

VITĀLIJS ŠALDA

MĀKSLINIEKA UN VARAS KOLĪZIJA. GLEZNOTĀJS ALEKSANDRS DRĒVIŅŠ (1889–1938)

Līdz šim vēl salīdzinoši maz ir pētīta latviešu inteliģences dzīve un darbība Padomju Savienībā 20. gadsimta 20.–30. gados, kad daudzu tās pārstāvju likteņim, radošajiem centieniem bija lemts sagrūt zem staļiniskās diktatūras sloga.

Par latviešu gleznotāju darbību šajā periodā padomju mākslas vēsturnieki sāka rakstīt pēc J. Staļina nāves, t.s. atkušņa posmā [4, 117–136; 7, 247–248]. Taču šajā laikā viņi vēl bija spiesti demonstrēt savu negatīvo nostāju gan pret visu “formālistisko” mākslu kā tādu, gan arī pret atsevišķu latviešu mākslinieku aizraušanos ar to.

Tiesa, reizē viņi centās šo “vainu” mīkstināt, bija tendēti mazināt viņu apskatāmo mākslinieku neatbilstību pastāvošajiem politiskajiem un ideoloģiskajiem kritērijiem. Tā, piemēram, pēc izstādes, kurā Latvijas iedzīvotāji pirmoreiz varēja skatīt Aleksandra Drēviņa darbus, tās recenzents gan minēja toreizējā oficiālajā kritikā vēl spēkā esošos māksliniekam izvirzītos pārmetumus “formālismā”, taču uzsvēra, ka “ciešās saites ar sociālisma zemi un ļaudīm” tam palīdzējušas “atrast īsto ceļu” un gleznotājs kļuvis par “nobriedušu reālistu” [11]. Arī vēlākajos gados mākslas vēsturnieki atzina, ka A. Drēviņa daiļrade “saturēja sevī spēcīgus mēģinājumus izteikt laikmetu ar reālisma jauniem mākslinieciskiem līdzekļiem” [24, 118]. Taču tādejādi tika mazināta A. Drēviņa māksliniecisko meklējumu nozīmība, jo tie izgāja ārpus reālisma ietvariem.

Mūsdienās kultūras un mākslas vēsturnieki PSRS dzīvojušo un strādājušo latviešu mākslinieku vidū izceļ galvenokārt G. Kluča un A. Drēviņa sniegumu [10, 179–181; 14, 102]. Par G. Kluci ir rakstīts salīdzinoši vairāk, viņam veltīta L. Oginskas monogrāfija [25], mazāk pētīta ir A. Drēviņa dzīve un daiļrade. Arī šodien viņa radošās un sabiedriskās darbības ideoloģiski politiskie aspekti, attiecības ar politisko režīmu faktiski tā arī netiek atklāti. Tāpēc šī raksta autors, nepretendējot uz iedziļināšanos mākslinieciskajās kvalitātēs, centīsies parādīt tos sabiedriski politiskos apstākļus, kādos 20. gadsimta 20.–30. gados Maskavā

nācās dzīvot latviešu gleznotājam, kā arī A. Drēviņa mēģinājumus aizstāvēt savas tiesības uz jaunradi. Rakstā izmantoti gan arhīvos, īpaši Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvā, gan tā laika periodikā, gan arī mākslas attīstībai veltītajā literatūrā atrodami materiāli.

Tā kā pēc Oktobra apvērsuma no mākslinieku aprindām sadarboties ar padomju varu bija gatavi gandrīz vienīgi tie, kas bija “kreisi” avangardistiski noskaņoti, viņi arī sākotnēji veidoja padomju mākslinieku vairākumu. Viņu vidū bija arī A. Drēviņš.

Aleksandrs Drēviņš dzimis 1889. gada 15. jūlijā Cēsīs, vēlāk ģimene pārcēlās uz Rīgu. Aleksandrs mācījās Rīgas pilsētas mākslas skolā, kuru vadīja V. Purvītis. Tolaik tā bija viena no labākajām Krievijā [17, 10]. Pirmā pasaules kara gados tika radītas viņa gleznas, kas veltītas bēgļu tematikai. Tās tika izstādītas latviešu mākslinieku izstādē Maskavā, kurp pārcēlās arī mākslinieks. 1918. gadā A. Drēviņš demonstrēja savus darbus pirmajā profesionālo mākslinieku savienības izstādē, kur tie uzreiz piesaistīja uzmanību. Par viņa gleznām sāka interesēties ievērojamie “kreisās” mākslas pārstāvji K. Maļevičs un V. Tatļins, viņu aicināja darboties Tautas izglītības komisariāta Tēlotājas mākslas nodaļā. 1920. gadā A. Drēviņš kļuva par pedagogu, vēlāk – par profesoru pirmajā padomju mākslas augstskolā – Augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās Maskavā [29, 24], kas neapšaubāmi nozīmēja, ka viņa mākslinieciskā profesionalitāte tiek augstu novērtēta.

20. gados Padomju Krievijā, vēlāk – Padomju Savienībā modē bija dažādi “kreisi” avangardistiski virzieni mākslā, tika dibinātas dažādas “revolucionāro” mākslinieku apvienības. Šai laikā mākslas dzīvē vēl valdīja plurālisms, kuru valdošā boļševiku partija, padomju valsts aparāts pagaidām piecieta. Arī A. Drēviņš iestājās asociācijā, kas pulcēja “galējos novatorus mākslā”, bija aizrāvies ar “supremātiski bezpriekšmetisko” mākslu [KVLMA, 1538. f., 1. apr., 2. l., 7. lp.; 4, 122, 126] jeb, kā to nosaucis mākslas vēsturnieks J. Siliņš, ar “ekstrēmo krievu konstruktivismu” [12, 58]. Kā vēlāk rakstīja gleznotājs P. Irbītis, A. Drēviņš toreiz uzskatīja, ka bezpriekšmetiskajās krāsu figūrās “esot dinamika, pati revolūcija; brīnums, ka neviens to nesaprotot” [32].

Valsts augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās viņš mācīja saviem audzēkņiem, ka ne viss no dabas gleznotais ir māksla, ka nepietiek ar dabas ārējā veidola atklāšanu, jāprot pieklūt tās apslēptajai gleznieciskajai būtībai. Viņš apgalvoja, ka dabu – vai tā būtu ainava, portrets, vai klusā daba – nevajag

gleznot "dabiski", ka dabai uz audekla gleznieciskās valodas koncentrācijas rezultātā jāpāraug par kādu "jaunu realitāti", kura neatpaliek no dabas, bet zināmā mērā pat pārspēj to [26, 298].

Kad 1922. gadā Berlīnē Van Dīmena galerijā notika grandioza krievu avangardistu izstāde, kura radīja īstu sajūsmas vilni Rietumu mākslinieku vidū un atstāja milzīgu ietekmi uz Eiropas avangardu, tās dalībnieku vidū bija arī A. Drēviņš [23, 67]. Taču tā laika padomju kritika pret A. Drēviņa daiļradi nereti izturējās, kā rakstīja viņa bijušais skolnieks mākslinieks B. Ribčenkovs, "pavirši un vienpusīgi", nosodot par tautai nesaprotamiem darbiem. "Lai kaut kā mīkstinātu šos triecienus, A. Drēviņš ar mežona viltību laiku pa laikam paziņoja, ka viņa audekli ir mācību darbi, kuru uzdevums ir tikai vairot gleznieciskos līdzekļus un māksliniecisko meistarību." [26, 301] Ari J. Siliņš, atzīmējot, ka A. Drēviņa darbos var nodalīt divas grupas ("Vienā darbu daļā it kā sapnī redzētas ainas, tēlotas naivā, primitīvā iekšskatā.. Otra darbu kategorija – tradicionālais reālisms, žanriski figurālie tēlojumi ar miesu, apaļotību, substanci.." [13, 336]), faktiski ir atklājis mākslinieka piemērošanos apstākļiem – atdodot obligātās nodevas valdošajai ideoloģijai, viņš cerēja vismaz daļēji saglabāt radošo brīvību.

Šādai taktikai bija savi pagaidu panākumi. 1928. gadā Drēviņa darbu "Rudens" iegādājās Valsts izglītības komisariāta izveidotā komisija mākslas darbu iepirkšanai [KVLMA, 645. f., 1. apr., 482. l., 77. lp.]. Atzinīgi tika novērtēta viņa pievēršanās dabas tematikai. 1928. gadā A. Drēviņam un viņa dzīvesbiedrei gleznotājai N. Udaļcovai veltītajā ziņojumā Krievu muzejā mākslas kritiķis N. Puņins visai cerīgi vērtēja abu mākslinieku daiļrades perspektīvas: "Udaļcovas un Drēviņa pāriešana no formālisma uz emociju ceļa pasaules uztveres pilnības izteikšanai ir tipisks krievu mākslas ceļš. Formālistu lozunga "strādā pie formas, pārējais nāks pats no sevis" vietā Udaļcovai un Drēviņam ir tipisks ja ne pretējais, tad – "strādā pie tā un cita vienādā mērā" [28, 71].

Taču 20. gadu beigās noteikta gleznošanas maniere, piederība pie noteiktas radošās inteliģences organizācijas kļuva par padomju mākslinieka revolucionāri idejiskā brieduma kritēriju. Politiskais totalitārisms nevarēja neatspoguļoties kultūras dzīvē. Politika arvien vairāk sāka izkropļot mākslas attīstības normālo gaitu, ietekmējot to ar dažādu "neproletārisku virzienu" nosodījumiem un aizliegumiem. PSRS sākās periods, kad no mākslas un māksliniekiem arvien noteiktāk tika prasīta tieša kalpošana varai. Tāpat kā literatūrai, mūzikai, kinomākslai, arī tēlotājmākslai bija aktīvi jāveicina totalitārā režīma

nostiprināšanās. Tādus šķiriski "neitrālus" žanrus kā ainava, klusā daba varas nesēji uztvēra kā kaut ko nelojālu. Faktiski, sākot no t.s. lielā lūzuma gada (1929. g.), partijas un valsts ideoloģiskās iestādes izvērta tādu cīņu par "proletārisko mākslu", kura nepieļāva vairs nekādu citādāku domāšanu. Patiesība pēdējā instancē, vienpusīga izpratne par sociālistiskās mākslas uzdevumiem aizšķērsoja ceļu daudziem radošiem meklējumiem. Lai varētu sekmīgi turpināt darbu daiļrades jomā, bija ne tikai jādemonstrē atbalsts "revolucionārajam" virzienam mākslā, bet arī jācinās pret partijas un valsts vadības, to aparātu kontrolēto mākslinieku organizāciju nosodītajiem "nepareizajiem" novirzieniem mākslā, arī tad, ja tos atbalstīja kolēģi – "kreisie" mākslinieki, kuri vēl nesen bija sabiedrotie kopīgajā cīņā pret "vecu, buržuāzisko" mākslu. Šo spiedienu uz savas ādas izjuta arī latviešu mākslinieki Maskavā.

1930. gadā sakarā ar Augstākā mākslinieciski tehniskā institūta slēgšanu un divu jaunu mācību iestāžu – Maskavas Arhitektūras institūta un Maskavas Mākslas institūta – izveidi tā vietā A. Drēviņš zaudēja pasniedzēja darbu. Acīmredzot tas bija liegts tāpēc, ka, pēc oficiālo kritiķu domām, viņš esot "mežģījis padomju jaunatnes smadzenes" [16, 33].

Šajā laikā padomju mākslinieku organizācijas pašas demonstrēja vēlmi pielikt savu roku "sociālisma celtniecības paātrināšanā". Žurnāls "Iskusstvo v massi" (Mākslu – masās) aicināja: "Revolūcijas mākslinieki, visi uz rūpnīcām un fabrikām dziļā vēsturiskā uzdevuma – piecgadu plāna aktīvas izpildes labā! Noformējiet sienas avīzes, sociālistiskās sacensības plāksnes, sarkanos stūrīšus, zīmējiet varoņus cīņā par rūpniecības finanšu plāna izpildi, sienas avīžu karikatūrās šaustiet slīmestus, ierāvējus, darba kavētājus, labākas vietas meklētājus, šaustiet birokrātismu, velciet dienas gaismā kaitniecību!! .. Cīnieties par piecgadi četros gados!" Neatsaukties šim aicinājumam nozīmēja nostādīt sevi ārpus "sociālisma cēlāju" rindām. Daudzi mākslinieki tika nosūtīti uz industriālās un kolhozu celtniecības rajoniem. 1931. gada aprīlī komisija, kas darbojās pie Krievijas Sociālistiskās Federatīvās Padomju Republikas (KSFPR) Tautas izglītības komisariāta Daiļliteratūras un mākslas galvenās pārvaldes Mākslas sektora, izstrādāja šādu komandējumu noteikumus un uzdevumus. Tajos bez attiecīgu mākslas darbu radīšanas ietilpa arī sabiedriskā darba veikšana. 116 komandējamo vidū bija arī A. Drēviņš. Komandējumos tapušās gleznas pieņēma Viskrievijas mākslinieku kooperatīvās savienības ekspertu komisija. A. Drēviņš pabija Kazahijā un iesniedza komisijai trīs gleznas, taču tās ar spriedumu "Darbos trūkst konkrētības.

Tēmai nav sakara ar komandējumu” tika atzītas par nepieņemamām [KVLMA, 645. f., 1. apr., 441. l., 8., 10., 12. lp.].

Faktiski A. Drēviņš cieta par savu aizraušanos ar ainavu tā vietā, lai gleznotu revolucionārus vai darbaļaudis – triecienniekus, kā arī par savu nestandarta, neatdarināmo gleznošanas manieri. Kā raksta mākslas zinātniece M. Jablonska, viņa mākslā ietvērās protests pret augošo padomju mākslas parādes grandiozitātes uzspiešanu [29, 24].

A. Drēviņš saņēma kritiku arī latviešu presē. Ar rakstnieka A. Cepļa roku rakstīta, tā gan bija krietni vien saudzīgāka par Vissavienības mēroga kritiķu izteikumiem. “Peizāžu varam vērtēt kā vienpusību, šaurību tagad, kad tēmu bagātība un spilgtums klieudz pretī ik uz soļa, kad lielo darbu procesi prasās pēc atspoguļojumiem un tālākvirzības.” Arī A. Cepļa raksts, tāpat kā iepriekš minētās B. Ribčenkova atmiņas, liecina, ka nelokāmas pretestības bezperspektivitāti, savas daiļrades neatbilstību partijiski valstiskajām prasībām saprata arī pats mākslinieks. Tāpēc A. Drēviņa “nākamais, tālākais solis, pēc viņa paša izteikumiem, – ieraut, iedzīvināt savā organizētajā peizāžā cilvēku kā darbojošos vienību. Saistīt peizāžu ar industrijas, ar mūsu jaundzīves motīviem. Organiski ieauzot šos elementus dabas attēlā.” [5, 467]

Tomēr dzīvot kļuva arvien grūtāk ne tikai morāli, bet arī materiāli. A. Drēviņa dzīvoklī nebija nekādu mēbeļu, izņemot darba un reizē pusdienu galdu un pāris vecu krēslu. Acīs krita vienīgi divi veci, “kronim” piederoši mōlberti. Ēdīens arī bija ļoti pieticīgs [26, 302]. 1938. gadā viņa parāds Viskrievijas mākslinieku kooperatīvajai savienībai un Latviešu kultūras un izglītības biedrībai “Prometejs” bija sasniedzis apmēram 11 tūkstošus rubļu [16, 65].

1932. gada 23. aprīlī VK(b)P CK pieņēma speciālu lēmumu par literatūras un mākslas organizāciju pārbūvi, kurā bija izvirzīts uzdevums izvērst tiešu cīņu “pret antiproletāriskām, oportunistiskām tendencēm un virzieniem daiļliteratūrā un mākslā” [8, 549]. Lēmums paredzēja daudzo mākslinieku grupu apvienošanu. Padomju mākslas vēstures literatūrā tika atzīts, ka dažādu mākslinieku grupu pastāvēšana bijusi attaisnojama iepriekšējā etapā, bet 30. gados tā zaudējusi jēgu, sākusī bremsēt augšupejošo padomju mākslas attīstību [22, 10]. Patiesībā šā lēmuma mērķis bija ne tikai mākslinieku spēku konsolidācija, bet arī viņu centienu unifikācija un vienas radošās metodes, kura 1934. gadā tika izvērsti formulēta kā “sociālistiskais reālisms”, iedibināšana.

Lai padarītu pārliecinošus totalitārā režīma melus, kas arvien vairāk ietekmēja padomju sabiedrības dzīvi, no māksliniekiem tika prasīta dokumentāli

precīza detaļu atveidošana, sava veida sikmanīgs īstenības surogāts. Reālisma saturs tika sašaurināts līdz naturālismam. Pēc lēmuma pieņemšanas izvērtās mākslas vēsturē vēl nepieredzēta cīņa pret “formālismu”. Nekompetenti spriedumi, direktīvi norādījumi noteica padomju tēlotājmākslas attīstības gaitu [21, 7, 8, 10, 15 u.c.]. Oficiālā mākslas kritika brīdināja: “Tas, kurš tulko CK lēmumu kā amnestiju visādām antimarksistiskām, antiļeņiniskām tendencēm, mākslas bezidejiskumam, tas rūgti maldās.” [20, VII]

Kopš šī brīža jebkādi mākslinieku mēģinājumi izrauties no partijas norādījumu loka bija lemti neveiksmei. Gan ar mākslinieku apvienošanu vienotās organizācijās (kas faktiski notika piespiedu kārtā), gan ar šaustošu kritiku, gan ar valsts pasūtījumu sistēmu politiskais režīms varēja kontrolēt un virzīt mākslas attīstību.

1932. gadā A. Drēviņa darbi kā padomju mākslas nostājai neatbilstoši tika aizvēkti no Oktobra revolūcijas 15. gadadienai veltītās Vissavienības mākslinieku izstādes [4, 126–127]. Tikai KSFP 15 gadu jubilejas izstādē A. Drēviņam izdevās izstādīt dažas “nelielas gleznas” [31, 1933. 4. jūl.].

Kritika nesaudzīgi šaustīja A. Drēviņu. Viņš “zināmā mērā” tika pieskaitīts tiem māksliniekiem, kurus “nākoties pieminēt”, kad jārunā par tā “individuālistiskā pesimisma ietekmi, kas propagandē galēju subjektīvismu, kurš noved gan savu sekotāju – daiļdarbu radītāju, gan darba cilvēku – skatītāju mākslinieka fantāzijas radītā briesmīgu fantomu un bezķermenisku ziedošu abstrakciju pasaulē.” A. Drēviņa darbi liecinot par “pašizolāciju no strādnieku šķiras uzdevumiem, no dalības kultūras celtniecībā”. Šī radošā pašizolācija esot jāvērtē kā “neprasme vai nevēlēšanās ar savu darbu atsaukties to uzdevumu risināšanai, kurus padomju māksliniekiem izvirzījusi strādnieku šķira. Šādi noskaņojumi un radošās koncepcijas objektīvi – neatkarīgi no tā, vai mākslinieks subjektīvi to vēlas, vai ne – ir reakcionāra parādība, kas atspoguļo to kapitālistisko elementu pasaules uztveri, kuri mūsu zemē sociālisma uzvaras gaitā tiek likvidēti kā šķiras.” [19, 93, 94]

Argumentētu pieņēmumu par A. Drēviņa “noskaņojumiem un radošajām koncepcijām” jau mūsdienās izteikusi mākslas zinātniece V. Starodubova. Viņa uzskata, ka 30. gadu sākumā pārdzīvotais nervu sasprindzinājums, pastāvīga jaunas nelaimes gaidīšana ir stindzinājusi mākslinieka gribu, un šo baiļu hipnozi viņš varēja pārvarēt, tikai iesaistot to uz audekla. Te tad arī ir meklējams cēlonis, kāpēc A. Drēviņa šā perioda gleznas ar ēkām – barakām, figūrām – fantomiem, kas uztveramas kā tuvojošās nelaimes materializētas priekšnojautas,

bija drūmas, nospiedošas bezizejas sajūtas piesātinātas. Tāpēc šie darbi netika izstādīti, bet to autors apvainots visos "formālisma" "nāves grēkos", "pret-tautiskumā". Taču negleznot mākslinieks nevarēja – tikai materializējis savas izjūtas gleznās, viņš atkal atguva spēju uztvert reālās dzīves formas un krāsas [17, 19].

Tā laika Izglītības tautas komisariāta galvenais inspektors tēlotājas mākslas lietās kritiķis O. Beskins par A. Drēviņu rakstīja: "Materialitāte, priekšmetis-kums, dzīvīgums ir dziļi naidīgi viņa daiļradei. Viņš glezno nevis dabu, bet tikai savas atmiņas tēlus.. Mēs velti meklēsim Drēviņa daiļradē mūsdienu tēlus." Taču šis oficiālo iestāžu pārstāvis kā pozitīvu atzīmēja A. Drēviņa uzstāšanos Maskavas apgabala padomju mākslinieku savienības sēdē – tajā A. Drēviņš, konstatējis, ka "kreiso" mākslinieku, pie kuriem viņš piepulcēja arī pats sevi, politiskā apziņa vēl esot gaužām vāja, vērsās pie "kreisās frontes" ar aicinājumu "pagriezties pret dzīvi, pret dabu" [18, 9, 10]. Acīmredzot A. Drēviņš atkal bija ķēries pie "kara viltības" – ar savas "audzināšanas pozitīvo rezultātu" demonstrēšanu centies paglābties no iznīcinošas kritikas, saglabāt iespēju strādāt. 1933. gadā viņš devās uz Armēniju gleznot dabu, centās tur pārvarēt savu nospiešību. Taču gleznotājam piemita tik spilgta mākslinieciskā individualitāte, ka arī vēlāk tā vienkārši nevarēja neizsaukt "sociālistiskā reālisma" mākslas idejisko kuratoru uzbrukumus.

1936. gada 10. martā sakarā ar avīzē "Pravda" publicētajiem rakstiem "Sajukums mūzikas vietā" (Сумбур вместо музыки) un "Neīstais balets" (Балетная фальшь) notika Maskavas mākslinieku savienības valdes sēde, kas bija veltīta cīņai pret "formālismu" un "naturālismu". Par vienu no galvenajiem apspriežamajiem jautājumiem kļuva A. Drēviņa daiļrade. Līdz depresijai novestais mākslinieks tomēr centās aizstāvēt savus principus. Viņa aizstāvības runā iezīmējās vairāki būtiski momenti. Pirmkārt, viņš tāpat kā iepriekš it kā nožēloja savas agrākās "kļūdas". "Es savā ceļā esmu izmēģinājis ļoti daudz. Pārdzīvojis daudz virzienu, izdarījis daudz kļūdu un no daudzām kļūdām atteicies." Taču reizē viņš norādīja, ka "mākslinieka kultūra ir ļoti sarežģīta un grūta lieta, tik viegli to nevar pārvarēt". Otrkārt, A. Drēviņš norādīja uz tām metodēm, ar kādām mākslinieki tika ietekmēti. "Es biju uz Sergeja Gerasimova izstādi. Dažiem viņa darbiem es nepiekrītu, bet kritikā es lasu pilnīgi pretējo. Tāda dubultošanās pastāv visā mūsu dzīvē." Viņš atcerējās arī savu pieredzi, to laiku, kad "ar ainavām ej, kurp gribi. Tam bija zināma ietekme. Es noslēdzos sevī." Treškārt, mākslinieks pauda principiālu viedokli par Padomju

Savienībā kultivēto "sociālistisko reālismu". "Šeit runā par reālismu. Man, vidējam cilvēkam, ir skaidrs, ka šajā reālismā 50 procentu ir eklektisms. Šāds ceļš man liekas ļoti viegls.. Jūs man nosauksiet Johansona (B. Johansons – viens no "sociālistiskā reālisma" pamatlicējiem padomju glezniecībā, vēlāk PSRS Tautas mākslinieks, PSRS Mākslas akadēmijas īstenais loceklis, Sociālistiskā Darba Varonis. – V.Š.) vārdu, bet es jums pierādīšu, cik daudz viņa darbos ir Repina atdarinājumu. Viņš ir spējīgs cilvēks, taču man ir skaidrs, ka tas ir eklektisms un atdarināšana." A. Drēviņš izteica arī vērtējumu tendencei, kas vērojama Padomju Savienībā tēlotājmākslas attīstībā: "Tajā, ko mēs redzam mūsu izstādēs, ietveras lielas briesmas. Mūsu izstādēs mušas sprāgst. [Šeit atskanēja aplausi. – V.Š.]. Tas, biedri, tālu nenovedīs." Šāda pozīcija izraisīja attiecīgus secinājumus. Kāds no klātesošajiem gleznotājiem – L. Vjazmenskis – paziņoja: "Es nešaubos par Drēviņa patiesumu, taču viņa konkrētais piemērs man rāda, ka viņš savā mākslinieciskajā estētikā atrodas tādā stāvoklī, kas ir tiešā pretrunā ar politisko pasaules uzskatu.. Tas liecina par to, ka viņa māksliniecisko uzskatu pārbūve atpaliel no viņa kopējās virzības, viņa pasaules uzskata, pilsoniskā stāvokļa" [1, 2943. f., 1. apr., 80. l., 31.–36., 56.–58. lp.].

Nākamajā dienā notika cita "formālismā" apsūdzēta mākslinieka A. Fonvizina izstādes apspriešana. Arī tās gaitā O. Beskins, kurš jau 1933. gadā bija kritizējis A. Drēviņa darbus, atkal daudz vērības veltīja viņa daiļradei. Kritiķis atzina, ka pēdējo Viskrievijas kooperatīvās mākslinieku savienības mākslinieciskās padomes iepirkšanai atlasīto darbu vidū labākais piederējis A. Drēviņa otaī. "Tas bija prieks, jo tas ir [b]iedra] Drēviņa, augsti profesionāla mākslinieka, ļoti laba – kā daži saka – "gleznieciskā masīva" pazinēja, pārkārtošanās no formālistiskām pozīcijām.. Pēdējos trīs gados pēc visiem strīdiem par formālismu un Drēviņa nepieņemšanu visiem strīdiem – bet Drēviņš ir nevaldāms un spītīgs cilvēks – viņš ir sācis domāt par kļūdām un ir izdarījis secinājumus." Tomēr A. Drēviņš, ignorējot viņam veltītās uzslavas, aizstāvēja A. Fonvizinu un atkal kritizēja valsti pastāvošo situāciju: "Ir veikli ļaudis, kuri varbūt nav diez ko cienījami, bet viņi iekārtojas. Tas notiek ik uz soļa. Pie mums par to smejas un nepievērš tam uzmanību. Cita lieta, kas ir pati svarīgākā un kura nomoka mākslinieku daudz vairāk, ir daiļrades jautājumi. Es pēdējā laikā domāju, ka šeit arī notiek milzīga vardarbība." [Turpat, 136.ā l., 34., 35., 46. lp.]

Faktiski mākslinieks negribēja un nespēja turpināt jau agrāk daļēji viņa paša aizsākto pielāgošanos politiskajam režīmam valstī un gleznot naturālistiskas ainīņas no "sociālisma cēlāju" dzīves, t.i., iet ceļu, ko viņam atkal visai skaidri

norādīja O. Beskins. Tā vietā viņš pārgāja uzbrukumā, centās atmaskot valdošo mākslas vadības sistēmu.

Aizsāktajā "formālisma un naturālisma" apkaršanas kampaņā iesaistījās arī latviešu mākslinieki. 7.–8. aprīlī notika "latvju padomju mākslinieku konference". Galvenais dienas kārtības jautājums bija – "Par sociālistisko reālismu, pret formālismu un rupju naturālismu". Referātu nolasīja Starptautiskās mākslinieku apvienības vadītājs A. Duruss. Viņš mēģināja savienot "sociālistiskā reālisma" iedibināšanas prasību ar profesionālu pieeju mākslas darbiem. Pamatnostādne skanēja: "Tādus formālistiski noskaņotus mākslniekus, kuri savu formālismu pārvar, kā, piemēram, ..Drēviņš, mēs varam tikai apsveikt. Formālistu vidū ir daudz apdāvinātu mākslinieku. Mēs neapkarojam viņus, bet tikai viņu formālismu, un gribam, lai viņi aug sociālistiskā reālisma virzienā." Tika izstrādāta rezolūcija, kurā bija norādīts, ka "visiem latvju mākslniekiem turpmākā darbā jāvadās no partijas centrālorgāna "Pravda" dotiem norādījumiem par atsvabināšanos no rupja formālisma un naturālisma iespaidiem mākslā." [2, 1. apr., 201. l., 23., 35., 38.–41., 47. lp.; 199. l., 31.–33. lp.] Konferences materiālus publicēja žurnālā "Celtne" [30, 309, 310], bet redakcijas darbinieku vērtējums par A. Drēviņa darbu bija krietni vien negatīvāks nekā konferencē izskanējušais: "Drēviņa "Meitenē" vēl, bez šaubām, nav pārvarēts formālisms, pārāk liek sevi just subjektīvisms, viņa atrautība no īstenības.." [6, 277].

Acīmredzot A. Drēviņš, pievēršoties latviešu tematikai, mēģināja izvairīties no pakļaušanās "sociālistiskajai realitātei", paglābties no iznīcinošās kritikas. Par to liecināja konstatējums "Celtne", ka viņš "latvju tematikai sāk piegriezties tikai pašā beidzamajā laikā" [turpat]. Drīzumā Maskavas Latviešu centrālajā strādnieku klubā tika noorganizēta mākslas studija, kur kā "mācību spēks" tika piesaistīts arī A. Drēviņš [2, 1. apr., 201. l., 14. lp.; 202. l., 1. lp.]. Bet uz sliekšņa bija jau baisais 1937. gads.

Maskavas apgabala padomju mākslinieku savienības 1937. gada februārī sastādītajā izcilāko padomju mākslinieku raksturojumu kopojumā – sava veida "rangu tabulā" – A. Drēviņš tika pieskaitīts grupai, kurā ietilpst "izveidojušies meistari, kuri pārslēgušies uz padomju tematiku un cenšas atspoguļot mūsdienu padomju īstenību". Konkrēti A. Drēviņa raksturojums skanēja šādi: "Piederēja bezpriekšmetnieku grupai, kurā, vērtējot pēc formālajiem sasniegumiem glezniecisko kvalitāšu ziņā, ieņēma izcilu vietu. Kopš 1929. gada iezīmējas straujš lūzums, un viņš pāriet pie reālistiskas ainavas." [1, 2943. f., 1. apr., 150. l., 5., 14.–15. lp.]

Taču visumā pozitīvais raksturojums nelīdzēja.

1937.–1938. gadā tika likvidētas latviešu kultūras un izglītības iestādes, arestēti daudzi ievērojami latviešu darbinieki, kā arī arī pavisam vienkārši latviešu darbaļaudis. Represēja gandrīz visus latviešu māksliniekus, arī A. Drēviņu. Viņam tika inkriminēti noziegumi, kurus tas nevarēja iedomāties pat visbriesmīgākajos murgos.

A. Drēviņa 1938. gada 17. janvāra pratināšanas protokolā var lasīt viņam izspiestu liecību: viņš bijis iesaistīts “kontrrevolucionārā nacionālistiskā latviešu organizācijā”. Tiesa, par šīs organizācijas uzdevumiem A. Drēviņš neko nezina. Taču, jautāts par tiem otrreiz, viņš “atcerējās” – tai esot bijis jārada kontrrevolucionāras šūniņas. Uz jautājumu, kā izpaudās viņa naidīgums pret padomju varu, A. Drēviņš atbildēja: “Es atbalstīju formālistiskās pozīcijas mākslā un pret-darbojos sociālistiskajam realismam, un, kad nāca norādījums sekot sociālistiskajam realismam, es uzskatīju par padomju varas pārdarījumu to, ka tā neļauj brīvi strādāt un apspiež mākslinieka daiļradi, un tikai 1932. gadā ar lielām grūtībām es mainīju savas formālistiskās tendences.” Uz jautājumu, vai viņš esot nodarbojies ar kontrrevolucionāru aģitāciju latviešu kolhozos, A. Drēviņa atbilde skanēja: “Es to nenoliedzu, es runājos ar kolhozniekiem par latviešu dzīvi Padomju Savienībā, atcerējos to, kā dzīvo tauta Latvijā. Par Latviju es runāju kā par savu dzimteni.” [16, 64–66]

A. Drēviņu nošāva 1938. gada 26. februārī [3, 83]. Par mākslinieka noslep-kavošanu viņa radiem pat nepaziņoja. Līdz pat 1956. gadam A. Drēviņa dzīves-biedre māksliniece N. Udaļcova rakstīja apžēlošanas lūgumus un pārtrauca to darīt tikai pēc viņa rehabilitācijas 1957. gadā [28, 121, 184]. A. Drēviņa arestā laikā dzīvesbiedre arī paglāba mākslinieka darbus no konfiskācijas – viņa tos uzdeva par saviem. Gleznas noslēpa Drēviņu ģimenes aukle, vēlāk tās atkal nonāca mākslinieka sievas un dēla aprūpē [27, 8].

Pēc latviešu mākslinieku rehabilitācijas viņu darbi atkal bija pieejami sabiedrības apskatei. Jāatzīmē, ka mūsdienās lielāko atzinību ir ieguvuši tieši tie mākslinieki, kuri visnoteiktāk pretojās padomju ideoloģijas un politikas spiedie-nam, pakļāvās tam tikai daļēji. Spītīgā nevēlēšanās sekot gataviem paraugiem, vēlme iet patstāvīgu ceļu mākslā – šādas tendences bija raksturīgas pirmām kārtām G. Kluča un A. Drēviņa daiļradei.

20.–30. gados A. Drēviņam gandrīz nepārtraukti nācās cīnīties par tiesībām uz jaunradi. Mūsdienās ir notikušas vairākas A. Drēviņa darbu izstādes, viņa darbi atrodas Tretjakova galerijas pastāvīgajā ekspozīcijā.

Iepazīstinot ārzemju skatītājus ar padomju mākslu gandrīz vienmēr tiek demonstrētas arī A. Drēviņa gleznas [16, 6]. Tiek atzīts, ka A. Drēviņš ir unikāla mākslinieciska personība laikmeta kultūras kontekstā [28, 8], mākslinieks redzami atšķiras no citiem gleznotājiem, ar kuriem viņš strādāja līdzās [15, 47], ka viņa māksla apsteidza savu laikmetu [29, 25], un tikai pārāk īsais mūžs neļāva viņam sasniegt savu “zilo putnu” – panākt glezniecībā neizsakāma skaistuma un gudras vienkāršības sintēzi, ar to izejot klasikā [26, 304].

A. Drēviņa laikabiedrs, latviešu gleznotājs, P. Irbitis 1936. gadā izteica domu, ka “latvju padomju māksliniekiem „piekrīt zināma loma nacionālās kultūras izveidošanā” [31, 1936, 23. jūn.], taču pēc tam, kad Latvija 1940. gadā tika inkorporēta Padomju Savienības sastāvā, vietējiem māksliniekiem tā arī nekļuva pieejama tā pieredze, kuru jau bija guvuši viņu bojā gājušie kolēģi PSRS. Tikai pēc mākslinieku rehabilitācijas gadu gaitā viņu sasniegumi nonāca plašākā aprītē. Tas diemžēl negatīvi ietekmēja 20.–30. gadu latviešu padomju mākslinieku lomu “nacionālās kultūras izveidošanā”.

Arhīvu materiāli

1. Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvs (KVLMA), 645., 1538., 2943. f.
2. Latvijas Valsts arhīvs (LVA), 1339. f.

Literatūra

3. Beika, A. Latvieši Padomju Savienībā – komunistiskā genocīda upuri, 1929–1939. Grām.: *Latvijas Okupācijas muzeja Gada grāmata : 1999. genocīda politika un prakse*. Rīga, 2000.
4. Birzgalis, J. Dažas ziņas par latviešu māksliniekiem, kas mācījušies mākslas augstskolās 20. gados. Grām.: *Latviešu tēlotāja māksla*. IV. Rīga, 1962.
5. Ceplis, A. Gleznotājs Drēviņš. *Celtne*. Nr. 2, 1932.
6. Činīties sociālistiskās sabiedrības veidotāju pirmajās rindās. *Celtne*, Nr. 4, 1936.
7. Eglītis, A. Latviešu padomju tēlotājas mākslas pionieri. Grām.: *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga, 1960.
8. Jaunu uzdevumu augstumā. *Celtne*. Nr. 6, 1932.

9. Knospe, V. Nāves pļaujasvieta. *Neatkarīgā Cīņa*. 1994, 21. febr.
10. Prieditis, A. *Latvijas kultūras vēsture : No vissenākajiem laikiem līdz mūsdienām*. Daugavpils, 2000.
11. R.P. Latviešu sarkano strēlnieku mākslinieku izstādē. *Rīgas Balss*. 1959, 26. janv.
12. Siliņš, J. *Latvoju māksla, 1915–1940*. I. Stokholma, 1988.
13. Siliņš, J. *Latvoju māksla, 1915–1940*. II. Stokholma, 1990.
14. Stranga, A. Kultūra, māksla, izglītība Latvijā 1918.–1940. gadā. *Latvijas Vēsture*. Nr. 4, 2003, 102. lpp.
15. Александр Давидович Древин, 1889–1938. К 90 летию со дня рождения : Каталог выставки. Москва, 1979.
16. Александр Древин в музейных собраниях. Москва, 2003.
17. Александр Древин, Надежда Удальцова : Каталог выставки. Москва, 1991.
18. Бескин, О. Формализм в живописи. *Искусство*. № 3, 1936.
19. Буш, М. и А. Замашкин. Путь советской живописи, 1917–1932. *Искусство*. № 1/2, 1933.
20. Вольтер, А. Наши задачи. *Искусство*. № 1/2, 1933.
21. Живопись 20–30-х годов. Москва, 1991.
22. История искусства народов СССР. Т. 7. Москва, 1972.
23. Костиков, В. Не будем проклинать изгнание. Москва, 1990, с. 67.
24. Костин, В.И. Кто там шагает правой? В кн.: *Панорама искусств*. 3. Москва, 1980.
25. Огинская, Л. Густав Клуцис. Москва, 1981.
26. Рассказы Б.Ф. Рыбченкова. *Пространство картины*. Москва, 1989.
27. Тиханова, В.А. "...за отсутствием состава преступления..." В кн.: *Панорама искусств*, 13. Москва, 1990.
28. Удальцова, Н. Жизнь русской кубистики : дневники, статьи, воспоминания. Москва, 1994.
29. Яблонская, М. Надежда Андреевна Удальцова. Александр Давидович Древин. *Огонек*. № 25, 1988.

Īsziņas periodikā

30. *Celtne*. Nr. 4, 1936.
31. *Котинāри Cīņa*. 1933, 4. jūl.; 1936, 23. jūn.

32. *Krievijas Čiņa*. 1928, 13. sept.

33. *Искусство в массы*. № 8, 1930.

Vitālijs Šalda

Collision of the Artist with the Power. Painter Aleksandrs Drēviņš (1889–1938)

Summary

In the 20ies in the Soviet Art the priority was given to the left, underground trends of art. In the art, pluralism was still predominant, and so far it had been tolerated by the Bolshevik Party. Also the Latvian painter Aleksandrs Drēviņš kept to the left positions in his artistic search.

In the end of the 20ies considerable changes were taking place in the Soviet Union, and they influenced living and working conditions of both the society as such and the artists in particular. The state policy was more and more distorting the natural way of development of the arts. There expanded the fight against "formalism" in the arts. A. Drēviņš lost a teacher's job in the higher school of art; his paintings were not accepted for exhibitions. The official art criticism turned against him as a "formalist". In fact, he suffered because he refused to paint revolutionary themes or portraits of workpeople – "shock-workers of the construction of socialism", as well as because of his individual brush-work. In the course of Stalin's repressions A. Drēviņš was murdered in February, 1938.

Nowadays A. Drēviņš is an internationally recognized artist.