nezināma³⁷). Kara klātbūtne pirmajās šī posma izstādēs visvairāk izpaudās samērā biežos virsnieku portretējumos. Vācu nacistu okupācijas laika represiju, sarkano partizānu cīņu vai sarkanarmiešu kā “atbrīvotāju” ienākšanas tēlojums neguva popularitāti, toties politiski neitrālākie kara postījumu un atjaunošanas darbu attēlojumi bija vairāk pieņemami. Pēdējās tematiskās grupas darbu uzkrājums bija jau tik liels, ka varēja rīkot atsevišķu tai veltītu izstādi. Arvids Egļe sāka specializēties šajā tematikā (“Rīgas ostas atjaunošana”, 1947, LNMM), nākamais socrealisma paraugmākslinieks Arnolds Pankoks plastiski un gleznieciski veikli izmodelēja kustīgās atjaunotāju figūras diplomdarbā “Daugavas krasta atjaunošana” (1947, LMA MF) (6). Spriežot pēc preses ziņām, tematiskais eskeipisms provinces izstādēs sākotnēji bija vēl izteiktāks. 1946. gadā, skatot izstādes Tukumā un Kuldīgā, vietējie aprīņķa kompartijas sekretāri norādīja uz padomju laikam atbilstošu tēmu trūkumu³⁸, bet, recenzējot Liepājas mākslinieku darbu izstādi 1947. gadā, Teodors Uldriķis kritizēja kolēģu ideoloģiski mazvērtīgo pievēršanos “dabas un lauku sētas idillei”³⁹.

Individuāli izvēlētas tēmas ārpus oficiālā saraksta un to praktiskā realizācija, ņemot vērā okupācijas apstākļus, varēja saturēt slēptus vai katrā ziņā pašlaik iedomājamus vēstījumus. Tā, piemēram, jājautā, ko Zaļkalnam nozīmēja “Sasaistītā” tēma, ar kuru viņš ilgstoši nodarbojās, sākot ar pirmajiem pēckara gadiem, variēdams savāzotā cietēja pozas un izmantojamus materiālus (ģipša, porcelāna versijas, 1957. gada granīta variants, 1965.–1966. gada bronzas lējumi, visi LNMM un turpat T. Zaļkalna memoriālajā kolekcijā) (7). Aprobežoties ar pašvērtīga dramatiskas ekspresijas tēlojuma fiksāciju, kā to kādreiz darīja Zaļkalna apcerētājs Kārlis Baumanis⁴⁰, neliekas vienīgais iespējamais interpretācijas virziens, zinot to gadu politisko kontekstu. Pamatots būtu minējums, ka Zaļkalna

pārņemība ar šo tēlu saistāma arī ar viņa biogrāfiju, ar pastāvīgu atkarību no pasūtījumu noteikumiem un mainīgo varu važām. Šim posmam zīmīga bija vadošo latviešu tēlnieku monumentālistu izvairīšanās no piedalīšanās jau 1945. gadā izsludinātajā reprezentatīvajā Rīgā ceļamā Atbrīvošanas (vēlāk Uzvaras) pieminekļa metu konkursā ar tam laikam visai dāsnām prēmijām.⁴¹ Konkurss izrādījās neveiksmīgs – neraugoties uz politisko konjunktūru, žūrija nespēja rast pirmās un otrās prēmijas cienīgus priekšlikumus, bet trešās prēmijas ieguvēju projekti netika virzīti uz realizāciju.⁴² Apskatnieks Jēkabs Berķis novērtēja projektētos obeliskus kā vienveidīgus, saskaldītus formās, daži bijuši “tik zaraini, ka atgādina kaktusu ar izlaistām atvasēm”.⁴³

Svarīgs šo gadu mākslas divdabības rādītājs, tāpat kā pirmajā padomju okupācijas gadā, bija oficiālajai ideoloģijai atbilstošās tēmas un PSRS centros izveidotā socreālisma mimēzei neatbilstošās stilistikas kontrasts. Pieminētajā Oto Skulmes kompozīcijā “Kauguriešu sacelšanās” figūru priekšmetiski apjaušamās formas pašķida un sadalījās krāsās variētā vibrējošu triepienu masā saskaņā ar formveides estētiku, ko viņš bija izkopies 30. gados. Tā tas bija arī daudzos citos gadījumos. Autonomie krāsu un faktūru efekti, apjomu gleznieciskie mīkstinājumi gleznās, virsmas uzirdinājumi stājtēlniecībā, melnbaltie laukumu un līniju kontrasti ksilogrāfijā bija no iepriekšējām dekādēm mantotas vispārpieņemtas formveides pazīmes šai posmā producētās mākslas darbu vairumam, un tās oficiālos vērtējumos arvien vairāk tika kvalificētas kā padomju mākslai nederīgais formālisms, kas neizbēgami

nonākot pretrunā ar “vajadzīgo” tēmu. Ojārs Ābols, tolaik socreālisma adepts, norādīja uz šo problēmu saistībā ar cilvēka atveidiem 1948. gada izstādē (“Cilvēks – izrotājums, cilvēks – stafāžs, cilvēks – pielikums, cilvēks – ornaments, cilvēks krāsas plankums!”⁴⁴). Jēkabs Strazdiņš 1948. gada rakstā kritizēja, piemēram, Rūdolfu Pinni, kas, pildot valsts pasūtījumu – gleznojot ainavu par tēmu “Rīga”, padarījis to par “diezgan abstraktu krāsu kompozīciju”, bet savukārt tēlnieki impresionisma ietekmē lietojot “kreveļainu virsmu”, līdz ar to zūdot “reālo formu konkrētība” un darbi kļūstot shematiski.⁴⁵ 1949. gada sākumā paslavējot un rezumējot iepriekš sasniegto, Lapiņš tomēr secināja: “Starp līdz šim atklātībā redzētiem darbiem gandrīz nevienam nevaram nosaukt par pabeigtu, pilnvērtīgu gleznu, mākslas darbu, kas pēc būtības atbilstu sociālistiskā realisma prasībām. To lielākā daļa ir iecerēta un veidota, nevis izejot no temata un no galvenā temata, bet gan no krāsas laukuma, “gleznieciskuma” vai kompozīcijas tradicionālā stiegrāja vairāk vai mazāk metveidīgā izpildījumā vai arī vairāk vai mazāk rūpīgā akadēmiskā izgleznojumā.”⁴⁶

Nākamo tēlotājas mākslas pārmaiņu stadiju varētu nosacīti iezīmēt ar laikposmu no 1949. gada līdz aptuveni 50. gadu vidum, kad politiskā faktora iedarbība uz lokālo mākslas pasauli bija īpaši spēcīga un vardarbīga, bet ortodoksālā socreālisma tematika un tēlojuma mimēze tika pieprasīta un sludināta kā vienīgā iespējamā. Vēsturiskā konteksta aspektā periods skatāms kā padomju totalitārās varas kulminācija, kad arī PSRS līdera Josifa Staļina kults sasniedza nebijušus augstumus un slavinoši viņa vārda



7. Teodors Zaļkalns. Sasaistītais. 1965. Bronzas lējums. 28,5 x 22,5 x 42 cm. LNMM, T. Zaļkalna memoriālā kolekcija. LNMM FA



8. Oto Skulme. Lauku pastā. 1949. Audekls, eļļa. Atrašanās vieta nezināma. No: Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga: LVI, 1955. – 16. att.

pieminējumi bija kā obligāta mantra visa veida oficiālajās runās un tekstos. Angažētības kāpinājums Latvijas mākslā nav apšaubāms, tā iemesli bija, domājams, ne tikai 1946. un 1948. gada VK(b)P CK lēmumu izraisītā lokālo vietvalžu kultūrpolitika, bet arī tiešas represijas: 1949. gada marta brutālā deportāciju akcija, kas visvairāk skāra lauku ļaudis, bet arī vairākus māksliniekus un viņu ģimenes, vēlākās individuālās mākslas ļaužu sodīšanas, iniciētās pārmaiņas Mākslinieku savienības un Mākslas akadēmijas vadībā, kas jau aprakstītas literatūrā.⁴⁷ Pielāgošanās rezultāti – ortodoksālā socreālisma artefaktu masa, kas, protams, ir liela, un raksturīgākie paraugi izcelti gan padomju varas laika izdevumos, gan visjaunākajās publikācijās, piemēram, minot tikai dažus, Oto Skulmes “Ceļā uz Dziesmu svētkiem” (1949, LNMM), “Lauku pastā” (1949, atrašanās vieta nezināma⁴⁸) (8), “Leņins LSD IV kongresā Briselē 1914. g.” (1952, LKM), Ābola “Jakovs Sverdlovs un Latvijas padomju valdība ar latviešu strēlniekiem Rīgā 1919. gadā” (1952, LKM), Pankoka “Brigāžu maiņa” (1949, LNMM), Semjona Gelberga “Miera draugi” (1950, LNMM), Aleksandras Briedes un Jāņa Brieža grandiozais pieminēklis Staļinam (1953, nav saglabājies), kā arī monumentālā dekora jomā – kopdarbi pie Latvijas PSR paviljona Vissavienības lauksaimniecības sasniegumu izstādē Maskavā (atklāts 1954. gadā) vai jaunuzceltajā Spilves lidostā (atklāta 1954. gadā). Pārskatot visu tālāka produkciju un ņemot vērā mākslas dzīves vardarbīgās deformācijas, rodas jautājums – vai šai posmā vispār iespējams rast kādas “dubultā koda” pazīmes? Paliekot pie šīs reprezentatīvās konformisma fasādes, atbilde drīzāk ir negatīva. Tomēr, ielūkojoties aiz tās, kļūst skaidrs, ka dubultās dzīves procesi nebija pilnīgi izsīkuši.

1949. gada darinājumi un izstāžu eksponāti gan liecināja par angažētības kāpjamo vilni. Virkne mākslinieku

gada laikā radīja ideoloģisku vēstījumu piesātinātas kompozīcijas, kuras kā svarīga pavērsiena liecinājumu gaidīja varas turētāji. Avīzes “Literatūra un Māksla” 21. augusta numura redakcijas rakstā pēc optimistiskiem apgalvojumiem (par panākumiem sociālisma celtniecībā un būtiskām izmaiņām laukos, kuru “valdnieks ir kolhoznieks”, u. tml.) tika paziņots: “Pienācis laiks noslēgt izšķirošo posmu arī cīņā par socialistiskā realisma pilnīgu uzvaru tēlotājā mākslā mūsu republikā.”⁴⁹ Mākslas dzīves uzraugi par “cīņas” iznākumu varēja spriest gada beigu lielākajā izstādē Rīgā, kas bija veltīta Oktobra revolūcijas 32. gadadienai. Kritiskais Lapiņš ar gandarijumu konstatēja: “Jā. Ir kaut kas savādāks nekā agrāk, ir kaut kas pārvērties, noticis...”⁵⁰ Un tālāk pārskaitīja, viņaprāt, sasniegumus, izceļot darbus, kas veltīti karam un atjaunošanas darbiem, nosaucot Pankoka “Brigāžu maiņu” par spilgtāko kolhoza dzīves tēlojumu, paslavējot Oto Skulmes opusu “Ceļā uz Dziesmu svētkiem” par optimismu, bet Aleksandru Zviedri – par centieniem heroiskā stilā runāt par darbu rūpnīcās un kuģu būvētavās.⁵¹ Lapiņam piebalsoja rakstnieks un literatūras uzraugs Jānis Grants, kas tolaik bija pasācis recenzēt arī tēlotāju mākslu; viņa secinājums bija: “(..) mūsu mākslinieki nopietni iegaumējuši partijas lēmumus ideoloģiskajos jautājumos, vadās no tiem un ar savu daiļradi arvien ciešāk iesaistās visas tautas kopīgajā cīņā par komunisma ātrāku uzcelšanu.”⁵²

Minētajai izstādei piedāvāto un atlasīto eksponātu žanriskais īpatsvars tiešām varēja liecināt par ideoloģiski vēlamās mākslas ekspansiju. Figurālo kompozīciju birums kataloga nosaukumos ar daudziem atbilstošiem sižetiem aptuveni trīs reizes pārsniedza ainavu skaitu, klusā daba pieminēta tikai vienu reizi, vairums portretu atbilda tematiskajiem uzstādījumiem (stahanovieši, bijušie partizāni u. c.).⁵³ Lidzīga žanru attiecību tendence saglabājās 1950. gada lielākajā izstādē, kas bija veltīta padomju Latvijas 10. gadadienai, skaitliski gan šoreiz dominēja portrets.⁵⁴ Lapiņš arī šīs izstādes tematisko tendenci vērtēja pozitīvi, uzskatot, ka mākslinieki ir kļuvuši “politiski dzirdīgāki”⁵⁵, bet Grantam jau likās, ka pa vienīgās pareizās daiļrades metodes – socreālisma – “ceļu iet lielākā daļa mūsu tēlotāju mākslinieku”⁵⁶. Oficiālo vērtējumu rezumējošajā “Literatūras un Mākslas” redakcijas rakstā bija paziņots: “Jubilejas izstāde liecina, ka mūsu mākslinieki pēdējos gados sasnieguši nopietnus panākumus un ka šie panākumi gūti asā cīņā pret buržuāzisko ideoloģiju, pret formalismu, impresionismu un naturalismu, asā cīņā par socialistiskā realisma principu apgūšanu.”⁵⁷ 1951. gadā pirmajā Latvijas Mākslinieku savienības kongresā tās orgkomitejas priekšsēdētājs Leo Svemps savā runā sumināja iepriekšējos sasniegumus, izceļot Oto Skulmes, Kalniņa, Gelberga un citu darbus un pievienojot tiem vēl tēlnieku sarūpētos Staļina portretus. Viņš norādīja 1949. gadā notikušo lūzumu “pāraugšanas procesā”, jo iepriekšējās izstādēs dominējušas ainavas

9. Pauls Buldinskis.
Daugava. 1954.
Audekls, eļļa.
105,5 x 176 cm.
LNMM, LNMM FA

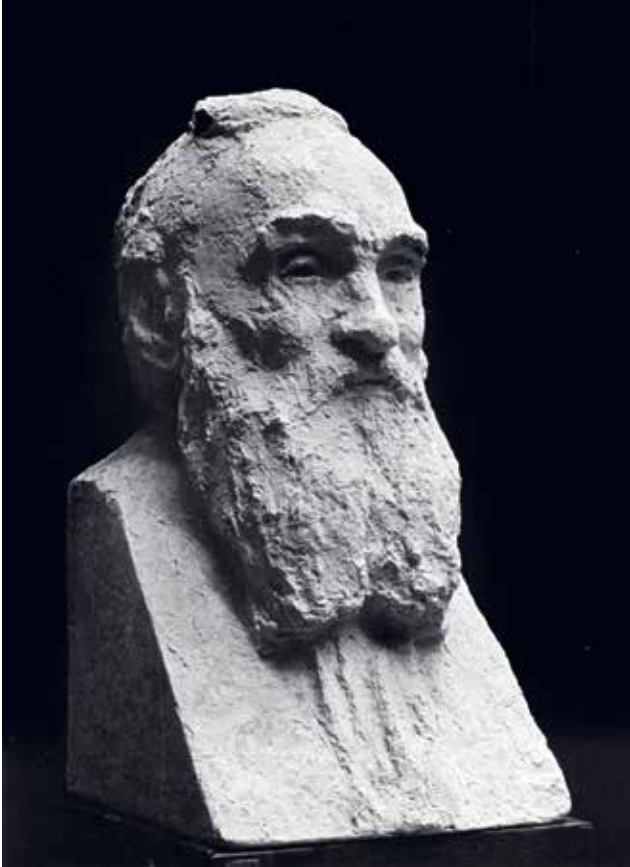


10. Ģederts Eliass.
Rīts kolhozā.
Kartupeļu novākšana.
N. v. 1949. Audekls,
eļļa. 90 x 175 cm.
LNMM, LNMM FA



un klusās dabas, “izstādēs lielākais darbu vairākums bija pēc satura apolītiski un stiprā formālisma ietekmē”, bet 1950. gadā situācija mainījies, darbi reālistiski attēlojot padomju īstenību un izmaiņas sekmējusi arī jauno mākslinieku paaudze (Valija Janševska, Vasilij Kirilovs, Pankoks u. c.).⁵⁸ Svemps šai sakarā slavēja Mākslas akadēmiju, kuras audzēkņu diplomdarbi “pēdējās izstādēs ieņēma visai redzamu vietu”⁵⁹. Nākamo gadu instrukciju un atskaišu rakstos līdzīgi un retoriski izteikumi atkārtojās, tika apgalvots, ka “visās tēlotājas mākslas nozarēs mākslinieki tiešām ķērušies pie ļoti nozīmīgas tematikas”, pirmajā vietā izceļot Leņina un Staļina tēlus⁶⁰, “ejot socialistiskā reālisma ceļu”, gūti panākumi, ko novērtējusi kritika un “plašas padomju skatītāju masas”⁶¹, lielākā daļa mākslinieku “atteikušies no formālisma un visiem tā novirzieniem”⁶².

Analizējot, cik tas iespējams, to gadu artefaktus un atsauksmes rakstītos materiālos, kļūst skaidrs, ka optimistiskie apgalvojumi bija daļēji mākslas dzīves uzraugu vēlmju izpaušme. Nav šaubu, ka laikā no 1949. līdz 1955. gadam bija radīti vairāki “klasiskie” vietējā ortodoksālā socreālisma paraugi. Tomēr kopainā pēc 1949.–1950. gada uzrāviena drīzāk vērojama izteikti angažētās produkcijas pakāpeniska lejupslīde. Drīz vien tematiskais eskeipisms atjaunojās. 1951. gadā kārtējā “Oktobra revolūcijai” veltītā izstādē ainavu skaits atkal sāka pārsniegt citu žanru pienesumu⁶³, tas pats bija analogā izstādē 1952. gadā⁶⁴, bet 1953. gada Padomju Latvijas mākslinieku jaunrades darbu izstādē, kas notika jau pēc Staļina nāves, ainavu bijis desmitkārt vairāk nekā figurālo kompozīciju⁶⁵. To pilnīga dominēšana turpinājās 1954. gada republikāniskajā skatē⁶⁶ un rudens izstādē⁶⁷. Jau 1950. gada izstādē vairākas (sešas) pieļautās



11. Teodors Zaļkalns. Astronoma Friča Blūmbaha portrets. 1949. Ģipsis. 67 x 37 x 33,5 cm. LNMM, LNMM FA

klusās dabas turpmāk vairs neizzuda kopējās ekspozīcijās, īpašs to skaita kāpinājums (18 gleznas, divas grafikas) bija minētajā 1954. gada rudens skatē. Cik atļauj secināt katalogu dati, ainavu bija vairāk nekā citu žanru pat daļēji retrospektīvās 1955. gada atskaišu izstādēs Rīgā⁶⁸ un Maskavā⁶⁹. Zīmīgi, ka Mākslas akadēmijas gleznotājiem diplomantiem, kam šai posmā bija jāuzrāda profesionālā sagatavotība tipiskā socreālisma figurālo kompozīciju žanrā, 1954. gadā bija atļauts darināt ainavas (Paula Buldinska "Daugava", LNMM) (9).

Gan tematiskā nepietiekamība, gan tēlojuma raksturs neapmierināja kultūrpolitikas virzītājus, līdzās retoriskajiem vēstījumiem par panākumiem tas izpaudās kā mākslinieku snieguma pārsteidzoši bieža kritika gan autoritatīvos instrukciju un aicinājumu rakstos, gan recenzijās par izstādēm. Protams, te jāņem vērā pēc norādošiem augstākās totalitārās varas lēmumiem gandrīz vai obligātā "kritika un paškritika", kas bija jāveic mākslas ļaudīm, kā arī kampaņveidīgā nepaklausīgo un grēkāžu meklēšana. Bet tā, tāpat kā agrāk, atklāj arī reālo situāciju un procesus kā mākslas dzīvi organizējošās institūcijās, tā izstādēs. Pirmajā Latvijas Mākslinieku savienības kongresā 1951. gadā LKP CK sekretārs propagandas un aģitācijas jautājumos Arvids Pelše norādīja uz Latvijas tēlotājas mākslas "atpalcību"⁷⁰, Svemps pauda neapmierinātību ar vēl nepietiekamu

Staļina, Oktobra revolūcijas, Lielā Tēvijas kara tēlojumu, kā arī ar kompozīciju risinājumu metveidīgumu un detaļu trūkumu⁷¹, bet Lapiņš, kas labi pazina tālaika mākslas dzīves "virtuvi", pavisam atklāti pastāstīja par mākslinieku, arī jauno, darbu "pie diviem molbertiem", kad "vienu darbu glezno, izpildot valsts pasūtījumu, it kā ievērojot sociālistiskā reālisma prasību, bet otru darbu veic formālisma virzienā, ar citām metodēm, ar vecām metodēm, kādas mākslinieki lietoja savā darbā pirms divdesmit gadiem"⁷². Nākamajos gados pārmetumi par atpalcību, vajadzīgo tematisko darbu trūkumu, nepabeigtību un ideoloģisko uzdevumu nepildīšanu turpinājās. 1952. gada republikāniskajai izstādei paredzēto darbu sarakstā "sociālistiskā darba tematika atspoguļojusies tikai pāris lielākos darbos"⁷³, un "daļa gleznotāju vēl aizvien atrodas pagātnes priekšstatu un parādību varā"⁷⁴, bet tematiskā plānu nesaskaņotība radīja kuriozu atkārtojumu: četri gleznu meti bija veltīti vienai tēmai – "Cūkkopības ferma"⁷⁵. Daļa mākslinieku šādas izstādes uzskatot par formālu atskaites vietu, kur var rādīt nejaušus darbus, un šai gadījumā izstādes žūrijai bija jānoraida trīs ceturtdaļas iesniegto darbu⁷⁶, kas liecinājuši "par pilnīgu padomju dzīves nepazīšanu un padomju mākslas uzdevumu neizpratni"⁷⁷. 1953. gadā atkal konstatēts, ka mākslinieki vairās no "sabiedriski aktuālām, nozīmīgām tēmām" un aiziet ainavu darināšanas nozarē, kurā neparādās "padomju cilvēka attieksme pret dabu", un Mākslinieku savienības vadībai tiek uzdots izskaust formālisma paliekas no mākslinieku ideoloģijas.⁷⁸ Tolaik jaunā mākslas kritiķe Rasma Lāce savukārt 1953. gada mākslinieku jaunrades izstādē kritizēja dominējošā žanra – ainavas – motīvu izvēli, jo to autori "pēc iespējas centušies nolīst mūsu republikas klusākos, idiliskākos stūrīšos, izbēgt no darba trokšņa, traktoru un kombainu nemuzikālajām skaņām, tālāk no fabriku korpusem"⁷⁹. Kultūras uzraugu neapmierinātība turpinājās arī 1954. gadā, "Literatūras un Mākslas" redakcijas rakstā kontrastā ar sākotnējiem patētiskajiem socreālisma slavinājumiem atzīstot: "Latvijas padomju mākslinieku rīkotās izstādes liecina, ka apsīkuši lielāki idejiski vērtīgi mākslas darbi. Izstādēs pārsvarā sāk parādīties banāli peizažu motīvi, klusās dabas, pelēkas etīdes, salkani ģimenes rakstura portreti un žanriņi."⁸⁰

Kritiskie vispārinājumi attiecas uz daudziem darbiem, kas vairs nav identificējami, taču arī tie, kuri saglabājušies kā oriģināli vai reprodukciju formātā, atkārtoti liecina ne tikai par bēgšanu politiski neitrālos žanros un motīvos, bet arī par jau norādīto tematiskā pieteikuma un stilistikas divdabību, kas neizzuda, neraugoties uz spiesto pielāgošanos ortodoksālā socreālisma formveides standartiem, kura atrodama visvairāk tieši šo gadu artefaktos. Vecākās paaudzes mākslinieki un bijušie modernisti turpināja, cik nu iespējams, saglabāt 30. gadu formveidi darbos ar socreālismam pielāgotiem nosaukumiem. Eliasa individuāli izkoptajā stilā darinātā



12. Gunārs Cīlītis.
Pie grāmatu galda.
1955. Audekls, eļļa.
114 x 147 cm. LMA
MF. Foto: Normunds
Brasliņš

kompozīcija “Rīts kolhozā. Kartupeļu novākšana” (izstādīta 1949. gadā, LNMM) (10) ar smago, tumsnējo krāsu gammu, formu apvienojumiem, faktūru efektiem stāv ļoti tālu no pieprasītā “reālisma” un “pabeigtības”. Vēlāk daudzkārt izceltā latviešu socreālisma “ikona” Skrides “Kolhoznieki nodod labību valstij” (1949, LNMM) veiksmīgi uzrāda Vilhelma Purviša skolā apgūto koloristiski variēta, vibrējoša triepiena estētiku, kas tolaik, protams, bija sveša importētā socreālisma mimēzei. Socreālisma portretu nomenklatūrā līdzās stahanoviešiem un kolhozu pirmrindniecēm bija iekļautas arī oficiāli akceptētās kultūras un zinātnes izcilības. Zaļkalns pievērsās vienai no tām – astronomam Fricim Blūmbaham, veidojot viņa portretus (1949–1955, ģipša un terakotas varianti, LNMM) (11) tēlniekam raksturīgajā, jau 30. gados uzsāktajā neoimpresionistiskajā kopformu uzirdinājuma stilistikā. Upītis centās padarīt savas ksilogrāfijas naturālistiskākas un ieviest vajadzīgos nosaukumus (“Labību valstij”, “Dzirnavu remonts kolhozā” u. c.), bet pārvarēt reiz iegūtās nosacītības neizdevās, un Lapiņš 1951. gadā paziņoja, ka “Upītis nesaprot elementāras lietas”, jo domā, ka grafikai ir sava – atšķirīga specifika.⁸¹

Jaunākās paaudzes māksliniekiem, kas šajos gados studēja Mākslas akadēmijā un bija pakļauti ļoti tiešiem socreālisma priekšrakstiem, šī divdabība pakāpeniski veidojās atšķirīgi. Gleznotājiem, risinot konvencionālas saceres ar kolhoznieku darba vai laimīgas bērnības

ainām, optimistiskais koptonis bija jārada ne tikai ar tēlu izteiksmi, bet arī ar saules gaismas efektiem. Tas arī tika darīts daudzos gadījumos, tādējādi neizbēgami modelējot apjomus un rodot krāstoņu attiecības atkarībā no plenēra gaismas (Vladimira Andrijenko “Jaunais pāris kolhoza tirgū”, Vladimira Kozina “Pie pārbrauktuves”, abi 1952, LNMM; Pētera Vlasjuka “Putnu ferma”, 1955, LMA MF, u. c.). Šādas formveides kāpinājums vienojās ar atsevišķa triepiena īpatsvara pieaugumu. Citkārt sižeta elementārais izklāsts tika reducēts līdz vienkāršam tēlu sastatījumam un to dinamikas fiksācijai. Tas viss kopumā interpretējams kā tuvošanās impresionistiskai glezniecībai, savveida “sociālistiskajam impresionismam”. Šī posma oficiālajos priekšrakstos impresionisms tika noraidīts līdzās formālismam,⁸² bet reālajā mākslinieku praksē neuzkrītoši ienāca, pieprasītās tēmas “svarīgumu” atšķaidot ar pašvērtīgu gleznieciskumu. PSRS centros agrīnā un pat ortodoksālā socreālisma ietvaros līdzās izteikti akademizētai mimētiskai formveidei bija iespējami impresionisma elementi, kā to pierāda socreālisma izcilību Jurija Pimenova (*Юрий Пименов*), Arkādija Plastova (*Аркадий Пластов*) vai Tatjanas Jablonskas (*Татьяна Яблонская*) paraugdarbi. PSRS kultūrpolitikas veidotāji oficiāli visaugstāk stāvošo socreālistu ražojumos *de facto* pieļāva impresionisma elementus, tos neartikulējot, tomēr attieksme pret impresionismu kā vēsturisku buržuāziskās sabiedrības virzienu aplūkojamajā posmā



13. Rita Valnere. Ziedu veikālā. 1956. Audekls, eļļa. 135 x 181 cm. LNMM, LNMM FA



14. Lea Davidova-Medene. Diriģenta Leonīda Vīgnera portrets. 1955. Bronza. 75 x 52 x 42 cm. LNMM, LNMM FA

bija noliedzoša. Jāpiebilst, ka impresionisma un socreālisma attiecības ir īpaša padomju perioda mākslas vēstures problēma, kas apcerēta arī literatūrā. ASV mākslas vēsturnieks Verns Svensons (*Vern Swanson*) "padomju impresionismam" pat veltījis cildinošas monogrāfijas.⁸³ Igaunijas Mākslas muzejā Tallinā Eha Komisarova (*Eha Komissarov*) 2016. gadā sarīkoja izstādi par "staļinisko impresionismu" igauņu glezniecībā.⁸⁴ Šī raksta tēmas aspektā svarīgi nošķirt impresionistiskus artefaktus kā tādus – ideoloģiski nenoteiktos, savā ziņā apolītiskos vizuālās realitātes fragmentu (visvairāk ainavisku motīvu) atveidu gadījumus, izmantojot brīvāku faktūru un koloristisko polihromiju, no impresionistiski darinātiem socreālisma tematikas atveidiem, jo tieši tie nepārprotami apliecināja piederību pie valstiski pieprasītas mākslas. Latvijas "socimpresionisma" uzskatāmi piemēri ir Bruno Celmiņa gaismas piesātinātā, acentriskā, koloristiski izsmalcinātā diplomdarba kompozīcija "Zvejnieku kolhozā "Uzvara"" (1954, LNMM), kā arī Zigurda Kampara diplomdarbs "Pionieru laukumā. Nahimovieši" (1954, LNMM), kurā apspēlēts tumšo siluetu un saules apspīdētā sniega, zilo ēnu un tālākās dūmakas kontrasts. Šīs tendences kulminācija aplūkojamā posma diplomdarbu jomā bija pavisam urbānā impresionisma garā gleznotā Rīgas ielu sadzīves aina – Gunāra Cīliša darbs "Pie grāmatu galda" (1955, LMA MF) (12), kas saglabāja jau maz tveramu ideoloģisko motivāciju (padomju cilvēku vēlme izglīties?). Jauno grāmatu šķirstītāju sejās vēl jūtams nepieciešami akcentētais psiholoģiskais optimisms, bet tas semantiski transformējies, savienojoties ar plenēra un gaišo krāsu, atmosfēras un vieglā triepiena radīto emocionālo koptoni, kas vēstīja vairāk par mākslinieka atbrīvošanās sajūtu. Darbs zīmīgs ar tā ikonogrāfisko pavērsieni: Cīlītis, kas sevi pozicionēja kā pilsētnieku, kurš vēlējies gleznot Rīgas ielu

sadzīvi⁸⁵, atkāpās no “socimpresionisma” ikonogrāfiskās tipoloģijas – strādnieku un kolhoznieku darba ainām plenēra gaismā, no visa tā, ko Svensons sauca par “darbaļaužu impresionismu” (*Working-class Impressionism*).⁸⁶ Nākamā gada akadēmijas beidzēju piensumā atrodam “socimpresionisma” turpinājumu: Edgara Iltnera airētājām vēltīto diplomdarbu “Pēc sacikstēm” (1956, Novokuzņeckas Mākslas muzejs, Krievija) ar spēcīgo rakursu, nepiespiesto meiteņu kustību fiksāciju, pretgaismas efektu un vibrējošo sīkvilniņu dinamiku (gandrīz kā Kloda Monē klasiskajos ūdens atveidos), tāpat Rītas Valneres arī rakursā, ar fragmentāras kompozīcijas nogriezumiem tēloto polihromo ziedu buķešu masu, kuras augšējā stūrī kā nebūtiska “sociālistiskā darba” veicēja pamanāma pārdevējas salikusī figūra (“Ziedu veikālā”, 1956, LNMM) (13). Mākslas akadēmijas gleznotāju diplomdarbos “socimpresionisms” turpinājās arī nākamajos gados (Aleksandra Klāves “Uz

Daugavas”, 1957; Edītes Krastenbergas “Uz pārceltuves”, 1958; Viktora Kaņevska “Bērni”, 1959, visiem atrašanās vieta nezināma⁸⁷; Īvara Vijupa “Pludmalē”, 1960, LMA MF), pakāpeniski citiem studiju beidzējiem un nākamajām skarbā stila autoritātēm pievērsoties plašāku un stūraināku krāsļaukumu formveidei (Induļa Zariņa “No darba”, 1958; Borisa Bērziņa “Plostnieki”, 1959, abi LMA MF). Savukārt vēl viena jaunās paaudzes lidere tēlniece Lea Davidova-Medene impresionistiski uzirdināto virsmu izmantoja agrajā reprezentatīvi ekspresīvajā plastikā (“Dirģenta Leonīda Viģnera portrets”, 1955, LNMM) (14).

Pēdējie minētie piemēri jau ievada vēlākās socreālista mutācijas, kas izvērsās t. s. atkušņa, stagnācijas un pārbūves posmos PSRS un LPSR politiskajā un kultūras vēsturē. Dubultā koda prakse neizzūd, bet atklājas citās reformēto socreālista dogmu, tematisko izvēļu, klasiskā modernisma un postmodernisma estētikas attiecībās.⁸⁸

¹ Sk., piemēram: *Lāce R.* Dažas latviešu padomju glezniecības attīstības problēmas // *Latviešu tēlotāja māksla: Rakstu krājums / Sast. Romis Bēms.* – Rīga: LVI, 1962. – 27.–47. lpp.; *Nefedova I.* Pārskats par latviešu padomju glezniecības pēdējo posmu // *Latviešu tēlotāja māksla: Rakstu krājums / Sast. Ausma Belmane, Ināra Nefedova.* – Rīga: Liesma, 1970. – 44.–61. lpp.

² *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotāja mākslā. 1940–1956. – Rīga: Neputns, 2017. Visa tēmai piesaistāmā bibliogrāfija šeit nav pieminama. No agrākiem tekstiem, kuros ietverts arī ortodoksālā socreālista posms, izceļami raksti krājumos “Doma 1” (1991) un “Doma 6” (2000) (autori – Ruta Čaupova, Aija Nodīeva, Skaidrite Cielava, Māra Markēviča, Velta Lapacinska, Laima Reihmane, Andris Teikmanis un Aleksis Osmanis, sastādītāji – Zigurds Konstants un Ilze Konstante), izdevums “Muzeja raksti 1. Padomjzemes mitoloģija” (Rīga: LNMM, 2008; autori – Elita Ansonē, Andris Teikmanis, Eduards Kļaviņš, Stella Pelše, Ruta Čaupova un Gundega Cēbere, sastādītāja Elita Ansonē), monogrāfiski izdevumi – Elitas Ansones “Padomjzemes mitoloģija” (Rīga: Neputns, 2008) un Sergeja Kruka “Ārtelpas skulptūras semiotika, ekonomika un politika: pieminekļu celtniecība un demontāža Latvijā, 1945–2010” (Rīga: Neputns, 2011).

³ *Ansonē E.* Sociālistiskā reālisma kanons // Desmit epizodes 20. gadsimta otrās puses mākslā Latvijā / Sast. Elita Ansonē. – Rīga: LNMM, 2017. – 17.–49. lpp.

⁴ *Pelše S.* Socreālista klasiskā modeļa adaptācija Latvijā pirmajā padomju varas gadā (1940–1941) // *Mākslas Vēsture un Teorija.* – 2021. – Nr. 25. – 55.–68. lpp.

⁵ 20. gadsimta otrā puse. 20. gadsimta 40. gadu vidus – 80. gadu beigas. Priekšvārds // *Latvijas mākslas vēsture.* – Rīga: Pētergailis, 2003. – 352. lpp.

⁶ Padomju Latvijas tēlotāju mākslinieku deklarācija // *Padomju Latvija.* – 1941. – Nr. 50. – 26. febr.

⁷ *Bušk K.* Pirmā Latvijas PSR tēlotāja mākslas izstāde // *Ciņa.* – 1941. – Nr. 7. – 8. janv.

⁸ *Pupa A. I.* Latvijas PSR tēlotāja mākslas izstāde // *Karogs.* – 1941. – Nr. 1. – 86. lpp.

⁹ Katalogā nosaukums – “Gane”: I. Latvijas PSR tēlotāja mākslas izstādes katalogs. Rīgas pilsētas mākslas muzejā 1941. g. 5. janvārī. – Rīga: Mākslas lietu pārvalde, 1941. – 19. lpp.

¹⁰ Repr.: *Karogs.* – 1941. – Nr. 1. – 89. lpp.

¹¹ *Pelše S.* Socreālista klasiskā modeļa adaptācija Latvijā pirmajā padomju varas gadā (1940–1941) – 66. lpp.

¹² Par to vairāk sk.: *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotāja mākslā. 1940–1956. – 77.–86. lpp.

¹³ *Neilis K.* Tie trākie gleznotāju gadi. – Rīga: Neputns, 2006. – 137. lpp.

¹⁴ Repr.: *Atpūta.* – 1941. – Nr. 26. – 25. lpp.

¹⁵ Repr.: *Turpat.*

¹⁶ Sk. detalizētāk: *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotāja mākslā. 1940–1956. – 630.–763. lpp.

¹⁷ Par to vairāk sk.: *Latvijas vēsture.* 20. gadsimts. – Rīga: Jumava, 2005. – 294.–295. lpp.; *Zunda A.* Baltijas jautājums un Rietumvalstis: 40. gadu otrā puse – 50. gadu sākums // *Latvijas vēsture* 20. gadsimta 40.–90. gados (= *Latvijas Vēsturnieku komisijas raksti.* – 21. sēj.). – Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2007. – 271.–304. lpp.

¹⁸ *J. Gr. [Grants J.]* Draudzīga un svarīga mākslinieku sanāksme // *Ciņa.* – 1944. – Nr. 96. – 17. dec.; *Pupa A.* Tēlotāju mākslinieku nodomi // *Literatūra un Māksla.* – 1945. – Nr. 12. – 6. apr.

¹⁹ *Eliass K.* Valsts mākslas muzejs // *Literatūra un Māksla.* – 1946. – Nr. 11. – 15. marts.

²⁰ *Lapiņš A.* Piezīmes par divām izstādēm // *Karogs.* – 1945. – Nr. 7–8. – 768., 771. lpp.

²¹ *Lapiņš A.* Padomju tēlotāja mākslā – padomju tēmu // *Literatūra un Māksla.* – 1946. – Nr. 40. – 4. okt.

²² *Turpat.*

²³ *Čaks A.* Piezīmes par latviešu padomju tēlotāja mākslas izstādi // *Literatūra un Māksla.* – 1948. – Nr. 32. – 8. aug.

²⁴ Tā, piemēram, 1945.–1948. gadā skaitliski lielākajā Padomju Latvijas piecu gadu jubilejas izstādē ainavu aptuvenais skaits pārsniedza 120, kamēr dažāda satura figurālo kompozīciju un žanrisku figūru atveidu bija ap 80. Portretu un kļuso dabu skaits

pārsniedza 50. (Nosaukumi visos gadījumos neļauj precīzi noteikt piederību pie tā vai cita žanra). – *Padomju Latvijas 5 g. jubilejas mākslas izstādes katalogs / Mākslas lietu pārvalde pie Latvijas PSR TKP, Latvijas padomju mākslinieku savienība.* – Rīga: [b. i.], 1945.

Izņēmums bija tikai salīdzinoši mazāka Rīgas jūras ostas un rūpniecības objektu atjaunošanai un celtniecībai vēltītā mākslas izstāde LPSR Valsts latviešu un krievu mākslas muzejā 1946. gadā, jo to noteica izstādes tematiskais uzstādījums.

²⁵ Repr.: *Latviešu padomju glezniecība.* – Rīga: LVI, 1961. – 109. lpp.

²⁶ Repr.: *Turpat.* – XXXVIII lpp.

²⁷ Repr.: *Latviešu padomju tēlniecība.* – Rīga: LVI, 1960. – 19. att.

²⁸ Par to vairāk sk.: *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotāja mākslā. 1940–1956. – 473.–476., 485.–486. lpp.

²⁹ Fotoreprodukcija LMA Informācijas centrā.

³⁰ Fotoreprodukcija turpat.

³¹ Fotoreprodukcija turpat.

³² *Uga Skulme / Sast. Laima Slava.* – Rīga: Neputns, 2013. – 240. lpp.; *Padomju Latvijas 5 g. jubilejas mākslas izstādes katalogs.* – 17. lpp.

³³ Repr.: *Latviešu padomju glezniecība.* – 31. att.

³⁴ *Nodīeva A.* Staļinisma mākslas politika Latvijā un mākslinieku likteņi // *Doma: Rakstu krājums / Sast. Zigurds Konstants.* – Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība; Latvijas Mākslas muzeju apvienība, 1991. – 1. laid. – 53. lpp.; sk. arī: *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotāja mākslā. 1940–1956. – 290. lpp.

³⁵ *Skulme U.* *Atmiņu grāmata.* – Rīga: Neputns, 2013. – 344. lpp.

³⁶ *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotāja mākslā. 1940–1956. – 238. lpp.

³⁷ Repr.: *Latviešu padomju glezniecība.* – 35. att.

³⁸ *Žīgurs E.* *Gleznu izstāde Tukumā // Tukuma Ziņotājs.* – 1946. – Nr. 37. – 26. marts; *Augs Ž.* *Laikmetīgus sietus gleznās // Padomju Kuldīga.* – 1946. – Nr. 141. – 9. dec.

³⁹ *Uldriķis T.* *Liepājas gleznotāju darbu izstāde // Komunisti.* – 1947. – Nr. 275. – 23. nov.

- ⁴⁰ *Baumanis K.* Teodors Zaļkalns. – Rīga: Liesma, 1966. – 152.–153. lpp.
- ⁴¹ Pieminekļu projekta konkurss // Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezīdija Ziņotājs. – 1945. – Nr. 140. – 16. jūl.
- ⁴² *Berķis J.* Konkursa rezultāti Rīgā ceļamā Lielā Tēvijas kara Uzvaras pieminekļa projektiem // Literatūra un Māksla. – 1945. – Nr. 48. – 14. dec.
- ⁴³ Turpat.
- ⁴⁴ *Ābols O.* Piezīmes par divām izstādēm // Karogs. – 1948. – Nr. 9. – 956. lpp.
- ⁴⁵ *Strazdiņš J.* Aktivizēt Latvijas Padomju mākslinieku savienības darbu // Literatūra un Māksla. – 1948. – Nr. 4. – 25. janv.
- ⁴⁶ *Lapiņš A.* Kā latviešu padomju mākslinieki pilda savus uzdevumus // Ciņa. – 1949. – Nr. 5. – 7. janv.
- ⁴⁷ Par to vairāk sk.: *Konstante I.* Staļina garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā. 1940–1956. – 305.–312., 342.–347., 491.–505., 620.–757. lpp.
- ⁴⁸ Repr.: *Лауцис П.* [Lāce R.]. Отто Скулме. – Москва: Советский художник, 1959. – С. 90; Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga: LVI, 1955. – 16. att.
- ⁴⁹ Tēlotājas mākslas radošo spēku parāde // 1949. – Nr. 34. – 21. aug.
- ⁵⁰ *Lapiņš A.* Ceļš iet augšup // Ciņa. – 1949. – Nr. 271. – 18. nov.
- ⁵¹ Turpat.
- ⁵² *Grants J.* Latviešu mākslinieku devums tautai // Literatūra un Māksla. – 1949. – Nr. 47. – 20. nov.
- ⁵³ Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas XXXII gadadienai veltītās latviešu mākslinieku izstādes katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1949.
- ⁵⁴ Latviešu mākslinieku izstāde. Veltīta Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas X gadadienai: Izstādes katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1950.
- ⁵⁵ *Lapiņš A.* Uz jauniem māksliniekiem sasniegumiem // Ciņa. – 1950. – Nr. 210. – 3. sept.
- ⁵⁶ *Grants J.* Padomju Latvijas 10 gadu jubilejai veltītā izstāde // Literatūra un Māksla. – 1950. – Nr. 33. – 13. aug.
- ⁵⁷ Augstāku idejisko līmeni un meistarību tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1950. – Nr. 33. – 13. aug.
- ⁵⁸ *Svemps L.* Stāvoklis Latvijas padomju tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1951. – Nr. 9. – 4. marts.
- ⁵⁹ Turpat.
- ⁶⁰ Augstāku idejisko līmeni un meistarību tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1952. – Nr. 37. – 14. sept.
- ⁶¹ Vairāk atbildības par mākslas darbu radīšanu // Literatūra un Māksla. – 1952. – Nr. 49. – 7. dec.
- ⁶² *Skulme O.* Novērst trūkumus, iet uz sasniegumiem jaunradē! // Literatūra un Māksla. – 1953. – Nr. 19. – 10. maijs.
- ⁶³ Latviešu mākslinieku izstāde, veltīta Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 34. gadadienai: Katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1951.
- ⁶⁴ Latviešu mākslinieku izstāde, veltīta Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 35. gadadienai: Katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1952.
- ⁶⁵ Padomju Latvijas mākslinieku jaunrades darbu

izstādes katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1953.

- ⁶⁶ Republikāniskā mākslas darbu izstāde. Gleznniecība. Skulptūra. Grafika. Lietišķā māksla. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1954.
- ⁶⁷ Padomju Latvijas mākslinieku rudens izstādes katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1954.
- ⁶⁸ Latvijas PSR XV gadadienai veltītās mākslas darbu izstādes katalogs. – Rīga: Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs, 1955.
- ⁶⁹ Каталог выставки изобразительного искусства Латвийской ССР. Живопись. Скульптура. Графика. Прикладное искусство. – Москва: Министерство культуры СССР, 1955.
- ⁷⁰ *Peļķe A.* Padomju mākslinieku lielie uzdevumi // Literatūra un Māksla. – 1951. – Nr. 11. – 18. marts.
- ⁷¹ Stāvoklis Latvijas padomju tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1951. – Nr. 9. – 4. marts. (Saisināts Leo Svempa atskaites ziņojums Latvijas padomju mākslinieku savienības pirmajā kongresā.)
- ⁷² *Lapiņš A.* Izskaut formālisma paliekas Latvijas padomju tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1951. – Nr. 10. – 11. marts.
- ⁷³ Augstāku idejisko līmeni un meistarību tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1952. – Nr. 37. – 14. sept.
- ⁷⁴ Par latviešu padomju tēlotājas mākslas vēl straujāku uzplaukumu! // Literatūra un Māksla. – 1952. – Nr. 46. – 16. nov.
- ⁷⁵ Latvijas Padomju mākslinieku savienībā // Literatūra un Māksla. – 1952. – Nr. 9. – 2. marts.
- ⁷⁶ *Lapiņš A.* Vairāk atbildības par mākslas darbu radīšanu // Literatūra un Māksla. – 1952. – Nr. 49. – 7. dec.
- ⁷⁷ Padomju tautas cienīgu mākslinieku jaunradē! // Literatūra un Māksla. – 1953. – Nr. 18. – 3. maijs.
- ⁷⁸ Plašāku tematiku tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1953. – Nr. 24. – 14. jūn.
- ⁷⁹ *Lāce R.* Padomju Latvijas mākslinieku 1953. gada jaunrades izstāde // Literatūra un Māksla. – 1953. – Nr. 5. – 20. dec.
- ⁸⁰ Par mūsu tēlotājas mākslas tālāku attīstību // Literatūra un Māksla. – 1954. – Nr. 39. – 26. sept.
- ⁸¹ *Lapiņš A.* Izskaut formālisma paliekas Latvijas padomju tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1951. – Nr. 10. – 11. marts.
- ⁸² “Tāpat impresionismam jāsaņem stingra kritika.” – Stāvoklis Latvijas padomju tēlotājā mākslā // Literatūra un Māksla. – 1951. – Nr. 9. – 4. marts.
- ⁸³ *Swanson V.* Soviet Impressionism. – Woodbridge: Antique Collectors Club, 2001; *Swanson V.* Soviet Impressionist Painting. – Woodbridge: Antique Collectors Club, 2007.
- ⁸⁴ *Komissarov E.* Romantiline ja edumeelne. Stalinistik impressionism eesti maalikunstis 1940. – 1950. aastatel = Romantik and Progressive. Stalinistik Impressionism in Estonian Painting in the 1940s–1950s. – Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2016.
- ⁸⁵ *Muižniece R.* Uz kuriem līdzens ceļš? Gunārs Čilitis. – Rīga: H2E, 2016. – 121. lpp.
- ⁸⁶ *Swanson V.* Soviet Impressionist Painting. – P. 14.
- ⁸⁷ Fotoreprodukcijas LMA Informācijas centrā.
- ⁸⁸ Rakstā publicēts VPP projekta “Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai” (proj. Nr. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003) ietvaros veikta pētījuma rezultāts.

List of images

1. Uga Skulme. Scattering of Leaflets in the Church. 1941. Oil on canvas. 100.5 x 73 cm. PC. Publishing House “Neputns” PA
 2. Kārlis Eglītis. Land Allotment to Workers and Working Peasants. 1941. Location unknown. From: Atpūta. – 1941. – Nr. 26. – 25. lpp.
 3. Kārlis Zemdega. Muse (model for the monument to Emīls Dārziņš). 1948. Plaster. 264 x 55 x 63 cm. Location unknown. From: Latviešu padomju tēlniecība. – Rīga: LVI, 1960. – 19. att.
 4. Valija Liepiņa. Horses Taken for a Swim. 1947. Oil on canvas. 250 x 396 cm. Perished. Photo: Laimonis Stīpnieks
 5. Jēkabs Bīne. The Kauguri Rebellion. 1947. Oil on canvas. 88 x 120 cm. Location unknown. From: Latviešu padomju gleznniecība. – Rīga: LVI, 1961. – 31. att.
 6. Arnolds Pankoks. Reconstruction of the Daugava Embankment. 1947. Oil on canvas. 165 x 210 cm. MF AAL. Photo: Laimonis Stīpnieks
 7. Teodors Zaļkalns. Entangled. 1965. Bronze. 28.5 x 22.5 x 42 cm. LNMA, Teodors Zaļkalns Memorial Collection. LNMA PA
 8. Oto Skulme. In a Countryside Post-office. 1949. Oil on canvas. Location unknown. From: Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga: LVI, 1955. – 16. att.
 9. Pauls Buldinskis. Daugava. 1954. Oil on canvas. 105.5 x 176 cm. LNMA. LNMA PA
 10. Gederts Eliass. Collective Farm Morning. Gathering of Potatoes. No later than 1949. Oil on canvas. 90 x 175 cm. LNMA. LNMA PA
 11. Teodors Zaļkalns. Portrait of Astronomer Fricis Blūmbahs. 1949. Plaster. 67 x 37 x 33.5 cm. LNMA. LNMA PA
 12. Gunārs Čilitis. At a Book Table. 1955. Oil on canvas. 114 x 147 cm. MF AAL. Photo: Normunds Brasliņš
 13. Rita Valnere. In a Flower Shop. 1956. Oil on canvas. 135 x 181 cm. LNMA. LNMA PA
 14. Lea Davidova-Medene. Portrait of Conductor Leonids Vigners. 1955. Bronze. 75 x 52 x 42 cm. LNMA. LNMA PA
- Saisinājumi rakstā un attēlu parakstos / Abbreviations in the captions:**
- CVMM – Cēsu vēstures un mākslas muzejs
 FA – fotoarhīvs / PA – Photo Archive
 LKM – Latvijas Kara muzejs
 LMA – Latvijas Mākslas akadēmija / AAL – Art Academy of Latvia
 LMA MF – Latvijas Mākslas akadēmijas Metodiskais fonds / MF AAL –Methodical Funds of Art Academy of Latvia
 LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / LNMA – Latvian National Museum of Art
 LVI – Latvijas Valsts izdevniecība
 PK – privātkolekcija / PC – private collection

Summary

“DOUBLE-CODED” SIGNS OF ORTHODOX SOCIALIST REALISM ART IN LATVIA

Eduards Kļaviņš

The phases of orthodox Socialist Realism art in Latvia (1940–1941, 1945–1956) are already researched and interpreted in many publications of Latvian art historians (Ilze Konstante, Stella Pelše, Elita Ansona, Sergejs Kruks, et al.). They reveal the robust suppression of local art life by the totalitarian regime during the Soviet occupation, the force of the ideological pressure on artists and describe the considerable body of artworks named Socialist Realism. Tracing the process, an impression of irresistible dominance of this production could arise. Nevertheless, in order to be more realistic, some hidden deviations from the official art policy and canonic requirements of Socialist Realism should be indicated. They emerged already during the first year of Soviet rule as a difference between published conformity and presented artworks, as a specific duality of iconography and its connotations or as a dichotomy between required subject matter and formal style. The double codes of art life of Latvia continued after the Second World War, when artists had to adapt themselves once more to the cultural policies of the totalitarian state. In most cases the reason for it was quite pragmatic because the state institutions were the main art consumers. The prescribed themes for art production were given together with the dogma of Socialist Realism and examples to be followed. For all that, in the course of the first post-war years artists managed to escape in the realm of politically neutral genres and images; landscapes dominated exhibitions, the legitimate and desirable compositions with images of the so-called working people (labourers, farmers) were made according to the tradition of the 1930s without unquestionable features of Soviet life (paintings of Eduards Kalniņš, Arijs Skride, Jānis Liepiņš, Ģederts Eliass). The same could be said about some graduation works of the Latvian Art Academy of the time. A historical scene “The Kauguri Rebellion” (1945, Riga, Latvian National Museum of Art, further LNMA), painted by the former prominent modernist Oto Skulme, was an ideologically required depiction of the class struggle; on the other hand, it could be read as an anticipation of the national liberation. The picturesque style of the work was far from mimetic Socialist Realism. Versions of “Entangled” (all in the LNMA) modelled by the leading sculptor Teodors Zaļkalns could tell us about artist’s dependence on the changing political powers. The ideological pressure on Latvian art increased from 1949 until the middle of the 1950s; the historical background contains brutal repression, deportations and includes individual stories of deported artists. The result of the growing engagement and conformity – many works of Latvian orthodox Socialist Realism with all the necessary elements of the current policy. The largest exhibitions

of 1949 and 1950 were full of artefacts with demanded subjects; painted and sculpted images of the dictator Stalin were inevitable. The most notable examples (the works of Oto Skulme, Arnolds Pankoks, Ojārs Ābols, Semjons Gelbergs, Aleksandra Briede, Jānis Briedis and others) were already examined in Soviet times and in recent publications. Still, the hidden double-coded art life was not totally exhausted. Thematic escapism gradually recovered and already in 1953 landscapes dominated the representative exhibition of Latvian creative artists in Riga once more. In 1954 the official art critic Arturs Lapiņš “unmasked” painters who worked with “two easels” – one for commissioned Socialist Realism works and the other for individual formalism. The dichotomy of subject and form was also preserved. Some artists from the older generation (the aforementioned Eliass and Zaļkalns, graphic artist Pēteris Upītis, et al.) continued to produce works repeating their pre-Soviet style and supplying them with titles typical for Socialist Realism. The youngest generation (students of the Art Academy) acquired another double-coded concept. Painters, who composed conventional scenes with farmers’ work or with happy children, had to create the obligatory optimistic mood not only by postures and facial expressions but also by sunlight effects. Therefore, volumes were modelled using colours dependent on the light of *plein air*. The role of brushwork increased. Sometimes elementary narratives were reduced to the simple fixation of depicted figures and their dynamics. This development towards Impressionism resulted in a mutation of Socialist Realism and could be called “Socialist Impressionism”. Historical Impressionism was rejected by the authorities of the orthodox Socialist Realism, nevertheless, its elements were integrated into some individual versions of the style, including the achievements of some leading Soviet representatives of it (Yuri Pimenov, Arkady Plastov, Tatyana Yablonskaya). The overall phenomenon has recently become a subject for art historians; Vern Swanson praised “Soviet Impressionism” in his monographs of 2001 and 2007, Eha Komissarov staged an exhibition of “Stalinist Impressionism” in Estonian art (Tallinn, 2016). In Latvia two graduation works of Art Academy students Bruno Celmiņš and Zigurds Kampars are good examples of “Socialist Impressionism” (both 1954, LNMA), the best was an urban *plein air* scene “At a Book Table” (1955, Latvian Art Academy) by Gunārs Ciliņis. The trend continued in the next years (notable the paintings of Edgars Ilters, Rita Valnere, et al.) during the so-called political “thaw” and led to further mutations of local Socialist Realism.