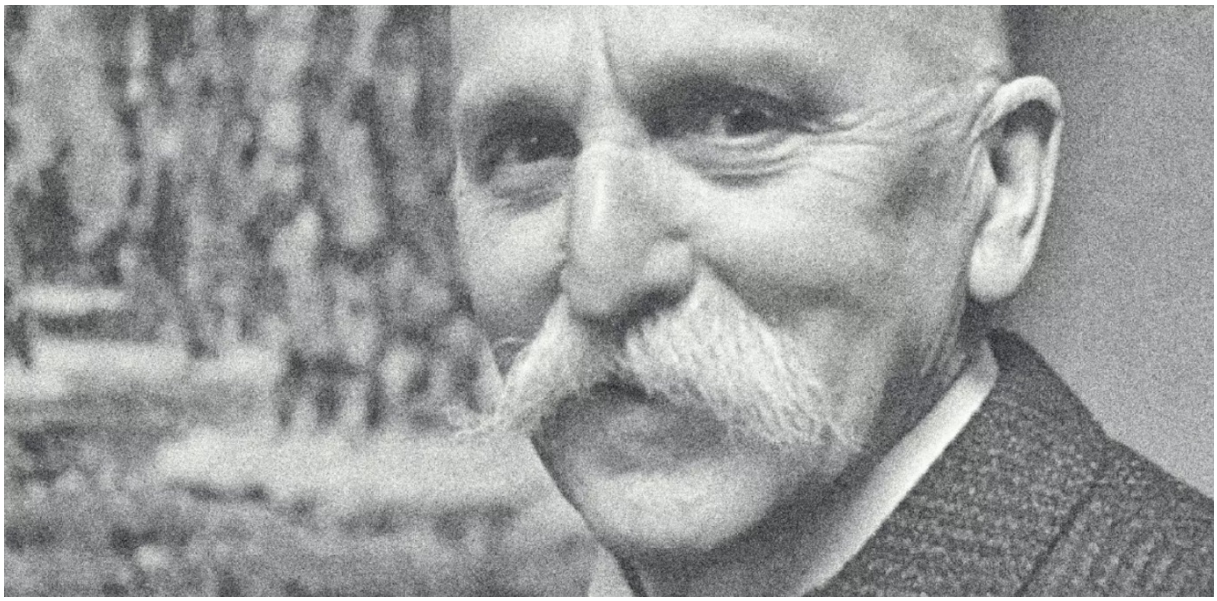
Restauratoru biedrības avize

2022. gada jūlijs Nr. 90

Ieskaties V. Purvīša gleznieciībā.



Izstādes „PURVĪTIS" vizuālā identitāte. 2022.
Izmantots kadra fragments no kinožurnāla „Ausland Woche" (Nr. 552, 1942, studija „UFA", Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīvs) sižeta par Vilhelma Purvīša pēdējo personālizstādi Rīgas pilsētas mākslas muzejā.

No 2022. gada 28. maija līdz 9. oktobrim Latvijas Nacionālā mākslas muzeja galvenajā ēkā ir skatāma izstāde "PURVĪTIS", veltīta izcilā latviešu ainavista Vilhelma Purvīša 150. jubilejai. Tā aptver dažādu daiļrades periodu darbu izlasi no Latvijas Nacionālā mākslas muzeja krājuma, ko papildina eksponāti no Liepājas un Tukuma muzeju kolekcijām un vairākām privātkolekcijām. Tik liels apjoms darbu vienkopus ir lieliska iespēja arī ikvienam stājgleznieciības restauratoram pētīt izmantotos materiālus un gleznieciības struktūru. Būt klāt izstādes sagatavošanas posmā bija ļoti saistoši, un tika uzsākta plašāka vizuāli optiskā izpēte, studējot un salīdzinot autora izmantotās pamatnes, gruntis un krāsas slāņa struktūru.

Par Vilhelma Purvīša gleznieciības tehnoloģiju ir maz informācijas rakstītos avotos, kā arī jāsecina, ka tā ne vienmēr sakrīt ar izpētē konstatējamo. Šeit varētu būt vismaz divi izskaidrojumi. Pirmais – izteikumu autoru neuzmanība vai nepietiekama iedziļināšanās, kas noved pie pārpratumiem un kļūdām. Otrais – fakts, ka šobrīd izpētei pieejama vien maza daļa Vilhelma Purvīša daiļrades, jo ļoti liels darbu skaits ir zudis, un nav izslēgts, ka tieši zudušie ir bijuši kā piemērs rakstiski fiksētajās skolnieku un laikabiedru atmiņās. Izvēloties pārpublicēšanai atmiņu fragmentus, tie pēc iespējas sakārtoti secībā, kādā top mākslas darbi – sākot ar ideju, tad pārejot pie izvēlētā materiāla, un visbeidzot ieskatam arī Vilhelma Purvīša viedoklis par gleznu ierāmēšanu. Tekstā saglabāta rakstība, kāda ir oriģinālajā avotā.

Savas dzīves laikā Purvītis konsekventi un pārliecinoši aizstāv savu daiļrades metodi.

Kāda tad ir šī metode?

Tā ir daudzu gadu nemitīgs darbs, iedalīti laika cēlieni strādāšanai, sistemātiska dabas studēšana, pilnīga un nemitīga mākslas disciplīnas apgūšana.

Purvītis zināja no pieredzes, ka māksla prasa tās studēšanu visplašākās jomās, un to viņš prasīja arī no tiem, kas mācījās pie viņa. Viņa meistarība nav izskaidrojama tikai ar talantu vien, bet gan ar ilgstošiem darba procesiem un prasmi atrast dabā to, kas nepieciešami parādās mākslas darbā.

Sistemātiskā, gadiem ilgā gleznošana plenērā, lielais studiju skaits, ko viņš bija uzgleznojis savas darbības laikā, palīdzēja sasniegt tehniski augstu līmeni un radīt skatītājam gaišu un neapēnotu sava darba rezultātu. Tas prasa daudz garīga un fiziska spēka un lielu erudīciju, bet vienīgi tā tas ir pareizi. Purvītim piemita arī tā lieliskā īpašība, ka viņš nekad nepārpūlēja savus darbus, jo viņš strādāja ātri, ar izkoptām tehniskām iemaņām.

Meistars savas ainavas gleznoja gan uz papes, gan audekla. Pēdējos des

mit vai piecpadsmit gados viņš bija sevišķi iecienījis papi. Balto papi viņš viegli paotēja un otru pusi pārvilka ar asfalta laku, lai tā nebojātos, nelobītos un saglabātu savu elastību. Uz šādi sagatavota pamata māksliniekam gleznoti daudzi ievērojami darbi.

Purvītis mēdza gleznot uz papes tāpēc, ka šis apstāklis ļāva gleznu nobeigt vienā seansā (alla prima) un ātrāk sasniegt cerēto noskaņu. Lai gleznas virsmu tehniski būtu vieglāk apstrādāt, vajadzēja izvēlēties attiecīgus paotējuma veidus un sastāvus.[i]

Kad 1942. gadā viņš gatavojās savai pēdējai izstādei, tad tie, kas piepalīdzēja izstādi kārtot, dabūja iepazīties ar neskaitāmi daudzajām studijām no dažādiem posmiem, gan gleznotām vienā, gan vairākos paņēmienos, gan uz papes, gan audekla. Sevišķi svaigi bija uzglabājušās uz papes gleznotās no Rēveles posma. Tas bija viens no iemesliem, kādēļ arī lielākiem formātiem viņš labprāt izvēlējās papi, sagatavojot to no abām pusēm.[ii]

papes un arī audeklu formāti.[iii]

Pirmais uzmetums pa lielākai daļai ir tikai glezniecisks idejas uzzīmējums, uz kura tikko var manīt kaut ko no priekšmetiem. (..) Tikai tad krāsu plankumu vietā rodas priekšmeti un gleznotājs ar lielu rūpību pārliecinās par gleznas pareizību: vai apvāršņa līnija nav par augstu vai par zemu, vai mākoņu formas piemērotas apkārtnes zīmējumam, vai horizontālos vilcienus nevajag pastiprināt ar taisni stāviem kokiem vai padarīt maigākus ar lapu sagrupējumiem. Tā bieži gleznā pārvietojas gan kāds mūra gabals, gan koka stumbrs, gan kāds mākonis no vienas vietas otrā, līdz kamēr tas pilnīgi ietilpst gleznas visumā. Un kad šīs priekšstudijas pabeigtas, tad īstā glezna parādās nedaudzās dienās; te nu mākslinieks ar lielu pārliecību izlieto visus savus rīcības materiālus un viņa uzkalni un klajumi, viņa debess un viņa ūdens stāv tik skaistā samērā, ka jūties pārliecināts, ka tāda glezna var celties vienīgi no pašas dabas.[iv]

Strādājot mājās, Purvītim visapkārt atradās liels vairums studiju un gleznu.

Vilhelms Purvītis savā dzīvoklī Aspazijas bulvārī
Attēls no LNMM Zinātnisko dokumentu centra

Darbu lielākajai daļai, tāpat arī vairumam studiju caurmēra formāts ir apmēram 56 x 40 cm. Bez tam meistars iecienījis formātus 100 x 70 un 100 x 81, kādi pa lielākai daļai bija

Tās meistars mēdza pārskatīt un pat laboja un gleznoja vairākas vienā reizē.

Kad Purvītis izgāja dabā, viņš ilgi mēdza pētīt apkārtni, skicēja to (pa lielākai daļai ar zilu zīmuli) tieši uz kartona vai audekla un tikai tad sāka to apgleznot.[v]

Purvīts stāstīja, ka viņš, studēdams Pēterpils akadēmijā, esot uzgleznojis 300 studiju pa vasaru. Vērojot, cik regulāri viņš Rēzeknē gāja katru dienu studijās no rīta un pēcpusdienā, tad tas ir ticami. Esmu Rēzeknē novērojis studiju gleznošanu no sākuma līdz beigām reizes piecas sešas. Tas gan ir bijis dažādos laika posmos no 1924. gada līdz 1929. gadam. (..) Pirmo studiju, kuru es redzēju uzgleznojam, bija pavasarī pievakarē, kad es vēl gāju pēdējā klasē vidusskolā. Skats no ielas caur vārtiem uz pagalmu, studija bija tikko iesākta ar viegli atšķaidītu violetu krāsu un uzzīmēta ar otu. Pēc tam meistars, ilgi jaucot toni, [ieklāja] tumšākās vietas. Tad ota pieskārās it visur, katrreiz sajaucot toni, gan debesīm, koku zariem, gaismām, utt. ar šķidru krāsu. Pēc tam diezgan pastozi tika uzliktas gaismas mākoņiem, koku pumpuriem, kuri uz tumši violētiem stumbriem izskatījās koši zaļi un tikai pēc tam ar mazāku otu sākās kādas atsevišķas studijas daļas veidošana. (..) Šāda veida gleznošanu, kad ota it kā vienlaikus pieskaras visās audekla vietās, redzēju pirmo reizi. Un kad es toreiz jautāju saviem pedagogiem, kā ir pareizāk, tad saņēmu atbildi, ka tā varot rīkoties tikai Purvītis. (..) Otru studiju, kuru gleznoja Purvītis, redzēju pelēkā dienā pilsētas centrā, pašā dzīvākā ielas malā. Šo studiju viņš sāka ar zīmējumu, lietojot zilu zīmuli, uzmetot šematiski pašu galveno. Pēc tam ar melno atšķaidīto krāsu ar otu sāka zīmēt otrreiz, pie kam šķidri klājot atšķaidījās zilais zīmuļa tonis, radot diezgan monohromu gleznojumu, kurā atstātās baltās audekla vietas it kā prasīt prasījās pēc attiecīga toņa. To arī meistars darīja, ieklājot gaišos laukumus ar tīru krāsu, lazējoši, nejaucot to ar balto. Tas radīja pelēcīgu, bet ļoti spēcīgu krāsu gammu: dzeltenais, sarkanais tonis un citi kļuva ar zilganīgu nokrāsu. Pirms sākot studiju, meistars ļoti ilgi meklēja

vajadzīgo vietu, skatoties caur papē izgrieztu melnu lodziņu (to arī nebiju redzējis ne dzirdējis, ka tā dara). Tā staigājot un pētot savu nākošu studijas motīvu ilgāku laiku, beidzot ieņēma vietu gleznošanai. (..)

Gleznojot Purvītis ļoti ilgi un rūpīgi jauca uz paletes attiecīgo toni, reizēm pat paceļot otu pret attiecīgo vietu dabā un salīdzinot vienu ar otru. Otra man nesaprotama rīcība bija rīkošanās ar krāsām. Beidzot gleznojumam uz paletes nepalika gandrīz nemaz krāsu, visas tika izmantotas un nekādu krāsu „gubu" (kā tas pie mums dažiem studentiem vienmēr bija) uz paletes nepalika. Gleznoja viņš ilgi – stundas 3–4, pārtraucot darbu tikai tanī gadījumā, kad bija jāpīpo, ko mēdza darīt bieži. Novēroju arī, kā meistars rīkojas ar otām un krāsu. Ne vienmēr krāsa tika ņemta ar otas galu un tad jaukta, reizēm krāsa, ņemta no dažādiem toņiem, tika sajaukta veiklā triepienā uz attiecīgās audekla vietas. Koku lapotnes gaismā pa lielākai daļai tika uzliktas pastozi, radot krāsu dinamiku. Tādās reizēs krāsa ar otu tika ņemta it kā ar lāpstu sniegu šķūrētu, virzot otu ar sariem uz priekšu. Nekad es neredzēju, ka meistars nokasītu neizdevušos vietu (varbūt viņam tādu nemaz nebija).[vi]

Krāsas uz paletes Purvītis šķaidīja visai maz. Paretam lietoja franču lakas, terpentīnu un magoņu eļļu.

Gleznas virsmas apdarē Purvītis izmantoja visu gradāciju skalu – no pastoza triepiena līdz lazūrai.[vii]

Tas ir otas rokraksts, tam jābūt bagātam, dažādam, īpatnam, neatdarināmam un vienreizējam. Katrā darbā jābūt citādam krāsu salikumam. Tāpat otas gājieniem atšķirīgiem. Katrs darbs lai būtu patstāvīgs, vienmēr jāmeklē jauni veidi. Citādi būs tikai amatnieks. Technika un tonis, kādā pakāpē tie ir, nosaka darba vērtību.

Būdams pats apveltīts ar absolūtu toņu sajūtu, kas ir ļoti reta dabas dāvana un bija viņa paša mākslas lielo sniegumu galvenā nesēja, norādēs un analīzēs arī visvairāk veltīja toņu saskaņai, jo ainavistam tā ir baziska un nepieciešama.[viii]

Purvītis lieliski operē ar krāsu ziedu. (..) ir darbi, kas gleznoti ar tīru spektrālo krāsu, vai tas bija ultramarīns, oranžais kadmijs vai sarkanais un zaļais cinobrs. Un, lai panāktu intensīvajās krāsu attiecībās tonālo līdzsvarojumu un harmonisku saskaņu, Purvītis dažreiz mēdza gleznas priekšplānā ietriept ļoti stiprus toņus, pielietojot pat melnās krāsas akcentus.[ix]

Melnā krāsa esot brīnišķīga, viņš to lietojot ļoti daudz. Katrai no viņām – kaulu melnam, vara melnam un citām esot dažādas nokrāsas, gan aukstākas, gan siltākas, un atšķaidot ar balto, iznākot brīnišķīgi pelēkie toņi. Laba krāsa esot Neapoles dzeltenais, bez kura nemaz nevarot iztikt, gleznojot smiltis jūrmalā.

Visspēcīgākie dziļākie un sulīgākie toņi esot triju pamatkrāsu sajaukums. Ne vienmēr gleznojot studijas var iztikt bez pagleznojuma. Šur tur ir „jāpašauj" apakšā siltie vai aukstie toņi, un tikai tad, tiem pa virsu gleznojot, var panākt īsto toni.[x]

Tad kāds cits, pavisam pelēcīgos, lauztos toņos risināts gleznojums. Šķietami kāds koks ar zemi, gleznots ar trīs krāsām (ultramarinu, angļu sarkano un oķeri), ja neskaita melno un balto. Bet tad, kā Purvīts pats paskaidroja, lai uzturētu lauzto toņu tīrību, jālieto labākās angļu krāsas, jo ar vietējo Rozīša ražojumu ātri piemetās duļķe.[xi]

Audzēkņi reiz viņam jautāja, vai varot debesis gleznot ar hromoksīds zaļo un lietot Berlīnes zilo. „Var lietot gaužām uzmanīgi un ir jāprot"– sekoja atbilde. Un tad, kad jau meistars taisījās iet projām, apstājies pie durvīm, piebilda: „Ar to Berlīnes zilo jābūt ļoti uzmanīgam, nedrīkst jaukt, jālieto tīrā veidā, bet ar balto iznāk gaužām skaistas vietas".[xii]

(..) Uz jautājumu, ar kādām krāsām jārīkojas, lai panāktu sniega vieglumu, Purvītis atbildēja: „Var ar visādām krāsām, bet katrreiz mazliet jāpiejauc (maza piciņa) sarkanais cinobrs". Pie kam sniegs jāglezno uz ideāli balta audekla vai papes.

Studiju nolūkos Purvītis ir apmeklējis Norvēģiju un Špicbergenu. Gleznojis sniegu kopā ar krievu gleznotāju Borisovu. Ar parastajām otām nav bijis iespējams gleznot, jo sari it kā lūzuši, bet ar speciālām metāla otām, ar kurām bijis iespējams strādāt pie lielāka sala.

Interesanti bija paklausīties, kā tika gleznotas mēneša naktis, kuru nav visai daudz, bet tomēr tās visas ir dabas studijas. Rudeņos, kad ir ļoti skaistas mēneša naktis, uz balkona vai pa atvērtu logu pie petrolejas lampas gaismas rūpīgi ir jāglezno studija. Pēc tam, kad darbs ir uzgleznots, tūlīt jāsaplēš un otrā rītā pēc atmiņas tas pats darbs jāuzglezno no jauna. Nekādā ziņā nedrīkst atstāt lampas gaismā gleznotās, jo dienā tas izskatoties pavisam šausmīgs.[xiii]

Reizēm Purvītis bija norūpējies par savu darbu saglabāšanu no laika zoba, jo dažas gleznas Purvītim nomelnējušas vai nu slikta paotējuma, vai sliktas eļļas dēļ, kaut gan viņš strādāja ar augstvērtīgām krāsām, maz jauca tās ar eļļām un lakām.

Purvītis vēlākos gados piekritis Kārļa Brencēna uzskatam, ka vairāk jāstrādā ar tīrām krāsām, mazāk tās jaucot citu ar citu. (..)

Pēdējos gados bija vērojams, ka atsevišķus darbus Purvītis sācis gleznot plānākām krāsu kārtām un pat stipri lazējoši. Visumā tomēr Vilhelma Purvīša gleznas saglabājušās labi, un tām, kas vēl palikušas, arī šobrīd piemīt zināms svaigums.[xiv]

Par virsrāmju saskaņošanas mākslu Purvītis daudz ko varēja pastāstīt, un likās, ka tas viņu pašu arī interesēja.

Ļoti labi atceros padomu, ja nekādi nepiestāv ne zelta, ne sudraba patinēts rāmis, tad neitrāls pelēks „iet" pie visām gleznām, gan ziemas, gan vasaras ainavai. Ar vārdu sakot, pelēkais tonis ir universāls. Arī pats meistars žēlojās, ka nevarot nekādi pieskaņot saviem darbiem virsrāmjus, it sevišķi zelta, grieztos. Uzgleznotā glezna esot pilnībā pabeigta tikai tad, kad viņai ir pamatīgi pieskaņots virsrāmis, teica meistars.[xv]

(..) Gar plašās telpas sienām bija izkārtas vairākas Purvīša gleznas smagos, zeltītos rāmjos. Šos rāmjus meistars uzskatīja par sevišķi vērtīgiem un dārgiem, kaut gan tie atstāja smagu iespaidu. Gleznu rāmju jautājums Purvītim aizvien bija problēma. Viņam to nebija pietiekami. Nezināmu iemeslu dēļ viņš tos reti pasūtīja. (..) oficiālajās izstādēs Purvītis pārdeva savas gleznas, iepriekš katalogā atzīmēdams, ka cenas pēc vienošanās, bez rāmja.

Pauzers gatavoja arī grieztus rāmjus mākslinieka gleznām. Purvīša darbi tajos izskatījās sevišķi pievilcīgi.

Par lielāko notikumu okupācijas laikā un latviešu mākslas dzīvē vispār jāuzskata 1942. g. sarīkotā Purvīša 70 gadu jubilejas izstāde. Lēni un smagi okupācijas apstākļos izstāde veidojās un tapa. Logātu skaits, kas bija Purvīša rīcībā, nepietika. Jau 1941. g. rudens lietainās dienās sākām apstaigāt visas kokzāģētavas bez redzamiem panākumiem. Kad ienāca ziņa, ka līstes paglabātas kādā galdniecībā pie Gaisa tilta, nekavējoties devāmies turp. Tā bija paliela šķūņveidīga ēka. Kad iegājām iekšā, neredzējām neviena cilvēka. Kaut kur kāds ko nagloja, beidzot arī tas apklusa. Tad kādas telpas vidū uz paaugstinājuma ieraudzījām melnu, tikko krāsotu zārku. Purvītis nopriecājās, jo tā esot laba zīme. Logātu problēma strauji atrisinājās, kad to pagatavošanu ar saviem materiāliem uzņēmās Rīgas pilsētas amatniecības skola. Arī tad radās strupceļi. Būdams labs rēķinātājs jaunības dienās, Purvītis līstu kopdaudzumu bija aprēķinājis collās, bet ne centimetros. Kļūdu pamanīja, kad līstes sāka aptrūkt. Kad sarunātais kokgriezējs un pieskaņotājs darbu bija pametis un aizgājis iestiprināties un atpakaļ neatnāca, Purvītis izstādi gribēja atlikt, vai lūgt policiju, lai viņu atved atpakaļ ar varu. Izstādi iekārtojot, darbi pastāvīgi mainījās, tika ņemts nost un likts atpakaļ, mainījās arī logātu izmēri un līdz ar to visi iepriekšējie aprēķini. Tā tas vilkās vairākas nedēļas.

Liene Visendorfa

---

[i] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

[ii] Mārtiņš Krūmiņš „Atmiņas par Vilhelmu Purvīti un viņa pēdējo izstādi", Treji vārti Nr. 36 (01.11.1972.)

[iii] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

[iv] R. von Engelhardt „V. Purvīts cittautiešu gaismā", Dzimtenes vēstnesis Nr. 5 (07.01.1912.)

[v] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

[vi] A. Egle „Atmiņas par profesoru V. Purvīti", LMA IC P-6, 5.–7. lpp.

[vii] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

Jānis Gailis „Mana saskare ar Vilhelmu Purvīti", Treji vārti Nr. 36 (01.11.1972.)

[viii] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

[x] A. Egle „Atmiņas par profesoru V. Purvīti", LMA IC P-6, 21. lpp.

[xi] Mārtiņš Krūmiņš „Atmiņas par Vilhelmu Purvīti un viņa pēdējo izstādi", Treji vārti Nr. 36 (01.11.1972.)

[xii] A. Egle „Atmiņas par profesoru V. Purvīti", LMA IC P-6, 12. lpp.

[xiii] A. Egle „Atmiņas par profesoru V. Purvīti", LMA IC P-6, 19. lpp.

[xiv] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

[xv] A. Egle „Atmiņas par profesoru V. Purvīti", LMA IC P-6, 23.,24. lpp.

[xvi] O. Saldavs „V. Purvītis", LVI 1958. g.

[xvii] Mārtiņš Krūmiņš „Manas atmiņas par Vilhelmu Purvīti", Latvju Māksla Nr. 15 (01.01.1989.)

Vilhelms Purvītis savā dzīvoklī Aspazijas bulvārī
Attēls no LNMM Zinātnisko dokumentu centra

Latvijas Restauratoru biedrības avīze Nr.90
ISSN 1691-0966
Iznāk kopš 1997. gada novembra.

Latvijas Restauratoru biedrība
Reģ.Nr. 40008001517
Merķeļa iela 13, Rīga LV1050,
tālr. +371 29130139
LRB e-adrese:
restauratorubiedriba@gmail.com

Iznāk 4 reizes gadā
Redaktore D. Murziņa
e-pasts: murzina.dita@gmail.com
Korektore **A. Pudāne**

Mājas lapa:
www.restauratorubiedriba.lv