

Rēzeknes Augstskola  
Tallinas Universitāte  
P. M. Mašerova vārdā nosauktā Vitebskas Valsts universitāte

ISSN 2256-022X

# MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ

II starptautiskās zinātniski praktiskās  
konferences materiāli

## ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE

Proceedings of the 2<sup>nd</sup> International  
Scientific and Practical Conference



Rēzekne  
2013

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ: II starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE: Proceedings of the 2<sup>nd</sup> International Scientific and Practical Conference

**Redakcijas kolēģija / Editorial Board**

*Dr.art. Aleksandrs Lisovs (Vitebskas Valsts universitāte, Baltkrievija)*

*Dr.philol. Karīne Laganovska (Rēzeknes Augstskola, Latvija)*

*Dr.paed. Aina Strode (Rēzeknes Augstskola, Latvija)*

*Ph.D. Marju Kõivupuu (Tallinas Universitāte, Igaunija)*

*Ph.D. Olga Kosiborod (Maskavas Pilsētas pedagoģiskā universitāte, Krievija)*

**Redaktore / Editor**

*Karīne Laganovska*

**Korektore / Reader**

*Inese Jermakoviča*

**Tulkotājas / Translators**

*Mārīte Opincāne (Angļu val. / English)*

*Rīta Burceva (Krievu val. / Russian)*

**Vāka dizains / Cover design**

*Aina Strode*

**Visi krājumā ievietotie raksti recenzēti.**

*All the published articles are reviewed.*

**Par rakstu saturu atbild autori.**

*The authors are responsible for the content of the articles.*

© Rēzeknes Augstskola, 2013

ISSN 2256-022X

ISBN 978-9984-44-119-1

Tirāža 70 eks.

## SATURS Contents

### KULTŪRA UN SABIEDRĪBA REĢIONĀLĀS IDENTITĀTES DISKURSĀ Culture and Society in the Regional Identity Discourse

#### **Наталья Большакова**

Электронная библиотека «Pskoviana» (состав, структура, перспективы развития)  
*Electronic Library „Pskoviana” (structure, content, prospects of development)* ----- 9

#### **Rita Burceva**

Культуры мantojuma interpretācija Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā  
*Interpretation of Culture Heritage in Latvian Ethnographic Open Air Museum* ----- 17

#### **Mairita Folkmane**

Nozīmīgākie krustpunkti Daugavpils Reģiona Mākslinieku asociācijas darbības laikā no 1998. līdz 2013. gadam  
*Significant intersections Daugavpils Region Artists Association during 1998-2013* ----- 25

#### **Silvija Geikina**

Daugavpils muzikāli dramatiskais teātris (1959-1962)  
*Daugavpils musically dramatic theatre (1959-1962)* ----- 35

#### **Signe Grūbe, Austra Celmiņa-Keirāne**

Gleznotāju līdzdalība Latvijas valsts veidošanas procesā mākslas lauka ietvaros  
*Painters participation in the process of Latvia State – formation within the field of art* ----- 41

#### **Ольга Косибород, Наталья Рыкунина**

Некоторые формы организации межэтнической коммуникации в современном мегаполисе  
*Some forms of the organization of interethnic communication in the modern megalopolis* ----- 47

#### **Надежда Лищенко**

Фольклорный архив Псковского государственного университета: от полевых записей к ресурсу удаленного доступа  
*Folklore Archives of Pskov State University: from field recordings to remote access* ----- 56

#### **Antra Medne**

Aleksandra Čaka sarakste vēstulēs – vēsturiskā un mākslinieciskā vērtība kultūras mantojuma kontekstā  
*Alexander Chak's Correspondence – historical and artistic value of the Latvian cultural heritage* ----- 63

### MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI Music Science for Practitioners

#### **Сергей Альгин**

Позиционный принцип в практике обучения игре на клавиатуре органно-фортепианного типа  
*Positional principle in practice of training to game on the keyboard of organno-piano type* ----- 73

**Iveta Dukaļska**  
„Kaktu” muzikants  
*Self-learned folk musician* ----- 81

**Iveta Kepule**  
Blokflautas spēles izmantošanas iespējas mūzikas mācībā 1.klašu skolēniem  
*The possibilities of using the playing of recorder in the music teaching for the first grade pupils* --- 90

**Ioannis Makris**  
The role of philately in musical education and cross-cultural interaction  
*Filatēlijas nozīme muzikālajā izglītībā un starpkultūru mijiedarbībā* ----- 98

**Andris Vecumnieks, Baiba Kurpniece**  
Totalitārisms un mūzika 20. gadsimta kontekstā  
*Totalitarianism and music in the context of the 20<sup>th</sup> century* ----- 104

## MĀKSLA UN DIZAINS Arts and Design

**Diāna Apele**  
Spāņu mākslinieka Pablo Pikaso devums grafikas attīstībā  
*Contribution of spanish artist Pablo Picasso into development of graphics* ----- 117

**Inese Brants**  
Porcelāna apgleznošanas māksla profesionālās socializācijas aspektā  
*An art of porcelain painting in aspects of the professional socialization* ----- 125

**Austra Celmiņa-Ķeirāne, Signe Grūbe**  
Latviešu mitoloģiskie tēli un motīvi Hildas Vīkas daiļradē  
*Representation of Latvian mythology in works of Hilda Vika* ----- 135

**Ilze Dūdiņa**  
Līvānu stikla fabrikas 20. gadsimta zvaigžņu stunda: tradicionālā stikla dizaina attīstība  
estētikas un eksistences telpā  
*Livani glass factory in the twentieth century star hour: traditional glass design and development  
of the aesthetics of existence in space* ----- 141

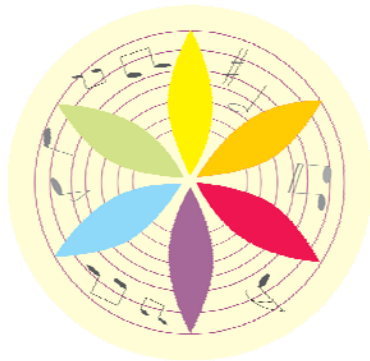
**Andra Irbīte**  
Mūsdienu arhitektūras un interjera dizaina loma Latvijas tēla veidošanā  
*The role of modern architecture and interior design in the Latvian branding* ----- 147

**Дарья Касьянова**  
Художественное оформление книги Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»  
*The decoration of the book by Lewis Carroll's „Alice in Wonderland”* ----- 155

**Александр Лисов**  
«Счастлив как еврей в Париже»: художники Парижской школы из Беларуси, Литвы, Латвии  
„Happy as the Jew in Paris”: the Artists of the School of Paris from the Belarus, Lithuania,  
Latvia ----- 164

<b>Александр Лисов</b> Мишель Кикоин и Резекне <i>Michel Kikoine and Rezekne</i> -----	171
<b>Silvija Ozola</b> Liepājas laukumu plānojums un telpiskā kompozīcija līdz Pirmajam pasaules karam <i>Planning and spatial composition of Liepaja squares up to World War I</i> -----	177
<b>Vladislavs Paurs</b> Mākslas izglītības attīstība Latgalē 20. un 21. gadsimtā <i>Art Education in Latgale in the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century</i> -----	186
<b>Māra Urdziņa-Deruma, Lolita Šelvaha, Mārīte Kokina-Lilo</b> Latviešu tradicionālās kultūras un multikulturālisma aspekti tekstila tehnoloģiju apgūvē <i>The Aspects of Latvian Traditional Culture and Multiculturalism in the Acquiring of Textile Technologies</i> -----	195
<b>Liene Zarembo, Skaidrīte Romančuka</b> Tradicionālo tekstilmozaīkas motīvu radošs pielietojums tekstilmozaīkas praktikumā <i>Creative use of traditional patchwork motif in the Patchwork &amp; Quilt workshop</i> -----	205
<b>Autori / Authors</b> -----	217





**KULTŪRA UN SABIEDRĪBA  
REĢIONĀLĀS IDENTITĀTES  
DISKURSĀ**

**CULTURE AND SOCIETY  
IN THE REGIONAL IDENTITY  
DISCOURSE**





## ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА «PSKOVIANA» (СОСТАВ, СТРУКТУРА, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ)

### Electronic Library “Pskoviana” (structure, content, prospects of development)

Наталья Большакова (Natalia Bolshakova)

Псковский государственный университет, Пл. Ленина, 2, Псков, Россия,

e-mail: bolshakova55@yandex.ru

**Abstract.** *The aim of work is generalization of experience of introduction of innovative forms of storage, scientific treatment and publication of expeditionary materials of the Pskov dialectal and folklore-ethnographic archive that is a resource base for many research and educational projects.*

*Formed during the field inspection for many decades and constantly executable archive contains a rich both language and culturological information generator about folk traditions, about the features of way of life, management, perception of the world, traditional and new values of carriers of folk culture of the Pskov region.*

*The funds indicated till recently were unevenly used in scientifically-educational aims. If a dialectal archive during a few decades is a source lexicographic and areal researches, on his base ten of research works is written, including dissertations, then rich potential of folklore part of archive on a row of objective reasons was not exposed.*

*Meantime an audiofund contains the records of works of verbal folk work of different genres: songs (ceremonial and calendar), fairy-tales, fables, legends, descriptions of ceremonies (wedding, baptismal, funeral-mention) etc. In addition, present records also are a base for a study and Pskov folk colloquial speech, as traditional folklore, especially in the verbal genres, is created and exists on dialectal basis. The artistic, historical and cultural value of various in a genre, stylish relation works of folklore does not cause doubts, but also their dialectal independence was not once marked by researchers and collectors.*

*The search of NT used on archived business resulted in creation of e-library of texts of "Pskoviana", the source of that is not published before the archived exclusive. Unlike a traditional e-library, that, as a rule, is a mediator between a user and informative resource, the e-library of texts formed by us is such resource.*

*Structural basis of library is made by the electronic databases created on the genre-thematic founding. Created and in 2012 got testifying to state registration electronic databases on themes: the "Verbal recitals of Great Patriotic war", "Traditional child's folklore", "Fairy-tales of the Pskov area". All three bases are placed on the specialized web-site (<http://nocpskoviana.pskgu.ru/index.php>).*

*The prospects of development of e-library of texts of regional character of "Pskoviana" are set in next directions.*

- *Addition and correction of the formed fragments of library. So, for example, the base sanctified to the military theme, where verbal stories are while presented only, is complemented due to genre expansion: a selection is already executed from the archive of texts of songs and chastushkas on a military theme.*
- *Introduction of voice files (wherein they are while absent) supporting the "deciphered" texts. Presently in a state of preparation there is forming of collection of fairy-tales in the format of CD, after the publication of that all voice files containing the Pskov fairy-tales will be placed on a web-site.*
- *Thematic expansion enclosures databases, primarily in the development of the themes.*
- *Creation of databases, based on areal principle. Presently in the stage of forming there is a local base on one of south districts of the Pskov area – Sebeže, located on a border with Latvia and Belorussia.*

*Decision of complex of the research and practice tasks related to informatization of the archived work, the row of the theoretical questions, related to the area of textual criticism, communicative dialectology, folklore, philological regional science, requires working.*

*Thus, experience showed that for positioning of regional specific of traditional folk culture in her speech forms an e-library of texts is most representative. The form of library, structured and at the same time allowing a high degree of variability, allows you to optimally organize archival data.*

*The applied methodologies showed perspective of select direction in-process with the archived material of high-cube. The complex of works carried out during the row of years in final analysis must result in creation of single accessible electronic archive to the users. But already the e-library of "Pskoviana" formed and now on the basis of the Pskov dialectal and folklore-ethnographic archive executes the functions of reliable storage and presentation of folk speech culture and language of Pskov earth.*

**Keywords:** *dialect and folklore and ethnographic archive, electronic library of regional texts, online database, philological regional studies.*

## Вступление

Своеобразие геополитического, историко-культурного и языкового положения Псковской земли формирует и определяет основные векторы развития ее изучения филологической наукой. Интегративные процессы, происходящие в самой науке, требуют поиска новых форм филологического осмысления регионального своеобразия коммуникативного пространства региона.

Целью работы является обобщение опыта внедрения инновационных форм хранения, научной обработки и публикации архивного экспедиционного материала, хранящегося в настоящее время в лаборатории региональных филологических исследований Псковского государственного университета.

Под хранением, наряду с традиционным содержанием фондов по разработанным принципам их классификации, понимается применение новых технологий, используемых в архивном деле.

## Содержание псковского архива

Основы Псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива были заложены кафедрами русского языка и литературы во второй половине XX в.; архив постоянно пополняется ежегодно организуемой диалектологической и фольклорной практикой студентов под руководством преподавателей.

Диалектный архив формировался начиная с к. 50-х гг. как результат сбора лексического материала для создания Псковского областного словаря с историческими данными (далее – ПОС), в составлении которого псковские диалектологи участвуют вместе с Санкт-Петербургским государственным университетом. Диалектный фонд включает картотеку ПОС (псковскую ее часть, которая насчитывает более 250 тыс. карточек) и рукописный фонд (экспедиционные тетради). В 90-е гг. начинает формироваться архив псковского отдела Лексического атласа русских народных говоров (далее – ЛАРНГ), который также состоит из рукописного фонда и картотеки. ЛАРНГ – это масштабный проект, возглавляемый Институтом лингвистических исследований РАН, в рамках которого псковские диалектологи участвуют в сборе лексического материала, в его картографировании, они также принимают участие в обсуждении научно-практических вопросов на регулярно проводимых совещаниях и семинарах. Таким образом, псковский диалектный архивный фонд существует как живой источник двух крупных проектов – ПОС и ЛАРНГ.

Фольклорный архив создается с 70-х гг. также как результат экспедиционной работы, которая организуется по специально разработанным программам-вопросникам, нацеленным на изучение фольклорных традиций Псковщины по различным темам: свадебный обряд, другие календарные праздники, сказки, разные виды несказочной прозы. Фольклорный архив включает рукописный фонд и аудиофонд, общий объем записей которого составляет более 1200 кассет, несколько десятков магнитных пленок.

Таким образом, накопленный в ходе полевого обследования за многие десятилетия и постоянно пополняемый Псковский диалектный и фольклорно-этнографический архив содержит в себе богатый источник как языковой, так и культурологической информации о народных традициях, об особенностях быта, хозяйствования, мировосприятия, традиционных и новых ценностях носителей народной культуры Псковского региона.

Вместе с тем до определенного времени фонды неравномерно использовались в научно-образовательных целях. Если диалектный архив является источником лексикографических и лингвогеографических исследований, на его базе написаны

десятки научно-исследовательских работ, в том числе и диссертаций, то богатый потенциал фольклорной части архива по ряду объективных причин не был раскрыт.

Между тем аудиофонд содержит записи произведений устного народного творчества разных жанров: песен (обрядовых и календарных), сказок, быличек, легенд, преданий, описаний самих обрядов (свадебных, крестильных, похоронно-поминальных) и т. д. Кроме того, имеющиеся записи также представляют собой базу для изучения и псковской народной разговорной речи, поскольку традиционный фольклор, особенно в своих вербальных жанрах, создается и существует на диалектной основе. Художественная и историко-культурная ценность разнообразных в жанровом, стилевом отношении произведений фольклора не вызывает сомнений, но и их диалектная самостоятельность не раз отмечалась исследователями и собирателями.

Таким образом, в соответствии с современным пониманием источников, в основе которого лежит идея комплексного, интегрированного подхода к объекту исследования, псковский фонд может быть осмыслен как единый диалектный и фольклорно-этнографический архив, который уже является ресурсной базой для ряда исследовательских проектов, которые осуществляются в Псков ГУ.

Одним из таких базовых проектов является создание электронной библиотеки текстов «Pskoviana», источником которой является не публиковавшийся ранее эксклюзивный материал Псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива.

### **Методы и подходы, используемые в архивной работе**

Необходимость сохранения культурно-исторического наследия, отраженного в вербальных и музыкальных формах, диктует необходимость выработки наиболее эффективных форм и связанных с ними методов научного исследования.

В связи с этим так важно упорядоченное представление и хранение архивных материалов с использованием электронных средств их обработки, что, конечно, не исключает поддержки традиционных форм работы с архивом.

За 10 лет существования лаборатории вначале были усовершенствованы традиционные формы хранения архивных материалов: введена сплошная нумерация тетрадей, сформированы планшеты для рукописного фонда, частично проведена реставрация аудиокассет.

Вместе с тем были намечены новые формы работы с архивом, арсенал которых в последующие годы расширяется и усложняется. Так, если первыми шагами в выборе наиболее надежных форм хранения архивных данных была оцифровка аудиозаписей (в настоящее время переведен в цифровой формат аудиофонд по всем районам Псковской области), то в настоящее время разработана такая форма хранения, как создание электронных баз данных с расширенной системой поиска информации.

Полученная грантовая финансовая поддержка позволила осуществить сотрудничество со специалистами по программированию баз данных и созданию специализированного веб-сайта «Язык и культура в коммуникативном пространстве Псковщины»

В формировании баз данных был избран путь, не имеющий прямых аналогов, – принцип объединения материалов архива по жанрово-тематическому основанию. Созданы и в 2012 г. получили свидетельства о государственной регистрации электронные базы данных по темам: «Устные рассказы о Великой Отечественной войне», «Традиционный детский фольклор», «Сказки Псковской области». Все три базы размещены на указанном сайте. В стадии формирования находятся базы данных по темам: «Псковская Масленица», «Купальский обряд на Псковщине».

Схемой электронной базы данных является система взаимосвязанных таблиц. Основной служит таблица «Текст». Письменная фиксация текста, представляющая собой, как правило, расшифровку аудиозаписи, является центральным полем таблицы. Дополняют текстовый материал 17 полей, дающих наименование тексту («Название»), определяющих в нем ключевые слова («Ключевые слова»), указывающих жанр («Жанр») и описывающих архивные паспортные данные текста. Паспортизация текста включает сведения: а) об информанте («Информант» (фамилия, имя, отчество), «Год рождения», «Пол»); б) о географии записи текста («Населенный пункт», «Волость», «Район», «Зона кадастровая», «Зона диалектная»); в) о времени, когда была сделана запись («Год обследования»); г) об участниках экспедиции («Собиратели», «Руководитель»); д) о месте хранения текста в архиве («Номер тетради», «Кассета»). Поле «Звук» предполагает наличие в базе данных ссылки на имеющиеся в архиве оцифрованные аудиозаписи текстов, что позволяет проводить исследования с аутентичным корпусом текстов.

В лаборатории положено начало осуществлению перспективной долгосрочной задачи – созданию единого электронного Псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива. Электронная версия архива в виде базы данных основана на ареальном принципе и содержит, помимо оцифрованного аудиофонда, сканированный рукописный фонд и расшифрованные тексты в виде упрощенной транскрипции.

### **Электронная библиотека в системе других электронных форм хранения и презентации архивного материала**

Идея публикации материалов архива по жанрово-тематическому основанию развилась в программу формирования электронной библиотеки устно-разговорных текстов Псковщины, организованной по тематическому принципу.

С целью создания электронной библиотеки текстов регионального характера «Pskoviana», оснащенной электронной поисковой системой, разработана перспективная программа экспериментально-лабораторных работ, направленная в целом на сохранение и эффективное использование в научных, образовательных и просветительских целях диалектного и фольклорно-этнографического архива.

Электронная библиотека – один из наиболее распространенных типов в системе представления информации. Широко практикуемые в настоящее время в сети Интернет электронные библиотеки предоставляют пользователям электронную копию текста, документа либо, будучи посредником, дают отсылку к искомому источнику.

В нашем случае тексты не существуют в готовом виде: их необходимо вычленивать в соответствии с тематической отнесенностью, выполнить компьютерный набор, провести верификацию путем соотнесения со звуковой записью, т. е. подвернуть научной рефлексии. Звуковые файлы также создаются путем сегментации предварительно оцифрованных аудиозаписей с целью извлечения тематических фрагментов. Лишь затем наступает этап формирования сборника текстов. Электронная версия публикации имеет свои особенности, т. к. ее создание связано с разработкой базы данных и представлением текстового материала в совокупности с его архивными атрибутами.

Таким образом, в отличие от традиционной электронной библиотеки, которая, как правило, является посредником между пользователем и информационным ресурсом, формируемая нами электронная библиотека текстов сама является таким ресурсом.

Нашему пониманию электронной библиотеки скорее соответствует следующее определение: «Под электронной библиотекой обычно понимается интегрированная

информационная система, позволяющая хранить полнотекстовые и мультимедийные (графические, аудио, видео и др.) данные, организовывать поиск в разнообразных коллекциях электронных документов, обеспечивать их многоаспектную обработку и распространение через глобальные сети передачи данных» (Волков, Герд и др., 2003).

В связи с процитированной работой следует отметить, что в текущем году уже в 15-ый раз проходит конференция под актуальным названием «Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции», публикации материалов которой позволяют представить круг обсуждаемых проблем и степень включенности в эту сферу гуманитарных, в частности филологических наук. В общем виде ситуация выглядит так, что применительно к электронным формам представления информации принято различать структурированные данные и неструктурированные данные. Структурированные формы данных обычно соответствуют понятию электронной библиотеки. Неструктурированные данные хранятся на сайтах обычно в виде электронных коллекций, которые могут принять форму электронной библиотеки, если будут выстроенными, например, по иерархическому принципу (по принципу включения).

Применительно к диалектному материалу заслуживает внимания информация об электронной библиотеке русских говоров Казанского университета, содержащая 100 звуковых файлов, частично расшифрованных, представляющих собой записи диалектной речи различного содержания, времени сбора и территорий (Маркелов, Кульшарипова и др., 2009). См. также другие публикации казанских авторов, раскрывающих историю создания, структуру, содержание, коммуникативно-прагматические возможности публикуемых ими диалектных текстов (Зотина, 2010; Кульшарипова, Ибрагимов, Салимов, 2010). В свете рассмотренной иерархии электронных форм данная репрезентация, по нашему мнению, должна бы соответствовать понятию электронной коллекции.

Вместе с тем сравнительный анализ данных показывает, что различие между электронной библиотекой и электронной коллекцией представляется нечетким, что позволяет расширительно использовать понятие электронной библиотеки. Объективные трудности в номенклатуре понятий неизбежны применительно к архивам нетекстового типа (например, гербариям, фото-, видеоматериалам и под.), где взаимозависимость электронной коллекции и электронной библиотеки не представляется непереносимой. Более того, неструктурированность данных снимается наличием системы поиска, как правило, обязательного для электронных форм публикации материалов.

Таким образом, для выполнения двуединой задачи хранения и представления материалов используются такие формы, как электронная библиотека и электронная коллекция.

В центральных и некоторых региональных российских научных центрах работа по созданию собраний диалектных текстов отражена в виде «звучащих хрестоматий», или «фонохрестоматий» (Тамбовские говоры; Южнорусское наречие).

Особым направлением в представлении текстов выступает корпусная лингвистика. Зародившись в нашей стране относительно недавно, она уже сформировала различные течения, реализуемые в диалектном подкорпусе Национального корпуса русского языка и Саратовском диалектном корпусе, идеологией которого «является представление в нем диалекта как целостной самодостаточной коммуникативной системы в отличие от традиционного дифференциального подхода к диалекту, рассматривающего диалектную речь в ее отношении к литературному языку» (Крючкова, 2007).

Таким образом, в представлении устной разговорной народной речи выделяется несколько форм: электронная библиотека, электронная коллекция, фонохрестоматии, а также электронные диалектные корпуса. Выбор той или иной формы обусловлен задачами, которые ставит перед собой авторский коллектив, но, как нам представляется, диктуется также объемом и репрезентативностью материала.

### **Электронная библиотека «Pskoviana»: перспективы развития**

Диалектный и фольклорно-этнографический фонд, которым располагает филологический факультет Псковского университета, по своему объему и представленности (хронологической, жанровой, тематической) относится к числу значительных и сопоставим с другими крупными фондами.

Свое поле в представленном разнообразии форм публикации архивных материалов мы определили как формирование структурированной электронной библиотеки, организованной по жанрово-тематическому принципу (Большакова, 2010). Причем на основе каждого тематического блока создается локальная база данных с системой электронного поиска информации. Следующим шагом является размещение тематически организованных баз на вышеупомянутом сайте, где предусмотрена система поиска и запросов по интересующему пользователя предмету, что и сделано относительно сформированных баз данных.

Перспективы развития электронной библиотеки текстов регионального характера «Pskoviana» намечены в следующих направлениях.

- Дополнение и коррекция сформированных фрагментов библиотеки. Так, например, база, посвященная военной теме, где пока представлены только устные рассказы, дополняется за счет жанрового расширения: уже выполнена выборка из архива текстов песен и частушек на военную тему.
- Введение звуковых файлов (где они пока отсутствуют), поддерживающих тексты. В настоящее время в состоянии подготовки находится формирование сборника сказок в формате CD, после публикации которого все звуковые файлы, содержащие псковские сказки, будут размещены на сайте.
- Тематическое расширение корпуса баз данных, в первую очередь за счет находящихся в разработке тем «Псковская Масленица», «Купальский обряд на Псковщине».
- Создание баз данных, основанных на ареальном принципе. В настоящее время в стадии формирования находится локальная база по одному из районов Псковской области, расположенному на юго-западной границе.

Осуществляемый на базе архива комплекс работ призван представить в структурированном виде эксклюзивные образцы народно-речевой, обрядовой, музыкальной (песенной) культуры одного из уникальных регионов – Псковщины, сделать их доступными для специалистов различных научных направлений, краеведов, учителей школ и для всех интересующихся народной традиционной культурой и языком.

Другая линия развития электронной библиотеки «Pskoviana» находится за пределами архивной деятельности и связана с усложнением структуры библиотеки текстов, имеющих региональный характер.

В связи с осуществлением научно-исследовательского проекта в рамках реализации федеральной целевой программы по теме «Язык и культура в коммуникативном пространстве региона как отражение национального единства в его многообразии» в структуре сайта нашел отражение блок книжно-письменных текстов регионального характера, куда уже вошли тексты хозяйственных книг XVII-XVIII вв.

Псково-Печерского монастыря; разработана структурная оболочка «Псковский край в литературе», посвященная литераторам, чье творчество связано с Псковской землей.

Таким образом, псковскими филологами осуществляется масштабная программа создания текстовой электронной библиотеки «Pskoviana», представляющей народно-разговорную речевую культуру, фольклорные традиции Псковщины, а также литературно-книжные формы разных жанров и эпох.

### **Теоретические проблемы, решаемые в связи с формированием электронной библиотеки текстов**

Решение комплекса научно-практических задач, связанных с информатизацией архивной работы, требует проработки ряда теоретических вопросов, относящихся к области текстологии, коммуникативной диалектологии, фольклористики.

Среди актуальных проблем теории и практики устного нарратива, рассматривающих само понятие диалектного текста, выделяются такие как: соотношение понятий текста и дискурса, диалектного текста и диалектного речевого высказывания, целостности и дискретности текста (Большакова, 2009). Дискуссионными в лингвистике являются вопросы выявления и систематизации диалектных речевых жанров (Большакова, 2011). Теоретического осмысления требует вопрос соотношения диалектной речи и диалектного текста как коммуникативной категории, наиболее приближенной к естественной спонтанной речи.

В ходе проведенного исследования было выработано междисциплинарное научное направление, получившее название филологической регионалистики. Филологическая регионалистика опирается на фундаментально-прикладные методы работы, направленные на комплексное исследование вербальной культуры региона. В поле зрения исследователей псковской филологической регионалистики находятся языковые, историко-литературные процессы, динамические процессы в области фольклора, а также современное состояние традиционной народной речевой культуры, ее взаимодействие со сложившимися и формирующимися речевыми особенностями города и деревни в контексте меняющейся культурно-исторической обстановки.

### **Выводы**

Таким образом, для позиционирования региональной специфики традиционной народной культуры в ее речевых и музыкальных формах электронная библиотека текстов является наиболее представительной. Форма библиотеки, структурированной и одновременно допускающей высокую степень вариативности, позволяет оптимально организовать архивные данные.

Применяемые методики продемонстрировали перспективность избранного направления в работе с архивным материалом большого объема. Осуществляемый в течение ряда лет комплекс работ в конечном счете должен привести к формированию единого, доступного пользователям электронного архива.

Но уже сейчас формирующаяся на основе Псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива электронная библиотека «Pskoviana» выполняет функции надежного хранения и презентации народной речевой культуры и языка Псковской земли.

**Kopsavilkums.** *Pleskavas apgabala savdabīgā ģeopolitiskā, kultūrvēsturiskā un valodu stāvokļa īpatnības ne tikai nosaka reģiona materiālu filoloģiskās izpētes pamatvirzienus, bet arī aktualizē jaunu reģiona kultūrtelpas izpratnes un reprezentēšanas formu meklējumus. Darba mērķis ir Pleskavas apgabala dialektu, folkloras un etnogrāfisko ekspedīciju arhīvu materiālu saglabāšanas, zinātniskas izpētes un publicēšanas*

inovatīvo formu ieviešanas pieredzes apkopojums. Izmantotās metodes ir apliecinājušas, ka izvēlētais virziens darbā ar apjomīgiem arhīvu materiāliem ir perspektīvs. Vairāku gadu garumā īstenotais pasākumu komplekss elektroniskās tekstu bibliotēkas „Pskoviana” veidošanā rada atbilstošus nosacījumus folkloras un dialektu materiālu, kuru kultūrvēsturiskā vērtība ar laiku pieaug, drošai saglabāšanai.

### Литература и источники информации

1. Базы данных, размещенные на сайте «Язык и культура в коммуникативном пространстве Псковщины». <http://nospskoviana.pskgu.ru/index.php>.
2. Большакова, Н. В. (2009). Взаимодействие дискурсов в диалектном тексте. *Вестник НовГУ. Серия «Филология»* (54), 7-11.
3. Большакова, Н. В. (2010). Библиотека народно-разговорных текстов Псковщины: состав, структура, формы хранения и презентации. In *Слово и текст в культурном сознании эпохи. Ч. 5* (с. 23-26). Вологда.
4. Большакова, Н. В. (2011). К проблеме жанров диалектной речи. In *Лексикология. Лексикография: (Русско-славянский цикл); Русская диалектология* (с. 108-112). Санкт-Петербург.
5. Волков, С. С., Герд, А. С., Гринбаум, О. Н., Захаров, В. П., Муратов, А. Б. & Панков, И. П. (2003). Электронная библиотека по русской литературе XIX в. In *Труды 5-ой Всероссийской научной конференции «Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции» – RCDL'2003*. Санкт-Петербург. Смотр. 05.02.2013. <http://rcdl.ru/section.php?id=9>.
6. Зотина, Е. В. (2010). Электронная библиотека русских говоров и современные диалектологические исследования. In *Труды 12-ой Всероссийской научной конференции «Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции» – RCDL'2010* (с. 92-96). Казань. Смотр. 01.03.2013. <http://rcdl.ru/section.php?id=2>.
7. Крючкова, О. Ю. (2007). Электронный корпус русской диалектной речи и принципы его разметки. In *Известия Саратовского ун-та. (Т. 7. Вып. 1. 10)*. Смотр. 08.02.2013. [http://www.sarteorlingv.narod.ru/dialekt/elektr\\_korpus](http://www.sarteorlingv.narod.ru/dialekt/elektr_korpus).
8. Кульшарипова, Р. Э., Ибрагимов, Т. И. & Салимов, Ф. И. (2010). Электронная библиотека русских говоров: идеи, проблемы, решения. In *Труды 12-ой Всероссийской научной конференции «Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции» – RCDL'2010* (с. 97-100). Казань. Смотр. 05.02.2013. <http://rcdl.ru/section.php?id=2>.
9. Маркелов, В. С., Кульшарипова, Р. Э., Салимов, Ф. И. & Ибрагимов, Т. И. (2009). Электронная библиотека русских говоров как живое свидетельство языка. In *Социальные варианты языка – VI* (с. 223-226). Н. Новгород.
10. Национальный корпус русского языка. Смотр. 12.01.2013. <http://www.ruscorpora.ru/index.html>.
11. Тамбовские говоры. Фонохрестоматия. Смотр. 12.01.2013. <http://tsu.tmb.ru/kraeved/upload/dir/bibl/govog/introduction.htm>.
12. Южнорусское наречие. Подготовлено Отделом фонетики Института русского языка РАН при участии СБХИ. Смотр. 12.01.2013. <http://www.nffedorov.ru/dialect/str/cont.html>.



## KULTŪRAS MANTOJUMA INTERPRETĀCIJA LATVIJAS ETNOGRĀFISKAJĀ BRĪVDABAS MUZEJĀ

### Interpretation of Culture Heritage in Latvian Ethnographic Open Air Museum

Rita Burceva

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija,  
e-pasts: Rita.Burceva@ru.lv

**Abstract.** *The aim of the article is to study the peculiarities of interpretation of the cultural heritage, using the case of the Ethnographic Open Air Museum of Latvia as a basis for research. The methods used in the research are the review of documents and theoretical literature, observation, and case study.*

*Latvian farmstead with its architecture and design is included in the Latvian Cultural Canon; therefore thorough studies of such units would promote the development of the cultural education potential in the society. There are some authentic examples of the wooden building ensembles from Vidzeme, Zemgale, Latgale and Kurzeme in the territory of the Ethnographic Open-Air Museum of Latvia.*

*The Ethnographic Open-Air Museum of Latvia corresponds with the criteria of an Open-air museum: it comprises the exhibition of several buildings, as well as reconstructs and reflects the content of the daily lifestyle of previous generations. There are both collective and individual services available here, where visitors can organize their visit there depending on their interests.*

*Possession of previous information of what is being exhibited in the museum, and the depth of preliminary knowledge of the museum's visitors can have a significant effect on the content of the communication process in the museum. If the visitors represent a group of specialists of one sector or another, then according to the level of competence of the public some specific terminology is used in communication. Otherwise the interests of the visiting persons are not completely satisfied. Whereas, in the event of a lack of knowledge the museum personnel should select the appropriate lexicon and volume of information, which doesn't exhaust their visitors but promotes thorough studies of the cultural heritage. Under these circumstances the possibilities for interpretation of the museum collections are of significant importance, because a visitor needs external assistance in order to absorb in the content, shades of the exhibition, in order to get to the bottom of it and to accept the newly discovered values. Museum visitors, who haven't applied for a guided tour, get their views independently, observing the museum articles, comparing the seen with their previous experience or seeking its confirmation / generalization, getting involved in the verbal communication with the museum employees as much as it is possible. All of it together creates an emotional background of the ongoing situation. An empirical observation is organized analogously; a researcher gets some impression, information and knowledge, facts, putting them down in the minutes, and supplementing them with some notes and comments right after the observation is completed regarding the problems of interpretation of the cultural heritage set in the objective of the research.*

*Interpretation of the cultural heritage is an individual action because it depends on the preliminary knowledge, interests of museum visitors, the aims of their visits, the specifics of exhibitions, style of communication in the museum.*

*The peculiarities of interpretation of the communication and cultural heritage of the Ethnographic Open-Air Museum of Latvia are associated both with positive (the availability of preliminary information on the museum and exposition, varied infrastructure and amenities for visitors, the possibility of communication with the museum employees in its territory, the horizontal direction of communication, a possibility to interact with the museum objects, etc.), and negative aspects (unavailability of printed materials, a lack of descriptions under the museum exhibits, the communication limited by time, etc.).*

**Keywords:** *communication, culture heritage, exposition, interpretation, open air museum.*

### Ievads

Saskarsme vispārējā gadījumā tiek uzskatīta par attiecību aktīvāko formu, kas ietver sevī vairāk nekā informācijas apmaiņu (Пивовев, 2009: 120). Attiecinot šo pieņēmumu uz muzeja vidi un akceptējot tā darbības īpatnības un misijas specifiku vispārējās globalizācijas apstākļos, aktuāla ir T. Ambroza un K. Peina paustā atziņa: „Muzeji vissekmīgāk spēj veidot izpratni par identitāti un piederību konkrētai dzīves vietai un sabiedrībai. Grandiozo un bieži

Ļoti sāpīgo pārmaiņu laikā, kas skar arī kultūru, muzeji nodrošina tik nozīmīgo saikni starp pagātni un tagadni, kas ir atspēriena punkts nākotnes veidošanai. [...] Kopumā muzeju kolekcijas reprezentē unikālu krājumu, kas ir valsts sasniegumu un vēsturiskās attīstības atspoguļojums.” (Ambrozs, Peins, 2002: 2). Tomēr tikai un vienīgi saskarsmē ar apmeklētāju muzeja krājuma daudzveidība un vērtība var tikt darīta zināma plašākai sabiedrībai.

Gan „Muzeju likums” (2005) Latvijā, gan arī muzeju darbību reglamentējošie dokumenti citās valstīs nosaka, ka komunikācija ar sabiedrību ir viena no būtiskākajām šīs kultūras iestādes funkcijām. Par orientāciju uz apmeklētāju un viņa interesēm un vajadzībām liecina pēdējos gados aktualizētie muzeju darbības teorētisko un praktisko aspektu pētījumi Latvijas un ārvalstu speciālistu profesionālajā vidē Francijā, Vācijā, Skandināvijā un citur.

„Komunikācija ietver *izglītību* un *eksponēcijas*...” (Meress, Devalē, 2012: 11), tā teikts vienā no jaunākajiem latviešu valodā pieejamajiem izdevumiem muzeju darbības interesentiem, un muzeju vidē lietojamo terminu sīkāks skaidrojums neapšaubāmi ir atbalsts to darbiniekiem augstāku profesionālo standartu ieviešanā. Tomēr svarīgi būtu arī pētīt un atklāt komunikācijas teorijas darbības praktiskos aspektus dažādu muzeju kontekstā. Ne visiem muzeju apmeklētājiem ir pietiekamas priekšzināšanas, lai pilnīgi autonomi un patstāvīgi uztvertu piedāvātās eksponēcijas vēstījumu, un bieži vien nepieciešama interpretatīva palīdzība, lai muzeja apmeklējums nesagādātu vilšanos un radītu jaunas personīgi nozīmīgas izziņas intereses.

Raksta mērķis ir pētīt kultūras mantojuma interpretācijas īpatnības, par pētījuma bāzi izmantojot Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja gadījumu. Pētījumā izmantotās metodes ir dokumentu un teorētiskās literatūras analīze, novērojums, gadījuma analīze.

### Muzeja komunikācijas un krājuma interpretācijas teorētiskie aspekti

Cilvēks ir biosociāla un garīga būtne, kas apzinās savu valodu, etniskās saknes kultūru, un šī sfēra kalpo par pamatu citu tautu kultūras izpratnei un vispārcilvēcisko vērtību interiorizācijai jeb pieņemšanai. Neapšaubāma loma šajā procesā ir indivīda spējai iekļauties komunikācijas procesā, tādējādi akumulējot apziņā kultūras vērtības. A. Priedītis skaidro, ka kulturoloģijā ar komunikācijas jēdzienu apzīmē „informācijas apmaiņu visdažādākajā līmenī – starp kultūrām, subkultūrām, sociāli profesionālajām grupām, paaudzēm, atsevišķiem indivīdiem.” (Priedītis, 2003: 209).

Speciālajā literatūrā sastopami arī plašāki ar komunikācijas jēdzienu saistīti raksturojumi un definējumi, ko līdzvērtīgi var attiecināt uz kultūras mantojuma saglabāšanas un publiskošanas jomu (skat. 1. tabulu).

1. tabula

#### Komunikācijas jēdziena raksturojumi

Autori	Jēdziena raksturojums
LZA TK ITTEA terminu datubāze	Komunikācija ir divpusējs informācijas apmaiņas process, kura gaitā saņemtā informācija ir saprotama abiem tās dalībniekiem.
Kalnača u. c. (2007)	Komunikācija ir informācijas vai domu apmaiņa starp personām; informācijas pārraide; mijiedarbības forma, kurā izmanto valodu vai citas zīmes; sazināšanās; sakari; saskarsme.
Corner & Hawthorn (1980)	Komunikācija ir sarežģīta mijiedarbība starp nolūku, zīmju formām un to interpretēšanu.
Edeirs Dž. (1999)	Komunikācija – process, ar kura palīdzību notiek domu savstarpēja apmaiņa vai domas nodošana citam.
Lasmane S. (2012)	Komunikācija ir dinamiskas mijiedarbības apzīmējums, ko attiecina uz dažādu datu un nozīmju pārraidi.

Пивоев В. М. (2009)	Komunikācija ir ne tikai informācijas nodošanas instruments, bet arī kultūras veidošanās, attīstības un funkcionēšanas veids, tās vienotības un kopveseluma avots.
Meress F., Devalē A. (2012)	Komunikācija ir informācijas pārraides process pa informācijas kanāliem starp vienu vai vairākiem nosūtītājiem un vienu vai vairākiem saņēmējiem.

Speciālās literatūras avotos, kas funkcionāli veidoti ar mērķi definēt parādības, objektus, darbības vai likumības (piemēram, LZA TK ITTEA terminu datubāze, „Valodniecības pamatterminu skaidrojošā vārdnīca”, „Muzeoloģijas pamatjēdzieni”), lietotie apzīmējumi ir universālāki un plašāk izmantojami dažādos kontekstos. Taču visos apzinātajos avotos minētie definējumi viennozīmīgi nosaka, ka komunikācijas procesā parasti piedalās vismaz divi (var būt arī vairāk) tās dalībnieki, kas savstarpēji apmainās ar vēstījumiem vai arī viens no tiem ir ziņas sūtītājs, bet otrs – saņēmējs. Komunikācija tiek skatīta arī kā savstarpējās mijiedarbības līdzeklis un var radīt nosacījumus emocionālajam pastiprinājumam informācijas ieguves procesā.

R. Jakobsons piedāvā šādu komunikācijas procesa shēmu:

- sūtītājs,
- ziņa jeb vēstījums,
- konteksts,
- kontakts,
- kods,
- saņēmējs (Якобсон, 1975: 198).

Adaptējot un pielāgojot šo shēmu muzeja videi, iegūstam precīzu komunikācijas procesa atainojumu pētāmās problēmas ietvaros (skat. 2. tabulu).

2. tabula

#### Komunikācijas process muzeja vidē

Komunikācijas procesa elementi vispārējā gadījumā	Komunikācijas procesa elementi muzeja vidē
Sūtītājs	Muzeja personāls, speciālisti.
Ziņa jeb vēstījums	Informācija, muzeja priekšmeti, arhitektūra, vide.
Konteksts	Mērķi, iepriekšējā pieredze un informētība, nolūks.
Kontakts	Komunikācijas akts, reālā saskarsmes situācija.
Kods	Komunikācijas tehnikas un veidi (zīmes).
Saņēmējs	Muzeja apmeklētājs.

Komunikatīvo pieeju muzeja saskarsmē ar sabiedrību raksturo vairāku principu esamība (skat. 3. tabulu).

3. tabula

#### Komunikatīvās pieejas principi (pēc E. Mastenicās, 2007: 297)

Principi	Realizācija
Humanitāra antropocentriskuma princips	Uzmanības centrā – cilvēks, jo komunikācijas loģika ir virzībā no subjekta, nevis no priekšmeta, tāpēc muzeja priekšmeta objektivizācija netiek pieļauta.
Kulturoloģijas princips	Procesā izmantojamās zīmes un simboli pastāv kultūras nozīmju un jēdzienu laukā neatkarīgi no to materiālā iemiesojuma specifikas. Tāpēc subjekti, kas iesaistījušies komunikācijā muzejā, uztverami kā kultūras pozīcijas un normu pārstāvji (oriģinālā – носители), bet muzeja priekšmetiski telpiskie “vēstījumi” – kā kultūras vai metakultūras teksti.

Dialogiskuma princips	Starpkultūru dialogā vai polilogā var iesaistīties divi vai vairāki subjekti ar atšķirīgu kultūras pozīciju, tāpēc ikvienas muzeja komunikatīvās situācijas konstruktīvs un konstitūjošs posms ir kultūrpotenciāla atšķirības jeb kultūrvēsturiskā distance sinhronā vai diahronā dimensijā.
Aksioloģiskuma princips	Starpkultūru saskarsme pēc būtības ietver sevī vērtību aspektu, tāpēc tas ir principiāli dominējošais, bet visi pārējie (informācijas pārraidīšana, izglītošana u. c.) – tam pakārtoti.

I. Ezera, I. Graudiņa un S. Dreiberģa, iedalot grupās iespējamās komunikācijas kanālus, izmanto vairākas pieejas: pēc komunikācijas veida, pēc informācijas pārsūtīšanas virziena, pēc kontakta ar komunikācijas partneri, pēc ārējās formas. Pēc komunikācijas veida izšķir mutiskos, rakstiskos (resp., verbālos) un neverbālos komunikācijas kanālus. Pēc informācijas pārsūtīšanas virziena nodala vertikālos (augšup un lejupvirzītos) un horizontālos jeb laterālos komunikācijas kanālus. Pēc kontakta ar partneri izšķir tiešos (audiāls un/vai vizuāls kontakts ar komunikācijas partneri) un netiešos (nav komunikācijas partnera klātesamības). Pēc ārējās formas izšķir formālos (nosaka reglamentēta kārtība) un neformālos (brīva informācijas plūsmu virzīšana) komunikācijas kanālus (Ezera, Graudiņa, Dreiberģa, 2000: 12-15). Ikviens no minētajiem komunikācijas kanāliem ir piemērots muzeja videi atkarībā no muzeja tipa, komunikācijas nolūka, apmeklētāju mērķiem un interesēm, muzeja tehniskajām iespējām, personāla kapacitātes, tā profesionālās un komunikatīvās kompetences. Komunikatīvā kompetence psiholoģijā tiek skaidrota šādi: „... komunikatīvā kompetence ir iemaņu un prasmju kopums, kādas nepieciešamas efektīvai saskarsmei” (Vidnere, 2011: 226).

Muzeja apmeklētāju iepriekšējā informētība par to, kas tiek eksponēts muzejā, un šo priekšzināšanu dziļums var būtiski ietekmēt pašu komunikācijas procesa saturu. Ja apmeklētāji pārstāv kādas nozares speciālistu grupu, tad komunikācijā tiks lietota terminoloģija atbilstoši publikas kompetences līmenim, pretējā gadījumā atnākušo cilvēku intereses nebūs pilnībā apmierinātas. Savukārt zināšanu neesamības vai to minimuma gadījumā muzeja personālam elastīgi jāizvēlas piemērotākā leksika un informācijas apjoms, kas nenogurdinātu apmeklētājus, bet rosinātu padziļināti pētīt kultūras mantojumu. Šādos apstākļos būtiska nozīme ir muzeja krājuma interpretācijas (mediācijas) iespējām, jo apmeklētājam nepieciešama ārēja palīdzība, lai iedziļinātos ekspozīcijas saturā, niansēs, to pilnvērtīgāk izprastu un pieņemtu jaunatklātās vērtības.

F. Meress un A. Devalē (2012) par interpretāciju jeb mediāciju saka, ka šis jēdziens saglabājies no 15. gadsimta latīņu tautas valodas: *mediatio*, *de mediare* un nozīmē *būt vidū*. Tam ir ekvivalenti citās valodās: angļu valodā ir *mediation* (*interpretation*), franču valodā – *médiation*; spāņu valodā – *mediación*; vācu valodā – *Vermittlung*; itāļu valodā – *mediazione*; portugāļu valodā – *mediação*. Autori norāda uz nozīmi, “kuru šis jēdziens ieņem muzeoloģijas kultūras un zinātniskajā laukā. Arī tajā mediācija ir būšana pa vidu, aizpildot telpu, kuru tā cenšas samazināt, veidojot saikni vai pat piekrišanu (Meress, Devalē, 2012: 31)”.

Abi minētie autori turpinājumā uzsver ideju par muzeju krājuma interpretācijas materializāciju „starppersoniskā cilvēku darbībā un līdzekļos, kuri sekmē viegli uztverama eksponēto objektu demonstrējuma izveidi, kas paskaidro objektu nozīmi un nozīmīgumu. [...] Tādējādi interpretācija var tikt definēta kā atklāsme vai noslēpuma atklāšana, kas palīdz apmeklētājam vispirms saprast, pēc tam novērtēt un, visbeidzot, aizsargāt mantojumu, kuru viņš izvēlējis par savu izpētes objektu.” (Meress, Devalē, 2012: 32). Tātad katram muzeja priekšmetam<sup>1</sup> būs savs „stāsts” par tā rašanos, attīstību, kultūrvidi, kurā tas lietots, ietekmi uz

<sup>1</sup> Priekšmets, kas pēc izpētes un apstrādes atzīts par priekšmetu ar kultūrvēsturisku nozīmi un atrodas muzeja krājumā.” (Muzeju likums, 2005: 1).

sabiedrību un vēsturiskajiem procesiem, saistību ar to īpašniekiem vai citām atsevišķām personībām u. tml.

I. Stūre izdevumā „Kultūras un dabas mantojuma aizsardzība un attīstības plānošana” akcentē šo vērtību interpretācijas svarīgumu un mērķi: „... motivēt apmeklētājus iesaistīties vides aizsardzībā, ko ASV Nacionālo Parku dienests ir formulējis kā devīzi: „no interpretācijas – izpratne, no izpratnes – novērtēšana, no novērtēšanas – aizsardzība”” (Stūre, 2004: 130). Ārzemju avotos atrodamas atsauces uz amerikāņu publicista Frīmena Tildena (1883-1980) viedokli grāmatā „Interpreting Our Heritage”, ka „interpretācija ir izglītojoša aktivitāte, kuras mērķis ir nevis vienkārši sniegt faktus un informāciju, bet gan atklāt jēgu un savstarpējās sakarības oriģinālu objektu izmantošanas procesā, kurā piedalās arī pats apmeklētājs” („Natural and Cultural Heritage Interpretation”, sk. 12.06.2013.). I. Stūre pievērš uzmanību F. Tildena 1982. gadā formulētajiem kultūras un dabas mantojuma interpretācijas stūrakmeņiem jeb noteikumiem:

- katra interpretācija būs neauglīga un atsvešināta, ja tā nebūs kaut kādā veidā saistīta ar apmeklētāja personību vai pieredzi;
- informācijas sniegšana vien nav interpretācija; interpretācija ir atklāsme, kas balstīta uz informāciju, bet tās ir pilnīgi dažādas lietas;
- interpretācija ir māksla, kas aptver daudzas mākslas, vienalga, vai interpretējamais materiāls ir zinātnisks, vēsturisks vai saistīts ar arhitektūru; jebkuru mākslu līdz zināmai pakāpei var iemācīt;
- interpretācijas galvenais mērķis nav pamācība, bet gan rosinājums;
- interpretācijai jātiecas parādīt veselumu, nevis daļu;
- interpretācijai, kas adresēta bērniem, nav jābūt pieaugušajiem domātās daļas atšķaidījumam, tai jābūt principiāli citai pieejai (Stūre, 2004: 131).

Uz apstākli, ka kultūras mantojuma artefaktu interpretācija līdzvērtīgā un tolerantā saskarsmē ar muzeja apmeklētājiem komunikācijas gaitā ir būtisks muzeju ilgtspējīgas eksistences faktors, norāda arī mūsdienu muzeologs Z. Stranskis: “... muzeja pastāvēšana ir tieši atkarīga no muzeja un sabiedrības dialoga kvalitātes. Šī dialoga panākumi ir atkarīgi ne tikai no tā, ko mēs gribam apmeklētājiem pateikt, bet arī no veida, kā tas tiek darīts, no metodēm un formām, ko lietojam. Nesenā pagātnē valdīja uzskats, ka šī saikne iespējama tikai didaktiskā līmenī. Didaktiskais aspekts neapšaubāmi ir svarīgs, bet prakse ir pierādījusi, ka šī muzeju darbības joma neaptver visu sabiedriskās saskarsmes sfēru, un tas ir jāievēro, ja negribam muzejus pārvērst par skolām” (Stranskis, 1996: 52).

### **Kultūras mantojuma interpretācija brīvdabas muzejā**

Empīriskais pētījums par kultūras mantojuma interpretācijas īpatnībām veikts 2013. gada vasarā, par bāzi izraugoties Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja ekspozīciju.

Empīriskā pētījuma ietvaros izvēlēta novērošanas metode, jo tā ļauj nepastarpināti iegūt un fiksēt datus saistībā ar novērojamo objektu.

Latviešu viensēta ar tās arhitektūru un dizainu ir iekļauta Latvijas kultūras kanonā, tāpēc šādu objektu padziļināta izpēte veicinātu kultūrizglītības potenciāla attīstību sabiedrībā. Autentiski viensētu piemēri un Vidzemes, Zemgales, Latgales un Kurzemes koka ēku kolekcijas atrodamas Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja teritorijā, kas pašlaik aizņem 87,66 ha lielu priežu meža platību Juglas ezera krastā pie Rīgas, un vēsturiski ir Baltijā vecākā brīvdabas ekspozīcija. I. Zībārte skaidro: „Mūsu senči dzīvošanai izraudzījās labāko un skaistāko vietu, nekur tālu nebija jāmeklē arī ezers vai upe. Lai arī katrā novadā ēku arhitektūra ir atšķirīga, to vieno unikālā viensētas ideja. Viensēta ir vienas ģimenes saimnieciskais centrs, ko veido iežogota, ap pagalmu kārtota ēku grupa īpašuma vidū. Jo saimniecība bija lielāka un bagātāka, jo vairāk ēku bija sētā. Katrai funkcijai sētā bija sava ēka

un katrai vienkāršajai sadzīves lietai – sava vieta. Latviešu sēta bija lieciniece cilvēka dzīves ritumam no šupuļa līdz kapam. Te noritēja gan darbs, gan atpūta, tika svinēti svētki un veikti rituāli. [...] Joprojām noderīgi ir arī vēsturiskie būvniecības paņēmieni – taisnstūrveida plānojums ar skursteni viducī, koka guļbūves konstrukcija, divslīpju jumts ar salmu vai niedru segumu.” (Zībārte, 2011).

Latvijas Etnogrāfiskais brīvdabas muzejs atbilst brīvdabas muzeja kritērijiem: tas ietver vairāku ēku ekspozīciju, kā arī rekonstruē un ataino iepriekšējo paaudžu ikdienas dzīvesveida saturu.

Muzeja apmeklētāji, kas nav pieteikuši ekskursiju ar gidu, gūst priekšstatus patstāvīgi, vērojot muzeja priekšmetus, salīdzinot redzēto ar savu iepriekšējo pieredzi vai meklējot tai apstiprinājumu/vispārinājumu, iespēju robežās iesaistoties arī verbālā komunikācijā ar muzeja darbiniekiem. Tas viss kopā rada zināmu emocionālo fonu notiekošajam, jo komunikācijas kontekstā zīmīga ir profesores S. Lasmanes atziņa: „Mijdarbība saistāma ar informatīvas vēsts – zīmes un nozīmes – pārraidi citiem kopā ar tās izraisīto ietekmi jeb efektu” (Lasmane, 2012: 57). Analogi organizēts arī empīriskais novērojums, pētniekam autonomi gūstot iespaidus, informāciju un zināšanas, faktus fiksējot protokolā, bet tūlīt pēc novērojuma pievienojot piezīmes ar komentāriem saistībā ar pētījuma mērķi izvirzīto kultūras mantojuma interpretācijas problemātiku (skat. 4. tabulu). Pirmie trīs kritēji, kas iekļauti novērojuma protokolā, saistīti ar muzeja apmeklētāja vispārējā emocionālā komforta un drošības izjūtas apsvērumiem, jo katrs ierodas ar atšķirīgiem mērķiem, interesēm, aizspriedumiem, iepriekšējiem pieņēmumiem, visi turpmākie kritēriji – ar komunikācijas un muzeja krājuma interpretācijas īpatnībām.

4. tabula

#### Kultūras mantojuma komunikācijas un interpretācijas īpatnības

N.p.k.	Novērojamie aspekti	Izpausme	Piezīmes un komentāri
1.	Informācija par muzeja piedāvājumu	Sava interneta mājas lapa Stendi un plakāti pie ieejas Buklets „Muzeji 2013” www.kulturaskarte.lv	Informācija pieejama latviešu, krievu un angļu valodās. Pie kases ir iespēja saņemt muzeja teritorijas karti ar ēku sadalījumu pa kultūrvēsturisko novadu zonām.
2.	Pieejamība	Virzienu norādes muzeja teritorijā. Ērta piekļuve ar personīgo un sabiedrisko transportu.	Atvieglo orientēšanos un dod iespēju izvēlēties pastaigas virzienu. Velosipēdu novietne ļauj apvienot muzeja apmeklējumu ar citām brīvā laika pavadīšanas iespējām.
3.	Ērtības apmeklētājiem	Transporta stāvvietas. Tualetes. “Priedes krogs”. Kafejnīca “Pūnīte”. Slēpju noma ziemā. Labiekārtotas atpūtas vietas koku ēnā. Nelielas tirdzniecības zonas.	Brīvdabas muzeja videi un atmosfērai atbilstīgi nosaukumi – “Pūnīte”, “Priedes krogs”. Ērtības apmeklētājiem un teritorijas multifunkcionalitāte ir būtisks faktors publikas piesaistei un ieinteresēšanai pavadīt laiku šeit.
4.	Komunikācijas veids	Mutiskā. Rakstiskā. Neverbālā.	Sarunas ar amatu meistariem. Plāksnītes pie ēku sienām. Žestu valoda, mīmika – ieinteresēta, rosinoša. Teatralizācijas elementi.

5.	Komunikācijas virziens	Horizontālie kanāli.	Apmeklētājs ir līdzvērtīgs komunikācijas dialoga partneris, nav jūtama stratifikācija.
6.	Komunikācijas kontakts	Tiešs. Netiešs.	Speciālista personīga klātesamība. Piktogrammas un rakstītie teksti ir nepārprotami, loģiski, skaidrs vēstījums.
7.	Komunikācijas forma	Neformāla saruna.	Komunikācija lielā mērā pakārtota apmeklētāja interesēm un mērķiem, ietverot atbildes uz jautājumiem, demonstrējumus un interaktīvas praktiskas darbības ar autentiskiem vai restaurētiem muzeja krājuma priekšmetiem.

Ievēroti arī vairāki blakus apstākļi, kas ietekmē komunikācijas efektu un kultūras mantojuma interpretācijas kvalitāti:

- trūkst muzeja priekšmetu aprakstu, bez muzeja darbinieku iesaistīšanās dažkārt nav iespējams atpazīt un izziņāt šo priekšmetu funkcijas un nozīmi kopienas dzīvē, lai gan pašu telpu iekārtojums celtnēs nerada šaubas par ēku izmantošanas nolūkiem,
- trūkst drukāto materiālu līdzņemšanai un turpmākai izpētei,
- komunikācija ir ierobežota laikā.

Organizētais novērojums vēl nedod iespēju vispārināt secinājumus par krājuma interpretāciju vispār un tos attiecināt uz muzeja darbību kopumā, taču var kalpot par pamatu atkārtotiem un līdzīgiem pētījumiem muzeju darbības analīzes, labās prakses izplatīšanas un muzeju darba standartu pilnveides nolūkā.

### Secinājumi

Kultūras mantojuma interpretācija ir individuāls akts, jo atkarīgs no muzeja apmeklētāja priekšzināšanām, interesēm, apmeklējuma mērķiem, ekspozīciju specifikas, komunikācijas stila muzejā.

Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā pieejami kolektīvie un individuālie pakalpojumi, kuru laikā apmeklētāji atbilstoši savām interesēm organizē atrašanos šeit. Komunikācijas un kultūras mantojuma interpretācijas īpatnības saistās gan ar pozitīvajiem (pieejama iepriekšēja informācija par muzeju un ekspozīciju tajā, daudzveidīga infrastruktūra un ērtības apmeklētājiem, iespējama saskarsme ar muzeja darbiniekiem tā teritorijā, horizontālais komunikācijas virziens, iespēja darboties ar muzeja priekšmetiem u. c.), gan negatīvajiem aspektiem (drukāto materiālu neesamība, muzeja priekšmetu aprakstu trūkums, laikā ierobežotā komunikācija u. c.).

### Literatūra un avoti

1. Ambrozs, T., Peins, K. (2002). *Muzeju darbības pamati*. Rīga: Muzeju valsts pārvalde.
2. Corner, J., Hawthorn, J. (1980). *Communication Studies – an Introductory Reader*. London: Routledge.
3. Edeirs, Dž. (1999). *Efektīva komunikācija*. Rīga: Asja.
4. Ezera, I., Graudiņa, I., Dreiberģa, S. (2000). *Lietišķā komunikācija*. Rīga: Kamene.
5. Kalnača u. c. (2007). *Valodniecības pamatterminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: Madonas poligrāfists.
6. Lasmane, S. (2012). *Komunikācijas ētika*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
7. LZA TK ITTEA terminu datu bāze. Skatīts 10.06.2013. <http://termini.lza.lv/term.php?term=komunikācija&list=komunikācija&lang=LV>.

8. Meress, F. Devalē, A. (2012). *Muzeoloģijas pamatjēdzieni*. Rīga: Baltijas muzeoloģijas veicināšanas biedrība.
9. *Muzeju likums*. (2005). Skatīts 12.06.2013. <http://www.likumi.lv/doc.php?id=124955>.
10. *Natural and cultural heritage interpretation*. Module 1. Skatīts 12.06.2013. [http://project-agronatur.com/pages/page16/en\\_module1.pdf](http://project-agronatur.com/pages/page16/en_module1.pdf).
11. Priedītis, A. (2003). *Kultūras teorija un kultūras vēsture*. Daugavpils: A.K.A.
12. Stranskis, Z. (1996). *Ievads muzeoloģijā*. Rīga: Latvijas muzeju asociācija.
13. Stūre, I. (2004). *Kultūras un dabas mantojuma aizsardzība un attīstības plānošana*. Rīga: LU Akadēmiskās apgāds.
14. Vidnere, M. (2011). *Etnopsiholoģija. Etniskais cilvēkā un sabiedrībā*. Rīga: Raka.
15. Zībārte, I. (2011). Latviešu viensēta. Skatīts 12.06.2013. <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/85>
16. Мастеница, Е. Н. (2007). *Эвристический потенциал коммуникационного подхода в музееведении* // Современные проблемы межкультурных коммуникаций: сб. статей / Науч. ред. Е. П. Борзова, Г. М. Оганян. (295-302) СПб.: СПбГУКИ.
17. Пивоев, В. М. (2009). *Философия культуры*. М.: Академический проект, Гаудеамус.
18. Якобсон, Р. (1975). *Лингвистика и поэтика* // Структурализм: за и против. М.



## NOZĪMĪGĀKIE KRUSTPUNKTI DAUGAVPILS REĢIONA MĀKSLINIEKU ASOCIĀCIJAS DARBĪBAS LAIKĀ NO 1998. LĪDZ 2013. GADAM

### Significant intersections Daugavpils Region Artists Association during from 1998 till 2013

Mairita Folkmane

Daugavpils Universitāte, Saules iela 1/3, Daugavpils, Latvija, e-pasts: [ceram@inbox.lv](mailto:ceram@inbox.lv)

**Abstract.** *Daugavpils Region Artists Association (DRAA) is a professional creative organization, which now comprises 37 artists from different generations, schools and professional industry: painters, graphic artists, sculptors, textile artists, potters, stage designers, etc.*

*DRAA was founded in 1998. Organization is to promote conditions for creativity, to promote the association's creative work, to defend artists' creative freedom, moral, economic, social rights and professional interests. In its 15 years of existence, Daugavpils Region Artists Association organized exhibitions in Latvia and abroad, promoted the development of visual culture in Latgale and combined local professional artists in their own activities. Besides to those artists actively developed their own individual artistic work through exhibitions, participation in international and Latvian plenaries, residencies and master classes. Significant work has been done documenting the artists' creative work. Artistic activity of the group has seen more active and less saturated periods. At this time DRAA has become significant in the context of Latvian art and has created interest among partners in Lithuania, Belarus, France, etc.*

*Due to the personal initiative DRAA artists exhibited their works in group exhibitions and had solo exhibitions in Lithuania, Belarus, Germany, Estonia, Russia, Austria, Poland, France, Norway, Denmark, Sweden, Spain, Uzbekistan, Finland, Switzerland, Italy. During DRAA existence the artists held around 150 solo exhibitions and participated in over 500 group exhibitions in Latvia and abroad. In period from 1998 to 2013<sup>th</sup> DRAA implemented various activities related to art, which positively influenced and enriched the cultural life of Daugavpils, contributed to the city and state recognition of cultural space. A leading role in driving of this process belongs to the personalities in the DRAA group – to its leaders Līga Čibule and Romualds Gibovskis.*

*Group of artists could achieve its aims only if state and local government will provide a moral and material support in order to develop the area of education, the arts process documentation and work procurement issues. Only cooperation between different institutions can create an attractive and modern cultural facilities on the eastern border.*

*Article aims to collect information on the artists DRAA professional activities from 1998 to 2013<sup>th</sup> year describe the group of main areas of activity and reflect the most significant achievements.*

**Keywords:** *artistic movements, Daugavpils Region Artists' Association, professional artists.*

### Ievads

„Mēs no Rotko dzimtās pilsētas!” šāds sauklis dažkārt tiek izmantots Daugavpils mākslinieku vidū kā vizītkarte, iepazīstoties ar māksliniekiem no citām pilsētām un valstīm. Izbrīns vai zināma interese parasti seko pēc tam, jo lielākai sabiedrības daļai, kas šobrīd darbojas mākslas jomā, ir zināma Marka Rotko (*Marcus Rothkowitz*) daiļrade, kā arī izskanējusi informācija par Rotko gleznu izstādīšanu viņa dzimtajā pilsētā Daugavpilī, kas ir arī tālākais Rotko gleznu oriģinālu atrašanās punkts Austrumeiropā, radījusi šīs vietas atpazīstamību plašākās aprindās. Ziņas par Daugavpils Marka Rotko mākslas centra atvēršanu bija lasāmas Filipa Doda (*Philipe Dodd*) „Financial Times” rakstā „Mark Rothko's homecoming” 2013. g. 26. aprīlī visā pasaulē. (Dodd, 2013). Līdz ar to var uzskatīt, ka ar 2013. gada 25. aprīli ir iezīmējies jauns pagrieziena punkts Daugavpils mākslas dzīvē, kas nākotnē rādīs, kādu ietekmi uz kultūras dzīvi un kādas pārmaiņas lokālās mākslas kontekstā būs radījis šis investējums.

Tomēr nenoliedzami, ka kultūras telpai jābūt plašākai par to, ko spēj piedāvāt kāda viena institūcija, ko arī Pauls Bankovskis secina rakstā „Pašiem savi brīnumi” pēc Latgales apciemojuma, kura laikā viesojās gan Daugavpils Marka Rotko mākslas centrā (DMRMC),

gan Rēzeknes koncertzālē „Gors” (Pašiem savi brīnumi, 2013). Daugavpils reģiona mākslinieku asociācija (DRMA) ir viena no tām nevalstiskajām organizācijām, kas pašreizējā cenšas veidot reģionālo kultūrvidi, popularizēt Daugavpils pilsētu un pilnveidot profesionālās mākslas līmeni, veidojot vizuālās mākslas izstādes un mākslas akcijas, iesaistoties „Mākslas dienu” organizēšanā, atbalstot māksliniekus radošu un administratīvu jautājumu risināšanā un dokumentējot mākslas procesus kopš 1998. gada.

Raksta mērķis ir apkopojot informāciju par DRMA mākslinieku profesionālo darbību laikā no 1998. līdz 2013. gadam, raksturot grupas darbības galvenos virzienus un atspoguļot nozīmīgākos sasniegumus.

Izmantotās pētījuma metodes ir teorētiskās literatūras, dokumentu un interneta resursu analīze, pieredzes refleksija, naratīvā pieeja.

### **Daugavpils reģiona mākslinieku asociācijas izveidošanās priekšnosacījumi un tās nodibināšana**

Profesionālās mākslas dzīvi Daugavpilī 20. gadsimta sākumā pētījusi Daugavpils Universitātes profesore Valentīna Liepa, kas savā monogrāfijā „Pagātnes portretējumi” apraksta savdabīgo mākslas kopainu Daugavpilī trīsdesmitajos gados. Šajā laikā arī Rēzeknē ļoti aktīvi un profesionālā līmenī darbojās Rēzeknes mākslinieku kopa, kas atstājusi nozīmīgu mantojumu latviešu mākslas vēsturē. Daugavpilī 1936. gadā izveidojās mākslinieku kopa, tā pastāvēja līdz 1940. gadam, un tās sastāvā iekļāvās 20 biedri. Dažādi apstākļi noteica šīs grupas māksliniecisko devumu, kā vienu no tiem V. Liepa atzīmē: „Daugavpils mākslinieku kopā daudz bija nevis vietējās izcelsmes, bet, galvenokārt, iebraucēju mākslinieku, kas nespēja ar savu mākslu ieaukt Latgales vidē. (...) No tiem tikai daži bija nākuši no Latgales. Citi, beiguši dažādas mākslas mācību iestādes (daļa jau arī Latvijas Mākslas akadēmiju), darbavietu meklēdami, apmetās uz dzīvi perifērijā.” (Liepa, 2010: 10). Savā pastāvēšanas laikā grupa paspēja noorganizēt piecas ikgadējās izstādes. Būtiski atzīmēt, ka pēc izstādes atklāšanas presē tika atspoguļoti ne tikai fakti par dalībniekiem, darbu skaitu un māksliniecisko kvalitāti, bet arī ziņas par pārdoto darbu skaitu, kas pēc katras izstādes ir dokumentēti. Nozīmīgs ir valsts ministru prezidenta Kārļa Ulmaņa atbalsts – 1936. gadā saņemta vēstule ar pateicību mākslinieku grupai par ziedojumu Daugavpils latviešu biedrības jaunā nama celšanai ar sirsnīgiem novēlējumiem turpmākajā radošajā darbībā (Liepa, 2010: 18). Neraugoties uz iespējamo izaugsmes potenciālu, turpmākā grupas mākslinieciskā darbība nespēja realizēties dažādu apstākļu dēļ, lielākā daļa mākslinieku izbrauca no Daugavpils, galvenokārt tas bija saistīts ar Latvijas okupāciju.

Laikā no 1945. līdz 1966. gadam Daugavpilī dzīvoja un ražīgi strādāja mākslinieks Kārlis Mudelis (Liepa, 2005). 1965. gadā pēc Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) beigšanas Daugavpilī ar Kultūras ministrijas norīkojumu ieradās tēlnieks Indulis Folkmanis, kam drīz pievienojās citi LMA beidzēji Mārcis Stumbris, Mārtiņš Kupcis, Inta Dobrāja, Kārlis Dobrājs, Uģis Auziņš, Valda Mežbārde, Mārtiņš Lapiņš, Mārtiņš Zitmanis u. c. 1971. gada aprīlī tika sarīkota pirmā grupas profesionālās mākslas izstāde Daugavpilī pēc Otrā pasaules kara beigām. 1975. gadā, apvienojoties Rēzeknes un Daugavpils mākslinieku grupām, tika izveidota LPSR Mākslinieku savienības Daugavpils organizācija (Vilčuka, 2008: 38). Mākslas zinātniece Inita Grāvere, veicot šīs grupas darbības izpēti, kā noteicošos motivējošos faktorus mākslinieku dzīvei Daugavpilī atzīmējusi:

- pastāvīgs darbs ar mākslu saistītā jomā dažādos uzņēmumos un organizācijās. Iespēja nopelnīt, veicot pasūtījuma darbus;
- aktuālā „dzīvokļa jautājuma” atrisināšana, saņemot lietošanā (bez rindas) labiekārtotus dzīvokļus jaunuzceltajās dzīvojamās mājās kopā ar mākslinieku darbnīcām;

- iespēja regulāri eksponēt savus darbus izstādēs un tādējādi radoši pašapliecināties (Gravere, 2013).

1982. gadā, apvienojoties visiem Austrumlatvijā dzīvojošajiem māksliniekiem, Daugavpils organizācija tapa par LPSR mākslinieku savienības Latgales organizāciju. Tās administratīvais centrs pārvietojās uz Rēzekni, par valdes priekšsēdētāju kļuva Osvalds Zvejsalnieks, taču, neraugoties uz būtisku tās lomu novada mākslas un kultūras attīstībā, tā „pamira dabīgā vājumā 20. gs. 90. gadu sākumā, toreizējo apstākļu nosacīta” (Zeile, 2004: 110).

Mainoties sociālpolitiskajiem un mākslinieku personiskās dzīves apstākļiem, Daugavpils mākslinieku grupas kodols atkal izbrauca no Daugavpils, un šeit uz dzīvi palika tikai daži no šīs grupas māksliniekiem, citi pievienojās no jauna. Tomēr mākslas procesi pilsētā neapsīka, līdztekus palikušo mākslinieku individuālajai radošajai un pedagoģiskajai darbībai, pilsētā darbojās tēlotājas mākslas studija. 1983. gadā tika nodibināta Daugavpils bērnu mākslas skola, kuras attīstībā lielu ieguldījumu sniedza direktores Ausma Auziņa un Baiba Pika (no 1986. līdz 1988. gadam). 1992. gadā pilsētas pašvaldībā tika pieņemts lēmums par Daugavpils lietišķās mākslas vidusskolas Saules skolas atjaunošanu. Liela nozīme šajā procesā ir bijusi tā laika Daugavpils pilsētas galvenā mākslinieka Romualda Gibovska nostājai, kas ar savu iniciatīvu un neatlaidību iestājās par skolas atdzimšanu. Aktīvu māksliniecisko darbību turpināja Leonīds Bauļins, Jeļena Volkova, Valda Mežbārde, Romualds Gibovskis, Vladimirs Ivanovs, Ludmila Procenko, Grigorijs Mihejevs u. c.

Deviņdesmito gadu beigās, kad bija pārdzīvotas valsts neatkarības viļņa radītās svārstības, toreizējais Latvijas Mākslinieku savienības (LMS) Latgales grupas vadītājs Osvalds Zvejsalnieks 1997. gada 26. septembrī nosūtīja Daugavpils pilsētas domei adresētu vēstuli, lai informētu par Latgalē dzīvojošo mākslinieku savienības biedru izstādi, kuras mērķis bija „atjaunot Latgales mākslinieku organizāciju” (Zvejsalnieks, 1997). Tomēr, ņemot vērā divu nozīmīgu 20. gadsimta periodu 30. un 70. gados iegūto pieredzi un ievērojamu profesionālo mākslinieku skaitu Daugavpilī, tika izlemts dibināt savu, neatkarīgu mākslinieku grupu.

1998. gada 25. februārī Daugavpils Novadpētniecības un mākslas muzeja (DNMM) Mākslas salonā „Māra” tika sasaukta Daugavpils mākslinieku kopsapulce, kurā piedalījās 26 mākslinieki: Ineta Auzāne, Leonīds Bauļins, Maija Bērziņa, Līga Čible, Romualds Gibovskis, Digna Maldovska, Indulis Folkmanis, Ivo Folkmanis, Mairita Folkmane, Oskars Jansons, Dmitrijs Jakimčuks, Ivans Krasovskis, Harijs Kravcovs, Ingūna Kokina, Ilona Linarte-Ruža, Silva Linarte, Nīna Leonīdova, Viktors Margevičs, Nataļja Marinoha, Oļegs Marinoha, Valda Mežbārde, Ināra Petrusēviča, Ludmila Procenko, Olga Sologuba, Ilona Šauša, Jeļena Volkova. Tajā tika nodibināta nevalstiska organizācija „Daugavpils reģiona mākslinieku asociācija”, par kuras priekšsēdētāju tika izvirzīta un ar vienbalsīgu klātesošo balsojumu apstiprināta Latvijas Mākslas akadēmijas Lietišķi – dekoratīvās nodaļas absolvente, Jauno Latvijas Mākslinieku savienības (JLMS) biedre, daugavpiliete, māksliniece Līga Čible (1968).

Lai korekti sagatavotu nepieciešamos dokumentus sabiedriskas organizācijas dibināšanai, nācās iepazīties ar nepieciešamo informāciju organizācijas izveidei un sastādīt tās statūtus (DRMA, 1998), ko bez atlīdzības veica grupas līdere Līga Čible. Statūti tika izveidoti, balstoties uz Latvijas Mākslinieku savienības statūtiem un Latvijas Republikas likuma „Par radošām organizācijām un to apvienībām” (spēkā no 1992. gada 29. decembra) izpēti.

Jāatzīmē, ka tieši Līgai Čiblei, kas bija grupas vadītāja no 1999. līdz 2006. gadam un ir tās līdere joprojām, piemita redzējums apvienot mākslniekus grupā, kas varētu popularizēt pilsētas tēlu, aizstāvēt mākslinieku intereses un veicināt viņu profesionālo izaugsmi. Viņa izrādīja iniciatīvu, pašreizējai darbu, interesi un ieguldīja personiskos līdzekļus, lai

sastādītu statūtus, juridiski nodibinātu organizāciju un galvenais – nepagurstoši sadarbotos ar māksliniekiem.

### **Daugavpils reģiona mākslinieku asociācijas darbības galvenie virzieni**

Daugavpils reģiona mākslinieku asociācija ir profesionāla radoša organizācija, kas šobrīd apvieno 37 dažādu paaudžu, skolu un nozaru profesionālos māksliniekus, kas savus darbus rada dažādās mākslas izteiksmes formās un strādā dažādās tehnikās – glezniecībā, grafikā, tēlniecībā, tekstilmākslā, keramikā, dizainā u. c.

Kopš 1998. gada grupā uzņemti jauni biedri - Ilze Didrihsone, Zane Bērziņa (no 1998. gada), Alīna Petkūne, Maija Vingre (no 1999. gada) Zita Cirša (no 2000. gada), Ilgvars Zalāns, Viktorija Boikina (no 2006. gada), Daina Manuško (no 2007. gada), Maksims Kuļgajevs, Jūlija Kuļgajeva (no 2008. gada) Una Gura, Kristīne Lipkova (no 2009. gada), Ingūna Liepa, Oļegs Māliņš, Jeļena Nosova (no 2011. gada), Sandra Poplavska (no 2012. gada), Uldis Čamans, Anastasija Dubovska, Olga Gžibovska, Jolanta Savvina, Elvīra Sprindžuka, Aleksandra Šlahova, Ilze Volonte (no 2013. gada).

Mūžībā aizgājuši Leonīds Bauļins (1945-2002) un Harijs Kravcovs (1949-2005).

Dažādu apstākļu dēļ no DRMA izstājušies Zane Bērziņa, Ilze Didrihsone, Indulis Folkmanis, Ingūna Kokina, Kristīne Lipkova, Olga Sologuba.

Kā galvenie darbības mērķi un uzdevumi DRMA statūtos tika izvirzīti: „2.1. Aizstāvēt mākslinieku radošo brīvību, ekonomiskās, sociālās tiesības un profesionālās intereses. 2.2. Apvienot māksliniekus. 2.3. Veicināt mūsdienu mākslas attīstību. 2.4. Veicināt jaunradei labvēlīgus apstākļus, lai radītu, saglabātu un popularizētu DRMA biedru darba rezultātus Daugavpils reģionā, valstī, pasaulē, un veicinātu Latvijas un konkrēti Daugavpils reģiona garīgās un materiālās kultūras un mākslas vispusīgu attīstību.” (DRMA Statūti, 1998).

No tiem izriet DRMA darbības **galvenie darbības virzieni** – izstāžu un citu mākslas pasākumu organizēšana (akcijas, lekcijas, mākslinieku personālizstādes un braucieni uz mākslas pasākumiem Latvijā un ārzemēs), mākslas procesu dokumentēšana, mākslas izglītības attīstība un mākslas darbu radīšanas veicināšana, pilsētas vizuālā koptēla veidošana, dažādu māksliniekiem nepieciešamo izziņu un rekomendāciju izsniegšana, individuāla mākslinieku darbības atbalstīšana, kultūras telpas veidošana, sadarbība ar pašvaldībām un mākslas institūcijām.

DRMA sadarbojas ar Daugavpils pilsētas un rajona pašvaldībām, Daugavpils Novadpētniecības un mākslas muzeju, Raiņa māju Berķenelē, Latgales Kultūrvēstures muzeju Rēzeknē, Daugavpils Universitāti, Daugavpils Māla mākslas centru, Daugavpils Marka Rotko mākslas centru u. c.

### **DRMA mākslinieciskā darbība no 1998. līdz 2013. gadam**

Mākslinieku asociācija ir nevalstiska organizācija, tajā nav algotu darbinieku. DRMA biedri pašu spēkiem, rakstot projektus finansējuma saņemšanai un sadarbojoties ar Daugavpils pilsētas un rajona padomi, organizē mākslas izstādes daudzās pilsētās Latvijā un ārzemēs, piedalās ikgadējo „Mākslas dienu” organizēšanā Daugavpilī kopš 1998. gada, atbalstījusi mākslas plenēru rīkošanu Raiņa mājā Berķenelē kopš 1998. gada, rīkojusi lielformāta keramikas simpozijus “OLA” 2000., 2001. gadā.

Latvijā DRMA ir organizējusi grupas izstādes Rīgā (Mākslinieku savienības galerijā Rīgā (1999), Maskavas namā Rīgā (2004), Daugavpilī (ikgadējās Mākslas dienu izstādes, akcijas, instalācijas, tematiskās izstādes DNM muzejā, pilsētas domē, Daugavpils Universitātes mākslas galerijā, Ledus hallē, Ugunsdzēsēju depo, pilsētas būvvaldē u. c. no 1998. līdz 2013. gadam), Līvānos (2000, 2001, 2005), Krāslavā (2001), Talsos (2003), Preiļos (2005), Valmierā (2005), Jēkabpilī (2007), Madonā (2007) un ārzemēs – Lietuvā (Zarasos

1998, Šauļos 2002, Dusetos no 1999), Baltkrievijā (2000, 2007), kopā ar DNMM – Vācijā (Ribnicā – Damgartenē, 1999), Francijā (2004, 2005, 2010) u. c. 2014. gada pavasarī tiek plānota grupas izstāde Rokišķu muzejā Lietuvā.

Pateicoties personīgajai iniciatīvai, DRMA mākslinieki izstādījuši savus darbus grupu izstādēs un rīkojuši personālizstādes Lietuvā, Baltkrievijā, Vācijā, Igaunijā, Krievijā, Austrijā, Polijā, Francijā, Norvēģijā, Dānijā, Zviedrijā, Spānijā, Uzbekistānā, Somijā, Šveicē, Itālijā. DRMA pastāvēšanas laikā mākslinieki ir sarīkojuši ap 150 personālizstādēm un piedalījušies vairāk nekā 500 grupu izstādēs Latvijā un ārzemēs.

Nozīmīgs darbs ir veikts DRMA **māksliniecišķās darbības dokumentēšanā**: izdoti mākslas katalogi – Daugavpils mākslinieki 2000” (projekta vadītāja L. Čible, VKKF un Daugavpils pilsētas domes finansējums 2001. gadā), desmit jauno mākslinieku katalogs (uzņēmuma AXON CABLE finansējums, 2002. gadā), keramikas studijas “Latgale” katalogs (Projekta vadītāja I. Šauša, VKKF finansējums, 2004. gadā), grāmata “Leonīds Bauļins” (1945-2002)” (projekta vadītāja V. Baulina, VKKF finansējums, 2005. gadā), Daugavpils un Baltkrievijas mākslinieku izstādes “Gleina” katalogs (projekta vadītāja M. Folkmane, VKKF finansējums, 2006. gadā), ar Daugavpils domes finansiālu atbalstu (200,00 Ls) tika izdots jaunākais DRMA katalogs (projekta vadītāja M. Folkmane, 2012. gadā). Tā prezentācijas pasākums notika 2012. gada augustā, kad grupa apskatīja topošo Daugavpils Marka Rotko mākslas centru.

No 2001. līdz 2008. gadam norisinājās veiksmīga sadarbība ar vizuālo mākslu žurnālu „Studija”, kurā regulāri tika publicēti informatīvi raksti par mākslas norisēm Daugavpilī. Diemžēl 2008. gadā, žurnāla redakcijai mainot žurnāla saturisko koncepciju, tajā tika pārtraukta reģionālo ziņu publicēšana. Šis jauninājums ir vērtējams negatīvi, jo tā bija neliela, tomēr vietējiem māksliniekiem svarīga publicitātes iespēja valsts mēroga mākslas izdevumā. Šobrīd žurnāls „Studija” reģionālās ziņas bez finansiāla atbalsta ziņu autoriem publicē savā internetvietnē [www.studija.lv/ziņas](http://www.studija.lv/ziņas). Šis pienākums būtu jāuzņemas kādam algotu darbu strādājošam muzeja speciālistam, kā tas ir organizēts Liepājas un Talsu muzejos, piemēram, žurnāla „Studija” elektroniskajā ziņu vietnē lasāma Gunas Millersones atsauksme par Talsu muzejā notiekošo izstādi (Millersone, 2013).

Dažādos Latvijas un ārvalstu mākslas katalogos un pastkartēs ir apkopota informācija par DRMA māksliniekiem un viņu darbiem. 2008. gadā KKF atbalstīja projektu par videokameras iegādi mākslas procesu fiksācijai videomateriālos. Tomēr rakstu un informācijas par Daugavpils mākslinieku darbību republikas presē ir nepamatoti maz. Vietējo mākslas zinātnieku, kas ar profesionālu skatījumu palīdzētu virzīt mākslinieku izaugsmi, joprojām nav. Viens no nozīmīgākajiem rakstiem, kas viena avīzes atvēruma plašumā atainoja mākslas procesus un problēmas Daugavpilī, ir tapis pēc izstādes Mākslinieku savienības galerijā Rīgā 1999. gadā (!) Aigas Dzalbes „Mākslinieki kultūras izolācijas zonā Daugavpilī” laikrakstā „Literatūra un Māksla Latvijā” (Dzalbe, 1999).

Tomēr, ņemot vērā mākslinieku individuālo profesionālo darbību un sasniegumus ārpus Latvijas, tiem piemīt laikmeta kontekstam atbilstošas māksliniecišķās kvalitātes. Reģionu apzinātu vai neapzinātu izstumšanu no valsts kultūras dzīves „asinsrites” var uzskatīt arī par pašvaldības un valsts kultūrpoltikas trūkumu, kā arī mēdiju nespēju vienmērīgi aptvert visas norises valstī kopumā. Izņēmums ir laikraksts „Latgales Laiks”, kurā tiek atspoguļota informācija par organizētajām izstādēm, pasākumiem, kā arī intervijas ar māksliniekiem.

Asociācijas darbībā svarīgākais mērķis ir nodrošināt iespēju grupas māksliniekiem regulāri izstādīt savus darbus. Paradoksāli, taču jau kopš 30. gadiem pilsētā pastāv problēma ar izstāžu telpām, mākslas salonu un galerijām. Pēc piektās, bet, kā izrādījās, arī pēdējās kopīgās izstādes 1940. gadā, grupas vadītājs Jānis Kalniņš rakstīja: „Kļuvis skaidrs, ka uz priekšu vairs nepietiek tikai ar gadskārtējām izstādēm, bet, ka vajadzīgs mākslas salons un vajadzīgs arī mākslas muzejs kā vietas, kur pastāvīgi būtu redzami vietējo mākslinieku

sasniegumi (Liepa, 2010: 25). To pašu varētu teikt arī šodien. Mākslas salons „Māra”, kas tika atklāts 1992. gadā, savu darbību beidza 2010. gadā. Vienīgā mākslas galerija Daugavpilī – Daugavpils Universitātes mākslas galerija 2012./2013. studiju gada apkures sezonā bija slēgta, un tās darbība ziemas sezonā vairs netiks atjaunota. Jaunatklātais Marka Rotko mākslas centrs (2013) arī neatrisināja šo jautājumu pilnībā, jo māksliniekiem joprojām nav savas pastāvīgas izstāžu telpas Daugavpilī. Kā nopietns atbalsts māksliniekiem, kā arī motivācijas un profesionālās darbības veicināšanas faktors ir mākslas darbu iepirkumi, kas, kā liecina dokumenti, jau pastāvējuši 30. gados Daugavpilī (Liepa, 2010). Pēdējais pilsētas mākslas darbu iepirkums no Daugavpils NM muzejā rīkotās Daugavpils mākslinieku izstādes ir noticis 2003. gadā par 350 Ls.

Jau kopš DRMA dibināšanas, notikusi aktīva sadarbība ar Lietuvas māksliniekiem – no 1999. līdz 2004. gadam Daugavpils mākslinieki ir piedalījušies gadskārtējās sēļu novada mākslinieku rīkotajās miniatūru izstādēs Dusetu mākslas galerijā, Lietuvā. DRMA mākslinieki katru gadu piedalās glezniecības un arī tēlniecības plenēros Zarasos, Dusetos, Utenā, Rokišķos, Druskininkos, Ukmergē, Utenā, Kauņā, kur šo plenēru rīkotājas ir pašvaldības, kas novērtē sadarbību ar Latvijas māksliniekiem. Tikpat svarīgi ir ikgadējie plenēri, kuri tiek apmeklēti Latvijā: Berķenelē, Krāslavā, Pāvilostā, Cēsīs, Līvānos u. c., kur mākslinieki rod spēku, iedvesmu, pieredzi, veido profesionālu izaugsmi un sakarus. 2012. gadā sadarbībā ar Lietuvas mākslinieku savienības Kauņas nodaļu un Juri Berginu, DMMC tika eksponēti starptautiskā Kauņas keramikas plenēra „Redukcija” darbi, kurā pārstāvēti 40 autori.

Kopš 2001. gada nozīmīga ir sadarbība ar franču uzņēmumu AXON CABLE. 2001., 2003., 2005., 2012. gadā, DRMA mākslinieku grupa veidoja izstādes uzņēmuma telpās Daugavpilī. Mākslinieki no rūpniecībā neizmantojamajiem materiāliem veidoja instalācijas un mākslas objektus (skat. 1. att.). 2005. gadā ar AXON CABLE finansiālo atbalstu mākslinieki piedalījās radošajā darbnīcā Montmirāles pili Francijā un kopā ar franču un ungāru māksliniekiem uzņēmuma Axon Cable telpās Montmirālē eksponēja savus darbus. 2005. gada novembrī DRMA mākslinieku darbi bija skatāmi izstādē Parīzē; 2010. gadā veidoja instalāciju Montmirailē pie AXON CABLE uzņēmuma galvenās ēkas starptautiskā velobrauciena „Tour de France” ietvaros. Ar uzņēmuma AXON CABLE atbalstu 2006. un 2007. gadā tika sarīkotas četras franču mākslinieku personālizstādes Daugavpilī, 2006. gadā – Annas Katrīnas Šarbonjē (*Anne-Catherine Charbonnier*) un Dominikas van der Vekenas (*Dominique van der Veken*), kā arī 2007. gadā, iesaistoties festivāla „Francijas pavasaris” organizēšanā, Danielas Burgartas (*Danielle Burgart*) un Žoelas Dumontas (*Joelle Dumont*) izstādes.

Tāpat kā visā Latvijā, bet jo īpaši Daugavpilī, māksliniekus pacilāja sajūta par Rotko „atgriešanos” dzimtajā pilsētā. 2003. gadā DRMA piedalījās Daugavpilī dzimušā Marka Rotko simtgades svinībās, veidojot māksliniekam veltītu izstādi kinoteātrī „Renesanse”, bet kā dāvanu savai un Rotko dzimtajai pilsētai mākslinieks Romualds Gibovskis izgatavoja piemiņas zīmi. ”Romualda Gibovska veidotais skulpturālais objekts „Veltījums Rotko” atrodas ainaviskā vietā Daugavas krastā. Par Daugavu māksliniekam bija palikušas visspilgtākās bērnības atmiņas. Tieši tajā vietā sākas Šosejas iela (*18. novembra iela*), kur Dvinskā no 1892. līdz 1913. gadam dzīvoja Rotkoviču ģimene. Caur lielās metāla formas iekšpusi ir redzams debess un upes „radošais tukšums” – arvien mainīgā ainava, gluži kā Rotko klasiskā perioda darbos” (Kilevica, Zaletilo, 2008). Sarunā Līga Čible atzīmēja, ka vēl būtiskāka par *vēlēšanos kļūt* par pilsētu, kurā apskatāmi Rotko gleznu oriģināli, ir *gatavība* par to kļūt, ko apliecināja uzdrošināšanās izstādīt kardināli atšķirīgu tēlniecības formu konservatīvajā pilsētvidē (skat. 2. att.).



1. attēls. Līgas Čibles instalācija no kabeļiem AXON CABLE rūpnīcā (Foto: Mairita Folkmane, 2012)



2. attēls. Romualda Gibovska 2003. gadā veidotā piemiņas zīme Markam Rotko (Foto: Ņikita Gavrilovs, Daugavpils pilsētas dome)

Līga Čible un Romualds Gibovskis bija starptautiska mākslinieku plenēra idejas iniciatori. Idejai noticeja un to finansiāli atbalstīja Daugavpils pilsētas kultūras nodaļa (vadītāja Regīna Osmane) un pašvaldības akceptu (domes priekšsēdētāja Rita Strode). Tā 2004. gadā pirmo reizi izdevās organizēt plenēru. Jau 2005. gadā notika Pirmais starptautiskais Marka Rotko plenērs, kura logotipa un vizuālā tēla autori (2006) ir Līga Čible un Romualds Gibovskis. Tradicionāli katrā no šiem plenēriem piedalījās viens līdz divi Daugavpils mākslinieki – Maija Bērziņa, Romualds Gibovskis, Oskars Jansons, Valda Mežbārde, Grigorijs Mihejevs, Nataļja Marinoha, Ināra Petrusēviča, Ludmila Procenko, Silva Linarte, Ingūna Liepa, Sandra Poplavska.

Lai uzsvērtu savu ieinteresētību un gaidas, 2006. gada maijā topošajā Marka Rotko mākslas centrā Daugavpils cietoksnī, tika organizēta DRMA laikmetīgās mākslas akcija “Arsenāls. Māksla. Ieņemšana.”. Tajā piedalījās aptuveni 15 mākslinieki, veidojot instalācijas un performances Arsenāla ēkā. Līdz ar to tika atklāta jauna kultūras telpa, kas ar šo akciju, līdzīgi kā daudz kur citur pasaulē, „attīrīja” enerģētisko telpu, piešķirot šai vietai jaunu dzīvību. Šobrīd tur ir izvietots Daugavpils Marka Rotko mākslas centrs (Mākslas darbi top Daugavpils cietoksnī un skatītāju galvās, 2006).

2006. gadā DRMA un tās vadītāja Līga Čible atbalstīja vācu mākslinieku Rozvitas un Dītera Penceku (*Roswitha & Dieter Pentzek*, Vācija) izstādes organizēšanu Daugavpils cietoksnī un mākslas akciju „Daugava” (*Roswitha & Dieter Pentzek*, 2006).

Daugavpils māksliniekiem ir izveidojusies veiksmīga sadarbība ar sadraudzības pilsētas Vitebskas māksliniekiem. Baltkrievu mākslinieku piedalīšanās plenēros Berķenelē un Marka Rotko plenēros, mūsu mākslinieku izstāde Vitebskas mākslas festivālā „Slavjanskij bazar” 2000. gadā, Baltkrievu mākslinieku grupas izstāde DNMM vedināja uz tālāku sadarbību. 2008. gada 1. februārī Daugavpils pilsētas domē noslēdzās DRMA un Vitebskas mākslinieku organizētais starptautiskais mūsdienu mākslas projekts “Gleina”, kurā ar saviem darbiem piedalījās 25 Latvijas un 30 Baltkrievijas mākslinieki. Tā ietvaros tika organizēta ceļojošā izstāde un izdots katalogs ar VKKF un Daugavpils domes atbalstu, kas tika prezentēts šī projekta ietvaros izstāžu atklāšanas vietās: Marka Šagāla muzejā Vitebskā, G. H. Vaščenko galerijā Gomeļā, Baltkrievijas nacionālajā vēstures un kultūras muzejā Minskā, Bobruiskā un Mogiļevā Baltkrievijā. Tās tika realizētas ar Latvijas vēstnieces Baltkrievijā Mairas Moras atbalstu (skat. 3. att.). Savukārt Latvijā šī izstāde ceļoja uz Madonas Novadpētniecības un mākslas muzeju, galeriju “Mans’s” Jēkabpilī un noslēdzās Daugavpilī. Gandarījumu radīja izveidotais katalogs un pozitīvās atsauksmes. Mākslas zinātnieks Mihass Cibulskis, raksturojot izstādi ikgadējā Baltkrievijas mākslas izdevumā, atzīmēja: “Vēlēšanās domāt globāli, emocionāli izteikt jūtas savos darbos, raksturīga abu valstu māksliniekiem.” (Цыбульский, 2008: 33). Izstāde pierādīja interesi, spēju un profesionālu potenciālu abpusējai sadarbībai.





3. attēls. Izstāde „Gleina” Baltkrievijas nacionālajā vēstures un kultūras muzejā Minskā (Foto: Mairita Folkmane, 2007)

2007. gadā DRMA uzsāka darbu pie projekta „Raku un augstas temperatūras keramikas apdedzinājuma tehnikas attīstība Latgalē”. Valsts Kultūrkapitāla fonds atbalstīja šo projektu, piešķirot līdzekļus augstā apdedzinājuma un raku keramikas cepļu iegādei, kā rezultātā notika raku apdedzinājuma meistarklases ar tām sekojošām izstādēm, dalība ar paraugdemonstrējumiem Daugavpils Universitātes rīkotajā Starptautiskajā konferencē „Person. Color. Nature. Music” 2007. un 2008. gadā, Starptautiskajā keramikas plenērā Berķenelē 2007. gadā, animācijas filmu darbnīcā ar raku paraugdemonstrējumiem DMMC 2012. gadā. Tika izdots izglītojošs un atraktīvs animācijas filmu kompaktdisks „Atver acis un atklāj rūdīto „Baltijas Raku keramiku!”” (Lukaševičs, 2012: 110). Māksliniece Ilona Šauša 2012. gadā nodibināja biedrību „Baltic Raku” un turpina darbu pie zīmola *Baltic Raku* izveides (skat. 4. att.). Interesentiem ir iespēja iepazīties ar materiāliem un darbiem šajā tehnikā Daugavpils Māla mākslas centrā (Pošeiko, 2012: 132).



4. attēls. I. Šaušas veidotie mūzikas instrumenti rūdītās keramikas tehnikā (Foto: Ilona Šauša, 2013)

Izglītība ir kā viens no svarīgākajiem uzdevumiem, kas tiek veikts ikdienā. Lielākā daļa mākslinieku pašlaik strādā vai ir bijuši pedagogi dažādās izglītības iestādēs – bērnu zīmēšanas pulciņos, studijās, izglītības interešu centrā, bērnu mākslas skolā, mākslas un dizaina vidusskolā „Sauls skola”, Daugavpils Universitātē, kā arī vada privātas nodarbības bērniem un pieaugušajiem. Kopš 1999. gada DRMA rīko bērnu mākslas izstādes, uzskatot to kā vienu no svarīgākajām auditorijām, ar kuru strādājot, var saņemt gan prieku, gan patiesas emocijas, kā arī cerēt sagaidīt atgriezenisku rezultātu – atsaucību, izpratni, inteliģenci, toleranci nākotnē. 2011. un 2012. gadā tās pārtapa par daudz plašāka mēroga izstādēm „Rotaļlietas stāsts” (Folkmane, Skulte, 2012) un „Mana pils – Daugavpils”, kurā piedalījās pilsētas skolu bērni, kas noslēdzās Daugavpils pilsētas domē ar grafikas meistarklasi, kuras vadīšanā piedalījās pieredzējušī māksliniece Ināra Petrusēviča. Abu šo izstāžu darbi tika iekļauti zinātniski – pētnieciskā procesā, kura izpētes rezultāti lasāmi starptautiskās publikācijās (Folkmane, Skulte, 2012).



DRMA grupas izaugsmē nozīmīgs faktors ir pašu mākslinieku izglītības papildināšana dažādās nozarēs – daudzi no māksliniekiem grupas pastāvēšanas laikā studējuši un pabeiguši studijas LMA, Daugavpils Universitātē, Baltijas Starptautiskajā akadēmijā un ārzemēs, piedalījušies zinātniskās konferencēs kā klausītāji un lektori, sarakstījuši publikācijas, piedalījušiesursos un semināros, Eiropas projektos. 2004. gadā tika rīkots grupas brauciens uz Berlīni, lai apskatītu ASV vadošā mākslas muzeja MOMA izstādi, brauciena galvenais mērķis – iepazīties ar Rotko darbu oriģināliem (atbalsts no Daugavpils pilsētas domes), 2005. gadā – grupas brauciens uz Brīvdabas mākslas muzeju Pedvālē. Pēc mākslinieku lūguma tiek izsniegtas izziņas, atsauksmes, rekomendācijas māksliniekiem par piederību DRMA, mākslinieki izvirzīti Valsts nozīmes apbalvojumiem, stipendijām.

Svarīgi ir pieredzes rezultātā izveidojušies secinājumi par grupas popularizēšanu un tās kapacitātes attīstību, menedžmenta veidošanu, studijas mārketinga, menedžmenta un uzņēmējdarbības jomās, kas, cerams, pārtaps uzskatāmā rezultātā.

### Secinājumi

Laiks un nosacījumi, kurā izveidojusies DRMA, atšķiras no iepriekšējo grupu „darbīgajiem” periodiem galvenokārt ar to, ka grupa dibināta neatkarīgā Latvijā un šajā mākslinieku grupā darbojas paaudze, kurā vairumam Daugavpils ir dzimtā pilsēta, vai kuri to sauc par savām mājām. Šo nosacījumu nebija iepriekšējām grupām. Mīlestības un patriotisma jūtas pret savu dzīves telpu ir spēcīgs dzenulis, kas ļauj pārvarēt dažāda rakstura grūtības. Daudziem māksla ir kā būtisks pašizteiksmes veids, kas caurstrāvots ar ideālismu un altruistisku darbošanos. Vēlēšanās popularizēt savas pilsētas un valsts kultūru devusi motivāciju organizācijas pastāvēšanai.

DRMA darbības laikā no 1998. līdz 2013. gadam realizētas dažādas ar mākslu saistītas aktivitātes, kas bagātinājušas un pozitīvi ietekmējušas kultūras dzīvi Daugavpilī, veicinājušas pilsētas un valsts atpazīstamību kultūras telpā. Vadošā loma šo procesu virzīšanā ir personībām, šajā laikā DRMA grupā tie ir tās vadītāji – Līga Čibule un Romualds Gibovskis.

Veiksmīgai mākslinieku grupas mērķu sasniegšanai nepieciešams pašvaldības un valsts morālais un materiālais atbalsts, kas palīdzētu risināt telpu, izglītības, mākslas procesu dokumentēšanas, darbu iepirkšanas jautājumus. Tikai dažādu institūciju veiksmīgas sadarbības rezultātā var radīt pievilcīgu un mūsdienīgu kultūras telpu valsts austrumu pierobežā.

### Literatūra un avoti

1. Bankovskis, P. (2013). *Pašiem savi brīnumi*. Skatīts 01.07.2013. [http://satori.lv/raksts/5815/Pasiem\\_savi\\_brinumi](http://satori.lv/raksts/5815/Pasiem_savi_brinumi).
2. Daugavpils reģiona mākslinieku asociācijas arhīvs. (1998). *Statūti*.
3. Daugavpils reģiona mākslinieku asociācijas arhīvs. Zvejsalnieks, O. (1997). *Vēstule Daugavpils pilsētas domei*. Kopija.
4. Dodd, P. (2013). *Mark Rothko's homecoming*. Skatīts 28.04.2013. <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/63bcb4f6-acf8-11e2-b27f-00144feabdc0.html#axzz2YZ256i8Y>.
5. Dzalbe, A. (1999). Mākslinieki kultūras izolācijas zonā Daugavpilī. *Literatūra un māksla Latvijā*, 21. oktobrī.
6. Folkmane, M., Gibovskis, R. (2012). *Daugavpils reģiona mākslinieku asociācijas katalogs 2012*, Daugavpils: Art Gi.
7. Folkmane, M., Skulte, I. (2012). Toy Story Updated: Representation Of The New Media As Game Elements In Children Stories and Drawings. (257-271). *Red. Małgorzata Suświllo. Nauczyciel wczesnej edukacji - konteksty i wyzwania. Olsztyn*.
8. Folkmane, M., Skulte, I. (2012). Zīmes un nozīmes Daugavpils skolēnu dzimtajās pilsētas attēlojumos. *Māksla un mūzika kultūras diskursā. I Starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli*. (17-27). Rēzekne: Rēzeknes Augstskola.

9. Gravere, I. (2013). Daugavpils Young Artist's Group in the Context of a Common Motivation and the First Professional Art Exhibition in Daugavpils in the 70<sup>th</sup> of the 20<sup>th</sup> Century. *8<sup>th</sup> International Conference „Person. Color. Nature. Music.” Abstracts.* (9-11 p.). Daugavpils: Daugavpils University.
10. Jonāne, E. T. (2006). Mākslas darbi top Daugavpils cietoksnī un skatītāju galvās. Skatīts 05.06.2013. <http://dinaburgascietoksnis.lcb.lv/novosti.php?event=talak&b=1&lan=lv&id=13>.
11. Kilevica, L., Zaletilo, F. (2008). *Rotko Daugavpilī*. Daugavpils: Daugavpils pilsētas dome.
12. Liepa, V. (2005). *Gleznotājs Kārlis Mudelis*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds „Saule”.
13. Liepa, V. (2010). *Pagātnes portretējumi*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds „Saule”.
14. Lukaševičs, V. (2012). Daugavpils. *Lazdiņa red. Enciklopēdiska izdevums skolēniem Ausmas zeme.* (100-114). Rēzekne: Latgales druka.
15. Millersone, G. (2013). *Deviņu Rietumaustrālijas latviešu mākslinieku izstāde "Jauns vienādojums. 8+1" Talsos*. Skatīts 10.07.2013. <http://www.studija.lv/?parent=6514>.
16. Pošeiko, S. (2012). Ilūkste. *Lazdiņa red. Enciklopēdiska izdevums skolēniem Ausmas zeme.* (127-138). Rēzekne: Latgales druka.
17. Roswitha & Dieter Pentzek. Skatīts 15.05.2013. [www.kuenstlerpaar-roswitha-dieter.de](http://www.kuenstlerpaar-roswitha-dieter.de).
18. Vilčuka, I. (2008). Māksla Latgalē. (26-42). *Sast. Paukste, J., Rancāne, A., Salceviča, I., Vilčuka, I. Latgales kultūras darbinieki I.* Rīga: Jumava.
19. Zeile, P. (2004). *Osvalds Zvejsalnieks no Zvejsalām*. Rēzekne: Latgales kultūras centra izdevniecība.
20. Цыбульский, М. (2008). Знаки времени и нескончаемые игры со смыслами. *Бюллетень музея Марка Шагала.* (33-35 с.). Минск :«Рифтур».

## DAUGAVPILS MUZIKĀLI DRAMATISKAIS TEĀTRIS (1959-1962)

### Daugavpils musically dramatic theatre (1959-1962)

Silvija Geikina

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, Rīga, Imantas 7. līnija 1, Latvija,  
e-pasts: rpiva@rpiva.lv

**Abstract.** *The history of Daugavpils Dramatic Theatre is one of the most original and peculiar theatre histories in Latvia. To begin discussing it, historians usually mention the Russian Theatre led by the colonel and the main engineer of Daugavpils Fortress Nikolaj Hagelstrom in 1850s. It was operating for several decades collaborating with tsarist Russian army troops staying at Daugavpils Fortress.*

*During the times of Latvian independency from 1920s to 40s there was a successfully operating Daugavpils Latvian Theatre Company in the city. Russian audiences attended Latvian shows in great numbers and supported Russian amateur theatres which were very active in this period of time.*

*After the Second World War, Daugavpils Latvian Theatre did not resume itself. The reasons for liquidating the Latvian Company in Daugavpils included the decrease of Latvian population, and the negative attitude of Latvian SSR Ministry of Culture and the council of Daugavpils regarding Latvian cultural activities in Latgale. This attitude changed a little in the late 1950s. It had become more favourable, which was wisely and diplomatically taken advantage of by Voldemars Kalpins – Latvian SSR deputy minister of culture at the time and the minister of culture and foreign affairs from 1959 to 1962. A popular viewpoint during those years was that creating a Latvian theatre in Daugavpils would not be just a creation of an art building, but would in fact serve a great purpose then and in the future – saving Latvian culture and identity in Latgale.*

*This brings to a conclusion that the operation of Daugavpils Musically Dramatic Theatre (1959-1962) is closely connected to the socio-political situation in Latvia during 1950s and to the beginning of the national-communistic movement. The communist party of the time made a number of decisions about maintaining Latvian language and culture. Special attention was paid to recreating Latvian culture in Latgale. After the defeat of the national-communistic movement and the dismissal of many leading party members in early 1960s, the support for Latvianising Latgale diminished. After not receiving the needed support from neither the leading republic officials nor from the city of Daugavpils, the theatre was forced to close down.*

*The aims of the study: to explore the Daugavpils Musically Dramatic Theatre activities since its creation in 1959 until its closure in 1962; to find out the socio-political situation in Latvia during the end of 1950s leading to the possible emergence of a new theatre in Latgale; get to know the theatre's repertory policy, dramatic and musical troupes and their building principles as well as theatrical artistic explorations during 1950s/60s.*

*The used methods: media analysis method and interview.*

**Keywords:** *acting, directing, performing arts, repertory policy, the socio-political situation, theatre.*

### Ievads

Daugavpils dramatiskā teātra vēsture ir viena no savdabīgākajām un oriģinālākajām Latvijā. Sākot par to runāt, vēsturnieki parasti piemin 19. gadsimta piecdesmitajos gados darbojošos Krievu teātri Daugavpils cietokšņa galvenā inženiera, pulkveža Nikolaja Hagelstroma vadībā. Vairākus gadu desmitus tas darbojās, sadarbojoties ar Daugavpils cietoksnī izmitinātajām cariskās Krievijas armijas daļām.

Latvijas brīvvalsts laikā no 1920. līdz 1940. gadiem Daugavpilī veiksmīgi darbojās Daugavpils Latviešu teātra trupa. Krievu tautības skatītāji vai nu diezgan lielā skaitā apmeklēja latviešu izrādes, vai arī atbalstīja krievu amatieru teātrus, kas šai periodā aktīvi darbojās pilsētā.

Pēc Otrā pasaules kara Daugavpils Latviešu teātris neatjaunoja savu darbību. Par iemeslu latviešu trupas likvidācijai Daugavpilī kalpoja latviešu tautības iedzīvotāju skaita samazināšanās, Latvijas PSR Kultūras ministrijas un Daugavpils pilsētas vietējās vadības neieinteresētā attieksme pret latviešu kultūras aktivitātēm Latgales reģionā. Šī attieksme nedaudz mainījās 20. gadsimta 50. gadu beigās. Tā bija kļuvusi labvēlīgāka, un to prasmīgi un diplomātiski prata izmantot Voldemārs Kalpiņš, kas tajā laikā bija Latvijas PSR kultūras

ministra vietnieks, bet no 1959. līdz 1962. gadam – kultūras un ārlietu ministrs. Atmiņu grāmatā „Stāja” par Voldemāra Kalpiņa nozīmīgo ieguldījumu latviešu kultūras saglabāšanā precīzi izteicies kinorežisors Jānis Streičs: „Ja Rainis par Franci Trasunu teica: ”Viņš mātes Latvijas rokās ielika trešo zvaigzni – Latgali”, – tad par Voldemāru Kalpiņu varu teikt: ”Viņš nosargāja trešo zvaigzni mātes Latgales rokās”. Pietrūka pavisam maz... Piecdesmito gadu beigās augstākās varas gaitēnos jau brieda tālejoši plāni par „vēsturiskas taisnības” atjaunošanu, pievienojot Latgali Vitebskas apgabalam. Slepēnībā jau strīdējās par administratīvo pakārtoību, robežām, latgaliešu autonomijas nosaukumu un pat par alfabētu – latgaļu drukas aizlieguma laikā latīņu šrifts taču tika aizliegts. Un kāpēc gan neatjaunot seno kārtību, ieviešot kirilicu? Tāpat kā pārējā Savienībā, kaut vai tai pašā Moldāvijā.” (Streičs, 2011: 148).

Šīs Jāņa Streiča atmiņas atgādina, ka latviešu teātra dibināšana Daugavpilī nav tikai kādas mākslas iestādes radīšana, bet tai vienmēr bijis liels un cēls mērķis – glābt latvisko kultūru un identitāti Latgalē. Līdz pat 50. gadu otrajai pusei Daugavpils latvieši samierinājās ar apstākli, ka pilsētā teātris tiek spēlēts vien krievu valodā. Nepieciešamību pēc izrādēm latviešu valodā daugavpilieši centās apmierināt ar amatieru teātru apmeklējumiem. Latviešu amatieru teātris Daugavpilī šajos gados bija izaudzis par vērā ņemamu pilsētas kultūras dzīves sastāvdaļu. Bieži tika iestudētas un ar labiem panākumiem izrādītas latviešu klasiku lugas.

Laikrakstā „Cīņa” parādījās Kultūras darbinieku arodbiedrības Daugavpils pilsētas un rajona padomes locekļa J. Ruskūļa raksts ar ļoti zīmīgu virsrakstu. „Latgale modusies, bet Kultūras ministrija...” Ir vērts to citēt gandrīz pilnībā: „Pērnā gada 23. aprīlī Daugavpilī līdz pēdējai vietai bija piepildīta zāle vietējā teātrī. Vēl vairāk: desmitiem cilvēku lūgtin lūdza, lai viņiem atļauj kaut pastāvēt kājās. Pirmā kultūras nama dramatiskā kopa tovakar izrādīja Raiņa „Pūt, vējiņi”. Tas bija izcils notikums pilsētas kultūras dzīvē.” (Ruskulis, 1958: 4).

Šajā publikācijā jūtama tā atmosfēra, kas 20. gadsimta 50. gadu otrajā pusē valdīja Daugavpils latviešu sabiedrībā. Vēlēšanās pēc latviešu profesionālā teātra pilsētā bija kļuvusi par aktuālu nepieciešamību. Bija jārisina organizatoriskie jautājumi. Jau pieminētajā J. Ruskūļa publikācijā laikrakstā „Cīņa” varam lasīt kādu interesantu informāciju. Autors runā par to, ka Daugavpils krievu drāmas teātra aktieris Osmolovskis rakstījis vēstuli vietējam laikrakstam „Padomju Daugava” ar ierosinājumu nodibināt latviešu trupu pie pašreizējā krievu teātra. Rakstā teikts, ka pēc tam redakcija saņēmusi daudzas darbaļaužu vēstules, „kuras spilgti liecināja, ka Latgales darbaļaudis ir vienisprātis ar raksta autoru.” (Ruskulis, 1958: 4).

Acīmredzot laikraksta „Brīvā Daugava” redakcija šos ierosinājumus darījusi zināmus Latvijas PSR Kultūras ministrijai, un saņēmusi LPSR Kultūras ministrijas Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka Friča Rokpeļņa atbildi: „Pašreiz organizēt latviešu trupu pie Daugavpils Valsts krievu drāmas teātra nav iespējams.” (Ruskulis, 1958: 4). Raksta autora piebilde šai Friča Rokpeļņa atbildei ir diezgan nesaudzīga: „Pārvaldes priekšnieks neatrada par vajadzīgu izklāstīt „provinciāļiem”, kālab tādas iespējas nav. Nevajag un punkts.” (Ruskulis, 1958: 4).

Iespējams, ka Kultūras ministrijas Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks ar preses starpniecību daugavpiliešiem nevēlējās klāstīt Kultūras ministrijas vēl nekonkrētos plānus un nodomus un vienkārši atrakstījās. Publikācija datēta ar 1958. gada 6. jūliju, bet jau pēc dažiem mēnešiem, tā paša gada rudenī Daugavpilī tiek nodibināts Daugavpils Muzikāli dramatiskais teātris. Tā nebija tikai latviešu trupa pie Daugavpils krievu drāmas teātra, tā bija vērienīga un daudzsološa teātra mākslas iestāde, kas ietvēra gan muzikālo, gan dramatisko trupu, orķestri, baletu, kori. Tas bija grandiozs projekts, kas jau pašā sākumā daudziem skatuves mākslas speciālistiem likās pārāk dārgs, smagnējs, pat napeļams.

Tomēr ne Voldemāra Kalpiņa diplomāta un organizatora spējas, ne daugavpiliešu vēlme atjaunot Daugavpils latviešu teātri nevarētu īstenoties, ja 20. gadsimta 50. gadu vidū Latvijā nebūtu radusies tā saucamā nacionālkomunistu kustība. Tā laika situācijas koncentrētu

analīzi var atrast Ervīna Jākobsona publikācijā „Kā izgaisa cerības par „sociālismu ar latvisku seju”, kas ir pieejama internetvietnē: „Latvijas kompartijas, valsts un saimniecisko struktūru vadībā šajā laikā nonāca vietējie komunisti, kas pagrīdē bija darbojušies vēl neatkarības laikā, kā arī 1940. gada komjauniešu paaudze. Par LPSR Ministru padomes priekšsēdētāja vietnieku kļuva Eduards Berkļavs, par Augstākās padomes prezidija priekšsēdētāju Kārlis Ozoliņš, par LKP CK sekretāriem Vilis Krūmiņš un Krievijas latvietis Nikolajs Bisenieks. Šo jauno kompartijas kadru vadībā tika pieņemta virkne lēmumu, kas bija vērsti uz latviešu valodas un latviešu kultūras saglabāšanu, aktuālām reformām tautsaimniecībā un lauksaimniecībā.” (Jākobsons, 2010).

### Sākums

1958. gada vasarā sarunas par Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra dibināšanu ieguva konkrētas aprises. Presē tika izsludināti konkursi uz vakantām solistu vokālistu, koristu, instrumentālistu un dramatisko aktieru vietām. Konkursā varēja pieteikties gan profesionāli mākslinieki, gan pašdarbības kolektīvu dalībnieki. Solistiem vokālistiem un koristiem jāprot latviešu un krievu valoda. Pretendentiem dokumenti bija jāiesniedz no 1. līdz 20. septembrim. 24. septembrī konkurss notika solistiem, vokālistiem un koristiem; 25. septembrī – instrumentālistiem; 26. septembrī – dramatiskajiem aktieriem. Konkursa norises vieta bija Rīga.

Sākums bija cerīgs. Sapulcējās pietiekami liels entuziastu pulks, kuri ar sajūsmu ķērās pie darba. Liekas, ka sākotnēji muzikālajiem iestudējumiem pievērsa lielāku uzmanību kā dramatiskajiem uzvedumiem. Par teātra direktoru tika iecelts pazīstams Latgales kultūras darbinieks, diriģents un komponists Staņislavs Broks. Vienā no pirmajām intervijām laikrakstā „Cīņa” jaunieceltais teātra direktors atzīst, ka „mūsu teātris būs viens no lielākajiem Latvijā. Tajā būs latviešu un krievu dramatiskās trupas un muzikālā trupa, kurā ietilpst gan solisti, gan baletdejojāji, koris un orķestris. Mūsu repertuārā būs gan lugas, gan operas un operetes. Latgales darbaļaudīm sniegsim arī koncertus.” (Mincs, 1959: 4).

Raizes jaunajam teātra direktoram sagādāja tieši muzikālie kadri. Acīmredzot izsludinātais konkurss deva labus rezultātus dramatisko aktieru komplektēšanā. Ar mūziķiem bija sarežģītāk, jo nepietika tenori (gan solistu, gan arī koristu) un baletdejojāji. Tādēļ tika izsludināti papildus konkursi. Taču, šķiet, tie nelīdzēja un bija nepieciešams Kultūras ministrijas atbalsts. Teātra direktors ar laikraksta starpniecību izteica lielu pateicību Kultūras ministrijai, „kas veic lielu darbu, palīdzējuma organizēt jauno teātri.” (Mincs, 1959: 4). Viena no iespaidīgām palīdzības formām bija Kultūras ministrijas lēmums uz Daugavpils teātri sūtīt Valsts konservatorijas piektā kursa vokālistus, un dramatisko aktieru fakultātes pēdējā kursa studentus, kuriem pēc Konservatorijas beigšanas būtu jāstrādā Daugavpils Muzikāli dramatiskajā teātrī. Tādējādi jaundibinātajā teātrī sāka darboties vokālisti Jēkabs Krēsliņš, Māris Pavasars, Druvis Kriķis, Austrā Tauriņa. No dramatisko aktieru fakultātes beidzējiem Daugavpils teātra trupā iekļāvās vēlākie slavenie valmierieši Jānis Zariņš, Ausma Dūle, Jānis Uzuliņš, Ināra Ieviņa, Rita Meirāne u. c.

Par galveno diriģentu uzaicināja komponistu Mendeli Bašu, par kormeistaru vēlāko populāro dziesmu svētku virsdiriģentu Paulu Kveldi. Par teātra latviešu trupas režisoru sāka strādāt Oļģerts Dunkers, bet krievu trupā atgriezās kādreizējais Daugavpils krievu drāmas teātra režisors Boriss Roščins.

Pirmajam Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra direktoram Staņislavam Brokam bija daudz rūpju. Nebija viegli nokomplektēt skaitliski lielo un dažādo trupu. Tāpat grūtības sagādāja aktieru, vokālistu, baletdejojāju nodrošināšana ar dzīvokļiem. Lielākā daļa bija atbraucēji no Rīgas, viņiem bija jāpagādā daudz maz ciešami dzīves apstākļi. Jau pieminētajā intervijā laikrakstā „Cīņa” Staņislavs Broks saka lielu paldies Daugavpils pilsētas izpildu

komitejai, it sevišķi tās priekšsēdētājam J. Pakalnam. „Kaut arī ar dzīvokļiem pilsētā ir pagrūti, izpildkomiteja tomēr atradusi iespēju nodot teātra rīcībā pusotra desmita modernu ērtu dzīvokļu jaunajā namā Parādes ielā. Vēl daži dzīvokļi apsolīti tuvākajā laikā. Piešķirti līdzekļi teātra telpu remontam, kuru drīzumā sāks.” (Mincs, 1959: 4).

Direktora stāstītais žurnālistam izklausās optimistiski. Realitāte bija diezgan skarba. Dzīvokļu nepietika visiem. Atsevišķu dzīvokli varēja iedot tikai ģimenēm. Jaunie, neprecētie aktieri tika izmitināti istabiņās pa divi, pa trīs vienā. Arī teātra remontu iesākt nebija iespējams „drīzumā”, kā solīja Staņislavs Broks. To atlika uz vēlāku laiku. Tāpat nevarēja atbrīvot visas telpas teātra mājā. Daudzas telpas Vienības namā bija ieņēmušas dažādas organizācijas un kantori.

Jaundibinātā teātra vadība tā darbību bija ieplānojusi sākt ar operas iestudējumu. Šis nodoms neīstenojās. Muzikālo trupu tik ātri nokomplektēt nevarēja. Tādēļ pirmā Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra izrāde latviešu valodā tika sagatavota dramatiskajā trupā. To izdarīja ļoti īsā laika sprīdī. 1959. gada 16. janvāris tiek uzskatīts par oficiālu Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra dibināšanas datumu, bet jau 1959. gada 23. februārī notika pirmā pirmizrāde Viļa Lāča „Zeme un jūra” iestudējums Oļģerta Dunkera režijā.

Par Daugavpils teātra atklāšanas vakaru 1959. gada 23. februārī ir rakstīts Austras Skudras grāmatā par Jāni Samauski: „Jaunā teātra atklāšana notika 1959. gada 23. februārī ar Viļa Lāča lugu „Zeme un jūra” Oļģerta Dunkera režijā. Jau ģenerālmēģinājumā klāt bija arī kritiķis Juris Pabērzs. Lai viss notiktu augstā līmenī, recenzijai vajadzēja parādīties savlaicīgi. Pirmizrādes dienā uz Daugavpili pa visiem ceļiem plūda ļaudis no Rīgas un visas Latgales. Ar ziediem, dāvanām, veseliem puķu groziem. Tāds notikums – pēc piecpadsmit gadu pārtraukuma Daugavpilij atkal būs savs teātris.” (Skudra, 1991: 42-43).

1959. gada 4. marta laikrakstā „Cīņa” ir publicēta Lilijas Dzenes atsauksme par uzvedumu „Zeme un jūra”. Tai dots zīmīgs virsraksts: „Pirmais vārds par stipriem cilvēkiem”. Tas attiecās vispirms uz tiem cilvēkiem, kurus uz skatuves atveidoja jaunā teātra aktieri, taču tikpat lielā mērā šos „stipros cilvēkus” varēja attiecināt uz visu jaundibinātā teātra kolektīvu. Lilija Dzene norāda, ka Viļa Lāča lugas iestudējumā Daugavpils teātrī „atklājas dramatiski aizraujošs saturs par cilvēku, kurš nespēj dzīvot mierīgā pieticībā.” (Dzene, 1958: 4). Recenzente atzinīgi vērtē režisoru Oļģertu Dunkeru: „Ar šo pareizi izprasto izrādi režisors pasaka par sevi, ko no viņa ļoti gaidījām jau Valmierā: patīkami konstatēt, ka viņam līdzās gaumes smalkumam piemīt arī īsti vīrišķīgs un reāls, latvisks mākslinieka skarbums.” (Dzene, 1958: 4).

Uzmanību saista Lilijas Dzenes teiktais par Oļģertu Dunkeru – „latvisks mākslinieks”. Režisora izglītību Oļģerts Dunkers bija ieguvis Krievijā, Ļeņingradas Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūtā. Tomēr savos iestudējumos Valmieras drāmas teātrī, bet jo īpaši Daugavpils teātrī viņš akcentēja latvisko dzīves izjūtu. Pēc dažām izrādēm Daugavpilī teātris ar savu pirmiestudējumu devās viesizrādēs pa Latviju. Pļaviņas, Alūksne, Madona, Rēzekne, Ludza, Preiļi un vēl daudzas jo daudzas Latgales un arī Vidzemes pilsētas iepazīna jaundibinātā teātra iestudējumu „Zeme un jūra”.

### **Pirmais operas iestudējums Latgalē**

Trešais Oļģerta Dunkera iestudējums Daugavpilī bija ļoti nopietns un mākslinieciski iespaidīgs. Tas bija ilgi gaidītais un solītais Dž. Verdi operas „Traviata” uzvedums. Ar mūziķu piesaistīšanu teātrim nodarbojās diriģents Mendelis Bašs, par kori rūpējās diriģents Pauls Kvelde. Ar solistiem Rīgā strādāja izcilā operdziedātāja Milda Brehmane – Štengele. Viņas vadībā tika sagatavoti pirmie galveno lomu izpildītāji Alīda Zvagule (Violeta), Jēkabs Krēsliņš (Alfredo), Austrā Tauriņa (Violetas draudzene Flora), Druvis Kriķis (Žoržs Žermons).

Toreizējais Latvijas Konservatorijas students, vēlākais Operetes teātra vadošais solists Jēkabs Krēsliņš atceras, ka, strādājot ar jaunajiem izpildītājiem, iestudējuma režisors Oļģerts Dunkers lielu vērību veltījis ne tikai lomas sagatavošanas jautājumiem, bet daudz runājis arī par aktiera ētiku, par viņa attieksmi pret lomu un skatuvi. „Režisors mums jaunajiem aktieriem neļāva kāpt uz skatuves no skatītāju zāles. Tas viņam likās necienīgi. Priekšrocība kāpt uz skatuves no skatītāju zāles bija tikai režisoram un diriģentam. Tādi bija noteikumi „Traviatas” mēģinājumu laikā.” (Intervija ar Jēkabu Krēsliņu 2012. gada 12. martā).

1959. gada 29. aprīlī Daugavpils muzikāli dramatiskā teātra priekšskars vērās pirmajai operas izrādei Latgalē, tā bija Dž. Verdi „Traviata”. Pasākums izraisīja vispārēju apbrīnu un sajūsmu. Presē parādījās atsauksmes, kurās ir gandrīz tikai cildinājuma vārdi. Klements Mediņš laikrakstā „Literatūra un Māksla” publicēto recenziju sāk ar šādiem zīmīgiem vārdiem: „1959. gada 29. aprīlis kļuvis par izcilu uz laiku laikiem ar lepnumu un gandarījumu atzīmējamu dienu ne tikai Latgales, bet arī visas latviešu tautas kultūras dzīvē.” (Mediņš, 1959: 5). Tālāk recenzents atzinīgi vērtē gan operas iestudējuma režisoru Oļģertu Dunkeru, gan jaunos dziedātājus. Klements Mediņš īpaši uzsver diriģenta Mendelja Baša ieguldījumu operas muzikālajā izpildījumā. Pozitīvi vērtēts arī kordiriģenta Paula Kveldes darbs, izveidot skanīgu ansambli no skaitliski mazā kora.

Muzikologs Oļģerts Grāvītis ir ļoti atzinīgi vērtējis režisora, diriģenta, jauno izpildītāju veikumu: „„Traviatu” iestudējis režisors Oļģerts Dunkers. Viņš galvenokārt domājis par skatuviski lielajām līnijām un visumā asprātīgi izmantojis griežamās skatuves tehniku, piemēram, sadalot pirmo cēlienu trīs satura loģikai atbilstošās ainās. Savukārt režisore – pedagoģe Milda Brehmane-Štengele – konsultējusi solistus. Tomēr, ja par Daugavpils muzikāli dramatiskā teātra pirmās operas inscenējumu esam runājuši galvenokārt tikai ar sajūsmas pilnu izteiksmi, tad te liels nopelns arī teātra galvenajam diriģentam – komponistam Mendelim Bašam. Augstās prasības līdz nepazīšanai pārvērtušas mazā, pagaidām vēl instrumentu attiecību ziņā ne visai pilnīgā orķestra skanējumu: tas spēlē tīri, solistiem pieklāvīgi, muzikāli, ar īpaši dabisku un sirsniņi saviļņotu frazējumu stīgu grupā.” (Grāvītis, 1959: 29).

Operas atklāšanā piedalījās kultūras ministrs Voldemārs Kalpiņš, kurš laikrakstā „Literatūra un Māksla” publicētajās atmiņās „Traviatas” pirmizrādi aprakstījis šādi: „Zāle bija pārpildīta. Goda vietās sēdēja pilsētas un tās lielāko uzņēmumu vadītāji. Starpbrīžos apmeklētājus dzirdēja sarunājāmie abās vietējās valodās. Bez īpaša uzaicinājuma no Rīgas bija ieradušies Milda Brehmane-Štengele un Leonīds Viņners. Gaisotne atgādināja mazus Dziesmu svētkus. Oratori runāja par jaunu lappusi, kas zelta burtiem tiek ierakstīta Latvijas kultūras vēsturē.” (Kalpiņš, 1988: 12).

Teātra kolektīvs ar lielu entuziasmu iestudēja arī nākamās muzikālās un dramatiskās izrādes gan latviešu, gan krievu trupā. 1959. gada 15. novembrī notika jau otrais operas iestudējums. Dž. Pučini operas „Čo-čo-sana” uzveduma režisors bija republikas nopelniem bagātais mākslas darbinieks, Operas un baleta teātra režisors Nikolajs Vasiļjevs, diriģents Mendelis Bašs, kormeistars Pauls Kvelde.

Tomēr, neskatoties uz teātra kolektīva strādātgrību un mākslas mīlestību, uz vērā ņemamiem panākumiem visas republikas mērogā, Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra mūžs bija gaužām īss. Jau 1959. gada beigās tika sagrauta nacionāļkomunistu kustība Latvijā, daudzi Latgales latviskošanas entuziasti tika atļasti no ieņemamajiem amatiem. Mainījās Daugavpils pilsētas vadības attieksme, kurai šķita, ka pilsētai nav pa spēkam tik liels un sarežģīts teātris. Arī skatītāju interese saruka, teātra izrādes nereti notika pustukšās zālēs. Voldemārs Kalpiņš jau pieminētajās atmiņās laikrakstā „Literatūra un Māksla” visai rūgti raksturo šo situāciju: „Sastapušies ar pirmajām grūtībām, daudzi jaunpienācēji sāka paslepen skatīties atpakaļ uz Rīgu. Centrbēdzes spēkus varbūt izdotos nobremzēt, ja nebijusi cīņa pret „buržuāzisko nacionāļismu” (Kalpiņš, 1988: 12).

Daugavpils teātris 1962. gadā tika reorganizēts. Daļa dramatiskās trupas pievienoja Valmieras teātrim, mūziķi aizbrauca atpakaļ uz Rīgu. Daugavpils profesionālā teātra darbība pārtrūka līdz 1988. gadam, kad to, Trešās atmodas ideju iedvesmota, atjaunoja entuziastu grupa. Šis teātris veiksmīgi darbojas līdz šodienai.

### Secinājumi

Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra darbība ir saistīta ar sabiedriski politisko situāciju Latvijā 20. gadsimta 50. gadu otrajā pusē.

Teātra dibināšana bija iespējama, pateicoties toreizējo kompartijas kadru īpašai uzmanībai Latgalei.

Pēc nacionālkomunistu sagrāves Latvijā 20. gadsimta 60. gadu sākumā Latgales latviskošanas ideja mazinājās.

Daugavpils Muzikāli dramatiskais teātris 1962. gadā bija spiests pārtraukt savu darbību arī Daugavpils pilsētas vadības neieinteresētības dēļ.

### Literatūra un avoti

1. Skudra, A. (1991). *Fatālists*. Rīga: Jumava.
2. Streičs, J. (2011). Viņš nosargāja trešo zvaigzni. „Stāja. Voldemāra Kalpiņa laiks”. *Pils*, 148.
3. Dzene, L. (1959). Pirmais vārds par stipriem cilvēkiem. *Cīņa* 4. III., 4.
4. Grāvītis, O. (1959). Jauno teātru jauneklīgie meklējumi. *Māksla* (2), 29.
5. Kalpiņš, V. (1988). Daugavpils teātris 1858-1962. *Literatūra un Māksla* 25. III., 12.
6. Mediņš, K. (1959). Radīts pirmais profesionālais opereteātris Latgalē. *Literatūra un Māksla* 9. V., 5.
7. Mincs, Z. (1959). Labu veiksmi. *Cīņa* 20. I., 4.
8. Ruskulis, J. (1958). Latgale modusies, bet Kultūras ministrija. *Cīņa* 6. VII., 4.
9. Jākobsons, E. (2010). Kā izgaisa cerības par „sociālismu ar latvisku seju”. Skatīts 01.11.2012. <http://www.laikmetazimes.lv>.



## GLEZNOTĀJU LĪDZDALĪBA LATVIJAS VALSTS VEIDOŠANAS PROCESĀ MĀKSLAS LAUKA IETVAROS

### Painters participation in the process of Latvia State - formation within the field of art

Signe Grūbe

Rīgas Stradiņa universitāte, Dzirciema iela 16, Rīga, Latvija,  
e-pasts: signe.grube@gmail.com

Austra Celmiņa-Keirāne

Latvijas Universitāte, Raiņa bulvāris 19, Rīga, Latvija, e-pasts: austrace@inbox.lv

**Abstract.** *Analysis made on contribution of Latvian artists participating in creation of national art during the periods of formation of Latvian nation lets draw a conclusion that Latvian art and its creators – painters have facilitated awareness, formation and content interpretation of nation in Latvia.*

*The signification of visual art is constitutive in a period of formation of a nation, because it gives not only an artist's interpretation of a situation, but is also available for countless spectators' interpretations. Artwork makes the idea of nation visible for society. This objective for artwork remains unchangeable further more. Visual image plays significant role in forming collective memory of specific events, memorizing artists' works as values of national art. The author of the artwork is artist. Artist is a significant participant in nation formation processes, who can help society to identify with nation.*

*This research is made to provide a contribution to understanding of nation concept, drawing attention to the contribution to awareness, consolidation and interpretation of content of nation made by artists as creators of national art. Artists, as it shows the history of art, can set the basic directions of national art by accumulating symbolic capital. They are particular individuals who are able to affect the development progress of national art, as well as historical events. In paper is achieved confirmation of the fact that artists' strong habitus determine the form and content of national art (J. Grosvalds and V. Purvītis).*

*Latvian painter Romans Suta wrote, "Art is what broadens our conscience, sticks to and delivers something new to the already sensed and understood values. Therefore it is obvious that no society, no nation should not stall in lethargic humbleness, but it must request from its creators – the artists – to deliver continuous movement". The roots of Latvian art are to be searched in the 2<sup>nd</sup> part of the 19<sup>th</sup> century. Boundaries of formation of Latvian national art, like the boundaries of periods of Latvian nation formation and consolidation of the State idea, are up to a point, nonetheless they are tightly interconnected. During the period of national consolidation, analyzed in the work, artists actively participated in social and political processes and depicted them in their works. In this time period there were established that artists were focused not only on the history of Latvian nation, but they were open to new impressions and interested in processes in the field of art of the world. Thereby conclusion can be drew that to be Latvian didn't mean to be separated from the rest of the world, but vice versa – Latvian can be found only by means of the different. National art was formed not only by selecting and depicting historical ethnic traditions and symbols, but being directly affected by topical events of that moment in Latvia and trends in world's art and reflecting them in their own expression manner.*

**Keywords:** *art field, nation, painters.*

### Ievads

Māksla attīstās vairākās dimensijās. Mākslas zinātnieks Boriss Vipērs 20. gadsimta 30. gados rakstīja, ka līdzās stilu vai laikmetu mainīgajam ritmam jāievēro arī patstāvīgi faktori, piemēram, radnieciski ģeogrāfiski apstākļi vai rases un nācijas kopība (Vipērs, 1940: 10). Mākslas rašanās un darbības vieta ir mākslas lauks, kas veidojas no mākslinieku un skatītāju, mākslas tirgotāju un kritiķu pulka, kur savstarpējās saspēlēs tiek iegūts simboliskais kapitāls. Mākslas lauks uzliek savus noteikumus, priekšstatus par to, ko gaida no tā ietvaros esošajiem dalībniekiem. Mākslas lauka jēdziens darbā pamatojas franču sociologa Pjēra Burdjē (*Pierre Bourdieu*) atziņās. Konkrētam mākslas laukam ir sava unikāla izpausme, tomēr tā veidošana, saglabāšana un uzturēšana notiek, apzinoties, ka pastāv nemītīga pasaules iespaidu ieplūšana (Bourdieu, 1992: 124). Katras nācijas izpratne par dzīves pamatvērtībām

un izteiksmes formas jautājumiem – samēriem, ritmu, krāsu – radusies noteiktos ģeogrāfiskos un vēsturiskos apstākļos un nemitīgi mainās, papildinās un pilnveidojas. Tā iespaidojas no visas pasaules kultūrām, bet saglabā savas saknes un īpatno redzējumu (Smith, 2009: 86). Tātad gleznotājs, līdzdarbojoties nacionālās mākslas radīšanā, ar savu daiļradi raksturo laikmetu, kurā viņš darbojas, pie tam – idejiskais materiāls tiek pārstrādāts vispārinātos tēlos, kuri to noved līdz skatītājam un ir spējīgi saglabāt šīs īpašības vairāku gadsimtu garumā. Saskaņā ar P. Burdjē māksla nav tikai estētiska; tā ir simboliska, un tieši tās simbolisms ļauj nonākt pie kopsaucēja par sociālās vides nozīmi un vienlaicīgi izplata izpratni par sociālās kārtības pamatiem (Bourdieu, 1989: 30; Bourdieu, 1991: 166). Māksla palīdz konstruēt konkrētas sabiedrības, t. sk. nācijas, pašapzināšanos, piedāvājot sociāli atpazīstamus tēlus un sajūtas.

Darbs rakstīts mākslas socioloģijas laukā. Tā mērķis, ņemot par pamatu E. D. Smita (*Anthony David Smith*) atziņas par nāciju veidošanos un P. Burdjē mākslas lauka pieeju, ir raksturot mākslinieku, tieši gleznotāju līdzdalību nācijas sevis apzināšanas un neatkarīgas valsts veidošanas procesos Latvijā. Gleznotāji spēj savos darbos izteikt to par savu laiku, ko sociālo zinātņu pētniekiem ir grūti konstatēt, izmantojot tikai sociālo zinātņu metodes, tādēļ sociālo zinātņu pārstāvjiem ir vērtīgi vērsties pie māksliniekiem un ar viņu un viņu darbu starpniecību atrast atbildes uz tiem sabiedrībai būtiskiem jautājumiem, kurus nevar viennozīmīgi atbildēt tikai ar ierastām pētniecības metodēm. Piemēram, nāciju rašanās un pastāvēšana ir nesaraujami saistīta ar kultūras faktoru, savukārt kultūras loma un nozīme, vai tā ir pamatfons vai līdzeklis, mainās atkarībā no nacionālisma pētniecības pieejām.

### Latviešu nacionālās mākslas veidošanās

Latvijas mākslas zinātnieki norāda, ka latviešu profesionālās mākslas pirmsākumi saistās ar 19. gadsimta 2. pusi (Lamberga, 2002: 6; Siliņš, 1986: 30). Latvijā glezniecības sākuma periodā izvirzās trīs ievērojami gleznotāji – Pēterburgas Mākslas akadēmijas absolventi – Janis Rozentāls, Johans Valters un Vilhelms Purvītis, kuri ne tikai iedibināja ainavas un figurālā žanra tradīcijas latviešu glezniecībā, bet arī kļuva par skolotājiem un atdarināšanas cienīgiem paraugiem nākošajām gleznotāju paaudzēm.

J. Rozentālu var uzskatīt par latviešu nacionālās glezniecības aizsācēju, viņš viens no pirmajiem pievērsās tautas dzīves tēlojumiem (gleznas „Pēc dievkalpojuma (No baznīcas)” 1894, „No kapsētas” 1895, „Ganu meita” 1896). J. Rozentāla gan jūgendstila un simbolisma noskaņās tēlotās tautas teikas, gan zemnieku tēlu plejāde pierāda latvisku satura interpretāciju. 1894. gadā, absolvējot Pēterburgas Mākslas akadēmiju ar diplomdarbu par nacionālu tēmu – „Pēc dievkalpojuma (No baznīcas)”, mākslinieks ar lielu māksliniecisko vispārinājumu veidoja Saldus apkaimes zemnieku prototipus. Vispārināts mākslas tēls kļūst par latviešu glezniecības tipisku iezīmi.

Lai gan J. Valters daļēji pieskaitāms pie vācu glezniecības, viņa Latvijas perioda darbi ieņem mākslas kanona vietu latviešu glezniecībā. Gan diplomdarbs „Jelgavas tirgus” (1897), gan lauku cilvēku tēlojums („Zemnieku meitene”, ap 1904), rāda plašu tautas tipu galeriju. J. Valtera latviskā ainava un izsmalcinātais pustoņu kolorīts ir paraugs daudziem latviešu māksliniekiem, gleznu emocionālā noskaņa asociējas ar tautas dziesmām („Pavasaris. Bārenīte”, 1907) (Ābele, 2009: 169).

V. Purvītis uzskatāms par Latvijas ainavas tēla veidotāju. Apvienojot krievu skolas tradīcijas ar franču reālismu un impresionismu, V. Purvītis ar monumentālu pieeju kompozīcijai un harmonisku, pelēcinātu krāsu gammu, ekspresīviem triepieniem, faktūru un ritmu radīja to ainavu, kas nu jau vairākās paaudzēs asociējas ar latvisku (piemēram, glezna „Pavasaris”). V. Purviša ainavu sižeti ir ņemti no dabas, katrā gleznā viņš cenšas atklāt

emocionālo pārdzīvojumu, šai nolūkā tiek pastiprināta vai klusināta krāsu gamma, radot lirisku dabas tēlu (Kļaviņš, 2000: 180).

Pirmā pasaules kara dramatiskie notikumi radīja pārmaiņas Latvijas dzīvē, inteliģence kļuva par neatkarības idejas nesēju. Kad 1915. gadā vācu armija okupēja Kurzemi, notika rūpniecības evakuācija, milzīgas Latvijas bēgļu masas devās uz Krieviju (Šilde, 1976). Latvieši organizēja nacionālās karaspēka vienības – latviešu strēlniekus un Latviešu bēgļu apgādāšanas centrālo komiteju, kas bija pirmā organizācija to pārstāvēšanai. Savukārt latviešu strēlnieki stiprināja tautas nacionālo pašapziņu, liekot pirmoreiz apjaust latviešu tautas esamību ne tikai Krievijai, bet arī Rietumeiropai. Strēlnieku rindās bija gan latviešu rakstnieki, gan gleznotāji: K. Baltgailis, J. Grosvalds, N. Strunke, V. Tone, K. Ubāns (Siliņš, 1988: 12). Mākslinieki ar emocionālu patosu attēloja savas tautas liktenīgos brīžus: bēgļu postu un strēlnieku varonīgās cīņas. Ar šo posmu saistās klasiskā modernisma uzplaukums Latvijas glezniecībā. J. Grosvalds, K. Ubāns, V. Tone, J. Kazāks, A. Drēviņš un R. Suta – gleznotāji, kuri izjuta piederību savai tautai un attīstīja modernās mākslas formas, kas piešķīra tēmām vispārinājumu. J. Grosvalds iepazīstināja rīdziniekus ar Parīzes modernistu idejām un jau 1914. gadā pievērsa līdzgaitnieku uzmanību franču gleznotājam Andrē Derēnam (Kļaviņš, 2006: 283). Jānis Siliņš raksta, ka J. Grosvalds ar bēgļu un īpaši strēlnieku gleznu cikliem ierosināja un ietekmēja latviešu māksliniekus strādāt līdzīgā virzienā. J. Grosvalds 1916. gadā rakstīja K. Ubānam uz Penzu: „... neaizmirstiet, ka tagad mums visiem pirmā plānā stāv viena doma – celt augšā lielo latviešu mākslas gaismas pili un rādīt to, ko tikai mēs varam rādīt. Vai mēs tur gleznosim Penzu vai Parīzi, Cezannea āboļus jeb villainītes, tas viens algs – tikai mēģināsim izteikt savu skaistumu. To, ka kāds cits tikpat labi varētu uzgleznot, atstāsim pie malas. Ja mēs būtu dzīvojuši tāpat kā agrāk, mierīgā Rīgā, tad būtum varējuši vēl ilgi mācīties pie citiem un taisīt eksperimentus. Bet tagad karš mūs piespiež sākt savu kultūras dzīvi no jauna, un mūsu tautai vairs nav no svara, ka mēs diez ko piemācamies klāt – tagad katrs darbs, kurš ko īpatnēju stipri izteic, ir vērtīgāks nekā vistehniskākais gabals ar abstraktu saturu.” (Lamberga, 2004: 23; Siliņš, 1988: 32). J. Grosvaldam tā bija apzināta tēmas izvēle ar mērķi, apvienot un stiprināt nāciju, piemērs, kā gleznotāja darbība un vēlāmais rezultāts ir vērsti uz nacionālo īpatnību nostiprināšanu un mākslas lauka veidošanu laikā, kad tam nav konkrētas aprises sociālajā telpā. Būtiski, ka nācijas apvienošanā un valsts veidošanas posmā šie elementi tiek meklēti nevis etniskajā pagātnē, bet notikumos, kas ir aktuāli tieši tajā brīdī un tādējādi spēj emocionāli apvienot sabiedrību.

Jaunā latviešu māksla veidojās gan vēsturisko apstākļu dramatismā, gan paaudžu cīņā. Īsi pirms Pirmā pasaules kara un kara gados parādījās spēcīgi jauni mākslinieki, kurus vienoja opozicionāra nostāja pret Latvijas mākslas dzīves provinciālismu. Jaunie gleznotāji (R. Suta un J. Kazāks u. c.) vēlējās veidot laikmetīgu latviešu mākslu un redzesloka paplašināšanas iespējas viņi saskatīja dažādos Rietumeiropas modernisma strāvojumos, it īpaši Francijas mākslā. Daudzi devās uz Parīzi, kur kontaktējās ar franču mākslu un māksliniekiem (Suta, 1975: 21). Vecākās paaudzes mākslinieki – Pirmās latviešu mākslinieku vienības locekļi (J. Tilbergs, R. Zariņš, J. Muncis u. c.) šāda veida meklējumus noraidīja un dēvēja par ārzemju mākslas virzienu eklektisku pakaļdarināšanu, novirzīšanos no nopietnā mākslas ceļa. Aplūkojot paaudžu jautājumu pasaules mākslas notikumu kontekstā, mākslas zinātniece Stella Pelše atzīmē, ka ap 1920. gadu bija jūtami visradikālākie mēģinājumi apstrīdēt jebkādu pagātnes mākslas mantojuma vērtību – dadaistu izpratnē vienīgi pats dzīves process tika traktēts kā māksla. Pēc Pirmā pasaules kara, Rietumu kultūrai ieejot salīdzinoši mierīgākā periodā, revolucionārisma un radikālisma pretenzijas pakāpeniski mazinājās, un atdzima pat visai konservatīvi mākslas ideālu meklējumi. Svarīgi vien tas – cik tālā pagātnē šie iedvesmas avoti katrā konkrētā gadījumā tika lokalizēti (Pelše, 2007: 75). Jau 30. gados Latvijas mākslā interese par avangardiskiem mākslas līdzekļiem mazinājās un kā valdošais virziens nostabilizējās reālisms. Latviešu nosvērtais ziemeļnieku raksturs lika atturēties no tādām

avangarda izpausmēm kā abstrakcionisms, vai sirreālisms. Vadošo meistarū darbos reālisms izpaudās ar plašu tematisko un glezniecisko paņēmienu daudzveidību.

Analizējot nacionālas mākslas attīstību nācijas apzināšanas kontekstā, būtiski ir pētīt, kā to ietekmē etnokulturālais materiāls, pilsoniskais stimulš un, kāda ir saikne starp moderno un tradicionālo stila attīstību, kā arī, kāda ir mākslinieku personības loma mākslas lauka un kultūras produkcijas lauka veidošanā un nostiprināšanā. Apstākļi, ka mākslinieks neatrodas slēgtā vidē, ietekmē viņa darbu un nosaka viņa atrašanās vietu noteiktā pozīcijā mākslas laukā.

### **Gleznotāju līdzdalība, stiprinot mākslas lauka ietekmi sociālajā telpā**

Analizējot nacionālās mākslas, īpaši glezniecības, nozīmi latviešu nācijas patstāvības veidošanās laikā, mākslas lauks uzrādās kā varas lauka nozīmīga sastāvdaļa. 1918. gadā, kad ārlietu ministrs Z. A. Meierovics Rietumeiropas valstīs centās panākt neatkarīgas Latvijas Republikas atzīšanu, Ārlietu nodaļa uzdeva māksliniekam J. Kugam sagatavot trīs gleznu reprodukciju albumus – tos ar Petrogradas akreditētajiem ārzemju sūtņiem bija paredzēts nosūtīt lielvalstu ārlietu ministriem uz Parīzi, Londonu un Vašingtonu (Lamberga, 2004: 50; Šilde, 1976: 291; Gerharde-Upeniece, 2008: 156). Albūma sagatavošanā piedalījās J. Kuga, kas noorganizēja darbu fotografēšanu un linu audekla aušanu iesējumam pēc J. Madernieka metiem, mākslinieks Z. Vidbergs tulkoja parakstus zem gleznām franču valodā. Izdevumā bija ietvertas latviešu mākslinieku darbu reprodukcijas no Petrogradas un Maskavas izstādēm. Tā jaunās valsts radīšanas pirmsākumos tēlotāja māksla, apliecinot kultūras sasniegumus, palīdzēja risināt valstiski svarīgus ārpolitiskus jautājumus. Kā norāda mākslas zinātniece G. Gerharde-Upeniece, Z. A. Meierovica ideja reprezentēt topošo valsti ar mākslas palīdzību, izveidojot vienotu mākslas izdevumu, bija neapstrīdama vērtība – vēstījums, kas varēja pārliecināt par latviešu kultūras savdabību (Gerharde-Upeniece, 2008: 155-157). Vēstures fakts, kas pierāda mākslas nozīmīgumu Latvijas valsts neatkarības apliecināšanā, ir ļoti svarīgs, un šajā kontekstā pietrūkst salīdzinošas izpētes par vizuālās mākslas nozīmi citās valstīs valstiskās neatkarības veidošanā. Šādi pētījumi ļautu novērtēt mākslas un mākslinieku ieguldījumu ne tikai kultūrā, bet atsegtu arī to pilsonisko nozīmību.

Kā spilgts piemērs gleznotāju līdzdalībai Latvijas valsts veidošanas procesā 20. gadsimta sākumā ir gleznotājs V. Purvītis, kurš piedalījās gan Latvijas Mākslas akadēmijas dibināšanā, gan Nacionālā mākslas muzeja kolekcijas veidošana, gan bija Mākslas akadēmijas rektora un Nacionālās mākslas muzeja direktora amatā. Kā precīzi norāda mākslas zinātniece Aija Brasliņa: „Blakus nopelniem glezniecībā ievērību guva arī V. Purviša nepārvērtējamais ieguldījums nacionālās mākslas izglītības izveidē, un viņa vadībā liktie apmācību sistēmas pamati noteica latviešu profesionālās mākslas attīstību.” (Brasliņa, 2000: 104).

Par gleznotāju tiešu ietekmi uz nacionālās identitātes veidošanas un satura interpretācijas procesiem liecina Latvijas valsts karoga un citu valstisku simbolu izveidošana. Nacionālās simbolikas radīšanā un popularizēšanā aktīvi ar savām idejām iesaistījās fotogrāfs J. Rieksts, mākslinieks A. Cīrulis, pazīstami vecākās paaudzes profesionāļi, kā arī jauno autoru loks, kas biedrojās ar K. Skalbi, J. Akurāteru un E. Virzu. 1917. gada maijā Latviešu mākslas veicināšanas biedrības sēdē, kurā piedalījās mākslas vēsturnieks O. Grosvalds, mākslinieki A. Cīrulis, K. Ubāns, V. Tone un citi, pieņēma vienu no trijiem A. Cīruļa un J. Rieksta sagatavotajiem karoga metiem, kurā vidējo balto joslu ņem 1/5 daļu no karoga platuma, respektīvi, no tumši sarkanās krāsas, t. i. 2:1:2 proporcijās (Esserts, 2008: 82; Dzirkalis, 1936: 56-59). Tas bija A. Cīruļa, V. Tones un K. Ubāna kopīgs darbs. Atsaucoties uz 13. gadsimta Vecākās Livonijas Atskaņu (Rīmju) hronikas tekstu, sabiedrības apziņā bija pieņemts, ka sarkanbaltsarkanās krāsas ir latviešu nācijas vienojošās krāsas. Var secināt, ka karogam ir etniska izcelsme, bet tā nav saistīta ar pagātnes idealizēšanu, bet gan ar cīņas

elementu. Baltā josla karoga vidū simbolizē latviešu tautas likteņupi Daugavu, bet tumši sarkanās joslas malās – brīvības cīnītāju asinis. Darbs pie karoga izveides ir piemērs tam, kā mākslinieki izvērtē un atlasa vēstures notikumus un interpretē tos nācijai saprotamā valodā. Karogs kļuva par valsts simbolu, kad 1918. gada 18. novembrī Nacionālajā teātrī proklamēja Latvijas Republiku. Karoga simboliskā nozīme nostiprinājās brīvības cīņās (1918-1920). 1921. gada 15. jūnijā Latvijas Republikas Satversmes sapulce to apstiprināja par valsts karogu. Gan nācijas veidošanās, gan karoga izveide saskaras ar iepriekš minēto cīņas, kā nācijas veidotājas, jēdzienu. Var secināt, ka šajā periodā māksliniekiem bija augsta pilsoniskās piederības apziņa, viņi centās piedalīties sabiedriski svarīgos pasākumos, tādā veidā līdzdarbojoties nacionālās telpas veidošanā.

20. gadsimta sākumā karoga motīvs tika izmantots arī gleznās ar Brīvības cīņu un Latvijas Republikas neatkarības pasludināšanas tematiku. Šādas gleznas tika radītas gan kā valsts pasūtījums, gan arī kā gleznotāju patriotisma izpausme. Piemēram, J. Grosvalda zīmējums „Latviešu kareivji, ejot ar nacionāliem karogiem Rīgas ielās”, O. Skulmes glezna „Latvijas pagaidu valdība nokāpj no *Saratova* Liepājā”. Īpaši jāpiemin J. Kazāka 1920. gada rudenī gleznotais Satversmes sapulces tematiskais pasūtījums – „Karš”. Otrā plānā iegleznotā sarkanbaltsarkanā karoga dēļ, padomju laikā darbs izrādījās ideoloģiski bīstams, un 1952. gadā kultūras iestāžu funkcionāri parakstīja pavēli par to, ka glezna ir māksliniecišķi mazvērtīga un tādēļ jāiznīcina (Lamberga, 2004: 46). Kaut arī patriotiskā glezniecība valstiskos pasūtījumos dominēja 20. gadsimta 20./30. gadu otrajā pusē, arī 20. gadu sākumā šādi pasūtījumi eksistēja.

### Secinājumi

Analizējot Latvijas gleznotāju līdzdalību Latvijas valsts veidošanas procesā, ir secināts, ka latviešu glezniecība un tās radītāji – gleznotāji ir sekmējuši nācijas apzināšanu un nostiprināšanu. Nācijai svarīgos vēstures posmos gleznotāju pozīcija mākslas laukā var ietekmēt, gan nacionālās mākslas attīstības gaitu, gan nācijas apziņas nostiprināšanos. Gleznotāji, kā pierāda mākslas vēsture, uzkrājot simbolisko kapitālu, var noteikt nacionālās mākslas attīstības pamatvirzienus. Tās ir konkrētas personības, kuras spēj ietekmēt gan nacionālās mākslas attīstības gaitu, gan notikumus nācijas vēsturē. Darbā gūts apliecinājums tam, ka gleznotāju spēcīgs *habitus* nosaka latviešu nacionālās mākslas saturu un formu (J. Grosvalds un V. Purvītis).

19. gadsimta beigās, 20. gadsimta sākums bija laiks, kad mākslinieki līdzdarbojās nacionālo simbolu veidošanā, kad mākslinieku darbi apliecināja nācijas attīstības pakāpi, kad veidojās nacionālās mākslas institūcijas, kas nākotnē uzturēs nācijas izpratni par nozīmīgām latviešu nācijas kultūras un mākslas vērtībām. Mākslinieka uzdevums bija meklēt kopsaucēju starp personiskām vēlmēm un vajadzībām, jaunas nācijas uzdevumiem un pasaules mākslas procesiem, saglabāt līdzsvaru starp pieļaujamo citu kultūru elementu klātbūtni un pakļaušanos tiem. Mākslinieku redzesloks koncentrējās ne tikai ap latviešu nācijas pagātņi, bet mākslinieki bija atvērti jauniem iespaidiem, un viņus interesēja, kas notiek pasaules mākslas telpā. Gleznotāji devās iegūt izglītību uz ārzemēm (Krievija, Beļģija), gan arī apmeklēja muzejus un sakrālas celtnes (Itālija, Francija, Beļģija). Gleznotāji vēlējās atrast mākslas izteiksmē tieši latviešu nācijai raksturīgo sajūtu un formu. Tādējādi var secināt, ka būt latviskam nenozīmē būt atrautam no pārējās pasaules, bet tieši pretēji – atrast latvisko var tikai ar citādā palīdzību. Nacionālā māksla veidojās ne tikai atlasot etniskās pagātnes tradīcijas, simbolus un tos attēlojot, bet gan tiešā veidā iespaidojoties no tā brīža aktuāliem notikumiem Latvijā un mākslas virzieniem pasaulē, atspoguļojot tos savā izteiksmes formā.

Pagātnes notikumi, kas saistāmi ar latviešu nācijas sevis apzināšanos, Latvijas valsts dibināšanu, ir tā augsne, kuru var izmantot, lai stiprinātu vai arī par jaunu veidotu latviešu

nācijas un Latvijas valsts ideālus arī šodien. Notikumi mākslas laukā, mākslas institūciju un organizāciju veidošanās, gleznotāju personības, tas vis kalpo par bagātīgu izziņas avotu.

#### Literatūra un avoti

1. Ābele, K. (2009). *Johans Valters*. Rīga: Neputns.
2. Bourdieu, P. (1992). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
3. Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*. Malden: Polity Press.
4. Bourdieu, P., Wacquant, L. J. D. (1989). Toward a Reflexive Sociology: A Workshop with Pierre Bourdieu. *In Sociological Theory* 7(1), p. 26-63.
5. Brasliņa, A. (2000). Vilhelms Purvītis un Latvijas Mākslas akadēmija. *Vilhelms Purvītis. 1872-1945*. Rīga: Neputns.
6. Dzirkalis, K. (1936). *Latvijas karoga vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs.
7. Esserts, M. (2008). Nacionālie un valsts simboli. Red. Slava L. *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos. (70-94)*. Rīga: Neputns.
8. Gerharde-Upeniece, G. (2008). Māksla un diplomātija Latvijas Republikas laikā (1918-1928). *Latvijai Topot. Māksla un laikmets. no de facto līdz de iure (155-179)*. Rīga: Latvijas Nacionālais Mākslas muzejs, Neputns.
9. Kļaviņš, E. (2006). *Džo. Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla*. Rīga: Neputns.
10. Kļaviņš, E. (2000). Vilhelma Purvīša ainava eiropeisko tradīciju kontekstā, *Vilhelms Purvītis 1872-1945*. Rīga: Neputns.
11. Lamberga, D. (2002). Laikmets un māksla. red. Slava, L., *Latvijas māksla 20. gadsimts*. Latvia, Surprising Art from the 20<sup>th</sup> Century. Rīga: Neputns.
12. Lamberga, D. (2004). Sintēzes meklējumos. *Klasiskais modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā*. Rīga: Neputns.
13. Pelše, S. (2007). *Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940)*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts.
14. Siliņš, J. (1986). *Latviešu tēlotāja māksla 1860-1940*. Rīga: Zinātne.
15. Siliņš, J. (1988). *Latvijas māksla 1915-1940 2. sējums*. Stokholma: Daugava.
16. Siliņš, J. (1988). *Latvijas māksla 1915-1940 1. sējums*. Stokholma: Daugava.
17. Smith, A. D. (2009). *Ethno-symbolism and Nationalism. A cultural approach*. London: Routledge.
18. Suta, T. (1975). *Romāns Suta*. Rīga: Liesma.
19. Šilde, Ā (1976). *Latvijas vēsture 1914.-1940*. Stoholma: Daugava.
20. Vipera, B. (1940). *Mākslas likteņi un vērtības. Esejas*. Rīga: Grāmatu zieds.

## НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ МЕЖЭТНИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МЕГАПОЛИСЕ

### Some forms of the organization of interethnic communication in the modern megalopolis

**Ольга Косибород (Olga Kosiborod)**

Московский городской педагогический университет, Социальный институт,  
ул. Марии Ульяновой, д. 21, Москва, Россия, e-mail: gofman\_choir@mail.ru

**Наталья Рыкунина (Natalia Rykunina)**

Московский городской педагогический университет, Социальный институт,  
ул. Марии Ульяновой, д. 21, Москва, Россия, e-mail: natulia-r@mail.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the preservation and development of the multicultural environment of the capital. The focus is on the analysis of the organization of public events for multinational voters of the city. Addresses the issues of history and current state of the festival movement in the city. This article discusses new forms of education programs, created in close cooperation with diasporas of Moscow. Analyzes the use of modern technology media and Internet space, to create a vast field of information capable of creating a high level of tolerance and interaction between people of different nationalities. (International festival «Moscow – city of peace» held since 2002, Educational program «Moscow – city of peace» tested in secondary and higher educational institutions of Moscow since 2006, the project «Multicultural informational portal» has passed approbation in the public chamber of Russia and received the approval of interested organizations.) In the framework of this article is the draft of multicultural information portal (web portal project has been tested in the Public Chamber of Russia and received the approval of the concerned organizations). Materials provided in the article by these projects are author's developments of the authors of this article.*

**Keywords:** *educational program, festival movement, interethnic communication, mass media, multicultural information portal, tolerance.*

### Вступление

Современный мегаполис многомерен и многообразен, его населяют представители разных рас, национальностей и конфессий, с разными национальными или этническими культурами, нормами поведения, со своими ценностями и привычками. В последние десятилетия во многих крупных городах России с традиционным преобладанием русского населения произошло существенное изменение этнодемографической ситуации – значительно увеличилось число инациональных диаспор, которые продолжают пополняться за счет притока мигрантов.

Термин «толерантность», сегодня прочно вошел в нашу жизнь, он активно используется политиками, журналистами, проблемы этнической толерантности в поликультурном обществе разрабатываются учеными во всем мире.

В стране с многонациональным составом населения не может быть полноценной гражданской культуры без сформированной культуры межнациональных отношений. С одной стороны сегодня государственная политика направлена на развитие этнокультурного движения, укрепления межэтнического доверия и взаимопонимания, предотвращения конфликтов, улучшения социокультурной среды в стране, с другой – активное ведение миграционной политики и политики толерантности в нашей стране, все же имеет некую «однобокость». Государственная политика направлена на возможность мигрантов успешно адаптироваться в новой стране. Для этого созданы специальные программы по поддержке мигрантов, центры занятости, службы контроля, стоит отметить, что единственное с чем не знакомят мигрантов – история и культура того народа и города, где предстоит им жить. Следует заметить, что коренное население мегаполиса получает лишь негативную информацию о мигрантах, которая не

способствует развитию интереса к истории и особенностям культуры этих народов. При этом государственная политика призывает тех и других к толерантным взаимоотношениям.

Невозможно говорить о повышении уровня толерантности и развитии мультикультурализма без взаимной инкультурации. Понимание основано на знании, соответственно принятие и понимание других национальностей невозможно без знания о их истории, религии, языке, культурных и духовных ценностях.

В данной работе представлен теоретический анализ некоторых форм организации межэтнической коммуникации, с представлением исторического аспекта и современных реалий, а так же некоторых авторских разработок в данной сфере.

### **Фестивали национальных культур**

Обращаясь к данному вопросу в первую очередь следует упомянуть такую действенную и проверенную временем форму организации межкультурной коммуникации как фестивали национальных культур. Стоит отметить, что фестивали национальных культур – это уникальная возможность объединения представителей разных национальностей, которые живут и работают в разных уголках страны, соприкосновение с культурой других народов, реализации творческих возможностей, сохранение самоидентичности народов, по средствам пропаганды национального творчества, ремесел, праздничной культуры и спорта. Они имеют большое значение для сохранения межнационального согласия и тем самым социальной стабильности страны. Фестивали национальных культур имеют многолетнюю историю развития, их корни уходят в постреволюционный период в России. В тот период времени составной частью плана перехода от капитализма к социализму была так называемая культурная революция, предполагавшая переворот в духовной жизни общества, преобразование общественного сознания на основе марксистско-ленинской идеологии, формирование у советских людей некоторого стандартного, одинакового для всех способа понимания окружающих явлений бытия. Предстояла грандиозная работа по перевоспитанию старшего и воспитанию подрастающих поколений в духе коммунистической идейности и нравственности, интернационализма и патриотизма, коллективистской психологии. Революция не мыслилась без подавления всякого рода носителей антисоветского и антикоммунистического сознания. Она нацеливалась на создание культуры принципиально нового типа – „социалистической” по содержанию, „интернациональной” по природе (состоящей из лучших элементов всех национальных культур), национальной по форме. В первые же месяцы после Великой Октябрьской социалистической революции были сделаны шаги по установлению международных культурных связей. Советское правительство 30 декабря 1917 года опубликовало обращение к народам и правительствам других стран. В нем говорилось, что оно имеет своей задачей создание таких условий, при которых все народы могли бы быть объединены в экономическом и культурном сотрудничестве. Позднее в письме ЦК КПСС Всесоюзной конференции советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами отмечалось, что Советские общества дружбы и культурной связи с зарубежными странами призваны осуществлять благородные задачи укрепления дружбы, взаимопонимания, доверия и культурного сотрудничества народов СССР со всеми народами мира путем взаимного ознакомления с историей, экономикой, культурой, наукой, жизнью и бытом, установления тесных контактов между представителями широких общественных кругов и обмена опытом в различных областях творческой деятельности народов. Расцвет работы по воплощению национальных культурных проектов приходится на 1920-е годы, именно в это время



начали активно проводиться встречи литераторов, художников, фотографов и кинематографистов, проводились первые вечера дружбы молодежи и студентов разных стран, торжественных собраний, посвященных знаменательным датам как советской истории, так и истории других стран, организовывались тематические выставки, клубы интернациональной дружбы, встречи и беседы с зарубежными делегациями.

Постепенно расширялась география мероприятий, появились культурные обменные программы, не только внутри советского союза, но и за рубежом, национальные культурные мероприятия меняли свои формы, так в 1936 году в Москве прошла первая декада искусства и литературы народов СССР (Пиотровский, 1987: 49).

Декада – широкий показ достижений искусства народов СССР, систематически проходивший в Москве в 1936-1960 г. Основная форма проведения декады – показ опер, балетов, спектаклей, произведений национальной литературы. К декадам приурочивалось открытие выставки живописи и скульптуры данной республики. Декады содействовали обмену творческим опытом, внедрению лучших произведений национального искусства в музыкально - сценический и концертный репертуар.

В 60-е годы XX столетия декады национального искусства претерпели реформу, в следствии этого появились национальные праздники, олимпиады, фестивали и дни национальных культур, такие формы национальных культурных мероприятий сохранились до сегодняшних дней, безусловно сегодня они имеют более широкую географию участников и мест проведения, сопровождаются инновационными технологиями организации (Балашова, 2002).

Сегодня по всей России проходит более 300 фестивалей национальной культуры в год. Существуют фестивали взрослые, детские, юношеские, для профессиональных и любительских коллективов. Многие фестивали проходят однократно, но большинство из них имеет более чем десятилетнюю историю. К таким крупным фестивалям – долгожителям можно отнести фестиваль национальных культур в г. Бердске Новосибирской области. История его началась с 1995 года. Девиз фестиваля "Единство через культуру". Сегодня международный фестиваль национальных культур является старейшим в России фестивалем такого формата.

В фестивале принимают участие профессиональные и самодеятельные творческие коллективы, деятели культуры и науки, национальные общественные организации. Новосибирская область принимает гостей из разных регионов России, а так же Узбекистана, Казахстана, Кыргызстана, Азербайджана, Бурятии.

В программе фестиваля ярмарка художественных ремесел, концерты, круглые столы с руководителями делегаций и творческих коллективов, фольклорный праздник "День Ивана Купалы", праздничное шествие, большой концерт и фейерверк.

Еще один крупный фестиваль, заслуживающий внимания, – Республиканский фестиваль национальных культур г. Гродно.

В 1996 году Гродно стал столицей Всебелорусского фестиваля национальных культур – праздника, который объединил все народы Беларуси, стал стимулом возрождения для многих этнических диаспор и ярким свидетельством того, что все народы нашей страны имеют возможности и право на их сохранение и развитие. В рамках фестиваля во всех регионах Беларуси проводят самые различные мероприятия национально – культурные объединения (их насчитывается около трех десятков), и раз в два года, в самом начале лета лучшие представители этих объединений собираются на несколько дней в городе над Неманом, где каждое открывает свое национальное подворье. Здесь звучат песни, исполняются танцы, предлагают экзотические блюда национальные кухни, проводятся конкурсы, в которых могут принять участие все желающие. Так же в рамках фестиваля проходят конкурс молодых исполнителей национальной эстрадной песни, праздник поэзии, выставки

фотографий и живописи, выставка-ярмарка народного творчества „Город мастеров”, „Праздник детства” – всего более сорока мероприятий.

Безусловно, приведенные выше примеры, лишь маленькая часть, от всех фестивальных программ национальных культур проводимых на территории России и за ее пределами.

Хотелось бы немного подробнее остановиться на Московском мегаполисе, здесь сосредоточено огромное количество национальных фестивальных движений, среди которых можно особо выделить: Московский городской фестиваль национальных культур „Созвездие дружбы”.

Фестиваль проводит Московский межнациональный консультативный совет при правительстве г. Москвы, с участием известных солистов, а также художественно-творческих коллективов Московских региональных национально-культурных автономий и национально-культурных объединений столицы. Фестиваль является первым официальным фестивалем национальных культур в Москве. Основной целью смотра является укрепление в многонациональной Москве атмосферы гражданской стабильности и межнационального согласия, сохранение и пропаганда самобытного культурного наследия представителей разных народов – жителей Москвы.

Фестиваль национальных культур „Созвездие дружбы” заиграл свою звезду на московском небосклоне в течение 10 лет. Фестиваль искренности и доверия, уважения и любви был настоящим многонациональным праздником для москвичей. Руководителями проекта были Мэрия Москвы и Комитет межрегиональных связей и национальной политики г. Москвы.

За 10-летие своего существования фестиваль подружил многие самодеятельные национальные художественные коллективы. В 2007 году фестиваль прекратил свое существование, но дружба связала его участников на площадках других московских фестивалей.

*Всероссийский фестиваль национальной культуры России* проходил в Москве ежегодно с 2002 по 2006 год при поддержке Министерства культуры РФ, Правительства Москвы, Академии культуры России. В дни проведения фестиваля Москва превращалась в грандиозный праздник многонациональной культуры народов России. Лучшие профессиональные коллективы со всех уголков страны представили свое национальное искусство на многочисленных концертных площадках столицы.

На одной сцене выступали карелы и чеченцы, осетины и эвенки, русские и калмыки. В дни фестиваля перед зрителями раскрывалось все великое многообразие культуры единой России от Камчатки до Калининграда: полные задумчивой грации северные хороводы и зажигательные танцы горцев, якутское горловое пение и задорные карельские частушки, завораживающие шаманские танцы Чукотки и головокружительные трюки казаков.

Мероприятия фестиваля проходили в Концертном зале им. П. И. Чайковского, в ЦПКиО им. М. Горького, ПКиО „Измайловский”, ПКиО „Сокольники”, в Московском городском саду „Эрмитаж”, ДК МГУ и др. Гала-концерты закрытия Фестиваля проходили в Государственном кремлевском дворце (Московский дом национальностей, 2012).

*Международный фестиваль „Москва – город мира” г. Москва.* В фестивальных программах принимают участие профессиональные и любительские театры, молодые художники и мастера изобразительного искусства, хоровые коллективы и вокальные ансамбли, духовые и симфонические оркестры, национальные инструментальные и хореографические коллективы, отдельные исполнители, представляющие свою национальную культуру.

В фестивале „Москва – город мира” в разные годы участвовали коллективы Москвы, Подмосковья, городов России и многих стран мира – Латвии, Украины, Литвы, Казахстана, Германии, Финляндии, Китая, Польши, Сербии, Болгарии, Греции, Парагвая. Международный фестивальный проект „Москва – город мира” был организован в 2002 году, в рамках проекта проходят международный хоровой фестиваль, фестиваль национальных театров, фестиваль изобразительного искусства, музыкальный молодежный фестиваль „Еврооркестр”.

Стоит отметить появления новых фестивальных форм, так в 2014 году пройдет Первый Всероссийский фестиваль национального спорта, основной целью которого является возрождение, пропаганда и развитие национальных видов спорта, а так же расширение возможностей для спортсменов занимающихся национальными видами спорта и введение их в олимпийскую программу.

Так же на территориях современных мегаполисов проводятся национальные праздники разных стран и народов, в Москве на площадях и парковых зонах проводятся традиционные русские праздники, такие как рождество, масленица, Чувашский национальный праздник „Акатуй”, Татарский национальный праздник „Навруз”, Еврейский национальный праздник „Ханука”, Ирландский национальный праздник „День Святого Патрика”, „Хэллоуин” – праздник восходящий к традициям древних кельтов Ирландии и Шотландии, история которого началась на территории современных Великобритании и Северной Ирландии, Индийский праздник красок „Холи” и многие другие.

### **Образовательные программы**

Говоря о проблеме организации межэтнической коммуникации, необходимо особо выделить такую форму, как образовательные программы. Сегодня, в современном мегаполисе существует множество образовательных программ направленных на укрепление межэтнических связей, сохранения самоидентичности народа, инкультурацию. Совершенно справедливо можно утверждать, что образовательные программы, являются ведущей формой организации межэтнической коммуникации. Особенно остро вопрос толерантности стоит в среде молодежной и юношеской. Основным звеном, в котором должно быть заложено правильное отношение к людям и между людьми – является школа. И здесь просматривается проблема, решение которой должно стать залогом развития и становления демократического общества в нашей стране.

Дети, приходящие в школу, должны осознавать себя гражданами великой страны, с величайшими культурными традициями и в то же время четко знать, детьми какого народа они являются. Знать о своих традициях, корнях, культуре интересоваться теми, кто находится рядом с ними, понимать и уважать традиции других людей. Но это возможно лишь в том случае, если учитель, который работает с этими детьми, сам хорошо знаком с историей и понимает детей разных национальностей, знает особенности их воспитания.

Таким образом, перед высшим профессиональным педагогическим образованием, стоит глобальная задача обучения студентов работе в многонациональной аудитории. В качестве примера хотелось бы рассмотреть одну из образовательных программ. В программе курса „Многонациональный класс” студенты должны знать об особенностях национального воспитания, о роли отца и матери в семье, о традициях народа и о том, как принято встречать праздники, о национальной одежде, и о конфессиональных особенностях, о традициях в питании и конечно о культуре и истории народов традиционно населяющих Россию.

Задачей образовательной программы „Москва – город мира” является воспитание у населения и прежде всего у молодежи интереса к национальной культуре другого народа, воспитания чувства уважения к людям другой национальности, любви к своему замечательному городу. Но очень сложно призывать к добрым чувствам, просто рассказывая о жизни людей других национальностей. Более эффективным является конкретное и практическое знакомство с культурой других народов. Песня, танец – душа народная может часто по особому задеть душу зрителя. В Москве существуют огромные возможности для осуществления идеи культурного представления многообразия города и приобщения молодежи к духовным источникам на основе идеалов мира, добра, дружбы, красоты. В наше время, когда некоторая часть молодежи (с неустоявшимся мировоззрением и просто мало информированная) пытается делить людей на плохих и хороших по национальному признаку, необходимо приобщить юношество к культурам разных народов и научить с уважением относиться к людям разных национальностей. И использование потенциала национальных объединений и их художественных коллективов, специалистов знающих все о жизни своего народа поможет и воспитанию молодежи и углублению знаний педагогов по этой проблеме.

### **Информационный этнокультурный портал**

Фестивали и образовательные программы являются необходимыми составляющими в организации межэтнической коммуникации, но настоящим фундаментом в этом процессе, безусловно, являются средства массовой информации (СМИ). На этом вопросе стоит остановиться подробнее.

В современном обществе СМИ выполняют функцию одного из главных механизмов влияния на формирование толерантного или конфликтного массового этнического сознания, на его быструю мобилизацию, и в конечном итоге – на регулирование межэтнических отношений.

СМИ являются одним из мощнейших инструментов формирования социального пространства в современном мире. Именно от того, насколько толерантно или интолерантно создана и озвучена информация в СМИ, во многом зависят представления, взгляды и установки людей на совместное мирное проживание или на межнациональные конфликты. От деятельности СМИ в этой области зависит спокойствие, взаимотерпимость и взаимопонимание людей живущих в многонациональном мегаполисе. Однако возникает ощущение, что российская пресса не просто удовлетворяет некие запросы определенной части аудитории, но и сама пытается своими выступлениями вызвать у аудитории резко негативное отношение к тем или иным нациям, странам, партиям и общественным движениям. К тому же, государственная политика и СМИ, освещающие ее, сформировали у населения мегаполиса искаженное представление о национальном составе Москвы, а так же определенный стереотип отношения к некоторым национальностям, которые сегодня попадают под определение мигранты. Информация о мигрантах вытеснила факт присутствия временного и постоянного проживания в России и в частности в Москве, иных национальностей, среди которых представители многих стран мира, на протяжении веков здесь живут, сохраняя свою этническую самобытность, свою культуру и язык, более 150 народов. Многие из российских этносов и сегодня имеют свою государственность, автономные образования. Это означает, что для российских народов коллективные этнические права, сегодня значат не меньше чем права человека.

На сегодняшний день в России газеты и журналы зарегистрированы более чем на 59 языках российских этносов. К сожалению национальная печатная продукция,

в частности газетная, в отличие от других периодик, является менее доступной, ввиду многих объективных причин. Основная причина это отсутствие постоянного государственного финансирования. Государство предоставляет этническим общинам право самостоятельного выбора путей для реализации и популяризации этнических изданий, а так же оставляет за ними право издавать свои журналы и газеты только на национальном языке, без перевода на русский язык, что, безусловно, еще больше сокращает и так узкий круг читателей. Нельзя говорить о полном отсутствии печатных изданий на русском языке, наиболее яркими примерами в Москве являются такие издания как: газета „Татарские новости”; журнал „Этносфера”, „Греческая газета”, „Международная еврейская газета”; журнал „Жизнь национальностей” и др. (всего более 15 изданий). К сожалению, многие другие национальные издания являются хронически нерентабельными, далеко не все газеты и журналы уходят в подписку, это прежде всего зависит от количества тиража, что напрямую зависит от потребительского спроса, то есть от численности диаспоры, которая является издателем данного вида продукции. К тому же сегодня, в мире огромных мультимедийных возможностей, большей популярностью аудитории пользуются электронные издания, книги, журналы и газеты. Стоит отметить, что все вышперечисленные Московские национальные печатные СМИ имеют электронную версию. Еще одним примером такого электронного национального издания является газета „Сто личность”. Многие печатные СМИ активно предлагают свои электронные версии в формате программ для Apple, что помогает им значительно расширить читательскую аудиторию.

Безусловно, новостные издания пользуются большим спросом, как в электронном, так и печатном формате, но именно обилие негативной новостной информации, все больше и больше привлекает людей, к неполитическим изданиям. Электронный портал газеты „Культура”, сегодня имеет огромную аудиторию. В газете освещаются значимые культурные события не только в Москве, но по всей России, публикуются исторические заметки, дискуссии, биографические очерки, интервью с деятелями культуры, Московская театральная афиша, музейная афиша, информация о премьерных спектаклях и открытиях выставок.

Как уже говорилось ранее на данном этапе развития общества, с целью повышения уровня толерантности и развития мультикультурализма необходима взаимная инкультурация. Только культура обладает безусловной объединяющей силой, вызывая взаимный интерес людей друг к другу, тем самым расширяя грани культурного сотрудничества между народами. И никакие политические договоренности не смогут повлиять на межнациональные взаимоотношения, так, как духовное взаимообогащение через знакомство с чужой культурой.

Такая взаимная инкультурация, наиболее эффективно может происходить по средствам создания информационного этнокультурного портала, который может иметь формат печатной и электронной газеты подобной „Сто личности” или „Культуре” и который как бы соединит в себе эти два издания.

Главная цель „информационного этнокультурного портала” – создание единого национального культурного пространства для информирования населения мегаполиса о истории народов, лучших образцах национальной культуры, современном национальном молодежном и семейном досуге, национальном образовании, о национальных культурных событиях мегаполиса.

Работа по созданию и развитию ведется при активном взаимодействии с национальными общественными организациями, такими как: Региональная общественная организация „Общество латышской культуры”; Международный союз общественных объединений „Всеславянский собор”; Межрегиональная женская общественная организация содействия сохранению традиций тюрко – язычных народов

и др. (всего более 70 национальных общественных организаций). А так с общинами и диаспорами имеющие свои дома национальностей в Москве: Московский еврейский общественный центр; Немецкий дом; Британский дом; Украинский центр; Молдавский центр и др. И не посредственно с национальными учреждениями культуры: Московский Армянский театр; „Шалом” – еврейский театра; „Ромэн” – цыганский театр; Украинский музыкально – драматический театр антрепризы „Эней” и пр.

А так же должно осуществляться сотрудничество с Российскими Домами национальностей, Домами дружбы и центрами национальных культур, постоянными представительствами республик при президенте РФ, научными и образовательными национальными учреждениями.

Деятельность „информационного этнокультурного портала” регламентируется Конституцией РФ, Федеральным законом об общественных объединениях, Государственным законом о СМИ, Федеральным законом о национально – культурной автономии, Постановлением о дополнительных мерах по профилактике ксенофобии и этнополитического экстремизма в молодежной среде города Москвы, Федеральным законом „О правовом положении иностранных граждан в РФ”, Концепцией реализации государственной политики в сфере межэтнических отношений в городе Москве и др.

Язык издания печатной версии – русский, электронной версии – русский, перевод страниц на национальные языки с целью их сохранения и популяризации. „Информационный этнокультурный портал” в электронном формате может стать площадкой для проведения фото, литературных и художественных выставок и конкурсов.

Разделы „Информационного этнокультурного портала” посвящены истории и культуре различных национальностей и этносов, истории и культуре Москвы, а так же освещению национальных культурных событий в Москве (информация о национальных театрах, музеях, выставках, концертах, семейном и молодежном национальном досуге, национальных образовательных центрах, секциях, кружках). Разделы включают в себя краткие исторические очерки о праздничной национальной культуре и традиционной кухне. Так же электронный ресурс дает возможность размещения аудио и видео файлов, с национальной музыкой, национальным документальным и художественным кино, и другие аудио – визуальные тематические материалы.

Создание „Информационного этнокультурного портала”, способствуя повышению интереса к чужой культуре, является значимым шагом в решении вопроса о взаимной инкультурации. Освещая историю и культуру Москвы, он способствует более успешной адаптации мигрантов в мегаполисе.

## Выводы

Подводя итог всему вышесказанному, можно с уверенностью утверждать, что современный мегаполис обладает огромным потенциалом для создания благоприятной поликультурной среды, укрепления толерантности, сохранения самоидентичности народов, через развитие и сохранение проверенных временем и только зародившихся форм организации межэтнической коммуникации.

**Kopsavilkums.** *Rakstā pēģta Krievijas galvaspilsētas polikultūras telpas saglabāšanas un attīstības problemātika. Īpaša uzmanība pievērsta masu pasākumu organizācijai pilsētas daudz nacionālajam elektorātam. Festivālu kustība megapolisē, tās vēsture un stāvoklis mūsdienās. Jaunas izglītības programmu formas, kas veidotas ciešā sadarbībā ar Maskavas diasporām. Masu saziņas līdzekļu moderno tehnoloģiju un interneta vides izmantojums plaša informācijas lauka veidošanai, kas sekmē dažādu tautību cilvēku augstu tolerances un sadarbības līmeni. (Starptautiskais festivāls „Москва – город мұра” norisinās kopš 2002. gada, izglītības programma „Москва – город мұра” tika aprobēta vidējās un augstākās izglītības iestādēs kopš 2006. gada,*

projekts „Поликультурный информационный портал” aprobēts Krievijas Sabiedriskajā palātā un saņēmis ieinteresēto organizāciju atbalstu.) Rakstā minēto projektu materiāli ir abu zinātnieču autordarbi.

#### Литература и источники информации

1. Балашова, Т. (2002). *Диалог писателей*. Москва: ИМЛИ РАН.
2. Логашова, Б. (2008). «Москва многолика» статья. Москва: Дом национальностей.
3. Московский дом национальностей (2012). <http://www.mdn.ru/cntnt/main.html>.
4. Пиотровский, Б. (1987). *Советская культура: 70 лет развития*. Москва: Наука.

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ АРХИВ ПСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА: ОТ ПОЛЕВЫХ ЗАПИСЕЙ К РЕСУРСУ УДАЛЕННОГО ДОСТУПА

### Folklore Archives of Pskov State University: From field recordings to remote access

Надежда Лищенко (Nadezhda Lishenko)

Псковский государственный университет, научно-исследовательская лаборатория  
региональных филологических исследований, пл. Ленина 2, Псков, Россия,  
e-mail: labrfi@yandex.ru

**Abstract.** *Here is a brief analysis of the folk fund of Pskov State University. The purpose is study the process of obtaining the folklore collections in an electronic form, accessible to remote users. The article contains the location of folklore materials – scientific and educational regional laboratory of philological research. It describes the objects and the structure of the funds and passport data of materials, examples of passport data of materials, describes the content of the collections. Expedition activity of the University began in 1977. Technical means of recording changed from tape recorder to electronic recorder. Nowadays the collection has more than 1,000 audio tapes. Most of them are digitized. Handwritten fund folklore archive in Pskov State University consists of student transcripts and audio commentaries on them. There are indications of some of the genre features of the archive. There is mentioning on wedding folklore, folk-listed holidays in church calendar. The names of festivals and songs remain largely a local name, with the exception of the Easter ritual songs in the yards, known among folklorists as valachobny. The article refers to over 30 types of folk songs that are stored in the archives of the Pskov State University, lists the genre of children's folklore, points the features of fairy-tales of the Pskov region in line with the types of ciphers fabulous on "Comparative index of subjects: The Eastern Tale" (L., 1979), and also discloses the concept of "supporting material". In the archive there are developed principles of scientific systematization and classification of folk materials. The principles of scientific and folk materials classification were developed. Systematic work for the storage of folklore materials is conducted up to date with the use of information techniques. Three thematic electronic data-base were established. The first is devoted to tales of the Pskov region. The second one gathers collection of verbal stories about the Great Patriotic War. The third database is dedicated to children's folklore. The article describes the structure of the databases and opportunities for research, compares search capabilities at the index (G. Ploschuk, 2003). Folklore Pskov region: Index of materials folklore archive PSPI. Part 1 and Part 2. Pskov: PSPI named after Kirov), and with the help of an electronic database. The access to the database is local. However, in the scientific and educational laboratory of the regional philological research in Pskov State University much work is done actively developing the resource of remote access. The author comes to the conclusion that the stages which folk songs are going through before they become an object of study for the researcher, are links in one chain.*

**Keywords:** *audio fund, archive, bibliography, computer technologies, data-base, index, manuscript fund, passport data, student practice.*

### Вступление

Научная, историко-культурная, художественная ценность разнообразных в жанровом и стилистическом отношении явлений фольклора на Псковщине, их диалектная самобытность отмечена исследователями и собирателями фольклора издавна. Псковских народных песен, сказок, преданий, пословиц, обычаев, обрядов коснулся гений А. С. Пушкина и М. П. Мусоргского. Здесь проходил экспедиционный маршрут П. И. Якушкина. О псковском фольклоре известны публикации П. В. Шейна, К. Иеропольского, И. К. Копаневича, В. И. Чернышева, Н. Л. Котиковой, А. М. Мехнецова, Г. В. Лобковой и других. Результаты экспедиций на Псковщине хранятся в рукописном отделе и фонограммархиве сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, в архиве Российского географического общества, в архиве фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, большое собрание



псковского фольклора имеется в Санкт-петербургской академии культуры и т. д. Псковским центром фольклорной экспедиционной деятельности стал Псковский государственный университет (далее – ПсковГУ), где на базе филологического факультета создана научно-образовательная лаборатория региональных филологических исследований, ведущая системную работу по хранению и изучению фольклорного архива, картотеки псковского областного словаря, материалов для лексического атласа русских народных говоров. Цель настоящей работы – анализ фольклорного фонда Псковского государственного университета.

### Систематизация фольклорных материалов

Фольклорные экспедиционные исследования в 24 районах Псковской области ведутся в ПсковГУ с 1977 года в рамках студенческой практики. Первые записи были сделаны с помощью бобинного магнитофона, позже появились первые кассетные магнитофоны, кассетные диктофоны, теперь основной инструмент для записи фольклорных материалов – цифровой диктофон. Однако полевые материалы в архиве составляют два фонда – фонотеку и рукописный фонд.

Фонотека фольклорного архива ПсковГУ – это около 30 магнитофонных лент и более тысячи аудиокассет. Кассеты снабжены реестрами, в которых учтены год и место собирания фольклорно-этнографических материалов, фамилии собирателей, краткие сведения об информанте; перечислены фольклорные жанры, даны номера текстов и их названия, а также отмечается название тетради из рукописного фонда, в которой находятся расшифровки зафиксированного материала. Кассеты, материалы которых собирались в один год в одном районе номеруются. Так, в кассете с материалами, записанными в Порховском районе в 2006 году, в паспорте, помимо района и года (Порховский, 2006) указан дополнительный номер (№ 1) и сказано, что записали материал в деревне Сосонье Туготинской волости Винокурова Мария и Егорова Юлия, информант – Гусева Мария Яковлевна, 1927 года рождения. Этой кассете соответствует тетрадь 1 из рукописного фонда. Далее идет список жанров и их содержание:

1. Вспомогательный материал. Биографические сведения об информанте.
2. Рассказ о Великой отечественной войне. Немцы во время оккупации издевались над семьей рассказчицы.
3. Быличка. Покойник преследует людей: гонится за человеком. (Зин. ГЗ, 3).  
И т. д.

На одной кассете могут быть записаны разные информанты из разных деревень, волостей в пределах одного района и, как правило, года. Записи с электронного диктофона также снабжены реестрами.

Коллекция тетрадей (их также более тысячи) – это студенческие дневники и своеобразные отчеты о практике. Они содержат студенческие расшифровки записей и попутные комментарии к ним. Принципы оформления тетрадей аналогичны принципам составления реестров кассет.

Две части (два фонда) фольклорного архива взаимодополняют друг друга. Оба фонда распределены по районам, а внутри районов материал распределяется хронологически (по годам собирания). Сведения, касающиеся информантов, собирателей и самих фольклорных текстов можно узнать, прочитав реестр отдельной кассеты или содержание конкретной тетради.

В целях систематизации накопленного фольклорно-этнографического материала в Псковском государственном университете в 2003 году был издан двухчастный «Указатель фольклорного архива». В нем архивные материалы описаны следующим образом: историко-культурная зона, район, волость, деревня, год, жанр, номер тетради,

в которой есть расшифровка текста, шифр соответствующей кассеты или магнитофонной ленты. Указатель дает представление о содержании материалов фольклорного архива университета с 1977 по 1993 год. В этот период особое внимание собирателей было сосредоточено на псковском свадебном обряде. Его элементы, а также сопутствующие песни, причитания, приговоры, приметы и поверья описаны в указателе:

«Нишневеликорецкий район. Палкинский район. 1985 г. Качановский с/с, дд. Жуково, Зубры, Подсев.

Свадебный обряд. Свадебный обряд – тетр. 2, № 1.

Свадебные песни. «Около столика граненого» (Смолвины) – тетр. 2, № 1.2а; «На нашу улочку» (Встречают жениха) – тетр. 2, № 1.2б; «Из-за лесу, лесу вылетали соколы» (Жених подъезжает к дому невесты) – тетр. 2, № 1.4а; «О Боже, благослови игру заигрывать» (Фрагмент. Жених сел рядом с невестой. Начало застолья) – тетр. 2, № 1.6а; «Растопляйся, баинка» (Отправляют к венцу) – тетр. 2, № 1.7; «В нашу горницу» (Встречают молодых) – тетр. 2, № 1.10а.

Свадебные причитания. «Моя родная сестрица» (Наделяют невесту) – тетр. 2, № 1.6б.

Свадебные приговоры. «Мы приехали» (Сватовство) – тетр. 2, № 1.1а; «Дороги бояры» (Приглашают в дом) – тетр. 2, № 1.4в; «Друженька, верный служенька» (Выкупают подушку) – тетр. 2, № 1.5а; «Княгинюшка наша молодая» (Выкуп подушки) – тетр. 2, № 1.5б; «На подушечке что цветок – то пятачок» – тетр. 2, № 1.5в; «Девыцы-певицы, малое примите» (Приглашение к танцу) – тетр. 2, № 1.11а.

В указателе в разделе «Календарные обряды» аналогичным способом представлены праздники народно-церковного календаря: «Нишневеликорецкий район. Палкинский район. 1984 г. Палкинский с/с, дд. Горбово, Зайцево, Жилино, Мелница, п. Палкино, Рубцово, Свириково, Струглица.

Календарные обряды. Святки. Святоточные игры. («В номера», «Раздают казачих») – тетр. 1а, № 6; тетр. 1, № 81; тетр. 2, № 59; Вербное воскресенье. Пасха. Егорий – тетр. 1, № 6; Никола майский, Никола декабрьский – тетр. 1а, № 6; Иван – тетр. 1, № 58; Начало жатвы – тетр. 1, № 60».

Помимо указанных в примере, в круг праздников входят Рождество, Крещение, Масленица, Брыксы (праздник замужних женщин), Встреченье, Евдокия Поплющиха, Благовещенье, Великий пост, Страшная неделя, Чистый четверг, Вознесенье, Радуница, Сороки, Пахота, Сев, Егорье, Борис, Никольская неделя, Пахом, Первый гром, Кукование кукушки, Троица, Русальная неделя, Иван Купала (Иван Цветной, Цветочник), Петров день, Ильин день (Илья), Маковой, Спас, Сдвиженье (Воздвиженье), Иван головорез, Толока (в том числе толока навозная), Жатва (Зажинки, Пожинки), Богородица, Госпожа, Михайловщина, Покров (Покровщина), Никола зимняя, а также заветные праздники различных деревень.

Обрядовые материалы представлены в следующих разделах: «Родильные обряды», «Крестильные обряды», «Рекрутские обряды», «Похоронные обряды», «Поминальные обряды».

Особо в указателе в материалах Печорского района выделяется фольклор сету. Он представлен в архиве в виде сведений о свадебном, родильном и похоронном обрядах, примет и поверий, информации о рукоделиях и одежде сету, фольклорном хоре сету.

Как правило, вслед за сведениями об обрядах, идут указания на обрядовые песни. В этот раздел отнесены не только собственно обрядовые песни, но и те, которые исполнителем не относятся к тому или иному обряду, но имеют сезонную приуроченность. Например, «весенняя», «летняя» отнесены в раздел «Календарные

песни». В нём же помещены необрядовые песни, получившие в той или иной историко-культурной зоне устойчивую календарную обрядовую приуроченность. Названия праздников и песен, в основном, сохраняют местное наименование, за исключением песен пасхального обрядового обхода дворов, известных фольклористам как волочебные. В Псковской области они носят название «лалым», «лалын», «волын», «волынские». Называют их и пасхальными. В указателе эти песни в большинстве случаев обозначены как «пасхальные». Песенный репертуар представлен в указателе и в других разделах: «Песни исторические», «Песни русско-турецкой войны», «Песни о событиях 1905 года», «Песни русско-японской войны», «Песни финской войны», «Песни 1914 года», «Песни революции», «Песни гражданской войны», «Песни Великой Отечественной войны», «Песни о репрессиях», «Самодеятельные песни на злобу дня», «Песни», а также «Романсы и романсы-баллады», «Баллады». Необрядовые песни или романсы, постоянно относимые информантами к свадебным, отмечены в указателе в двух соответствующих разделах, например, в разделе «Свадебные песни» и в разделе «Песни» или в разделе «Свадебные песни» и в разделе «Романсы и романсы-баллады».

Названия разновидностей частушек (припевов) – чаще всего по сопровождающему их наигрышу – в указателе даются местные, если они зафиксированы собирателем. Так, в фольклорном архиве ПсковГУ представлены частушки следующих видов: «Скобарь», «Под драку», «Горбатого» (или «Рассадиловка», или «Синерецкого»), «Долгого», «Длинного», «Длинного скобаря», «Под поцелуй», «Цыганочка», «Страдание», «Сиротиночка», «Разливное», «Краковяк», «Яблочко», «Соломушка», «Семёновна», «Новоржевочка», «Русского», «Малоросейка», «Сербиянка», «Сумецкая», под пляску «Суп варить», под танец «Солома», «Под тирликанье» (имитацию наигрыша), а также частушки-половинки, частушки с отпевом, свадебные частушки, частушки о войне. Если информантом не даётся определение разновидности частушек, то их жанровая характеристика ограничивается словом «частушки».

Указатель отсылает к наличию в архиве плясовых припевов, нотных записей мелодий некоторых песен, наигрышей; к таким сведениям о развлечениях молодёжи, как посиделки, гулянки, вечорки, супрядки, хороводы, игры; к детскому фольклору, который представлен песнями, стишками, закличками, потешками, считалками, дразнилками и антидразнилками, колыбельными, пестушками, прибаутками, небылицами, страшилками, приговорками, играми.

По указателю в архиве можно найти присказки, притчи, анекдоты, загадки, былички и бывальщины, предания, легенды, поверья, заговоры, пословицы, поговорки и выражения пословичного типа, духовные стихи и песни, песнопения староверов, внеобрядовые гадания. В разделе «Сказки», помимо общепринятых в указателе сведений о месте архивного хранения текста определенного жанра, обозначены шифры сказочных типов по «Сравнительному указателю сюжетов: Восточнославянская сказка» (Л., 1979).

Наконец, раздел «Вспомогательный материал» отсылает к биографическим сведениям об информантах. В так называемом «вспомогательном материале» можно найти отсылки к зарисовкам рождественской звезды, сведениям о повое и сборнике, о постах, о еде, собственные стихи информанта и другие материалы, попавшие в архив попутно с фольклорным, однако обогащающие представления исследователя об особенностях информанта и специфике фольклорных фактов на Псковщине.

Кроме того, в указателе имеется справка о псковских фольклорных материалах, хранящихся в Рукописном отделе сектора фольклора ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, составленная научным сотрудником ИРЛИ заведующей рукописным отделом сектора фольклора А. Н. Мартыновой.

Таким образом поиск необходимых текстов по указателю стал обычным для работы фольклорного архива ПсковГУ. Он осуществляется по следующей методике. Для того, чтобы найти, к примеру, частушки Псковской области, необходимо пролистать обе части указателя и выписать шифры тетрадей и кассет с текстами этого жанра. При этом обязательно отмечаем, в каком районе и в каком году данные тексты были записаны. После чего находим нужные тетради в рукописном фонде и ищем внутри тетрадей номер текста. Чтобы прослушать частушку, осуществляем поиск кассеты в фонотеке и перематываем пленку кассеты в поиске записи.

Учитывая общее количество кассет и тетрадей, традиционный поиск фольклорных материалов в фольклорном архиве университета требует временных затрат. Да и сами тетради и кассеты, в основном хранящиеся в единственном экземпляре, из-за частого использования ветшают. По этим причинам фольклорном архиве ПсковГУ стали использовать компьютерных технологии, позволяющие сохранять имеющиеся текстовые и аудиоматериалы на цифровых носителях, а также создавать условия для быстрого поиска фольклорных данных, хранящихся в архиве.

### **Информационные технологии, используемые в архиве**

В фольклорном архиве Псковского государственного университета ведется активная деятельность по компьютерному набору расшифрованных текстов и оцифровке аудиоматериалов, созданию электронных баз данных в среде СУБД MS Access версии 2003 (и выше). Выполняется эта работа и с учетом районов, и с учетом жанров. Процесс наполнения базы данных архивными материалами поэтапный. В основе работы лежит тематический принцип.

В настоящий момент в фольклорном архиве ПсковГУ зарегистрированы три базы данных:

1. База данных «Устные рассказы о Великой Отечественной войне (по материалам псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива)». Заявка № 2012620278. Зарегистрировано в Реестре баз данных 8 июня 2012 г. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2012620528).
2. База данных «Традиционный детский фольклор (по материалам псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива)». Заявка № 2012620279. Зарегистрировано в Реестре баз данных 8 июня 2012 г. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2012620529.
3. База данных «Сказки Псковской области (по материалам псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива)». Заявка № 2012620280. Зарегистрировано в Реестре баз данных 8 июня 2012 г. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2012620530.

По форме тематические базы данных идентичны. Структура электронной базы данных вытекает из специфики фольклорного архива, в котором единицей хранения является текст. Ценность фольклорного текста – в его аутентичности. Аутентичный фольклорный текст по своей природе устный (фольклор зародился и бытует в рамках устного дискурса). Текст фольклорного архива ПсковГУ – аудиозапись – представлен на магнитофонных лентах, кассетах, а также в цифровом варианте в формате wav. Аудиотекст является достоверным источником фольклорной информации, выражающим специфику народного сознания и являющимся предметом научного интереса гуманитариев. Помимо аудиотекста, текст фольклорного архива ПсковГУ представлен и в другой форме – письменной. Письменная форма фольклорного архивного текста по модусу не является текстом письменного дискурса. Речь идет о

рукописных и набранных на компьютере студенческих расшифровок аудиозаписей, которые стремятся максимально достоверно передать речевое содержание текста с учётом грамматических, морфологических и фонетических особенностей. Тексты в экспедиционных отчётах в большой или меньшей степени сверены с исконными аудиозаписями руководителями фольклорных студенческих практик (преимущественно литературоведами и фольклористами). Те расшифровки аудиозаписей, которые представлены в рукописном варианте, в дальнейшем имеют идентичный компьютерный вариант текста. Он выполнен двумя способами: набран в документе Word или отсканирован и сохранен в формате pdf. Такой способ хранения материалов удобен для ориентации в них и первичных исследований.

Конкретный фольклорный текст уникален: не может быть в архиве двух идентичных текстов. Индивидуальны в своей совокупности паспортные данные текста: в своём полном наборе они описывают исключительно один текст. Отдельные элементы паспортизации (год, район, зона) стабильны: одни и те же районы могут входить в состав описания разных текстов.

Исходя из особенностей архивирования фольклорных материалов в ПсковГУ в электронной базе данных ядром стал текст в устной и письменной формах. Паспортные данные текста, дополняющие информацию о нём, представлены в виде списочных таблиц (справочников). Определены справочники населенных пунктов, волостей, районов, кадастровых и диалектологических зон, информантов, собирателей, ключевых слов и категорий ключевых слов, мотивов. Исконное поле (текст) и справочники объединены как сущности и ассоциации предметной области.

Центральная таблица «Текст» содержит непосредственно набранный на компьютере фольклорный текст. Рядом с центральным полем «Текст» находится поле «Звук», гиперссылка в котором воспроизводит оцифрованную аудиозапись, соответствующую письменно фиксированному тексту. Есть возможность в центральном поле представить текст в виде отсканированных копий страниц тетрадей рукописного фонда. Дополняют текстовый материал таблицы «Текст» 18 полей. Они дают наименование тексту («Название»), определяют в нём ключевые слова («Ключевые слова»), указывают жанр («Жанр») и описывают паспортные данные текста в архиве. Паспортизация текста включает сведения а) об информанте («Информант» (фамилия, имя, отчество), «Год рождения», «Пол»); б) о географии записи текста («Населенный пункт», «Волость», «Район», «Зона кадастровая», «Зона диалектная»); в) о времени, когда была сделана запись («Год обследования»); г) об участниках фольклорной экспедиции («Собиратели», «Руководитель»); д) о месте хранения текста в архиве («Номер тетради», «Кассета»); е) о мотивах («Мотив»).

Базы данных имеют расширенную систему поиска информации: по фрагментам названия и ключевому слову, по информанту и собирателю текста, по имени руководителя экспедиции. Возможно выделение текстов, собранных в определенном районе Псковской области, текстов одного населенного пункта, одного района, текстов, записанных в один год. Также поиск текстов осуществляется по номеру тетради, в которой он хранится, и по названию аудиокассеты, на которой он записан.

Материалы базы используются для решения образовательных задач – при проведении учебных занятий по русской диалектологии, фольклору, краеведению, а также в воспитательных целях. Научный и культурный потенциал баз данных фольклорного архива ПсковГУ огромный. Однако доступ к информации в них локальный. Осознавая значимость фольклорных материалов архива ПсковГУ для сторонних исследователей, сотрудники научно-образовательной лаборатории разместили информацию баз данных на сайте «Язык и культура в коммуникативном пространстве Псковщины» (<http://nocpskoviana.pskgu.ru/index.php>).

## Выводы

Сочетание традиционных приемов хранения фольклорного материала с современными техническими возможностями оказывают практическую помощь в поиске фольклорно-этнографической архивной информации, делают фольклорный архив доступнее для исследователей. Информационные технологии сегодня позволяют полно и качественно работать с фольклорно-этнографическими материалами: собирать «живую старину», систематизировать накопленные записи, а также проводить научные исследования архивных свидетельств устного народного творчества. Этапы, которые проходят фольклорные материалы перед тем, как стать объектом изучения для исследователя, являются звеньями одной цепи.

**Kopsavilkums.** *Tradicionālās folkloras materiālu uzglabāšanas metodes kombinācijā ar mūsdienu tehniskajām iespējām piedāvā praktisku palīdzību, lai varētu atrast folkloras materiālu un informāciju etnogrāfiskajos arhīvos, kā arī lai folkloras arhīvi būtu pieejami zinātniekiem un pētniekiem. Informācijas tehnoloģijas šodien ir efektīvi izmantojamas darbā ar folkloras un etnogrāfiskajiem materiāliem: apkopjot "dzīvās senatnes" materiālu, sakārtojot vēsturiskos ierakstus, kā arī veicot pētījumus par mutvārdu daiļradi. Tautas daiļrades attīstības etapi un folkloras materiāls kā pētnieka izpētes objekts veido vienas „ķēdes” posmus.*

## Литература и источники информации

1. Лищенко, Н. (2012). *О работе с электронной базой данных на основе архивных материалов. Традиционная народная культура Псковской области* (с. 57-61). Псков: Издательство ООО «ЛОГОС Плюс».
2. Площук, Г. (2003). *Фольклор Псковской области: Указатель материалов фольклорного архива ПГПИ*. Ч. 1, Ч. 2. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова.

## ALEKSANDRA ČAKA SARAKSTE VĒSTULĒS – VĒSTURISKĀ UN MĀKSLINIECISKĀ VĒRTĪBA KULTŪRAS MANTOJUMA KONTEKSTĀ

### Alexander Chak's Correspondence – historical and artistic value of the Latvian cultural heritage

Antra Medne

Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultāte, Visvalža 4a, Rīga, Latvija,  
e-pasts: medneantra@gmail.com

**Abstract.** *Evaluating and grouping the literature historical relics, including the correspondences by letters between famous people, for a ground (base) we could take categories which demonstrate the qualities which have elements from the material world in an anent with a human. The cultural historian Fridrich Waidacher by researching the interconnection and selective values between material and spiritual world classified the evidences of material world in several chapters which are not strictly caged in permanent schemes (patterns). The division was made by taking F. Waidacher conception as a base and researching the correspondence by letters of Latvian poets and cultural workers:*

- *The potential value of the memory, the meaning which we ascribe to a concrete object (epistle).*
- *The historical value (a reference to a concrete period of time).*
- *The value of variability (a reference to the changes in the world).*
- *Rarity (singularity).*
- *The value of arts.*

*The correspondence in the Latvian literature – history is not a rarity. There are published several letters, for an example, between Mirdza Kempe and Eric Adamson; collected and are waiting for publishing – Raina and Aspazijas letters in the time from 1894 to 1929. This correspondence is made from 2499 letters in Latvian, Russian and German: 1154 letters are from Aspazija to Rainis and 1345 – from Rainis to Aspazija.*

*The correspondence by letters for Alexandrs Chaks is more modest. There are just some letters, which were written by the poet. In collections in the Museum of Alexandr Chak and in the Museum of Literature and Music are approximately 40 letters written by other persons, which written to Alexandr Chak. For reasons of clearliness, they can be divided in:*

- *Letters of friends and greeting cards, which were sent to the poet in annual increment and also on birthdays.*
- *The letters from colleagues in which are analyzed the creative literature works.*
- *Official letters and reports which were sent from the State authorities and public organizations.*
- *Invitations and encouragements to start a literary work. This part refers to the period of time after the war when poets were „propelled“ to write more and appropriate to the leading instructions.*
- *Requests of help and money loans were always an issue, because A. Chak was not closefisted and gave the money to many suppliants.*
- *Letters from admirers. The most pleasant part of the correspondence.*

*The correspondence by letters in nowadays is a rarity. It is a unique evidence of the beginning of 20<sup>th</sup> century which supplemented and enriched the history of Latvian literature and culture, by marking a very personal lines in lives of writers and poets. In this research are included just the main thoughts and waypoints in the diversity in A. Chak's correspondence. The left written message by the poet – correspondence is deliberate and easy to access for researcher.*

*The aim of the research: the evaluating the cultural heritage of the correspondence of Alexander Chak.*

*The method of the research: the used method includes life stories, historical content and researching of the letters and personal documents from people who are involved in this research. In the history of literature are used not only such nomenclatures like biographical method, but also the method of oral history. The exploratory material – correspondence – is acquired during the biographical research and interviews. The biographical access, in general, is typical accent on a life of a person and also on the most significant stages and expression of it. Also, if the goal of a research is to analyze various life aspects or life stages of a person, these are looked up in a biographical context. The main question in those biographical researches is about interrelations between individual and the World.*

*Material: the exploratory material is the correspondence of Alexander Chak which is collected and summed up from various museum holdings of Latvia, publications in books and private collections.*

*Outcome:*

*Are collected all written letters by Alexander Chak which are extant.*

*Are collected and grouped all letters which Alexander Chak has received from other addressees.*

*These letters are grouped and analyzed, by considering the topical principle.*

*Conclusions:*

*The culture of letter writing disappears.*

*In the 20<sup>th</sup> century people wrote letters to each other which are extant and usable for the basis of source information in the exploratory work. Nowadays it is an exclusive thing, letters to be written in paper form, which helps to form and strengthen people relationship. The lifespan of an electronically letters are just so long, till they are moved to the recycle bin and completely deleted from the computer.*

*The researchers of the next century will face the lack of documental material.*

*The researchers of literature history in next hundred years will face the lack of documental material which will partly disturb to trace the development of a poets or a story writers character.*

**Keywords:** *Alexander Chak, Received and received correspondence, Letter functions, The historical value.*

Šodienas sabiedrībā, kurā valda informācijas pārbagātība, mēs spējam uztvert tikai daļu no visa apjoma un arī to tikai fragmentāri. Nākas lietot arvien modernākus līdzekļus, lai sasniegtu izvirzīto mērķi un raisītu sabiedrības interesi. Norvēģu filozofs T. H. Ēriksens uzsver, ka mūsu straujais laiks neatstāj pārāk daudz vietas brīvai domai. Visu vajag ātri, saīsinātā veidā, loģisku un viegli uztveramu. ”Mazi, sadrumstaloti fragmenti piepilda starptelpas, iedzen ķīli ikvienā kopumā un to sašķel, atvairā visu, kas ir vecs, apjomīgs un rāms.” (Ēriksens, 2004: 7). Ierobežotā laika problēma ir bijusi vienmēr. Jau franču filozofs Mišels Fuko vienu no svarīgākajām sevis tematizēšanas tehnikām minēja tieši vēstuļu rakstīšanu kā sevis atklāšanu, jo rakstība prasa augstu domāšanas pakāpi. Viņš uzsvēra, ka rakstība kā domas izteiksmes līdzeklis un domāšana kā domas izteiksmes process ir vienoti (Foucault, 2007: 332).

Gustavs Hillards iedalīja vēstules divās kategorijās – uz dialogu vērstajās un monoloģiskajās vēstulēs (Hillard, 1969: 342).

Psihoanalīzē pastāv viedoklis, ka lielākoties monoloģisko vēstuļu autori atrodas psihisku traucējumu vai "es" sabrukšanas stadijā. Dramatiska situācija iespaido "es" šķelšanos, vēstulēs rodas pavēles izteiksmes un jautājumi sev. Adresanta "es" reaģē uz identitātes krīzi ar sevis izzināšanu vēstules rakstīšanas procesā. Individuācijas process palīdz pārvarēt krīzi (Lacan, 1980: 409).

Bieži zinātniskajā literatūrā bijuši strīdi par to, vai privātās vēstules var uzskatīt par literārām vai tomēr nē. Pastāv viedoklis, ka vēstuļu tekstiem, īpaši kuru autori ir slaveni rakstnieki vai mākslinieki, piemīt literārs raksturs. Vēstule ir identitātes izpētes, inscenējuma, iedibināšanas, pārbaudes un nostiprināšanas medijs. Tā ir autentisks autora izteiksmes veids.

Plašajā zinātniskajā literatūrā par vēstuļu funkcijām un rašanos bieži uzsvērts, ka vēstulēs tiek atspoguļoti autora jeb adresanta iekšēja pacēluma un apgarotības mirkļi. Vēstules rakstīšanas brīdī risinās ne vien iedomāts adresanta dialogs ar adresātu, bet arī adresanta dialogs pašam ar sevi. Tas sasauca arī ar pazīstamā semiotiķa Jurija Lotmana "es-es-modeli". Adresants rakstot vēršas pats pie sevis, arī viņš pats ir savas ziņas saņēmējs, tātad komunikācija norit ne vien pēc "es- tu- modeļa", bet arī pēc "es-es-modeļa". Šī īpašā vēstules komunikācijas situācija sasaista vēstules tekstu ar vēstules autoru un viņa iekšējo pasauli. Katra indivīda būtība ietver divas sfēras – ķermenisko un garīgo, reālo un imagināro. Vēstules rakstīšana ir cieši saistīta ar imagināro, adresanta iekšējo domu pasauli un tajā notiekošajiem procesiem, kas ietekmē teksta struktūru. Tādējādi var secināt, ka vēstules autora iekšējā pasaule ir intersubjektīvs arhīvs, apziņas stāvokļa – sajūtu, uztveres un domu – nesēja. Tā ir sinonīms jēdzienam "es". Sevis konstruēšana rodas imaginārajā līmenī, zemapziņā tiek izmesti tā saucamie "enkuri", kas kalpo par adresanta iekšējās pasaules orientieri (Lotmans, 1990: 4).



Vērtējot un grupējot literatūrvēsturiskas relikvijas, tai skaitā arī slavenu cilvēku saraksti vēstulēs, par pamatu var ņemt kategorijas, kas uzskatāmi ietver sevī kvalitātes, kuras piemīt materiālās pasaules elementiem attiecībā pret cilvēku. Kultūras vēsturnieks Fridrihs Vaidahers, pētot materiālās un garīgās kultūras kopsakarības un selektīvās vērtības, materiālās kultūras liecības sagrupējis vairākās sadaļās, kuras nav dzelžaini iesprostotas nemainīgās shēmās. Ņemot par pamatu F. Vaidahera koncepciju un pētot latviešu dzejnieku un kultūras darbinieku saraksti vēstulēs, raksta autore ir izveidojusi un pielāgojusi F. Vaidahera jau esošo shēmu, dzejnieka Aleksandra Čaka sarakstes īpatnībām:

- potenciālā atmiņas vērtība, nozīme, kuru mēs piedēvējam noteiktam priekšmetam (vēstījums);
- vēsturiskā vērtība (norāde uz konkrētu laikposmu);
- mainīguma vērtība (norāde uz pasaules mainību);
- retums (autentiskums);
- mākslinieciskā vērtība.

Latviešu literatūras vēsturē slavenu cilvēku sarakstes pētniecība nav nekas jauns. Ir izdotas Mirdzas Ķempes un Erika Ādamsona vēstules, Jāņa Sudrabkalna, Rūdolfa Blaumaņa, Leonīda Breikša korespondence, ir apkopotas un izdošanu gaida Raiņa un Aspazijas vēstules, kas rakstītas laika posmā no 1894. līdz 1929. gadam. Šo divu lielāko dižgaru saraksti veido 2499 vēstules latviešu, krievu un vācu valodās: 1154 Aspazijas vēstules Rainim un 1345 Raiņa vēstules Aspazijai.

Aleksandra Čaka sarakste vēstulēs ir stipri pieticīgāka. Tā nedod iespēju ilgākā laika periodā izsekot dzejnieka dzīves gājumu un uzskatu mainību vai noturību, taču tām ir sava vēsturiska un mākslinieciska vērtība Latvijas kultūrvēsturē. Tādējādi raksta autore, pētot Aleksandra Čaka korespondenci, kura ir savākta un apkopota no dažādu Latvijas muzeju krājumiem, publikācijām grāmatās un privātām kolekcijām, izvērtē to kultūras mantojuma kontekstā. Pētījumā izmantota biogrāfiskā metode, kura ietver sevī dzīvesstāstu, vēstures materiālu, vēstuļu un pētījumā iesaistīto cilvēku personisko dokumentu pētniecību. Literatūrzinātnē tiek lietoti ne tikai tādi apzīmējumi kā biogrāfiskā metode, bet arī mutvārdu vēstures metode. Pētnieciskais materiāls (korespondence) ir iegūts biogrāfiskās pētniecības un interviju laikā. Biogrāfiskajai pieejai kopumā raksturīgs akcents uz cilvēka dzīvi, tās svarīgākajiem posmiem un izpausmēm. Pat tad, ja pētījuma mērķis ir analizēt atsevišķus indivīda dzīves aspektus vai dzīves posmus, tie tiek skatīti biogrāfijas kontekstā. Centrālais jautājums biogrāfiskajos pētījumos ir par mijattiecībām starp indivīdu un pasauli.

Analizējot Aleksandra Čaka rakstītās vēstules un saņemto korespondenci, ir grūti izdarīt konkrētus secinājumus, ka vēstuļu rakstīšana dzejniekam būtu palīdzējusi saprast savas jūtas vai uzskatus, jo ir saglabājušās tikai 38 dzejnieka paša rakstītās vēstules, kaut noteikti bijušas daudz vairāk. Vēstules tiek glabātas un ir apskatāmas Aleksandra Čaka muzeja un Rakstniecības un mūzikas muzeja krājumos, kā arī pie adresātiem privātās kolekcijās. Fizisku un juridisku personu rakstītās vēstules Aleksandram Čakam ir saglabājušās krietni vairāk. Pārskatāmības dēļ tās var grupēt:

- draugu vēstules un apsveikuma pastkartes;
- kolēģu vēstules;
- oficiālās vēstules un ziņojumi;
- aicinājumi un pamudinājumi uz literāru darbu;
- palīdzības un naudas prasījumi;
- pielūdžu vēstules.

Katra liela personība Latvijas kultūrā ir sava laikmeta produkts un sava laikmeta liecinieks, dažreiz arī upuris. Tas labi pamanāms, izsekojot Aleksandra Čaka sarakstes gaitu. Pirmā dzejnieka vēstule, kura saglabājusies, ir rakstīta krievu valodā Ruzajevkā 1920. gada 6. maijā, kad A. Čaks vēl dzīvoja Krievijas pilsētā Saranskā un gaidīja savu iespēju atgriezties

Latvijā. Viņš jau bija ceļā uz mājām, bet vilcieni kavējas, dažas dienas negāja nemaz un jaunekli pārņēma panika un bailes, ka dzimteni viņš varētu arī nerasniegt. Viņš rakstīja: „Tas ir kaut kas šausmīgs, ko cilvēks var izciest, kad mēnesi nekas nav ko darīt” (RLMVM, inv. nr. 40827).

Vēstule rakstīta ar zīmuli, kas tanī brīdī ir bijis ceļasomā un, tā kā vēstule atradusies dzejnieka mājās Rīgā, varam secināt, ka šīs izmisuma pilnās rindas nekad nav nosūtītas adresātam. Turpmākajos gados Latvijā rakstītajās vēstulēs jaušams lielāks optimisms, izņemot vienu – izdevējam A. Jesenam adresētu vēstuli 1922. gada 17. augustā, kurā A. Čaks nosūtīja savus pirmos, Krievijā rakstītos dzejoļus, kuri Latvijā netika atzīti par labiem un netika publicēti izdevumā „Jaunības Tekas”, kā autors to bija vēlējis. Tas jaunajam dzejniekam bija liels garīgs trieciens, jo 20 gadu vecumā viņš jau daļēji jutās kā „gatavs” dzejnieks, jo Krievijā A. Čaks dažus savus dzejoļus bija publicējis Saranskas un Penzas pilsētas avīzēs. Citās vēstulēs, kuras A. Čaks rakstījis jaunības gados, jaušama dziļa mīlestība. Tās ir adresētas pirmajai nopietnajai draudzenei dzejnieka dzīvē – Leontīnei Rundelei, ar kuru kopā dzejnieks mācījās Rīgas 2. valsts vidusskolā. Leontīne bija gudra un skaista meitene ar gariem, melniem matiem, kura bieži palīdzēja Aleksandram risināt mājas darbus trigonometrijā un algebrā, mācīja jaunajam dzejniekam sarežģītos latviešu gramatikas likumus, kuri viņam sagādāja problēmas, jo dzejnieks bija mācījies tikai vācu un krievu skolās. Skolas laiku romantiskā draudzība pret Leontīni pārauga skaistā mīlestībā un A. Čaks rakstīja: „skumjas manī guļ, kā bezgalīgs zils ledus, un manas domas uz viņus lidinājās” (L. Rundeles-Ritumas privātā kolekcija). Arī pēc vidusskolas beigšanas abi palika kopā un mīlestība tikai pieņēmas spēkā. 1927. gada 15. martā A. Čaks raksta Leontīnei no Drabešiem, kur tanī laikā strādāja par skolotāju un skolas pārzini vietējā internātskolā: “Sveiki, manu mazo sērkokciņ! Jā, Tu esi mans sērkokciņš (nesit kāju uz zemi!). Vakarā, ienākot istabā, man ir tumšs, bet ar sērkokciņa palīdzību es radu gaismu. Tāpat Tu manā dzīvē esi kā sērkokciņš, no kura top gaišs.” (L. Rundeles-Ritumas privātā kolekcija).

Leontīne Rundele bija ļoti spēcīgs impulss A. Čaka pirmajiem dzejoļiem, kas tika uzrakstīti laika posmā no 1924. līdz 1929. gadam. Pārejas un pielāgošanās periods dzimtenē, pēc septiņiem dzīves gadiem Krievijā (1915-1922) bija sarežģīts. Sevis un sava talanta apliecināšana Leontīnes priekšā sakrita ar pirmo dzejoļu krājumu izdošanu („Es un šis laiks” (1928) un „Sirds uz trotuāra” (1928)).

14 vēstules no nelielās A. Čaka korespondences kolekcijas rakstītas tieši L. Rundelei. 1924. gada 30. jūlijā dzejnieks rakstīja: „Man tik daudz sārņu sakrājies uz dvēseles, es gribu viņus visus Tev izkratīt, būt skaidrībā. Un to es tik varu kopā ar Tevi. Mums vajag izrunāties, un tad kļūs mums labāk abiem” (L. Rundeles-Ritumas privātā kolekcija). Vēstulēs A. Čaks izteica savas šaubas, bailes, nedrošību. Dažas vēstules var uzskatīt pat par grēksūdzi, nožēlu par nepadarītajiem darbiem un nepiepildītajām iespējām. 1924. gada 30. decembrī viņš raksta Leontīnei: „Es jūtu, ka viss, kas līdz šim ir bijis, ir pilnīgs bankrots. Es esmu Tevi bezgodīgi šmaucis. Kā gribas pašam savu roku pacelt pret sevi. Tā vien liekas, ka esmu tikai pilns ar čūsku pūzni.” (L. Rundeles-Ritumas privātā kolekcija). Ar tādām domām un jūtām jaunais dzejnieks sagaidīja gadumiju. Tanī brīdī viņš dzīvē stāvēja uz lielu pārmaiņu sliekšņa. Pēdējo vēstuli A. Čaks savai draudzenei Leontīnei nosūtīja īsu brīdi pirms šķiršanās, kaut gan vēstules tekstā nekas neliecināja par saspīlētām attiecībām: „Es tagad sēžu mājās un jutos slikti. Man garlaicīgi. Esmu nervozs un nevaru strādāt. Uz drīzu redzēšanos. Tavs Sašuks.” (L. Rundeles-Ritumas privātā kolekcija).

Leontīne savā dzīvē satika vīrieti, ar kuru nodibināja ģimeni, un 1944. gada rudenī kopā ar ģimeni aizbrauca no Latvijas.

20. gadsimta 20. gados dzejnieks rakstīja arī savam draugam arhivāram Kārlim Eglem: „Mīļais K. Egles kungs! Es dabūju zināt, ka Jūs uz manim esiet ļoti noskaitušies. Neskaišaties vis šoreiz. Tas jau tiesa, ka vispār esmu liels špicbuks, bet tagad gan mazāk. Es

būtu pie Jums katrā ziņā ieradies, bet pagājušajā nedēļā, neko sevišķi neatveseļojies, saslimu atkal ar zarnām. Nekur nedrīkstu iziet. Nelabi un galva griežas. Kad būšu vesels, tūlī nekavējoši pie Jums ieradīšos.” (FB, K. Egles fonds, 493, 53). Vēstule datēta ar 1931. gada 14. septembri, kad A. Čaks pilnībā bija nodevies literāram darbam.

30. gadi A. Čakam bija tik radoši un piepildīti, neatlika brīvs laiks vēstuļu rakstīšanai. Dzejnieks strādāja pie dzejoļu krājuma „Iedomu spoguļi”, kas iznāca 1937. gadā. 1938. gadā tika izdoti stāstu krājumi „Aizslēgtas durvis” un „Debesīs”. Viņš vāca, pētīja, apstrādāja materiālus, saistībā ar latviešu strēlniekiem un viņu kaujas gaitām Latvijā un Krievijā. No šī pētījuma pamazām tapa abas daļas A. Čaka poēmai „Mūžības skartie”, kas 1940. gadā vainagojās ar Annas Brigaderes godalgas saņemšanu Rīgas Latviešu biedrības Baltajā zālē.

Lai dzejnieks varētu būt materiāli patstāvīgs un neatkarīgs no izdevēju labvēlības un untumiem, no 1936. līdz 1939. gadam viņš strādāja Rīgas pilsētas krājkasē Kaļķu ielā 9, kur nodarbojās ar slimokasu, biržas un dažādu statistisku datu apkopojumu, palīdzēja daudziem tā laika rakstniekiem un dzejniekiem kārtot bankas kredītu lietas.

Aktīvāka sarakste atjaunojās Otrā pasaules kara beigu posmā, kad 1944. gada 30. decembrī A. Čaks rakstīja Jānim Sudrabkalnam lietišķu vēstuli par tikšanos ar divām Annām – Annu Saksi un Annu Brodeli. Paraksta vietā viens, pret abām dāmām attieksmi izsakošs vārds, „izmisumā”. Vēstulēs ļoti tuvam draugam J. Sudrabkalnam A. Čaks atzinās: „Tu zini, cik grūti man rakstīt vēstules, tāpēc saproti, ka esmu saņēmis kopā visus savus dvēseles spēkus” (RTMM, inv. nr. 66603).

To, ka A. Čakam nepatika rakstīt vēstules zināja visi viņa draugi un respektēja šo viņa vājību. J. Sudrabkalns kompensēja sarakstes aktivitātes trūkumu, rakstot A. Čakam bieži un daudz, katru vēstuli iesākot ar uzrunu „Mīļais Cik-Cak!”.

Pēdējā vēstule, ko A. Čaks uzrakstīja 1950. gada janvārī, bija privāta vēstule Lizetei Stankovicei, kura bija personīga paziņa gan dzejniekam, ar kuru kopā viņi mācījās Rīgas 2. valsts vidusskolā, gan Mildai Grīnfeldei, kura bija pēdējā lielā dzejnieka mīlestība un mūza. Lizete palīdzēja Mildai mājas darbos, kad viņa ar kaut ko netika galā, kopa Mildu viņas slimības laikā un rūpējās par A. Čaku viņa dzīves pēdējās dienās, kuras viņš pavadīja M. Grīnfeldes dzīvoklī Brīvības un Ķertrūdes ielu stūrī.

Daudz vairāk un saturiski raibākas ir vēstules, kuras mēs varam nosaukt par saņemto korespondenci. Mākslinieks Kārlis Baltgailis, kurš kopā ar A. Čaku nodibināja mākslinieku – rakstnieku biedrību „Zaļā Vārna”, regulāri sūtīja dzejniekam atgādinājumus par paveicamajiem darbiem, vai sveicienus no tālām zemēm, kuras viņš apceļoja. No visām valstīm, kurās viesojās mākslinieks, viņš sūtīja A. Čakam pastkartes ar aprakstiem.

K. Baltgailis uzticējās A. Čaka gaumei tik ļoti, ka lūdza viņu saaicināt viesus uz mākslinieka vārda dienas svinībām ar tekstu: „Liels lūgums pie Tevis, kad Tu sestdien brauksi uz Jelgavu, pirms tam aizej pie manis mājā un paņem no turienes dažas vīna pudeles, lai būtu, ko Kārļos dzert. Māsa jau būs visu sagatavojusi. Otrdien nebija atnācis neviens rakstnieks, tā kā nedabūju nevienu uzaicināt. Uzlūdz, kurus gribi manā vārdā (uz vārda dienu). Jaunkundzes būs, bet kavalieru trūkst” (AČMD, inv. nr. 357).

Kā tāda caurviju darbība visai korespondencei cauri iet lūdzēju vai pabalstu prasītāju vēstules. Bijušais A. Čaka audzēknis Staņislavs no Drabešu internātskolas, 20 gadus pēc skolas beigšanas vēl atcerējās sava skolotāja „plašo, dāsno sirdi” un 40. gadu otrajā pusē rakstīja pavisam tieši: „Mīļo Čakiņ! Gaidīju Tevi līdz pl. 5. Ilgāki nevarēju, jo uz vilcienu bija jāiet, ļoti lūdzu papūlies un atsūti pa pastu 200 latus, jo citādi netikšu ar sievu uz Rīgu” (A. R. Brežģa privātā kolekcija).

Vēl viens no dzejnieka tuviem paziņām pēckara periodā rakstnieks un publicists Jānis Grants rakstīja: „Mīļo Sašiņ! Neļaujieties uz mani, ka šoreiz atmaksāju pusi parāda. Tas tāpēc, ka man bija jāaizdod kādai personai zināma summa. Cilvēks laikam nespēja tūlī norēķināties ar kādām iestādēm. Marta sākumā atdošu visu, vēlreiz piedod.” (A. R. Brežģa privātā

kolekcija). No vēstules tālākā satura varam spriest, ka J. Grants bija aizņēmis naudu ne tikai no A. Čaka, bet arī no viņa tēva Jāņa Čadaraiņa un mājkalpotājas Emīlijas Briežkalnes. Nepatīkamākais visā šajā draudzībā ar J. Grantu bija tas, ka 1949. gadā viņš aktīvi piedalījās latviešu literatūras darbinieku nemarksistisko tendenču meklēšanā un atmaskošanā (Latviešu rakstniecība biogrāfijās, 2003). Viens no galvenajiem atmaskošanas objektiem bija Aleksandrs Čaks, kuru 1949. gadā apsūdzēja kosmopolitismā un publiski pazemoja, kas paātrināja dzejnieka nāvi (Latviešu rakstniecība biogrāfijās, 2003: 211).

Ļoti interesanta personība latviešu literatūrā ir dzejniece Monta Kroma, kuras daiļradei maz uzmanības atvēlēts literatūras vēsturē. Viņa bija viena no tuvām A. Čaka draudzenēm un kolēģēm, kura ik pa laikam rakstīja dzejniekam vēstules ar lūgumu palīdzēt, ja viņai pašai vai kādam no viņas paziņām dažādām vajadzībām bija nepieciešami pāris tūkstoši rubļi: „Lieta ļoti nopietna un meitēns (nezināma persona – A. M.) traki nobēdājies. Ar vārdu sakot, viņai jādabū līdz šodienas pēcpusdienai 3,5 tūkstoši. Viņa ir kādus 300 rubļus sagrabinājusi. Bija pie Sudrabiņa, un vispār – meklē. Es ieteicu, lai paprasa Tev. Čakiņ, bet tā kā man žēl noskatīties viņā, es tomēr Tev izstāstīju šo lietu. Ja vari palīdzēt, tad dari. Varbūt daļēji, gan jau salasīsies.” (A. R. Brežģa privātā kolekcija).

Īpaša draudzība A. Čakam bija ar dzejnieku Jāni Grotu, kurš ekonomiski grūtākajos gados dzīvoja Ērgļos kopā ar māti. J. Grota māte no pirmās tikšanās reizes ar A. Čaku bija saskatījusi viņā savu draugu un domubiedru, ar kuru kopā lobīt kartupeļus un gatavot pusdienas, izrunājot arī visus jaunumus literatūrā, tādēļ J. Grots bieži aicināja A. Čaku ciemos vai arī sūtīja pārtikas pakas A. Čakam uz Rīgu no Ērgļiem ar vēstījumu: „Varu Tev ziņot, ka Tavi kartupeļi no mūsu stacijas jau pagājušās nedēļas beigās aizbrauca uz Rīgu. Tie Tev – nes tikai mājās un mielo savu dvēseli.” (A. R. Brežģa privātā kolekcija). Vēl viena pateicības vēstule A. Čakam ir saglabājusies no kolhoznieces A. Ozolas, kura dzīvoja Lielplatonē. A. Čaks viņai bija palīdzējis iegādāties brilles, jo pats labi zināja, cik svarīga ir laba redze. Atbilde no kundzes bija ļoti konstruktīva un interesanta (bez mīkstinājumiem un garumzīmēm): „Sirsnīgs sveiciens dzejniekam ģēnijam. Savu pateicību vārdos tiesam Jums nevaru izsacīt par tam lepnajam brillēm kuras man ļoti patik. Bet man ka kolhozniecei vinas nemaz nepieder un ir parak lepnas. Tagad nu esmu nezina ka savu paradu par tam brillēm Jums atlīdzinat, ar tiem gailiemta lieta neiet tur tik Jums iznak nepatikšanas vien. Varbut ka Jus pienemtu abulus? Man ģimenes darzina ir paris abeles kur sogad ir aboli, tikai nezinu kadacela Jums vinas nogadat. Ja Jums butu laiks varetu atbraukt tiem āboliem pakal.” (A. R. Brežģa privātā kolekcija).

A. Čaks, atbildēdams savām daudzajām pielūdzējām, rakstīja dzejoļus uz A4 formāta lapām un dāvināja tos meitenēm. Dažkārt agri no rīta ielikdams tos pastkastītēs, tādā, mazliet romantiskā, džentlmeniskā veidā pateikdamies par mīlestību, ziediem, atstātajiem pie dzīvokļa durvīm, un skaistajām mīlestības vēstulēm, kuras saglabājušās Latvijas kultūras mantojumā. Dailes teātra 1. studijas aktrises, kuras mācījās kopā ar A. Čaku (viņš gan studijā bija tikai brīvklausītājs) pie dzejnieka dzīvokļa durvīm kādu dienu bija atstājušas vēstuli: „Mēs zinājām, ka Tevis nebūs mājās, bet mēs tomēr esam atnākušas apsveikt Tavu durvju glīto kloķi, un lūgt nodot Tev šos skaisti plušķainos ziedus ar daudz laba vēlējumiem. Marta, Elvīra, Puķe.” (A. R. Brežģa privātā kolekcija). Pavisam romantiska vēstule 1931. gada Ziemassvētkos bez paraksta tika sūtīta dzejniekam uz viņa dzīves vietu Marijas ielā: „Un ja pēc daudziem gadiem mans vārds nāk atmiņā, tad atceries un saki, ka es to pazinu.” Pastnieks zināja savus klientus personīgi, tādēļ nav pārsteiguma, ka uz daudzām, dzejniekam adresētām vēstulēm, ir rakstīts: Rīgā, Marijas ielā, dzejniekam Aleksandram Čakam.

Nosacīti citā grupā varam salikt lietišķās vēstules, kuras visas datētas ar 40. gadu otro pusi. Psiholoģiski tas bija laiks, kad notika piespiedu radoša gara pakļaušanās tā laika ideoloģijai un noteiktām politiskām režīma prasībām. Ja draugu un kolēģu vēstules tika saglabātas katra autora privātajā krājumā un bija atgādinājums par kopā pavadītu laiku un

piedzīvotu notikumu, tad aicinājumi un pamudinājumi dzejniekam rakstīt atbilstošu skaitu vārdu un rindu dzejoli noteiktam politiskam notikumam, bija dzejnieka Aleksandra Čaka pašcieņas pazemojums. 1949. gada 30. septembrī Latvijas Rakstnieku savienības kultūras sekcijas vadītāja Mirdza Ķempe rakstīja A. Čakam: „Latvijas Padomju rakstnieku savienības valdes uzdevumā uzaicinu Jūs uzrakstīt dzejoli vai dziesmas tekstu, veltītu biedram Staļinam, sakarā ar viņa 70. dzimšanas dienu. Dziesmu tekstus lūdzu iesūtīt līdz š. g. 20. oktobrim Rakstnieku savienībai, lai tos varētu nodot komponistiem.” (A. R. Brežģa privātā kolekcija). Tādus un līdzīgus uzaicinājumus rakstīt dzeju un apceres kādam noteiktam gadījumam saņēma arī citi tā laika vadošie dzejnieki. J. Sudrabkalns 1949. gada 24. augustā, būdams smagi slims, rakstīja A. Čakam: „Dārgais Saša, esmu bezdievīgs krāpnieks, jo nekādu Gētes dzīves un darba apskatu „Cīņai” es nespēju sniegt. Galva nogurusi, pulkstenis rāda trīs, un tik ir apmierinājums, ka nakts klusums, kas liek cerēt, ka arī no rīta nebūs niknu vēju, kas no mana kuņģa dzītu laukā zaļajai šarterei līdzīgas gļotas. Rakstelī ir tikai prātojumi sakarā ar Gēti un patlaban man pašam grūti spriest, vai tur nav kas pagalam muļķīgs un pārspīlēts. Bet „Cīņai” jau katrā ziņā būs citi raksti par Gēti. Tavs Sudrabs.” (A. R. Brežģa privātā kolekcija).

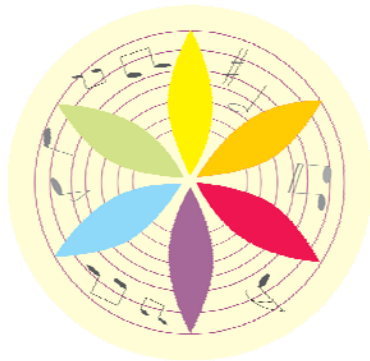
Diemžēl tas nav vienīgais pamudinājums A. Čakam strādāt noteiktā virzienā. Edgars Damburs 1949. gada 27. septembrī rakstīja: „Saša, redaktora uzdevumā lūdzu Tevi uzrakstīt nākošajam avīzes numuram dzejoli par kara kurinātājiem sakarā ar Vispasaules Miera dienu. Būtu labi, ja dzejoli varētu nodot trešdien.” Tādi uzaicinājumi, dzejniekam strādāt pēc politiskā gada plāna, pienāca regulāri, jo dzeju vajadzēja ne tikai gadadienām, bet katram komunistiskās partijas kongresam un tā vadītājiem.

Rakstā ir ieskicētas tikai galvenās līnijas un pieturas punkti, pētot A. Čaka sarakstes dokumentus. Lasot un analizējot korespondenci, pozitīvā atziņa ir tā, ka dzejnieka atstātais rakstiskais vēstījums ir saglabāts, apzināts un pieejams pētniekiem un interesentiem. Sarakste vēstulēs ir retums, – straujajā laika ritējumā vēstuļu rakstīšana papīra formātā ir ekskluzīva lieta, kas palīdz veidot un nostiprināt ciešākas indivīdu attiecības. Šodien katram adresātam ir sava e – pasta adrese, uz kuru var saņemt vairākus desmitus vēstuļu dienā. Šo vēstuļu mūžs ir tik ilgs, līdz kamēr tās neatgriezeniski nonāk elektroniskajā miskastē, tādēļ vēstules papīra formātā ir unikālas 20. gadsimta sākuma vēstures liecības, kas papildina un bagātina latviešu literatūras un kultūras vēsturi, iezīmējot ļoti personīgas līnijas rakstnieku un dzejnieku privātajā dzīvē. Nākamās simtgades pētnieki saskarsies ar dokumentālu materiālu trūkumu problēmām, kas daļēji traucēs izsekot kāda dzejnieka vai rakstnieka personības veidošanās procesam.

#### Literatūra un avoti

1. Ēriksens, T. H. (2004). *Mirkļa tirānija*. Rīga: Norden AB.
2. Foucault, M. (2007). *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
3. Hillard, G. (1969). *Vom Wandel und Verfall des Briefes*. In: *Merkur*.
4. Lacan, J. (1980). *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch II (1954-1955)*. Berlin: Hg. von Norbert Haas Olten. 409.
5. Lotman, J. (1990). Über die Semiosphäre. *Zeitschrift für Semiotik*, 12.
6. Latviešu rakstniecība biogrāfijās. (2003). *Enciklopēdija*. 2. pārstrād. un papild. izd. LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts. Rīga : Zinātne.
7. AČMD, inv. nr. 357.
8. RLMVM, inv. nr. 66603.
9. RLMVM, inv. nr. 40827.
10. FB, K.Egles fonds, 493, 53.
11. Andra Reiņa Brežģa privātā kolekcija.
12. Leontīnes Rundeles-Ritumas privātā kolekcija.





**MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI**

**MUSIC SCIENCE FOR  
PRACTITIONERS**





## ПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП В ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАВИАТУРЕ ОРГАННО-ФОРТЕПИАННОГО ТИПА

### Positional principle in practice of training to game on the keyboard of organno-piano type

Сергей Альгин (Sergei Algin)

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств,  
Дворцовая набережная 2/4, Россия, e-mail: algin86@mail.ru

**Abstract.** *Questions of perfection of technical skill of the musician attracted performers, teachers, academics at all times. This interminable problem of musical pedagogy represented by various schools of performance: L. S. Auer, R. N. Bzhilina, L. A. Barenboim, O. A. Bloh, F. B. Busoni, V. P. Vlasov, L. Godovsky, A. B. Goldenveizer, I. Hoffmann, N. A. Davidov. M. Egorov, M. I. Imhantitsky, A. D. Korto, N. A. Kravtsov, Ф. R. Lips, F. List, V. H. Mazel, K. A. Martinsen, and. M. Mirek, M. Moshkovsky, G. G. Neigauz, A. I. Poletaev, N. I. Rizol, V. A. Semyonov, S. E. Fejnberg, G. M. Tsy-pin, G. I. Shahov, F. F. Chopin, O. F. Shulpjakov, Ю. G. Jastrebov and many other.*

*However, questions of technical training of musicians – performers by positional principle as basis of the organization of moves in musical performance are not enough developed in musical pedagogy. In the majority of the theoretical works, to some extent concerning questions of perfection of technical skill, this problem is not considered as system, in a complex. Till now there is no accurate definition, there is no unified valid term, which would be considered theoretically. All it leads to set of various approaches to studying this question and essentially reduces process of preparation of professional musicians – performers in the field of performance on musical instruments.*

*So, this article is devoted for one of the main elements in development of performing technique on the keyboard of organ-piano type (a piano, an accordion, Kravtsov's free – bases keyboard) – for a positional principle. The concept and structure are considered of the given principle, and also are given some methodical recommendations about its realization.*

*As the basic material for this article are used monographs, articles, the dissertational researches devoted to questions of development of the performing technique, considering various sides of positional principle of training have served. In article are used as general-theoretical methods (the analysis, generalization, ordering), and empirical (supervision).*

*The basic conclusion of article is that the positional principle allows to add and concretize a number of the important questions in the theory and method of training on the organ-piano keyboard, concerning formations of method of performance of the musician and to approach more effectively to development of highly skilled experts in the field of performance by musical instruments, and also produce propitious conditions for technical development of mechanical skills of the musician and brings for it technique, discipline and organization.*

**Keywords:** *positional principle, position, a principle, types of positions, topography, methodical recommendations about realization of a positional principle on the keyboard of organ-piano type.*

### Вступление

Не секрет, что сегодня слишком много разного рода смотров, состязаний, конкурсных отборов и проч., слишком сильна конкуренция в музыкально-исполнительском искусстве, поэтому не учитывать тот факт, что «технический фактор» слишком важен нельзя. «Ни один самый яркий, самый сильный талант в музыкальном исполнительстве не сможет раскрыться, не располагая необходимым для этого арсеналом виртуозно-технических средств» (Цыпин, 1999: 3).

Поэтому, в сложившейся ситуации возникает необходимость специальной разработки проблематики одного из важнейших элементов в формировании основ правильного технического развития – позиционного принципа обучения. И поиск путей в реализации данного принципа в процессе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя в начальных, средних и высших образовательных учреждениях РФ,

обеспечивающих не только повышение технического мастерства музыканта, но и продуктивности музыкального образования в целом.

Исходя из вышесказанного, целью статьи является определить понятие и структуру позиционного принципа обучения и дать некоторые методические рекомендации по реализации данного принципа на клавиатуре органно-фортепианного типа (фортепиано, аккордеон, выборная клавиатура Кравцова).

Основным материалом для статьи послужили монографии, статьи, диссертационные исследования, посвящённые вопросам развития исполнительской техники, рассматривающие различные грани позиционного принципа обучения. В статье использованы как общетеоретические методы (анализ, обобщение, систематизации), так и эмпирические (наблюдение).

Перейдём к определению позиционного принципа обучения, но для того чтобы дать это определение необходимо уточнить понятия «позиция» и «принцип».

### Позиция

Термин «**позиция**» происходит от латинского термина «positio» – положение и чаще всего ассоциируется со струнными инструментами. Однако, данное понятие используется и вокалистами, и дирижёрами, на различных музыкальных инструментах (не только струнных), а также в других видах искусства (к примеру, в балетной школе). Поэтому необходимо отметить, что понятие «позиция» довольно многогранно и представляет собой сложное и много комплексное явление.

В современных энциклопедиях применительно к клавиатуре органно-фортепианного типа термин «позиция» определяется как «группа нот, охватываемая на клавиатуре одним положением руки так, чтобы каждый палец в это время оставался над одной и той же клавишей» (Музыкальная энциклопедия, 1978: 325). В целом это определение верно, но оно не отражает действие (процесс), а обозначает лишь материал, который будет использован для исполнения. Поэтому важным является уточнение аккордеониста, музыковеда, дирижёра и педагога Н. А. Кравцова: термин «позиция» «подразумевает игровое положение пальцев и их движение в различной последовательности при неизменяющемся положении кисти» (Кравцов, 2012: 5). Таким образом, позиция – это не застывшая группа нот, охватываемая одним положением руки, а это рациональные, естественные, свободные движения, необходимые для осуществления музыкально-исполнительских и художественных задач.

Для чего же нужна позиция? Позиция – это первооснова, как арифметика в школе без которой не познать высшую математику. «Поэтому она является рациональным вспомогательным средством, которое в процессе начального обучения помогает учащемуся овладеть музыкальным инструментом» (Музыкальная энциклопедия, 1978: 325). Без этой первоосновы в будущем у музыканта-исполнителя создаётся физическое неудобство, которое приводит к несобранности пальцев, а вследствие этого к плохой связи с клавиатурой, приводящей к грязной, неуверенной игре на инструменте. Иногда косвенно это отражается в неритмичном и хаотичном исполнении. Поэтому важность применения позиции, особенно в начальный период обучения, бесспорна, так как освобождает аккордеониста от всего лишнего – напряжения, скованности, лишних движений исполнительского аппарата.

О степени этой важности (на клавишном инструменте) говорят многие известные педагоги и музыканты:

Л. Н. Оборин: «...ощущение «стандартной» позиции, пусть и кажущейся вначале не слишком удобной, даст свои положительные результаты в отношении устойчивости, ровности и индивидуального стиля звучания» (Путь к совершенству, 2007: 25).

С. Е. Фейнберг: «Почти всегда хороший результат зависит от совершенствования и свободы выполнения внутривопозиционных технических задач» (Фейнберг, 1969: 274).

Н. П. Корыхалова: «Чтобы быстрее закрепить в памяти и в мышечном ощущении порядок следования пальцев, полезно поиграть гамму по позициям...» (Корыхалова, 1995: 34).

Е. Либерман: «Позиция помогла найти порядок в сложном, запутанном, «свести» сложное к простому» (Либерман, 2003: 55).

С. Я. Вартанов: «Центральным моментом... явилось осознание понятия позиции важнейшей элементарной частицей двигательного процесса фортепианной игры» (Вартанов, 1980: 2).

Н. А. Кравцов: «На начальном этапе изучения гамм, необходимо некоторые навыки сформировать непосредственно до игры самих гамм. Оптимальным для учебного процесса будет сужение контроля обучаемого только до одной позиции» (Кравцов, 2012: 5).

Таким образом, все эти суждения подтверждают не только важность позиции, но и его огромную роль в развитии исполнительской техники музыканта-исполнителя.

### Принцип

Перейдём к рассмотрению определения принцип. **Принцип** (от лат. *prīncipiūm* – начало, основа). В изначальном смысле слова принцип – некая субстанция (вода, воздух, огонь или земля в античной философии) или закон (дао в древнекитайской философии) (Новая философская энциклопедия, 2001: 346). В настоящее время этот термин употребляется в связи с самыми различными сферами человеческой деятельности. Применительно к музыке понятие принцип означает основное начало, на котором построена какая-нибудь научная теория, исследование. Поэтому определение «позиционный принцип» показывает, что «позиция» в музыке представляет основное начало в развитие технических навыков и организованных движений музыканта-исполнителя.

Понятия позиции и принципа представляют собой два элемента, из которых и образуется, так называемый «позиционный принцип». Именно на основе проделанного выше анализа этих понятий теперь можно вывести следующее предположение:

**«Позиционный принцип»** обучения – это принцип организации игровых движений на клавишном инструменте внутри одной позиции, представляющий собой элементарную часть (первооснову) в обучении инструменталистов. Но обязательно отметим, что использование этого принципа для технического развития музыканта не должно рассматриваться в отрыве от музыкально-звуковых задач. Поэтому величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения (К. Игумнов).

Перейдём к структуре данного принципа.

В структуру позиционного принципа входит три основных составляющих, а именно: **топография, позиция и типы позиций**. Теоретический анализ позиции был рассмотрен выше. Поэтому обратимся к её типам.

### Типы позиций

К вопросу классификации типов позиций на клавишном инструменте обращались С. Савшинский, С. Добровольский, С. Шлезингер, В. Сафонов, С. Вартанов, К. Вебер, Г. Коган, А. Мирек, Н. Кравцов, также теоретическую значимость представляют концепции типов позиций баянистов – Ю. Г. Ястребова и

Ф. Р. Липса. Однако в данных методических разработках классификация типов позиций не рассматривается системно, указываются только отдельные признаки позиций. Поэтому предложенная классификация С. М. Мальцевым имеет важное значение и представляется исчерпывающей.

С. М. Мальцев классифицирует позиции по следующим основаниям: *неподвижные* позиции<sup>1</sup> (к ним относятся такие положения руки на клавиатуре, которые возникают при исполнении любых аккордов и созвучий, взятых одновременно, либо при любых фигурациях на звуках этих аккордов или созвучий) и *подвижные* позиции (подразумевается переход из одной неподвижной позиции в другую вокруг одного или нескольких осевых пальцев). Неподвижные позиции могут быть: *прямыми* (если пальцы расположены подряд) и *обращенными* (если пальцы расположены не подряд). В отношении близости расположения пальцев друг к другу различают: *тесные* (на ступенях хроматической гаммы), *средние* (на ступенях диатонической гаммы), *широкие* (на ступенях аккордов терцовой структуры и иных, построенных на более широких интервалах созвучия и фигурациях) и *смешанные* (сочетающие различные элементы). В позиции могут быть заняты как все пять пальцев, так и лишь некоторые из них, образуя соответственно: *полные* позиции и *неполные* позиции. Одни и те же позиции могут иметь сразу несколько перечисленных выше разных качественных характеристик. Авторы рекомендуют строить работу над любым пассажем следующим образом: сначала анализ позиций, затем тренировка в неподвижных позициях, и, наконец, тренировка позиционных переходов. Данная классификация не носит умозрительный характер, а весьма существенна для работы над исполнительской техникой на органно-фортепианной клавиатуре.

Обобщая весь материал по классификации типов позиций, позволяет нам сделать следующий вывод: существует четыре основных группы позиций на органно-фортепианной клавиатуре:

1. Неподвижные (прямые и обращённые) и подвижные позиции.
2. Тесные, средние, широкие и смешанные позиции.
3. Полные и неполные позиции.
4. Низкие и высокие позиции (эти типы описывают С. С. Савшинский, А. М. Мирек).

### Топография

В методической и научной музыкальной литературе данное понятие не имеет чёткого и единого обоснованного термина, зачастую авторы (исполнители, педагоги), обращаясь к реализации фактуры музыкального произведения на инструменте (фортепиано, аккордеон, баян) только подразумевают этот термин, но не используют его.

Среди проанализированной литературы к вопросам, посвящённым данной проблеме обращались: Ф. Бузони, Ф. Ф. Шопен, А. Корто, К. Э. Вебер, С. С. Савшинский, Р. Н. Бажилин, Н. А. Кравцов, Н. П. Корыхалова, А. В. Вицинский, Я. И. Зак, А. Л. Иохелес, Р. М. Брейтгаупт, Н. И. Ризоль, И. А. Яшкевич, и др.

Одной из важных концепций в понимании «топографии» является приложение к первому тому «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха под редакцией Ф. Бузони (Bach, 1895: 64). В примечании к фуге X автор рассматривает три разновидности движений применительно к октавной фортепианной технике. Наиболее ценным из этих наблюдений является раздел, описывающий третий вид движения, где автор пишет: «При переходе с нижних клавишей на более отдалённые верхние место

<sup>1</sup> Речь идет об относительно неподвижных позициях – в сопоставлении с подвижными.

удара по клавишам должно перемещаться таким образом, чтобы рука постепенно переносилась с края клавиатуры на её середину. Соответственно этому путь, который должна пройти рука, например, при октавах должен мыслиться приблизительно так» (Путь к совершенству, 2007: 178). См. рисунок 1.

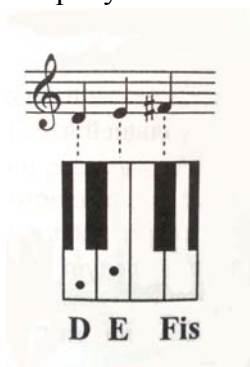


Рисунок номер 1. Топография Ф. Бузони

Следовательно, Ф. Бузони закладывает основу в понимании этого термина.

Одно из первых упоминаний в методической литературе самого понятия «топография» мы встречаем у С. С. Савшинского в книге «Пианист и его работа» – «какова бы ни была фактура фортепианного произведения, каков бы ни был по длине и по рисунку пассаж или последовательность созвучий, они исполняются на клавиатуре инструмента с присущей ей «топографией» рукой, имеющей пять пальцев» (Савшинский, 2002: 195).

Особое внимание топографии уделено в диссертационном исследовании аккордеониста Н. А. Кравцова «Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры аккордеона и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства» и в методическом пособии «Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона», где имеется отдельный раздел, посвященный данному вопросу. Обращаясь к этому понятию, автор подчёркивает, что «все клавиши органно-фортепианной клавиатуры имеют удлинённую форму, а белые ещё и удлинённую широкую часть» (Кравцов, 2012: 6). Зачем? Затем, что «у каждого из нас различная длина пальцев и, благодаря этому, их удобно размещать в позициях на клавиатуре. У исполнителя складывается впечатление, что рояльная клавиатура изначально создана именно для него. В тоже время некоторые лишают себя этого комфортного ощущения, когда наивно стремятся выстраивать, все пальцы на белых клавишах в одну прямую линию например, в До мажоре. (...) Необходимо добиваться удобного положения каждого пальца руки в позиции сообразно представляемым конструкцией клавиатуры возможностям. Наши пальцы прикасаются к различным точкам на клавишных площадках и создают из этих точек некую графическую композицию. Вот эта композиция на условном топографическом пространстве и может быть названа «топографией размещения пальцев». (...) Это интересное явление меняется не только от индивидуального строения рук играющего, но и от тональности к тональности.» (Кравцов, 2012: 6).

Резюмируя всё вышесказанное можно сделать вывод, что **топография** – это условное графическое изображение точек прикосновения пальцев к игровым площадкам клавиш, подразумевающее удобное положение каждого пальца руки в позиции сообразно представляемым конструкцией клавиатуры возможностям.

Именно благодаря топографии мы можем понять аппликатурные принципы Ф. Листа, Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Шопена, Л. Годовского, В. фон Пахмана, К. Клидворта, М. Мошковского, А. Шнабеля и многих др. известных музыкантов-

исполнителей. А также оградить себя от нерациональных и не эргономичных аппликатур, приводящих впоследствии к различным негативным факторам: перенапряжение, утомляемость рук, а при продолжительной игре с неправильными приёмами к патологическим изменениям суставных сумок пальцев и профессиональным заболеваниям рук. Достаточно вспомнить «известные имена музыкантов, страдавших профзаболеваниями рук: Р. Шумана, И. Кальман, С. Рахманинов, П. Чайковский, С. Танеев, А. Скрябин, А. Тосканини, Я. Флиер, М. Година, И. Паницкий, А. Шалаев, Д. Шостакович и др» (Потеряев, 2007: 76).

Итак, определив понятие и структуру позиционного принципа, обратимся к некоторым методическим рекомендациям по его реализации на клавиатуре органно-фортепианного типа.

### **Методические рекомендации по реализации позиционного принципа на клавиатуре органно-фортепианного типа**

На начальном этапе обучения у учащегося, прежде всего, необходимо сформировать навыки правильной постановки рук на клавиатуре, то есть навыки организации рациональных и свободных движений. Поэтому начинать обучение необходимо с позиционного принципа Ф. Шопена, основанного на наиболее естественном и непринуждённом положении кисти и пальцев. Напомним, что данный принцип основан на позиции «ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си»<sup>2</sup>. «При таком расположении руки длинные пальцы занимают чёрные клавиши, короткие – белые, что сообщает им незначительную закруглённость» (Николаев, 1980: 19). Поэтому эти пять нот представляют «... самое удобное, самое непринуждённое положение руки и пальцев на клавиатуре, так как более короткие пальцы – первый и пятый – попадают на белые клавиши, а более длинные – второй, третий и четвёртый – на чёрные клавиши, находящиеся выше. Ничего более естественного, «природного» нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение» (Нейгауз, 1982: 98). Проигрывая эти пять нот необходимо в штрихе нон легато, чтобы не вызвать у неопытного начинающего некоторое напряжение, зажатость. В процессе освоения данной формулы учащийся под контролем педагога постепенно сформирует естественную постановку руки, навыки ровности и самостоятельности пальцев, ощутит топографию клавиатуры, а также соприкоснётся с первоначальными навыками звукоизвлечения. При этом педагог должен следить за тем, чтобы постановка руки была естественной, пластичной и гибкой, а пальцы активны, чтобы движения были экономными и целесообразными. И помнить, что главное – это звуковой результат, то есть неразрывная связь музыкально-звукового представления с позиционным принципом.

После того, как позиционный принцип Ф. Шопена будет освоен, можно будет обратиться к следующему виду организации игровых движений. А именно к трём-, четырёх-, и пятипальцевым последованиям внутри позиции.

На основе данных последований рекомендуется освоение инструктивных упражнений: упражнения Ш. Ганона, А. Корто (развитие беглости, независимости, силы и равномерного развития пальцев, освоение типов позиций); упражнения А. Шмидт-Шкловской (освоение различных штрихов, трелей, упражнения на растяжение и эластичность ладони); упражнения Э. Жак-Далькроза (диссоциированные, комбинированные движения, различные типы акцентов (регулярные, нерегулярные), динамические оттенки, агогические отклонения (*accelerando*, *ritardando*), анакруизы и фразировка, синкопы, дыхание и паузы, двух- и

<sup>2</sup> Применительно к выборной клавиатуре Кравцова данный принцип основан на позиции «фа, соль, ля, си, до».

трёхдольные метры в быстром и медленном движении, ритмические контрапункты, полиритмия)<sup>3</sup>; сборник Г. Шахова (обучение игре по слуху, чтению с листа и транспонированию), а также освоение различных этюдов и музыкальных произведений ограниченных тремя-, четырьмя-, пятипальцевыми последовательностями. Например, рисунок 2 (для фортепиано, выборной клавиатуры Кравцова) (Bartok, 1987: 12), рисунок 3 (для готового аккордеона) (Шахов, 1987: 75).

Более сложные технические элементы – это гаммаобразные последования (одноголосие, двухголосие), арпеджио и аккорды к которым следует приступать несколько позднее, то есть после освоения вышеизложенных видов организации игровых движений. Среди различной литературы, посвящённой данной проблеме, отметим несколько важных пособий, которые на наш взгляд рассматривают этот вопрос системно и последовательно: Н. П. Корыхалова «Играем гаммы»; Н. А. Кравцов «Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона», А. Шмидт-Шкловской «О воспитании пианистических навыков» (освоение терций, секст, октав, гамм и арпеджио, аккордов); сборник упражнений А. Корто, Ш. Ганона (воспитание технической выдержки, уверенность исполнения, рационализация своего труда); Н. Ризоль и И. Яшкевич «Школа двойных нот» (пьесы и упражнения).



Рисунок номер 2. Микрокосмос Б. Барток ч. 1. пьеса № 2



Рисунок номер 3. Русская народная песня «По грибы пошла с Ванюшей»

Наиболее высшей ступенью организации игровых движений (т. е. позиционного принципа) на органно-фортепианной клавиатуре является мышление по позициям, которое нужно также постепенно формировать в процессе обучения на инструменте.

<sup>3</sup> Диссоциированный – невключенный в переживание, рассматривающий и слышащий ситуацию со стороны. Анакруза (анакрузис, от греч. Anakrusis, букв. – отталкивание) в теории стихосложения – метрически слабое место в начале стиха перед первым иктом. Э. Жак-Далькроз называет так подготовительное движение, которое условно можно назвать пластическим затактом.

Такой тип мышления у учащегося способствует воспитанию навыков аппликатурной организованности, воспитанию навыков чтения и транспонирования нотного текста, воспитанию ладового мышления, воспитанию наибольшей чистоты и точности исполнения музыкального произведения, упрощению мыслительным управлением исполнительского процесса.

Обобщая, следует сказать, что эти рекомендации по реализации позиционного принципа на органно-фортепианной клавиатуре не являются исчерпывающими, имеются и другие аспекты данного вопроса, которые в рамках одной статьи осветить не представляется возможным.

**Kopsavilkums.** *Jēdziens „pozīciju princips” ērģeļu un klavieru tipa klaviatūras spēles mācīšanas teorijā un metodikā dod iespēju papildināt un konkretizēt vairākus būtiskus aspektus, kas saistās ar mūzikas atskaņošanas tehnikas pilnveidi, un efektīvāk veicināt augsti kvalificētu instrumentālās mūzikas izpildītājmākslinieku profesionālo izaugsmi.*

#### Литература и источники информации

1. Вартанов, С. (1980). *Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX века*. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Ленинград.
2. Корыхалова, Н. П. (1995). *Играем гаммы*. Москва: Музыка.
3. Кравцов, Н. А. (2012). *Таблицы аппикатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона: учеб. пособие / М-во культуры РФ, С.Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, Фак. искусств, Каф. нар. инструментов; Н. А. Кравцов; нотограф. работы С. Альгин. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ.*
4. Либерман, Е. А. (2003). *Работа над фортепианной техникой*. Москва: Классика – XXI.
5. *Музыкальная энциклопедия*. (1978). Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, Т. 4. Окунев – Симович.
6. Нейгауз, Г. Г. (1982). *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз*. Изд. 4-е. Москва: Музыка.
7. Николаев, В. А. (1980). *Шопен-педагог*. Вопросы истории, теории, методики. Москва: Музыка.
8. *Новая философская энциклопедия*. (2001). В 4 тт. Под редакцией В. С. Стёпина. том 3, Н-С. Москва: Мысль.
9. Потеряев, Б. П. (2007). *Формирование исполнительской техники баяниста: монография / Челябинская государственная академия культуры и искусств*. Челябинск.
10. *Путь к совершенству*. (2007). Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. СПб.: «Композитор Санкт-Петербург».
11. Савшинский, С. И. (2002). *Пианист и его работа*. Москва: Классика XXI.
12. Фейнберг, С. Е. (1969). *Пианизм как искусство*. Издание второе, дополненное. Москва: Музыка.
13. Цыпин, Г. М. (1999). *Исполнитель и техника: учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов и отделений высших и средних педагогических учебных заведений*. Москва: Издательский центр «Академия».
14. Шахов, Г. И. (1987). *Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна*. Учебное пособие. Москва: Музыка.
15. Bach, J. S. (1985). *Clavicembalo ben temperato (Busoni) – WTC, I, Band*.
16. Bartok, B. (1987). *Mikrokosmos 153 Progressive Piano Pieces. № 1 Nos. 1-36*. Boosey & Hawkes, London.



## „KAKTU” MUZIKANTS

### Self-learned folk musician

Iveta Dukalska

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 90, Rēzekne, Latvija,

e-pasts: ivetadukalska@inbox.lv

**Abstract.** *A folk musician is an important carrier of the folk music tradition. Most of the folk musicians are talented representatives of the musicians' craft, highly appreciated in the 20<sup>th</sup> century by the countryside society. Music making is a must at different gatherings and family celebrations (birthday parties, weddings, seasonal festivities, etc.), and this secures a high social status for the musician within the culture environment, though this also gives rise to competition among the musicians. Along with the changes within the countryside culture environment at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, also the society's attitude towards the folk music-making tradition has changed, on the one hand viewing it as some old-fashioned activity of elderly men (the musicians), while on the other it is viewed as an important object of study for the preservation of the tradition, its renewal and reintroduction into the culture environment of the 21<sup>st</sup> century.*

*The present study traces the development of the notion “kaktu muzikants” (literally ‘corner musician’ – a busker; self-taught, amateur musician) in Latvia from both historical and contemporary perspective, performing the culture semiotic analysis of the symbolic and mythic meanings of corner. In the Latvian culture discourse the designation “kaktu muzikants” has the following semantic aspects: 1) in the macro space – opposition of the periphery and the centre; 2) in the micro space – a special location in the inner space (the location of the musician, while playing at the dance; the „red” corner); 3) the level of professionalism, its expressive belittlement (playing without the musical score). The present study characterises the importance of the “kaktu muzikants” in the Latvian culture in 1930's-60's and in the present day – in the context of the traditional instrumental music.*

*This study also uses the field-work method in order to obtain the empiric material. During field-work the data are gathered in direct interviews, deeply or partially structured interviews, where the data are obtained from the original source in the presence of the interviewer; as the result a joint view of the culture environment of the period under study was formed, along with a view of the importance and place of a country musician in the aforementioned culture environment.*

*In the 1930's-40's the folk music-making tradition is mostly a local tradition of some secluded culture environment – within the boundaries of a single family, village or parish. The first skills of music making as well as those of singing are acquired within the family, where these are inherited from the members of family belonging to the older generation.*

*Each village and parish has its musicians. Usually within a parish a single group is formed of musicians having gained recognition by the community, with this group playing at all most important events within that community – like the weddings of the better-off families and the most important dances (e.g. the dance after the remembrance event at the local cemetery). All other musicians are peripheral musicians in relation to this main group, usually playing on their own or in duos.*

*The situations when the music is played without a written score are self-explanatory and characteristic of folk - musicians' technique. Lacking the knowledge of musical score, the folk - musicians mainly base on the auditory or musical memory and the song's text, the latter taking the place of notes. In cases of purely instrumental pieces playing is based on musical hearing alone. Such a technique provides good opportunities for improvisation, and reveals the creativity of the musician, his sense of music and taste.*

*Lack of knowledge of the musical score unites people for whom music is an important part of their lives, providing them with the experience of public performance and the sense of belonging to the group of musicians, simultaneously positioning themselves as musicians of lower status compared to those graduated from some musical education institution. The division by the level of professionalism into insiders and outsiders in relation to one or the other group of musicians was especially pronounced in 1950's-60's, but this division has still been retained.*

*In any music playing situation the musician has a special place within the available space allocated to him, where this space can be either inside a house (a single room), some shed or place chosen for an open air dance as a relative space. According to the data gathered during the interviews conducted in the field, the musician most frequently is seated in the corner, that corner becoming the place of honour and the centre for the musician.*

*The designation “kaktu muzikants” is not only current in the culture environment of the 20<sup>th</sup> century countryside, but is still retained. In 1920's-40's quite frequently the designation “kaktu balle” (local, less important or inferior quality dance-party) is used to indicate that the event is organised by the local community*

(dance at some farmstead, open air dance at some grove, etc.) as compared to more official events organised and recognised by the state institutions. With this also the designation “kaktu balles muzikants” enters currency, though this has no relation to the level of professionalism of the particular musician, instead his location – the periphery.

The modern designation “kaktu muzikants” is actualised particularly in the memories of the folk musicians and their life stories of the period beginning with the 1950’s. In the vocabulary of the younger generation of musicians (meaning by that the early 21<sup>st</sup> century) “kaktu muzikants” prevails as a designation of a musician aiming at understanding of the folk music-making tradition and/or the ones who have restored a music-making tradition of some of the aforementioned periods or imitate the particular instrument technique of a single individual musician.

**Keywords:** traditional music, self-learned folk musician, rural culturale environment.

## Ievads

Tautas muzikants – nozīmīgs tautas muzicēšanas tradīcijas nesējs. Lielākā daļa tautas muzikantu ir talantīgi muzikanta amata pratēji, ko 20. gadsimtā lauku kultūrvidē sabiedrība augstu vērtē un ciena. Muzicēšana ir nepieciešama dažādos pasākumos (kāzās, dzimšanas dienās, gadskārtu svētku rituālos u. c.) un tas muzikantam nodrošina augstu sociālo stāvokli kultūrvidē, bet līdz ar to arī savstarpējo konkurenci starp muzikantiem. Pastāv atšķirības starp dažādu sādžu, pagastu un novadu muzicēšanas manierēm, spēles tehnikām, instrumentu lietojumu un repertuāru, kā arī ikvienam muzikantam piemīt īpašs talants komunikācijā ar publiku, kas nodrošina muzikanta amata prestižu sabiedrībā.

Līdz ar lauku kultūrvides izmaiņām 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā, mainās arī sabiedrības attieksme pret tautas muzicēšanas tradīciju, kur no vienas puses tā tiek uzskatīta kā vecmodīga un vecu vīru (muzikantu) nodarbošanās, bet no otras puses – zinātniekiem ir svarīgs izpētes objekts. Līdz ar to pētniecība un iegūtās informācijas popularizēšana ir nozīmīga tradīcijas saglabāšanai, restaurācijai un atgriešanai 21. gadsimta kultūrvidē.

20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā tautas muzicēšanai nav sociāli aktīva nozīme kultūrvidē, jo ir notikusi tradīcijas transformācija laikā un līdz ar to ir mainījusies šīs mūzikas piederība konkrētai vietai. Visbiežāk šai mūzikai ir ekskluzīvas mūzikas statuss, kas atgādina par kādreizējās tradīcijas eksistenci un parāda tās interpretāciju mūsdienu sociālajā un kultūras vidē, jo „konstanta, ierobežota tradīcija vispār nepastāv. Tradīcija ir pagātnes modelis, un tas nav atdalāms no tradīcijas interpretācijas tagadnē.” (Handler, 1984: 276). Tautas muzicēšanas sociālo aktivitāti jeb lietojumu visbiežāk ietekmē kultūrvidē un tās izmaiņas cilvēku resursos un dzīvesveidā, kas veicina tradīciju transformāciju vai atmiršanu. Mūzikas tradīcijai svarīgs ir pārmantošanas process ģimenē, ko var nodrošināt mūzikas reāls izpildījums vidē vai arī valstiski nozīmīgi pasākumi tradīcijas saglabāšanai vai tās interpretācijai mūsdienu kultūrvidē. Mūzikas sociālo aktivitāti (lietojumu) kultūrvidē var nodrošināt caur sabiedrības izglītības līmeni, caur pētniecību, kur pētnieks parāda tradīcijas nesēja jeb teicēja nozīmību vietējās kopienas aktivitātēs vai caur valsts institūciju organizētu darbību tradīcijas saglabāšanai.

Tiekoties ar tautas muzikantiem lauka pētījumos, nākas secināt, ka 21. gadsimta lauku kultūrvidē cienījama vecuma muzikanti (70, 80 gadi un vairāk) savas muzicēšanas prasmes vairs nesalīdzina ar blakus sādžas vai pagasta muzikantu prasmēm, bet gan pretstata sevi muzikantiem, kuru darbība saistās ar valsts un sabiedriskajām institūcijām (robežsardzes muzikanti, kultūras namu vai tautas namu muzikanti, ērgelnieki u. c.), kā galveno faktoru minot nošu raksta nepārzināšanu. Lauku kultūrvides muzikantu leksikā kā atšķirība no muzikantiem, kuri pārzina nošu rakstu, dominē jēdziens *kaktu muzikants*, ar ko var skaidrot vismaz trīs kakta izpratnes nozīmes tautas muzicēšanas tradīcijā.

## Pētījuma mērķis

Pētījums atklāj un skaidro jēdzienu „kaktu muzikants” Latvijā vēsturiskā un mūsdienu skatījumā, veicot kakta simbolisko un mītisko nozīmju kultūrsemiotisko analīzi. Apzīmējums *kaktu muzikants* Latvijas kultūras diskursā saistās ar šādiem semantiskajiem aspektiem: 1) makrotelpiski – nomales jeb perifērijas un centra pretnostatījums; 2) mikrotelpiski – īpaša vieta iekštelpā (muzikanta atrašanās vieta, muzicējot deju vakarā; „sarkanais” kakts); 3) profesionalitātes līmenis, tā ekspresīvs noniecinājums (muzicēšana bez nošu pieraksta). Pētījumā tiek raksturota *kaktu muzikanta* nozīme Latvijas kultūrā 20. gadsimta 30.- 60. gados un mūsdienās – tradicionālās instrumentālās mūzikas kontekstā.

## Pētījuma metodes un teorētiskais pamats

Pētījuma empīriskā materiālā iegūšanai tika izmantota lauka pētījumu metode. Empīriskie dati pētījumā ir nepieciešami, lai varētu iegūt pašu kultūras nesēju viedokli un interpretācijas par viņu laikmetu un dzīves vidi, kā arī par tā laika nozīmīgiem kultūras fenomeniem. Svarīga ir iekšējā jeb paša muzikanta vai ikviena kopienas locekļa pozīcija un skatu punkts, viedoklis un interpretācijas par „kakta” simbolisko nozīmi un tā izpratnes kontekstu tradicionālajā kultūrā.

Lauka pētījumā dati tika iegūti, veicot tiešās intervijas, dziļās vai daļēji strukturētās intervijas, kur dati tiek iegūti no pirmavota, intervētājam klātesot, kā rezultātā tiek iegūts kopīgs priekšstats par analizējamā laikposma kultūrvidi, kā arī par lauku muzikanta nozīmi un vietu tajā. Pētījumā par „kaktu muzikantu” tika izmantotas intervijas ar tautas muzikantiem, kas iegūtas Latgalē no 2003. gada līdz 2013. gadam un Vidzemē – 2013. gadā Valkas novadā, īpaši atlasot tās intervijas, kurās skaidrota *kakta* izpratne un simboliskā nozīme tautas muzicēšanas tradīcijā. Lauka pētījumos iegūtā informācija tika salīdzināta ar 20. gadsimta 20.- 40. gadu publikācijās atrodamo informāciju par tautas muzicēšanas tradīciju un sabiedrības (galvenokārt, valsts institūciju) attieksmi pret to.

Pētījuma teorētisko bāzi veido muzikologu Ēvalda Dauguļa, Ilmāra Pumpura teorētiskās nostādnes attiecībā par tautas muzicēšanas tradīcijas stilu, mūzikas lietojumu un lokālo piederību, psihologu Borisa Teplova (*Борис Теплов*), Līlijas Makkinonas (*Lilias Mackinnon*), mūzikas kritiķa Roberta Šumana (*Robert Schumann*) teorētiskās nostādnes. Kakta simboliskās izpratnes skaidrojumam tiek izmantotas folkloristu un mitoloģijas pētnieku Janīnas Kursītes, Sergeja Olenkina, Tatarjanas Agapkinas (*Татьяна Агапкина*) publikācijas. Mūzikas izglītības iestāžu (Tautas konservatoriju u. c.) attīstības procesus un valsts politiskās nostādnes mūzikas izglītības veicināšanai lauku kultūrvidē analizē vēsturniece Valda Čakša. Vēsturnieces pētījums palīdz izsekot kultūrvides izmaiņām dažādos laika posmos, kā arī salīdzināt lauka pētījumos iegūtos atmiņu stāstījumus.

## Nomales jeb perifērijas un centra pretnostatījums

20. gadsimta 30.-40. gados tautas muzicēšanas tradīcija ir vairāk lokāla, noslēgtas kultūrvides tradīcija – vienas ģimenes, sādžas vai pagasta robežās. Muzicēšanas un arī dziedāšanas pirmās prasmes tiek apgūtas ģimenē, kur prasmes tiek pārmantotas no vecākās paaudzes ģimenes locekļiem – vectēva, vecmātes, tēva, mātes, vecākā brāļa utt. Mūzikas instrumentu spēli bērni iemācās vecumā no sešiem līdz apmēram divpadsmit gadiem, bet tikai apmēram no 16 gadiem jaunam muzikantam tiek atļauts spēlēt ārpus ģimenes, sādžas kopīgi rīkotajos deju vakaros – večerinkās un zaļumballēs. Izturot pārbaudījumu spēles prasmē deju vakarā, jaunais muzikants tiek ieskaitīts muzikantu kārtā un iesākumā, visbiežāk, drīkst spēlēt kā vecākās paaudzes muzikantu maiņas muzikants. Līdz 20. gadsimta 50.-60. gadiem muzikanta amats ir pārsvarā vīriešu amats. Sievietes visbiežāk piedalās dziedājumos (kāzās,

psalmu dziedājumi, Maija dziedājumi pie krusta u. c.), taču nav izslēgta iespēja sievietēm apgūt muzikanta amatu, tomēr jāatzīst, ka kopienas organizētajos pasākumos sievietes kā muzikantes piedalās ļoti reti.

Tautas muzikanta aktīvā darbība, galvenokārt, notiek viena pagasta robežās, ko nosaka nerakstīta kopienas kārtība, jo katrai sādžai un pagastam ir savi muzikanti. Katra sādža pret kādu noteiktu pagasta centru ir nomale, kas tiek attiecināts arī uz muzikantiem kā nomales muzikantiem. Parasti, pagasta robežās, tiek izveidota viena muzikantu grupa no kopienā atzītajiem muzikantiem, kas pagasta robežās pilda galvenās muzikantu grupas funkcijas – spēlē turīgāko iedzīvotāju kāzās, svarīgākajos deju vakaros (piem., kapusvētku zaļumballe). Pārejie muzikanti attiecībā pret centrālo muzikantu grupu ir nomales muzikanti, kas muzicē vai nu individuāli vai apvienojoties pa divi. Deju vakaros var spēlēt jebkurš muzikants, kuru atzīst vietējā kopiena.

Negatīva attieksme pret vietējo kopienu rīkotajiem pasākumiem ir jūtama 20. gadsimta 20.-40. gados, kad presē ļoti bieži parādās apzīmējums *kaktu balles*, kas ir pretstats sabiedrisko institūciju (skolu, reliģisko organizāciju, sabiedrisko organizāciju u. c.) rīkotajiem pasākumiem. Tā, piemēram, laikrakstā „Rīts” 1939. gada februārī ir ziņa ar virsrakstu „Kaktu ballīte ar izkaušanos”, kur tiek aprakstīts kautiņš Atašienes pagasta Buntiku mājās. Māju saimniece ir sarīkojusi nelegālo balli, kurā piedalās 40 sādžas jaunieši. „Par muzikantu ar harmoniku ieradies 21 g. v. Jānis Petrovs ar brāli Marku no Endzeļu mājām”, bet balles laikā izcēlies kautiņš (Rīts, 1939). Savukārt, laikraksts „Daugavas Vēstnesis” publicē ziņu „Attaisnots kaktu ballītes muzikants”, kur kautiņu Krāslavas pagasta Stašānu ciema Vladislava Stašāna mājā uzsācis muzikants Staņislavs Šķērškāns, ko pēc tam tiesa attaisnojusi (Daugavas Vēstnesis, 1940).

Apkarojot jauniešu rīkotos pasākumus *večerinkas*, laikraksts „Latgolas Vords” 1931. gada maijā publicē rakstu „Jaunotne verdzībā”, kur jauniešus aicina pievienoties reliģiskajām (katoliskās baznīcas) sabiedriskajām organizācijām: „Jaunotne, apsavinoj katoļu organizācijās! Apmeklej jos izreikojumus! Tod tu paliksi breiva nu „večerinku” verdzības. Tu veicynosi kulturu Latgolā. Tu atdarisi durovas skaistai, gaišai nokutnei” (Latgolas Vords, 1931). Tajā pat laikā, minētajā laikrakstā, V. Mickana publikācijā „Večerinku dzeive” tiek plaši aprakstīta večerinkas norise. Raksts tiek publicēts vairākos turpinājumos. Apraksti par večerinku rīkošanu un muzikantiem rosina domāt, ka tieši šis kopienas organizētais pasākums ir vispopulārākais lauku kultūrvidē un tam ir bijusi nozīmīga loma tieši tautas muzicēšanas tradīcijas noturībai.

Minētajā laika periodā Latvijā un arī Latgalē sevišķi aktīvi tiek uzsākta profesionālo mūzikas iestāžu darbības organizēšana, kur „... latviešu profesionālās mūzikas pārstāvji – mūzikas dzīves pārvaldes institūcijās iesaistītie intelektuāļi – pievērsās gan sabiedrības muzikālajai izglītošanai, gan arī mūzikas izglītības sistēmas pakāpeniskai izveidei, nosakot prasības mūzikas mācību iestāžu atvēršanai” (Čakša, 2013: 67-68). 20. gadsimta 20.-40. gados visā Latvijas valsts teritorijā notiek Tautas konservatoriju dibināšana. Rēzeknes tautas konservatorijas atvēršanā liela loma ir Rēzeknes Valsts skolotāju institūtam, kur kopš 1925. gada gatavoja skolotājus Latgales skolām un mācību programmā obligāti ir jāapgūst kāda mūzikas instrumenta spēle, dziedāšana un mūzikas teorijas pamati, jādzied korī un jāuzstājas koncertos (Čakša, 2013: 128).

Apskatot Latvijas nacionālās bibliotēkas periodikas fondu, meklējumam *kaktu muzikants*, tika atrasti 818 rezultāti (laika posmā no 20. gadsimta sākuma līdz 20. gadsimta 90. gadiem), tie visbiežāk saistīti ar jēdzienu *kaktu balles*, kam ir negatīva konotācija. 20. gadsimta 20.-40. gadu periodikā *kaktu balles* un *kaktu balles muzikanti* tiek aprakstīti literārajos darbos, pagastu ziņās par skolās rīkotajiem pasākumiem, kā arī policijas kriminālziņās u. c. Savukārt, profesionālo mūziķu biedrību periodiskie izdevumi „Latvju Mūzika” (1921-1922), „Mūzikas Nedēļa” (1923-1927), „Mūzika” (1925-1927) un „Mūzikas

Apskats” (1932-1939) vairāk sniedza informāciju tieši profesionāliem mūziķiem (Čakša, 2013: 70), bet tajā pašā laikā radīja zināmu pretnostatījumu nomales un centra muzikālās situācijas salīdzināšanai un līdz ar to arī *kaktu muzikanta jeb nomales muzikanta* nozīmīgums tiek samazināts attiecībā pret valsts institūciju profesionālo kolektīvu muzikantiem. Professore Janīna Kursīte uzskata, ka „vienīgais strīds, šķiet, varētu izraisīties par pašu jēdzienu nomale, ar svešvārdu izteiktu jēdzienā perifērija (gr. *periphēreida* – aploce, ārējā daļa atšķirībā no centrālās daļas). Protī – nav nomales kā tādas, ir nomale attiecībā pret kādu centru ...” (Kursīte, 2005: 17). Muzicēšana viena pagasta robežās kā nomales muzicēšana pret muzicēšanu centrā – (valsts institūciju) rīkotajos pasākumos. Salīdzinājumam – „nomale saistās ar sliktāku apģērbu, centrs – ar modi, nomale – ar nemodi” (Kursīte, 2005: 20).

20. gadsimta 20.-40. gados lauku kultūrvidē tautas muzicēšana ir ļoti populāra, ko var izskaidrot ar spēcīgām ģimenes tradīcijām un to pārmantošanas iespējām, kā arī samērā saliedētu vietējo kopienu. Publikācijas presē samērā maz ietekmē tautas muzicēšanas tradīciju, jo tautas muzikantam ir augsts prestižs vietējā kopienā, kur muzikanta amats ir vienlīdz godājams un svarīgs sociālajā dzīvē kā skolotāja, ārsta vai mācītāja amats.

Situācija mainās 20. gadsimta 50.-60. gados, padomju varas gados, kad lauku kultūrvidē tiek uzcelti klubi, kultūras nami, mazpilsētās tiek vēl aktīvāk (salīdzinot ar 20. gs. 20.-40. gadiem) organizēta mūzikas skolu darbība. Tiek uzsākta mākslinieciskās pašdarbības kolektīvu organizēšana un darbības nodrošināšana, kas sekmē lauku kopienu organizēto pasākumu izšanu, līdz ar to arī tautas muzikantu darbības samazināšanos. Tautas muzikantu prestižs vēl vairāk samazinās attiecībā pret centra, respektīvi, valsts institūcijas muzikantiem. Galvenais kritērijs tam ir nošu raksta ne-pārziņāšana. Tautas muzikanti netiek aicināti muzicēt kultūras iestāžu muzikantu grupās, jo nepārziņ nošu rakstu, kas sekmē nomales muzikanta jeb kaktu muzikanta vēl izteiktāku pretnostatījumu profesionālajam mūziķim. Nomales attiecinājums uz tautas muzicēšanas tradīciju, pirmkārt, izpaužas kā pašmācības ceļā apgūto muzicēšanas prasmju noniecinājums, otrkārt, – kā ne-modernu instrumentu lietojums un, treškārt, – ne-moderna un padomju varai nelojāla repertuāra izmantošana.

### Muzicēšana bez nošu pieraksta

Muzicēšanas pamatprasmes bērni apgūst ģimenē, galvenokārt, no vecākās paaudzes muzikantiem. Vēlmi kļūt par muzikantu veicina ģimenes tradīcijas, sabiedrības attieksme pret muzikantu kā personību, kā arī paša bērna griba un neatlaidība apgūt kāda instrumenta spēles tehniku. Intervijās muzikanti vienmēr atsaucās uz pagātnes pieredzi un ģimenes tradīciju, proti, ģimenē kāds jau ir bijis muzikants. Priekšrocība mācīties kādu mūzikas instrumentu vai iegādāties jaunu mūzikas instrumentu ir bijusi vecākajam bērnam. Situācijas, kad muzicēšana notiek bez nošu pieraksta, ir pašaprotamas un tautas muzikantu spēles tehniku raksturojošas. Nepārziņot nošu pierakstu, tautas muzikanti pamatā balstās uz dzirdes jeb muzikālo atmiņu un dziesmas tekstu, kur tekstam tiek dota nošu funkcija. Gadījumos, kad skaņdarbam nav teksta, muzicēšana notiek tikai pēc dzirdes. Šāds muzicēšanas veids nodrošina labas skaņdarba improvizācijas iespējas un atklāj paša muzikanta radošumu, mūzikas izjūtu un personīgo gaumi. Tautas muzikants Edgars Polis uzskata: „Man ir muzikālā dzirde, man vairāk neko nevajag. Kad es melodiju zinu, tad man tā lieta iet. Galvenais – muzikālā dzirde, ja muzikālās dzirdes nav, ta nekā nebūs ...” (Polis, 2013).

Muzicēšana pēc dzirdes jeb muzikālās atmiņas nodrošina muzikanta iekļaušanos jebkurā savas vai svešas kopienas vidē (piemēram, dalība pasākumā) un veicina personīgo izaugsmi, kā arī nostiprina muzikanta statusu un nodrošina prestiža palielināšanos tieši kopienas ietvaros. Tautas muzicēšanas tradīcijas specifika vienmēr izraisa diskusijas muzikologu, etnomuzikologu un profesionālo mūziķu vidū, kur bieži vien muzicēšana bez nošu raksta pārziņāšanas tiek vērtēta kā ne-profesionāla muzicēšana un līdz ar to tautas

muzikanta prestižs ir zemāks. „Spēlēšana pēc dzirdes muzikantam paplašina skaņdarba izpildījuma iespējas, jo akords, vienalga kā nospēlēts pēc notīm, pat uz pusi neskan tik brīvi, kā nospēlēts pēc atmiņas” (tulk. I. D.), (Шуман, 1973: 254).

Psihologiem un muzikologiem ir dažādi uzskati par labas muzikālās atmiņas nepieciešamību skaņdarba apgūšanā. Lai atcerētos un apgūtu mūzikas skaņdarbu ir nepieciešama emocionālā, redzes, dzirdes un loģiskā atmiņa. Angļu pētniece L. Makkinnona uzskata, ka muzikālā atmiņa, kā atsevišķs atmiņas veids neeksistē, bet tā apvieno daudzus cilvēka atmiņu veidus – tā ir augs, acs, sajūtu, kustību atmiņas u. c. (Маккиннон, 1967: 19-21). Savukārt, B. Teplovs uzskata, ka galvenie muzikālās atmiņas komponenti ir dzirde un motorika, kur muzikālajā atmiņā vadošais ir dzirdes komponents (Теплов, 1947: 261). Skaņdarba izpratne nodrošina tā atcerēšanos, tāpēc, ka sapratnes procesi tiek izmantoti kā atcerēšanās paņēmieni. Informācijas atcerēšanās darbības sākumā nodrošina izziņāšanu, kas pēc tam tiek izmantota brīvam atcerēšanās procesam (Petrušins, 2009: 192). 20. gadsimta 30.-40. gados pašu muzikantu kopienā augsts statuss ir vijolniekiem, jo tiek uzskatīts, ka vijolniekiem ir labāka muzikālā dzirde nekā citu instrumentu spēlmaņiem. Tautas muzikants Stanislavs Juškāns stāsta, ka „Vijolnieki par raizi pīzamāro. Kaidu spieļuom, tai pīzamāro, tikai ar savu muzykāļu dzierdi. Īdzymts byut par muzykantu, i muzykālo interese” (Juškāns, 2006).

Muzikologs Ēvalds Daugulis latviešu tradicionālo instrumentālo mūziku mēģina klasificēt pēc četriem stilu veidiem: (1) autentiskais stils, (2) stilizētais autentiskums, (3) aranžējums un apdare un (4) oriģinālskaņdarbi tautas mūzikas orķestriem, ansambļiem, lauku kapelām un koklētāju ansambļiem (Daugulis, 2006: 24). Pēc minētās klasifikācijas, tautas muzicēšana ir autentiskā stila muzicēšana, kas balstās vienīgi uz brīvu improvizāciju. Tautas muzicēšanā improvizācija attīstās tikai konkrētā mūzikas lietojuma situācijā, kur muzikantam ir dota iespēja parādīt savas spēles parsmes un iegūt laba muzikanta statusu sabiedrībā.

Etnomuzikologs Ilmārs Pumpurs tautas muzicēšanas pamatfunkciju saskata tikai kā muzicēšanu „atpūtai, dejām, par spēli pašu muzicējošo un apkārtējo priekam” un tāpēc to dēvē par sadzīves muzicēšanu, kas nodrošina sabiedrības pamatvajadzības (Pumpurs, 2006: 35-36). Tomēr tautas muzicēšanas tradīcijai ir nopietnākas funkcijas lauku kultūrvidē, nekā tikai muzicēšanai sadzīvē ar autentiskā stila iezīmēm. Tautas muzicēšana nodrošina piederības sajūtu konkrētai kultūrvidei, kopienai un, galvenokārt, veido etniskās identitātes piederību. Nošu raksta nepārzināšana apvieno cilvēkus, kam mūzika ir svarīga dzīves sastāvdaļa, kas nodrošina publiskās uzstāšanās pieredzi un veido piederību muzikantu grupai, tajā pat laikā apzinoties sevi kā zemāka statusa muzikantus attiecībā pret mūzikas izglītības iestādes beigušajiem. Savējie un svešie attiecībā pret vienu vai otru muzikantu grupu pēc profesionalitātes līmeņa, īpaši izteikta ir 20. gadsimta 50.-60. gados, bet šāds salīdzinājums ir saglabājies līdz pat mūsdienām. Tautas muzikants Edgars Poilis skaidro, ka tautas valodā paši muzikanti sevi ir dalījuši īstajos muzikantos un ne-īstajos. „... Kad īstie muzikanti aizgāja projām, tad es paņēmu to plēšu (akordeonu – I. D.) ... īstie muzikanti? Mēs bijām tikai tā ... īstie, kas jau mācījušies un skolā gājuši. Mēs bijām nu tā ...” (Polis, 2013).

Uzskats, ka skatuve ir profesionālo mūziķu vai institūciju amatierkolektīvu galvenā muzicēšanas vieta saglabājas arī mūsdienās, bet pretstatā tam tautas muzicēšana asociējas tikai kā ģimenes, mājas ballīšu, neformālo ballīšu muzicēšana, kur muzikantiem pieļaujama arī nošu raksta nezināšana. „Kaktu muzikants ir nomales muzikants. Viss, kas no centra attālinās, kļūst mazāks un tiek uztverts, kā mazāk nozīmīgs. Lielie mākslinieki *pa kaktiem* spēlēt negrib, jo tur nevar nopelnīt naudu. .... Centrs ir tur, kur es dzīvoju. ...” (Rutka, 2013).

### Kakts kā muzikanta atrašanās vieta

Jebkurā muzicēšanas situācijā, muzikantam tiek ierādīta noteikta vieta telpā, kur telpa var būt mājas iekštelpa (viena istaba), šķūnis vai zaļumballes rīkošanas vieta (zaļumballes placis) kā nosacīta telpa. Pēc lauka pētījumos iegūto interviju materiāliem, muzikants, visbiežāk, tiek sēdināts kaktā, kur kakts kļūst par goda vietu un centrālo vietu muzikantam. „Kakts – mājas daļa vai citu saimniecības ēku daļa, kas atdala savu (noslēgto) telpu no svešās (atklātās, cilvēkam neapgūtās) telpas. ... Tautas rituālos un ticējumos kakts simbolizē iekšējo mājas robežu, salīdzinājumā pret citām mājas un pagalma robeždaļām, daļēji arī attiecībā pret vārtiem un sliksni (Agapkina, [b. g.]).

Muzikantu kakts kā centrs pret pārejo telpas daļu, kad istabas tukšais kakts simboliski tiek pārvērsts par centrālo un galveno telpas vietu. „Latvieša māja, lietas un kārtība tajā ir cieši saistīts ar senajiem priekšstatiem par pasaules kārtību. Māju iespējams skatīt kā mikrokosmosa modeli ar trim līmeņiem: augša kā debesu, vidus kā zemes, pagrabs kā pazemes mikromodelis. Debesu daļai svarīga debesu simbolika – jumtu gaiši, dzērves, jumtu zirdziņi (debesu dvīņu motīvs), zemes daļai – telpas četrstūru konstrukcija (skaitļa 4 simbolika), kur īpaši iezīmēts katrs kakts (tai skaitā tukšais kakts un svētais kakts, arī aizkrāsne) un iedzīvotāju orientācija šajā telpā” (Kursīte, [b. g.]).

20. gadsimta 30.-40. gados svarīgākie pasākumi, kuros bija nepieciešami muzikanti bija deju vakari (Latgalē „večerinkas”), ko organizēja istabā, zaļumballes, kas tika organizētas sādžas birztalā, kāzas un talkas. Minētajos pasākumos muzikantam tiek ierādīta vieta – savs kakts, kas it kā norobežo muzikantu no publikas, piešķirot pašam muzikantam pasākuma svarīgākās personas statusu.

20. gadsimta 30.-40. gadu laikrakstu publikācijās (literārajos darbos) bieži vien tiek atainoti muzikanti un viņu dalība dažādos pasākumos, kur muzikantam tiek atvēlēta vieta tieši istabas kaktā: „... kaktā zem svētbildes dzeltenīgās, rāmās uguns nosēdās ermonists un klibs vijolnieks” (Čaks, 1939), „... kaktā smaida muzikants.” (Grēviņš, 1934).

Antoņinas Reķēnas ”Kalupes izloknes vārdnīcā” vārdam kakts ir vairāki skaidrojumi, bet attiecināmie uz kaktu kā muzikanta apmešanās vietu ir: (1) telpas stūris, (2) apmešanās vieta, (3) nomaļš apvidus (Reķēna, 1998: 476). Kakts kā īpaša vieta dzīvojamā telpā ir daudzu tautu mitoloģiskajos priekšstatos, bet kristīgajā tradīcijā vissvarīgākais ir Dieva kakts vai sarkanais (svētais) kakts. ”Galvenā horizontālā mājokļa telpas ass ir līnija starp Sarkano (svēto) kaktu jeb stūri un krāsns kaktu jeb stūri. Sarkanais (svētais) kakts iezīmē mājas vīrišķo daļu. Māju ceļot, sarkano kaktu orientēja uz austrumiem, dienvidiem, gaismu, pret saullēkta vietu. Krāsns kaktu orientēja pretēji – uz rietumiem, ziemeļiem, t. i., pret tumsu, saulrieta pusi. Krāsns jeb jumta centrālā atbalsta vieta bija mājas vertikālā līnija, rituālais centrs un vienlaikus robeža starp vīrišķo un sievišķo mājas jeb pasaules daļu. Lūgšanas noturēja Sarkanajā jeb svētajā mājas kaktā, mirušo guldīja ar galvu pret šo kaktu (uz austrumiem), tādā virzienā arī apbedīja. Par senāko mājas daļu uzskatīja sarkano kaktu, pēc tam krāsns stūri, durvju stūri un tukšuma kaktu.” (Olenkins, 2008).

Tiek uzskatīts, ka muzicēšanas talants ir no Dieva dots talants. Piemēram, literārajos darbos tiek lietoti apzīmējumi „muzykants nu Dīva valis” (Andžāne, 1981: 26), bet tautas priekšstatos parādās Dievs un muzikants kā divi *duraki* (muļķi), jo „*Dīvam ir divi duraki – muzykants i bazneickungs. Kod muzykants grajej, pots jis doncuot navar. Bazneickungs ari – cytus lauloj, a pats precētīs navar*” (Lukaševičs, 2008). Dieva kakts un muzikantam domātais kakts tautas priekšstatos ir ļoti nozīmīgi, kur muzikants ir cilvēks, kas apveltīts ar īpašām spējām (talantu) pārvaldīt mūzikas instrumentu, līdz ar to iegūt augstāku statusu kopienā. Sēdinot muzikantu Dieva kaktā jeb svētajā kaktā, vai tam tuvākajā kaktā, tiek izrādīt gods Dievam un muzikantam, tāpēc muzikants nedrīkstēja savu muzicēšanas prasmī apkaunot.

Kāzu godos muzikantu kaktā, atsevišķi no kāzu viesiem, speciāli muzikantiem tiek klāts galds, tā izrādot cieņas apliecinājumu un nodrošinot ērtības.

### Secinājumi

Apzīmējums *kaktu muzikants* ir aktuāls ne tikai 20. gadsimta lauku kultūrvidē, bet ir saglabājies arī 21. gadsimta sākumā. 20. gadsimta 20.-40. gados, visbiežāk, tiek lietots apzīmējums *kaktu balle*, kur minētais apzīmējums norāda uz vietējās kopienas organizētajiem pasākumiem (deju vakari lauku mājās, zaļumballes birztaļā u. c.) attiecībā pret valsts institūciju oficiāli atzītajiem un rīkotajiem pasākumiem. Līdz ar to parādās arī apzīmējums *kaktu balles muzikants*, taču tas nenorāda uz muzikanta profesionalitātes līmeni, bet gan atrašanās vietu – nomali jeb perifēriju. 20. gadsimta 20.-40. gados tautas muzikanta prestižs lauku kultūrvidē ir diezgan augsts un tas nav atkarīgs no muzicēšanas vietas vai profesionalitātes līmeņa (nošu raksta pārzināšanas), kā arī prestižs nesamazinās attiecībā pret mūzikas izglītības iestādes beigušajiem muzikantiem. Iepriekšminēto nodrošina stabilas lauku kultūrvides un ikvienas ģimenes tradīcijas un to pārmantošanas nepieciešamība.

Situācija mainās sākot ar 20. gadsimta 50. gadiem, kad padomju varas periodā tiek mainīta valsts un līdz ar to kultūras ideoloģija, kas īpaši ietekmē tautas muzicēšanas tradīciju, tās pārmantošanas un saglabāšanas iespējas. Lauku kultūrvidē tiek uzcelti klubi un kultūras nami, kas savā darbības programmā, galvenokārt, balstās uz padomju valsts politiku un tās nostādņēm, līdz ar to tautas muzikantu prestižs attiecībā pret valsts institūciju muzikantiem strauji samazinās. Galvenais iemesls ir profesionalitātes līmenis, kas, visbiežāk, tiek attiecināts uz kritēriju – nošu raksta nepārzināšanu. Tieši minētais pretnostatījums ir saglabājies arī līdz mūsdienām. Lauku kultūrvidē uz kopienas pašiniciatīvu rīkoti pasākumi tiek gan aizliegti, gan jaunās ideoloģijas ietvaros noniecināti. Tautas muzicēšanas tradīcija saglabājas, bet vairs ne kā lauku kultūrvides nozīmīga sastāvdaļa, bet vairāk kā ģimenes muzicēšana.

Mūsdienās apzīmējums *kaktu muzikants* aktualizējas tieši tautas muzikantu atmiņās un dzīvesstāstos par laika posmu no 20. gadsimta 50. gadiem līdz pat 21. gadsimta sākumam. Jauno muzikantu (21. gadsimta sākums) leksikā *kaktu muzikants* vairāk dominē kā apzīmējums muzikantam, kurš vēlas izprast tautas muzicēšanas tradīciju un/vai ir restaurējis kāda no minētajiem laika posmiem muzicēšanas tradīciju vai atdarina viena individuālā muzikanta spēles manieri konkrētam mūzikas instrumentam. Par *kaktu ballēm* tiek saukti ne tikai uz pašiniciatīvu organizētie pasākumi, bet arī valsts institūcijas organizētie (piemēram, mūzikas skolas), kur nosaukums *kaktu balle* norāda uz tradicionālītāti.

Kakts kā muzikanta atrašanās vieta nozīmīgs ir bijis visos laika posmos. Tā ir muzikanta goda vieta, kas pasākumos tiek īpaši ierādīta, izpušķota un nodalīta no pārējās telpas daļas. Atrašanās telpas kaktā norobežo muzikantu no publikas, piešķirot pašam muzikantam pasākuma svarīgākās personas statusu, bet muzikanta kakts ir vienlīdz svarīgs telpā kā Dieva kakts katoļu un luterāņu baznīcas tradīcijā vai sarkanais kakts (красный угол) pareizticīgo baznīcas tradīcijā. Tiek uzskatīts, ka muzicēšanas talants ir no Dieva dots talants, piemēram, literārajos darbos tiek lietoti apzīmējumi „muzykants nu Dīva valis” (Andžāne, 1981: 26).

### Literatūra un avoti

1. Andžāne, M. (1981). Kōzas. *Dzeive*, Nr. 149. P/s Latgaļu izdevnīceiba.
2. Агапкина, Т. *Славянская мифология*. Skatīts 07.07.2013. <http://pagan.ru/slowar/u/ugol0.php>.
3. Čakša, V. (2013). *Mūzikas izglītība Latvijas kultūrpolitikā: tautas konservatorijas valsts novados (1920-1940)*. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola.
4. Čaks, A. (1939). Laimīgais malks. *Atpūta*, Nr. 764. Skatīts 17.07.2013. [www.lnb.lv/periodika](http://www.lnb.lv/periodika).



5. Daugulis, Ē. (2006). Latviešu tautas instrumentālā muzicēšana 20. gadsimtā: stili, veidi, mijiedarbe. *Latviešu instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums (sast. Grauzdiņa I., Daugulis Ē.)*. Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds “Saule”.
6. Grēviņš, V. (1934). Pļevnas zaldāts. *Jaunais Cīrulis, Nr. 1*.
7. Handler, R., Linnekin, J. (1984). *Tradition, Genuine or Spurious. Journal of American Folklore*. – Vol. 97, No. 385.
8. Jaunotne verdzībā (1931). *Latgolas Vords, Nr. 40*. Skatīts 17.07.2013. [www.lnb.lv/periodika](http://www.lnb.lv/periodika).
9. Kaktu ballīte ar izkaušanos (1939). *Rīts, Nr. 48*. Skatīts 17.07.2013. [www.lnb.lv/periodika](http://www.lnb.lv/periodika).
10. Kursīte, J. (2005). Nomales identitāte un centra identitāte. *Nomales identitāte (sast. Paklone I.)*. Rīga: Madris.
11. Kursīte, J. *Latvieša māja: mītiski-maģiskie priekšstati*. Skatīts 20.07.2013. <http://www.a4d.lv/lv/notikumi/janina-kursite-par-latviesa-maju/>.
12. Lukaševičš, V. (2008). *Latgalešu 20. gadsimta proza Latgales literārajā telpā*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte. [Citēts pēc Latgales lingvoteritoriālā vārdnīca, 2 sējumos (galv. redakt. I. Šuplinska).
13. Маккиннон Л. (1967). Игра наизусть. Издательство: Музыка.
14. Olenkins, S. (2008). Tradicionālā kultūra – mūsdienu kultūra. *Siliņa-Jasjukeviča G. Tradicionālā kultūra bērniem. Teorija. Pieredze. Prakse*. Rīga: RaKa.
15. Pumpurs, I. (2006). Latviešu tradicionālā sadzīves muzicēšana: vēsturiskā attīstība un tās iespējamie virzieni nākotnē. *Latviešu instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums (sast. Grauzdiņa I., Daugulis Ē.)*. Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds “Saule”.
16. Петрушин, В. (2009). *Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов*. Москва: Академический проект; Гаудеамус.
17. Reķēna, A. (1998). *Kalupes izloksnes vārdnīca. 1. sējums A-M*. Rīga: Latviešu valodas institūts.
18. Sarežģīta prāva tiesu palātā. Attaisnots kaktu ballītes muzikants (1940). *Daugavas Vēstnesis, Nr. 32*. Skatīts 17.07.2013. [www.lnb.lv/periodika](http://www.lnb.lv/periodika).
19. Теплов Б. (1947). Психология музыкальных способностей. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР.
20. Шуман, Р. (1973). *О музыке и музыкантах. Сб. статей: В2м*. Москва: Музыка.
21. Intervija ar teicēju Dz. Apsīti 2013. gada 11. jūlijā Valkas novada Valkā, Dz. Apsītes mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.
22. Intervija ar teicēju St. Juškānu 2006. gada novembrī Ludzas rajona Zvirgzdenes pagastā, St. Juškāna mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.
23. Intervija ar teicēju E. Poli 2013. gada 10. jūlijā Valkas novada Valkā, E. Poļa mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.
24. Intervija ar teicēju J. Rutku 2013. gada 4. jūlijā Aglonas novada Aglonā, J. Rutka mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.

## BLOKFLAUTAS SPĒLES IZMANTOŠANAS IESPĒJAS MŪZIKAS MĀCĪBĀ 1. KLAŠU SKOLĒNIEM

### The possibilities of using the playing of recorder in the music teaching for the first grade pupils

Iveta Kepule

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija,

e-pasts: kepule.iveta@gmail.com

**Abstract.** *The goal of the paper is to evaluate and propose methodological techniques for the introduction of the playing of recorder in the music teaching for the first grade pupils, in order to more successfully develop the basic singing skills.*

*Methods: analysis of the teaching and psychological literature regarding the possibilities of playing the recorder in the music teaching, observation and analysis of the process of music teaching and the reflection on the personal experience in connection with the standard of the General education of Latvia in the music teaching. Analysis of the informal discussion based on the use of playing of recorder in the music lesson. Modeling of the pupils' practical activities in music teaching in the primary school.*

*Results: Methodological techniques are proposed for the development of the basic singing skills using the playing of recorder, and the creation of the cooperation among the students and their self-expression skills in the music lessons is encouraged.*

*A teacher starting the formation of the basic singing skills often in the teaching process faces the situation, when the majority of the pupils in the class have an insufficiently developed ability to listen and reproduce the sound using their voice. One of the goals of the music teaching is to create correct vocal skills of the pupils, placing an emphasis on proper inhalation, creation of sound and also on a posture. Correct breathing is important both for singing and playing the recorder, but the tune culture is formed by the interaction of the breathing and posture. These singing aspects have the common characteristics with the basics of playing the recorder: interaction of breathing and posture forms the timbre of the recorder's sound.*

*The pupils initially cannot physically sing a certain pitch, but playing of recorder helps them to obtain a certain pitch of the sound using their hands, thereby allowing hearing and reproducing the sound, while simultaneously developing preconditions for the composition of stable melody in the playing of recorder. The pupils acquire the note reading skills simultaneously with the learning of proper breathing and blowing in. In order for the pupils to easier comprehend the recording of the note rhythm, they are offered to play simple rhythm examples, gradually increasing the number of ledger lines until a full staff is reached. Such method of learning to read the notes allows comprehending that the same melody can be played at different pitches.*

*Any sound is always perceived and processed together with its duration and timbre (Griffin, 2007), so the combination of the sound of playing the recorder and singing gives an additional impulse to the pupils' auricular centre. The timbral differences of the sounds of recorder and human voice are processed in different areas of the brain – the secondary and associative; therefore it is reasonable to assume that the combination of playing the recorder and singing stimulates the brain activity, based on the research of M. Tervaniemi and I. Winklera (Tervaniemi & Winklera, 1997).*

*The use of the playing of recorder in teaching music is not new in the music education. In the middle of 20<sup>th</sup> century, it was popularized in their philosophies of teaching music by Karl Orff, Shinichi Suzuki and Zoltan Kodaly. The playing of recorder is not difficult, it does not create problems for the pupils, but brings them joy and satisfaction about their playing skills. This factor is therefore one of the most important for the creation of positive self-expression skills and motivation during the music lesson. Based on the opinion of B. Teplov (Теплов, 1947), the musical talent is formed in the childhood and it manifests itself in the pupil's attitude towards the music: he or she likes or dislikes it.*

*Combining the singing skills with the playing of recorder in the music lesson brings the joy to the pupils about their ability to play and creates the positive motivation. A teacher develops a vocal and instrumental musical score, encouraging all pupils to participate in playing music, thereby creating a situation, when each pupil achieves a positive result in accordance with his or her specific playing skills. The creation of skills to play in the group is equally important. Learning to read the notes in the staff is the beginning for the creation of polyphony in the music teaching. The teacher using the singing and playing of recorder skills may form the vocal, vocal and instrumental or instrumental groups. The pupils during the playing of recorder listen to the pitch of the sound and form a precise musical sound of the recorder.*

*The goal of the study: to find out the opinion of the teachers of music regarding the possibilities to use the playing of recorder in teaching music. The methods used in the study: informal discussion of the target group. The group at the beginning of the discussion is asked to share its experience and provide the comments regarding the use of playing of recorder in teaching music.*

*The following results were gathered after summarizing the opinions and arguments expressed during the discussion of the group:*

- *all members of the target group are familiar with the playing of recorder;*
- *5 respondents admit that they play the recorder, 2 respondents have the basic skills of playing the recorder, and 1 respondent does not know how to play the recorder;*
- *4 respondents use the playing of recorder in music teaching, but only one respondent has used the elements of playing the recorder in teaching of the singing skills;*
- *1 respondent has decided to use the playing of recorder in music teaching during the next school year;*
- *all respondents consider the playing of recorder as a supplemental method, which can be used in music teaching;*
- *all respondents admit that the playing of recorder facilitates the development of pupils' musical hearing;*
- *6 respondents believe that the learning to play the recorder in a music lesson is a time – consuming learning method, because there is already limited time for teaching the curriculum;*
- *3 respondents using the recorder in the teaching process believe that the introduction of playing the recorder in the music teaching is not useful, because the recorders available to the pupils do not allow playing in unison;*
- *1 respondent expressed an opinion that the playing of recorder can be used in the music lesson only by working with a previously prepared selection of pupils.*

*The following negative and positive arguments were gathered after summarizing the opinions and arguments provided during the group discussions:*

- *the pupils buy the recorders manufactured by different companies, therefore their timbral sound may differ, and the pitches of the sounds, which are not always identical, do not allow reaching a perfect unison;*
- *different fingering of the recorders (German recorders and baroque recorders) makes the learning process difficult. The pupils observing each other's finger movements often learn to play incorrect pitches of the sounds, which are difficult for the teacher to control during the beginning stage of learning to play the recorder.*
- *traditional teaching methods are more useful and easier to apply in music teaching.*

*The teachers of music relying on their personal experience, however, confirm the positive aspects of using the playing of recorder in teaching music for the first grade pupils:*

- *playing of recorder facilitates the development of the pupils' musical achievements, especially the development of musical hearing of the pupils;*
- *facilitates the development of the pupils' self-expression skills, because playing of recorder allows each pupil accomplishing his/her individual artistic potential.*
- *the playing of recorder in teaching music facilitates the development of the pupils both from the teaching and psychological point of view.*

*It can be concluded by comparing the musical development of the pupils from 3 different classes that the musical development is the highest in the classes using the playing of recorder in their music lessons. This conclusion is also affirmed by the number of pupils in each class participating in the groups of amateur performance. The number of such pupils is the highest in the classes with the elements of playing the recorder in teaching music. Therefore it can be concluded that the process of teaching music creates a positive motivation, which facilitates the necessity for an emotional musical experience for pupils, as well as the tendencies of creation of a collective body of the class and the cooperation skills among the pupils.*

**Keywords:** *music teaching, music lesson, singing skills, playing of recorder.*

## Ievads

Dziedāšanas prasmju un vokālo pamatiemaņu attīstīšana ir svarīga mūzikas stundas sastāvdaļa, kurai skolotājam nākas veltīt daudz laika. Tomēr mūzikas stundas organizācija ietver ne tikai dziedāšanas prasmju attīstīšanu, bet arī mūzikas valodas elementu, nošu raksta apguvi, kā arī mūzikas klausīšanos un radošās darbības mūzikā. Lai nodrošinātu efektīvu

mācīšanās procesu, jāmeklē jaunas interaktīvas metodes, līdzekļi un paņēmieni (Townsend, Otero, 1999).

Kā papildelementu, kas uzlabo mūzikas stundas kvalitāti un palīdz veiksmīgāk apgūt obligāto mūzikas mācības saturu, autore mūzikas mācībā iesaka izmantot blokflautas spēli. Blokflautas spēle ir vienkārši apgūstama. Blokflautu ir iespējams viegli pielāgot mūzikas mācībā, t. sk. dziedāšanas prasmes un nošu lasīšanas iemaņu veidošanā. Blokflautas spēle nav sarežģīta, tā skolēniem nesagādā grūtības, bet rada prieku un gandarījumu par savām muzicēšanas prasmēm. Tieši šis faktors ir viens no noteicošajiem pozitīvu pašizteikšanās prasmju un motivācijas veidošanai mūzikas stundā. Balstoties uz B. Teplova (Теплов, 1947) atziņām, muzikalitāte veidojas bērnībā un izpaužas skolēna attieksmē pret mūziku: patīk vai nepatīk.

**Raksta mērķis** – izvērtēt un piedāvāt metodiskus paņēmienus blokflautas spēles realizēšanai mūzikas mācībā 1. klases skolēniem, lai sekmīgāk attīstītu pamatiemaņas dziedāšanā.

**Pētījuma metodes:** pedagoģiskās un psiholoģiskās literatūras par blokflautas spēles iespējām mūzikas mācībā analīze, mūzikas mācības procesa vērošana un analīze, personiskās pieredzes refleksija, saistībā ar Latvijas Vispārējās pamatizglītības standartu mūzikas mācībā. Neformālas diskusijas analīze par blokflautas spēles izmantošanu mūzikas stundā. Skolēnu praktiskās darbības modelēšana mūzikas mācībā sākumskolā.

**Rezultāti:** piedāvāti metodiski paņēmieni dziedāšanas pamatprasmju veidošanai, izmantojot blokflautas spēli, veicināta skolēnu sadarbības prasmju veidošana mūzikas stundā.

### Blokflautas spēles vēsturiskais apskats









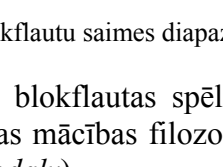
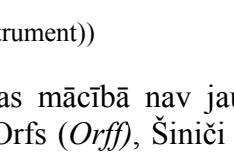
Blokflauta ir ļoti sens, koka pūšamo instrumentu saimei piederošs mūzikas instruments, saukts arī par svilpes flautu vai angļu flautu. Šis mūzikas instruments ir viens no pašiem senākajiem pūšaminstrumentiem, kas ļoti tālā pagātnē tika izmantots medību rituālos. Laika gaitā instruments ir attīstījies un mainījies, dažādos laika periodos tam bijušas dažādas uzbūves. No citiem koka pūšamo instrumentu saimes instrumentiem tas atšķiras ar septiņiem caurumiem jeb gaisa sprauslām skaņas augstumu fiksēšanai, apakšējo vienu vai divus bieži dubultojojot, lai varētu spēlēt pustoņus. Šādā veidolā instruments pazīstams kopš 14. gs. Mūsdienās blokflautas ir izgatavotas no koka, plastmasas, bet senāk pat no zilonkaula.

Blokflauta savu popularitāti ieguva viduslaikos. Tā tika izmantota baroka laikmeta komponistu darbos. No 16. līdz 18. gs. blokflauta ir galvenais flautas veids Eiropā. Piemēram, J. S. Bahs, G. F. Telemans, A. Vivaldi un H. Persels izmantoja blokflautas skanējumu atdarinot pastorālas ainas, brīnumainus notikumus, bērnu, laulības, mīlas ainas savā mūzikā. Vēlāk, attīstoties koka pūšamo mūzikas instrumentu saimei, blokflautas popularitāte zūd, bet atkal uzplaukst 20. gs., daļēji īstenojot agrīnās mūzikas vēsturiskā atskaņojuma interpretāciju. Mūsdienās ir sastopamas un tiek izmantotas septiņas dažādu izmēru blokflautas (Phypers, 2012). Tomēr vispopulārākie blokflautu saimē ir cilvēka balsij (soprāns, alts, tenors, bass) atbilstoši mūzikas instrumenti (skat. 1. att.).



1. attēls. Blokflautu saime (bass, tenors, alts, soprāns, sopranino (piccolo) (Recorder (musical instrument))

Blokflauta ir ļoti pateicīgs instruments, apgūstot muzicēšanas pirmsākumus. Spēle uz blokflautas ir vienkārša, tā ir piemērota amatieriem. Mūsu sabiedrībā blokflautu uztver kā bērnu instrumentu, bieži – pat rotaļu instrumentu. Tomēr arī daudzi profesionāļi ir iecienījuši instrumenta pietiekami plašo diapazonu (skat. 2. att.).

In C	Range	In F	Range
garklein (de)		sopranino	
descant (soprano)		treble (alto)	
tenor		bass	
great bass		contra bass	
subcontra bass or contra great bass		sub-subcontrabass or double contra bass (octocontrabass)	

2. attēls. Blokflautu saimes diapazons (Recorder (musical instrument))

Mūzikas pedagoģijā blokflautas spēles izmantošana mūzikas mācībā nav jaunums. 20. gs. vidū to savās mūzikas mācības filozofijās popularizē Karls Orfs (*Orff*), Šiniči Suzuki (*Suzuki*), Zoltans Kodali (*Kodaly*).

Zoltans Kodali mūzikas mācībai izmanto vokālu pieeju. Viņš uzskata, ka vienīgais veids, kā izprast kāda ir mūzikas ideja, ir caur dziedāšanu saprast melodiju, harmoniju, ritmu. Balss ir ne tikai oriģināls instruments, bet arī vienīgais veids, kā skolotājs var redzēt skolēna muzikālo izaugsmi un spriest par skolēna izpratni. Blokflautas tiek izmantotas mūzikas mācības sākuma pakāpēs, bet tikai kopā ar dziedāšanu (Howell, 2012).

### Blokflautas izmantošana mūzikas stundā

Mūzikas stunda sākumskolā, īpaši 1. klasē, ir virzīta uz dziedāšanas, kā arī skolēnu vokālo pamatiemaņu attīstīšanu. Uzsākot mācības 1. klasē, mainot mācību vidi no pirmskolas izglītības iestādes uz vispārizglītojošu izglītības iestādi, skolēni bieži apjūk dažādo skaņu un trokšņu jūklī. Skolēni ar mūziku, dziedāšanu visbiežāk saskaras klausoties mūzikas ierakstus multimedijos, kuros izvēlas klausīties sākumskolas skolēnam gan saturiski, gan melodiski grūti uztveramus mūzikas ierakstus. Skolotājam, uzsākot dziedāšanas pamatiemaņu veidošanu mācību procesā, nākas saskarties ar situāciju, kurā lielākajai klases daļai ir vāji attīstīta prasme ieklausīties un reproducēt skaņu ar balsi, jo skolēniem vēl nav izveidojusies fonemātiskā dzirde. A. Zaporožecs (Запорожец, 1986) uzskata, ka praktiskā darbība ir vienīgā iespēja muzikālās dzirdes attīstīšanai un sekmēšanai. Ikdienas dzīvē skolēni tikpat kā

nedzird reālu cilvēka dziedāšanu, jo mūsdienu straujajā dzīves ritmā ģimenēs maz laika velta tradicionālai muzicēšanai.

Viens no mūzikas mācības mērķiem ir veidot skolēniem pareizas vokālās iemaņas, akcentējot uzmanību uz pareizu ieelpu, skaņas veidošanu, arī stāju. Skolēna stāja ir viens no tiem nosacījumiem, kura ievērošana sekmē gan elpas, gan toņa veidošanu. Pareiza elpa ir svarīga gan dziedāšanai, gan blokflautas spēlei, bet toņa kultūra veidojas kā elpas, stājas mijiedarbība. Tieši šiem dziedāšanas aspektiem ir kopējas iezīmes ar blokflautas spēles pamatiem: elpas un stājas mijiedarbība veido blokflautas skanējuma tembru.

Jebkura skaņa vienmēr tiek uztverta un apstrādāta kopā ar tās skanēšanas ilgumu un tembru (Griffin, 2007), tātad, apvienojot blokflautas skanējumu ar dziedāšanu, tas sniedz skolēnu dzirdes centram papildus kairinājumu. Blokflautas un cilvēka balss skaņu tembrālās atšķirības tiek apstrādātas dažādos smadzeņu laukos – sekundārajos un asociatīvajos, tāpēc var uzskatīt, ka blokflautas spēles un dziedāšanas apvienojums sekmē smadzeņu darbības aktivitāti, pamatojoties uz M. Tervaniemi un I. Vinklera (Tervaniemi & Winklera, 1997) pētījumiem.

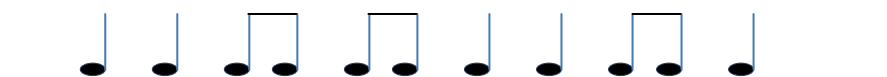
Lielākajai daļai skolēnu patīk mācīties blokflautas spēli, jo tas nav sarežģīti un ir aizraujoši. Blokflautas spēles mācības sākumā ir svarīgi apgūt iepūtienu un prast precīzi nosegt flautas caurumus jeb gaisa sprauslas.

Sākotnēji dziedot skolēni nespēj fiziski noturēt konkrētu skaņas augstumu, bet blokflautas spēle ļauj skolēnam ar roku palīdzību fiksēt konkrētu skaņas augstumu, tādējādi ļaujot sadzirdēt un reproducēt skaņu, vienlaicīgi radot priekšnoteikumus noturīgas melodijas veidošanai blokflautas spēlē. Vienlaicīgi ar elpas un iepūtienu veidošanu blokflautas spēlē, skolēni apgūst nošu lasīšanas iemaņas. Tas saskan ar Z. Kodali (*Kodaly*) mūzikas mācīšanas filozofiju, ka viens no galvenajiem mūzikas mācības mērķiem ir mūzikas valodas elementu apguve saistībā ar iekšējās dzirdes attīstību (Howell, 2012). Mūzikas pedagoģijā pieņemts, ka bērna balss attīstība sākas ar pirmās oktāvas vidusdaļu (Mediņš, 1958). Lai skolēni vieglāk uztvertu nošu ritma pierakstu, skolēniem piedāvā spēlēt vienkāršus ritma piemērus, izmantojot vieglāk reproducējamus skaņu augstumus, neizmantojot līnijkopu (skat. 3. att.).



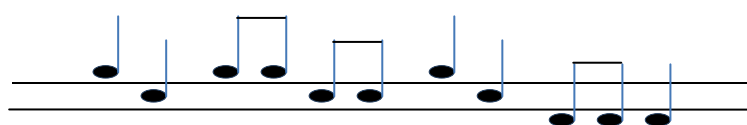
3. attēls. Ritma piemērs

Nākošais solis nošu pieraksta lasīšanas apgūvē ir melodijas uz *vienas skaņas* solfedžēšana un/vai atskaņošana uz blokflautas, nenorādot konkrētu nošu augstumu. Skolēniem piedāvā nošu rakstu, izmantojot vienu nošu līniju, lai radītu izpratni par jēdzienu „notis uz līnijām”, „notis virs līnijām” (skat. 4. att.) un „notis zem līnijām”.



4. attēls. Notis virs līnijām

Vēlāk, pakāpeniski palielinot nošu līniju skaitu līdz pilnai līnijkopai, skolēni apgūst jēdzienus „notis starp līnijām” (skat. 5. att.).



5. attēls. Notis starp līnijām

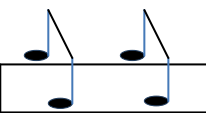

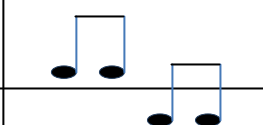

Šāds nošu lasīšanas prasmju apguves paņēmiens ļauj saprast, ka viena un tā pati melodija var skanēt dažādos augstumos. Respektīvi, tiek veidoti pamati relatīvajā solmizācijā un melodiju transponēšanā citās tonalitātēs, kas saskan ar Z. Kodali (*Z. Kodaly*) relatīvās solmizācijas metodisko pieeju.

Piedāvātais darba paņēmiens ļauj skolēniem gan solfedžēt, gan spēlēt uz blokflautas vienkāršus motīvus un melodijas. Sekmīgi muzicē arī tie skolēni, kuriem vēl nav izveidojušās dziedāšanas pamatiemaņas, kuri nespēj reproducēt skaņas augstumu, kuri „rūc”.

Kombinējot dziedāšanas prasmes ar blokflautas spēli, mūzikas stundā veidojas situācija, kas skolēnos veicina prieku par muzicēšanu un pozitīvas motivācijas veidošanos. Skolotājs veido vokāli – instrumentālu mūzikas partitūru (skat. 6. att.), rosinot visus skolēnus iesaistīties muzicēšanā un veidojot situāciju, kurā ikviens skolēns sasniedz pozitīvu rezultātu atbilstošu viņa konkrētajām muzicēšanas prasmēm.

Tikpat svarīga ir grupas muzicēšanas prasmju veidošana. Spēlējot blokflautu, skolēni ieklausās skaņas augstumā un veido precīzu blokflautas skanējumu, akurāti nosedzot instrumenta caurumus jeb gaisa sprauslas. Vienbalsīgu melodiju spēlēšana grupā uz blokflautas sekmē skolēnu dzirdes attīstību un unisona veidošanos dziedāšanas prasmju veidošanā.

Kad skolēni ir sapratuši nošu rakstības principus uz/zem/virs līnijām, pakāpeniski izveido līnijkopu. Nošu raksta līnijkopas apguve ir sākums daudz balsības veidošanai mūzikas mācībā. Izmantojot dziedāšanas un blokflautas spēlēšanas prasmes, skolotājam ir iespēja veidot vokālus, vokāli–instrumentālus un instrumentālus ansambļus.

Balss			
Blokflauta			

6. attēls. Vokāli – instrumentāla partitūra

Skolotājam tas nav viegls uzdevums, jo nepieciešams koordinēt skolēnu centienus spēlēt blokflautu, izmantojot individuālu pieeju skolēniem, piemēram, dažādas sarežģītības partijas, sekojot, lai skolēns spētu sekmīgi veikt izvirzīto uzdevumu. Apvienojot divas un/vai vairāk blokflautu partijas veidojam orķestra muzicēšanas pieredzi. Mūzikas partitūrās metrisku struktūru un skaņkārtu pievieno, kad skolēni izpratuši nošu lasīšanas pamatiemaņas.

### Pētījuma metodoloģija

Pētījuma mērķis: noskaidrot mūzikas skolotāju viedokli par blokflautas spēles izmantošanas iespējām mūzikas mācībā 1. klasē. Pētījumā izmantotās metodes: neformāla diskusija. Pētījuma respondenti: izveidota fokusgrupa, kuras sastāvā ir 8 mūzikas skolotāji. Mūzikas skolotāju pedagoģiskā darba pieredze ir no 2 līdz 25 gadiem, visiem respondentiem ir iegūta augstākā pedagoģiskā izglītība. Fokusgrupas dalībnieki ir savstarpēji pazīstami, kas ļauj moderatoram veidot brīvu un atklātu diskusiju. Diskusijas norises vieta: mūzikas kabinets skolā. Uzsākot neformālu diskusiju par blokflautas izmantošanu mūzikas mācībā, fokusgrupas dalībnieki tiek iepazīstināti ar diskusijas norises kārtību, katrs fokusgrupas dalībnieks tiek pierēģistrēts un katram dalībniekam tiek piešķirts identifikācijas numurs. Diskusijas sākumā grupai tiek piedāvāts dalīties ar savu pieredzi un sniegt komentārus attiecībā uz blokflautas izmantošanu mūzikas mācībā. Diskusijas norises laiks: 50 minūtes.

Apkopojot grupas diskusijā izteiktos viedokļus un argumentus, tika iegūti šādi rezultāti:

- visi fokusgrupas dalībnieki ir pazīstami ar blokflautas spēli;
- 5 respondenti atzīst, ka prot spēlēt blokflautu, 2 respondenti ir apguvuši blokflautas spēli pamatprasmju līmenī, 1 respondents neprot spēlēt blokflautu;
- 4 respondenti blokflautas spēli izmanto mūzikas mācībā, bet tikai 1 respondents ir izmantojis blokflautas spēles elementus dziedāšanas prasmju apgūvē;
- 1 respondents nākošajā mācību gadā ir nolēmis izmantot blokflautas spēli mūzikas stundā;
- visi respondenti blokflautas spēli uzskata par darba paņēmieni, ko var papildus izmantot mūzikas mācībā;
- visi respondenti atzīst, ka blokflautas spēle sekmē skolēnu dzirdes attīstību;
- 6 respondenti uzskata, ka blokflautas spēles apguve mūzikas stundā ir laikietilpīgs mācību paņēmieni, jo mācību satura apguvei jau tāpat ir ierobežots laiks;
- 3 respondenti, kuri izmanto blokflautu pedagoģiskajā procesā, uzskata, ka blokflautas spēles organizēšana mūzikas mācībā nav lietderīga, jo ar skolēniem pieejamajām blokflautām nav iespējams spēlēt unisonā;
- 1 respondents izsaka viedokli, ka blokflautas spēli var izmantot mūzikas stundā, bet tikai strādājot ar iepriekš sagatavotu skolēnu izlasi.

### Secinājumi

Neformālās diskusijas par blokflautas spēles realizāciju mūzikas mācībā izkristalizējās sekojošie secinājumi: mūzikas skolotāji nav gatavi izmantot blokflautas spēli mūzikas mācībā, kaut arī atzīst tās lietderīgumu. Kā galvenie pretargumenti un **negatīvie aspekti** tika minēti:

- skolēni iegādājas dažādu firmu ražotas blokflautas, kuru tembrāli dažāda skaņējums un ne vienmēr identiskie skaņu augstumi neļauj veidot perfektu ansambli;
- blokflautu atšķirīgā (vācu blokflautas un baroka blokflautas) aplikatūra traucē spēles apguvi. Skolēni, vērojot viens otra pirkstu kustības, bieži iemācās spēlēt nepareizus skaņu augstumus, ko skolotājam blokflautas spēles apguves sākumposmā ir grūti kontrolēt;
- mūzikas mācībā lietderīgāk un vieglāk pielietot tradicionālas mācību metodes.

Tomēr mūzikas skolotāji, pamatojot ar personīgo pieredzi, apstiprina, blokflautas spēles realizācijas mūzikas mācībā 1. klašu skolēniem **pozitīvos aspektus**:

- blokflautas spēle sekmē skolēnu muzikālo sasniegumu izaugsmi, īpaši mūzikas skolēnu dzirdes attīstību;
- veicina skolēnu pašizteiksmes prasmju attīstību, jo blokflautas spēle ļauj katram skolēnam realizēt savu individuālo māksliniecisko potenciālu;
- blokflautas spēle mūzikas mācībā sekmē skolēnu izaugsmi gan pedagoģiskajā, gan psiholoģiskajā aspektā.

Autores pieredzes refleksija parāda, ka, vērojot 3 dažādu klašu skolēnu muzikālo izaugsmi, klases, kura mūzikas stundā izmanto blokflautas spēli, muzikālā izaugsme ir vislielākā. Šo secinājumu arī apstiprina to skolēnu skaits, cik skolēni katrā klasē piedalās skolas mākslinieciskās pašdarbības kolektīvos. Klasē ar blokflautas spēles elementiem mūzikas mācībā šādu skolēnu ir visvairāk. Tātad, mūzikas mācību procesā veidojas pozitīva motivācija, kas veicina emocionāla muzikāla pārdzīvojuma nepieciešamību skolēniem, kā arī klases kolektīva veidošanās tendences un skolēnu sadarbības prasmes.



### Literatūra un avoti

1. Howell, S. T. *Kodály and the Recorder*. Skatīts 19.08.2012. <http://www.dolmetsch.com/kodalyrecorder.htm>.
2. Griffiths, D. T. (2007). The neural processing of complex sounds. In: I. Peretz, R. Zattore (Eds.) *The cognitive neuroscience of music*. NY: Oxford University Press.
3. Mediņš, J., Jākabsons, I. (1958). *Dziedāšanas mācīšanas metodika*. Rīga: LVI.
4. Phipers, J. (2012). *The Amazing Recorder*. Skatīts 19.08.2012. <http://www.solarhaven.org/recorder.htm>.
5. Recorder (musical instrument). Skatīts 19.08.2012. <http://en.wikipedia.org/wiki/Recorder>.
6. Tervaniemi, M., Winkler, I., & Naatanen, R. (1997). Preattentive categorization of sounds by timbre as revealed by event-related potentials. *Cognitive Neuroscience and Neuropsychology*, 8, 2571-2574.
7. Townsend, T., Otero, G. (1999). Global Classroom. Activities to Engage Students in Third Millennium Schools. Australia: Hawker Brownlow Education, 242 p.
8. Теплов, Б. (1947). *Психология музыкальных способностей*. Москва: Издательство Академии Педагогических наук РСФСР.
9. Запорожеч, А. (1986). *Избранные психологические труды*. Том Т. Психическое развитие ребёнка. Москва: Педагогика.

## THE ROLE OF PHILATELY IN MUSICAL EDUCATION AND CROSS-CULTURAL INTERACTION

### Filatēlijas nozīme muzikālajā izglītībā un starpkultūru mijiedarbībā

**Ioannis Makris**

High School of Pedagogical and Technological Education  
13str, Pipinou GR-13562 Athens Greece, e-mail: makrisconductor@yahoo.gr

**Abstract.** *In our increasingly diverse societies, it is essential to ensure harmonious interaction among peoples and groups with plural, varied, and dynamic cultural identities as well as a willingness to co-exist. Therefore, the fostering of dialogue among cultures and peoples can only occur on the basis of the recognition of and respect for cultural diversity. In this context, for the dialogue and the interaction across the cultures, educators need to create educational actions and strategies so that cross-cultural dialogue and interaction may take place. Philately and music are two tools that can help teachers in that direction.*

*Philately is the study of stamps, postal history, and other related items. Philately is an incredible journey into the world of stamps which give a unique view of the history and culture of a country. Stamp collections entail a wide range of topics. In this paper, we considered it useful to confine to thematics related to music, musical instruments, great musicians, etc.*

*The present study aims at showing how specific stamp thematics can be used as a means towards teaching music and, in particular, history of music; musical instruments; and ethnomusicology. It also aims at highlighting how students, through observation and research, can discover information about other cultures and nations by taking up a creative and affordable hobby that is both educational and fun. Last, the present research focuses on how philately and stamp collections related to music can become an effective educational tool for teachers and the educational system towards promoting cross-cultural dialogue and interaction.*

**Keywords:** *composers, conductors, music, musicians, instruments, orchestras, stamps, pedagogy, philately.*

### Introduction

In pedagogy, teaching styles abound. Each style uses a variety of different strategies (Meyen, Vergason, Whelan, 1996). The style of teaching that a teacher chooses, involves a number of factors depending on the kind of class s/he teaches, the age of her/his students, and the size of her/his class. Lecturing is one style of teaching during which the teacher handles all instruction. The instructor can also incorporate class discussion into lectures so that all of the material can be examined aloud by the students. Elementary school children are apt to learn through games and hands-on exercises which stimulate learning. A class of older students, such as a high school class, can benefit from learning by that class' students teaching each other (Strike, 1975).

Teaching also involves a great deal of pedagogical approaches. The type of pedagogical approach is determined by the strategy, the method, and the technique that each teacher uses. Some important pedagogical approaches are: (1) The humanist- and pupil-centred approaches. Carl Rogers saw the main job of a teacher as facilitating learning rather than direct teaching. He believed that teachers should create supportive learning environments where pupils would grow to love learning (Rogers, 1962: 60). Rogers found that children preferred classrooms where they collaborated, carried out their own investigations, and taught each other. (2) Constructivist teaching (Bruner, 1960: 54) which supports that teachers should facilitate learning rather than merely tell children what to learn. Pupils are encouraged to be autonomous learners, the activities must be interactive and pupil-centered, learners are actively involved in lessons, and there is a democratic feel to the class. (3) The Motivational approach which maintains that what motivates children is a complex issue (Keller, 1988). John Keller produced the ARCS model for lesson design based on the work of Abraham Maslow, who said that people's behavior is dominated by "needs". Starting with the need for

food and water and progressing to needing to feel safe, people next need friendship and a feeling of self worth. If such needs are met then positive learning can take place and people could end up achieving self-actualisation. (4) Keller's model provides for positive learning which argues that attention can be gained by a stimulating question, a thought-provoking reading, or a video clip employing relevance-use language and examples familiar to each teacher's pupils (Keller, 1987). Further, teachers must safeguard the self-confidence of students by making sure that the content is not too challenging. Coming to the end of this learning experience necessitates satisfaction, in other words, students need to be rewarded with a sense of achievement.

### **Aim**

In our increasingly diverse societies, it is essential to ensure harmonious interaction among people (Vygotsky, 1978: 79) and groups with plural, varied, and dynamic cultural identities as well as a willingness to co-exist. Therefore, the fostering of dialogue among cultures and peoples can only occur on the basis of the recognition of and respect for cultural diversity. In this context, educators need to create educational actions, strategies, and techniques so that cross-cultural dialogue and interaction may take place. Philately and stamps can be a powerful and flexible tool that can help us develop new actions, strategies, and techniques. All theories mentioned above stand to benefit from using stamps as a teaching technique. Philately is defined as the study of stamps and postal history and other related items. Philately is an incredible journey into the world of stamps which give a unique view of the history and culture of a country. Stamp collections cover a wide range of topics. The aim of our research is to study how stamps can be used as a pedagogical tool.

### **Methodology**

Our research is mainly supported by online sources of registered stamps to which students have easy access. In the first part of this study, we considered it useful to carry out a survey of the stamps that students may find online. We also considered it useful to confine to some specific thematics related to music, instruments, musicians, composers, conductors, orchestras, and operas. Today, the Internet can play an important tool in education. In combination with an interactive whiteboard teachers can teach their students a great deal of things while keeping their interest alive. In the second part of the present paper, we conduct an analysis of how the above topics can be used in music classes and school classes in general. In the third part of the present paper, we make a synthesis of all the information our research gathered by making important conclusions.

### **Materials**

Our research on the Internet leads to an enormous amount of information. The number of music-related stamps worldwide is dizzying at best. In Table 1 we show some of the results our Internet search had. This table shows a different internet address for each musical topic. Those addresses are a treasure trove of stamp images from countries all over the world. Each site has the basic material needed by the teacher. However, one problem encountered on those sites is that the way their material is organized leaves much to be desired. What is more, educational purposes are entirely left out.

Table 1

## Online sources

Topic	URL address
<b>Instruments</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>
<b>Musicians</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+musicians&amp;oq=stamp+musicians&amp;gs_l=img.12...111612.154999.0.157167.32.26.6.0.0.0.136.3021.2j24.26.0...0.0...1c.1.9.img._M69Gv1aIko&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+musicians&amp;oq=stamp+musicians&amp;gs_l=img.12...111612.154999.0.157167.32.26.6.0.0.0.136.3021.2j24.26.0...0.0...1c.1.9.img._M69Gv1aIko&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>
<b>Orchestras</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+Orchestra&amp;oq=stamp+Orchestra&amp;gs_l=img.3...3665.7071.3.8159.10.9.1.0.0.0.155.1138.0j9.9.0...0.0...1c.1.9.img.hk3rlgU_w4&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+Orchestra&amp;oq=stamp+Orchestra&amp;gs_l=img.3...3665.7071.3.8159.10.9.1.0.0.0.155.1138.0j9.9.0...0.0...1c.1.9.img.hk3rlgU_w4&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>
<b>Operas</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+Opera+&amp;oq=stamp+Opera+&amp;gs_l=img.3...21139.22222.7.22820.6.6.0.0.0.0.122.717.0j6.6.0...0.0...1c.1.9.img.SauJW4NbxTY&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+Opera+&amp;oq=stamp+Opera+&amp;gs_l=img.3...21139.22222.7.22820.6.6.0.0.0.0.122.717.0j6.6.0...0.0...1c.1.9.img.SauJW4NbxTY&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>
<b>Jazz</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+Jazz&amp;oq=stamp+Jazz&amp;gs_l=img.3...27944.31048.9.31621.10.10.0.0.0.0.151.1272.0j10.10.0...0.0...1c.1.9.img.wj2O52ywOD0&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+Jazz&amp;oq=stamp+Jazz&amp;gs_l=img.3...27944.31048.9.31621.10.10.0.0.0.0.151.1272.0j10.10.0...0.0...1c.1.9.img.wj2O52ywOD0&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>
<b>Composers</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+composers&amp;oq=stamp+composers&amp;gs_l=img.3...49038.53851.15.54540.22.22.0.0.0.0.139.2761.0j22.22.0...0.0...1c.1.9.img.R1Vk_ZsUAE8&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+composers&amp;oq=stamp+composers&amp;gs_l=img.3...49038.53851.15.54540.22.22.0.0.0.0.139.2761.0j22.22.0...0.0...1c.1.9.img.R1Vk_ZsUAE8&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>
<b>Conductors</b>	<a href="https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+conductors&amp;oq=stamp+conductors&amp;gs_l=img.3...24956.29982.17.30457.19.17.2.0.0.0.292.1975.4j11j2.17.0...0.0...1c.1.9.img.pzuCWmnuMM&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675">https://www.google.gr/search?q=stamp+instruments&amp;rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;tbo=u&amp;source=univ&amp;sa=X&amp;ei=DupqUYXYHqip4ASRmIDoDQ&amp;ved=0CFgQsAQ&amp;biw=1280&amp;bih=675#rlz=1C1CHNY_elGR370GR370&amp;tbm=isch&amp;sa=1&amp;q=stamp+conductors&amp;oq=stamp+conductors&amp;gs_l=img.3...24956.29982.17.30457.19.17.2.0.0.0.292.1975.4j11j2.17.0...0.0...1c.1.9.img.pzuCWmnuMM&amp;bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&amp;bvm=bv.45175338,d.d2k&amp;fp=d6a72c95cc96dc2c&amp;biw=1280&amp;bih=675</a>

Another serious problem is that teachers may not be quite conversant with what is happening around the globe. For example, in the image below (Figure 1) we give a small example of the musical instruments of Gambia. How many of us educators are that knowledgeable about the musical instruments and music of Gambia?



Figure 1. From the “instruments” online resources

## Results

The basic task set before and question posed to teachers is: How can they use this educational material appropriately? To do this, teachers need to design some training activities. In the table below (see Table 2), we propose a series of educational activities teachers can use. These educational activities resulted from (1) the analysis of the musical topics; and (2) the fact that the student must become involved in the learning process.

These training activities can be a very important tool for the teacher. The teacher can use any of the pedagogical approaches s/he wants (as mentioned at the beginning of the article) and can also develop a new classroom “culture”. Through this new culture, students will learn to employ works of art to get information about the world. Through these activities, students can participate, observe, compare, understand, learn, work, and think. A lesson which uses stamps acquires interest for the students who can learn a lot about other countries in the most delightful way. Our personal teaching experience in this area was the principal motivation behind the present article.

Table 2

### Pedagogical activities using stamps

Topic	Activity
<b>Instru- ments</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Observation of the instruments concerning                             <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ the production of sound</li> <li>▪ the material</li> </ul> </li> <li>○ Classification of the instruments (Hornbostel-Sachs) in the following categories:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <u>Idiophones</u> (<u>Instruments</u> which produce sound by <u>vibrating</u> themselves)</li> <li>▪ <u>Membranophones</u> (<u>Instruments</u> which produce sound via a <u>vibrating</u> membrane)</li> <li>▪ <u>Chordophones</u> (<u>Instruments</u> which produce sound via <u>vibrating</u> strings;</li> <li>▪ <u>Aerophones</u> (<u>Instruments</u> which produce sound via <u>vibrating</u> columns of air)</li> <li>▪ <u>Electrophones</u> (<u>Instruments</u> which produce sound electronically)</li> </ul> </li> <li>○ Find important musical instruments of the countries chosen</li> <li>○ Study ethnological elements of each country seeking information on the Internet</li> </ul>

<b>Instruments</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Search for information of the relevant countries</li> <li>○ Search for information and videos on Youtube about musicians who play these instruments</li> </ul>
<b>Musicians</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Classify musicians by country of origin</li> <li>○ Classify musicians by musical period</li> <li>○ Classify each musician’s music by musical genre</li> <li>○ Find out more details about the lives of those musicians</li> <li>○ Look for important musical works on Youtube</li> </ul>
<b>Orchestras</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Discover the orchestral world</li> <li>○ Learn about the structure of Orchestra</li> <li>○ Learn about the categories of musical instruments</li> <li>○ Listen to important recordings on Youtube</li> </ul>
<b>Operas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Study the great singers of opera and categorise by country</li> <li>○ Learn about the most important operas</li> <li>○ Find information about opera houses</li> <li>○ Listen to important interpretations and to the voice of important singers on Youtube</li> </ul>
<b>Jazz</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Look for important jazz musicians</li> <li>○ Find the important Jazz periods</li> <li>○ Learn about Jazz periods</li> <li>○ Listen to important recordings of jazz on youtube</li> </ul>
<b>Composers</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Classify composers: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ by country</li> <li>○ by music period</li> <li>○ by style</li> </ul> </li> <li>○ Learn about each composer’s life</li> </ul>
<b>Conductors</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Classify composers: <ul style="list-style-type: none"> <li>○ by country</li> <li>○ by music period</li> <li>○ by style</li> </ul> </li> <li>○ Learn about each composer’s life</li> <li>○ Learn about major concerts and presentations</li> </ul>

### Summary

In the present study we have seen how specific stamp thematics can be used as a pedagogical tool for teaching music and more specifically history of music, musical instruments, and ethnomusicology. Table 1 shows some online source for teachers and students. Table 2 presents a series of important pedagogical activities using stamps. Those activities aim at highlighting how students, through stamps observation and research can discover information about music and music-related topics. This article also helps us in understanding how students, through stamps, can discover other cultures and nations and acquire an affordable hobby that is both educational and fun. In conclusion, we can confirm that art can prove very useful in the education. Philately and music-related stamp collections can be a major and effective educational tool for teachers and the educational system itself in promoting cross-cultural dialogue and interaction. Last, this pedagogical approach using stamps can bring students closer to philately. Students will learn how to collect stamps, become familiar with several collections, ways of observation, and the artistic value of the stamps.

**Kopsavilkums.** Mūsdienu atšķirīgajā sabiedrībā ir svarīgi nodrošināt harmonisku mijiedarbību starp cilvēkiem un grupām ar daudzām, dažādām un dinamiskām kultūras identitātēm kā arī vēlmi pastāvēt līdzās. Tādējādi dialoga starp kultūrām un cilvēkiem veicināšana var notikt tikai, balstoties uz kulturālās daudzveidības atzīšanu un cienīšanu. Pedagoģiem vajadzētu veidot izglītojošus pasākumus un stratēģijas, lai starpkultūru dialogs un mijiedarbība varētu notikt. Filatēlija un mūzika ir divi līdzekļi, kas var palīdzēt skolotājiem šajā virzienā. Filatēlija ir pastmarku, pasta vēstures un citu ar to saistītu lietu pētīšana. Filatēlija ir neticams ceļojums pastmarku pasaulē, kas dod unikālu ieskatu valsts kultūrā un vēsturē. Pastmarku kolekcijas ietver sevi plašu tēmu klāstu. Autors uzskata par lietderīgu šajā rakstā aktualizēt tematiku saistītu ar mūziku, mūzikas instrumentiem, slaveniem mūziķiem utt. Pētījuma mērķis ir atklāt, kā īpaša pastmarku tematika var tikt izmantota kā mācību līdzeklis mūzikā un, jo īpaši, mūzikas vēsturē, mūzikas instrumentos un etnomuzikoloģijā. Tā mērķis ir arī atklāt, kā studenti, izmantojot novērošanu un pētniecību, var atrast informāciju par citām kultūrām un nācijām, uzsākot radošu un pieejamu hobiju, kas ir gan izglītojošs, gan izklaidējošs. Visbeidzot, šis pētījums atklāj, kā filatēlijas un pastmarku kolekcijas, kas saistītas ar mūziku, var kļūt par efektīvu mācību līdzekli skolotājiem un izglītības sistēmai, lai veicinātu starpkultūru dialogu un mijiedarbību.

### Bibliography

1. Angyal, A. (1941). *Foundations for a Science of Personality*. New York: Commonwealth Fund.
2. Attewell, J. (2005). *Mobile Technologies and Learning: A technology update and m-learning project summary*. London: Learning and Skills Development Agency.
3. Bruner, J. S. (1960). *The Process of Education*. Cambridge, Mass: Belknap Press.
4. Gendlin, E. T. (1978). *Focusing*. New York: Everest House.
5. Grof, S. & Grof, J. H. (1977). *The Human Encounter with Death*. New York: E. P. Dutton Co.
6. Keller, J. M. (1999a). *Motivational systems*. In H. D. Stolovitch, & E. J. Keeps (Eds.), *Handbook of human performance technology*, 2<sup>nd</sup> Edition. San Francisco: Jossey-Bass Inc., Publisher.
7. Keller, J. M. (1987b). *The Systematic Process of Motivational Design*. *Performance & Instruction*, 26(9), 1-8.
8. Keller, J. M., & Suzuki, K. (1988). Application of the ARCS model to courseware design. In D.
9. Keller, J. M., and Burkman, E. (1993). *Motivation Principles*. In M. Fleming and W. H. Levie (eds.), *Instructional Message Design: Principles from the Behavioral and Cognitive Sciences*. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Press.
10. Keller, J. M. (1987). Development and use of the ARCS model of motivational design. *Journal of Instructional Development*, 10(3), 2-10.
11. Means, T. B., Jonassen, D. H., & Dwyer, F. M., (1997). *Enhancing relevance: Embedded ARCS strategies vs. purpose*. *Educational Technology Research and Development*, 45(1), 5-18.
12. Meyen, E. L., Vergason, G. A., & Whelan, R. J. (1996). *Strategies for teaching exceptional children in inclusive settings*. Denver: Love Publishing Co.
13. Rogers, C. R. (1954). *A theory of therapy, personality, and interpersonal relationships*. In S. Koch (ed.), *Psychology: A Study of a Science*, vol. III. P.184-256. New York: McGraw Hill.
14. Rogers, C. R. (1962). *Toward becoming a fully functioning person*. In *Perceiving, Behaving, Becoming*.
15. Strike, K. A. (1975). The Logic of Learning by Discovery. In *Review of Education Research* 45, 3, 461-483.
16. Shih, Y. E. (2005). Seize Teachable and Learnable Moments: SMSE instructional design model for mobile learning. Paper presented at the *International Association for Development of the Information Society International Conference Mobile Learning* June 28-30, Malta.
17. Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in Society: The development of higher psychological process*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
18. Whyte, L. (1974). *The Universe of Experience*. New York: Harper & Row.

## TOTALITĀRISMS UN MŪZIKA 20. GADSIMTA KONTEKSTĀ

### Totalitarianism and music in the context of the 20<sup>th</sup> century

**Andris Vecumnieks**

Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Kr. Barona 1, Rīga, Latvija,  
e-pasts: andris.vecumnieks@jvlma.lv

**Baiba Kurpniece**

Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Kr. Barona 1, Rīga, Latvija,  
e-pasts: baiba@sinfoniettariga.lv

**Abstract.** *The article Totalitarianism and Music evaluates the system of totalitarianism and realization of its ideologies in arts. The article does not aspire to provide comprehensive and detailed analysis of totalitarianism, its purpose is to create an informed impetus for further in-depth studies of totalitarianism, the objectives are to (1) comprehend the totalitarian systems and the musical culture politics established in 1930ies by the most notable examples of totalitarianism – USSR and Germany (3<sup>rd</sup> Reich), (2) to compare these examples, highlighting the main ideological conceptions of the realization of the aforementioned culture politics (socialistic realism, songs of masses, degenerate music, censorship, ceremonial, music outside the law, et al), (3) to observe differences and similarities in the perceptions of the ideological criteria of “correct” art (principle of party and principle of nationalism), (4) to define the place and role of the artist – creative personality – in these systems. The work employs methods based on research of scientific and journalistic sources, audio and video documents that capture processes of the given time period, personal competencies of composer and conductor, as well as other available materials.*

*The conclusion of the article offers a comparison of similarities and differences of music politics in totalitarian systems. Fundamentally, several similar totalitarian ideologies and mechanisms of artistic control exist; differences hide within their realization and concept of priorities, as well as in the general perception and view of culture politics.*

*Music and arts are subject to control exerted by party and ruling elite; the term music outside the law is clearly defined. Musical and ideological upbringing objectives facilitate its purpose for wide social strata (music in factories, for town squares, for working people, etc). The relative competence of the leaders (Y. Stalin and A. Hitler) in music history and musical processes, their general interest in music and arts, as well as desire and pleasure to act as “enlightened rulers” facilitated spreading of specific musical taste and comparatively proficient evaluation of musical tendencies, as well as valid concept definitions. The “ideological” composer of both systems was Beethoven, confirming the universal nature of his music.*

*In the Soviet Union the mass musical education was realized through new music of social realism, reflecting the ideology of the regime. The culture politics of the 3<sup>rd</sup> Reich prioritized values of classical music. The USSR differentiated music and art according to their ideological characteristics, declaring the aesthetics of social realism and mass songs the cornerstones of its culture ideology. In Germany, however, music and arts were differentiated according to national characteristics (degenerate art). In contrast with the communist ideology of ceremonial and commissioned music, Germany forbids composition of dedications to individuals or to party. The juxtaposition of mass song and academic music, as well as the contrasting attitudes towards innovative elements in art are the most significant differences between both totalitarian culture politic systems.*

**Keywords:** *Anti-Semitism, Censorship, Ceremonial, Degenerate Music, Language of Art, Music Outside the Law, Party Nature, Social Realism, Song of Masses, Folk, System of Signs, Text and Subtext, Totalitarianism.*

### Ievads

20. gadsimta mūzikas vēsture piedāvā ļoti daudzveidīgu, kontrastainu un savstarpēji izslēdzošu panorāmu. Tā jutekliski pārkarsušo ekspresionismu nomaina antiemocionālais un racionālais neoklasicisms, nereālo vīziju un izjūtu pārņemto impresionismu noraida skaudrais, lietišķais un pat brutālais futūrisms, fovisms un urbānisms. Taču 20. gadsimta mūzikas kontekstā īpaša vieta ir 20.-30. gadu mūzikas un mākslas virzieniem, kas divu pasaules starpkaru posmā provocēja un iniciēja gan totalitāro politisko sistēmu rašanos, gan arī šo sistēmu saistīto mūzikas un mākslas procesus, kad politikas ietekme uz mākslu bija



noteicošāka par individuālajām mākslinieciski estētiskajām nostādnēm. Fašisms Itālijā (B. Musolini), nacionālsociālisms Vācijā (Ā. Hitlers) un komunisms Padomju Savienībā (J. Staļins) sekmēja un rosināja savdabīgas mūzikas kultūras un mūzikas politikas rašanos, kur diktatoru un vadoņu noteiktās „mākslinieciskās prasības” daudzas mūzikas un mākslas vērtības padarīja „ārpus likuma” (Meri, 2011).

Raksts „Totalitārisms un mūzika 20. gadsimta kontekstā” izvērtē totalitārisma sistēmas un tās ideoloģijas realizāciju mākslā. Raksts nepretendē uz vispusīgu un detalizētu totalitārisma analīzi, tā **mērķis** ir radīt informatīvu impulsu tālākām un detalizētākām totalitārisma studijām; **uzdevumi**: 1) rast priekšstatu par totalitārisma sistēmas un tās spilgtāko izpausmju, PSRS un Vācijas (3. Reiha), 30. gadu veidoto mūzikas kultūrpolitiku, 2) veidot to salīdzinājumu, norādot uz galvenajām tās realizācijas ideoloģiskajām nostādnēm (sociālistiskais reālisms, masu dziesma, deģenerātu mūzika, cenzūra, ceremoniāls, *mūzika ārpus likuma* u. c.), 3) veidot salīdzinājumu, norādot uz kopīgajām un atšķirīgajām izpausmēm mākslas „pareizuma” ideoloģiskajā kritērijā (partejiskuma princips un nacionālais princips), 4) aktualizēt mākslinieka – radošas personības vietu un lomu šajās sistēmās. Darbā izmantotās **metodes** balstās uz zinātniskās un publicistiskās literatūras materiālu pētniecību, audio un video dokumentiem, kas liecina par attiecīgā laikmeta norisēm, kā arī uz komponista un diriģenta kompetenci un pieejamajiem materiāliem.

### Totalitārisma definīcija

Totalitāro sistēmu un totalitārisma definīcija ir nodarbinājusi zinātnieku un politologu prātus jau tūlīt pēc Otrā pasaules kara, kura noslēgums iezīmēja radikālu pasaules pārdales un ietekmes sfēras modeli. Totalitārismu, kā norāda Dž. Talmons, ir pētījuši tādi pasauleslaveni prāti kā Hanna Ārente, Karls Popers, Ludvigs fon Mizess, Kārltons Heiss, Ernsts Nolte, Huans u. c. (Talmons, 1993), kuri definē totalitārismu un norāda uz piecām galvenajām tā pazīmēm: „Totalitārisms ir režīms, kurā valsti pārvalda bez sabiedrības līdzdalības, lēmumi totalitārisma tiek pieņemti bez saskaņošanas ar sabiedrības vairākumu; nozīmīgākās sociālās, ekonomiskās un politiskās darbības totalitārā režīmā kontrolē valsts.” (Totalitārisms, 2013). Būtisku ieguldījumu un papildinājumu totalitārisma izpētē piedāvā politologs K. J. Frīdrihs un poļu izcelsmes ASV sabiedriskais darbinieks, „aukstā kara” ideologs, bijušais ASV valsts sekretārs Z. Bžezinskis, kurš blakus politiskajām un sociālajām totalitārisma pazīmēm iezīmē arī mākslas un kultūras jomu skarošas problēmiezīmes (Friedrich, Brezezinski, 1956: 7). Šīs pazīmes raksturo totalitārās sistēmas kā milzīgu radošās un mākslinieciskās dzīves un sfēras kontroles aparātu, padarot aktuālu jautājumu par mākslinieka un **radošās personības** eksistences nosacījumiem šajās sistēmās.

### Mākslinieka vieta, sūtība un loma totalitārajās sistēmās

Savā fundamentālajā pētījumā „Staļins un rakstnieki” krievu rakstnieks B. Sarnovs (Сарнов, 2011) analizē ne tikai Staļina laika rakstnieku un dzejnieku daiļrades vietu un ievirzi PSRS totalitārās sistēmas kontekstā<sup>1</sup>, bet arī norāda uz īpašo radošo profesiju pārstāvju vietu un darbības nosacījumiem, norādot uz mūžīgo neatrisināmo konfliktu starp mākslinieku un varu un varas centieniem virzīt mākslinieku „pareizajā gultnē”. Viņš norāda, ka māksliniekam visu laiku jālaipo starp popularitāti vai godīgumu, starp konfrontāciju vai kompromisu, izmantojot gan īpašo mūzikas *Ēzopa valodu*, gan zemtekstus un muzikālos slepenrakstus, uz ko norāda arī izcilais krievu semiotiķis J. Lotmans (Лотман, 2010). Mūzikas izteiksmes līdzekļu un satura piedāvājuma konfrontācija tieši mūzikā ir iespējama visspilgtāk, jo

<sup>1</sup> Totalitārisma izpratnes būtību tuvāk skat. „Marxism: The New Grove Dictionary of Music and Musicians” vol. 16 (2013).

muzikālais saturs pats par sevi ir neatšifrējams vēstījums; var konstatēt tikai „pretvalstiskas” kompozīcijas tehnikas, bet ne to saturu (ne velti vislielāko kritiku izpelnījās tieši skatuves darbi, nevis instrumentālā mūzika, jo tajā nav iespējams precīzi noteikt „ideoloģiskā vēstījuma” pareizumu). Protams, daudzas B. Sarnova tēzes var tikt diskutētas un apšaubītas to pārlieku lielā esejiskā emocionālā īpatsvara dēļ. Taču četru sējumu apjomīgais pētījums, kurš balstīts gan uz rakstnieku daiļrades analīzi, gan uz fundamentālu arhīvu un dokumentu materiālu izpēti, ļauj spriest par totalitārās sistēmas darbības mehānismu ne tikai PSRS, bet arī citās valstīs, t. sk. Ā. Hitlera laika Vācijā. Turklāt līdzīgus vērtējumus par mākslinieku un radošā cilvēku vietu totalitārajā sistēmā piedāvā arī A. Ross: „Komponisti necēlās vienotā frontē pret totalitārismu, tieši otrādi: daudzi no viņiem to aktīvi atbalstīja. Divdesmitajos, kapitālisma gados, kad viss bija pieejams visiem, nopietnās mūzikas komponistiem bija jākonkurē ar masu kultūru, ko izplatīja jaunie masu saziņas līdzekļi, radīdami jaunu aristokrātiju – kinozvaigznes, populārus mūziķus un visādas citādas slavenības „bez portfeļa”. Komponisti, kuru eksistence gadsimtu gaitā bija bijusi atkarīga no baznīcas, aristokrātijas un bagātās vidusšķiras dāsnuma, džeza laikmetā piepeši palika bez droša finansiāla atbalsta. Tā nu daži no viņiem sāka sapņot par politikas bruņinieku baltā zirgā, kas ieradīsies un viņus glābs. Diktatori šai lomai lieliski derēja. J. Staļins un Ā. Hitlers, sagrābuši savās rokās varu, atgādināja agrāko gadsimtu monarhus – mākslu mīļotājus (...), sevi uzskatīja par vislabākajiem tautas gaumes un vēlmju pazinējiem, vienlaikus paši savās acīs būdami intelektuāļi un mākslu baudītāji, sabiedrības progresīvākās daļas pārstāvji. Prasmīgi izmantodami radošu personību rakstura vājības, viņi, no vienas puses, kārdināja šos cilvēkus ar varu, no otras – biedēja ar iznīcību. Un komponisti cits pēc cita padevās un stājās vienotā ierindā. Diktatūras ēnu zemē nevar spriest melnbaltās kategorijās” (Ross, 2012).

### PSRS kultūrpolitika

Lai īstenotu šādu ideoloģisko kultūrpolitiku, 30. un 40. gados tika leģitimizēti vairāki normatīvie akti, kurus izsmeloši apraksta un analizē S. Kruks savā pētījumā „Par mūziku skaistu un melodisku”, centrējot un lokalizējot to Padomju Latvijas kontekstā (Kruks, 2008). Turklāt šie normatīvie akti tā vai citādi ir krasā pretrunā ar pašas PSRS sludināto „inovatīvo strādnieku šķiras mūziku”, kas radīja iespēju gan aktuālas ārzemju mūzikas piedāvājumam (A. Berga „Voceks” u. c.), gan arī futuristiskiem pašu Krievijas komponistu muzikāliem meklējumiem (D. Šostakoviča „Otrā simfonija” un „Trešā simfonija”, A. Mosolova balets „Rūda” u. c.). Būtiski ir divi raksti. Viens no tiem – „Сумбур вместо музыки!” (no krievu valodas – „Nevis mūzika, bet jucekļis”), publicēts 1936. gada 28. janvārī, tas bija redakcijas raksts avīzē „Pravda” par D. Šostakoviča operu „Menskās aprīņa lēdija Makbeta”. Otrs bija redakcijas raksts „БАЛЕТНАЯ ФАЛЬШЬ” (no krievu valodas – „Neīstais balets”), publicēts avīzē „Pravda” 1936. gada 6. aprīlī, un tas bija par D. Šostakoviča baletu „Gaišais strauts” („Светлый ручей”). Abi šie raksti pēc būtības bija autoritāra partijas kultūras kritika, – „mūzika, kas apzināti izveidota otrādi (krievu valodā – „шиворот навыворот”), būtībā nozīmēja stingras partijas kontroles aizsākumu un autora uzdrīkstēšanos neieklausīties šajos partijas norādījumos. Interesanti, ka raksts „Сумбур вместо музыки” norādīja uz D. Šostakoviča pārāk sarežģīto, savukārt „Балетная фальшь” – uz pārāk vienkāršo un primitīvo mūzikas valodu (Kruks, 2008). Varai bija nepieciešams sākt ar tādas personas māksliniecisko kontroli, kura līdz tam baudīja vislielāko varas atbalstu un labvēlību. „Šostakoviča lieta” iezīmēja jaunu kultūras vadības stilu – nekāda radoša patstāvība, personību nepieciešams nomelnot, iebiedēt un ievirzīt citās sliedēs ar cenzūras, cietuma un nāves draudiem. „Ar kādu taču bija jāsāk”, – tādēļ sāka ar ģēniju, kas atbalsosjās visos citos māksliniekos un kuru varēja un vajadzēja glābt no daiļrades pagrimuma. Tā sākās cīņa par jaunu morāli, – cīņa pret “inteliģences” mākslu, kas sekmēja un motivēja PSRS Komponistu

Savienības un žurnāla *Советская музыка* nodibināšanos. Visu šo kampaņu papildināja darbaļaužu spriedumi par patiesas mākslas nepieciešamību, presi pārņēma citāti no darbaļaužu kolektīvu sapulcēs paustajām kaislīgajām runām, kuri vairumā pārsteidz un pat šokē ar savu traģikomisko ievirzi (Kruks, 2008). Valsts sāka veikt ideoloģiskā pedagoga funkcijas un pielietot „īsā pavada principu” (krievu valodā – „кнут и пряник”) – metodiska atzinība un slavinājums (pedagoga darbs, prēmijas, apbalvojumi, deputāts u. c.). Vara lepojas ar D. Šostakoviča ģenialitāti un izmanto viņa pasaules slavu. Visas šīs kampaņas vainagojums bija 1936. gada PSKP CK plēnums, kurš pasludināja sociālistisko reālismu kā vienīgo īsteno sociālistiskās sabiedrības estētisko ideoloģiju un aizsāka nežēlīgu cīņu pret formālismu mākslā un mūzikā, kas izvērtās par teroru pret mākslas un kultūras darbiniekiem, formālismu pielīdzinot kontrrevolūcijai (Socialist realism, 2013). 1941. gadā tika izveidota J. Staļina prēmija mākslā, kultūrā un zinātnē, lai diferencētu un sekmētu radošo personu inovatīvās aktivitātes. Būtībā tas bija mākslas etalons un žņaugš.

Otrā pasaules kara laikā varas uzraudzība pār mākslu it kā atvirzījās otrajā plānā, lai gan vara visādā ziņā sekmēja tos mākslas darbus, kas patriotiski un heroiski motivējoši uzrunāja tautu kara laikā, tika sekmēti un atbalstīti arī darbi, kuros inovatīvais elements bija noteicošāks par saturisko (piemēram, S. Prokofjeva t. s. „Kara klavieru sonātes” – Sestā, Septītā un Astotā, kas tika apbalvotas ar Staļina prēmiju). Taču pēc kara cīņa par ideoloģiski korektu mākslu atsākās no jauna. To zināmā mērā sekmēja strauja avangarda kustības izplatīšanās un attīstība Rietumeiropā (piemēram, Darmštadtes vasaras kursi u. c.), un padomju vara nevarēja pieļaut šo idejisko vēsmu izplatību PSRS. Par *vēsturisku dekrētu* nodēvētais dokuments (VK(b)P CK politbiroja lēmums par V. Muradeli operu „Lielā draudzība” (no krievu valodas – Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере „Великая дружба” В. Мурадели) uzsāka nežēlīgu cīņu pret formālismu. Turklāt, ja 1936. gadā partija tikai mācīja, kā vajag rakstīt mūziku, tad 1948. gadā PSKP CK ideoloģiskā sekretāra A. Ždanova vadībā jau sāka sodīt par to, ka komponisti nerakstīja pēc partijas norādījumiem. Pie formālistiem tika pieskaitītas tādas personības kā D. Šostakovičs, S. Prokofjevs, A. Hačaturjans, V. Šebaļins, G. Popovs, N. Mjaskovskis, D. Kabaļevskis, J. Šaporins u. c. Tika veidoti saraksti ar aizliegtiem uzvārdiem un aizliegtiem skaņdarbiem, komponisti nosodīja paši sevi un cits citu. Pats „vaininieks” V. Muradeli bija aktīvākais lēmuma atbalstītājs, atzīstot sevi par vainīgu. Komponisti tika pakļauti represijām, kas sekmēja maksimālu mūzikas patriotizācijas un demokratizācijas vilni, ko perfekti savā parodijā „Antiformalistiskā paradīzīte” (no krievu valodas – „Антиформалистический паёк”) atspoguļoja D. Šostakovičs. Parādījās jauna estētiska kategorija – smalkums, kompozīcijas fakultātes studenti bailēs no represijām „svītvoja” savās partitūrās visus disonējošos intervālus. A. Ross to dēvēja par *baiļu mākslu*: „Bailes, ko dzejnieks izjūt rakstīdams, vēl nav nekas salīdzinājumā ar tām bailēm, kas stindzina slepenpolicijas klātbūtnē. Mūsu mistiskās bailes no eksistences noslēpuma kā tāda vienmēr pārmāc primitīvās bailes no varmācības un nogalināšanas (Nadežda Mandelštama). Padomju varas gados cilvēkiem bija vairs atlikušas tikai šīs, otrā veida bailes (Osips Mandelšams).” (Ross, 2012).

1948. gadā notika PSRS Komponistu savienības kongress, kurā, neraugoties uz vairuma komponistu *klusēšanas sazvērestību* (aizbildinoties ar slimību, neieradās lielākā daļa komponistu), par Komponistu savienības priekšsēdētāju tika ievēlēts T. Hreņņikovs, kurš vadīja šo institūciju līdz pat tās sabrukumam kopā ar PSRS 1991. gadā, demonstrēdams izcilu hameleona prasmi un spējas pielāgoties visām varām visos laikos.

Ja 1936. gada notikumi Latvijā neskāra, tad 1946. un 1948. gads ienesa būtiskas pārmaiņas arī Latvijas mūzikas un mākslas domāšanā. 1948. gada atbalsis Latvijā skāra J. Ivanova, R. Grīnblata u. c. komponistu daiļradi, par ko sīkāk jau pieminētajā S. Kruka vēstījumā un A. Klotiņa fundamentālajā pētījumā (Klotiņš, 2011).

## Sociālistiskais reālisms un tā principi

Sociālistiskā reālisma rašanās saistīta gan ar iepriekšējo mākslas virzienu izvērtējuma un novērtējuma pārskatīšanu un pārvērtēšanu (to, ko traktēja kā pozitīvu, tagad vērtē kā krasi negatīvu un otrādi), gan ar *profesionālisma mākslā* jēdziena savdabīgu izpratni – mākslai nav jābūt inovatīvo ideju ģenerācijai, jo visi inovatīvie virzieni un idejas rosina domāt, bet Padomju cilvēkam nav jādomā, viņa vietā domā partija un valdība, nosakot, kas viņam būs jā dara. Sociālistiskais reālisms ir mākslas virziens un daiļrades metode, kas 1932. gadā padomju savienībā tika pasludināta par vienīgo pareizo mākslas izteiksmes veidu. Sociālistiskā reālisma un padomju estētikas definīcija nosaka, ka sociālistiskais reālisms ir paties un vēsturiski konkrēts īstenības atveidojums, apvienots ar uzdevumu veikt strādniecības / zemniecības (resp., tautas) pārveidi sociālisma garā. Tika noteikti galvenie Sociālistiskā reālisma principi – mākslas profesionālisma un profesionalitātes kritēriji: sociālistiskās dzīves īstenības attēlojums; partejiskums, valdošās partijas slavinājums; tautiskums (krievu valodā – „народность”); optimisms, dzīvesprieks, „pozitīvisma kampaņa” – visi ir laimīgi; demokrātiskums; vienkāršība un skaidrība; vispārējā pieejamība un visiem saprotama māksla; tipveidība, balstīšanās uz klasiskajām tradīcijām (kanons un etalons); formas un satura vienotība.

Par sociālistiskā reālisma ideālu kļuva *masu dziesma* un tās vizuālās mākslas ekvivalents – *plakāts*. Tādejādi sociālistiskais reālisms noveda pie estētiskās domas unifikācijas, regulācijas un kontroles, kļūstot par alternatīvu avangardam, kas tika plaši izplatīts, pielietots un sekmēts 20. gados – Padomju varas realizētā vecās valsts graušana un jaunas celšana pats par sevi bija avangards! Kad avangards vairs nebija modē, par avangardu kļuva sociālistiskais reālisms, jo vecā valsts bija sagrauta.

Taču sociālistiskā reālisma uzstādījums bija attēlot nevis to, kas ir patiesībā, bet to, kam ir jābūt pēc partijas priekšrakstiem un priekšstatiem, ievērojot ideoloģisko korektumu un saulainās dzīves īstenības izgaismojumu. Tas balstījās uz klasicisma tradīcijām – ievērot kanonus, etalonus, ideālus, nevis realitāti. Līdz ar to sociālistiskais reālisms faktiski tuvinās sirreālisma mākslas virzienam, kurš arī atveido nevis dzīves īstenību, bet ilūziju par to, kas nemaz nav, vēlamību, sapni, *nerēāla realitāte* (Umblija, 2012). Padomju ideologi, noraidot un aizliedzot reliģiju, sludinot ateismu kā alternatīvu reliģiju paši sevi identificēja ar dievību (politbiroja locekļu plakātu un ikonu saturiskā līdzība). Arī sociālistiskais reālisms un tā „normatīvais uzstādījums” būtībā kļuva par reliģiju, narkozi dzīves īstenības piedāvājuma un realizācijas kontekstā.

Rietumu teorētiķi izvirza tēzi par socreālismu arī kā par grandiozu *reklāmas kampaņu*, kuras mērķis – komunisma uzcelšana. 20. gadsimta pēdējos gados parādījās publikācijas, kurās šī „sapņu fabrika” tika nopietni analizēta, un izvirzīta tēze, ka šīs varenās „reklāmas kampaņas” tēli – gaišās nākotnes, jaunā cilvēka portreti, urbānistiskas ainavas (gleznas un reprodukcijas presē, filmas un plakāti) – „no augšas” tika raidīti uz tautu, lai pēc tam iesakņotos masu apziņā. Nereti kādu komponistu izmantoja kā ideoloģiskās reklāmas kampaņas līdzekli un elementu, sava veida „brendu” kādas patiesības paušanai un „iestāstīšanai”. Te lieliski ir kalpojies D. Šostakovičs kā sabiedrisko attiecību instruments vadošās ideoloģijas rokās. D. Šostakoviča sakarā būtiska un raksturīga ir tā sabiedrisko attiecību akcija, ko Otrā pasaules kara laikā veica ar viņa jau pieminēto Septīto *Ļeņingradas* simfoniju. To padomju propaganda glorificēja kā pretošanās cīņu simbolu un māksliniecisko etalonu. Tā tika slepeni pārrakstīta un ne mazāk spieģveidīgi ar speciālo kurjerpastu izsūtīta pa visu pasauli, lai tiktu atskaņota visās „saudraudzības” valstīs, ieskaitot ASV. Var iedomāties tās sajūtas un izjūtas, ko piedzīvoja klausītāji, Ļeņingradas blokādes laikā to klausoties! Tai pat laikā citi komponisti, kuri arī pauda savu kara notikumu vērtējumu (S. Rahmaņinovs,

B. Bartoks, A. Onegērs, S. Prokofjevs, I. Stravinskis, A. Šēnbergs u. c.), nemaz „netika pie vārda”.

Sociālistiskā reālisma deklarētie principi aktualizē arī jautājumu par *cenzūras* lomu un *ceremoniāla* nozīmi ideoloģiskajā sistēmā (Meri, 2011). Šī raksta kontekstā tikai vēlreiz tiek akcentēts, ka cenzūra un ceremoniāls ir neatņemamas totalitāras sistēmas kultūrpolitikas sastāvdaļa un mākslinieciskās radošās eksistences pamats. Ja cenzūru uztver un traktē kā *troksni* informācijas slāpēšanai (antiinformācija) un *klusumu* kā šīs informācijas nesēju, tad paveras filozofiskas diskusijas par totalitārisma laika māksliniecisko *klusējošo vēstījumu* „mūzu un lielgabalu” klusuma attiecībām un pārdomas par mākslas darba izpratnes un vērtējuma noklusējumu. Atbildes uz šiem jautājumiem sniedz daudzi socreālisma laika mākslas darbu vērtējumi un to duālisms. Spilgts piemērs tam, kā sociālistiskā reālisma estētikas uzstādījumu „praktiskā realizācija” nonāca pretrunā ar sociālistiskā reālisma „praktisko izpausmi”, ir S. Prokofjeva „Kantāte Oktobra XX gadadienai”, op. 74 (1936-1937), kuru A. Meri izsmeloši analizē maģistra darba pētījumā „Mūzika ārpus likuma” (Meri, 2011).

### Trešā Reiha kultūrpolitika Vācijā no 1933. līdz 1945. gadam

Nacisms bija Vācijas nacionālsociālistiskās strādnieku partijas doktrīna, kura dominēja Vācijas valdībā no 1933. gada līdz 1945. gadam. Nacisms iekļuva visās kultūras jomās, arī mūzikā. Daudzas no Vācijas mūzikas parādībām asociējās ar nacismu, piemēram, masu dalība, tautas folklorā, nacionālisms, antisemitisms – tomēr jāatzīst, ka šīm parādībām bija ietekmes pilnas pozīcijas Vācijas mūzikas dzīvē ilgi pirms Ā. Hitlers nāca pie varas. Nacisma laikā tika pilnībā reformēta, restrukturizēta muzikālo organizāciju ķēde un Vācijas mūzikas sabiedrība tika „iztīrīta” no politiskajiem oponentiem un ebrejiem. Mūzika, nešaubīgi, ir centrālā identitāte Vācijas kultūrā (kā krievu mūzika tautu draudzīgajā PSRS) un nacistu darboņi to lieliski apzinājās, tāpēc klasiskai (akadēmiskai) mūzikai Trešā Reihā bija ierādīta īpaša vieta, tādēļ mūziķiem, ja vien tie bija lojāli, tika garantēta sociālā un ekonomiskā labklājība.

Tika izveidota organizācija ar nosaukumu „Reichsmusikkammer” (no vācu valodas – Reiha mūzikas kamera), kas nodrošināja mūziķu profesionālo un ekonomisko drošību. Sākotnēji (1933-1935) šīs organizācijas prezidents bija slavenais komponists R. Štrauss, pēc tam P. Rābe. Relatīvi īsā laikā organizācija panāca, ka profesionālie mūziķi tika nodrošināti ar pabalstiem, tā regulēja mūziķu sertifikāciju, kā arī cīnījās par to, lai uz samaksu par padarīto darbu varētu pretendēt tikai profesionāli mūziķi. Šī organizācija rīkoja pārbaudījumus un meistarklases privātskolotājiem, kā arī nodibināja pensiju gados vecajiem mūziķiem. Blakus šīm pozitīvajām lietām organizācija centās mazināt ebreju ietekmi uz Vācijas mūzikas dzīvi.

Nacisti piešķīra augstu prioritāti Vāciju reprezentējošo kolektīvu atbalstam, tā piemēram, „Berlīnes filharmoniekiem” – orķestrim, kas bija dibināts 1882. gadā un līdz 1933. gadam darbojās kā privāta kompānija. Taču ekonomiskā lejupslīde un inflācija 20.-30. gados noveda to pie maksātspējas robežas. Nacionālsociālistu valdība piedāvāja orķestrim savu glābšanas plānu, atpērkot orķestra mūziķiem piederošās akcijas. Uz to brīdi 51 % akciju piederēja mūziķiem, attiecīgi demokrātiskā sarunu ceļa mūziķi nolēma, ka šajā finansiāli sarežģītajā situācijā ir jāpiekrīt valdības piedāvājumam. Ar Ā. Hitlera lēmumu akcijas no mūziķiem tika atpirktas, par katru maksājot 600 Reihmarkas. Tā bija pārsteidzoši augsta summa. No 1933. gada 1. novembra Berlīnes filharmonieki kļuva par oficiālo Reiha orķestri un darbojās J. Gebelsa vadītās Propagandas ministrijas pakļautībā, baudot īpašu varas atbalstu (Truempi, 2011).

Šis izredzēto statuss gan uzlika zināmus pienākumus (ieskaitot ikgadēju dalību Ā. Hitlera dzimšanas dienas koncertā)<sup>2</sup>, gan arī deva būtiskas priekšrocības (piemēram, ar J. Gebelsa 1944. gada rīkojumu Berlīnes filharmoniki tika izslēgti no militārā dienesta, un attiecīgi nevarēja tikt nosūtīti uz fronti).

Orķestri tika uzticēts vadīt un diriģēt tikai augstas klases „pārbaudītiem” meistariem<sup>3</sup>. Pie diriģenta pulsts stājās tādi diriģēšanas korifeji kā H. Knapercbušs, K. Krauss, K. Bēms, H. Karajans (nacistu partijas biedrs)<sup>4</sup> u. c. Taču sevišķi nozīmīga, būtiska un ievērojama figūra šajā sakarā bija V. Furtvenglers (1886-1954), kurš vadīja Berlīnes filharmonikus no 1920. līdz 1945. gadam un no 1952. līdz 1954. gadam. Būdams izcils L. Van Bēthovena, R. Vāgnera, R. Štrausa, A. Bruknera<sup>5</sup> interprets, V. Furtvenglers uz to brīdi līdzās itālim A. Toskanini bija pasaulē ievērojamākais diriģents – harizmātiska, ekscentriskā personība. Gara auguma, zilām acīm, atbilstoši nacistu āriskās rases pārākuma ideoloģijai teicams un ideāli atbilstošs mākslinieks – diženās vācu kultūras *Vēstnesis*. Viņa izredzētā statuss izpaudās kā „brīvākas rokas” attiecībā uz programmas izvēli – viņš varēja atļauties reizēm spēlēt arī B. Bartoku, F. Mendelszonu, I. Stravinski u. c. krievu komponistus, kas citiem diriģentiem ne tikai bija liegts, bet pat draudēja ar sankcijām. Ebreju jautājumā varas attieksme arī bija ne tik strikta – vadonis bieži ieklausījās V. Furtvenglera argumentētajos spriedumos, t. sk. konfliktā ar R. Štrausu. Turklāt, lai gan *de jure* orķestri vadīja direktoru padome (tās sastāvā varas orgānu ierēdņi), *de facto* to veica V. Furtvenglers, kļūdams par īstenu orķestra karali<sup>6</sup>. Strikti noteikta bija arī orķestra repertuāra politika – etniskie un ideoloģiskie uzstādījumi koncerta programmu akceptēšanai arī noteica īpašo orķestra statusu.

Arī Baireitas festivāls Trešā Reiha laikā ieguva ievērojamu finansējuma daļu no nacistu vadības – šis atbalsts, kā arī Hitlera relatīvi tuvās attiecības ar Vāgneru ģimeni<sup>7</sup> glāba festivālu no finansiālām grūtībām, garantēja jaunu iestudējumu rašanos.

Nacistu darboņi atzina un saprata mūzikas potenciālu – tā veicina entuziasmu un ceļ nacionālo lepnumu. Tika veiktas reformas skolās, notika koncentrēšanās uz pieaugušo muzikālo apmācību.

Nacisti nodrošināja neierobežotu atbalstu muzikoloģijai, lai izskaustu jebkuru ebreju mūzikas klātesamību vācu mūzikā, kā arī lai padziļināti pētītu ģermāņu tautu folkloru. Zīmīgi, ka, lai arī Hitlers savas grāmatas „Mein Kampf” nosaukumu pārņēma no R. Vāgnera grāmatas „Mein Leben”, kā arī fakts, ka gan Ā. Hitleris, gan A. Rozenbergs un J. Gēbelss bija R. Vāgnera mūzikas piekritēji, viņi nebija cieši saistīti ar mākslu. Mākslinieks pēc Ā. Hitlera uzskatiem nebija iekļaujams tuvāko domubiedru un līdzgaitnieku kopā, jo viņaprāt mākslinieka psihei bija raksturīgas pēkšņas neprognozējamās svārstības. Tomēr, lieliski apzinoties mākslas un it īpaši mūzikas spēku, viņš tiecās tos izmantot, dažiem piedodot politisko nekonsekvenci.

Nacisti veidoja savu muzikālo estētiku, kuras galvenais priekšnoteikums bija nacionālisms un antisemitisms. Daži no šiem ideāliem sakņojas konservatīvajā nacionālismā ko pārstāvēja, piemēram, H. Pficners, kurš uzsvēra vācu mūzikas diženumu un mēģināja novērst aizvien pieaugušo amerikāņu (džezs) un ebreju („Jaunā Vīnes skola”) ietekmi. Tajā pašā laikā nacisti vērsās pret virtuoziātāti un individuālismu, kas asociējās ar romantismu, kurš savukārt bieži tika pielīdzināts apzīmējumam „ebrejisks”. Tika veicināta „mūzika – tautai”, lai

<sup>2</sup> Tiesa – atšķirībā no PSRS programmā ir vācu izredzētās akadēmiskās mūzikas šedevri nevis mazvērtīgi veltījumi fireram.

<sup>3</sup> Par orķestra darbību šajā laikā var spriest, iepazīstot dokumentālās filmas „Das Reichorchester. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus” (2007, DVD, reg. Enrique Sanchez Lansch) un „Great Conductors of the Third Reich. Art in the Service of Evil” (2007, DVD), kas ir pieejamas interneta vietnēs.

<sup>4</sup> Hitleram nepatika H. Karajana iedomība – „diriģēt no galvas”.

<sup>5</sup> Tie bija Ā. Hitlera iemīļotie komponisti.

<sup>6</sup> Šis statuss V. Furtvengleram maksāja diriģenta karjeru pēc Otrā pasaules kara.

<sup>7</sup> R. Vāgnera īpaša vieta Ā. Hitlera politisko uzskatu veidošanā un „Mein Kampf” tapšanā šeit netiek komentēta.

tādējādi izglītotu un iedvesmotu vācu tautu. Šī mūzika bija domāta strādnieku klasei, kā arī konservatīvās vidusšķiras jaunatnes daļai. Visi tika iedrošināti kolektīvai dalībai, tādējādi veidojot koncepciju par tautas apvienošanas idejas labā.

Ja PSRS komponisti un mākslinieki tika šķīroti pēc ideoloģiskiem principiem (neformālisti), tad Vācijā prioritāte tika izvirzīta nacionālajai un rases „korektumam”. Šajā sakarā tika pielietots termins *entartete Musik*, kas nozīmēja – deģenerējusies mūzika. Šo terminu 19. gadsimtā izdomāja itāļu kriminologs Č. Lombrozo un tas apzīmēja garīgu un morālu pagrimumu. Nacistu ideologi pārņēma šo terminu, lai varētu definēt nevēlamas ievirzes (Nolte, 1987). Antisemitisms kļuva par oficiālu valsts ideoloģiju (Antisemitisms, 2013). Tās pamatā ir F. Nīčes un K. Šopenhauera filozofija, bet mūzikā „iedvesmu varēja smelties J. S. Baha, L. Bēthovena, R. Vāgnera un A. Bruknera daiļradē”. Tas nozīmēja, ka atonālā mūzika, džezs un ebreju komponistu skaņdarbi tika apzīmēti kā „deģenerējušies”, kā arī tad, ja komponists pārstāvēja citus politiskos uzskatus.

Sākotnēji šis termins tika pielietots sakarā ar izstādi Minhenē 1937. gadā „Entartete Kunst”. Nākamajā gadā Diseldorfā izstādei „Reiha mūzikas dienas” (no vācu valodas – „Reichsmusiktage”) sekoja izstāde „Deģenerējusies mūzika”, kuras ekspozīcijā atradās nežēlībā kritušo komponistu portreti – A. Šēnbergs, A. Veberns, P. Hindemits, I. Stravinskis, K. Veils, E. Kršeneks un F. Reiters. Zem viņu portretiem bija nežēlīgi komentāri, kuros tika kritizēti un pelti ne tikai viņu teorētiskie uzskati un darbi, bet arī tika nievātas viņu rakstura un rases īpašības. Tika izstādīti gan teorētiski darbi, gan notis, tika diskreditēti modernās mūzikas žurnāli, piemēram „Melos” un „Anbruch”. Izstāžu zāles vidū bija speciāla klausītava, kur varēja iepazīties ar mūzikas piemēriem. Šīs izstādes autors bija H. Cīglers – Veimāras nacionālā teātra direktors, kurš publicēja ugunīgu pamfletu „Entartete Musik – eine Abrechnung”, kurā šī izstāde aprakstīta kā raganu sabatam līdzvērtīgs notikums.

Lai arī nacistu funkcionāri vērsās pret džezu un „Jauno Vīnes skolu”, viņi koncentrējās uz personībām. Piemēram, vērsšanās pret „vācu tonalitātes” grāvējiem Jauno Vīnes skolu” aprobežojās ar uzbrukumiem A. Šēnbergam un viņa skolniekiem, citi komponisti šajā laikā radīja skaņdarbus, kuros bija sastopama, gan atonalitāte, gan sēriju tehnika pat Trešā Reiha laikā. Daudziem no likumu pieņēmējiem bija visai aptuvenus priekšstats par mūziku, tādēļ reizēm gadījās, ka tika atskaņoti skaņdarbi, kas bija klajā pretrunā ar Vācijas mūzikas politiku. Piemēram, P. Hindemits ar V. Furtvenglera atbalstu pārliecināja nacistu varasvīrus par to, ka viņa opera „Gleznotājs Matiss” ir atbilstoša Trešā Reiha muzikālās ideoloģijas vadlīnijām. Šis fakts liecina par to, ka galvenais joprojām bija individuālais kontakts, un tad pat atsevišķi ebreju izcelsmes mūziķi varēja cerēt uz veiksmīgu karjeru līdz pat 30. gadu beigām.

Cenzūra kontrolēja ne tikai komponistus un koncertus, bet arī radiotranslācijas, amatierkolektīvu aktivitātes un ierakstu biznesu. Nacisti, fokusējot uzmanību uz ebrejiem, vajāja cilvēkus, kuru ādas krāsa nebija balta (piem., čigānus), sociālus un seksuālus dīvaiņus. 1935. gadā visi „ne-ārieši” tika izslēgti no Reiha mūzikas kameras. 1937. gadā ebrejiem tika oficiāli aizliegts piedalīties publiskos kultūras pasākumos. Saraksts ar mūziķiem, kuri pameta Vāciju pirmajos nacistu režīma gados, ir apjomīgs un iekļauj tādus vārdus kā H. Eislers, O. Klemperers, Ē. Korngolds, H. Šerhens, B. Valters, K. Vails u. c. Daudzi mūziķi pameta arī Vācijas okupētās valstis otrā pasaules kara priekšnojautās, it īpaši Austriju, Ungāriju, Čehiju.

Tikai daži mūziķi ieguva atzinību un popularitāti, turpināja savu darbību arī Ā. Hitlera laikā. No ievērojamākajiem jāmin K. Bēms, E. Švarckopa, V. Egks, K. Orfs, arī P. Hindemits u. c. Sadarbošanos ar Nacionālsociālistisko partiju viņi izskaidroja kā nežēlīgu kompromisu, kas bija nepieciešams, lai varētu kalpot patiesajam aicinājumam – mūzikai. Katrs no šiem gadījumiem ir atšķirīgs, tomēr negribas ticēt iepriekšminēto personu apolitiskumam un absolūtajam naivumam. Sadarbība ar nacistiem deva iespējas būt ietekmīgam, iegūt ilgi kāroto posteni, sasniegt atzīstamu popularitāti.

Visslavenākā un reizē vispretrunīgākā, sevišķi zīmīga šajā kontekstā ir R. Štrausa personība, kuru var salīdzināt ar D. Šostakoviča personību Padomju savienībā. R. Štrausa liktenis spilgts piemērs kā vara izmanto mākslinieka rakstura vājības. Ā. Hitleram (tāpat kā J. Staļinam) patika tēlot apgaismotu valdnieku, attiecībās ar favorītiem viņš izrādīja kāpinātu interesi un glaimoja. Pirmo reizi R. Štrauss ar Ā. Hitleru satikās 1933. gadā Baireitā, kur R. Štrauss diriģēja R. Vāgnera „Parsifālu”. Sajūsmināts par interpretāciju, R. Štrauss tika celts godā un kļuva par pirmo Reiha mūzikas kameras priekšsēdētāju (1933-1935)<sup>8</sup>. Pēc strīda ar vadoni un atstādināšanas no amata 1936. gadā viņš atkal parādījās “uz skatuves” – Olimpiādei Berlīnē viņš bija sacerējis un pats diriģēja „Olimpisko himnu”. Turpmāk un vienmēr viņš atradās opozīcijā varai un pat konfliktēja ar to, pozicionējot sevi kā neatkarīgu un principiālu radošu personību, par kuru J. Gebelss ir teicis: „Viņš ir kaut kas liels un neērts – ne ar viņu varēja ko iesākt, ne dabūt projām” (Aster, 2007). R. Štrausa pēdējie darbi – „Metamorfozes”<sup>9</sup> (pabeigtas 1945. gada 12. aprīlī) un „Četras pēdējās dziesmas balsij ar orķestri” (1948) liecina par šīs spēcīgās personības patieso veidolu – saturīgs, nopietns, pat traģisks vēstījums par personības un cilvēces likteņiem kara un pēckara laikā.<sup>10</sup>

Savdabīgu vērtējumu Hitlera kultūrpolitikai un tās klasiskās akadēmiskās mūzikas glificēšanai sniedz A. Ross, norādot uz tās paradoksālo morālo ļaunumu: „Klasiskā mūzika populārajā kultūrā ieguva draudīgu, baisu auru (...). Holivuda mūziķiem piešķīra sadista vaibstus; diža mūzika tiek saistīta ar nežēlību (piem., R. Vāgnera „Valkīras lidojums”). Mūsdienās jebkurš sevi cenošs cilvēces ienaidnieks, Holivudas produkts, pirms došanas paverdzināt pasauli nedaudz paklausās klasisko mūziku, lai iedvesmotos saviem briesmu darbiem” (Ross, 2012).

### Totalitāro sistēmu salīdzinājums

Abu totalitāro sistēmu aprakstīto totalitāro sistēmu – PSRS un Vācijas – apskats ļauj secināt, ka totalitārajā sistēmā mākslai un kultūrai tiek piešķirta būtiska loma vispārējā ideoloģiskās audzināšanas sistēmā. Pamatā ir vairāki kopīgas totalitārisma ideoloģijas un mākslas kontroles mehānismi, atšķirīga ir to realizācija un uzstādījuma prioritātes, vispārējais kultūrpolitikas skatījums un redzējums. Mūzika un māksla tiek pakļauta partijas un valdošās šķiras kontrolei, skaidri tiek definēts jēdziens *mūzika ārpus likuma*, tās muzikālās un ideoloģiskās audzināšanas uzdevums sekmē tās adresātu plašām sociālām masām (mūzika fabrikās, laukumos, strādnieku šķirai utt.). Vadoņu (J. Staļins un Ā. Hitlers) diezgan laba orientēšanās mūzikas vēsturē un mūzikas procesos, vispārēja interese par mūziku un mākslu, vēlme un patika tēlot „apgaismotu valdnieku” veicināja savdabīgas muzikālās gaumes izplatību un samērā kvalitatīvu mūzikas tendenču izvērtējumu un uzstādījumu formulējumus.

Taču ne mazāk svarīgas ir arī abu totalitāro sistēmu un to vadoņu atšķirības. 1. tabulā tiek piedāvāts koncentrēts un lakonisks totalitāro sistēmu galveno atšķirīgo pazīmju un izpausmju raksturojums.

<sup>8</sup> Propagandas ministrijā ir *Kulturkammer*, kuras sastāvā ir Mūzikas kamera.

<sup>9</sup> Šajā darbā izmantots L. van Bēthovena Trešās simfonijas II daļas Sēru marša citāts.

<sup>10</sup> Šos skaņdarbus pēc to satura dziļuma un intensitātes var salīdzināt ar D. Šostakoviča Astoto un 14. simfonijām.



## Totalitāro sistēmu salīdzinājums

Staļins	Hitlers
Pieprasa, lai padomju māksla atspoguļo režīma ideoloģiju.	<i>Labpatīk uzturēt mākslas patstāvīguma ilūziju; nopietnā mūzika = absolūtā mūzika, kas stāv „pāri pār vēstures notikumiem”.</i>
<i>Sociālistiskā reālisma estētika un masu dziesma – cīņa pret formālismu un kosmopolitismu; mūziku un mākslu diferencē pēc ideoloģiskām pazīmēm.</i>	Cīņa pret ebrejiem un ebreju mākslu – <i>deģenerātu māksla</i> ; mūziku un mākslu diferencē pēc nacionālām pazīmēm (antisemitisms).
Partijas „tīrība”; mūzikas un mākslas partejiskums.	Nācijas „tīrība”; mūzikas un mākslas <i>āriešu rases</i> piederība.
Masu muzikālā audzināšana caur jauno sociālistiskā reālisma mūziku.	Masu muzikālā audzināšana caur klasiskām mūzikas vērtībām.
Pret formālismu un muzikālās valodas tehnikas inovācijām.	Nacisms spēj paciest arī atonalitāti, ja komponista ideoloģiskā nostāja ir nevainojama.
Prioritāte ir masu dziesmas (plakāts).	Prioritāte – akadēmiskā klasiskā, bet ne vieglā un masu mūzika.
Vadoņa un partijas slavinājumi, <i>personālie un partejiskie vēltījumi</i> (spēlē sev un partijai vēltītus darbus) – ceremoniāls un pasūtījuma mūzika.	Aizliedz vēltīt darbus sev un partijai (spēlē Bēthoveni, Brukneru, Vāgneru) – anticeremoniāls.
Daudz jaunu pasūtījuma darbu.	Maz jaunu pasūtījuma darbu.

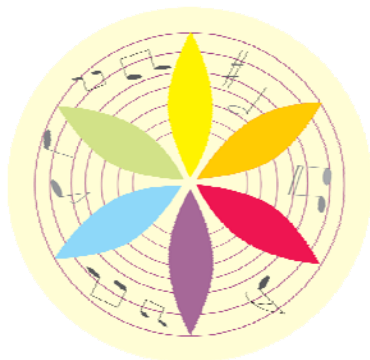
## Secinājumi

1. Totalitārisma sistēmu ideoloģiskais uzstādījums balstās uz pilnīgu un visaptverošu kultūras un mākslas, t. sk. mūzikas kontroli, kas nepieciešama vadošās un valdošās partijas uzskatu glorifikācijai, kas rada mākslas cenzūras un ceremoniāla uzstādījumu.
2. Atšķirīgie uzstādījumi un mākslas „pareizuma” kritēriji liecina par vienu vai otru ideoloģisko sistēmu.
3. Mākslinieka un radošās personības eksistence totalitārisma apstākļos ir nemitīga cīņa starp konformismu un nonkonformismu, starp kompromisu un konfrontāciju, izmantojot mākslas un it īpaši mūzikas valodas teksta / zemteksta attiecības un specifisko mūzikas valodas zīmju sistēmu.

## Literatūra un avoti

1. *Antisemitisms* (2013). <http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-Semitism>; <http://lv.wikipedia.org/wiki/Antisem%C4%ABtisms>; <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC>. Skatīts 15.06.2013.
2. Aster, M. (2007). *Das Reichsorchester: Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*. Munich: Siedler Verlag.
3. Friedrich, C. J., Brzezinski, Z. (1956). *The Permanent Purge: Politics in Soviet Totalitarianism*. Cambridge: Harvard University Press.
4. Klotiņš, A. (2011). *Mūzika okupācijā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
5. Kruks, S. (2008). *Par mūziku skaistu un melodisku*. Rīga: Neptuns.
6. Meri, A. (2011). *Mūzika ārpus likuma*. Maģistra diplomreferāts. Rokraksts atrodas JVLMA bibliotēkā.
7. Ross, A. (2012). *Viss cits ir troksnis*. Rīga: SIA Jāņa Rozes apgāds.
8. *Socialist realism*. (2013). The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 23. New York : Grove.

9. *Totalitārisms* (2013). Skatīts 15.06.2013. <http://en.wikipedia.org/wiki/Totalitarianism>;  
<http://lv.wikipedia.org/wiki/Totalit%C4%81risms>.
10. Truempfi, F. (2011). *Politisierete Orchester: die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*. Wien: Boehlau Verlag.
11. Лотман, Ю. М. (2010). *Семиосфера*. Санктпетербург: Искусство.
12. Сарнов, Б. М. (2011). *Сталин и писатели*. Москва: Эксмо (4 том). Стр. 1167-1180.
13. Талмон, Дж. Л. (1993). *Истоки тоталитарной демократии / Тоталитаризм: что это такое* (исследования зарубежных политологов). Сборник статей, обзоров, рефератов, переводов. Ч. 1. Москва: ИНИОН.



**MĀKSLA UN DIZAINS**

**ARTS AND DESIGN**



## SPĀŅU MĀKSLINIEKA PABLO PIKASO DEVUMS GRAFIKAS ATTĪSTĪBĀ

### Contribution of spanish artist Pablo Picasso into development of graphics

Diāna Apele

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija, e-pasts: Diana.Apele@ru.lv

**Abstract.** *Pablo Picasso belongs to the creators of modern Western culture in the first half of the 20<sup>th</sup> century. He has the same recognition and popularity as the writer J. Joyce, architect Le Corbusier, composer I. Stravinsky, actor Ch. Chaplin without whom the culture of that period is not imaginable. Picasso has been successfully working in painting, applying various graphical techniques, making sculptures, performing in monumental painting, making theatre decorations, making and decorating ceramics, writing plays, poems, stories, and being an outstanding drawer (Conzen, 2005).*

*Pablo Picasso has left significant traces in the history of art, to a large extent he has been one of the key figures in the processes determining what the modern of art of that specific period should be. Picasso has influenced many artists directly or indirectly – the followers of Western schools and local artists in Latvia. The key topic of this research is graphics, having deeper analysis of the creative works of Picasso the author has chosen to explore Picasso as a graphic artist who excelled in such graphic techniques as flat printing (lithography), deep printing (etching, engraving, aquatint, mezzotint, dry needle ), letterpress printing (wood carving, woodcut, linocut) and others. The artist has been noted by an extremely variable manner – it was typical for him start each new work as individual entirety experimenting with graphical forms, colors, textures, lines, volumes, playing with the contrasts of light and dark and emotional atmosphere. Picasso has applied the elements of his arsenal in diverse variations: compositional schemes and proportions. Creating pieces of art Picasso revealed the technical and visual lexis typical only for him.*

*Picasso has left many works in the linocut technique. It cannot be asserted for sure that Pablo has invented this technique, but he has tried to master all possible ways provided by this technique devoting numerous hours to it. Colorful linoengravings created in the 1960s are considered to be small masterpieces in the history of the world art. Technical means applied in this graphical technique ensure a great generalization degree of a graphical image. Works done in linocut concentrate great, expressive power, express the intensity of searches for content and form. The live process of the linocut technique is vivacious, changing, with its own development and mutual symbiosis are felt.*

- *Picasso has left permanent footprints in the art history, has been one of the most significant artists in the processes determining what the modern art of that time should be.*
- *Picasso's contribution into the development of art is irreplaceable and is not completely estimated.*
- *Picasso has influenced many people – his contemporaries, modern followers of Western schools, and also the artists here, in Latvia.*
- *Picasso's contribution into the development of graphics is irreplaceable from the view of history of culture. The artist has left many works in the linocut technique, colourful lino-engravings created in the 1960s; in the history of world art there are considered to be masterpieces.*

*The aim of the research: to describe the artistic contribution of Picasso into development of graphics and to analyze his contribution into the linocut technique.*

*The methods of the research: exploration of theoretical literature and Internet resources.*

*The theoretical background of the research: Ikšelis, A. B. (2010), Conzen, I. (2005), Kačalova, T., Pētersons, R. (2005), Židels, A. (2002), Žilo, F., Leiks, K. (1991), Эренбург, И. Г., Алпатов, М. В. (1967).*

**Keywords:** *letterpress printing, deep printing, flat printing, graphics, Pablo Picasso.*

### Pikaso mākslinieciskie eksperimenti grafikas jomā

Pablo Pikaso pieder pie 20. gadsimta pirmās puses Rietumu modernās kultūras veidotājiem. Viņš ir tikpat atzīts un populārs kā rakstnieks Dž. Džoiss, arhitekts Le Korbizjē, komponists I. Stravinskis, aktieris Č. Čaplins, bez kuriem šī laika kultūra nav iedomājama. Pikaso veiksmīgi strādāja glezniecībā, dažādās grafikas tehnikās, veidoja skulptūras, strādāja monumentālās glezniecības jomā, gleznoja teātra dekorācijas, veidoja un apgleznoja keramiku, rakstīja lugas, dzejoļus, stāstus un turklāt vēl bija izcils zīmētājs (Conzen, 2005).

Raksta mērķis ir analizēt mākslinieka sniegumu linogriezuma tehnikā, raksturojot Pikaso māksliniecisko devumu grafikas attīstībā. Raksta autore, apzinot un analizējot literatūru par mākslinieka daiļradi, veica pētījumu par Pikaso māksliniecisko devumu grafikas attīstībā.

Viens no mākslas veidiem, kurā izpaudās Pikaso, bija grafika, tās daudzveidīgās un tehniski sarežģītās tehnikas. Pikaso bija ne tikai izcils gleznotājs, brīnišķīgs tēlnieks un keramiķis, bet arī talantīgs zīmētājs un gravieris. Jau dzīves pirmsākumā mākslinieks pievērsās zīmējumam un gravīrām, un visas turpmākās dzīves laikā grafika „spēlēja lielu lomu” viņa gleznieciskajos darbos (Эренбург, 1967). Pikaso savā dzīvē ir radījis ap 34000 grafikas darbu, tas ir nozīmīgs devums pasaules kultūrvēstures kontekstā. Viņš radīja oriģinālas gravīras – ekspresīvus linogriezumus, kokgrebumus un ofortus, neatkārtojamas litogrāfijas, kā arī pievērsās grafikas jauktajām tehnikām. Radot mākslas darbus, Pikaso atklāja tikai sev raksturīgo tehnisko un vizuālo leksiku (Ikšelis, 2010). Pikaso daiļradi daudzi mākslas zinātnieki ir aprakstījuši un analizējuši, izceļot viņa ieguldījumu arī grafikas attīstībā. Pikaso grafiku padziļināti pētījuši tādi mākslas pazinēji, laikabiedri kā M. Alpatovs un I. Erenburgs. Erenburgs uzsver, ka Pikaso ir strādājis uz visiem materiāliem, kādi tajā laikā bija pieejami, pielietojis tos radoši un visu mūžu ir mācījies, piemēram, litogrāfiju viņš apguva sešdesmit gadu vecumā (Эренбург, Алпатов, 1967).

Pikaso ir izcili pārvaldījis gludspiedumu (litogrāfija), dobspiedumu (oforts, gravūra, akvatinta, mecotinta, sausā adata), augstspiedumu (kokgrebums, kokgriezums, linogriezums) un citas grafikas tehnikas. Gludspiedes tehnika, kuru Pikaso pārvaldīja un apguva mūža otrajā pusē, radīja tajā daudz mākslas darbu, bija litogrāfija.

Pikaso patika eksperimentēt, nepārtraukti attīstīt savu māksliniecisko varēšanu, un viena no tehnikām, ar kuras palīdzību viņš tika pie daudziem atklājumiem, bija litogrāfija (skat. 1. att.).



1. attēls. Pablo Pikaso. Fransuaza, 1946, litogrāfija  
(<http://www.blogmuseupicassobcn.org/2011/05/exploring-lithography-through->)

Ar litogrāfiju viņš galvenokārt aizrāvās 20. gadsimta vidū, litogrāfijas darbi tika radīti Parīzē, sadarbojoties ar izdevēju Fernandu Mourlotu, kā arī citiem slaveniem izdevējiem, kas atbalstīja moderno mākslu. Bez viņu centieniem daudzas tagad slavenas Pikaso litogrāfijas nemaz nevarētu tapt (Pablo Picasso Artworks – Picasso Lithographs). Pikaso, strādājot pie litogrāfijas darbiem, daudz eksperimentēja, atklāja nebijušas tehnikas nianšes, vizuālās izteiksmes paņēmienus, pavēra jaunus apvāršņus un radikāli mainīja litogrāfijas tehnisko izpildījumu (Exploring Lithography through Picasso's Experiments with the Technique, 2011).

Vēl viena no Pikaso pārvaldītajām grafikas tehnikām bija oforts. Patiess savā nežēlības izpausmē ir grafikas cikls „Mīnotauris”, kas tika radīts oforta tehnikā no 1933. līdz 1935. gadam (Kačalova, 1997). Pikaso aizraušanos ar Mīnotaura tēmu trīsdesmitajos gados var uzskatīt par dziļas nelaimes izjūtas izpausmi. Tas skaidrojams gan ar politisko situāciju, gan ar neveiksmēm personīgajā dzīvē. Politiskā situācija kļuva arvien nedrošāka, jo fašisms meta ēnu pār Eiropu, savukārt Pikaso privātā dzīve šajā laikā bija ļoti saspringta. Savus pārdzīvojumus Pikaso izteica ar Mīnotaura tēla palīdzību, kā zināms, Mīnotauris ir sengrieķu

mitoloģijas tēls, pa pusei cilvēks, pa pusei vērsis. Īpaši iespaidīgs ir 1935. gadā tapušais oforts Mīnotauromahija (Buholca, 2006).

Pikaso spēks ir tajā, ka apslēptāko domu, sarežģītākās jūtas viņš meistarīgi prata izteikt mākslas valodā (Эренбург, Алпатов, 1967). Viena no grafikas tehnikām, kuru viņš pielietoja savu domu izteiksmē un parādīšanā, bija gravūra. Cilvēka figūra Pikaso gravūrās vienmēr saglabāja lielu nozīmi, mākslinieks nevēlējās pievērsties abstraktās mākslas valodai. Milzīgā profesionālā meistarība un iztēles vēriens viņam ļāva strādāt gan tradicionālās, gan modernās jaunrades formās, arvien izvēloties iecerei piemērotāko, līdz sīkumam noslīpēt gravūras sēriju darbus par tēmām – mākslinieks un modelis un Minotaura tēls (Exhibition: Pablo Picasso and 'The unknown masterpiece' by Honoré de Balzac).

Pikaso pārvaldīja vēl vienu no dobspiedes tehnikām – akvatintu. Akvatintā Pikaso risināja jau iesāktās tēmas ofortā un gravūrā – cilvēku un dzīvnieku figurālās kompozīcijas, to pašu Minotaura tēlu apspēlēja arī ar akvatintas izteiksmes līdzekļiem. Pikaso radīja divdesmit sešu akvatintas darbu sēriju par vēršu cīņām, kas bija viens no svarīgākajiem tematiem tā laika Katalonijas mākslā. Viņš arī veltīja darbus konkrētiem Matadoriem. Pikaso aizraušanās ar vēršu cīņām sākās viņa dzimtajā pilsētā Malagā, kad viņš bija vēl mazs zēns. Daudzas viņa tā laika piezīmju grāmatiņas bija papildītas ar skicēm, kas atainoja gan matadorus, gan vērsus. Šī tēma māksliniekam bija svarīga visus turpmākos gadus (La Tauromaquia [b.g.]). Vēršu cīņas ir viena no tēmām, pie kuras Pikaso savas dzīves laikā atgriezās vairākkārt – viņš mīlēja šīs arhaiskās spēles, to radītos iespaidus iemūžināja savos darbos neskaitāmās variācijās. Tieši akvatintas tehnika izrādījās neticami veiksmīga, radot spriedzi atainotajā vēršu cīņu procesā, par ko liecināja formas un līnijas.

Pikaso pārvaldīja arī sausās adatas grafikas tehniku. Ar šo grafikas tehniku viņš nav aizrāvis, atstājis tik dažus albumus, kuros galvenokārt risinājis tās pašas tēmas kā litogrāfijā, ofortā un akvatintā.

Pie grafikas tehnikām, kuras mākslinieks pārvaldījis, var pieskaitīt arī tādas augstspieduma tehnikas kā kokgrebums un kokgriezums. Šajās tehnikās Pikaso risina tēmas, kas aizsāktas citos grafikas veidos. Savukārt ļoti daudz darbu Pikaso ir atstājis linogriezuma tehnikā. Nevar īsti apgalvot, ka Pablo ir izgudrojis šo tehniku, bet viņš mēģinājis apgūt visas iespējas, ko sniedz šī tehnika, ziedojot tai neskaitāmas stundas. Nepaveikti krāsainas linogravūras, kas bija radītas sešdesmitajos gados pasaules mākslas vēsturē tiek uzskatītas par maziem šedevriem. Pikaso linogriezuma tehnikas darbu analīzei ir veltīta raksta nākošā nodaļa.

### Mākslinieka linogriezuma tehnikas darbu analīze

Salīdzinājumā ar citām grafikas tehnikām linogriezums nav tik sarežģīta tehnika, lai gan A. Židels grāmatā „Pikaso” uzsver, ka tā ir „grūta tehnika” (Židels, 2002: 371), kas dod iespēju panākt spilgti izteiktu kompozicionāli māksliniecisku efektu. Šajā grafikas tehnikā izmantotie tehniskie līdzekļi nodrošina lielu grafiskā tēla vispārinājuma pakāpi. Linogriezumā izpildītie darbi sevī koncentrē lielu, ekspresīvu spēku, izteic satura un formas meklējumu intensitāti (Lapacinska, 1975). Pēc autores domām linogriezuma tehnikas dzīvais process ir kustīgs, mainīgs, ar savām attīstības likumsakarībām un radošo potenciālu, kas apslēpts mākslinieku individualitātēs.

20. gadsimta piecdesmitajos gados Pikaso sāka intensīvāk interesēties par linogriezuma tehniku. Īpaši intensīvi šajā tehnikā viņš strādāja no 1954. līdz 1964. gadam. Viņš mēģinājis apgūt visas iespējas, ziedojis tai daudzas stundas. Tā, īpaši sešdesmitajos gados, tapa krāsainas linogravūras (Židels, 2002). Linogriezumā Pikaso izstrādāja mitoloģiskas ainas, īpaši izteiksmīgas vēršu cīņas, abstraktus portretus, ekspresīvas klusās dabas kompozīcijas. Var teikt, ka Pikaso šajā laikā piedzīvo sava veida renesansi ekspresīvu krāsu un izteiksmīgu kompozīciju risinājumā. Linoleja izvēle Pikaso ļāva strādāt ātrāk un

produktīvāk nekā būtu iespējams strādāt uz koka. Pikaso strādāja gan melnbaltā, gan krāsainā linogriezuma tehnikā. Strādājot pie krāsainajiem linogriezumiem, viņš iecerēto rakstu linolejā katrai krāsai grieza atsevišķi. Vēlākajos gados mākslinieks kļuva ekonomiskāks un izdomāja veidu, kā ar vienu drukāšanas bloku nodrukāt vairākas krāsas. Daudzi pētījumi liecina par to, ka Pikaso bija pirmais, kas linogriezuma tehniku ierindoja starp profesionālām grafikas tehnikām. Izteikti dinamiskas kompozīcijas linogriezumā mākslinieks radījis laika posmā no 1954. gada līdz 1968. gadam (Picasso: Original Graphics and Ceramics [b.g.]).

Veicot Pikaso linogriezuma tehnikas darbu analīzi, izkristalizējas vairāki mākslas žanri, kuros mākslinieks ir radījis savas grafikas kompozīcijas.

Nozīmīgākie žanru paraugi Pikaso daiļradē, kas tiks apskatīti un analizēti, ir portrets, figurālā kompozīcija un klusā daba.

Analizējot Pikaso linogriezuma grafikas tehnikas darbus, tajos var sastapties ar ļoti daudziem un dažādiem **portretiem** (skat. 2. att.), dubultportretiem un grupu portretiem.



2. attēls. Pablo Pikaso. Žaklīnas Rogue portreti, 1962, krāsains linogriezums  
([http://www.miracerros.com/artwork/g\\_picasso\\_0.htm](http://www.miracerros.com/artwork/g_picasso_0.htm))

Attēlošanai linogriezumā īpaši iecienīti māksliniekam bija sieviešu portreti, un mazāk viņš bija pievērsies vīriešu portretiem. Piemēram, 1955. gadā tapis mākslinieka otrās sievas portrets. Šajā laika posmā Pikaso strādā galvenokārt melnbaltajā linogriezuma versijā.

Turpmākajos gados mākslinieks eksperimentē ar formu un intensīvi spēlējas ar deformētām proporcijām, laukumiem. Portretos dominē brūnā toņu gamma, mākslinieks strādā pie tumši gaišo attiecību niansēm, izceļot raksturīgāko.

Laikā no 1962. gada Pikaso aizraujas ar krāsainā linogriezuma iespējām, eksperimentē arī portreta žanrā. Šajā laika posmā ir tapuši neskaitāmi daudz sieviešu un vīriešu portreti, kas ir ļoti ekspresīvi kompozīcijā, krāsaini kolorītā. Galvenokārt tie bija līdzcilvēku portreti. E. Kļaviņš, analizējot Pikaso daiļradi, norādīja: „Pikaso bija vienaldzīgs pret ārkārtējo, bet deva priekšroku ikdienišķajam” (Žilo, Leiks, 1991: 4). Gandrīz visas sievietes, kuras mākslinieks atainoja linogriezumā, bija vai nu viņa sievas, vai draudzenes, vai mīļākās. Gandrīz visiem portretiem bija maz fotogrāfiskās līdzības ar īsto sievietes seju. Tas varētu būt izskaidrots šādi: „Viņš meklē nevis precīzu vaibstu attēlojumu, bet gan dziļākā „es” izpausmi” (Židels, 2002: 167).

Starp mākslinieka portretiem sastopami arī vīriešu atainojumi. Pikaso vīriešu portretus veido spilgtās krāsās, sarežģītām līnijām, kas parāda autora meistarību, izcilas prasmes tehnikas apguvē. Vīriešu portretos personificējas varenība un elegance vienlaikus, sejas tiek parādītas gan no sāna, gan no priekšpuses, ar to radot trīsdimensiālu ilūziju. Īpaša vieta Pikaso daiļradē bija atvēlēta klaunu attēlojumam.

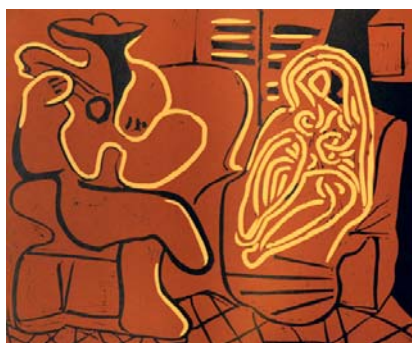
Analizējot Pikaso linogriezuma tehnikā tapušos portretus, var secināt, ka mākslinieks savā veidā atmasko cilvēkus, viņu būtību, klaji parāda līdzcilvēku iekšējo pasauli, bet ne vienmēr to labāko. Viņš savus laikabiedrus nemēģina idealizēt, bet parāda tādus, kādi viņi ir



īstenībā – dzīvīgus, patiesus, brīžiem arī cietsirdīgus, lielīgus un uzpūtīgus. Var teikt, ka portreta žanrs bija neapšaubāmi mākslinieka iecīnītākais žanrs.

**Figurālās kompozīcijas** Pikaso attēloja emocionāli izteiksmīgas, abstrahētas un ekspresīvas. A. Židels norāda, ka „ (...) Pablo jau agrā bērnībā mācījās modificēt priekšmetus, mainot to lielumu, darināt koka bultas, neparasti izmantot visdīvainākos materiālus, kādi vien gadās pa rokai.” (Židels, 2002: 31). Attēlojamie objekti tika pārveidoti salīdzinājumā ar realitātē saskatāmiem vai iedomātiem, tika deformēti, vienkāršoti, izjaukti, pat savienoti ar citiem objektiem.

Pētot Pikaso linogriezuma grafiskos darbus, kuros ir figurālās kompozīcijas, izkristalizējas vairākas šiem darbiem raksturīgās tēmas. Kā pirmo var minēt cilvēku savstarpējo attiecību atainojumus, kur ir attēlotas maigas, romantiskas jūtas vai spriedze starp vīrieti un sievieti. Kā zināms, mākslinieks ļoti daudzus savos darbos ir attēlojis tieši sevi kā galveno varoni un tās sievietes, kuras viņam bija nozīmīgas kādā dzīves laika posmā. Kā, piemēram, dotais attēls liecina par maigām jūtām darbā attēlojamo personu starpā (skat. 3. att.).



3. attēls. Pablo Pikaso. Ģitārists un sēdošā sieviete, 1962, krāsains linogriezums  
([http://rockinghamgallery.co.uk/Artist\\_Pages/Picasso/](http://rockinghamgallery.co.uk/Artist_Pages/Picasso/))

Savukārt citos darbos attēlojamo starpā jūtama spriedze, nesaprašanās, varbūt pat attiecību beigu stadija utt. Var teikt: jo lielāks mākslinieks, jo viņam vajag mazāk izteiksmes līdzekļu, ar ko izteikties. Šo teicienu var attiecināt arī uz vairākiem meistara darbiem, jo Pikaso ar dažu līniju vijību, tumši gaišo attiecību risinājumu parāda skatītājam šī darba vēstījumu. Vīriešu un sieviešu savstarpējo attiecību attēlojumi Pikaso darbos nepazūd visa mūža garumā.

Kā otro tēmu, kuru mākslinieks aizsācis jau agrā jaunībā, var minēt vēršu cīņu atainojumu (skat. 4. att.).



4. attēls. Pablo Pikaso. Le Banderillero, 1959, krāsains linogriezums  
(<http://galeriemichael.com/bon-a-tirers-working-proofs-and-definitive-works->)

Anrī Židels grāmatā „Pikaso” raksta: „Donam Hozē noteikti bijusi liela loma, kad dēls izvēlējies savu aicinājumu, un tikpat ievērojamā mērā tā neapšaubāmi ietekmējusi – Pablo noslieci uz vēršu cīņām. Jau no visagrīnā vecuma tēvs vedis puiku līdzī uz tām, padarot viņu aficionado (piekritējs) uz visiem laikiem. Malagā arēnas atrodas Gibraltāra dienvidu krasta nogāzē – starp to un jūru. Vasarā vēršu cīņas norisinās amfiteātrī, kura soli ir ļaužu pilni. Tie, kas nav atraduši vietas, ierīkojas stāvajā nokalnē iztālēm var sekot notiekošajam. Mazais Pablo, protams, nespēja izprast šo noriņu dziļo jēgu: tā esot Zvēra upurēšana, kas simbolizē Cilvēka uzvaru pār rupjajiem un tumšajiem dabas spēkiem, kuriem tas stājas pretī. Taču viss spāniskais zēnā tiecas pēc drāmas, kas tiek spēlēta acu priekšā, – pēc šī barbariskā un izsmalcinātā, cietsirdīgā un asā ceremoniāla, kurā allaž piedalās Nāve. Un, protams, matadors – varonis gaismas tērpā, triumfējošs un pūļa roku nests, zēna acīm skatīts, iemieso to slavu, kuru viņš jau instinktīvi sajutis... un iegūs citādiem līdzekļiem. Lūk, tāpēc viņš zīmēs un gleznos vēršu cīņas – jau kopš astoņu gadu vecuma. Šī kaislība viņu neatstās nekad.” (Židels, 2002: 17).

Diezgan nozīmīga loma Pikaso linogriezumos atvēlēta izpriecu tēmai – dzīrēm, izklaidei, dejām un mūzikai utt. Šajos Pikaso darbos jūtama Matisa ietekme gan fona ainavu attēlojumos, gan cilvēku figūru plastiskajā tēlojumā. 1959. gadā galvenokārt melnbalti, pelēki linogriezumi, bet vēlākajos gados top daudz krāsainu linogravīru. Mākslinieks ļoti meistarīgi demonstrējis kompozicionālo varēšanu, veiksmīgi parādījis fona ainavas un daudzveidīgo figūru simbiozi. Figūru fonā viņš attēlojis grafiski ekspresīvas debesis, kalnus, daudzās kompozīcijās parādās arī ūdens rezervuāri. Savukārt priekšplānā risinās kāds ar dzīrēm un izpriecām saistīts notikums, kurā piedalās gan cilvēki, gan dzīvnieki, gan kādi citi eksotiski tēli. Pētījuma autores iedvesmas avots ir Pikaso daiļrade, īpaši tas attiecināms uz mākslinieka radītajām kluso dabu kompozīcijām. Nākošā apakšnodaļa tiks veltīta šīm kompozīcijām, kas tapušas linogriezuma tehnikā, to aprakstam un analīzei.

Salīdzinot ar citiem žanriem, kādos Pikaso ir strādājis linogriezuma tehnikā, tad var teikt, ka viņš īpaši daudz laika nav veltījis **klusu dabu kompozīcijām**. Klusās dabas kompozīcija aplūkojama nākamajā attēlā (skat. 5. att.).



5. attēls. Pablo Pikaso. Klusā daba ar arbūzu, 1962, krāsains linogriezums (<http://www.masterworksfineart.com/inventory/3538>)

Šī klusā daba it kā sevī "iekapsulē" siltumu, bezrūpīgu vieglumu un svētlaimi. Tajā attēlota ugunīga, dzeltena saule, kas spīd uz leju, salds, rozā arbūzs, priekšplānā iegravētās zilās līnijas un sulīgo ķiršu ķekars uz melna fona rada spēcīgu sajūtu. Tas ir patiesi grafiskais šedevrs. Šajā darbā jūtama drosmīga un daudzveidīga krāsu palete. Darbs demonstrē Pikaso meistarību linogravīru vidē. Klusā daba ar arbūzu tika izveidota ar astoņām dažādām krāsām, kas meistaram drukāšanas procesa laikā prasīja daudz laika un pacietības (Podoksik, 2010). Šī ir viena no darba autores tuvākajām kluso dabu kompozīcijām, kuras siltums un enerģija palīdzēja izvēlēties un konkretizēt pētījuma tēmu.

Klusās dabas kompozīcijas Pikaso izstrādājis galvenokārt krāsainajā linogriezuma tehnikā. Darbs, kas parādīts nākošajā attēlā (skat. 6. att.), no citām Pikaso kluso dabu kompozīcijām atšķiras ar savu īpatnējo izpildījumu, tas ir, smalkām vijīgām līnijām, kas it kā vedina uz pārdomām par laika plūsmu, attīstību pa spirāli. Koloristika atgādina kubistu darbus, jo dominē gandrīz tie paši toņi, kas viņu darbos.



6. attēls. Pablo Pikaso. Ziedu vāze linogriezumā, 1962, krāsains linogriezums  
([http://rockinghamgallery.co.uk/Artist\\_Pages/Picasso/rockingham\\_gallery\\_pablo](http://rockinghamgallery.co.uk/Artist_Pages/Picasso/rockingham_gallery_pablo))

Savukārt klusās dabas kompozīcija, kas parādīta sekojošā attēlā (skat. 7. att.), pētījuma autorei deva „atspēriena punktu” – drošas koloristikas, grafiskās izteiksmes un valodas īpatnējā gleznieciskuma izvēlei arī savu individuālo kompozīcijas struktūru izveidei. Šajās kompozīcijās jūtama gaismas un tumsas mijiedarbība, savstarpējā simbioze un sava veida „*ij un jaņ*” saskarsmes parāde.



7. attēls. Pablo Pikaso. Klusā daba ar glāzi zem lampas, 1962, krāsains linogriezums  
(<http://garlicprint.com/page/12/>)

Pikaso daiļradē ir ietekmējušies ļoti daudzi mākslinieki – gan viņa laika biedri, kā Braks, Dišāns, Lekofonsē, Ležē, Gleizē, Mecingres u. c., gan mūsdienu mākslinieki visā pasaulē un tepat Latvijā – tādi kā V. Ziediņš, A. Zariņa, A. Dembo, R. Pinnis u. c.

### Secinājumi

Raksturojot Pikaso māksliniecisko devumu grafikas attīstībā un analizējot mākslinieka sniegumu linogriezuma tehnikā, tika apzināta, apkopota un analizēta pieejamā literatūra par mākslinieka daiļradi, kā arī apkopots un raksturots viņa mākslinieciskais devums grafikas attīstībā. Analizējot mākslinieka darbus, kas radīti linogriezuma tehnikā, raksta autore īpaši

akcentē portreta, figurālās kompozīcijas un klusās dabas kompozīcijas tēlotāja mākslas žanus. Kopumā ir jāsecina, ka

- Pikaso atstājis neizdzēšamas pēdas mākslas vēsturē, bijis viens no nozīmīgākajiem māksliniekiem procesos, kas noteica, kādai ir jābūt laikmeta modernajai mākslai;
- Pikaso devums mākslas attīstībā ir neatsverams, vēl līdz galam nav īsti novērtēts;
- Pikaso ietekmējis daudzus māksliniekus: gan sava laika biedrus, gan mūsdienu Rietumu skolu sekotājus, gan māksliniekus tepat, Latvijā;
- nozīmīgs ir Pikaso devums grafikas attīstībā kultūrvēsturiskā skatījumā. Mākslinieks ir atstājis daudzus linogriezuma tehnikā izpildītus darbus; krāsainas linogravīras, kas bija radītas sešdesmitajos gados, pasaules mākslas vēsturē tiek uzskatītas par šedevriem.

#### Literatūra un avoti

1. Buholca, E. L., Cimmermane, B. (2006). *Pablo Pikaso*. Rīga: SIA Jāņa Rozes apgāds.
2. Conzen, I. (2005). *Picasso Bagende*. Staatsgalerie Stuttgart.
3. Exhibition: Pablo Picasso and 'The unknown masterpiece' by Honoré de Balzac [b.g.]. Skatīts 12.10.2012. [http://www.spain.info/en/vive/eventos/mallorca/expo\\_picasso\\_](http://www.spain.info/en/vive/eventos/mallorca/expo_picasso_)
4. Exploring Lithography through Picasso's Experiments with the Technique. (2011). Skatīts 12.10.2012. <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2011/05/exploring-lithography-through->
5. Galerie Michael. (2012). Skatīts 17.01.2013. <http://galeriemichael.com/bon-a-tirers-working-proofs-and-definitive-works->
6. Grands maîtres [b.g.]. Skatīts 15.01.2013. [http://rockinghamgallery.co.uk/Artist\\_Pages/Picasso/](http://rockinghamgallery.co.uk/Artist_Pages/Picasso/)
7. Ikšelis, A. B. (2010). *Ceļojums mākslas pasaulē*. Stalkers A IK.
8. Kačalova, T., Pētersons, R. (1997). *Mākslas vēstures pamati*. Zvaigzne ABC.
9. Lapacinska, V. (1975). *Linogriezums latviešu tēlotājā mākslā*. Rīga: Zinātne.
10. La Tauromaquia [b.g.]. Skatīts 12.10.2012. <http://www.georgetownframeshoppe.com/artwork-info/picasso/tauromaquia>.
11. Masterwork Fine Art [b.g.]. Skatīts 15.01.2013. <http://www.masterworksfineart.com/inventory/3538>.
12. Oil Paintings Catalog [b.g.]. Skatīts 17.01.2013. [http://rockinghamgallery.co.uk/Artist\\_Pages/Picasso/rockingham\\_gallery\\_pablo](http://rockinghamgallery.co.uk/Artist_Pages/Picasso/rockingham_gallery_pablo).
13. Pablo Picasso Artworks - Picasso Lithographs [b.g.]. Skatīts 12.10.2012. <http://www.affordableart101.com/Pablo-Picasso-Works-of-Art-s/2127.htm>.
14. Picasso: Original Graphics and Ceramics [b.g.]. Skatīts 10.01.2013. <http://www.sapergalleries.com/PicassoPrintmakingTechniques.html>.
15. Picasso portriature pathfinder [b.g.]. Skatīts 15.01.2013. [http://www.miracerros.com/artwork/g\\_picasso\\_0.htm](http://www.miracerros.com/artwork/g_picasso_0.htm).
16. Stampa. (2011.) Skatīts 17.01.2013. <http://garlicprint.com/page/12/>.
17. Židels, A. (2002). *Pikaso*. Rīga: Apgāds Daugava.
18. Žilo, F., Leiks, K. (1991). *Kopā ar Pikaso*. Rīga: Sprīdītis.
19. Эренбург, И. Г., Алпатов, М. В. (1967). *Графика Пикассо*. Москва: изд. Искусство.
20. Podoksik, A. In Great Masters. Parkstone International. (2010). eBook. 160 p. Subjects: Artists Categories: ART / History / General ISBN: 9781904310358. 9781780422992. Accession Number: 416993. Skatīts 12.10.2012. Database: eBook Collection (EBSCOhost).

## PORCELĀNA APGLEZNOŠANAS MĀKSĻA PROFESIONĀLĀS SOCIALIZĀCIJAS ASPEKTĀ

### An art of porcelain painting in aspects of the professional socialization

**Inese Brants**

Latvijas Mākslas akadēmija, Kalpaka bulvāris13, Rīga, Latvija,  
e-pasts: inese.brants@inbox.lv

**Abstract.** *This report will take a brief look at socio-economic relation between porcelain painting artists, producers and consumers. The author will be drawing from the author's experience gained in the visiting and resident time in more than 10 European porcelain factories, collaboration with Art universities, leading the Porcelain painting workshops at International Art Teacher and Porcelain Painting Symposia in Latvia and abroad. Personal experience and studying of International Porcelain painters organization home pages and over 100 china painters websites made it possible to analyze and compare the possibility of vocational training, the artist's creative career opportunities, professional literature and the membership in the professional organizations and institutions.*

*Porcelain painting art is ceramic technology – based result of individual creativity. The socio-economic relation interaction between artist, producer and consumer marked historically important stages of development of the porcelain painting art. The education plays the crucial importance on the social integration processes of artist. The professional stratification and integration process realizes in the there distinct and isolated groups of porcelain painters – 1. An artists integrated in the porcelain industry. 2. An artists integrated in the ceramic art structures. 3. Artists integrated in the china painters organized structures. Balance between self-expression needs and material needs of the individual artist inability to self-realization problems. Internal needs depended on the artist as creative personality viability in porcelain factory. The opportunity to create personal studio contribute to the development of porcelain painting art, but the artist does not guarantee the competitiveness of the market and material support to the existence. The need to ensure the existence powered of professional socialization processes that result in porcelain painting artists replace existing or fit into other professional and public bodies.*

*Latvia has its own tradition of porcelain art and great artists, but their creative potential sales opportunities in today's socio-economic conditions have not been investigated. In Latvia no more exist first group – in porcelain industry integrated artists, because porcelain industry no more existed. The third group, have not developed because the Latvian artists are not integrated into the International World China Painters organizations. In Latvia Porcelain painting as a hobby art are not very popular, so the knowledge and skills of porcelain painting is not yet a product of the request.*

*The author reveals the socio-economic stratification of professional interaction – induced effects on an artist's creative performance and points to the social background to create a typology of porcelain painting art objects.*

**Keywords:** *socio-economic interaction between artists – producers – consumers, professional stratification, social background of typology of the porcelain painting art.*

### Ievads

Latvijai ir savas porcelāna mākslas tradīcijas un ievērojami mākslinieki, bet viņu radošā potenciāla realizācijas iespējas mūsdienu sociāli ekonomiskajos apstākļos nav pētītas. Raksta autore analizē mūsdienu porcelāna mākslinieka karjeras iespējas, salīdzinot sabiedriski ekonomisko attiecību mijiedarbību starp mākslinieku, ražotāju un patērētāju Eiropas un Latvijas porcelāna mākslas attīstības kontekstā, kā arī aktualizē ar mākslinieka profesionālo socializāciju saistītus jautājumus – speciālā izglītība un darbs profesijā, profesionālās organizācijas un citas ar karjeras veidošanu saistītas iespējas.

Pētījumā ir izmantota kvalitatīvās un selektīvās pētniecības metode, kas ietver autores personīgo radošo darbību un pedagoģisko pieredzi, interviju, sarunu un novērojumu, uzkrātā informatīvā un vizuālā materiāla selektīvu atlasu un interpretāciju. Vizuālais materiāls, radošā un pedagoģiskā pieredze uzkrāta dažādu starptautisku porcelāna apgleznošanas kursu, semināru un simpoziju vadīšanas laikā. Autore ir piedalījusies porcelāna fabriku rīkotos

starptautiskos simpozijos, izpildījusi savus radošos darbus porcelāna fabrikās vai iepazīsies ar porcelāna ražošanu, apmeklējot Porcelāna fabrikas un fabriku muzejus *Rīgas Porcelāna rūpnīcā* Latvijā, *Jessia* Lietuvā, *Korosteņas un Borislavas porcelāna fabrikās* Ukrainā, *Imperatora Porcelāna fabrikā* Krievijā, *Walbrzych – Walbrzych un Christoph porcelāna fabrikās* Polijā, *Česky Porcelan* Čehijā, *Herend* Ungārijā, *Augarten* Austrijā. Sadarbojoties ar kaimiņvalstu mākslas augstskolām un izmantojot interneta resursus, autore ir pētījusi izglītības iegūšanas un darba iespējas, mācību un profesionālās literatūras pieejamību, sabiedrisko organizāciju darbību. Pētot porcelāna apgleznošanas mākslinieku integrāciju, tika apsekota profesionālo organizāciju darbība un pētītas vairāk kā 100 dažādu valstu porcelāna apgleznošanas mākslinieku mājas lapas, profesionālie žurnāli un profesionālās literatūras klāsts. Raksta autore atklāj sociālo aspektu ietekmi uz radošā procesa gala rezultātu un, balstoties uz secinājumiem, izvirza ideju par sociālo aspektu refleksiju porcelāna mākslas tipoloģijā.

### Nozīmīgākie punkti porcelāna apgleznošanas mākslas attīstībā

Porcelāns ir viens no daudziem keramikas materiāliem ar izteikti specifiskām no keramikas tehnoloģijas atkarīgām īpašībām. Porcelāna apgleznošanas māksla ir viena no keramikas apakšnozarēm, kura savu izteikti tehnoloģisko īpašību dēļ strikti saglabā keramikas nozares robežas, bet plašo māksliniecisko iespēju dēļ, tās robežas paplašinās, iekļaujot tādas mākslas nozares kā glezniecību un grafiku. (Savage, G., Newman, H., 2000: 227).

Porcelāna apgleznošanas māksla ir keramikas tehnoloģijā bāzēts individuālās radošās darbības gala rezultāts.

Mākslinieka, ražotāja un patērētāja sabiedriski ekonomisko attiecību mijiedarbība iezīmē vēsturiski svarīgus attīstības posmus arī porcelāna apgleznošanas mākslā.

Ir pagājuši tikai 300 gadi, kopš Johans Fridrihs Betgers (*Johann Friedrich Bottge, 1682-1719*) 1708. gadā atklāja Eiropas cieto porcelānu un Meisenes porcelāna manufaktūras apgleznotājs un krāsu speciālists Johans Gregorius Herolds (*Johann Gregorius Horoldt, 1696-1775*) tehnoloģiski izstrādāja porcelāna virsglazūras 16 toņu krāsu paleti. (Schuster, B., 2008: 35-38).

Pirmās mehanizētās keramikas apgleznojuma tiražēšanas tehnikas parādījās 18. gadsimta beigās, attīstoties industrializācijai. 18. gadsimta vidū Fajansa ražotāji sāka izmantot vara gravīras zemglazūras dekolus. 1781. gadā anglis Harijs Beikers no Henlijas (*Harry Baker from Hanley*) patentēja vara gravīras plates dekolu iespiešanas tehnoloģiju. Turpmāk keramikas izstrādājumus iedalā 2 pamatkategorijās: ar roku dekorētos un mehāniski dekorētos izstrādājumos (Scott, 1994: 17-22).

20. gadsimta sākumā porcelāna apgleznošana piedzīvoja uzplaukumu un strauji izplatījās gan Eiropā, gan Amerikā. To veicināja ekonomiskais uzplaukums, tehniskie izgudrojumi, sieviešu emancipācijas kustība un *Art and Craft* kustības ietekme uz dekoratīvajām mākslām. No 1880. līdz 1890. gadam pirmo reizi kļuva pieejamas neliela izmēra apdedzināšanas krāsnis, darbināmas ar petroleju vai gāzi. 1882. gadā *Lecroix* Parīzē pirmo reizi uzsāka porcelāna krāsu tirdzniecību. Porcelāna apgleznošanas mākslas vētrāno attīstību noslāpēja divi viens otram sekojošie pasaules kari (Lewing, 2007: 30).

20. gadsimta 50.-60. gados iezīmējās jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi keramikā. Bernarda Līča (*Bernard Leach, 1887-1979*) harisma un ilggadēja draudzība ar Japānas keramikas „nacionālo dārgumu” Šoji Hamadu (*Shoji Hamada, 1894-1978*) izraisīja pastiprinātu interesi par Japānas keramikas estētiku. Pītera Vuolkosa (*Peter Vuolkos, 1924-1002*) un Rudi Autio (*Rudy Autio, dzim. 1926*) radošie meklējumi saistījās ar keramikas materiālā iekodētajām dekoratīvajām vērtībām. Netradicionālā pieeja izraisīja vētrānu keramikas mākslas uzplaukumu visā pasaulē. Moderno tendenču rezultātā keramikas dekorēšana, tai skaitā porcelāna apgleznošana zaudēja aktualitāti (Lewing, 2007: 57).



20. gadsimta 70.-80. gados strauji attīstījās elektrisko keramikas apdedzināšanas krāšņu ražošana. Lietošanas vienkāršība izraisīja jaunu pacēlumu porcelāna apgleznošanas attīstībā. Tika nodibinātas skolas un profesionālās organizācijas. Sietspiedes dekolū apdrukā estētika bija atbilstoša vadošajiem mākslas virzieniem popartam, kičam un hiperreālismam. (Lewing, 2007: 172).

Porcelāna apgleznošanas mākslas attīstības nevienmērīgā dinamika reflektējas profesionālās stratifikācijas procesos. Ievērojami pieaudzis ar ražošanu nesaistīto mākslinieku daudzums. Izveidojusies jauna brīvo mākslinieku grupa (Lewing, 2007: 50). Laika periodā starp diviem pasaules kariem vadošo mākslas stilu abstrakcionisma, kubisma un konstruktīvisma izteiksmes līdzekļi bija diametrāli pretēji porcelāna klasiskajiem stiliem un neveicināja porcelāna apgleznošanas attīstību. Latvijā tieši pretēji, augstākie sasniegumi saistāmi ar porcelāna apgleznošanas darbnīcas BALTARS darbību no 1924. līdz 1928. gadam, Latvijas pirmās brīvvalsts laikā. Nepastarpināta tīrās glezniecības pārņemšana nacionāli konstruktīvā stilā uz porcelāna traukiem bija novatorisks solis pasaules porcelāna apgleznošanas vēsturē. BALTARA mākslinieki porcelāna glezniecībā ienāca kā nobrieduši un sabiedrībā pazīstami profesionāli mākslinieki. Katrs apgleznotais šķīvis tika veidots kā glezniecības darbs tādēļ krasi atšķīrās no Eiropas klasisko stilu bagātīgi dekorētā porcelāna, kā arī no avangardiskā „Aģitporcelāna” Krievijā. Pasaules atzinība tika gūta 1925. gadā Starptautiskajā dekoratīvi lietišķās mākslas izstādē Parīzē. Sabiedrības BALTARS kopējā kolekcija ieguva Zelta medaļu, kā arī mākslinieki Sigismunds Vidbergs ieguva zelta medaļu, bet Romāns Suta – bronzas. (Baranovska, Ļaviņa, Nemiševa, Raudzēpa, Zibiņa, 2012: 236).

Pēc J. Staļina kulta represiju pārtraukšanas, 20. gadsimta 60.-80. gados, atdzīvojās māksla Padomju Latvijā. N. Hruščova (PSRS vadītājs no 1953. līdz 1964. gadam) „atkušņa” laikā pasaules tendences jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumos kļuva aktuālas arī Latvijā un izraisīja keramikas uzplaukumu. 1964. gadā tika izveidota Keramikas eksperimentālā darbnīca Ķīpsalā. Modernā keramikas mākslas valoda, kā arī individuālai jaunradei „nedraudzīgā” atmosfēra Rīgas Porcelāna rūpnīcas abās filiālēs neveicināja porcelāna apgleznošanas mākslas attīstību ārpus ražošanas ietvariem.

Latvijas otrās brīvvalsts laiks izvērtās traģisks Latvijas porcelāna ražošanai. Pēc bankrota izglābtā Rīgas Porcelāna rūpnīcas porcelāna kolekcija kļuva par pamatu Rīgas Porcelāna muzeja izveidošanai 2001. gadā. Šodien nelielais muzejs ir nozīmīgs Latvijas porcelāna mākslas attīstībā, jo tas ne tikai glabā Latvijas porcelāna vēsturi, bet, izvērsot plašu izstāžu un muzejpedagoģijas darbību, no vienkārša kolekcijas glabātāja ir kļuvis par aktīvu Latvijas porcelāna mākslas propagandētāju ([www.porcelanamuzejs.lv](http://www.porcelanamuzejs.lv)).

20. gadsimta 80. gados aizsākās Porcelāna apgleznošanas simpoziju darbība (1989, 1993, 1994) Mākslinieku Savienības radošajā namā Dzintaros. Kopš 1999. gada Porcelāna apgleznošanas simpozijus Latvijas Mākslinieku savienības starptautiskajā izglītības un kultūras centrā Zvārtavas pilī ar Valsts Kultūrkapitāla Fonda atbalstu organizē Latvijas Mākslinieku savienība, bet 2007., 2009., 2011., 2013. gados Starptautiskos porcelāna apgleznošanas simpozijus TOGETHER organizēja Latvijas Mākslas akadēmijas Keramikas katedra (skat. 1.-6. att.).

Simpoziju darbības rezultātā ir izveidojusies ZVĀRTAVAS PILS PORCELĀNA KOLEKCIJA. Tās krājumā ir 77 autoru 204 mākslas darbi, kuri eksponēti Zvārtavas pilī. Tāpat kā BALTARA porcelāns, Zvārtavas pils porcelāna kolekcija uzskatāma par avangardisku, jo krasi atšķiras no Amerikā izplatītā reālistiskā un Eiropas klasiskā porcelāna apgleznošanas stila. Cītu nozaru profesionālu mākslinieku iesaistīšanās porcelāna apgleznošanā dod iespēju nestandarta attieksmei pret porcelāna apgleznošanas materialitātes izpratni un rosina māksliniekus eksperimentiem un jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem.

## Sociāli ekonomisko attiecību mijiedarbība starp mākslinieku, ražotāju un patērētāju porcelāna apgleznošanas mākslā

Kādas sabiedriski ekonomiskās attiecības pastāv starp porcelāna apgleznošanas mākslu, tās radītājiem un patērētājiem un kāda ir to savstarpējā mijiedarbība? Diskutējot par šo jautājumu, ir jādefinē jēdzieni „mākslinieks”, „ražotājs”, „patērētājs” porcelāna apgleznošanas mākslas kontekstā.

*Mākslinieks* ir persona, kura nodarbojas ar porcelāna apgleznošanu un kuras radošās darbības rezultātā rodas apgleznoti mākslas porcelāna izstrādājumi. Mākslinieka radītais mākslas darbs nonāk pie patērētāja gan kā unikāls mākslas darbs gan kā tirāžēts mākslas produkts. Valters Benjamins norāda, ka „līdz ar tehniskās reproducēšanas metodēm mākslas izstādāmība ir pieaugusi tik lielā mērā, ka kvantitatīvā pārbīde starp abiem poliem pārvēršas par kvalitatīvu pārmaiņu” (Benjamins, 2005: 157-163).

*Ražotājs* ir rūpniecības uzņēmums, kurš ražo sabiedriska patēriņa produktu, šajā gadījumā porcelāna izstrādājumus. Rūpnīca, slēdzot līgumu ar mākslinieku, pērk mākslinieka radošo potenciālu, un, maksājot darba algu un samaksājot par ražošanas etalonu, nopērk autortiesības. Ražotājs var būt arī individuāls mākslinieks vai mākslinieku grupa, kas apglezno un pārdod savus porcelāna izstrādājumus.

*Patērētājs* ir indivīds vai sabiedriska struktūra, kas ir gan mākslinieka, gan ražotāja radītā produkta adresāti un lietotāji, kuri atkarībā no savām vajadzībām, zināšanām un materiālajām iespējām iegādājas un lieto porcelāna izstrādājumus:

- māsaimniecībā patērētāja lomā var būt jebkurš indivīds;
- peļņas gūšanas nolūkos starpnieki starp ražotāju un patērētāju ir tirdzniecības uzņēmumi, veikali, mākslas saloni un mākslas galerijas;
- kolekcionāri, kas iegādājas un krāj sistematizēti vienveidīgus mākslas priekšmetus, ir patērētāji;
- arī muzeji, kas uzglabā, zinātniski apstrādā, pēti, eksponē un popularizē mākslas priekšmetus, lai tos saglabātu kā kultūras un mākslas vērtību, ir patērētāji.

Sabiedriski ekonomisko attiecību mijiedarbībā starp mākslinieku, ražotāju un patērētāju novērojamas vairākas problēmas mākslinieka attiecībās gan ar ražotāju, gan patērētāju. Ražošanā nodarbinātam māksliniekam tiek radīti tehnoloģiski visideālākie darba apstākļi, kā rezultātā izveidojas materiāla un tehnoloģiska rakstura „atkarība” no darba devēja - ražotāja.



1. attēls. Porcelāna māksliniece Tatjana Afanasjeva vietā Imperatora Porcelāna fabrikā Sankt Pēterburgā



2. attēls. Vadošā mākslinieka darba vietdarba Herend porcelāna fabrikā Ungārijā

Mākslinieka individuālās radošās pašizteiksmes iespējas jūtami ierobežo darba līguma nosacījumi, pasūtītāja izvirzītās prasības un fiziskais darba noslogojums. Darba devēja izpratne par radošas personības individuālajām vajadzībām ne vienmēr sakrīt ar mākslinieka personīgajām radošās izpausmes un pašapliecināšanās vēlmēm. Ražošanā nodarbinātam



māksliniekam bieži vien pietrūkst laika un spēka personīgai radošai izaugsmei. (skat. 1. un 2. att.). Pašrealizācijas problēmas bāzējas indivīda nespējā sabalansēt materiālās vajadzības ar pašizteiksmes nepieciešamību. Radošas personības iekšējo vajadzību apmierināšana ir atkarīga no mākslinieka kā radošas personības realizēšanās iespējām ražošanas uzņēmumā

Porcelāna ražošana ir attīstīta valstīs, kurās ģeoloģiski atrodas porcelāna izgatavošanai nepieciešamās izejvielas. Tādēļ, piemēram, Vāciju var dēvēt par porcelāna ražošanas lielvalsti, turpretī daudzās valstīs porcelānu neražo vispār. Nevienmērīga darba tirgus apstākļos porcelāna apgleznošanas mākslinieki it kā ir radoši brīvi indivīdi bez darba iespējām savā profesijā. Pateicoties keramikas tehnoloģiju attīstībai, mūsdienu mākslinieks vairs nav atkarīgs no ražotāja un viņa garantētajām porcelāna izgatavošanas tehnoloģijām. Iespēja radīt personīgo materiāli tehnisko bāzi veicina porcelāna apgleznošanas mākslas attīstību, bet negarantē mākslinieka konkurētspēju tirgū un materiālo nodrošinājumu eksistencei ar individuālu radošo darbu. Ja nav porcelāna ražošanas, māksliniekam nav darba iespēju. Nelabvēlīgos ekonomiskajos apstākļos iestājas mākslas patēriņa kritums. Eksistences nodrošināšanas nepieciešamība iedarbina profesionālās resocializēšanās procesus, kuru rezultātā porcelāna apgleznošanas mākslinieki nomaina esošās vai iekļaujas citās profesionālās struktūrās (skat. 3. att.).

Iesaistīšanās ar specialitāti nesaistītos līgumdarbos, stāšanās darba attiecībās ar citas nozares darba devēju, kā arī sava biznesa attīstīšana citā nozarē ir norāde uz pārstrukturēšanās procesiem, kuru rezultātā porcelāna apgleznošana kļūst par mākslinieka mīļāko nodarbošanos un radošu izpriecu. Porcelāna ražošanas neesamības un mākslinieku sociālās pārstrukturēšanās rezultātā porcelāna apgleznošanas māksla sāk attīstīties kā hobiju māksla (skat. 4. att.).



3. attēls. LVU pasniedzēja, TLMS „Vāpe” ilggadīgā vadītāja porcelāna māksliniece Helga Ingeborga Melnbārde



4. attēls. Porcelāna apgleznošanas entuziasti, dažādu nozaru mākslinieki, Starptautiskā Porcelāna apgleznošanas simpozija Together 2011 dalībnieki Zvārtavā

Sabiedriski ekonomisko attiecību mijiedarbībā starp izglītību, patērētāju un mākslinieku atklājas izglītības nozīmīgā loma profesionālās socializācijas procesos, ar profesionālo darbību saistīto normu, vērtību un priekšstatu internalizēšanā, kura sevī ietver karjeras izvēli, tai atbilstošu zināšanu un iemaņu apgūšanu un profesionālās darbības uzsākšanu. Izglītība kā porcelāna apgleznošanas māksliniekam nepieciešamais zināšanu un prasmju kopums mūsdienās apgūstams dažādos veidos.

Senākais apmācības veids ir aroda skolas, kurās ražotājs pats apmāca savus nākamos darbiniekus. Tradicionāli pie daudzām porcelāna rūpnīcām pastāv skolas, kurās var apgūt porcelāna apgleznošanas mākslinieka – meistara vai formu dizainera – meistara arodu, kā arī citus ar porcelāna ražošanu saistītus amatus. Informācija par mācību iespējām ir atrodamā interneta vietnēs, piemēram, [www.meissen.de](http://www.meissen.de), [www.herend.com/manufacture/school/](http://www.herend.com/manufacture/school/)

professions, [www.sevresciteraniques.fr](http://www.sevresciteraniques.fr). Šādu izglītību ieguvis porcelāna apgleznotājs strādā par apgleznošanas meistar. Piemēram, Sevras Porcelāna fabrika (Francija) uzņem audzēkni amata apmācībai trīs gadus pirms strādājošā mākslinieka / meistara aiziešanas pensijā. Uzņemtais audzēknis saņem valsts stipendiju, apgūst zīmēšanu, gleznošanu, veidošanu, mākslas vēsturi un mācās amatu pie meistara, kuru aizstās pēc 3 gadiem.

Akadēmiskā mākslas izglītība no 19. gadsimta beigām un 20. gadsimta sākuma mākslas koledžu, mākslas akadēmiju un institūtu keramikas nodaļās kopā ar virpošanu, formu dizainu, dažādām keramikas dekorēšanas tehniku mākām un keramikas tehnoloģiju lielākā vai mazākā mērā porcelāna apgleznošana, kā viena no keramikas dekorēšanas tehnikām, ir iekļauta mācību programmās. Lielākajai daļai keramikas mākslinieku ar bakalaura vai maģistra grādu ir zināšanas keramikas tehnoloģijā un viņi izmanto virsglazūras dekorēšanas tehnikas savā mākslā (Lewing, 2007: 59).

Porcelāna apgleznošanu var apgūt speciālās porcelāna apgleznošanas skolās vai dažādās mākslas skolās kā izvēles kursu. Piemēram, Anglijā kopš 1979. gada darbojas Starptautiskā Vestfildhausas (*Westfieldhouse*) porcelāna apgleznošanas skola. Diferencēta līmeņa divu gadu apmācībā topošie mākslinieki var apgūt akvareļa glezniecību un klasiskās Eiropas porcelāna apgleznošanas tehnikas. Pēc apmācības viņi saņem porcelāna apgleznošanas mākslinieka diplomu. Līdzīgas skolas atrodamas arī citās Eiropas valstīs ar bagātām porcelāna mākslas tradīcijām – Vācijā, Itālijā, Francijā. Latvijā pamatzināšanas porcelāna apgleznošanā nelielā apjomā ir iekļautas Rīgas Dizaina un Mākslas vidusskolas un Latvijas Mākslas Akadēmijas keramikas nodaļu mācību programmās. Rīgas ziemeļu rajona bērnu un jauniešu centrā „Laimīte” 17 gadus darbojas vienīgā Bērnu Porcelāna apgleznošanas studija Latvijā, mākslinieces Ineses Brants vadībā (skat. 5., 6. att.). Tomēr ir jāiegulda daudz pūļu pašizglītībā, lai ar porcelāna apgleznošanu nodarbotos profesionālā līmenī.



5. attēls. I. Brants porcelāna apgleznošanas paraugdemonstrējumi Zvārtavā



6. attēls. Porcelāna apgleznošanas studija BJC Laimīte

Informācija par profesionālo apmācību porcelāna apgleznošanā ir atrodama dažādās interneta vietnēs (piemēram, [www.westfieldhouse.co.uk](http://www.westfieldhouse.co.uk), [www.matearts.com](http://www.matearts.com)). Koledžas izglītības līmenis parasti netiek piedāvāts, bet atsevišķas porcelāna rūpnīcas mēdz rīkot apgleznošanas kursus interesentiem un mākslas mīļotājiem ([www.meissen.de](http://www.meissen.de), [www.rigoulene.com](http://www.rigoulene.com)).

Porcelāna apgleznošanu var mācīties arī dažu dienu semināros, kurus organizē dažādas mākslas skolas un izglītības centri, vasaras periodā pieaicinot pazīstamus māksliniekus, kuri demonstrē viena motīva gleznošanu vienā tehnikā. Piemēram, tējas rožu gleznošana ar Siliju Evansu (*Selie Evans*) vai angļu lauku ainavas gleznošana ar Džilu Eganu (*Jill Egan*). Informācija par apgleznošanas kursiem atrodama gandrīz visās porcelāna apgleznotāju mājas lapās (piemēram, [www.china-painting-list.com](http://www.china-painting-list.com)).

Porcelāna apgleznošanu var apgūt arī internetā. Kļūstot par Starptautiskā Porcelāna apgleznotāju interneta portāla maksas biedru, iespējams saņemt dažādu profesionāli izglītojošu informāciju un mācību filmas. Porcelāna apgleznošanas skolu vai studiju mājas lapās var iegādāties sīki izstrādātas viena motīva gleznošanas instrukcijas. Interneta vietnēs var pasūtīt darbam nepieciešamos materiālus un rokasgrāmatas, kā arī noskatīties gleznošanas demonstrējumus (piemēram, [www.porcelain-painters.com](http://www.porcelain-painters.com), [www.youtube.com/watch?v=FeJXehWjn5k](http://www.youtube.com/watch?v=FeJXehWjn5k), [www.youtube.com/watch?v=Ono0UDOfv70](http://www.youtube.com/watch?v=Ono0UDOfv70), [www.ppio.com](http://www.ppio.com)). Porcelāna apgleznošanu var mācīties privāti pie māksliniekiem vai iepazīties ar to muzejpedagoģijas ietvaros (piemēram, [www.porzellanmalerei.com/seite\\_2.htm](http://www.porzellanmalerei.com/seite_2.htm), [www.porcelanamuzejs.lv](http://www.porcelanamuzejs.lv)).

### **Porcelāna apgleznotāju profesionālo organizāciju veidošanās sabiedriski ekonomisko attiecību izmaiņu rezultātā**

Dažāda līmeņa un satura mācību iespējas porcelāna apgleznotāja kvalifikācijas iegūšanā rada divas izteikti atšķirīgas un savstarpēji sociāli nošķirtas porcelāna mākslinieku grupas. Pirmo grupu veido porcelāna apgleznošanas mākslinieki ar akadēmisku vai profesionālu izglītību keramikā. Tie ir profesionāli keramiķi, kuri savā radošajā darbā prot izmantot porcelāna apgleznošanas tehnikas, kuri iekļaujas gan ražošanā, gan dažādās vietējās un starptautiskās keramikas mākslinieku organizācijās un apvienībās. Otrajā grupā ir ierindojami dažādosursos un porcelāna apgleznošanas skolās sertifikātus ieguvušie mākslinieki, kuri ir apvienojušies starptautiskās vai reģionālās porcelāna apgleznotāju un apgleznošanas skolotāju organizācijās. Piemēram, Starptautiskās Porcelāna apgleznotāju un skolotāju organizācijas (IPPAT) un Pasaules porcelāna apgleznotāju organizāciju (WOCP) biedri aktīvi nodarbojas ar porcelāna apgleznošanas popularizēšanu, mācīšanu, kursu organizēšanu un darbam nepieciešamo materiālu tirdzniecību.

Atšķirība starp šīm grupām ir tā, ka keramiķi nodarbojas arī ar formas veidošanu un ļoti labi orientējas keramikas tehnoloģijās. Turpretī otras grupas porcelāna apgleznošanas māksliniekiem pietrūkst zināšanu keramikas tehnoloģijās un 3D formas veidošanā, tāpēc apgleznošanai izmanto gatavus rūpnieciski ražotus porcelāna izstrādājumus. Tieši profesionālās keramikas izglītības trūkums neveicina otrās grupas porcelāna apgleznošanas mākslinieku integrēšanos keramikas mākslinieku struktūrās, bet liek apvienoties un dibināt jaunas profesionālās organizācijas. Plašāka informācija par tām ir iegūstama šādās interneta vietnēs: [www.wocporg.com/index.html](http://www.wocporg.com/index.html), [www.porcelainpainters.com](http://www.porcelainpainters.com), [www.ipatinc.com](http://www.ipatinc.com), [www.ppio.com](http://www.ppio.com), [www.apat.org.au](http://www.apat.org.au), [www.posliiniplus.org](http://www.posliiniplus.org), [www.porcelainpainters.com](http://www.porcelainpainters.com), [www.china-painting-list.com](http://www.china-painting-list.com), [www.apat.org.au](http://www.apat.org.au).

Attīstītā patērētāju sabiedrībā, pieaugot kultūras patēriņam, veidojas pieprasījums pēc kvalitatīva brīvā laika pavadīšanas iespējām, tai skaitā dažādām kreatīvās darbības formām, kas izriet no visiem zināmās A. Maslova „piramīdas” tiem pakāpieniem, kas attiecas uz nepieciešamību būt atzītam citu sabiedrības locekļu vidū un pašizpaušmes nepieciešamību. Porcelāna apgleznošanas māksla ir viena no tām jomām, kas rada labumus, kuri spēj apmierināt augšminētās nepieciešamības. Šodienas attīstīto tehnoloģiju pasaulē porcelāna apgleznošana ir saistoša gan kā radošs, gan arī kā relaksējošs pašizpaušmes veids. Kreatīvo darbību attīstības rezultātā rodas nepieciešamība pēc zināšanām un prasmēm, bet porcelāna apgleznošana ir piemērota hobijs tipa mākslām. Pieprasījums rada piedāvājumu un zināšanas par porcelāna apgleznošanu kļūst par precī. Ja pakalpojums ir pieprasīts, tad tas kļūst tirgus spējīgs, iegūst cenu un kļūst par precī (Počs, 2008).

Brīvā laika mākslas attīstība veicina dažādu apgleznošanas kursu veidošanos Eiropā, bet jo īpaši Amerikā un Austrālijā. Neskatoties uz apgleznotā porcelāna plašo piedāvājumu daudzajās mājas lapās, uzkrītoši lielākā daļa tajās ir veltīta dažādiem maksas kursiem un semināriem. Tas nozīmē, ka mākslinieka patērētājam adresētais produkts ir zināšanas un

prasmes porcelāna apgleznošanā. Patērētāja vēlme nodarboties ar porcelāna apgleznošanu padara izglītību par pieprasītāku precī nekā apgleznota porcelāna izstrādājumi.

Profesionālās stratifikācijas procesu izraisītās sekas saskatāmas porcelāna apgleznošanas mākslinieku profesionālajā strukturējumā, kurā pastāv trīs atšķirīgas un savrupas grupas:

- ražošanas strukturās integrētie porcelāna mākslinieki;
- keramikas mākslas strukturās integrētie porcelāna mākslinieki;
- porcelāna apgleznotāju organizētās strukturās integrēti porcelāna apgleznošanas mākslinieki.



7. attēls. Latvijas mākslinieku savienības biedre, porcelāna māksliniece Maruta Raude



8. attēls. Skats Marutas Raudes darbnīcā

Latvijā porcelāna virsglazūras apgleznošana attīstās kā porcelāna māksla keramikas ietvaros vai kā profesionālu mākslinieku hobija māksla, ja mākslinieki nav keramiķi. (skat. 7. un 8. att.). Negatīvu ietekmi uz porcelāna apgleznošanas attīstību amatieru vidē atstāj informācijas trūkums un augstās izmaksas, kā arī vienkāršā inovatīvo materiālu lietošana. Amatieru vidē apgleznošana nav populāra, tādēļ zināšanas un prasme apgleznot porcelānu Latvijā vēl nav kļuvušas par pieprasītu precī.

Latvijā pastāv tikai otrā mākslinieku grupa – starptautiskās keramiķu un vietējās mākslas strukturās integrējušies mākslinieki. Pirmā grupa, ražošanā integrēti porcelāna mākslinieki, vairs nepastāv, jo Latvijā vairs nav porcelāna ražošanas. Arī trešā mākslinieku grupa Latvijā nepastāv, jo Vispasaules porcelāna apgleznotāju organizētajās strukturās Latvijas Porcelāna mākslinieki nav integrējušies. Iegūtās akadēmiskās izglītības dēļ tie orientējas uz profesionālu mākslinieku organizācijām, tādēļ tie identificējami kā otrās grupas pārstāvji.

N. Lūmans ir teicis, ka „priekšmeta pašidentitāti raksturo tā atšķirība no citiem priekšmetiem.” (Luhmann, 2000: 114). Savukārt mākslinieku integrācijas procesa rezultātā izveidojās tās atšķirības, pēc kurām nosakāma mākslas darba pašidentitāte. Pēc kādām pazīmēm mūsdienu kultūrvīdē var identificēt porcelāna apgleznošanas mākslu un kādi ir mākslas darba „sociālās izcelsmes” noteiktie tipi?

Pirmais mākslas darba tips ir saimnieciskais porcelāns – visplašāk pielietojamais un visbiežāk sastopamais porcelāna veids, paredzēts izmantošanai mājāsaimniecībā. Tas ir rūpnieciski ražots plaša patēriņa produkts – trauki, kuru formas un dekorējuma dizainu izstrādājis mākslinieks dizainers. Trauku dekorēšanā izmantotas mehanizētās tīražēšanas tehnoloģijas, šajā gadījumā apgleznojuma dizains tiek radīts nolūkā to tīražēt un uz porcelāna tiek reproducēts ar dekolū apdrukā starpniecību (izņemot tādus reklāmdrukā veidus kā tampondrukā, termoplastiskā apdrukā, kuri neatbilst keramikā tehnoloģijai). Ar dekolū apdruku uz porcelāna virsmas var tikt reproducēti ievērojamu mākslinieku darbi. Porcelāna izstrādājumus marķē ar ražotāja zīmi.



Otrais mākslas darba tips ir porcelāna ražošanas uzņēmuma nodrošinātajos tehnoloģiskajos apstākļos mākslinieka radīts unikāls mākslas darbs, parasti reprezentatīvs pasūtījums, vai autora darbu nelielas komerciālas tirāžas. To marķē ar ražotāja zīmi un mākslinieka parakstu.

Trešais mākslas darba tips ir porcelāna izstrādājumi, tiražēti augstas kvalitātes mākslas vai vēsturiskā porcelāna replikas, kas ražoti porcelāna ražošanas uzņēmumā, izmantojot porcelāna apgleznošanas meistarū roku darbu. Tie ir marķēti ar ražotāja vai ražotāja un izpildītāja zīmēm.

Ceturtais mākslas darba tips ir mākslinieka individuāli radīts unikāls mākslas darbs:

- uz mākslinieka paša radītas formas izpildīts apgleznojums ar porcelāna krāsām, marķēts ar autora parakstu;
- mākslas darbs, kas izpildīts ar porcelāna apgleznošanas krāsām uz gatava glazēta rūpnieciski ražota porcelāna izstrādājuma, marķēts ar porcelāna ražotāja zīmi un autora parakstu.

Piektais mākslas darba tips ir vēsturisks porcelāns, kurš var būt gan unikāls roku darbs, gan ekskluzīvs autora tiražēts priekšmets, gan rūpnieciski tiražēts masu produkts, kā arī mūsdienās ražota vēsturiska izstrādājuma replika. Dekorējums var būt gleznots ar roku vai uznešts ar vara plates, litogrāfijas, sietspiedes dekolū drukū, zīmogdruku, šablondruku vai smidzināšanas tehnikā. Vēsturiski izstrādājumi var būt dekorēti kombinētās tehnikās, izgatavoti porcelāna ražošanas uzņēmumā vai porcelāna apgleznošanas darbnīcā. Parasti apzīmēti ar ražotāja lietotām speciālām marķēšanas zīmēm, pēc kurām identificē porcelāna izstrādājuma izcelsmes laiku, vietu un izplatību, autoru, materiālo un māksliniecisko vērtību.

### Secinājumi

Profesionālās stratifikācijas procesu izraisītās sekas saskatāmas porcelāna apgleznošanas mākslinieku profesionālajā strukturējumā, kurā pastāv trīs atšķirīgas un savrupas grupas: 1) ražošanas struktūrās integrētie porcelāna mākslinieki; 2) keramikas mākslas struktūrās integrētie porcelāna mākslinieki; 3) porcelāna apgleznotāju organizētās struktūrās integrēti porcelāna apgleznošanas mākslinieki.

Latvijā Porcelāna virsglazūras apgleznošana attīstās kā porcelāna māksla keramikas ietvaros vai kā profesionālu mākslinieku hobija māksla, ja mākslinieki nav keramiķi. Amatieru vidē zināšanas par porcelāna apgleznošanu profesionālā līmenī nav pieprasīta prece. Latvijā nav ražošanā integrētu mākslinieku, jo vairs nepastāv pati ražošana. Iegūtās akadēmiskās izglītības dēļ Latvijas mākslinieki orientējas uz profesionālām mākslinieku organizācijām un Vispasaules porcelāna apgleznotāju organizētajās struktūrās nav iestājušies.

Apskatot porcelāna apgleznošanas mākslinieku sociālās integrācijas un stratifikācijas procesus, autore atklāja porcelāna apgleznošanas mākslas „sociālās” izcelsmes ietekmi uz porcelāna mākslas tipoloģiju. Zināšanas un spēja izsekot un atpazīt porcelāna apgleznošanas mākslas priekšmeta „sociālo” izcelsmi, kura ir tieši atkarīga no mākslas izglītības un porcelāna apgleznošanas mākslinieka integrācijas dažādās sociāli ekonomiskajās struktūrās, ļauj, balstoties uz Nacionālā krājuma priekšmetu vērtības noteikšanas vadlīnijām, daudz precīzāk saskatīt un noteikt tās atšķirības, kādas pastāv starp it kā līdzīgiem porcelāna izstrādājumiem, zinātniski pilnvērtīgāk aprakstīt porcelāna mākslas izstrādājumus, noteikt dekorējuma veidu un saskatīt dekorēšanā izmantotās tehnikas, atklāt porcelāna mākslas priekšmeta unikalitāti, māksliniecisko un komerciālo vērtību (Vadlīnijas Nacionālā krājuma priekšmetu vērtības noteikšanai naudas izteiksmē, 2006).

### Literatūra un avoti

1. Savage, G., Newman, H. (2000). *All Illustrated Dictionary of Ceramics*. London : Thames & Hudson.
2. Schuster, B. (2008). *The Porcelain Museum*. Edition Leipzig.
3. Skott, P. (1994). *Ceramics and Print*. A & C London,: A & C.
4. Lewing, P. (2007). *China Paint & Overglaze*. By The American Ceramic Society.
5. Baranovska, I., Ļaviņa, D., Nemiševa, L., Raudzēpa, V., Zībiņa, Z. (2012). *Rīgas mākslas porcelāns 1925-1940. Izstādes katalogs*. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
6. Rīgas Porcelāna Muzejs. (b. g.). Skatīts 15.05.2013. <http://www.porcelanamuzejs.lv>.
7. Benjamins, V. (2005). *Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā. Iluminācijas*. Rīga: LMC.
8. Počs, J. (2008). *Kultūras industrija un tās nozīme tautsaimniecībā*. Konferences „Laikmetīgā māksla Latvijā” referāta tēzes, Rīga.
9. Luhmann, N. (2000). *Art As a Social System*. Stanford University Press.
10. Vadlīnijas Nacionālā krājuma priekšmetu vērtības noteikšanai naudas izteiksmē. Ministru kabineta noteikumi Nr. 956. (21.11.2006., Rīga, prot. Nr. 61 5.§). Noteikumi par Nacionālo muzeju krājumu. 6. pielikums. Skatīts 16.05.2013. <http://www.likumi.lv/doc.php?id=124955&from=off>.
11. Ministru kabineta noteikumi Nr. 1102, Rīgā 29.09.2009. (prot. Nr. 63 8.§). Grozījumi Ministru kabineta 21.11.2006. noteikumos Nr. 956 “Noteikumi par Nacionālo muzeju krājumu”. Skatīts 18.07.2013. <https://www.vestnesis.lv/?menu=doc&id=198609>.
12. Ineses Brants fotoattēli: Nr. 1., Nr. 2., Nr. 3., Nr. 4., Nr. 5., Nr. 6., Nr. 7., Nr. 8.

## LATVIEŠU MITOLOĢISKIE TĒLI UN MOTĪVI HILDAS VĪKAS DAIĻRADĒ

### Representation of Latvian Mythology in works of Hilda Vika

Austra Celmiņa-Keirāne

Latvijas Universitāte, Raiņa bulvāris 19, Rīga, Latvija, e-pasts: austrace@inbox.lv

Signe Grūbe

Rīgas Stradiņa universitāte, Dzirciema iela 16, Rīga, Latvija,  
e-pasts: signe.grube@gmail.com

**Abstract.** *The paper includes the study on activities of the Latvian painter and writer Hilda Vika - Eglīte (1897-1963) in the field of visual art (mostly painting) connected with Latvian mythology. Latvian myth characters and themes came into H. Vika's creative work after 1930 when she married writer and reviewer Viktors Eglītis and resorted to "Dievturība" (Latvian Neopagan religious movement based on folklore, old folk songs and mythology). Actively and productively working H. Vika participated in numerous group art exhibitions. Her individual vision, decorative solutions of composition and stylized details brought in Latvian painting unusual and essentially different intonations being contemporary at the same time.*

*The research is pointing out H. Vika's artworks published in various sources with identifiable mythological scenes and motifs and analysing the principles of creating visual images of characters and potential impact. Memories and reviews of contemporaries, art historians and critics are used as additional material.*

*Latvian "Dievs" (the God in the pre-Christian religion of Balts) in painter's works is indefinable age man with light-colored (possibly gray) hair and long pale coat, the image is often surrounded by a bright halo or supplement ethnographic characters.*

*Laima's and Mara's ambivalence, which lies in the folk songs where these Latvian deities operate in both - positive (cradle hanging, fertility promotion) as well as harmful or fatal aspects, in H. Vika's paintings is completely disappeared. Laima only appears as a bright image bearing blessing alongside with Dievs and Mara.*

*H. Vika's Mara is depicted as the goddess of good fortune and patroness of all feminine duties and as a deity related to the person's birth and initiation rites.*

*Sun and Sun's daughters are painted with light colour tones, dynamic compositional solutions and original interpretation of national folk costumes, supplemented with Latvian characters.*

*H. Vika often minded the question of life and death, the end of human earthly life, and Latvian Velu mate (Mother of the souls / spirits) vividly symbolizes this theme in her works. In most cases, Velu mate is portrayed as a woman with a headscarf or woolen shawl, partly or completely covering her face, as a symbol of unknown and mysterious, the human encounters after the death.*

*The artist focused on mythological themes with great interest and excitement, creating visual images corresponding to a Latvian folklore and ethnographic heritage and representing the external manner reminding Fra Angelico and Botticelli's painting or impact of Russian school and German neo-romanticism.*

**Keywords:** *Hilda Vika, Latvian mythology, visual art.*

### Ievads

Rakstniece un gleznotāja Hilda Vika dzimusi 1897. gadā Rīgā. Pirmo reizi ar mākslu iepazinusies ģimnāzijā pie pasniedzēja Rozena, vēlāk – Tautas augstskolā, un tas pamudinājis viņu pašmācības ceļā apgūt mākslas pamatus. Lai papildinātu zināšanas, viņa mācījusies arī Augusta Zauera (1922-1925) un vēlāk Ugas Skulmes (1925-1927) mākslas studijā (Skulme, 1959: 3). Pirmo reizi piedalījusies izstādē 1927. gadā (Sils, 1931: 9), bet jau 1928. gadā, izstādot Kopējā latviešu mākslas izstādē savus zīmējumus, ieguvusi kritiķu un publikas atzinību. Mākslas kritiķis Jānis Siliņš gan saskata viņas grafikā kubisma, neoklasicisma un Anrī Ruso ietekmi, tomēr atzīmē tiekšanos pēc izteiksmes īpatnības (Nefedova, 1989: 1480). 1927. gadā H. Vika iestājusies Neatkarīgo mākslinieku vienībā.

Pirmie darbi glezniecībā tapuši, vērojot dabu, – tās ir tēlainas ainavas, trāpīgi cilvēku portretējumi un klusās dabas. Zīmējumos liela uzmanība veltīta līniju izteiksmīgumam un

melnbalto laukumu ritmiem, veidojot pārdomātas, līdzsvarotas un rūpīgi izstrādātas kompozīcijas, kas neatstāj skiču iespaidu (Cekule, 1971: 16; Pētersons, 1937: 433). Ar grafiņa zīmuli H. Vīka spējusi radīt smalkas gaismēnu pārejas, priekšmetu materialitāti un daudzveidīgus ornamentu rakstus. Kaut arī H. Vīkas daiļrades sākumposms stilistiski atšķiras no vēlāk radītajiem darbiem, tomēr tajā jau saskatāma mākslinieces vēlme pasauli skatīt romantiski un idealizēti. Radošajos meklējumos H. Vīka iet savu, īpatņu ceļu, nepieturoties pie latviešu mākslai raksturīgiem principiem, bet veidojot liriskas, neikdienišķas, nereālas un sapņainas ainas. Ojārs Ābols par mākslinieci raksta: „Hilda Vīka strādā pie saviem audekliem ilgi, un nekas tai nerodas „vienā elpas vilcienā”. Viss iegūtais ir intelekta un jūtu pasaules harmoniskas vienības un neatlaidīgas rosības rezultāts.” (Ābols, 1959: 11).

Pētījuma uzdevums ir atlasīt un identificēt tēlotājas mākslas darbus (gleznojumus un zīmējumus) mākslinieces H. Vīkas (1897-1963) daiļradē, kas veltīti latviešu mitoloģijas tēmai, un analizēt mitoloģisko sižetu un tēlu izveides saturiskos un formālos aspektus, meklējot paralēles ar folkloras un etnogrāfijas materiālu.

### Pievēršanās latviešu mitoloģijai

Pagrieziena punkts mākslinieces dzīvē un daiļradē ir 1930. gads, kad viņa satiek savu dzīvesbiedru – dzejnieku un kritiķi Viktoru Eglīti. Eglīšu mājā bieži viesojas mākslinieki un literāti, notiek diskusijas (Vīks, 1997: 39). H. Vīka ar vīra atbalstu izvērtē un attīsta savas radošās spējas un ražīgi turpina strādāt gan mākslas, gan literatūras jomā (Balode, 1940: 5; Čaks, 1940: 24; Maldone, 1943: 31). „Autore sāka apzināties, ka viņas iedzimtās spējas nav apmierināmas ar kailu ainavu, bet tiecas vairāk uz žanra pusi. Šī pārliecība māksliniecei uzausa, sacerējot glezniņas akvarelī, kur galveno saturu iezīmēja abstraktu ideju fantastiski risinājumi ar senlaicīgu un mistisku figūru grupu attēliem”, tā par H. Vīkas darbību raksta Jūlijs Madernieks 1940. gadā (Madernieks, 1940: 9). 1933. gadā viņa sarīko savu pirmo personālizstādi ar 122 darbiem (*Sievietes Pasaule*, 1937: 6). Vēlāk dzīves laikā notikušas vēl piecas mākslinieces personālizstādes – 1937., 1940., 1943., 1959. un 1960. gadā; pēdējās divas veidotas kā retrospektīvas skates Rīgā un Dobelē pēc ilga aizliegumu un aizmirstības perioda (padomju režīmā H. Vīka tiek izslēgta no Mākslinieku savienības un viņas darbus vairs nepieņem izstādēs (*Laiks*, 1963: 3)). 1934. gadā par H. Vīkas darbiem izstādē viņas bijušais skolotājs Uga Skulme izsakās diezgan kritiski un ierindo tos pie glezniecības ar „krievu ietekmi” un, konkrētāk, Petrova – Vodkina ietekmi (Skulme, 1934: 94). Savā laikā H. Vīka daudz kritizēta par figūru zīmējuma anatomiskām nepilnībām, krāsu toņu izvēli, sentimentālu naivumu un pat banalitāti, tomēr viņas darbi nav atstājuši vienaldzīgu nevienu izstāžu apmeklētāju.

Mākslinieces laulības ar Viktoru Eglīti notiek Dievturu draudzē, un ar dievturību cieši saistīta viņas turpmākā dzīve, jo Viktors Eglītis ir dedzīgs latviskās pašapziņas paudējs un aizstāvis (Skujiņš, 1997: 21). Šajā laikā H. Vīkas mākslā pašsaprotami un likumsakarīgi ienāk dažādi motīvi un sižeti no tautas folkloras. Mitoloģiskas tēmas māksliniece gleznojusi neskaitāmas reizes, ieliekot tajās savu īpašo, fantāziju un noslēpumu pilno skatījumu. H. Vīka portretējusi arī dievturu kustības aizsācēju un dižvadoni Ernestu Brastiņu (eļļas glezna „Labietis”) (Saldavs, 1940: 6). 1944. gada sākumā, dažus mēnešus pirms Viktora Eglīša apcietināšanas, abi dzīvesbiedri piedalījušies tematiskā rakstnieku pēcpusdienā Latvijas Universitātē, kur Oļģerts Liepiņš nolasījis referātu par Dieva meklētājiem latviešu literatūrā. „Par Dieva meklētājiem var uzskatīt arī Hildu Vīku, Viktoru Eglīti un Antonu Bārdi. Hilda Vīka Dieva problēmu savos literārajos un gleznieciskos darbos atrisina no mitoloģiskā viedokļa. [...] Pēc plašā referāta Hilda Vīka lasīja savu mitoloģisko stāstu „Andriša noiešana Pazemē”, bet Viktors Eglītis vairākas dzejas” (Tēviņa, 1944: 6).



Par plaši pārstāvēto mitoloģisko sižetu klāstu gleznotājas darbos var spriest pēc mākslas kritiķa Oļģerta Saldava recenzijas par H. Vīkas izstādi Rīgas pilsētas mākslas muzejā 1940. gadā avīzē „Rīts”: „Ievēriību pelna gleznojums „Dieva saimes atgriešanās” ar savu dekoratīvo iespaidu. [...] Ļoti pievilcīgs apdarē un uztverē darbiņš „Veļu māte”. Rotājošs, ornamentu elementu bagāts akvarelis „Dievs lauku mājās”. Tāpat krāsu sacerē un kompozīcijā saistošs „Māra laidarā”. Dekoratīvi izteiksmīgās krāsu laukumu attiecībās – „Laima – bērnu glabātāja”. Rūpīgi, filigrānā izstrādājumā, tehniski apbrīnojams darbs „Māra – pirts-kūrēja”. [...] Minēsim vēl darbiņus „Sestdienas vakarā” un „Māras parādīšanās”. Šajos gleznojumos Vīka centusies dziļāki pieskarties latviešu mitoloģiskiem motīviem.” (Saldavs, 1940: 6). Vēl konkrētāku informāciju var iegūt no izstādes apskata avīzē „Studenta Dzīve”: „Veselas 20 gleznas ir no senlatviešu mitoloģijas, kur bez Dieva, Laimas un Māras darbojas dievu dēli un saules meitas; bieži vien tauta greznos svētdienas uzvalkos godbijīgi tos aplūko” (*Studentu Dzīve*, 1940: 5). Savukārt Uga Skulme par izstādi raksta: „Dievu slavē katrs kā māc un tādā valodā, kas viņam tuvāka. No Vīkas mitoloģiskajiem gleznojumiem nopietnāk ņemama „Veļu māte”. Citi šī satura sacerējumi atgādina rotaļlietu skatlogu” (Skulme, 1940: 389).

Atlasot un identificējot H. Vīkas darbus atbilstoši izvēlētajai pētījuma tēmai, kā galvenais kritērijs tiek ņemts darba nosaukums. Skaidri un aprakstoši formulējot darbu nosaukumus, māksliniece ļauj skatītājam un pētniekam nešaubīgi konstatēt mitoloģiskās tēmas klātbūtni un izvairīties no neviennozīmīgām interpretācijām. Jāatzīmē, ka šī pētījuma ietvaros atlasīti tikai tie darbi, kas publicēti grāmatās un periodikā. Publikācijas aptver laiku no 1937. gada līdz 1997. gadam. Pārsvarā tie ir gleznojumi akvareļu tehnikā. Dažkārt melnbalta reprodukcija neļauj spriest par gleznas kolorītu, tomēr citas darba uzbūves un formālās īpašības spilgti atklāj tēlu raksturu.

„Izdoma, fantāzijas rosināta, iekļāvusies latviešu mitoloģiskos notikumus. Košu formālu atrisinājumu ieguvušas mūsu dievības Dievs, Laima, Māra, Dēkla, Kārte. Svinīgums, bijība, varenības mistērija iedabūti akvarelī „Dievs lauku mājās”. Gleznieciski tīrākais un dzidrākais darbs „Māra pirts-kūrēja”. Trīs svarīgās dievības kopā devušas „Dievtrijotni”. Dažādi variētas debesu būtne, saules meitas, Dieva dēli, kas vijīgās rotaļās vai deju ritmos liecina par mistisko dvēseles dzīvi, kas bijusi blakus reālai” (Bebris, 1940: 7).

### Mitoloģisko sižetu un tēlu izveides aspekti

Latviešu pasakās un teikās **Dievs** parasti ir veca, balta vīriņa vai nabaga izskatā. Tautasdziesmās Dievs staigā pa zemi, pārraugot savas dzīvās radības; viņš atrodas visur, tepat, līdzās. Viņš ir visiem viens un katram savs, tāpēc tam nav konkrēta izskata. Par to, ka Dievs ir antropomorfizēta būtne, var spriest tikai pēc darbībām, kuras tam tautasdziesmās tiek piedēvētas (Kokare, 1999: 85-87). H. Vīkas darbos Dievs ir nenosakāma vecuma vīrs gaišiem (iespējams, sirmi) matiem garā gaišā mētelī, kura tēlu nereti ieskauj gaišs oreols vai papildina etnogrāfiskas rakstu zīmes – kāsis ar smaili uz augšu vai krustu krusts, kurš parasti gan tiek saistīts ar Māru vai Laimu (Kraukle, 2006: 43).

„Viens no labākajiem Hildas Vīkas darbiem ar dievturīgu saturu – Dieva nākšana lauku mājā. Gleznotāja izmantojusi pazīstamo svētdziesmu:

“Klusiet, jauni, klusiet, veci,  
Dievs ienāca istabā...”

Šai dziesmā, tāpat Vīkas gleznā, jūtam latviešu cēlo tikumu: Visaugstākais nāk pie vismazākā, ir kopā ar to bēdās un priekos. Kas gan pret savu tuvāko drīkstētu būt iedomīgi lepns, ja pats Dievs tāds nav? [...] Dievu Vīka tēlo kā baltu labieti, kā vīru, kurā iemājo viss tīrākais un gaišākais, pēc kā cilvēks cenšas. Dieva nākšanu sētā jūt ne tikai ļaudis, to jūt visa dzīvā radība mājā” (Strazdiņš, 1939: 272, 273). Dieva došanās pie cilvēkiem atspoguļojas arī H. Vīkas dzejā:

„Rāmos vakaros un agros rītos  
 Atnāk Dieviņš tā kā senos mītos.  
 Baltam mētelītim plandoties,  
 Apstaigāt viņš savus ļaudis ies.  
 Durvis virina un namos slīd,  
 Ieiet kambaros, kur bērni mīt” (Vīka, 1990: 139).

H. Vīkas gleznās pilnībā izzudusi **Laimas** un **Māras** ambivalentā daba, kas rodama tautasdziesmās, kur šīs dievības darbojas gan pozitīvi (šūpuļa kāršana, auglības veicināšana), gan kaitējoši vai nāvējoši. Laima parādās tikai kā gaišs un svētību nesošs tēls kopā ar Dievu un Māru („Dieviņš nāk sētā”) vai trīsvienībā ar Dēklu un Kārtu, kas tautasdziesmās tiek semantiski saistītas („Laimas ienākšana”). Par mākslinieces centieniem rast Laimas tēlam piemērotu formu un veidolu var spriest arī pēc H. Vīkas literārā darba „Laimas dārzi”. „Ar lecošo sauli dārzos ienāca pati Laima. Viņa neienāca kā daiļa, balta jaunava krāšņās, skanošās sudraba rotās, bet kā zeltaina caurspīdīga migla izplūda pa visu dārzu, aptvēra visu ābeļu galotnes, noliecās līdz visām saknēm un bija ik saules stara puteklī, ik ziedā, ik zāles stiebrā, ik sīkā lapiņā” (Vīka, 1943: 238). Kā atzīmē profesore J. Kursīte, dievību izteiksmīgākā daļa ir rokas. „Ar roku aizdzen, aizgaiņā ļaunumu, dievības roka bieži nozīmē aizsardzību, patvērumu cilvēkam. Dievības roka ir devēja, cilvēka roka – ņēmēja” (Kursīte, 1996: 233). H. Vīka izteikti akcentējusi šo savstarpējo simbolisko žestu valodu, mazāku uzsvāru liekot uz tēlu sejas vaibstu izteiksmīgumu, tādējādi pastiprinot radītās ainas dekoratīvātāti un attālinot to no realitātes. Kā viens no stilizācijas paņēmieniem tiek lietots arī ritmisks figūru kātojums noteiktās grupās.

„It kā no pavasara puses, no jaunības cerību puses aplūkodama dzīvi, tikai pašas mākslas vārdā idealizējot, izkopjot tādu tēlojuma stilizāciju, kur saliedējas īstās dzīves izjūtas ar sapņiem pārlicinošā un vērtīgā mākslas formā, atmetot visu lieko un nejaušo, viņas audeklos uzzied poetizēti gracioza sievišķība. [...] Skaidrs, gaišs un laimīgs tēls ar mākslinieces pašas līdzību raksturo daudzus audeklus. Arī Māras un Laimas, un saules meitas ir pašai māksliniecei rada. Mitoloģijas personāžs Vīkas darbos dara visus tos darbus, ko vienkāršie ļaudis, dzīvo tādu pašu dzīvi kā māksliniece. Tādā kārtā atgriezeniski viss ikdienišķais iegūst teiksmainības mirdzumu, tiek apgaismots ar mīļu, pasakainu gaismu”. Tā par H. Vīkas darbiem raksta Uldis Zemzaris (Zemzaris, 1997: 247).

**Māras tēls** H. Vīkas glezniecībā parādās samērā bieži, kas, iespējams, saistīts ar 20. gadsimta 20.-30. gados pētnieku izvirzīto atziņu par Māru kā galveno latviešu dievieti (Kokare, 1999: 138). H. Vīka Māru attēlo gan kā zemes auglības veicinātāju un lopu aizgādni, kas sasauca ar viņas darbiem dzejā – „Pavasārī” (Vīka, 1936: 182), „Zemes māte” (Vīka, 1937: 803), „Rīts” (Vīka, 1942: 4), gan kā dievību, kas saistīta ar cilvēka dzimšanu un kristīšanu. Darbā „Māra – pirts kūrēja” rādīta simboliska gatavošanās bērna sagaidīšanai. Dekoratīvo Māras tēpa risinājumu H. Vīka papildinājusi ar Māras līkloču zīmēm; kājas Mārai basas, kas norāda uz tautasdziesmās ietvertu simbolisko jēgu – steidzamu nepieciešamību, pārejas brīdi, kad Mārai jādodas palīgā dzemdībās (Kursīte, 1996: 261). Gleznas uzbūvē jaušama tā pati nosacītība un atkāpšanās no reālistiska attēlojuma, kas raksturīga šai tēmai kopumā. „Tēlotie priekšmeti sakārtoti tikai izdevīgās laukuma attiecībās (dvielis ar slotu, baļļa ar lāvu, krāns ar lāvu u.t.t.), bet telpiski viens otru izslēdz; sakarā ar ko tie iegūst divizmērījuma rotājuma raksturu, kas gan attālina skatītāju no tiešāmības, bet tajā pat laikā to tuvina aizdabīgai pasaulei” (Bīne, 1940: 321).

**Saules un Saules meitu** attēlojumā dominē gaišie toņi, dinamiskāki kompozicionālie risinājumi un savdabīgi interpretēti un stilizēti tautastērpi, kas papildināti ar latviskā raksta zīmēm (akvareļi „Saules atgriešanās” un „Saules meitas”). Tēlu atrisušie un plīvojošie mati

norāda uz brīvību un maģisku izpausmi, kas folklorā tiek piedēvēta gan gaišajiem, gan tumšajiem spēkiem – raganām (Kursīte, 1996: 235).

„Teiksmainās Saules meitas Vīka tēlojusi vairākkārt, gan pa vienai, gan pulkos! Redzētas tādas gleznas: Saules meitu rotāšanās, Saules meitas un vējš, Saules meitas iet pirtī u. c. Saules meitām vieglas gaisīgas krāsas. Pārsvārā – balts, dzeltens, zils. Saules meitu tērps liekas kā miglas plīvuris. Saules meitas parasti mājo no zemes neatkarīgā vietā, bet tās nolaižas arī uz zemes. Ieiet vistumšākajā kaktiņā, ieiet pirtī, apgaismo telpu, kur sendienās Laima lika cilvēka mūžu. Saules meitu brīvajās kustībās Vīka ieliek savu kustības tieksmi. Saules meitu rokas, kājas, mati un augumi lokas un vijas līdzīgi El Greko eņģeļu augumiem. No dzīva cilvēka aizņemtais tēls – Saules meita – Vīkas gleznās vietām pārvēršas tīri garīgā parādībā” (Strazdiņš, 1939: 273).

H. Vīka gleznojot nereti pievērsusies arī dzīvības un nāves jautājumam, cilvēka šīs zemes mūža noslēgumam, un šo tēmu viņas darbos spilgti simbolizē latviskā **Veļu māte**. Šīm gleznām raksturīga veļu laika tumšā un drēgnā noskaņa, lietots ass krāsu kontrasts – gan tumši gaišo, gan silti vēso toņu attiecības (tumši zils, melns, pelēks un brūns pret baltu, dzeltenīgu un okeru), tādējādi paspilgtinot pretstatu starp dzīvo un nedzīvo. Vairumā gadījumu Veļu māte atainota kā sieva ar lielu lakatu, kura daļēji vai pilnīgi aizsedz seju, simbolizējama nezināmo un noslēpumaino, ar ko cilvēkam jāstopas pēc nāves. Tomēr vienā zīmējumā Veļu māte ir ar atklātu, nopietnu seju, stāvēdama kapsētā un, pacēlusi rokas, it kā sargādama mirušo ļaužu mieru. Zīmējuma kompozīcija ir izteikti simetriska ar centrālo tēlu un vienādi izkārtotiem koku stumbriem un latviskām kapu zīmēm abās malās, kas kopā ar darba formātu (kvadrāts) un ģeometriski ornamentālo vizuālo ierāmējumu rada pilnīga sastinguma iespaidu, kuru nespēj atdzīvīnāt pat nelielās putnu figūras. Stilizētas putnu un suņu figūras ir atrodamas arī citos H. Vīkas darbos ar Veļu māti. Nereti Veļu māte atrodas ūdens tuvumā, vienā no darbiem redzama laiva – simbols, kas tautasdziesmās norāda uz pāreju no vienas pasaules citā (Kursīte, 1996: 238). Vairumā gleznu Veļu māte uzņem savā valstībā bērņus; 1937. gada personālizstādē H. Vīka izstāda arī darbu „Bērni – veļi” (Madernieks, 1937: 15).

1945. gada akvarelī „Veļu māte” jūtama kara atstātā noskaņa – drupas, aplauzti koki un sarautas dzeloņstieples. Interesanti, ka padomju režīma laikā, lai izstādītu šo darbu izstādē, tā nosaukums 1970. gadu beigās tika mainīts uz „Karam – nē!” (Nefedova, 1989: 1487).

Kā atceras māksliniece Džemma Skulme, pēc Otrā pasaules kara H. Vīka Latvijā bija vienīgā, kura „latviešu senatnes un tautasdziesmas, latviskās sadzīves, Māras un Laimas tēlus savdabīgi ievada mūsu mākslā” (Skulme, 1997: 92).

Vēl jāpiebilst, ka paralēli darbiem ar skaidri nolasāmu mitoloģisku sižetu un tēliem H. Vīka gleznojusi arī sacerētas ainas no latviešu senvēstures, kuras radušās acīmredzamā folkloras un etnogrāfiskā materiāla ietekmē („Senlatviešu precinieki”, „Senlatvju dzīres”, „Pirtī”, „Dzemdības pirtī”). Tādas gleznas kā pašportrets „Bārtiete” liecina par mākslinieces pievērsanos latviešu etnogrāfisko tērpu studijām. „Hildai Vīkai ir zīmējumi un gleznas, kur redzam senlatviskās parašas: Precinieki, Pūra vešana u.t.t. Šajās gleznās, kas ir etnogrāfiski pilnīgi pareizu lietu noraksti, māksliniece skatītāju savaldzina ar savu īpatno apdari un siltumu” (Strazdiņš, 1939: 273).

### Secinājumi

Kopumā jāsecina, ka māksliniece pievērsusies mitoloģiskai tematikai ar lielu interesi un aizrautību, radot latviešu folkloras un etnogrāfijas mantojumam atbilstošus tēlu vizuālos veidolus, kuru formālajā atveidē pamanāmas gan Fra Andželiko un Botičelli glezniecības iezīmes (Ābols, 1959: 11; Eglītis, 1963: 147; Ivanovs, 1959: 40), gan krievu skolas un vācu jaunromantiķu ietekme (Siliņš, 1988: 352).

## Literatūra un avoti

1. Ābols, O. (1959). Hilda Vīka. *Zvaigzne* (9), 11.
2. Balode, P. (1940). Gleznotāja un dzejniece Hilda Vīka. *Sievietes Pasaule* (8), 5.
3. Bebris, O. (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Darba Dzīve* (13), 7.
4. Bīne, J. (1940). Hildas Vīkas-Eglītes glezna „Māra – pirts kūrēja”. *Sējējs* (3), 321.
5. Cekule, V. (1971). Hilda Vīka. *Zvaigzne* (10), 16.
6. Čaks, A. (1940). Mākslai nolemts mūžs. *Atpūta* (802), 24.
7. Hildas Vīkas-Eglītes piemiņai (1963). *Laiks XV* (19), 3.
8. Eglītis, A. (1963). Hildas Vīkas piemiņai. *Labietis* (25), 145-147.
9. Hilda Vīka-Eglīte (1937). *Sievietes Pasaule* (6), 6.
10. Ivanovs, M. (1959). Hildas Vīkas gleznu izstādē. *Māksla* (2), 39-40.
11. Kokars, E. (1999). *Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē*. Rīga: Mācību apgāds NT.
12. Kraukle, D. (2006). *Latviešu rakstu zīmes*. Rīga: Jumava.
13. Kursīte, J. (1996). *Latviešu folkloras mītu spoguļi*. Rīga: Zinātne.
14. Madernieks, J. (1937). Hildas Vīkas gleznu un grafiku izstāde Rīgā. *Jaunākās Ziņas* (65), 15.
15. Madernieks, J. (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Jaunākās Ziņas* (67), 9.
16. Maldone, V. (1943). Hilda Vīka. *Darbs un Zeme* (2), 31.
17. Hildas Vīkas gleznu izstāde pilsētas mākslas muzejā (1940). *Studentu Dzīve* (84), 5.
18. Ņefedova, I. (1989). Hilda Vīka. *Latvju Māksla* (15), 1478-1487.
19. Pētersons, P. (1937). Hildas Vīkas gleznu un grafiku izstāde. *Sējējs* (4), 432-434.
20. Saldavs, O. (1940). Hildas Vīkas izstāde. *Rīts* (80), 6.
21. Septītā rakstnieku pēcpusdiena (1944). *Tēvija* (44), 6.
22. Siliņš, J. (1988). *Latvijas māksla 1915-1940 I*. Stokholma: Daugava.
23. Sils, A. (1931). Mūsu mākslinieces. II Hilda Eglīte-Vīks. *Zeltene* (7), 8-10.
24. Skujiņš, Z. (1997). Mana Hilda Vīka. Grām.: Brīdaka, L. (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses nams.
25. Skulme, Dž. (1997). Atjausma. Grām.: Brīdaka, L. (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses nams.
26. Skulme, U. (1934). Hildas Eglītes-Vīkas izstāde. *Daugava* (1), 93-94.
27. Skulme, U. (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Daugava* (4), 388-389.
28. Skulme, U. (1959). Sirsnīga dzejniece glezniecībā. *Padomju Jaunatne* (82), 3.
29. Strazdiņš, J. (1939). Hilda Vīka. *Labietis* (4), 268-273.
30. Vīka, H. (1936). Pavasarī. *Labietis* (3), 182.
31. Vīka, H. (1937). Zemes māte. *Sējējs* (8), 803.
32. Vīka, H. (1942). Rīts. *Daugavas Vēstnesis* (166), 4.
33. Vīka, H. (1943). Laimas dārzi. *Darbs un Zeme* (15), 238.
34. Vīka, H. (1990). Dieviņa atnākšana. Grām.: Rudzīte, A. (sast.), *Latviešu tautas dzīvesziņa II*. Rīga: Zvaigzne.
35. Vīks, L. (1997). Par manu māsu. Grām.: Brīdaka, L. (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses nams.
36. Zemzaris, U. (1997). Hildas Vīkas gleznu patstāvība. Grām.: Brīdaka, L. (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses nams.

## LĪVĀNU STIKLA FABRIKAS 20. GADSIMTA ZVAIGŽŅU STUNDA: TRADICIONĀLĀ STIKLA DIZAINA ATTĪSTĪBA ESTĒTIKAS UN EKSISTENCES TELPĀ

### Livani glass factory in the twentieth century star hour: traditional glass design and development of the aesthetics of existence in space

Ilze Dūdiņa

Latvijas Mākslas akadēmija, Kalpaka bulvāris 13, Rīga, Latvija, e-pasts: ilze.dudina@lma.lv

**Abstract.** *Culture and other areas of life are started to being affected by trends of globalization. It is increasingly difficult to identify and preserve values of national culture and design which still existed in relatively recent past. The research object I have chosen is Latvian traditional glass design from the second half of the twentieth century. Livani's glass factory contribution is not fundamentally, methodologically and regularly documented, however the products of this industrial design of such factory were a result of in-depth understanding about shape, color and material. The information about the century under perspective is fragmented and not systematic.*

*At the same time design is an economic incentive to promote industrial growth, an aesthetic phenomenon and a symbol too. Personality and attractiveness, character, national characteristics and habits provide such a wide range of options that globalization cannot affect – or could it? Relevance of the report was based on several considerations: At the turn of the XX to XXI Century the interaction of design and political-economic rapidly entered the information space, and thus the minds of the people and everyday life. This period of time is a peculiar semiotic boundary to evaluate what passes by, as we can speak in the past tense about Latvian glass design in its industrial expression, therefore it is essential that it was fixed and documented. It is important to identify and collect information on Livani glass factory design products, designers and artists during the period of 1970-ies until the end of the century. It is now fixed the creators of Latvian industrial glass design in the period after World War II – Līvāni Glass Factory, which most successful period of producing design products was in Soviet times – 1970ies and 1980ies. One of the prerequisites that created the rapid increase of production and the elevation of certain level of quality was the reconstruction of factory in 1971. There was a production of colorful glassware series as well as creation of first crystal products.*

*Quality glass and Livani glass designers who had an opportunity to carry out their own ideas and experiments carried out, was the reason of success, which ensured the export of factory's production as well.*

*Experimental glass blower unit was established and together with technologists, artists and designers they provided the rise of artistic and technical level of Livani glass factory. Livani glass factory at that time became one of the leaders of Soviet Union in the manufacturing of glass and the remained in this position for several years. The Soviet era dictated strict rules for both producers and designers.*

*To each design object a copyright certificate was issued, which needed to be approved in Moscow. It appeared that Livani Glass had acquired a stable position and lasting value at that time, its quality was solid. Looking back at the past and thinking about glass design development in perspective – there will always be an inevitable opportunity to begin again or continue, because there is always the first option, it is rooted in the genes, in archetypes, in the common memories and dreams of human beings, it promises the sense of returning home, sense of friendship and domesticity.*

**Keywords:** *aesthetics, glass design, Livani Glass Factory, Soviet Time.*

### Ievads

Nenovēršami kultūru un citas dzīves jomas pastiprināti sāk ietekmēt globalizācijas tendences, kļūst aizvien grūtāk apzināt un saglabāt daudz relatīvi nesena pagātnē vēl eksistējošas nacionālās kultūras un dizaina izpausmes. Vienlaicīgi dizains ir ekonomisks stimulants, kas sekmē rūpniecisko izaugsmi, estētisks fenomens un simbols. Sacere arvien ir bijusi dziļi personisks, intīms process, kur neko nedrīkst uzspiest un aizliegt. Personības un vietas pievilcība, raksturs, nacionālās īpatnības un paradumi nodrošina tik plašu variantu virkni, ka globalizācija to nevar iespaidot – vai tomēr var?

Referāta aktualitāti noteica vairāki apsvērumi: 20. un 21. gadsimtu mijā dizaina un politiski ekonomiskā mijiedarbība ir strauji ienākusi informatīvajā telpā un līdz ar to arī cilvēku prātos un sadzīvē – šis laiks ir savdabīga semiotiska robežšķirtne, lai novērtētu

aizejošo, jo par stikla dizainu Latvijā tradicionālajā industriālajā izpausmē varam runāt pagātnes formā un svarīgi to nofiksēt un dokumentēt. Tikai šobrīd, atskatoties ar laika distanci un tendencēm Eiropas un Padomju perioda rūpnieciskā stikla dizaina attīstībā, var novērtēt tās vērtības, kuras tika radītas Padomju Latvijas industrijā – konkrēti Līvānu stikla fabrikā, kura, diemžēl jau aizgājusi nebūtībā.

Raksta mērķis ir apskatīt tradicionālo stikla dizainu Latvijā pagājušā gadsimta septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados, Padomju perioda kulmināciju un norietu, to aplūkojot Līvānu stikla fabrikas kontekstā, ņemot vērā, ka rūpnieciskā dizaina labākie sasniegumi saistīti ar kvalitatīvu formas, krāsu un materiāla izpratni, ar funkcionāli pamatotu risinājumu, bet tie nav tik fundamentāli, metodiski un regulāri dokumentēti. Informācija tā laika griezumā ir sadrumstalota un nav pienācīgi sistematizēta. Bet tas jau būtu cits, daudz plašāks akadēmisks pētījums, kurā Līvānu vārds mirdzētu kā stari stiklā.

Pētījumā ir izmantotas kvalitatīvās pētījumu metodes – publikācijas par Līvānu stikla fabriku, intervijas ar tā laika māksliniekiem, dokumentu un dizaina teorētiku darbu analīze.

### **Mākslas un politikas mijiedarbības epizodes**

Kā minēts akadēmiskos pētījumos, 20. gadsimta Latvijas mākslas norisēs var ieskicēt vairākas pietiekami izteiktas mākslas un politikas mijiedarbības epizodes. Tās noteica dažādas sociāli politiskas norises un mākslas un politikas mijiedarbība tajās izpaudās ar atšķirīgu intensitāti. Tā veltot uzmanību Padomju Latvijas perioda, kad mākslas politiskā angažētība bija nevis kādu politisku, sociālu vai kultūras norišu blakus produkts, bet gan valsts realizētās kultūrpolitikas apzināts mērķis, mākslas interpretācijas un novērtēšanas jautājumiem, izvairīties no mākslas un politikas attiecību jautājuma aplūkojuma ir neiespējami. Tomēr arī Latvijas mākslas izpētes ietvaros, lai gan virknē pētījumu ir iezīmēti atsevišķi mākslas politiskās iesaistes aspekti, plašākas mākslas un politikas attiecību kopsakarības nav aplūkotas, īpaši dizaina jomā (Teikmanis, 2010).

Šobrīd ir daļēji apzināti mākslinieki, dizaineri un meistari, kuri varētu sniegt unikālu, nepastarpinātu mutvārdu informāciju par pagājušo laika periodu un kuru rīcībā ir arī personisko arhīvu materiāli. Liels darbs nepieciešams pētot Padomju perioda arhīvu materiālus, tajā skaitā identificējot un klasificējot stikla dizaina izstrādājumus, atrodot informāciju par autoriem un tehnoloģijām, kā arī veicot salīdzinošo pētījumu par izstrādājumu kvalitāti un estētiskajām vērtībām Baltijas, Rietumeiropas un Padomju Savienības kontekstā.

Nozīmīgi ir saglabāt un apkopot informāciju par Līvānu stikla fabrikas dizaina izstrādājumiem, dizaineriem un māksliniekiem laika posmā no pagājušā gadsimta septiņdesmitajiem gadiem līdz gadsimta beigām. Šobrīd ir apzināti Latvijas industriālā stikla dizaina radītāji periodā pēc Otrā pasaules kara – Līvānu stikla fabrika, kuras zvaigžņu stunda iekrita Padomju perioda septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados.

Par vienu no priekšnoteikumiem straujam ražošanas kāpinājumam un noteiktam kvalitātes līmeņa pacēlumam kalpoja fabrikas rekonstrukcija 1971. gadā. Notika krāsainā stikla trauku sērijveida ražošana, pirmo kristāla izstrādājumu tapšana. Kvalitatīvais stikls un Līvānu stikla dizaineri, kuriem bija iespējas savas idejas un eksperimentus realizēt, bija tā panākumu ķīla, kas nodrošināja arī fabrikas produkcijas eksportu. Tā no 1973. līdz 1987. gadam Līvānu stikls tika eksportēts uz Mongolijas tautas republiku, Somiju, Jordāniju, Polijas tautas republiku, Lielbritāniju, Itāliju, Ungārijas tautas republiku, Kuveitu, Bulgārijas tautas republiku, Libānu, Dienvidslāvijas sociālistisko federatīvo republiku, Vācijas federatīvo republiku, ASV, Sauda Arābiju un pat uz stikla vēsturisko dzimteni – Ēģiptes arābu republiku.

Par krāsainā stikla mākslas produkciju daudziem Līvānu stikla fabrikas darbiniekiem 1977. gadā piešķīra LPSR Valsts prēmiju. Šai pašā gadā tika izveidota eksperimentālā stikla

pūtēju brigāde, kas kopā ar tehnologiem spēcīgo mākslinieku un dizaineru personālu nodrošināja Līvānu stikla tehniskā un mākslinieciskā līmeņa celšanos. Līvānu stikla fabrika šajā laikā kļuva par vienu no stikla ražošanas līderiem PSRS un noturējās šajā vietā vairākus gadus (Bērziņa, 2006). Tajā bez tehniskās un pārtikas rūpniecības taras, ražoja augstvērtīgus traukus, tai skaitā arī no kristālstikla.

Mākslas kritiķis Jānis Borgs, novērtējot Līvānu stikla fabrikas situāciju un produkcijas māksliniecisko pusi 10 gadu robežās (līdz 80. gadu sākumam) secināja, ka līvānieši vēl ir sava stila meklējumu stadijā (Borgs, 1981).

Savos labākajos paraugos Līvānu stikls tuvojās klasiskajai, monumentālajai formu skaidrībai. Šo iezīmju veidotāji un izkopēji tajā laikā bija fabrikas mākslinieki – Ludmila Safronova, Aīda Rotčenkova, Ināra Lāce, Herberts Erbs, dizaineri – Anna Sondore, Antons Gusārs, Fjodors Kļaviņš un citi. Fabrikas mākslinieku nodaļu atbalstīja eksperimentāla stikla pūtēju brigāde, kas ieceri un skici pārvērta stiklā.

Jānis Borgs atzīmēja arī negatīvās puses fabrikas darbībā. Šīs parādības sociālās saknes slēpjas mietpilsoniskas gaumes prasībās un cenu politikā, kuras mehānisms bija tā konstruēts, ka vienkārša forma ražotājam bija neizdevīga, jo nenesa peļņu. Tā cenas paaugstinājuma labad tika upurēts mākslinieciskums un degradēta patērētāja gaume.

Padomju laiks diktēja striktus spēles noteikumus gan ražotājiem, gan dizaineriem. Tā bija LPSR Vietējās rūpniecības ministrijas mākslas padome, kas apstiprināja vai noraidīja ražošanai sagatavotos trauku paraugus. Padomē piedalījās rūpniecības preču tirdzniecības bāzes „Lathoztorga” (Latvijas PSR Tirdzniecības ministrija Saimniecības preču vairumtirdzniecības bāze "Lathoztorg") pārstāvji, kuri izvēlējās precī tirdzniecībai. Viņi pārstāvēja priekšstatu par padomju cilvēku kā patērētāju. Katram dizaina priekšmetam tika noformēta un izsniegta autorapliecība, kuru apstiprināja Maskavā. Līvānu stikls tolaik šķita ieguvis stabilu vietu un paliekošu vērtību, tā kvalitāte bija pārlicenoša, rūpnīcas izstrādājumi tika eksponēti tirdzniecības gadatirgos Milānā, sākot no 1978. gada un Brno 1984. gadā. Rūpnīca ar savu produkciju regulāri piedalījās LPSR tautsaimniecības sasniegumu izstādēs. Šie gadi bija aktīvs darba periods un fabrikas māksliniekiem bija iespējas realizēt tehnoloģiski sarežģītus stikla darbus. 1978. gadā Antona Gusāra vāzes „Medūza” saņēma Vissavienības komjaunatnes prēmiju un 1981. gadā Līvānos uzsāka sērijveida kristālstikla izstrādājumu ražošanu, bet 1987. gadā Rīgā tika atvērta specializēta kristāla un stikla izstrādājumu veikals. Tā sortimentā bija Aīdas Ročenkovas ziedu vāzes „Starts” un „Vizma”, Ināras Lāces komplekts „Sonāte”, Herberta Erba glāzes „Simfonija” un citi (Vilcāns, 1987).

Sākot ar 1974. gadu Līvānu stikla fabrikā atklāja termosu ražotni, kas nodrošināja 87 % PSRS iekšējā tirgus pieprasījumu, paralēli tam mākslinieki eksperimentēja ar metāla pārklājumu stiklam. Tā A. Ročenkova radīja glāzes „Turaida”. Daži no Latvijas Mākslas akadēmijas Stikla nodaļas absolventiem un Viļņas Mākslas akadēmijas Stikla nodaļas talantīgākie beidzēji astoņdesmitajos gados savus diplomdarbus realizēja Līvānos. Rūpnīcas vadībai bija svarīga gan profesionālā izaugsme, gan jauno dizaineru iesaistīšana ražošanas procesā.

Personiskā intervijā stikla mākslinieks Juris Dunovskis stāsta: „Par stiklu sāku interesēties 1983. gadā, aizbraucu uz Līvānu stikla fabriku kā students. Līvānos mani apbūra visi stikla radīšanas procesi – stikla pūšana, rūpnīcas smarža... Līvānu vadība bija pretimnākoša un studentiem ļāva braukt un taisīt savus darbus, vēlāk arī izstāžu darbus. Tā bija kārtīga padomju fabrika ar daudz strādājošajiem. Ļoti spilgtas atmiņas ir palikušas par „tačkām” (no krievu valodas „ķerras”), kuras pilnas ar izbrāķētām vāzēm. Pat ja bija maziņš burbulītis, tas tika uzskatīts par brāķi. Visvairāk ražoja glāzes, stikla trauku servīzes, krūkas, karafes... Kristāla glāzes ražoja un uz vietas tās gravēja. Gravēšanas cehā es arī savus darbus gatavoju, mani pamācīja vietējie meistari. Atceros Līvānus katru dienu, jo pie manis strādā stikla pūtējs no Līvāniem” (Intervija ar J. Dunovski). Jāpiebilst, ka Juris Dunovskis ir

Īpašnieks Latvijā šobrīd vienīgajai pūstā stikla studijai „Dunovglass” (sabiedrība ar ierobežotu atbildību „Dunovglass”, reģistrācijas Nr. 40003674492), kura atrodas Jūrmalā.

Līvānu stikla fabrika šajā laikā kļuva par vienu no stikla ražošanas līderiem PSRS un noturējās šajā vietā vairākus gadus. Padomju laiks diktēja striktus noteikumus gan ražotājiem, gan dizaineriem. Līvānu stikls tolaik šķita ieguvis stabilu vietu un paliekošu vērtību, tā kvalitāte bija pārlicinoša. Mākslinieciskā un tehniskā līmeņa izaugsmi nodrošināja izveidotā eksperimentālā stikla pūtēju brigāde, kas darbojās kopā ar tehnologiem, spēcīgo mākslinieku un dizaineru personālu.

Tam visam seko deviņdesmito gadu pārmaiņu laiks un nestabilitāte, kurā Līvānu stikla fabrikas vadības nekompetences dēļ fabrikas mākslinieciskais potenciāls nevis pieauga, bet metodiski samazinājās. Sākot ar 1994. gadu fabrikas akcionārs un tehniskais direktors bija ASV latvietis Imants Bušs, kas iezīmē izmaiņas ražotās produkcijas sortimentā un jaunu noieta tirgu meklējumus. 2001. gadā 85 % uzņēmuma akciju nonāk atklātā izsolē un tās iegādājas Vācijas koncerns „Herner Glass”. Fabrika nomaina izkārtni un kļūst par „Lettglass” (sabiedrība ar ierobežotu atbildību „Lettglass”, reģistrācijas Nr. 41503028535). Vācu puse neizrāda interesi par stikla dizaina attīstības perspektīvu. Īpašnieki orientējas uz vācu dizaineru darbiem, kuriem ir stabils masu produkcijas patērētāju loks ārpus Latvijas.

### Akcenti dizaina un tehnoloģiju jomā

Līvānu stikla fabrika savu pienesumu ir devusi arī arhitektūras jomā, realizējot vides dizaineru un arhitektu ieceres stiklā. Rīgas kongresu nama vestibila stikla lustras autors Juris Gertmanis savu darbu radīja Līvānos, arī Latvijas Nacionālās operas gaismas objekti un 2001. gadā restaurētie Brīvības pieminekļa stikla joslas tumši zaļie bloki radušies Līvānos.

1959. gadā PSRS valdība pieņēma lēmumu „Par cīņu ar antimāksliniecisko izstrādājumu izplatīšanu”. Kopš 20. gadsimta piecdesmito gadu otrās puses pragmatiskos taupības nolūkos un simboliski distancējoties no sava priekšteča tirāna Josifa Staļina, jaunais PSRS vadītājs Ņikita Hruščovs veicināja dekoratīvi lietišķās mākslas un dizaina kvalitātes uzlabojumu – piesardzīgi, bet neatlaidīgi tika paplašinātas stilistiskās robežas.

Sergejs Kruks savā rakstā „Sociālisma mākslas semiotika un ekonomika” vizuālo mākslu žurnālā „Studija” aplūko padomju perioda dizaina situāciju caur pozitīvas dinamikas prizmu. (Kruks, 2010). Raksturojot tā laika sociāli ekonomisko situāciju, var teikt, ka tika popularizēta jaunā sadzīves un ražošanas estētika. Izdaiļojot bezpersonisko zinātniski racionalizēto vidi, harmonizējot krāsas un apgaismojumu, var radīt cilvēkam labvēlīgu psiholoģisko gaisotni, samazināt nogurumu.

Vissavienības apspriedē par pilsētībūvniecību 1960. gadā tika secināts, ka urbanizācija prasa sadzīves iekārtojuma priekšmetus. Dizaina teorētiski rakstīja, ka cilvēka estētiskajām vajadzībām nepieciešami arvien jauni un jauni objekti šo vajadzību apmierināšanai. Lai rūpnieciskie ražojumi varētu pildīt estētisko objektu lomu, nav obligāti mainīt to tipus – var mainīt tikai formas .

Savukārt Rietumeiropas pieredze rāda, ka stikla dizaina attīstība iet roku rokā ar lielražošanu, respektīvi, tā dod pasūtījumu māksliniekam un vienlaicīgi kalpo kā materiāli tehniskā bāze šai izmaksu ietilpīgajai nozarei – stikla dizainam. Līdz ar to, autoresprāt, kaut nedaudz vajadzīgi un nepieciešami aplūkot stikla izstrādājumu ražošanu arī no ekonomiskā un tehnoloģiskā skatu punkta. Tā Līvānu stikla fabrika stikla sastāvā ievadīja 4,5 % kālija oksīdu. Izmantoja Bāles un ievestās Harkovas apgabala Novoselovskas un Maskavas apgabala Luberekas kvarca smiltis un minimālu dzelzs oksīda saturu. Nātrija oksīdu ievadīja ar sodu vai nātrija sulfātu, kalcija oksīdu ar kaļķakmeni vai krītu. Zilā stikla iegūšanai pielietoja vara oksīdu, sarkani violetā – niķeļa oksīdu, violetā – mangāna oksīdu, dzeltenā – hroma oksīdu. Lai iegūtu necaurspīdīgo jeb „piena stiklu”, ievadīja fluora savienojumus – nātrija



silikofluorīdu un kalcija fluorīdu. Lai iegūtu augstvērtīgus traukus, kausēšanai pielietoja periodiskas darbības podu krāsnis, kur katrā šamota podā bija savs krāsainā vai bezkrāsainā stikla sastāvs. Augstvērtīgam stiklam izejvielas podu krāsnīs kausēja 16 stundas, pakāpeniski temperatūru paceļot līdz 1600 grādiem, lai atbrīvotos no gāzveida ieslēgumiem. Pēc tam stikla masu atdzesēja līdz izstrādes temperatūrai 1000 grādiem un izstrādāja astoņu stundu laikā. Stikla pūtējs ar pūtni no poda paņēma vajadzīgo daudzumu stikla. Nedaudz grozot pūtni, lai stikla masa atdzistu līdz vajadzīgajai viskozitātei, pūšot izveidoja stikla pūslī, no kura, ieliekot čuguna veidnē vai pielietojot kā palīglīdzekli mitru koka karoti, izpūta vajadzīgo izstrādājumu. Izgatavoto stikla priekšmetu lēni atdzesēja atļaidināšanas krāsnī, lai nerastos pastāvīgie spriegumi. Tālāk slīpētāji un gravētāji iestrādāja stikla virsmā zīmējumus. Vienkāršas formas stikla traukiem stikla masu kausēja nepārtrauktas darbības vannu krāsnīs, ar presēšanas un pūšanas automātiem ieguva vajadzīgo izstrādājumu. Baltā pienstikla gaismas ķermeņu izgatavošanai pielietoja divu veidu stiklu – parasto caurspīdīgo un necaurspīdīgo pienstiklu.

Tehniskais progress ir ietecies pat tādās senu tradīciju sargātās nozarēs kā stikla pūšana, kurā no seniem laikiem tēvs amata noslēpumu nodeva dēlam.

Darbojoties stikla dizainā, nevar iztikt bez racionālā – ir jāpārziņa un jāieklausās sevī ne tikai no mākslinieciskās un radošās puses, bet arī no gluži ierobežojošās – loģiskās. Stikls ir tas, kas teic savus noteikumus, sarežģītie tehnoloģiskie un ķīmiskie un ekonomiskie procesi ir tie ar kuriem jāreķinās.

Domājot par stikla dizaina attīstību perspektīvā – neizpaliks iespēja sākt no jauna vai turpināt, jo vienmēr eksistē pirmā iespēja, tā sakņota gēnos, arhetipos, cilvēces kopējā atmiņā un sapņos, tā sola mājās pārnākšanas, atgriešanās, draudzības un mājīguma sajūtu.

### Secinājumi

Raksturīgi, ka 21. gadsimta globālais progress vairs nepieļauj izolētu tradīciju, radošu, tehnoloģisku paņēmieni un ideju attīstību. Daudzo pasaules un Latvijas konferenču un semināru teorētiku darbu vārdu plūdi ir tikai garainis, kas veicina vārīšanos. Tā arī rodas idejas – verbālā, tēlainā vai vizionārā izpausmē – tas ir starta punkts iedvesmai. Perspektīvā tā prasīs pārdomas, prasmes, studijas un stikla mākslinieku un dizaineru gribas mērķtiecīgu sakļaušanos radošā darbības mirklī. Stikla dizainam 21. gadsimtā būs jāpieņem ekoloģija, fenomenoloģija, topoloģija kā pakārtoti saskaitāmie un satikšanās punkts dažādām koncepcijām – tas būs kā plastiski, konstruktīvi, gleznieciski pārsteigumi un atpazīšanas prieks.

Pastāv varbūtība, ka pārāk daudz tiek runāts par zaudēto laiku un iespējām, eksistē profesionāla dižošanās un rutīna, pasaules megapoles tiek pildītas ar vidusmēra un nepareiza koncepta dizainu, smacē naudas vara, kurai izdabājot kvalitatīvs dizains kļūst par elitāru produktu.

Kā rakstīja dizaina teorētiķe Alise Tifentāle: „Deficītajām precēm savulaik piemita tieši tas pats grūti iegūstamā un statusu simbolizējošā zīmola šarms, kāds šobrīd piemīt visiem tiem itāļu un dāņu štruntiem, par kuru „oriģinalitāti” un „kvalitāti” ar sajūsmu diskutējam. Mainās piedāvājums, dizains, mode, vispārējais ideoloģiskais konteksts, bet nemainīga paliek patērētāja (vai tas būtu padomju laika proletārietis un kolhoznieks vai mūsdienu kapitālisma darba ņēmējs) nepieciešamība savu labklājību un sociālo statusu tulkot lietu valodā, kuras nianses savukārt ietekmē attiecīgajā laikposmā valdošā ideoloģija.” (Tifentāle, 2008: 51-55).

Šobrīd var lepoties ar to, ka ir izdevies nosargāt Līvānu stikla fabrikas muzeja kolekciju – iespaidīgu stikla dizaina vēstures liecību. Par to paldies jāsaka ilggadējai Līvānu stikla fabrikas muzeja gidei Natālijai Stivriškei, Līvānu pašvaldībai un jaunizveidotajam Latgales mākslas un amatniecības centram. Stikla dizaina pētniekiem un mākslas teorētiķiem

ir radīta iespēja vērot, meklēt, salīdzināt un analizēt šo mūsu nesenās vēstures mantojumu vietējā, nacionālā un starptautiskā kontekstā.

Pētījumu par Līvānu stikla fabrikas zvaigžņu stundu 20. gadsimtā un tradicionālā stikla dizaina attīstību Padomju periodā raksta autore plāno izmantot savā promocijas darbā „Latvijas tradicionālā stikla dizaina attīstība 20. gadsimtā”, kurā ir iecerēts apkopot, analizēt un sistematizēt informāciju par pirmās brīvvalsts un Padomju perioda stikla dizainu, tādējādi veicinot mūsu nesenās vēstures apzināšanu un saglabāšanu.

#### Literatūra un avoti

1. Bērziņa, A. (2006). Stikls. Lievenhofs – Līvāni – „Lettglass”. *Latvijas arhitektūra – Burtnīca* #5 (67) / 06, 61-67.
2. Borgs, J. (1981). Gaismēnas Līvānu stiklā. *Māksla* (3), 3-7.
3. Kruks, S. (2010). Sociālisma mākslas semiotika un ekonomika. *Studija* (06), 65-69.
4. Teikmanis, A. (2010). *Mākslas un politikas attiecību semiotika*. Promocijas darbs. Rīga: LMA.
5. Tīfentāle, A. (2008). Lietu valoda komunismā un kapitālismā. *Dizaina studija*, 6 (16) 51-55.
6. Vilcāns, P. (1987). *Līvānu stikls pasaules ceļos*. Līvānu stikla fabrikas prezentācijas izdevums. Līvāni: LSF.
7. *Intervija ar Juri Dunovski 2012. gada 21. novembrī, Jūrmalā*, CD. I. Dūdiņas privātā kolekcija.

## MŪSDIENU ARHITEKTŪRAS UN INTERJERA DIZAINA LOMA LATVIJAS TĒLA VEIDOŠANĀ

### The role of modern architecture and interior design in the Latvian branding

Andra Irbīte

Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Jūrmalas gatve 74/76,  
Rīga, Latvija, e-pasts: andra.irbite@lu.lv

**Abstract.** *The national identity or the originality of expression of a nation's culture is an important factor that is confining identification of a numerically and geographically small country in the age of globalization, with an inestimable role in the nation's self-maintenance. The respect for cultural heritage and valuable contemporary architecture and interior design have invaluable importance in forming national identity. The main issues of Architecture and design about the functional and aesthetic, form and materials, arrangement and integrity have always been and currently are important. Each successive step is the continuation of previous experience. Then the language of Architecture and interior design semantics, which is the visible consequence of certain functions, exposed in a spatial form, is revealed both in the structural level and in the overall environmental quality of the conceptual context – global semantic level. Latvian contemporary architecture and interior design are not considered in isolation from the processes in the world, so the purpose of this research is to identify and analyze the examples characterized by the spatial quality as well as the objects that claim to have a semantic message: the state culture signs, with the assumption, that the cultural tourism in Latvia could be entertaining both for people who live in Latvia and for guests of the country. Analysis of selected examples demonstrates that in both urban and rural areas in Latvia are buildings, their interiors and arranged environment, that might be interesting for travelers.*

**Keywords:** *architecture, culture, interior design, national identity, Latvia, state branding, tourism.*

### Ievads

Mūsdienās konkurētspējīga valsts identitātes stratēģija ir nepieciešama vairāk nekā jebkad agrāk: tas ir veids, kā veicināt eksportu, piesaistīt investīcijas un talantus, sekmēt tūrisma nozares attīstību. Valsts zīmols ir simbolisks vēstījums, kurā tiek atpoguļotas tautas vērtības: identitāte, unikalitāte un sasniegumi.

Valsts zīmols liecina arī par to, kā tiek uztverta mērķauditorija (Ursache, 2002). Lielākajā daļā valstu tēla veidošana ir vērsta uz citu valstu iedzīvotāju piesaisti, mazāk domājot par savas valsts pilsoņiem. M. Ursačs uzsver, ka ir svarīgi veidot tādas stratēģijas, kuru mērķauditorija būtu arī savas tautas piederīgie, jo valsts tiek asociēta ar cilvēkiem, kuri tajā dzīvo un nes savas zemes vārdu pasaulē. Valsts zīmolu veido tauta: cilvēku izglītība, temperaments, centieni un apmierinātība ar dzīvi (Ursache, 2002).

Jau kopš 20. gadsimta beigām pasaulē kļuvis aktuāli runāt par laimi un censties izmērīt iedzīvotāju laimes līmeni. Tiek uzskatīts, ka attīstīto valstu iedzīvotājiem laime asociējas ar materiālu labklājību. Arī ekonomisti cilvēku apmierinātību ar dzīvi saista ar IKP apjomu, taču mazā Butānas karaliste Himalajos cenšas attīstīt citu modeli. 1972. gadā karalis viņa augstība Džigme Singje Vangčuks vērojot, kā citas jaunattīstības valstis fokusējas tikai uz ekonomisku izaugsmi, nolēma censties paaugstināt ne tikai Butānas IKP, bet arī NGH (National Gross Happiness). Viņš uzskata, ka valsts iedzīvotāji nedrīkst zaudēt savu kultūru, garīgumu un savu laimi (Revkin, 2005). S. Anholts Latvijas institūta pasūtītajā Latvijas konkurētspējīgas identitātes meklējumiem veltītajā pētījumā netieši norāda uz, autoraprāt, Latvijas un Butānas situāciju līdzību globālās ekonomikas kontekstā. Viņš akcentē īstermiņa un vidēja termiņa investīciju nozīmi galvenajās reputāciju veidojošajās jomās:

1. Kultūrā – parāda valsts cilvēkus un viņu vērtības.
2. Tehnoloģiju sasniegumos – norāda uz progresīvu ekonomiku un labi izglītotiem cilvēkiem.

3. Tūrismā – valsts popularizē sevi pasaulē, to iemīl personiski.

4. Ekoloģijā – demonstrē valsti kā atbildīgu, pasaules notikumos iesaistītu partneri.

Kā ilgspējīgāko autors min „vietas dabu” – faktu, ka Latvija ir līdzīga neskartai teritorijai blīvi apdzīvotā kontinentā (Anholt, 2007).

Šobrīd Latvijas zīmola elementi, kas identificēti balstoties uz pētījumu rezultātiem, konsultāciju un diskusiju secinājumiem, valsts politikas plānošanas dokumentiem, kā arī sabiedrības vērtībām, ir kultūra, vide un ekoloģija, inovācijas, Rīga un tūrisms (Latvijas Institūts).

Nacionālās kultūras izpausmes ir nozīmīgs skaitliski un teritoriāli mazas valsts identitāti apliecināošs faktors globalizācijas laikmetā, kam ir nepārvērtējama loma arī nācijas pašapziņas uzturēšanā. Nozīmīga vieta valsts identitātes veidošanā ir materiālās kultūras mantojuma respektēšanai un saglabāšanai, augstvērtīgai mūsdienu arhitektūrai un interjera dizainam. Latvijas pilsētās, īpaši Rīgā un citos satiksmes mezglos, vairāk koncentrējas valsts rūpnieciskie, vēstures, intelektuālie un kultūras resursi, tādēļ tās ir pateicīgākas identitātes veidošanai, nekā visa Latvijas teritorija kopumā un varētu kalpot kā kultūras tūrisma galamērķi. Tomēr Latvijas dabas bagātības šķiet pievilcīgas arvien lielākam skaitam tūristu. Lauku vide, kas, salīdzinājumā ar citām vietām pasaulē, ir tīra un nepiesārņota, ir liela vērtība pati par sevi. Dzīves temps, kas ir nesalīdzināmi lēnāks, nekā pilsētās, sakņojas dabas ritmos. Rietumu pasaule ir vīlusies „ātrajās” vērtībās, tādēļ vārds „lēns” ieguvis citu nozīmi, apzīmējot progresīvu domāšanas un dzīves veidu. Kā liecina valstu zīmolu stratēģiju izstrādes speciālistu Bloom Consulting dati, Latvija 2012. gada tūrisma vērtējumu tabulā ieņem 87. vietu 161 valsts vidū (Bloom Consulting, 2013). Lauku tūrisms 2012. gadā, salīdzinot ar iepriekšējo gadu, pieaudzis par 10 % (Ziemele, 2012), tādēļ lauku ainavas saglabāšanas un veidošanas centieni ir apsveicami. Nevajadzētu novērtēt par zemu arī pēdējos gadu desmitos vērojamo koka būvniecības kā šīs ainavas sastāvdaļas atdzimšanu, lai gan pozitīvu piemēru nav pārāk daudz.

S. Anholts uzskata, ka valsts zīmola veidošanas koncepcija ir aizgūta no mārketinga. Mārketingi ietver zinātnisku domas skaidrību un empīriskus novērojumus, tas sasaista komerciju un kultūru (Anholt, 2010). Tomēr autors arī norāda, ka valsts tēla zīmološana, šķiet, neliekas pievilcīga pašiem valsts iedzīvotājiem, kuri vienkārši vēlas apzināties savas saknes, justies labi savā teritorijā. Informēta un izglītota sabiedrība ir valsts tēla daļa, tādēļ turpmākais pētījums veltīts tādu arhitektūras un vides objektu piemēru analīzei, kas varētu ietilpt ne tikai ārvalstu tūristu, bet arī Latvijas iedzīvotāju kultūras kartē, jo „tieši Latvijas iedzīvotāji vienmēr visaugstāk novērtēs savu zemi, savu valsti. Emocionālās un garīgās saites ar savu zemi ir liela priekšrocība, lai gūtu ievērību starptautiskajā arēnā.” (Anholt, 2007).

Arhitektūras un dizaina pamatjautājumi par funkcionālo un estētisko, formu un materiālu, sakārtojumu un viengabalainību bijuši un ir aktuāli un katrs nākošais solis ir iepriekšējās pieredzes turpinājums. Arhitektūras un interjera semantikas valoda, kuras redzamais rezultāts ir noteiktām funkcijām pakļauta telpiskā forma, atklājas gan strukturālajā līmenī, gan vides kopējās jēdzieniskās kvalitātes kontekstā – globālās semantikas līmenī. Latvijas mūsdienu arhitektūra un interjera dizains nav aplūkojami atrauti no procesiem pasaulē. Pētījuma mērķis ir apzināt un analizēt atsevišķus piemērus, kam piemīt arhitektoniski telpiskas kvalitātes un izteikts autora rokraksts, kā arī objektus, kas pretendē uz kādu semantisku vēstījumu: Latvijas kultūras zīmes.

### **Materiāls un metodes**

Arhitektūras un interjera piemēru analīzes veikšanai izmantotas kvalitatīvās pētījumu metodes: pieejamās informācijas interneta resursos analīze, gadījuma studijas un novērojumi izvirzot informācijas analīzes kritērijus:

1. Objekta arhitektoniskās un telpiskās kvalitātes.
  2. Konceptijas unikalitāte.
  3. Konteksts.
- Datu apstrādei izmantota analītiskās indukcijas metode.

### Latvijas simboli

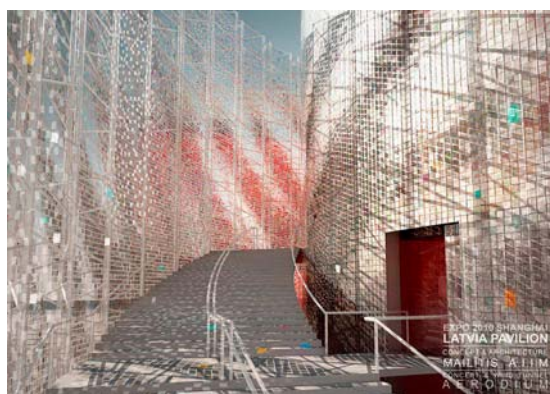
Par veiksmīgu piemēru valsts tēla veidošanā un liecību tam, ka ekspertu ieteikumi tikuši ņemti vērā, kļuvis **Latvijas paviljons izstādē EXPO 2010 Šanhajā**, kura koncepcijas un arhitektoniskā risinājuma autori ir Austris un Ivars Mailīši.

Tēma, ko Latvija bija izvēlējusies dalībai, ir „Zinātnes un tehnoloģiju inovācijas pilsētā”. Koncepcijas pamatā bija cilvēka lidojums vēja tunelī. SIA “Aerodium”, kam tika uzticēta koncepcijas izstrāde un realizācija, radīja saukli “Laiques tehnoloģija”. Laime ir stāvoklis, pēc kura tiecas katrs cilvēks, lidojums vēja tunelī piedāvāja aizraujošu stāstu un tā atrisinājumu (Latvijas Institūts, 2010). Latvijas paviljona tēls un filozofija „Cilvēka ceļš uz laimi caur dabas un tehnoloģiju harmoniju” prezentēja Latvijas iedzīvotāju attieksmi pret dabu, kultūru, tehnoloģiskos sasniegumus un veiksmīgu biznesa stāstu (BBQ, 2010).

Paviljona arhitektonisko risinājumu noteica vēja tuneļa forma un gabarīti. Par arhitektu veiksmi uzskatāma paviljona spirālveida forma: attīstības simbols (skat. 1. att.), kā arī fasāde, kas sastāvēja no tūkstošiem puscaurspīdīgu, gan pelēku, gan krāsainu, kustīgu plāksnīšu (skat. 2. att.). Paviljona koncepcija, dinamiskais tēls un iespēja laimēt lidojumu „laimes tunelī” piesaistīja daudzu apmeklētāju un ārvalstu mediju uzmanību, nesot Latvijas vārdu pasaulē.



1. attēls. Latvijas paviljons izstādē EXPO 2010  
(Mailītis, A., Mailītis, I., 2010)



2. attēls. Paviljona dubultā fasāde  
(Mailītis, A., Mailītis, I., 2010)

**Latvijas nacionālās bibliotēkas**, „Gaismas pils”, ēkas ideja ir tapusi 20. gadsimta astoņdesmito gadu nogalē, laika gaitā tā tikusi dažādi interpretēta. Tās arhitekts Gunārs Birkerts intervijā laikrakstam „Diena” raksturo ēkas arhitektoniskā veidola koncepcijas tapšanas laiku.

“D. Jūs sacījāt, ka, projektējot Nacionālo bibliotēku šodien, jums būtu grūti tai atrast metaforu, jo nacionālā ideja nav klātesoša. Bet šodien jau šī ideja nav mazāk aktuāla.

G. B. Tā ir vajadzīga, taču 90. gadu sākumā tā ideja bija visapkārt. Nacionālā bibliotēka ir kā simbols, jo tās formā ir tās vēlēšanās un cerības, ticība savai pagātnei un tautai, kas toreiz bija jūtama. Šodien arhitekti vairāk meklē un šaubās. Es atbildēju, ka man nav metaforas šodienai, jo man tās nav” (Gailītis, 2010).

Tomēr Latvijas nacionālā bibliotēkas ēka ir vēstījums nākošajām paaudzēm, simbols, kura veidols izaudzis no Latvijas vēstures, vides un kultūras (skat. 3. att.). Šī arhitektūra stāsta par „lēni plūstošām, tumšām, sapņainām upēm, par tumšiem priežu mežiem un baltām bērzu birztaļām. Tā stāsta par visur klātesošo folkloru, par cilvēku pārdzīvojumiem, kuri izteikti

tautas dziesmās un teikās. Teikās par apņēmību, kura no tumšajiem ūdeņiem liks pacelties mirdzošai pilij.

Uzlūkojot ietekmes, kuru iespaidā tapis ēkas veidols, mēs atpazīstam lauku viensētu būvniecību, kurai uzslāņotas vēsturiskās Rīgas arhitektoniskās izpausmes” (Latvijas Nacionālā bibliotēka).

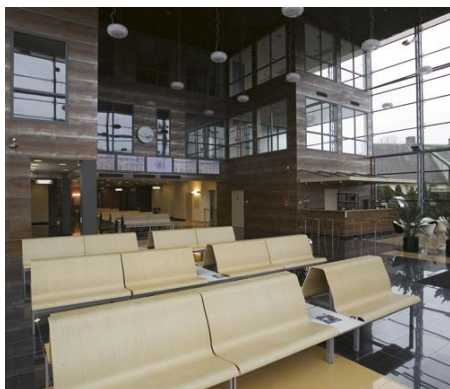


3. attēls. Latvijas Nacionālās bibliotēkas ēka (Birkerts<sup>1</sup>, 1999-2001)

Nama, kas plūstoši turpina viļņa formu saspēlē ar Rīgas siluetu otrā Daugavas krastā simboliskais vēstījums ir saprotams ne tikai katram pieaugušam latvietim, bet, iespējams, rosina pārdomas un asociācijas arī tam, kurš neko nezina par ēkas silueta zemtekstu un projekta tapšanas vēsturisko situāciju.

Neraugoties uz ilgo un sarežģīto projekta realizācijas gaitu, neapšaubāmas ir projekta arhitektoniskās kvalitātes, kā arī ēkas veidolā ietvertais kultūras kods. Ēkas interjeros dominē sabalansēta toņu gamma un materiālu kārtojums, vērojamas atsauces uz etnogrāfiskiem elementiem.

**Ventspils brīvostas prāmju termināla kompleksa** interjera dizainers ir Vilmārs Terbets. 2007. gadā tas ieguva LAS gada balvu iekštelpu dizaina kategorijā. Ventspils brīvostas prāmju termināla vietā atradās vēsturiska ēka, kura dažādos laikos kalpojusi atšķirīgām funkcijām.



4. attēls. Ventspils brīvostas prāmju termināla interjers (Terbets, 2009)



5. attēls. Termināla kafējnīca (Terbets, 2009)

Termināla arhitektūra vienlaikus ir gan vecā un jaunā sintēze, gan to pretmets. Vecajai ēkai plašie stiklojumi piešķir mūsdienīgu akcentu, taču tas liek rēķināties ar ārtelpu – vēsturisko vidi un dabu arī ēkas interjerā (skat. 4. att.). Ārtelpa daļēji kļūst par iekštelpas daļu, dizainers to panāk izmantojot sabalansētu kolorītu, lakonisku formu mēbeles un gaismas ķermeņus. Krāsu, faktūru un apjomu kontrasti: piesātināti brūnās sienas, spožais grīdas flīžu



segums, interjera elementu materiālu toņi un mēbeļu vieglās konstrukcijas atdzīvina interjeru (skat. 5. att.).

„Ventspils brīvosta ir viens no mūsu valsts robežpunktiem, un šī robeža terminālī ir iezīmēta arī semantiski. Vietas, telpas, formas, faktūras un krāsas izjūtā notiek simboliska atgriešanās pie ziemeļu mentalitātes, kura, pāri klājoties daudzām un dažādām ietekmēm, mūsu zemē jau likās izšķīdusi.” (Martinsons, 2009).

### Apkārtējās ainavas un apbūves īpatnību saglabāšanas nozīmes izpratne

**Viesnīcas „Rožmalas”** (arhitekts: Artūrs Martinsons, interjers SIA „Stendera sabiedrība”, 2006. gada labākās ēkas tituls nominācijā *Jaunbūves*) komplekss, kas sastāv no vairākiem būvapjomiem un kura centrā atrodas etnogrāfisks elements – Ribes vējdzirnavas, sākotnēji saukts par Četru spārnu viesnīcu, atrodas netālu no Bauskas, tuvu Latvijas un Lietuvas robežai. “Šķūņu arhitektūra”, kā to mēdz dēvēt speciālistu aprindās – guļamistabu bloks ar pirti pirmajā stāvā vienā būvapjomā un pasākumu telpas, bārs, kafējnīca un virtuve otrā (skat. 6. att.).

Viesnīcā pieejami gan vienkārtā, gan divkārtā numuriņi. Interjerā vērojamas Stendera ziepju fabrikas korporatīvajam stilam raksturīgas iezīmes: apdarē dominē betons, koks un gaišs sienu krāsojums, metāla detaļu un interjera objektu virsmas kontrastē ar telpu plakņu faktūrām atsvaidzinot interjeru (skat. 7. att.). Komplekss ir apskatāms no ārpuses arī tad, ja viesnīca nefunkcionē.



6. attēls. Viesnīcas „Rožmalas” komplekss  
(Martinsons, 2007)



7. attēls. Viesnīcas „Rožmalas” kafējnīca  
(Foto: Andras Irbītes p.a.)

**„Drupu māja” Pāvilostā** (arhitekti: Uldis Lukševics un Mārtiņš Ošāns, Latvijas arhitektūras Lielā balva 2005). Šī ģimenes atpūtas māja ir uzskatāma par unikālu parādību Latvijas arhitektūrā – akmens mūris nav ticis nojaukts vai atjaunots un pārsegts ar jumtu: nostiprinātu mūru drupu čaula sargā jaunu ēku ar stiklotām sienām (skat. 8. att.). Arī tik ilgi visiem dabas spēkiem par spīti izdzīvojušam mūrim ir vērtība, jo retais amatnieks mūsdienās spēj veikt ko līdzīgu.

Kopējo ansambļa 200 m<sup>2</sup> platību veido 80 m<sup>2</sup> plaša viena stāva apjoma ēka, kurā izvietota gan virtuves zona un viesistaba, gan sanitārais mezgls un guļamistabas, gan tikpat plaša terase. Telpa starp veco mūri un stikloto dzīvojamās mājas apjomu ļauj veidoties gaismas un faktūru spēlēm, kā arī nodrošina ēkai piekļuvi no ārpuses (skat. 9. att.). Viens no projekta „Drupu mājas” projektēšanas principiem ir kontrasti: starp veco un moderno, starp raupjo akmeni un gludo stiklu, starp vēju aiz mūra un pasargātības sajūtu iekštelpās.

„Īpašnieks uzsver, ka "Drupu māju" viņš nepopularizē kā tūrisma objektu, taču pa šiem gadiem divi, trīs tūkstoši cilvēku to būšot apskatījuši. Tā esot brīvi pieejama aplūkošanai no ārpuses.” (Šķietniece, 2010).



8. attēls. „Drupu mājas” ārskats  
(Lukševics, Ošāns, 2005)



9. attēls. Ēkas eksterjers un interjers  
(Lukševics, Ošāns, 2005)



10. attēls. Amatiems, plānojums  
(Amatiems², 2013)



11. attēls. Dzīvojamās ēkas interjers  
(Amatiems², 2013)

**Amatiems** (konceptija: Aivars Zvirbulis, arhitekts: Sarmīte Bumbiere). Par to var diskutēt, bet īpaša ir ideja. Privātmāju ciematā tiek piedāvāta atšķirīga plānojuma koncepcija: atsevišķas ēkas un izkļiedētas māju grupas, kas izvietotas mākslīgi veidotā ainavā, dzīvi viensētās, kuras nav norobežotas ar žogiem (skat. 10. att.).

Amatiema apbūvē nav divu vienādu namu, ēku izvietojums iekļaujas kopējā ainavā, tajā pašā laikā norobežojoties no kaimiņiem. Māju piedāvājumā ir vairāki tipveida projekti, vienojoties ar attīstītāju, iespējams būvēt arī oriģinālprojektu. „Ēku konstrukcijas ir optimāli unificētas, mūsdienīgākajā variantā virs betona pamatiem tiek veidots stāvs metāla karkasā ar vitrīnu logiem, bet augšējais stāvs ir guļbūve. Tradicionālajā variantā virs betona pamatiem – koka guļbūve, virs kuras – koka stāvbūve jeb karkasa konstrukcija” (Lejnieks, 2006). Ēku konstruktīvais risinājums parādās arī iekštelpās, veidojot to raksturu un paverot plašas interjera veidošanas iespējas (skat. 11. att.). Interjera iekārtošanai tiek piedāvātas gan standarta, gan pēc individuāla projekta izgatavotas mēbeles (Amatiems¹, 2013).

Visām ciemata mājām ir centralizēta ūdensapgāde, kanalizācija, nodrošināts pieslēgums telekomunikāciju un energoapgādes tīklam (Amatiems¹, 2013). Tas rada iespēju strādāt mājās cilvēkiem, kuriem darba vietā ikdienā uzturēties nav nepieciešams. Šāds dzīves modelis ir alternatīva pilsētas ikdienas intensīvajam ritmam, tam ir un būs savi piekritēji.

**Viensēta „Pūcītes”** (arhitektes Andra Šulca, Liene Griezīte, galvenā balva konkursā „Latvijas koka arhitektūras Gada balva 2006-2007”). Šis objekts ir veiksmīgs piemērs tam, kā, balstoties uz tradīcijām, tiek projektēta mūsdienīga vide. Projekta koncepcijas pamatā ir tradicionālās Latvijas lauku sētas plānojuma princips – katrai funkcijai paredzēta atsevišķa ēka: garāža un saimniecības ēka, viesu māja, mākslinieka darbnīca, dzīvojamā māja. Ēku būvniecībai izmantoti ekoloģiski celtniecības materiāli: ar dēļiem apšūto ēku konstruktīvie elementi ir no koka; ēkas, kas apšūtas ar ķieģeļiem, ir būvētas no blokiem, jumtu segumam ir izmantoti dēļi vai titāncinks, ēkām ir koka logi un durvis, tās ir siltinātas ar ekovati un fibrolītu un tiek apsildītas, izmantojot zemes siltumsūkni. Iekštelpu apdarē izmantots koks,



kaļķa apmetums, lineļlas krāsas (A4D, 2008). Būves, kurās apvienotas koka arhitektūras tradīcijas un modernā arhitektūra, organiski iekļaujas Gaujas Nacionālā parka ainavā (skat. 12. att.). Vēsturiskā mantojuma un mūsdienu stilistikas apvienojums izmantots arī interjerā (skat. 13., 14. att.).



12. attēls. Pirts/garāža  
(Šulca, Griezīte, 2008)



13. attēls. Sanitārais mezgls  
(Šulca, Griezīte, 2008)



14. attēls. Dzīvojamās mājas interjers  
(Šulca, Griezīte, 2008)

### Secinājumi

1. Ilgtspējīgai valsts tēla veidošanas stratēģijai jābūt vērstai gan uz citu valstu iedzīvotāju uzmanības piesaisti, gan savas tautas piederīgo informēšanu, izglītošanu un pašapziņas celšanu.
2. Vērienīgākais Latvijas tēla veidošanas piemērs ārpus valsts robežām ir Latvijas paviljona koncepcija un tās realizācija izstādē EXPO 2010.
3. Analizētie piemēri pierāda, ka gan Latvijas pilsētās, gan lauku teritorijā ir sakārtota vide, ēkas un to interjeri, kurus raksturo augsta arhitektoniskā un telpiskā kvalitāte, to semantiskais vēstījums ir uztverams jebkuras nācijas pārstāvim.
4. Kultūras un lauku tūrisms Latvijas teritorijā var būt saistošs gan Latvijas, gan citu valstu iedzīvotājiem.

### Literatūra un avoti

1. A4D (2008). *Tradicionālās viensētas laikmetīgā būve – Pūcītes*. Skatīts 26.06.2013. [http://www.a4d.lv/lv/bildes/tradicionalas\\_viensetas\\_laikmetiga\\_buve\\_pucites/](http://www.a4d.lv/lv/bildes/tradicionalas_viensetas_laikmetiga_buve_pucites/).
2. *Amatciems* (2013)<sup>1</sup>. Skatīts 26.06.2013. <http://www.amatciems.lv/lat/vide.html>.
3. *Amatciems* (2013)<sup>2</sup>. Skatīts 26.06.2013. <http://www.amatciems.lv/lat/galerija/interjers.html>.
4. Anholt, S. (2007). *Latvija: konkurētspējīgas identitātes meklējumos*. Delfi. Skatīts 26.06.2013. <http://g4.delphi.lv/doc/Latvija-Konkuretspejiga-Identitate.pdf>.
5. Anholt, S. (2004). *Editor's foreword to the first issue*. Place Branding Vol. 1, 1, 4–11. Henry Stewart Publications 1744–070X . Skatīts 26.06.2013. <http://www.simonanholt.com/Publications/publications-other-articles.aspx>.
6. Anholt, S. (2010). *What aid does to a country's image*. New African, August/September (pp. 95). Skatīts 26.06.2013. <http://www.simonanholt.com/Publications/publications-other-articles.aspx>.
7. Birkerts, G.<sup>1</sup> (1999-2001). *Latvijas nacionālās bibliotēkas ēka*. Skatīts 26.06.2013. <http://www.komunikācijas.lv/lv/news/LNB.html>.
8. Bloom Consulting (2013). *Country Brand Ranking, Tourism Edition 2012* (pp. 11). Skatīts 26.06.2013. [www.bloom-consulting.com/en/country-brands-ranking](http://www.bloom-consulting.com/en/country-brands-ranking).
9. Gailītis V. (2010). *No funkcijas uz metaforu*. A4D. Skatīts 26.06.2013. <http://www.a4d.lv/lv/raksti/no-funkcijas-uz-metaforu/>.
10. Latvijas Institūts (2010). *Latvija EXPO 2010*. Skatīts 26.06.2013. [http://latinst.lv/wp-content/uploads/2012/01/2010\\_03\\_18\\_-A\\_-Egle-Aerodium-EXPO-2010.pdf](http://latinst.lv/wp-content/uploads/2012/01/2010_03_18_-A_-Egle-Aerodium-EXPO-2010.pdf).
11. *Latvijas Nacionālā bibliotēka*. Gunārs Birkerts: Latvijas Nacionālā bibliotēka: projekta ideja. Skatīts 26.06.2013. <http://www.lnb.lv/lv/jauna-lnb-eka/gunars-birkerts-latvijas-nacionala-biblioteka-projekta-ideja>.

12. Lejnīeks, J. (2006). *"Pie Čira". Utopija jeb ideāls latvieša mājoklis*. Skatīts 26.06.2013. [http://vet-line-sia.abclv-raksts.zl.lv/pie\\_cira\\_utopija\\_jeb\\_ideals\\_latviesa\\_majoklis/](http://vet-line-sia.abclv-raksts.zl.lv/pie_cira_utopija_jeb_ideals_latviesa_majoklis/).
13. Lukševics, U., Ošāns, M. (2005). *„Drupu māja”*. Skatīts 26.06.2013. <http://www.nrja.lv/index.php?id=28>, [http://www.a4d.lv/lv/notikumi/labakie\\_latvijas\\_arhitektura\\_2005/](http://www.a4d.lv/lv/notikumi/labakie_latvijas_arhitektura_2005/).
14. Mailītis, A., Mailītis, I. (2010). *Latvijas paviljons EXPO 2010*. Skatīts 26.06.2013. <http://www.a4d.lv/lv/projekti/latvijas-paviljons-expo-2010/>.
15. Martinsons, I. (2009). *Labākais gada interjers – Ventspils prāmju pasažieru termināļa ēkā*. Skatīts 26.06.2013. [http://www.abc.lv/?article=ventspils\\_terminalis](http://www.abc.lv/?article=ventspils_terminalis).
16. Martinsons, A. (2007). *4 spārnu viesnīca*. Foto: Andras Irbītes p.a.
17. Ursache, M. (2002). *Can a nation be branded?* Skatīts 26.06.2013. <http://www.logolounge.com/article.asp?aid=ogR#Ucq7Mkrj9Fo>.
18. Revkin, A. C. (2005). *A New Measure of Well-being from a Happy Little Kingdom*. The New York Times. Skatīts 26.06.2013. [http://www.nytimes.com/2005/10/04/science/04happ.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/10/04/science/04happ.html?pagewanted=all&_r=0).
19. Šķietniece, I. (2010). *„Dupu māju” atkal atzīst par labāko. Kurzemes vārds*, 19.03.2010. Skatīts 26.06.2013. <http://www.liepajniekiem.lv/zinas/novados/drupu-maju-atal-atzist-par-labako-38990>.
20. Šulca, A., Griezīte, L. (2008). *Viensēta „Pūcītes”*. Foto Andra Šulca un Ansis Starks. Skatīts 26.06.2013. [http://www.a4d.lv/lv/bildes/tradicionalas\\_viensetas\\_laikmetiga\\_buve\\_pucites](http://www.a4d.lv/lv/bildes/tradicionalas_viensetas_laikmetiga_buve_pucites). [http://www.abc.lv/?article=pucites\\_laureati](http://www.abc.lv/?article=pucites_laureati).
21. Terbets, V. (2009). *Ventspils prāmju pasažieru termināļa ēkas interjers*. Foto: Chilli arhīvs.
22. Ziemele, A. (2012). *Lauku tūristu skaits šā gada vasarā pieaudzis par aptuveni 10 %*. Skatīts 26.06.2013. <http://news.frut.lv/lv/travel/lvtravel/134687>.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС»

### The decoration of the book by Lewis Carroll's “Alice in Wonderland”

Дарья Касьянова (Daria Kasianova)

Псковский государственный университет, ул. Красноармейская д.1, Псков, Россия,  
e-mail: sekret@pskgu.ru

**Abstract.** *The article discusses the features and basic requirements for the design of children's books. For example, was selected to the book by Lewis Carroll's "Alice in Wonderland." The purpose of this work: an analysis of the features of decoration of children's books by the example of author's illustrations to the tale of Lewis Carroll's "Alice in Wonderland" in connection with the upcoming celebration of the 150 year anniversary of the publication of the book in 1865. To achieve this goal has been studied history of fairy tales. Attention is paid to the choice of a suitable translation into Russian. Because the book is based entirely on English puns and witticisms, folklore, linguistic and philological subtleties, it is hard to understand Russian readers, and even more so for children. The analysis of the existing analogue illustrations and prototypes of the main characters of fairy tales. Detailed history of the characters. Studied costumes of the characters of the 19<sup>th</sup> century, faithfully reproduce the historical era. Together illustrations adapted to the modern reader. The examples of stylized characters. Defined the main age group of readers for whom the book is intended. In this regard, consider age features and requirements for registration. Formed the basic concept of decoration. It is the desire to approach most closely to the original text, and not to deviate from the real prototype in the direction of the stereotypical characters, falsely taken as a model to follow. At the same time reflects the problem of conformity visuals and content of the book. As the techniques of performing multi-layered watercolor technique chosen.*

**Keywords:** *water color, stylization, illustration, design of books, age-appropriate perceptual.*

### Вступление

Цель данной работы: анализ особенностей художественного оформления детских книг на примере авторских иллюстраций к сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» в связи с предстоящим празднованием 150 – летнего юбилея со дня публикации книги в 1865 году.

До появления печатных книг художественному оформлению книг уделяли большое внимание. Каждую книгу можно было рассматривать как отдельное произведение искусства, но с переходом страны в рыночные отношения книга стала рассматриваться издателями как товар. Необходимость получения прибыли привела к тому, что сокращается время подготовки книги, уменьшается количество специалистов, которые этим занимаются. В первую очередь это сказалось на оформлении. Это доказывает, что проблема иллюстрации была и будет актуальной.

Иллюстрировать классическую художественную литературу весьма сложно. Иллюстрация к таким произведениям должна выполнять следующие задачи: помочь читателю ориентироваться в соответствующей эпохе и дополнять сюжет автора теми отдельными историческими и бытовыми деталями, которые писателю не всегда легко по ходу развития действия особо выделять (например, подробное описание внешности героя, костюма, обстановки и др.) (Козлова, 2000). Иногда может показаться, что лучшими иллюстрациями к произведениям классиков будут те, которые созданы их современниками или художниками, наиболее близкими к их времени. В связи с этим часто в новых изданиях перепечатывают старые иллюстрации. Делать этого не следует. Практика иллюстрирования классической литературы художниками нашего времени даёт примеры более совершенных иллюстраций по их идейно-художественным качествам. Новое время рождает новое понимание и трактовку формы (Блог "Интересно о... книгах и литературе"). Поэтому читателю, который берет в руки

старинное классическое издание, требуется современная иллюстрация, которая является актуальной и созвучной и адаптированной времени.

### **Анализ аналогов иллюстраций и формирование основной идеи оформления**

«Алиса в стране чудес» стала героиней более 40 экранизаций, а так же радиопостановок, аудиокниг и компьютерных игр. Эта сказка за свою 150-летнюю историю имела множество иллюстраторов от самого автора книги до Сальвадора Дали.

Все они доносили до читателя свое видение рассказанной 4 июля 1862 года Чарльзом Доджсоном истории. Например, первые издания «Алисы в Стране чудес» были проиллюстрированы рисунками Джона Тенниела, которые на данный момент считаются «каноническими». Интересно, что Джон Тенниел отверг кэрролловское описание Алисы Лиддел (Лиддел Алиса Плезенс), „у которой были темные коротко стриженные волосы и челка на лбу, и нарисовал свою Алису с длинными белокурыми волосами” (Кэрролл).

Существуют большое количество переводов сказки, как на многие языки мира, так и на русский язык. Литературные обозреватели и сами переводчики отмечали, что сказка Кэрролла во многом построена на английских остротах и каламбурах, фольклоре, лингвистических и филологических тонкостях. При буквальном переводе пропадает юмор и игра, а при ассоциативном получается «совсем не та „Алиса“». (Курий).

В 1879 г. появился первый перевод книги в России под названием «Соня в царстве дива», выполненный анонимным переводчиком. Первое издание вызвало в основном негативную реакцию критиков (Демурова, 2002: 53-54).

Анонимный автор отзыва из журнала «Народная и детская библиотека» поместил следующий негативный отзыв: В маленькой книжке, переполненной орфографическими ошибками и стоящей непомерно дорого, помещён какой-то утомительно скучнейший, путанейший болезненный бред злосчастной девочки Сони; описание бреда лишено и тени художественности; остроумия и какого-нибудь веселья нет и признаков.

Отзыв из журнала «Женское образование»: «Есть книги, о которых и десяти слов сказать не хочется, до того они ниже всякой критики. Лежащее перед нами издание принадлежит именно к их числу. Бессодержательнее и нелепее этой сказки или, вернее, просто небывальщины (так как в создании сказки предполагается участие фантазии) трудно себе что-нибудь представить. Советуем всем матерям пройти мимо этого никуда не годного измышления, не приостанавливаясь ни на минуту» (Как Алису учили говорить по-русски. Обзор переводов сказки).

Многие переводчики, такие как В. Набоков, К. Чуковский, Л. Яхнин и др. пытались адаптировать сказку для русского языка. Борис Заходер как-то сказал: «будь моя воля, я назвал бы книжку, например, так: «Аленка в Вообразии». Или «Аля в Удивляндии». Или «Алька в Чепухании». Ну уж, на худой конец: «Алиса в Расчудесии». Но стоило мне заикнуться об этом своем желании, как все начинали на меня страшно кричать, чтобы я не смел. И я не посмел!» (Курий).

Из-за сложностей перевода Алиса стала вовсе не детской книгой. Несмотря на все усилия переводчиков до сих пор практически невозможно без специальной подготовки полностью понять мир Алисы. А проиллюстрировать это литературное произведение еще сложнее.

Например, на многих иллюстрациях на шляпе Болванщика изображена карточка или ярлык с надписью «10/6». 10 шиллингов 6 пенсов, цена шляпы в английских деньгах до их перевода в десятичную систему. Многие шляпники носили такую карточку в целях рекламы или продажи своих работ (Болванщик).

Мартовского зайца часто можно увидеть с сеном в голове – таким способом в викторианскую эпоху изображали сумасшествие, а синяя Гусеница из пятой главы на языке оригинала не женского рода, а мужского. Также в шестой главе в переводе Н. Старилова читателю могут встретиться два ливрейных лакея, хотя в других переводах это персонажи Кухарка и Почтальон. «Алиса догадалась, что это ливрейный лакей, потому что на нем была ливрея; судя же по лицу, это был просто карась» (Журнал для интеллектуальной элиты общества "ВРЕМЯ Z").

Исходя из приведенных фактов, можно понять, что при работе над этим произведением художник-иллюстратор должен не только достоверно показать персонажей в соответствии с задумкой автора и исторической эпохой, но с помощью художественного оформления создать почву для более глубокого понимания и осознания сказки, а не создавать между текстом и визуализацией смысловую пропасть.

Проанализировав вышесказанное, сформировалась концепция работы. Художник – иллюстратор должен стремиться подойти наиболее близко к оригинальному описанию персонажей, и не отходить настоящих прототипов в сторону стереотипных, ложно принятых за образец для подражания. Большинство аналогов оформления не соответствуют описанию самого автора, что мешает читателю понять всю глубину произведения. Но вместе с этим необходимо приблизить визуальный ряд для восприятия русским читателям.

### **Работа над оформлением книги Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»**

Для привлечения внимания к книге был выбран квадратный формат 22x22 см., т. к. он удобен с точки зрения гармоничного размещения иллюстраций и текста, и интересен читателю. В квадратный формат отлично вписываются как вытянутые горизонтальные и вертикальные иллюстрации, так и страничные, вписанные в круг композиции.

Так как изначально книга обращена к детям возраста 8-10 лет при ее оформлении были учтены специфические особенности восприятия младших школьников. «Мышление ребенка во многом зависит от его восприятия, а лучший стимул к чтению – это интерес. Занимательность в книге – это катализатор внимания, воображения, интереса к предмету книги. Она может быть достигнута самыми различными средствами оформления и иллюстрирования» (Болховитинова). На обложке помещена главная героиня сказки – Алиса окруженная красными розами (рисунок 1.). Это единственное ее изображение, внутри самой книги она больше нигде не встречается. Такой подход обусловлен отношением маленького читателя к тексту, дабы не мешать читателю перевоплотиться в героя книги, и целиком погрузиться в сюжет.

Дети этой возрастной группы уже имеют представление о несложных явлениях жизни и простых вещах, поэтому рисунки в книгах могут приобретать частично метафорический или символический характер. Иллюстрации, с одной стороны, не должны буквально раскрывать содержание книги, с другой стороны, должны дополнять рассказ различными подробностями, деталями, которых нет в тексте. «Также привлечь ребенка и сообщить ему настроение можно проблемным построением иллюстраций или введением «необъяснимых» моментов, интригующих читателя, использование загадочных рисунков, фотографий, постановка вопросов» (Болховитинова). Учитывая этот аспект в начало каждой главы вводятся буквицы с рисунками (рисунок 2.). Особенность буквиц заключается в том, что на них изображены не самые яркие и узнаваемые образы, а отражены моменты, на которых читатель во время чтения главы не останавливает своего внимания.



Рисунок 1. Обложка книги  
(Рисунок: Дарья Касьянова)



Рисунок 2. Буквица к пятой главе  
(Рисунок: Дарья Касьянова)

Например, буквица, представленная на рисунке 2, относится к пятой главе, в которой читатель сталкивается с синей гусеницей. Возникает вопрос – почему в дополнении к букве изображено гнездо с яйцами? Потому что, откусив от гриба по совету гусеницы, у Алисы так выросла шея, что ее голова оказалась в кроне столетнего дуба. С дерева вылетела Синица, приняв Алису, за гадюку намеревавшуюся съесть ее яйца. Таким образом, в начале главы будет создаваться загадка, которую ребенку будет интересно отгадать.

«Реалистичность подхода к изображаемым предметам и явлениям должна сочетаться с творческим отношением художника к иллюстрированию книги, развивающим в ребенке фантазию, творческую инициативу, заставляющим его активно включаться в работу с книгой» (Болховитинова). В связи с этим иллюстрации представляют собой стилизованные портретные изображения персонажей сказки.

Проанализировав опыт других авторов, был сделан вывод о том, что большинство художников предпочитали изображать героев сказки в виде животных. В описании книги было написано: «С порога, вылупив глаза, глядела служанка – сущая Лягушка» (Журнал для интеллектуальной элиты общества "ВРЕМЯ Z"), на иллюстрации была изображена лягушка в униформе служанки. Принцип построения стилизации персонажей в этой работе основывается на изображении людей с характерными чертами описанных животных (рисунок 3.).

Костюмы героев сказки соответствуют эпохе повествования, дабы помочь достоверно и во всех деталях воссоздать читателю в своем воображении представленный образ. Такой прием используется для того, чтобы дать ребенку возможность играть с персонажами в своем изображении, как с куклами. Иллюстрации связаны стилистически, детально проработаны и связаны единой ограниченной колористической гаммой.

«Приобретаемый жизненный опыт обуславливает появление у ребенка критического отношения к увиденному в книге. Возрастает роль и эстетических оценок. По мере взросления дети все меньше любят и ценят яркие, открытые цвета, которые «приукрашивают» натуру. Реализм изображения становится все более важным для юных читателей» (Болховитинова). Поэтому все элементы оформления выполнены в технике многослойной акварели. Таким способом дает возможность создания изображений в стиле реализма. Такие работы сохраняют прозрачность и звонкость цветов, несмотря на наличие нескольких слоев краски (рисунок 4.).





Рисунок 3. Почтальон и Служанка  
(Рисунок: Дарья Касьянова)



Рисунок 4. Бубновый король  
(Рисунок: Дарья Касьянова)

### Описание персонажей

**Чеширский Кот** – постоянно ухмыляющееся существо, умеющее по собственному желанию постепенно растворяться в воздухе, оставляя на прощанье лишь улыбку (рисунок 5.). Занимающий Алису не только забавляющими её разговорами, но и порой чересчур досаждающими философскими измышлениями.

В первоначальном варианте книги Льюиса Кэрролла Чеширский Кот как таковой отсутствовал. Появился он только в 1865 году. В те времена часто использовалось выражение – «улыбается, как чеширский кот». Можно по-разному интерпретировать данную поговорку. Вот, например, две теории: В графстве Чешир, где родился Кэрролл, некий до сих пор неизвестный маляр рисовал ухмыляющихся котов над дверьми таверн. Исторически это были скалящиеся львы (или леопарды), но в Чешире мало кто видел львов.

Во втором объяснении говорится о том, что некогда вид улыбающихся котов придавали знаменитым чеширским сырам, история которых насчитывает уже более девяти веков.

В «Книге Вымышленных Существ», в разделе «Чеширский кот и коты из Килькенни» („The Cheshire Cat and the Killkenny Cats”), Борхес пишет: «В английском языке есть выражение «grin like a Cheshire cat» – сардонически усмехаться, как чеширский кот» (BESTIARY.US Энциклопедия вымышленных существ). Предлагаются разные объяснения.

Одно состоит в том, что в Чешире продавали сыры, похожие на голову улыбающегося кота. Второе – что над высоким званием небольшого графства Чешир «смеялись даже коты». Ещё одно – что во времена царствования Ричарда Третьего в Чешире жил лесничий Катерлинг, который, когда ловил браконьеров, злобно ухмылялся.

В повести «Алиса в стране Чудес», опубликованной в 1865 году, Льюис Кэрролл наделяет Чеширского кота способностью постепенно исчезать, пока от него не остается только одна улыбка – без рта и без зубов.

Когда молодой Доджсон приехал в Оксфорд, там как раз шла дискуссия о происхождении этой поговорки. Доджсон, уроженец Чешира, не мог ей не заинтересоваться.

Также есть сведения о том, что при создании образа Кота Кэрролл якобы вдохновился резными деревянными орнаментами в церкви деревушки Крофт на северо-востоке Англии, где его отец служил пастором (Чеширский Кот).



Рисунок 5. Чеширский кот (Рисунок: Дарья Касьянова)

**Болванщик** (англ. Natter, буквально Шляпник, в русских переводах также Шляпник) (рисунок 6.).

Болванщик объясняет Алисе, что он и Мартовский заяц всегда пьют чай потому, что во время исполнения Болванщиком песни на празднике Королевы червей она обвинила его в «убийстве времени» и приказала обезглавить. Вне себя от ярости за попытку убийства, Время (в отношении которого здесь употребляется одушевленное местоимение, что нехарактерно для английского языка) остановило себя для Болванщика, заставив его и Мартовского зайца всегда жить так, как, будто сейчас 5 часов. Участники чаепития все время пересаживаются, делают друг другу бестактные замечания, загадывают неразрешимые загадки и цитируют бессмысленные стихи, и возмущенная Алиса, в конце концов, уходит.

Имя Безумный шляпник как иногда называют Болванщика, обязано своим происхождением, без сомнения, английской поговорке «безумен, как шляпник». Происхождение же самой поговорки, возможно, объясняется следующим образом. Поскольку в процессе выделки фетра, использовавшегося для изготовления шляп, применялась ртуть, шляпники вынуждены были вдыхать её пары.

Шляпники и работники фабрик часто страдали от ртутного отравления, так как пары ртути вредили нервной системе, вызывая такие симптомы, как спутанная речь и искажение зрения. Часто это приводило к ранней смерти. Тем не менее, Безумный Шляпник не высказывает симптомов ртутного отравления, которые включают в себя «чрезмерную застенчивость, неуверенность, возрастающую стеснительность, потерю уверенности в себе, беспокойство и желание оставаться скромным и незаметным» (Waldron, 1983: 1961).



Один из прототипов Болванщика, как считается, – Теофил Картер, бывший предположительно студентом Крайст-Чёрч (как и Кэрролл), одного из колледжей Оксфордского университета. Он изобрел кровать с будильником, выставившуюся на Всемирной выставке 1851 года: она скидывала спящего, когда нужно было вставать. Затем он стал владельцем магазина мебели и благодаря своей привычке стоять в дверях магазина в высокой шляпе получил прозвище Безумный Шляпник. По некоторым сведениям, Джон Тенниел приезжал в Оксфорд специально для того, чтобы сделать с Картера наброски для своих иллюстраций (Болванщик).

Рисунок 6. Безумный Шляпник и Мартовский заяц (Рисунок: Дарья Касьянова)



**Мартовский заяц**, также часто именуемый Сумасшедший Мартовский – это персонаж, так же известный по эпизоду с безумным чаепитием (рисунок 6.).

«Сумасшедший, как мартовский заяц» – распространённая поговорка во времена Льюиса Кэрролла, впервые появляется в сборнике пословиц Джона Хейвуда 1546 года. В книге говорится, что эта поговорка основана на распространённом мнении о поведении зайцев в начале долгого периода размножения, длящегося с февраля по сентябрь в Англии. В начале сезона, ещё не желающие спариваться самки часто используют передние лапы, чтобы отбросить слишком настойчивых самцов. В старые времена, такое поведение ошибочно принималось за борьбу самцов за расположение самок.

Мартовский заяц чувствует себя вынужденным постоянно вести себя так, словно сейчас время пить чай, поскольку Шляпник «убил время», когда пел для Червонной Королевы.

Сэр Джон Тэнниел, первый иллюстратор книги, изображает зайца с сеном в голове – распространённый в викторианскую эпоху способ изобразить сумасшествие (Мартовский заяц).

На рисунке 6 изображены персонажи Шляпник и Мартовский Заяц. Хотя в седьмой главе описываются трое участников "безумного чаепития", Мышь Соня намеренно не вводится в композицию, так как она просто много спит и является самой вмняемой из этой троицы. Шляпник изображен немного надменным, с видной лысиной и шляпой, в которой есть все необходимое для работы. Мартовский заяц – в домашнем халате, с сеном на голове (признак безумия), макающий часы в чашку с чаем – намек на образ убийства времени.

**Герцогиня** появляется в шестой главе «Поросёнок и перец» (рисунок 7.). Уходя от Гусеницы, Алиса вышла на широкую поляну и прямо перед собой увидела дом. Зайдя в него, Алиса попала в сизую от дыма кухню, в центре которой на табурете сидела Герцогиня и нянчила Ребёночка. Над плитой суетилась Кухарка, которая, не переставая, перчила суп. Ребёнок постоянно чихал и плакал, и, чтобы его успокоить, Герцогиня решила спеть колыбельную. После этого кинула Ребёночка Алисе и пошла переодеваться, готовясь к Королевскому крокету. В следующий раз мы встречаем Герцогиню уже в восьмой главе «Королевский крокет». Белый кролик рассказывает Алисе, что Королева приказала казнить Герцогиню, за то, что та её отшлёпала.

Далее, чтобы разобраться с Чеширским котом (чья голова то и дело всё время появлялась и исчезала), Королева приказывает привести Герцогиню из тюрьмы, так как кот её. Когда все успокоилась, Алиса с Герцогиней отошли от всех, и Герцогиня принялась давать советы Алисе. Вскоре они опять встречаются с Королевой, и Герцогиня немедленно скрывается. Прообразом Герцогини является герцогиня Маульташ – признанная самой уродливой женщиной на свете (Герцогиня).



Рисунок 7. Герцогиня и поросенок  
(Рисунок: Дарья Касьянова)



Рисунок 8. Червовая королева  
(Рисунок: Дарья Касьянова)

**Червонная королева** впервые появляется в главе восьмой «Королевский крокет» показана как сосредоточие ярости и гнева (рисунок 8.). На любую проблему у неё всего одно решение: «Отрубить голову!» (что, по мнению Грифона никогда не бывает) (Червонная Королева). На иллюстрации Королева изображена с фламинго в руках, так как по правилам игры в сказке в крокет играют розовыми фламинго вместо клюшек. Так же многие элементы одежды напоминают форму сердца.

**Белый кролик** появляется в самом начале книги, в первой главе, одетым в жилет и бормочущим себе под нос «Ах, боже мой, боже мой! Как я опаздываю» (рисунок 9.). Поначалу Алисе не кажется это особенно странным и только когда кролик вынимает часы из жилетного кармана и, посмотрев на них, убегает дальше, Алиса в изумлении вскакивает на ноги и бежит за ним, ныряя в кроличью нору, с которой и начинается погружение Алисы в удивительный мир Страны Чудес (Белый кролик).



Рисунок 9. Белый кролик  
Рисунок: Дарья Касьянова)



Рисунок 10. Синяя гусеница  
(Рисунок: Дарья Касьянова)

**Гусеница** появляется в конце четвёртой главы, но основные события с этим персонажем происходят в следующей главе, которая так и называется «Синяя Гусеница даёт совет» (рисунок 10.). В гусенице три дюйма росту, что по её собственному заявлению – прекрасный размер. В первые минуты встречи Алисе не нравится Гусеница, поскольку та не обращает на Алису никакого внимания, а после неучтиво разговаривает и задаёт трудные вопросы. Гусеница объясняет Алисе, как можно вырастать и уменьшаться, откусывая с разных сторон от гриба, на котором сидит. В самой ранней версии книги «Приключения Алисы под землёй», чтобы вырасти, нужно было откусывать от шляпки гриба, а чтобы уменьшиться – от ножки (Гусеница).

### Выводы

При иллюстрировании художественной литературы в обязательном порядке необходимо наиболее близко подойти к оригинальному тексту, и не отходить от настоящих прототипов персонажей в сторону стереотипных, ложно принятых за образец для подражания. Но вместе с этим необходимо приблизить визуальный ряд для восприятия русским читателям. При переиздании классических изданий, требуется современная иллюстрация, которая является актуальной и созвучной и адаптированной времени. Художник-иллюстратор должен не только достоверно показать персонажей в соответствии с задумкой автора и исторической эпохой, но с помощью художественного оформления создать почву для более глубокого понимания и осознания произведения.

**Kopsavilkums.** 2014. gadā apritēs 150 gadi, kopš Luisa Kerola pasaka „Alise Brīnumzemē” tika publicēta grāmatā 1865. gadā. Saistībā ar šo jubileju izskatīta līdzīga veida izdevumu mākslinieciskās noformēšanas problemātika, izmantojot raksta autora radītās ilustrācijas, kā arī bērnu grāmatu projektēšanas pamatprasības. Pievērsta uzmanība atbilstoša tulkojuma krievu valodā izvēlei, jo grāmatas pamatu lielā mērā veido angļu kalambūru, joku, folkloras, valodnieciskās un filoloģiskās nišas. Noteiktas lasītāju grupas vecumposma īpatnības, kam adresēta grāmata. Piedāvātā noformēšanas koncepcija ietver mākslinieka noformētāja vēlmi maksimāli tuvināties oriģināltekstam un nenovirzīties no personāžu reāliem prototipiem uz stereotipiem, kas nepatīsi pieņemti par atdarināšanas paraugiem. Rakstā atspoguļota arī grāmatas satura un vizuālās daļas atbilstīguma problēma.

### Литература и источники информации

1. Waldron, H. A. (1983). *Did the Mad Hatter have mercury poisoning?* British Medical Journal 287 (6409): 1961. DOI:10.1136/bmj.287.6409.1961. PMID 6418283. Смотри. 04.09.2013.
2. *Белый кролик*. Смотри. 24.06.2013. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Белый\\_кролик/](http://ru.wikipedia.org/wiki/Белый_кролик/).
3. Блог "Интересно о... книгах и литературе": *Особенности иллюстрирования книг*. Смотри. 10.06.2013. <http://blog-books.ru/articles/osobennosti-illyustrirovaniya-knig-1442.html/>.
4. *Болванщик*. Смотри. 24.06.2013. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Болванщик#10.2F6>.
5. Болховитинова, С.М. и др. *Композиция изданий: Особенности проектирования различных типов изданий*. Учебное пособие. Московский государственный университет печати. Смотри. 24.06.2013. <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook095/01/part-005.htm/>.
6. *Герцогиня*. Смотри. 24.06.2013. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Герцогиня\\_\(Алиса\\_в\\_Стране\\_чудес\)/](http://ru.wikipedia.org/wiki/Герцогиня_(Алиса_в_Стране_чудес)/).
7. *Гусеница*. Смотри. 24.06.2013. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Гусеница\\_\(Алиса\\_в\\_Стране\\_чудес\)/](http://ru.wikipedia.org/wiki/Гусеница_(Алиса_в_Стране_чудес)/).
8. Демурова, Н. (2002). *Сибирский подвижник*. / Иностранная литература, № 1, 53-54.
9. *Журнал для интеллектуальной элиты общества "ВРЕМЯ Z"*. Смотри. 04.09.2013 <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2750>
10. *Как Алису учили говорить по-русски. Обзор переводов сказки*. Смотри.04.09.2013 <http://www.lewis-carroll.ru/alisa-v-strane-chudes/russkie-perevody.html>
11. Козлова, М. (2000). *Редакторская подготовка литературно-художественных изданий*. Учебное пособие для студентов специальности «Издательское дело и редактирование». Смотри. 22.06.2013. <http://www.textfighter.org/text12/59.php/>.
12. Курий, С. „Алиса в Стране Чудес”: какой перевод сказки наилучший? Смотри. 02.07.2013. <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-37514/>.
13. Кэрролл, Л. *Алиса в стране чудес*. Смотри. 10.06.2013. <http://www.wonderland-alice.ru/pictures/>.
14. *Мартовский заяц*. Смотри. 24.06.2013. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Мартовский\\_заяц/](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мартовский_заяц/).
15. *Червонная Королева*. Смотри. 24.06.2013. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Червонная\\_Королева/](http://ru.wikipedia.org/wiki/Червонная_Королева/).
16. *Чеширский Кот*. Смотри. 24.06.2013. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Чеширский\\_Кот/](http://ru.wikipedia.org/wiki/Чеширский_Кот/).
17. *BESTIARY.US Энциклопедия вымышленных существ*. Смотри. 04.09.2013 <http://www.bestiary.us/cheshirskij-kot>

## «СЧАСТЛИВ КАК ЕВРЕЙ В ПАРИЖЕ»: ХУДОЖНИКИ ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ ИЗ БЕЛАРУСИ, ЛИТВЫ, ЛАТВИИ

### „Happy as the Jew in Paris”: the Artists of the School of Paris from the Belarus, Lithuania, Latvia

Александр Лисов (Alexander Lisov)

Витебский государственный университет, Витебск, Беларусь, e-mail: alisov@tut.by

**Abstract.** *This article examines the genesis of the relations of artists of the School of Paris to the problem of Jewish national art. The Paris art scene opened to Jewish artists an opportunity of free creative activity, and, at the same time, it raised a question about the content of the concept of “Jewish art.” In the community of exiles in Paris there was formed the different views on Jewish theme in art, on the problem of national stylistic identity. The author specifies some contradictions in the content of these definitions, which legitimacy of use in modern art criticism isn’t in question any more.*

*The term “School of Paris” doesn’t receive the accurate scientific development until today. This name contains a geographical reference, which, however, doesn’t give any criterion in defining the circle of the names of participants. Most often, the School is associated with an international range of artists established in Paris in the 1910-ies – 20-ies. In the circle of artists of the School of Paris, there predominate numerically the names from the overpopulated by Jews Ukrainian, Lithuanian, Belarusian provinces of the Russian Empire. It was not just those who simply lived in Paris. They were the ones who tried to take root into the local art environment. They were attracted not only by the particular situation of Paris, the cultural and artistic capital, but also by the civil liberties to which they could have access in France, in contrast to the countries of the Central and Eastern Europe. Their attempts to adapt in Paris were not always successful.*

*The question of the meaning of the terms “Jewish art”, “Jewish artist” is relevant today as it was a hundred years ago. Attitude towards the Jewry and the national perspective in art was ambiguous among the Parisian Jewish artists. A number of Jews, members of the School of Paris, distanced himself from the Jewry. Among them could be called O. Zadkine and Ch. Soutine. They often invented and created for themselves new versions instead of their real autobiographies. For them the creative freedom was the freedom from the Jewry. They deliberately refused from Jewish themes in their art.*

*Artists such as Chagall, recognized and accentuated their relation to the Jewry, including their artistic expression. However, they were far from the interest to the theoretical interpretation of the idea of National art. Finally, the third way of a Jewish artist assumed to search for meaning inside the concept of “Jewish art” and of “Jewish” art form. This is typical, for example, for the artists of the Parisian group called “Mahmadim.” The group was united around the magazine of the same name.*

*Paris opened to Jewish artists a freedom of the art expression. The “Jewish” theme was the first step to this freedom. But now it was not already a Biblical theme which at the initial stage of the formation of Jewish Art substituted a Jewish theme and was treated as “Jewish”. From these new positions the Jewish artists turned to modernity, to genre, to everyday, recognizable life of the shtetl, the town the Pale. This was a step in the direction to a truly Jewish art. It created a necessity of the formulation of the problem of National art, the content of which was discussed actively. The search of a National style turned Jewish artists to European innovations in the plastic language. The freedom of styling, innovation, enriched the traditional, folk forms of Jewish art. But the expected National art could be mature only in conjunction with the National ideology, could be formed in a community, and this situation at the same time threatened the creative identity of an artist.*

**Keywords:** *art of the 20<sup>th</sup> century, Belarus, Chagall Marc, Jewish Art, Kikoine Michel, Lithuania, Latvia, Mahmadim Grup, the School of Paris, Soutine Chaim, Zadkine Ossip.*

### Вступление

В качестве литературного заголовка этой статьи взята еврейская поговорка «Счастлив как еврей в Париже» (на языке идиш – «Azoy gluckor wi a yid in Paris»), в которой воплощается миф об этом городе как центре мира, где выходцы из восточно-европейских стран способны избавиться от традиционного антисемитизма, обрести право без препятствий заниматься творчеством. Не случайно феномен Парижской школы, сыгравший в истории искусства 20 века заметную роль, сформировался, в значительной мере с участием евреев российской черты оседлости, не только Украины,

Бессарабии, Царства Польского, но и тогдашних белорусских, литовских, прибалтийских губерний, т. е. нынешних Беларуси, Латвии и Литвы. В судьбах художников-евреев из этих мест не сложно обнаружить сходство. Следует, однако, учесть, что на протяжении нескольких десятилетий, на рубеже 19 и 20 вв. ценностные установки, творческие ориентиры тех евреев из Российской империи, которые устремлялись в Париж для обретения определенного художественного опыта, сами по себе изменялись, эволюционировали. Парижская школа формировалась в начале 20 века при участии не первой, «третьей волны» еврейской творческой эмиграции из России.

### **Цель работы**

В условиях формирования Парижской школы среди еврейских художников живо обсуждалась национальная художественная программа, содержание и смысл понятия «еврейское искусство». Не смотря на давний и значительный интерес к обозначенной проблематике споры о наполнении и смысле понятий «Парижская школа» и «еврейское искусство» продолжаются и сегодня. В предлагаемой статье автор видит необходимость указать на некоторые противоречия в содержании этих дефиниций, само использование которых в современном искусствознании, как нам представляется, сомнению уже не подвергается.

### **Парижская школа в ее содержательных и временных границах**

Термин «Парижская школа» не получил до настоящего времени четкой научной разработки. В самом названии есть географическая привязка, которая, однако, не дает критерия в определении круга имен участников. Чаще всего школу связывают с интернациональным кругом художников, сложившимся в Париже в 1910-е – 20-е гг. Обозначая персоны первого ряда, традиционно называют эмигрантов не только из России, но из других европейских стран. Это П. Пикассо из Испании, А. Модильяни из Италии, И. Фудзита из Японии. В перечислениях не обходится без выходцев из Беларуси М. Шагала и Х. Сутина. Но уже на этом этапе возникают проблемы. Если говорить об интернациональном сообществе, то следует ли относить к нему французов, определявших облик художественного Парижа этого времени, или речь должна идти лишь об эмигрантах? Нередко к школе причисляют таких наиболее крупных художников-французов как П. Боннар и А. Матисс. Говоря об эмигрантах, опрометчиво относить к «Парижской школе» весь очень разнообразный русский художественный Париж начала 20 века. Таким образом, нет четкости в обозначении содержательного наполнения понятия Парижская школа. Не однозначно определены и хронологические рамки явления. Можно отметить попытки в ряде случаев эти рамки раздвинуть, указывая на три поколения, из которых художники 1910-х-20-х гг. составляют лишь первое поколение, вслед за которым последовало второе – межвоенное и третье – послевоенное поколение вплоть до 1960-х гг. В дополнение следует прибавить оговорку, которая часто делается специалистами в связи с понятием Парижской школы: ее не следует понимать как стиль или направление, т. е. сообщество художников обнаруживающее известное стилевое единство.

### **Парижская школа художников-евреев**

В круге художников Парижской школы имена из перенаселенных евреями украинских, литовских, белорусских губерний Российской империи явно численно преобладают. Особенно, если очерчивать в сообществе имена, если можно так

говорить, уже не первого, но второго и третьего ряда. В их числе мы находим гораздо больше евреев-выходцев из России, очевидно, менее удачливых, чем художники первого ряда. Это были не просто те, кто жил в Париже. Это те, кто пытался вписаться в местную художественную среду. И, разумеется, их привлекало не только особое положение Парижа, культурной и художественной столицы, но и те гражданские свободы, к которым они получали доступ во Франции, в отличие от стран Центральной и Восточной Европы.

Две художественные выставки последнего времени, посвященные Парижской школе и организованные в Москве (2011) и Минске (2012), в очередной раз подвигают к размышлениям об отношении многочисленных выходцев из черты оседлости Российской империи к этому своеобразному явлению 20 века (Парижская школа, 2011, Художники Парижской школы из Беларуси, 2012). В каталоге московской выставки можно найти библиографию наиболее значительных исследований, посвященных Парижской школе (Парижская школа, 2011). Одна из программных статей, опубликованных в московском каталоге, автор которой Натали Хасан-Брюне, называется «Еврейская парижская школа: «обрести себя в избранной стране»? (Парижская школа, 2011: 22-26). Заголовок статьи содержит знак вопроса. В ней Париж назван тем совсем не случайным местом, где евреи из Прибалтики, Беларуси, Украины смогли оторваться от своего происхождения. Стремление евреев заниматься искусством, которое ограничивалось в царской России конфессиональными и законодательными ограничениями, могло быть по-настоящему реализовано в Западной Европе, и непосредственно в Париже, занимавшем особое место в европейской художественной культуре рубежа 19 и 20 вв. С этим следует согласиться.

Для нас важным вопросом является то, сколь характерным, типичным оказывается путь еврейских художников из России в Париже. В какой мере стремление к искусству, путь к творческому освобождению связано у них с отказом от еврейства в жизни и в искусстве? Можем ли мы говорить вслед за автором упомянутой статьи, что обретение себя в избранной стране для евреев-художников обязательно становилось уходом от своего происхождения? Почему для некоторых из них совсем наоборот – существенным становится стремление по пути национальных форм искусства, желание разобраться в том, что такое еврейское искусство? Вопросов много, и они велики для небольшой статьи, целью которой является желание лишь в общих чертах обозначить проблематику.

### **Художники-евреи и еврейское искусство**

Вопрос о смысле понятий «еврейское искусство», «еврейский художник» актуален сегодня, как и сто лет назад. Он активно обсуждается, и написано об этом чрезвычайно много без надежды окончательно закрыть проблему. Об этом писали в начале 20 века И. Б. Рыбак и Б. Аронсон, об этом же продолжают писать современные авторы. Нам едва ли удастся представить не только исчерпывающую, но даже основную библиографию вопроса. В одной из публикаций искусствоведа, директора музея истории евреев Одессы М. Рашковецкого еврейская культура охарактеризована как парадоксальная, сочетающая в себе трудно соединимое (Рашковецкий, 2004). Подобные соображения могут быть высказаны в связи с понятием «еврейское искусство», в частности. Если следовать суждениям Н. Хасан-Брюне, что Парижская школа стала для евреев путем к творческой свободе и одновременно уходом от происхождения, то именно эта свобода дала им одновременно возможность ставить вопрос о смысле еврейского искусства, т. е. стала вместе с этим путем «к отчетливому

национальному самосознанию и основанному на нем оригинальному видению еврейского искусства и пониманию своих художественных задач» (Казовский, 2000).

В истории светского еврейского искусства в России первым этапом, этапом становления были 1880-е-начало 1900-х гг., когда происходила, по выражению Г. И. Казовского, «актуализация национальной идеи в искусстве» (Казовский, 1991: 232). В это время наблюдалось расширение еврейской тематики. В первом поколении художников-евреев, где выходцами из белорусско-литовской черты оседлости были М. Антокольский, И. Аскназий, М. Маймон, господствовали традиции русской академической школы, их идеалы не выходили за рамки современной им русской школы. Еврейская тематика не разграничивалась с библейской. Европейский художественный опыт это поколение воспринимало через академическую систему. С 1880-х гг., с этого же времени, еврейские художники стали осваивать Париж.

На рубеже 19-20 веков происходило формирование идеи национального стиля в еврейском искусстве. По словам того же Г. И. Казовского эта идея была «сформулирована в недрах сионизма», под влиянием политической мысли (Казовский, 1991: 236). Смысл и содержание понятия «еврейское искусство» обсуждали в Западной Европе представители второго поколения художников-евреев. В их творчестве формировался новый идеал. Многие из них обращались к примеру своих предшественников, были их прямыми учениками. Так Б. Шатц, посвятивший проблеме свои тексты, был учеником М. Антокольского.

Формирование Парижской школы приходилось на начало 1900-х гг. В концепции московской выставки «Парижская школа» отправной точкой служит 1905 год. Не пытаясь дискутировать по этому поводу, отметим, что именно с середины 1900-х гг. приток евреев-художников из России в Париж, их приход в художественную среду столицы искусств стал особенно значительным, массовым. Это дает достаточно оснований к тому, чтобы рассматривать формирование парижской школы как, в значительной степени, сообщества еврейских художников-эмигрантов, выходцев из российской черты оседлости. Накануне первой мировой войны сообщество это тяготело к парижскому общежитию для нищенствующей богему «Улей» (La Ruche). На новом этапе становления еврейского искусства осознавалась связь искомой художественной формы с общей культурной традицией, народной культурой. Итогом этого этапа, 1900-х-1910-х гг. стали художественные выставки с национальной программой (Казовский, 1991: 244).

### **Путь из российской черты оседлости в столицу искусств**

В большинстве еврейская творческая молодежь в Париже начала 20 века – это выходцы из глухой провинции, не из столиц, но из малых городов и местечек Литвы, Латвии, Беларуси. Происхождением она, чаще всего, связана с небогатой ремесленно-торговой прослойкой еврейских штетлов. Общее начальное образование этой молодежи не отличалось от того начального образования, которое получали художники-евреи первого поколения – М. Антокольский, И. Аскназий, М. Маймон, Ю. Пэн. Началом их образования были религиозные школы – хедеры, талмуд-торы, и даже ешивы, ориентированные на религиозную деятельность. Вместе с тем с большим основанием можно констатировать, что еврейская молодежь в это время повсеместно стремилась в светские учебные заведения с преподаванием на русском языке и для получения какой-либо практической профессии. Так М. Шагал и О. Цадкин были учениками городского училища с ремесленным классом в Витебске, М. Кикоин и А. Меклер учились в коммерческих училищах соответственно в Минске и Витебске.

Навыки изобразительной грамоты для этого поколения еврейских художников были более доступны, приобретались в отличие от первого еврейского поколения художников, которое обретало их чаще во все той же ремесленной среде или путем самообразования. Для них существовали рисовальные классы и училища, которых становилось в начале 20 века все больше. В белорусско-литовском регионе официальный государственный статус имела лишь Виленская рисовальная школа, учреждение в составе Виленского учебного округа, основанное академиком И. П. Трутневым в 1866 г. Оно ориентировало своих учеников на выполнение академической программы. Столь же значимую роль в творческой судьбе многих художников-евреев сыграли Одесская рисовальная школа (открыта в 1865 г., с 1899 г. – художественное училище) и Киевская рисовальная школа, основанная в 1875 г. Н. И. Мурашко. Еврейская молодежь ехала в эти учебные заведения из многих регионов и губерний. Более свободными были условия обучения в частных художественных школах, которые начали создаваться в белорусских городах в конце 1890-х гг.: школе Ю. Пэна в Витебске, Я. Каценбегена и Я. Кругера в Минске. Вот некоторые из тех учебных заведений, которые, как правило, предшествовали парижскому опыту художников-евреев.

Стремление к получению художественного образования в европейских центрах, прежде всего, в Париже, а кроме того – Берлине, Дармштадте, Брюсселе, Лондоне с определенностью свидетельствует о смене идеалов, ориентиров, отказе от безжизненного академического догматизма, стремлении к обретению творческой свободы. Ориентирами стали парижские свободные академии – La Palette, Русская академия М. Васильевой, куда и устремлялись многие эмигранты из России. Обучение в них не ограничивало какой-либо жесткой программой, сроками обучения, строилось часто на самостоятельной работе.

### **Свобода творчества и идеология еврейского искусства. Группа «Махмадим»**

Отношение к еврейству и национальной проблематике в искусстве в среде художников-евреев не однозначно. Ряд евреев, представителей парижской школы отмежевался от еврейства. В их числе можно назвать О. Цадкина, и Х. Сутина. Нередко они придумывают, создают для себя новые версии автобиографий взамен реальных. Для них свобода творчества была свободой от еврейства. Они нарочито отказываются от еврейской тематики.

Такие художники, как Шагал, признавали и подчеркивали связь с еврейством, в т. ч. и в своем творчестве. При этом они были далеки от интереса к теоретическому осмыслению идеи национального искусства. Наконец, третий путь еврейского художника предполагал поиск смысла понятия «еврейское искусство», еврейской художественной формы. Это характерно, к примеру, для художников парижской группы «Махмадим». Группа объединилась вокруг журнала с тем же названием.

Один из членов группы «Махмадим» был скульптор, график и теоретик искусства Марек Шварц (1892-1958). Он вспоминал, что среди молодых еврейских художников в Париже в 1911-1912 гг. складывались различные точки зрения на еврейское искусство и его развитие. Одни искали истоки нового национального искусства в пластике древних Ближнего Востока, другие, входившие позднее в «Махмадим» исходили из традиционного художественного творчества восточноевропейской еврейской диаспоры, черты оседлости Российской империи. М. Шварц так писал о разгоревшейся полемике по этому поводу: «Так сказать, две модели должны всегда находиться в поле зрения еврейского художника: стиль древних семитских народов и сегодняшний, живой еврей... Так же, как и перед современным



еврейским поэтом постоянно в одно и то же время должны быть раскрыты две великие вечные книги: древний ТАНАХ и сегодняшняя жизнь Голуса [«рассеяния», по еврейски – земель чужих народов]. Он должен заглядывать в ТАНАХ, чтобы не поддаться чуждому влиянию, чтобы иметь перед собой подлинные образцы вечно еврейского, но ему нельзя избегать и современной жизни, чтобы не стать риторически-архаичным и музейным...» (Szwarcz, 1923).

### **Препятствие к объединению на национальной почве**

Для еврейского сообщества в Париже существовало три пути. В первом случае нужно было освободиться и дистанцироваться от еврейской специфики, обратиться к формотворчеству. Для второго пути это было стремлением использовать новаторский язык, чтобы говорить с его помощью на традиционные темы. И здесь следовало понимание свободы как возможности говорить о том, что тебя волнует. Не случайно М. Шагал утверждал: «Если бы я не был евреем (в том смысле, который я вкладываю в это слово), я не был бы художником или был бы совсем другим» [«О еврейском искусстве – Листки. 1922 год»] (Марк Шагал, 2009: 76). Как ни удивительно, «новшества авангарда ... оказываются средством, способным подчеркнуть и усилить специфику фольклорной пластики, своеобразия еврейской «топографии» (Казовский, 1991: 241). И первый и второй пути предполагали вжиться в новую художественную среду, говорившую новаторским языком. Для третьего пути характерно неизбежное возвращение через опыт Парижа к истокам, к этнографическим корням, в черту оседлости. Для него важным оказывается глубокое осмысление содержания, национальной специфики, подчинение творческих задач идеологии, осознанного выбора несвободы.

Интересное высказывание мы находим в более поздней речи Шагала: «Ситуация у наших евреев-художников в Париже еще более сложная, потому что это столица искусства и мы не можем объединиться там на национальной почве. То, что легко сделать в Варшаве, Нью-Йорке, Лондоне, очень трудно в Париже, за редким исключением» [«Художники и еврейские художники. Речь во время дебатов в зале Еврейской художественной выставки в Париже, 10 апреля 1939 года.»] (Марк Шагал, 2009: 117). Свидетельствует ли оно об отсутствии свободы объединения? О какой свободе идет речь? Свободен ли творец выбрать несвободу? Коллективный поиск национальной стилистики предполагает такую несвободу.

### **Выводы**

Париж открыл перед еврейскими художниками свободу творчества. Первым шагом к этой свободе стала «еврейская» тематика, и не библейская, которая на начальном этапе формирования еврейского искусства подменяла еврейскую и трактовалась как еврейская. С новых позиций еврейские художники обратились к современности, жанру, повседневности, узнаваемому быту штетла черты оседлости. И это был первый шаг к подлинно еврейскому искусству, что привело к постановке проблемы национального искусства, содержание которого живо дискутировалось. Поиск национального стиля обратил еврейских художников к европейским новациям пластического языка. Свобода формотворчества, новаторство обогатило традиционные фольклорные формы еврейского искусства. Но ожидаемое национальное искусство могло быть зрелым лишь в соединении с национальной идеологией, могло сформироваться в сообществе, которое угрожало творческой индивидуальности мастера. Понимание этого противоречия объясняет смысл процитированных слов Шагала о невозможности объединения в Париже на национальной почве.

**Kopsavilkums.** Rakstā analizētā problēma ir Parīzes skolas mākslinieku attieksme pret ebreju nacionālo mākslu un tās ģenēze. Mākslinieciskā dzīve Parīzē ebreju māksliniekiem pavēra brīvas daiļrades iespēju un aktualizēja jautājumu par jēdziena „ebreju māksla” saturu. Emigrantu kopienā Parīzē veidojās atšķirīgi priekšstati par ebreju tēmu mākslā, par nacionālā stila problēmu. Raksta autors uzsver nepieciešamību norādīt uz dažām pretrunām šo definīciju saturā, taču netiek apšaubīts to izmantojums mūsdienu mākslas zinātnē.

#### Литература и источники информации

1. L'Ecole de Paris. (2000). *1904-1929: la part de l'autre*. Paris: Paris musées.
2. Nieszawer N., Boye M., Fogel P. (2000). *Peintres juifs à Paris, 1905-1939: Ecole de Paris*. Paris: Denoël.
3. Szwarc M. (1923). Sztuka Żydowska w Paryżu. *Nasz Przegląd*, № 252 [08.12].
4. Warnod A. (1925). *Les Berceaux de la jeune peinture. L'Ecole de Paris*. Paris: Albin-Michel.
5. Герман М. Ю. (2003). *Парижская школа*. Москва: Слово.
6. Гинцбург Д. (1907). *Стасов и еврейское искусство*. Санкт-Петербург.
7. Зингерман Б. И. (1993). *Парижская школа*. Москва: Союзтеатр.
8. Казовский Г. (1991). Еврейское искусство в России. 1900-1948. Этапы истории. *Советское искусствознание*. Вып. 27. Москва.
9. Казовский Г. (1993). Шагал и еврейская художественная программа в России. *Вестник Еврейского университета в Москве*, 1, Москва.
10. Казовский Г. И. (2000). Еврейские художники в Париже. *Зеркало*, № 11-12. Смотр. 25.02.2011. <http://zerkalo-litart.com/?p=636>.
11. Марк Шагал. (2009). *Об искусстве и культуре / Под ред. Б. Харшава*. М.: Текст; Книжники.
12. Парижская школа. (2011). *1905-1932. Из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии и России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. Москва: Сканрус. [Выставка проходила в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве с 20 сентября по 20 ноября 2011 г.].
13. Рашковецкий М. (2004). Еврейское искусство или художники-евреи? Мигдаль Times (Одесса). № 44, февраль-март. Смотр. 25.02.2012. <http://www.migdal.ru/times/44/>.
14. Рыбак И.-Б., Аронсон Б. (1919). *Пути еврейской живописи. Размышления художника*. Киев.
15. Стасов В. (1873-1878). Еврейское племя в создании европейского искусства. *Еврейская библиотека*. Т. 3, 5-6. Санкт-Петербург.
16. Художники Парижской школы из Беларуси. (2012). *Из коллекции Газпромбанка, музейных и частных собраний. Каталог выставки*. Минск. [Выставка была открыта в НХМ РБ в Минске с 22 сентября 2012 г. по 14 января 2013 г.].

## МИШЕЛЬ КИКОИН И РЕЗЕКНЕ

### Michel Kikoine and Rezekne

Александр Лисов (Alexander Lisov)

Витебский государственный университет, Витебск, Беларусь, e-mail: alisov@tut.by

**Abstract.** *Michel (Mikhanl) Kikonne (1892-1968) is one of the artists of the School of Paris, the school, represented by the great number of names of Jewish emigration from Russia. The creative manner of Kikonne formed in Paris under the influence of P. Cezanne's and P. Bonnard's painting. Kikonne is most often mentioned (in the past and actually) as one of the famous Parisian trio of artists issued from Vilna school of drawing and painting of I. P. Trutnev: Ch. Soutine, P. Krümugne, M. Kikonne. Krümugne and Kikonne for many years rested in the shadow of the creativity of Soutine, and only in the last decade, the interest to them, referred to the second row of the famous representatives of the School of Paris, has increased significantly. Early biographies of all members of this trio reveal a great deal of similarities and notable parallels. In reference biographical articles of European publications they often called "Litvak", call them the "French painters of the Lithuanian origin" (more correctly, "Litvak-born French painters"). "Litvak", as it is well known, is the name of a territorial and linguistic subgroup of Ashkenazi Jews widespread on the territory of the provinces of the Russian Empire, actually parts of modern Lithuania, Latvia and Belarus. The information about the birth of M. Kikonne in various publications is quite confused and contains a lot of contradictions. The testimony of the artist himself and of the members of his family could be estimated critically. Among the authors of his biographies there is no consensus about his origin, and it convinces of the importance of archival research.*

*In an early biography of Kikonne, in reports of his family tree is constantly mentioned the town of Rezekne. A statement of a genealogical problem, a more detailed study of early biography of the artist involves many questions about his connection with Rezekne. In view of insufficient level of study of the archive's material, author attempts in the present article only to plan some questions those arise during the reading of the Michel Kikonne's biography.*

*The experience of biographical studies of other well-known Jewish artists affirmed themselves in the European art centers at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, such as M. Chagall, O. Zadkine, and Ch. Soutine, shows and proves that clarification and documental proof of whole the complex of biographical data of the artist is necessary. Trying to gain a foothold in the Paris artistic beau monde, the natives from the Russian Jewish shtetl of the Pale often "altered" their biographies, creating the improved versions, in seeking to raise their social status. In certain cases, the documents of birth, issued by local community rabbis, were forged. Often, the year of birth was changed in order to avoid the conscription. Thus, in the case of the biography of Michel Kikonne, as, indeed, of many other immigrants, residents of Paris' "The Hive" ("La Ruche"), to be confirmed at least the most important, basic biographical facts.*

*The article examines the disputable questions about the date and place of birth of Michel Kikonne, about the origin and professional activities of his father, about relations of the artist with the town of Rezekne.*

**Keywords:** *art of the 20<sup>th</sup> century, Belarus, Gomel, Kikoine Michel, Krémègne Pinchus, Latvia, the Parisian School, Rezekne, Soutine Chaim.*

### Вступление

Мишель (Михаил) Кикоин (1892-1968) – один из художников Парижской школы, которая представлена многими именами российской еврейской эмиграции. Творческая манера Кикоина формировалась в Париже под влиянием живописи П. Сезанна и П. Боннара. Но рядом с этими крупнейшими французскими мастерами, оказавшими на него глубокое влияние, называют традиционно еще одно имя. Чаше всего Кикоина упоминали, и сегодня, продолжают упоминать, в ряду знаменитой троицы художников Парижской школы, выходцев из Виленской школы рисования и живописи И. П. Трутнева – Х. Сутин, П. Кремень и М. Кикоин. Хаим Сутин явно перевешивает в этой троице двух своих братьев и однокашников. Многие исследователи отмечают влияние его на живописную манеру П. Кременя и М. Кикоина. Так или иначе, оба художника, и Кремень, и Кикоин долгие годы оставались в тени его творчества, и лишь в последние десятилетия интерес к ним, отнесенным ко второму ряду представителей знаменитой Парижской школы, значительно возрос. Ранние

биографии всей троицы обнаруживают сходство и заметные параллели. Они были выходцами из традиционной еврейской мещанской среды с запретом на занятие искусством, которым чрезвычайно трудно приходилось утверждаться в художественном Париже. В справочных биографических статьях европейских изданий их часто называют литваками, говорят как о «французских художниках литовского, правильнее сказать, литвацкого происхождения» (“litvak-born french painter”). Литваками, как известно, зовут территориально-языковую подгруппу ашкеназских евреев, распространенную на территории губерний Российской империи, в настоящее время составляющих большей части современные Литву, Латвию и Беларусь. Они – литваки. Х. Сутин – выходец из местечка Смиловичи Минской губернии, П. Кремень – из маленького местечка Желудок Лидского уезда бывшей Виленской губернии. Оба населенных пункта на территории современной Беларуси. О рождении М. Кикоина справочные издания сообщают довольно путанно и противоречиво. Свидетельства самого художника, как и его близких могут расцениваться критически. Среди авторов его биографий нет единства мнений о его происхождении, что убеждает в необходимости проведения в этой связи основательных архивных изысканий.

### Цель работы

В ранней биографии М. Кикоина, сообщениях о его родословной с известным постоянством возникает название города Резекне. Постановка генеалогической проблемы, более детального изучения ранней биографии художника заставляет задаться множеством вопросов о его связи с Резекне. Ввиду слабой изученности архивного материала в предлагаемой статье нам хотелось для начала лишь наметить некоторые вопросы, возникающие при прочтении биографии Мишеля Кикоина. К сожалению, многие из этих вопросов останутся без убедительных ответов, для которых требуется выявление архивных источников.

Опыт биографического исследования других известных художников-евреев, утверждавшихся в европейских художественных центрах в начале 20 века, таких как М. Шагал, О. Цадкин, да и все тот же Х. Сутин, доказывает, что необходимым изначально является даже выяснение подлинности имени, сведений о имени, полученном евреем при рождении, и первоначального варианта написания фамилии. Еще более запутанными оказываются сведения о дате и месте рождении, происхождении и роде занятий родителей. Пытаясь утвердиться в парижском художественном бомонде, выходцы из еврейской местечковой среды российской черты оседлости нередко «переписывали» свои биографии, создавая облагороженные версии, стремясь нередко приподнять свой социальный статус, статус своих родителей. В ряде случаев фальсифицировались документы о рождении, выдававшиеся местными общественными раввинами. Нередко год рождения менялся для того, чтобы избежать обязанности по воинской повинности. Таким образом, в случае с биографией Мишеля Кикоина, как, впрочем, и многих других эмигрантов-жителей парижского «Улья» (“La Ruche”) требуют подтверждения хотя бы важнейшие узловые биографические свидетельства.

### О дате рождения

Разумеется, целый ряд вопросов, связанных с рождением (его местом и датой) можно было бы решить, выявив соответствующую запись в документах общественного раввина. Начнем с того, что в литературе существует два варианта даты рождения Мишеля Кикоина. Обе относятся к маю 1892 года: одни авторы называют дату – 14, а другие 31 мая. Изначально можно было бы предположить их связь в соответствии со

старым российским и новым европейским календарем, но тогда между датами должна быть разница (т. к. речь идет о переводе дат, относящихся к 19 веку) в 12 дней. Легко убедиться простым счетом, что это не так в нашем случае. Более ранние работы и те, что них основанные дают дату «14 мая», многие новые – «31 мая». Одна из авторитетных исследовательниц, эксперт Парижской школы известного парижского аукционного дома «Арткурриал» («Artcurial») Надин Незавер (Нешавер) в книге «Еврейские Художники в Париже 1905-1939 гг, Парижская Школа» (Nieszawer, Boye, Fogel, 2000: 476) в биографии Кикоина отказывается от уточнения даты рождения художника, ограничившись лишь указанием года – 1892.

### **Место рождения**

Обсуждения вопроса о месте рождения Кикоина позволяет нам приблизиться к теме статьи. В числе тех, кто указывает Резекне, как на место его рождения, следует назвать художественного критика и журналистку Жанин Варно, автора целого ряда книг и статей по истории Парижской школы. Ряд исследователей, которые настаивают на этой версии, называют в своих работах не только русскоязычный вариант названия города «Режица», но в ряде случаев и немецкоязычное его название «Розиттен», принятое до 1893 года. Другие авторы называют местом рождения художника белорусский город Речицу (в настоящее время – районный центр Гомельской области), что сейчас уже многим представляется очевидной ошибкой. Ошибка, вероятно, вкралась из-за неправильного прочтения названия, т. к. написание двух названий «Речица» и русскоязычного «Режица» в латинской транскрипции отличается лишь одной буквой при передаче звуков «ч» и «ж», соответственно «ch» и «zh». Надин Незавер в уже упомянутой уже книге, а вслед за ней и целый ряд белорусских авторов указывают местом рождения М. Кикоина город Гомель. В книге Незавер сообщается, что вскоре после рождения в Гомеле семья будущего художника переехала в Режицу (Резекне), где служил раввином дед, отец матери М. Кикоина. Самым простым способом разобраться в том, кто же из авторов прав, было бы выявление документов о рождении в фондах архивов общественного раввина с соответствующими регистрационными записями. Однако документы раввинов белорусских регионов, которые хранятся в Национальном историческом архиве Республики Беларусь в Минске, фрагментарны и сохранились очень плохо. Несравненно лучшую сохранность имеют документы общественных раввинов латвийских населенных мест, которые хранятся в Государственном историческом архиве Латвии в Риге, хотя и среди них есть пробелы. «Регистрационная книга о родившихся режицкого общественного раввина за 1892 год» в фондах архива имеется, однако выявить в ней запись о рождении Кикоина не удалось (10). Таким образом, проблема подтверждения архивными документами факта рождения Михаила Кикоина в уездном городе Режице Витебской губернии продолжает существовать. Ее разрешение возможно путем привлечения косвенных документов.

### **Архивные документы о Кикоинах, связанные с Резекне**

Выявленные документы в фонде Режицкого общественного раввина позволяют утверждать, что семья Кикоинов в городе действительно проживала. Книга о регистрации браков за 1884 год свидетельствует о бракосочетании родителей Михаила Кикоина. В ней 24 июля 1884 г. сделана запись регистрации брака сына минского мещанина Вульфа-Хаима Кикоина, Шмуэля-Переца Кикоина, 1861 года рождения, и Гени Циони, дочери раввина Ицхака Циони из города Люцина (11). Дед художника Михаила Кикоина Вульф-Хаим в этой записи назван минским мещанином, т. е.

приписан к минской мешанской управе, что указывает на его происхождение, и совсем не обязательно на место проживания в момент регистрации брака его сына. Имеются также сведения о том, что в Режице регистрировался брак брата Переца Кикоина, Гешеля, дяди художника. Из всего сказанного следует, что братья Перец и Гешель Кикоины проживали в 1880-е гг. в Режице. Дед художника по материнской линии Ицхак Циони был известным раввином в Люцине (Лудзе) и Режице (Резекне). Изучение генеалогии семьи Циони, родственников художника по линии матери, дает основание говорить о том, что браки в этой религиозной семье заключались традиционно с наследниками известных раввинов, учениками ешиботов, еврейских религиозных школ, в которых, в свою очередь, учились выходцы из ортодоксальных семей, ориентированные на занятие видного положения в религиозной сфере. Можно полагать, что братья Кикоины были из такой семьи. Это также может быть указанием и на то, что братья были выпускниками ешивы. Известный раввин Ицхак Циони традиционно для семьи вполне мог желать для своей дочери такого мужа. Если молодая семья Переца Кикоина вскоре и покинула Режицу, то, по одной из существующих версий, вскоре после рождения сына она под опеку родственников жены в Режицу вернулась.

### **Родство с известными учеными-физиками**

Имеются указания на то, что художник Михаил Кикоин находился в родстве с известными учеными-физиками Исааком Константиновичем и Абрамом Константиновичем Кикоиными. Старший из них Исаак, дважды Герой социалистического труда, лауреат Ленинской премии был участником советского ядерного проекта и, следовательно, закрыт для общения с иностранцами. При его жизни и жизни его брата их общение с иностранными родственниками было невозможно. Выяснить степень родства французского художника Мишеля Кикоина с засекаченными учеными сейчас без архивных источников не представляется возможным. Сын художника Мишеля Кикоина, также художник - Якоб (Янкель) в 1981 г. обратился с вопросом об общей родословной в письме к младшему из братьев-физиков Абраму Константиновичу. Об этом свидетельствует сын Абрама Кикоина, Константин (Кикоин, 2001). Однако из-за опасения осложнений с КГБ письмо осталось не отвеченным. В письме Якоб Кикоин сообщал, что в 1912 г., когда его отец отправился вместе с Х. Сутиным и П. Кременем в Париж, он «оставил свою семью в Гомеле». Возможно, это событие более позднего проживания семьи художника в Гомеле также создает путаницу в вопросе о месте рождения Мишеля?

Константин Кикоин указывает на то, что его собственные более поздние исследования генеалогии говорят о существовании общего предка – раввина из Гомеля, жившего четыре поколения назад (т. е. прадеда?!). Он же сообщает о существовании двух ветвей рода Кикоиных – литовской ветви (из местечка Жагоры (Жагаре) бывшего Шавельского уезда Ковенской губернии), от которой происходят братья-физики, т. е. и его отец, и белорусской (гомельской) ветви, к которой он причисляет художника Мишеля Кикоина. Более точные сведения ему собрать не удалось, но то, что отец физиков Исаака и Абрама Кикоиных, который был не Константином, а Куселем или Кушелем, имеет некоторое отношение к родственникам художника Михаила Кикоина, подтверждается пока лишь семейным преданием. Прибавим, в соответствии с еврейской традицией Михаил тоже имеет другое имя, а не известный русифицированный вариант. Сам признаваемый многими авторами биографий художника как факт родства с «Константиновичами-Куселевичами» создает прецедент, согласно которому в ряде справочных изданий не только подчеркивается это родство,

но и художника, известного в художественном мире, как Мишель Кикоин называют Михаилом Константиновичем.

### О профессиональном занятии отца

Думается, нужно поставить под сомнение и род профессиональных занятий отца Мишеля Кикоина. О нем сообщается чаще всего как о банковском служащем, и даже более конкретно – консультанте банка(?). Смена места жительства семьи объясняется переводами по службе отца: по одной из версий – сначала Гомель Могилевской губернии, затем Режица Витебской губернии, затем губернский город Минск. Уездные отделения банков были невелики по численности служащих, к тому же имена этих служащих называются в издававшихся периодически губернских «Памятных книжках». Даже в кредитных и банковских учреждениях крупнейших городов Витебской губернии – Витебске и Динабурге в числе должностей в 1880-е-90-е гг. не называется консультант. К тому же, для ее получения необходимо было иметь соответствующую квалификацию. В «Памятной книжке Могилевской губернии за 1912 г.» в числе служащих Гомельского уездного отделения банка называется «юрист-консультант», но в справке указывается на то, что он имеет университетское образование. А у Переца Кикоина, скорее всего, было, традиционное религиозное образование. Впрочем позднее, уже в Минске он, отдавая дань новому времени, определил сына в коммерческое училище, желая для него иной карьеры. Следует указать и на то, что выбор религиозного образования, прежде всего начального для мальчиков еврейских семей традиционен, и еще более традиционен для семейства Кикоинов. И тому есть известные примеры. Кушель Кикоин учился в ешиботе, правда он отказался от карьеры раввина, став преподавателем латинского языка и математики в русской школе. Жена его, кстати, тоже была «из хорошей раввинской семьи». Да и детям своим, будущим ученым-физикам, он успел дать вполне традиционное еврейское образование.

### Выводы

Отец художника Мишеля Кикоина Шмуэль-Перец и его мать Геня Циони принадлежали ортодоксальным еврейским семьям, для которых раввинат был традиционным профессиональным делом. Получение религиозного образования, а затем брак с девушкой из такой же ортодоксальной среды может служить свидетельством намерения Переца Кикоина занять место раввина. Брак родителей Мишеля Кикоина зарегистрирован в городе Режице, что подтверждено документально. Период жизни семьи художника, по крайней мере, с 1884 по 1904 гг. и собственное рождение художника многими исследователями его творчества связывается с городом Режицей, после чего семья согласно официальной биографической версии переехала в Минск. Даты требуют уточнения, события документального подтверждения. И все же мы должны констатировать, что ранние годы жизни мастера Парижской школы Мишеля Кикоина, годы, когда формировались его юношеские интересы и пристрастия к рисованию (еще до получения основ изобразительной грамоты в Минске и Вильно, до поворотной встречи с Х. Сутиным) прошли в городе Режице.

**Kopsavilkums.** *Rakstā analizēta Parīzes skolas mākslinieka Mišela Kikoina agrīnās biogrāfijas notikumu dokumentālas pierādīšanas problēma. Mākslas zinātnieku vidē aizvien vairāk pierādījumu un piekritēju iegūst versija par Rēzekni kā mākslinieka dzimšanas vietu un viņa vecāku saistību ar šo pilsētu.*

### Литература и источники информации

1. Nieszawer N., Boye M., Fogel P. (2000). *Peintres juifs à Paris, 1905-1939: Ecole de Paris*. Paris: Denoël.
2. Warnod Jeanine (1978). *La Ruche et Montparnasse*. Paris: Ed. Weber.
3. Warnod Jeanine (2004). *L'École de Paris*. Paris: Arcadia Éditions, musée du Montparnasse.
4. Warnod A. (1925). *Les Berceaux de la jeune peinture. L'École de Paris*. Paris: Albin-Michel.
5. Герман М. Ю. (2003). *Парижская школа*. Москва: Слово.
6. Зингерман Б. И. (1993). *Парижская школа*. Москва: Союзтеатр.
7. Кикоин К (2001). Мишель Кикоин – живописец парижской школы // Русские евреи во Франции. Кн. 1/ Редакторы-составители М. Пархомовский, Д. Гузевич. Иерусалим, с. 354-368 <http://www.proza.ru/2012/07/17/656>.
8. Парижская школа. (2011). *1905-1932. Из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии и России. Каталог выставки / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. Москва: Сканрус. [Выставка проходила в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве с 20 сентября по 20 ноября 2011 г.].
9. Художники Парижской школы из Беларуси. (2012). *Из коллекции Газпромбанка, музейных и частных собраний. Каталог выставки*. Минск. [Выставка была открыта в НХМ РБ в Минске с 22 сентября 2012 г. по 14 января 2013 г.].
10. Latvijas valsts vēstures arhīvs, 5024. f. (Latvijas Ebreju Rabinatu Metriku Gramatas), 2. apr., 595 (Rezekne, 1892. g.), 67. lp.
11. LVVA, 5024. f., 2. apr., 579., 24. lp., 12 op.



# LIEPĀJAS LAUKUMU PLĀNOJUMS UN Telpiskā kompozīcija līdz pirmajam pasaules karam

## Planning and spatial composition of Liepaja squares up to World War I

Silvija Ozola

Rīgas Tehniskās universitātes Liepājas filiāle, Vānes iela 4, Liepāja, Latvija,  
e-pasts: ozola.silvija@inbox.lv

**Abstract.** *Planning of Liepaja on the Baltic Sea was determined by water course and islands of the River Liva, Livonia's land commercial and military road from Königsberg (Kaliningrad) to Riga, which led along the seashore, apart from the Curonian fishermen settlements, but through Liva or Sand village on the sandbar. The flow of the River Liva originally coincided with the flow of the River Perkone. Around the 13<sup>th</sup> century the Liva port was created for shipping, trade and transshipment of goods. After devastation of the Sand village in 1418, the mouth of the River Liva was used for shipping; in the neighborhood, around the church, houses were built. Dwelling houses gradually occupied the territory to the River Perkone. Since the 16<sup>th</sup> mid-century from the southern part, alongside with the flow of the River Liva the Great Courland-Prussia dirt road led to the crossing through Liepaja, in the widening of it Hay Market (Heumarkt) was formed. The traffic flow divided in two directions – to the Old Market (Alter Markt), in the confluence of eight streets and to the **trade centre** in the western end of Ungera (Avotu) Street between Peldu and Skarnu (Ludviķa) Streets. The Liva River got choked up with sand and in 1538 it did not fit for shipping. In Ducatus Curlandiae et Semigalliae the official religion was declared Lutheranism. Next to the Old Market Square St. Anna's wooden church (around 1587) was built. Craftsmen and merchants began to build their homes in the neighborhood. The **public and social center** of Libava (Libau) village formed. Lifestyle and occupation of population contributed to formation of the **commercial center** in the port area. In the neighborhood of Diku Street, where the customs garden, the Duke's and private warehouses were situated, craftsmen and merchants' houses with black tarred walls had been built.*

*From 1697 to 1703 a trading port canal was built. The urban area in 1705 expanded from the southern part of Siena tirgus to the bridge over the canal at the end of Lielā Street. Swedish army left Liepaja in September of 1709. Situation at the port in 1711 was evaluated as safe and the passenger traffic increased. Near the canal crossing place, a watch house was built. In 1737 piers had been completed to built of two rows of piles in the sea. Liepaja port could accommodate large vessels and enlarge trade relations with foreign countries. A **shipping and transport center** formed near the port. Business activities in the 18<sup>th</sup> century influenced urban planning – locations of building and streets. Crossings and broadenings of streets formed squares.*

*Squares are important for spatial design and organization of traffic flow in city. Planning of Liepaja as an economically active city is determined by the main road directions to the major functional areas – administrative centers and squares – where a variety of activities took place: retail, manufacturing, transport services, transshipment of goods and cultural events. Squares of appropriate size and design were created for different purposes. They affected the spatial composition of the city by acquiring architectural dominance, functionally suitable configuration, building, and visual appearance.*

*The aim of the study is to analyze the development of Liepaja planning and its changes up to World War I, and to determine the mutual correlations between different functional area planning solutions.*

**Keywords:** construction, development, composition, squares, planning.

### Ievads

Privātā kuģniecība ap 1682. gadu un tirdzniecības sakari ar vācu zemēm, Poliju, Holandi un Zviedriju veicināja pārmaiņas Liepājas būvniecībā. 17. gadsimta beigās nozīmīgs kļuva **Jaunais tirgus** Lielās, Zivju, Tirgoņu, Graudu un Pasta (Andreja Pumpura) ielu sateces vietā, kur 18. gadsimta nogalē veidojās **daudzfunkcionāls centrs**. Buržuāziskās aristokrātijas kultūra un ideoloģija 19. gadsimta sākumā veicināja jaunu ēku tipu un apbūves kompleksu rašanos. Pilsētvidē sabiedriskās telpas veidošanai izvirzīja jaunus mākslinieciski estētiskos apsvērumus – apbūvi, ielas un laukumus centās saistīt vienotā kompozīcijā. Dzelzceļu satiksmes, tirdzniecības un rūpniecības straujā attīstība 19. gadsimta vidū radikāli izmainīja apdzīvoto vietu plānojuma un apbūves raksturu. Pilsētvidē īstenoja plašas un plānveidīgas pārmaiņas. Īpašu uzmanību pievērsa vides funkcionālo un estētisko jautājumu risināšanai. Liepājas teritoriālo attīstību ir analizējuši arhitekti Gunārs Jansons (Jansons, 1982) un Irēna

Bākule (Bākule, 2001), vēsturnieki Aleksandrs Vegners (Vegners, 1925), Jānis Gintners (Gintners, 2004) un Līga Sāne-Alksne (Sāne, 1991), kā arī mākslinieki Jānis Sudmalis (Sudmalis, 1940) un Imants Lancmanis (Lancmanis, 1983, 2007, 2011).

**Darba mērķis:** apkopot un sistematizēt materiālus par Liepājas laukumiem, analizēt pilsētas teritoriālā plānojuma attīstību līdz Pirmajam pasaules karam, lai noskaidrotu funkcionāli dažādu laukumu arhitektoniski telpiskās kompozīcijas izveidi.

**Darbā izmantotie materiāli un metodes:** Liepājas laukumu apsekošana dabā, kartogrāfisko, grafisko un fotogrāfisko materiālu salīdzinošā analīze.

**Darba praktiskā nozīme:** pilsētas vēsturiskā plānojuma analīze un laukumu arhitektoniski telpiskās kompozīcijas izziņāšana palīdzēs rast risinājumus Liepājas teritoriālā plānojuma harmoniskai attīstībai, saglabājot pilsētas identitāti.

### Liepājas plānojums 17. gadsimtā

Livonijas pēdējais ordeņmestrs Gothards Ketlers (*Godthart Kettler*; 1517-1587) Prūsijas hercogistei 1560. gadā ieņēlāja Grobiņas apgabalu un Libavas miestu. Prūšu mērnieks Vogežins 1581. gadā veica uzņēmumus un par apdzīvotību Līvas upes piekrastē no Liepājas ezera līdz Baltijas jūrai sastādīja aprakstus, kuri vēlāk nonāca Kēnigsbergas valsts arhīvā. Plāns nesaglabājās. Kurzemes un Zemgales hercogiste 1609. gadā atguva Grobiņas novadu un Libavas miestu, kuram 1625. gada 18. martā piešķīra pilsētas tiesības. **Vecā tirgus laukumā** netālu no Sv. Annas baznīcas un kapsētas bija uzcelta skola un vācu draudzes senākā mācītājmāja (skat. 1. att.). Tirgus apkārtnē būvēja klētis, krogus, staļļus un iebraucamās vietas pajūgiem. Zivju ielas galā pa kreisi rīkoja zivju tirgu, kur pārdeva zivis no mucām. Netālu atradās vistu tirgus. Trasējumu ceļam no Siena tirgus uz **tirdzniecības centru** iezīmēja Sāls (Krišjāņa Valdemāra) iela, bet Pētera (Kuršu) un Juliannas (Friča Brīvzemnieka) ielas veda uz sāls noliktavām un laukumu Katoļu, Ungera, Skārņu, Kungu un Tirgoņu ielu sateces vietā, kur vienā no ēkām kopš 1625. gada atradās senākais rātsnams. Vienstāva koka dzīvojamai ēkai Kungu ielā 6 (1625-1650), Demmes koka namam (1638) Juliannas ielā, Hoijeres viesnīcai Kungu ielā 24 un citām ēkām stāvie divslīpju jumti ar šauru leņķi korē radīja plašu bēniņu telpu noliktavai.



1. attēls. Liepāja (*Lybo*). 1600–1607. (SKM)

2. attēls. Liepāja, Pērkone, Barenbuš un, Pērkones upe. 1632. (Wegner, 1898)

3. attēls. Liepāja un tās apkārtnē. 1637. No oriģināla zīmējis Alfrēds Morics (*Alfred Moritz*). 1860. (*Deutscher Haus-Kalender für das Jahr 1939, 1938*)

Rīgas tirgotāji un uzņēmīgais zviedru pastmeistars Jakobs Bekers (*Jacob Becker*) pēc Polijas – Zviedrijas kara (1600-1629) noorganizēja privātu zirgu pastu (1632) no Rīgas caur Palangu, Mēmeli (*Memel*, Klaipēda) uz Rietumeiropu. Pieturvietās zirgu un pastnieku uzturēšanai izvēlējās krogus. Pasta stacijas izvietoja Jelgavā, Dobelē, Blīdenē, Saldū, Skrundā, Durbē, Grobiņā un Liepājā (*Libau*) kuģojamās Pērkones upes labajā krastā (skat. 2. att.). Tur atradās arī Barenbuša (*Barenbusch*), bet kreisajā krastā – Pērkones (*Perkuhn*) muiža.

Liepājniekiem Grobiņas apkārtnē piešķīra mežus. Hercoga zvērināts mērnieks Tobias Krauss Liepājas pilsētai un Grobiņai 1634. gadā izgatavoja plānu ar apkārtnes saimniecībām, ceļiem, upēm un ezeru, pievienojot aprakstu. Liepājā 1634. gadā izveidoja Mazo jeb Amatnieku ģildi. Jūras piekrastē sāka izcirst kokus, kuri nostiprināja ceļojošās kāpas. Līvas upe aizsērēja. Izveidojās divi nelieli ūdens baseini. Liepājnieki uzaicināja holandiešu ostu būves meistarū Adrianu izstrādāt projektu upes gultnes atjaunošanai. T. Krauss 1637. gadā izgatavoja Liepājai un tās apkārtnēi plānu (skat. 3. att.), kurā ietvēra Pērkones upi, Liepājas ezeru, ciemus un mājas līdz Papes ezeram. Liepājā 1646. gadā izveidoja Lielo jeb Tirgotāju ģildi.

Ziemeļu kara (1655-1660) ugunsgrēki nopostīja Liepājas apbūvi. Sv. Annas baznīcai koka sienas apmūrēja ar ķieģeļiem (1671-1675) un uzbūvēja torni (1688-1693). Netālu no Jaunā tirgus Zivju ielas 4/6 pagalmā ap 1690. gadu uzcēla noliktavu (Lancmanis, 1983: 35). Helēnas (Pasta) ielā 1692. gadā bija atvērta nespējnieku patversme, bet Lielajā ielā uzbūvēja pirmo mūra dzīvojamo ēku (1693). Veidojās **daudzfunkcionāls centrs**. 1697. gada 1. oktobrī uzsāka ostas kanāla rakšanu. Dienvidrietumu krastmalas panorāmā šajā gadā iezīmējās divās rindās izkārtoto noliktavu „Bezdelīga”, „Lācis”, „Rožkoks”, „Stārķis”, „Ērglis”, „Kuģis” stāvie zelmiņi. Daudzi koka nami 1699. gada ugunsgrēkā nodega. Tirgotājs Joahims Šrēders (*Schröder*) Kungu ielā 26 uzcēla dzīvojamo mūra ēku uz augsta pamata (1699).

### Hercogistes ostas pilsētas Liepājas teritoriālā attīstība 18. gadsimtā

Pēc tirdzniecības kanāla izbūves satiksme pa Lielo ielu (skat. 4. att.) kļuva intensīvāka un tā ieguva jaunu virzienu – no labības noliktavām ostas dienvidu krastmalā uz Jauno tirgu un zirgu pasta staciju Pasta ielā, kur veidojās **sakaru centrs**. Pasta un Stendera ielu stūrī 1703. gadā uzbūvēja greznu ēku. Apbūvi 18. gadsimta pirmajā ceturksnī papildināja arī Liepājas tirdzniecības tiesas priekšsēdētāja (1714) un Lielās ģildes vecākā (1718-1724) Gerharda Antona Eversmaņa (*Gerhard Anton Ewersmann*) dzīvojamais nams Pasta ielā 9.



4. attēls. Liepājas apkārtnē ar aizsērējušo Pērkones upi un jauno ostu. 1701. a – skanstis, b – Liepājas pilsēta, c – Smilšu ciems, d – vecā baznīca, kapsēta, e – tirgotāja Mihaela Šrēdera (*Michael Schröder*) krogs, g – Mazā Pērkone, h – Lielā Pērkone, i – skanstis. (Wegner, 1898)  
5., 6. attēls. Liepājas plānojums. 1740. (Lancmanis, 2007), 1848. (KB)

Lielais Ziemeļu karš (1700-1721) aizkavēja centra izveidi ap Jauno tirgu (skat. 5. un 6. att.), kuram saikni ar dienvidu ostmalu nodrošināja Lielā iela. 1735. gadā uzsāka ielas bruģēšanu un turpināja apbūvi. Tirgotāja Vites nodegušā nama vietā 1742. gada 19. jūlijā svinīgi ielika pamatakmeni Sv. Trīsvienības baznīcai, kuras celtniecību pabeidza 1758. gadā, kad pāri ostas kanālam bija paceļamais tilts un Siena tirgus laukuma dienvidu pusē uzstādīja nolaižamo aizsargbarjeru. Baznīcai kreisajā pusē Lielajā ielā 21, domājams, pārbūvējot vecāku celtni, Kaspars Dītrihs Meijers (*Caspar Dietrich Meyer* (I)) uzcēla mūra dzīvojamo namu (1750), kuru nopirka hercogs Pēteris (1774), bet vēlāk – lieltirgotājs Stenders (1794). Birģermeistars Hermanis Heinrihs Stenders (*Hermann Heinrich Stender*) 18. gadsimta beigās uzbūvēja dzīvojamo namu ar pagrabu Stendera ielā 11. Ap 1770. gadu uzbūvēja ēku Lielajā ielā 2. Tirgotājs Johans Georgs Zameits no Mēmeles baznīcas labajā pusē uzcēla dzīvojamo ēku, kura 1775. gadā ieguva jaunu īpašnieku. Lielās ielas galā uzbūvēja „Jaunos vārtus” ar sardzes māju (1772) (Lancmanis, 1983: 127). Sv. Trīsvienības baznīcas tuvumā Baznīcas ielā 7 uzbūvēja pilsētas skolas ēku (1788), uz kuru 20. novembrī pārcēla skolu no Fromma ielas. Veidojās **izglītības centrs**.

Jaunā tirgus pirmās ēkas uzbūvēja laukuma austrumu un ziemeļrietumu malā. Tirgoņu iela – īsākais atzars uz **tirdzniecības centru** – veda uz katoļu baznīcu (1746-1762) Pētera un Skrīveru (Rakstvežu) ielu krustojumā un Rātslaukumu, kuru 18. gadsimtā ietvēra piecas ēkas – viena no tām bija piemērota rātes vajadzībām. Tirdzniecības centra apkaimes Skārņu, Joahima (Šaurajā), Kungu un Juliannas ielās apbūvi veidoja amatnieku un tirgotāju vienstāva koka dzīvojamie nami. Rātsnamam ap 1758. gadu (Lancmanis, 1983: 125) izvēlējās ēku Kungu un Zivju ielas stūrī. Veidoja **administratīvo centru**, kuram saikni ar Veco un Jauno tirgu nodrošināja Zivju iela. Vecā rātsnama ēka kļuva par svaru māju. Laukumu pārdēvēja par Skārņu laukumu (*Scharren-Platz*), jo tā rietumu pusē no 1780. līdz 1860. gadam atradās gaļas skārņi. Tirgotājs Heincs Hinrihs Hefners Ungers netālu uzbūvēja dzīvojamo namu (1782) Ungera ielā 8. Rātskunga Kristiana Gotlība Ungera (*Christian Gottlieb Unger*, 1762-1838) deviņdesmitajos gados celtā ēka Ungera ielā 10 kļuva par turīgo pilsoņu klubu „*Musse*”.

Vecā tirgus apkaimē attīstījās **sabiedriskais centrs**. Apbūvi pa laukuma perimetru veidoja divslīpju jumtiem segtas vienstāva koka dzīvojamās ēkas. Rietumu pusē satiksmes ceļa slaidajam lokam pieskaņotā tirgus laukuma garākā mala ar savstarpēji perpendikulārajām austrumu un dienvidu malām 18. gadsimta vidū veidoja trīsstūra plānojumu (skat. 7. att.), kas vēlāk kļuva izstiepts (skat. 30. att.). Ceļotājs A. Meijers 1770. gadā minēja Vecā tirgus laukuma labo bruģi. Latviešu draudzes mācītājam no holandiešu klinkera uzbūvēja dzīvojamo māju (1775) Fromma ielā 12 (Lancmanis, 1983: 127). Mācītājs Johans Andreass Grunts (*Johann Andreas Grundt*, 1732-1802) vecās skolas ēkā iekārtoja mītni trūkumcietējiem (1788). 1798. gada zibens uzliesmojumā nodega Sv. Annas baznīcas tornis. Smaili aizstāja ar kupolu (1822-1823). Siena tirgus laukuma rietumu pusē 18. gadsimta beigās bija uzceltas divas ēkas. Ceļš gar tirgotāja Johana Kristiana Šrēdera zemes gabalu veda uz ganībām ezera piekrastē.

Ostas dienvidaustrumu krastmalu līdz 1779. gadam dēvēja par Zāģeru ielu. Saikni ar Veco tirgu veidoja Smilšu (Bāriņu) iela. Par „Vāģūzi” dēvētais tirgotāja Georga Ludviga Tīla (*George Ludwig Tiell*) nams atradās Jāņa un Skolas ielas stūrī. Rātskungs un tirgotājs Kristofs Gotlībs Stobbe dzīvojamo ēku (ap 1770) uzbūvēja Smilšu ielā. Pilsētas vecākais (1794) Hermanis Stobbe (*Hermann Stobbe*, 1766-1848) blakus uzbūvēja spīķeri (1772), kurā rīkoja koncertus. Dienvidrietumu krastmalā Graudu ielas noslēgumā uzcēla dzirnavas (1775). Dīķa, Stūrmaņu, Baložu, Vēžu, Dzirnavu, Juliannas un Marijas (Jēkaba Dubelšteina) ielās amatnieki un tirgotāji būvēja vienstāva koka dzīvojamās namus ar melni darvotām sienām. Komēdiju mājā Juliannas ielā 3, kas atradās starp ostu un Jauno tirgu, operu, operešu un joku lugu izrādēs 1784. gadā piedalījās arī hercoga galma dziedātāji un aktieri. Maizniekmeistara

Johana Klūges ēka Juliannas ielā 26 būvēta 1787. gadā, bet ēka Stūrmaņu ielā 6 – 18. gadsimta beigās. Nama Dīķa ielā 7 īpašnieks 1797. gadā bija namdaris Johans Mitelmanis.

### Liepājas plānojums un funkcionālo centru sistēma 19. gadsimta pirmajā pusē

Kurzemes un Zemgales hercogiste 1795. gada 15. maijā kļuva par Kurzemes guberņu Krievijas impērijā. Ostas pilsēta Liepāja Baltijas jūras piekrastē ieguva stratēģisku nozīmi. Pilsētas teritoriju jūras pusē iezīmēja Toma iela, bet ezermalā – Smilšu iela. Apbūve attīstījās uz dienvidiem no ostas kanāla. Lai nodrošinātu dažādas vajadzības, agrāk celtos namus pārveidoja. Pašvaldība Jaunā tirgus tuvumā 1798. gadā atpirka dzīvojamo māju Lielajā ielā 21. Pārbūvētajā ēkā 1800. gadā ierīkoja rātsnamu. Veidojās jauns **administratīvais centrs**. Krievijas pilsētās atļāva dzīvot arī ebrejiem. Joahima ielā 1799. gadā atradās ebreju lūgšanu nams, bet 1802. gadā pirmo reizi Liepājā minēta sinagoga. Rožu un Pētera ielu stūrī uzcēla jaunu sinagogu (1806). Netradicionālās ēkas padarīja pilsētvidi daudzveidīgāku.

Ļoti sliktie pievedceļi neveicināja tirdzniecību. Ceļojošo smilšu aizturēšanai apstādīja kāpas (1795-1845). Inženiera Vittes pārraudzībā 1802. gadā labiekārtoja Liepājas ostu. Krievijā daudzās pilsētās sāka veidot kūrortus (*cur-ort*) jeb dziedniecības vietas. Jūras piekrastē pie Liepājas ierīkoja peldvietu. Kungu un Malkas ielu stūrī netālu no Vecā tirgus uzbūvēja vācu teātri (1804), kuram par priekšlaukumu kļuva ielu krustojuma paplašinājums. Blakus esošajā otrā rātsnama ēkā 1808. gadā dibināja pilsētas meiteņu skolu. Veidojās **kultūras centrs**, kuram saikni ar peldvietu jūras piekrastē nodrošināja Garā (Peldu) iela.

Liepāju 1808. gadā apmeklēja Krievijas imperators Aleksandrs I Romanovs (1777-1825), bet 1809. gada 14. februārī rātskunga Stobbes jaunajā namā (1805-1809) Smilšu ielā 12 uzturējās Zviedrijas karalis (1792-1809) Gustavs IV Ādolfs (*Gustav IV Adolf*, 1778-1837). Uz Stobbes namu 1838. gadā pārcēla Antona Vites (*Anton Witte*, 1716-1797) un Lorenca Hikes (*Lorenz Joachim Huecke*, 1716-1788) bāreņu patversmi. Skolas ēku Baznīcas ielā 7 pārbūvēja un 1848. gada 15. septembrī tajā atklāja augstāko apriņķa skolu (Gintners, 2004: 19). Namu vēlāk paplašināja (1849). Attīstījās **izglītības centrs**.

1809.-1810. gadā ledus iznīcināja tiltu pār ostas kanālu, bet 1812. gada jūlijā Liepāju izlaupīja Napoleona karaspēka Makdonalda franču-prūšu korpusa kareivji. Prūšu majors fon Reuss 1812. gada 26. jūlijā pavēlēja pār kanālu uzstādīt plostu tiltu (Gintners, 2004: 15), bet vētra 1821. gada rudenī to salauza un daļēji ieskaloja jūrā. Tiltu atjaunoja un satiksme uzlabojās. **Kuģniecības, satiksmes un saimnieciskā centra** attīstību ostas dienvidrietumu krastmalā veicināja netālu no Filipa laukuma Mihaela (Celtnieku) ielas noslēgumā uzbūvētais loču tornis (1821). Tā tuvumā Eberhards Harmsens (*Eberhard Harmsen*) piecdesmito gadu sākumā uzcēla tvaika dzirnavas, kaulu miltu un lauksaimniecības mašīnu fabriku, bet vēlāk – čuguna liešanas rūpnīcu. Daniels Fridrihs Zagers (*Daniel Friedrich Säger*; 1774-1826) rātsnama tuvumā Pasta ielā 8 nodibināja Liepājā pirmo drukātavu (1823) un izdeva laikrakstu *Libausches Wochenblatt* (1824). Tirgotājs Fridrihs Hagedorns (*Friedrich Hagedorn*, 1764-1848) Liepājā nodibināja krājkasi (1825) – pirmo kredītiestādi Krievijas impērijā, bet drukātavas īpašnieks Karls Heinrihs Fege (*Carl Heinrich Foege*, 1811-1851) izdeva latviešu valodā pirmo grāmatu „Ziņas par krājkasi” (1830). Jaunā tirgus apkaimē attīstījās **finanšu centrs**. Birģermeistars Fridrihs Gothards Šmāls (*Friedrich Gothard Schmahl*) ierosināja Kungu ielā atvērt pilsētas slimnīcu (1830). Veidojās **ārstniecības centrs**. Jūras piekrastē 1834. gadā sāka darboties Merbi privātā peldu iestāde ar aukstām un siltām jūras ūdens vannām, veicinot kūrorta izveidi. „Jaunos vārtus” nojauca (1830) un kanālam pāri uzbūvēja pastāvīgu koka tiltu. Zāģeru laukumā (*Sägerplatz*) pie ostas Smilšu ielas noslēgumā firma „Soerensen & Co” izveidoja ražotni (1830) un ar zirga spēku darbināmu maltuvi linu eļļas presēšanai (1833). Kanālā izbūvēja piecus ledus lauzējus (1838). Satiksmi pilsētā ievērojami uzlaboja par valsts finansējumu uzbūvētā un 1841. gadā atklātā Liepājas – Grobiņas šoseja.

Dienvidaustrumu krastmalā veidojās **ražošanas centrs**. Liepājas plānojumā attīstījās dažādas nozīmes funkcionālie centri un zonas ar atbilstošu apbūvi, starp kurām saikni nodrošināja ielas. Laukumi **funkcionālo centru sistēmā** noteica arhitektoniski telpiskās kompozīcijas uzbūvi.

### Liepājas plānojums un laukumu sistēma līdz Pirmajam pasaules karam

Krievijas impērijā dzelzceļu līniju būvniecība 19. gadsimta otrajā pusē bija saistīta ar jaunu pilsētu izveidi, kur funkcionāli atšķirīgas teritorijas attīstījās kā autonomas struktūras ar dažādu apbūvi. Liepājas teritoriālo attīstību veicināja satiksme un ražotņu būvniecība. Starp funkcionālām zonām veidojās stabilas saiknes.

Rosība Liepājas ostā veicināja apbūves un jaunu ielu rašanos kanāla ziemeļu krastā, kur 1800. gadā bija tikai 16 ēkas. Teritorijas attīstība nebija plānveidīga. Liepājā 1857. gadā darbojās 16 lielražošanas uzņēmumi un daudzas nelielas darbnīcas. Cariskās Krievijas valdība 1858. gada 26. martā saņēma apstiprināšanai Liepājas ostas rekonstrukcijas un padziļināšanas projektu. 1861. gadā uzsāka ostas rekonstrukciju. Uzņēmējs Leopolds Meinhards (*Leopold Meinhard*) netālu no remonta darbnīcām uzcēla čuguna liešanas rūpnīcu „*Meinhard & Co*” (1862), kurā izgatavoja čuguna plāksnes Liepājas bācai (1866-1867). 1871. gadā atklāja dzelzceļa līniju no Liepājas līdz Kaišadoriem (netālu no Viļņas) un uzbūvēja arhitekta Paula Maksa Berči (*Paul Max Bertschy*, 1840-1911) projektēto Liepājas dzelzceļa pasažieru staciju. Veidojās **transporta mezgls un apbūves rajons** ar rūpniecības uzņēmumiem – **Jaunliepāja**.

Transports un ražošana veicināja Jaunliepājas plānveida attīstību. Transporta kustības organizēšanai pie dzelzceļa pasažieru stacijas izveidoja **Stacijas laukumu** (skat. 7. att.) ar dekoratīvu stādījumu dobi un strūklaku metāla nožogojumā (skat. 8. att.), radot noslēgumu Vakzāles (Rīgas) un Rīgas (Dzelzceļnieku) ielu skatu perspektīvām. Jaunliepājai 19. gadsimta septiņdesmitajos gados izstrādāja plānojumu. Vienāda izmēra taisnstūra kvartālu apbūve ar **Annas tirgus laukumu** (skat. 9. att.) centrālajā daļā veidoja pilsētībūvniecisku ansambli. Annas tirgus kļuva par **sabiedrisko un tirdzniecības centru** Jaunliepājā (skat. 10. att.).



7. attēls. Stacijas laukuma plānojums. 1887. (LNB)

8. attēls. Liepājas dzelzceļa pasažieru stacija. Pirms 1917. (BCB-1)

9. , 10. attēls. Annas tirgus un Stacijas laukumi. Ap 1916. (LNB-1); Annas tirgus laukums. (SO)



11. attēls. Johannas laukums pirms ostas rekonstrukcijas. 1867. (Markus, 1867)

12. attēls. Johannas un Vilhelmīnes laukumi rekonstrukcijas 1. etapa noslēgumā. 1887. (LNB)

13. attēls. Vilhelmīnes laukuma plānojums pēc ostas rekonstrukcijas 2. etapa. Ap 1916. (LNB-1)

14. attēls. Šaurisliežu dzelzceļa pasažieru stacija „Aizpute”. 20. gadsimta sākums. (BCB-5)

Liepājā 1878. gadā uzsāka ostas rekonstrukciju. Pāri tirdzniecības ostas kanālam uzbūvēja dzelzceļa (1879) un dzelzs (1881) tiltus. Ostas pārbūvi pabeidza 1888. gadā. Imperators Aleksandrs III (*Александр III*, 1845-1894) 1890. gada 15. janvārī parakstīja pavēli



par Liepājas Kara ostas celtniecību un par Jūras un sauszemes cietokšņa būvniecību Liepājā. Tirdzniecības ostu modernizēja un paplašināja (1891-1897). Ziemeļrietumu krastmalā bija izveidojies **saimnieciskais centrs – Johannas laukums** (skat. 11. att.), kur ostas rekonstrukcijas 1. etapā izveidoja dzelzceļa pievadu kokmateriālu eksporta vajadzībām. Pretī mūsdienu Rīgas ielai radīja **Vilhelmīnes laukumu** ar dzelzceļa līnijas pievadu (skat. 12. att.). Ziemeļaustrumu krastmalā pēc ostas rekonstrukcijas 2. etapa blīvas ēku apbūves ietvertajā Vilhelmīnes laukumā izveidoja Liepājas – Aizputes šaursliežu dzelzceļa līnijas pievadu (skat. 13. att.) un uzbūvēja pasažieru stacijas ēku (1899) (skat. 14. att.). Rekonstruētā kanāla ziemeļu krastmala kļuva par **saimniecisko un transporta centru** Jaunliepājā.

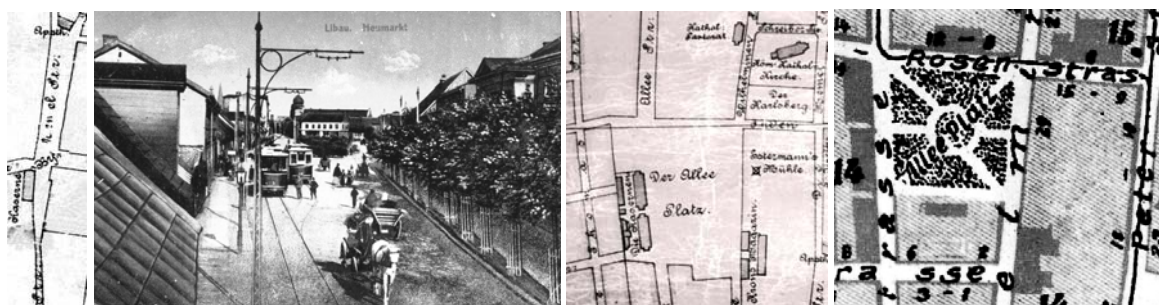
**Vecliepājā** laukumi kļuva daudzfunkcionāli un tos rekonstruēja. Ielu paplašinājumi zaudēja saimniecisko nozīmi. **Zāģeru laukumā** (skat. 15. att.) ostas dienvidaustrumu krastmalā starp Lielo un Smilšu ielu atradās noliktavas, komercskola un ekspedīcijas firmas. Laukumā, kuru 1880. gadā nosauca par **Biržas laukumu**, izbūvēja dzelzceļa līnijas pievadu (skat. 16. att.) un uzcēla Liepājas biržas komitejas ēku (1885-1887) (skat. 17. att.).

**Siena tirgus laukums** Mēmeles (Klaipēdas) ielas paplašinājumā (skat. 18. att.) bija Liepājā mazākais tirgus laukums, kur pārdeva malku, sienu, salmus, linus un pakulas. Attīstoties transportam, laukumu izmantoja tramvaja satiksmei (skat. 19. att.).

Liepājā ap 1870. gadu viena no augstākajām un garākajām kāpām bija Kārļa kalns, kur ierīkoja laukumu karavīru apmācībām un parādēm. 1890. gadā sāka būvēt kazarmas un virssardzi (skat. 27. att.). 20. gadsimta sākumā **Alejas laukumā** (skat. 28. att.) ierīkoja apstādījumus, soliņus un gājēju celiņus (1913-1914).



15., 16. attēls. Zāģeru (Biržas) laukuma plānojums. 1867. (Markus, 1867), 1887. (LNB)  
17. attēls. Biržas laukuma apbūve. (BCB-2)



18., 19. attēls. Siena tirgus plānojums un apbūve. 1887. (LNB), 1899–1918. (A/s LM)  
20., 21. attēls. Alejas laukuma plānojums. 1887. (LNB), ap 1916. (LNB-1)



22., 23. attēls. Virssardzes laukuma plānojums. 1867. (Markus, 1867), ap 1916. (LNB-1)  
24. attēls. Virssardzes laukuma apbūve. Pirms 1899. (BCB-4)

**Skārņu laukumu** tirdzniecībai vairs neizmantoja, bet 1860. gadā ierīkoja sardzes uzturēšanās vietu (skat. 22. att.) un pārdēvēja par **Virssardzes laukumu**, kuru 19. gadsimta nogalē ietvēra cieša apbūve (skat. 23. att.) – arī ēkas un tornis ugunsdzēsējiem (skat. 24. att.). Liepājā 1870. gadā iesvētīja pirmos klejojošo smilšu kāpu vietā ierīkotos Jūrmalas parka apstādījumus un atklāja Nikolaja siltā jūras ūdens vannu iestādi. Kūrmājas prospektu noslēdza (skat. 25. att.) kūrmāja (1875) un laukums ar partera stādījumiem metāla nožogojumā (skat. 26. att.). **Filipa laukumā** (skat. 27., 28. att.) 1880. gadā uzbūvēja muitas ēku (skat. 29. att.).



25., 26. attēls. Kūrmāja un laukums. Ap 1916. (LNB-1), 20. gadsimta sākums. (BCB)

27. attēls. Filipa laukums. 1867. (Markus, 1867).

28., 29. attēls. Laukums ar muitas namu. 1887. (LNB), Liepājas muitas nams. (MB)



30. attēls. Vecā tirgus laukuma plānojums. 1867. (Markus, 1867)

31., 32. attēls. Pētertirgus plānojums un apbūve. Ap 1916. (LNB-1), 1910-1915. (BCB-3)



33., 34., 35. attēls. Jaunā tirgus laukums. 1867. (Markus, 1867), 1903. (BCB-6), 1895. (LNB-2)

36., 37. attēls. Rožu laukuma plānojums un apbūve. Ap 1916. (LNB-1), pēc 1914. (BCB-7)

**Vecā tirgus laukuma** (skat. 30. att.) apkaimē ebreji uzbūvēja lūgšanu namu (1863) Pētera ielā 13 un Horālo sinagogu (1872) Pētera ielā 11. Liepājā palielinājās iedzīvotāju skaits, ražošanas un tirdzniecības apjomi. Teritorijā starp trīs baznīcām uzbūvēja arhitekta Ludviga Melvila (*Ludwig Melville*) projektēto tirgus paviljonu (1910). **Pētertirgū** (skat. 31. att.) ierīkoja stacionāras tirdzniecības vietas (skat. 32. att.). Tas kļuva par lielāko tirgu Liepājā.

**Jaunā tirgus laukumu** pārbruģēja (1860) un uzbūvēja gaļas skārņus (1862) Zivju ielā 2. Nelielās ēkas (skat. 33. att.) nomainīja apbūves kompleksi (skat. 34. att.). Pēc ielu elektriskā dzelzceļa ierīkošanas (1899) laukums kļuva par transporta mezglu. Jaunais tirgus (skat. 35. att.) traucēja satiksmi (ap 1903) un Liepājas dome 1910. gadā pieņēma lēmumu par tā slēgšanu. Trīsstūra formas laukuma apaļajā dobē ap elektrisko laternu (skat. 36. att.) pilsētas dārznieks Katerfelds (*Katterfeld*) iestādīja 500 rožu stādus (1911). Pastaigu apli ietvēra atpūtas soli. Ainavu papildināja ziedu paklāji zālienā. Hermaņa Landau namu Graudu un Lielās ielas stūrī vainagoja kupols (ap 1914). Liepāja ieguva pilsētas simbolu – **Rožu laukumu** (skat. 37. att.).



## Secinājumi

1. Kurzemes un Zemgales hercogistes pilsētā Liepājā ap paplašinājumiem maģistrālo satiksmes ceļu krustojumos veidojās tirdzniecības, sabiedriskie un saimnieciskie centri ar konkrētai telpiskai videi atbilstošu apbūvi. Attīstījās dzīvojamo ēku tipi ar plašu bēniņu telpu un pagrabiem. Sociāli ekonomisko apstākļu ietekmē ap Jaunā tirgus laukumu 17. gadsimta nogalē sāka veidoties daudzfunkcionāls centrs. 18. gadsimtā apbūve ietvēra laukumus un ielas, kas veidoja saikni starp centriem.
2. Kurzemes guberņas ostas pilsētā Liepājā 19. gadsimta pirmajā pusē veidojās funkcionālo centru sistēma, kas noteica Liepājas teritoriju turpmāko izmantošanu. Palielinājās laukumu nozīme un attīstījās jauni sabiedrisko ēku tipi. Ielas nodrošināja saikni starp laukumiem un pilsētvides telpiskajām struktūrām. Dzīvojamos namus pielāgoja jaunām funkcijām un pārbūvēja, lai panāktu apbūves vienotību. Noteicošo vietu Liepājas plānojumā ieņēma Jaunā tirgus laukums.
3. Rūpniecības, tirdzniecības un ostas pilsētā Liepājā labiekārtojuma līmeņa paaugstināšanai ielas un laukumus saistīja vienotā kompleksā ar zaļumu sistēmu. Stādījumus izmantoja transporta maģistrāļu un satiksmes mezglu akcentēšanai pilsētvidē. Par Liepājas simbolu kļuva Rožu laukums pilsētas centrā.

## Literatūra un avoti

1. A/s LM – A/s „Liepājas Metalurģis” muzejs, atklātne (Sienu tirgus laukuma apbūve).
2. Bākule, I. (2001). *Rātsnami Latvijas pilsētās*. Rīga: Zinātne, 136.-145. lpp. BCB – Baltijas Centrālā bibliotēka, atklātne (Laukums pie Kūrmājas. 20. gadsimta sākums).
3. BCB–1, atklātne (Liepājas dzelzceļa pasažieru stacija).
4. BCB–2, atklātne (Zāģeru laukuma apbūve ar biržas ēku).
5. BCB–3, atklātne (Pētertirgus laukuma apbūve. Līdz 1915).
6. BCB–4, atklātne (Virssardzes laukums. Pirms 1899).
7. BCB–5, atklātne (Šaursliežu dzelzceļa pasažieru stacija „Aizpute”. 20. gadsimta sākums).
8. BCB–6, atklātne (Jaunā tirgus laukuma apbūve. 1895).
9. BCB–7, atklātne (Rožu laukuma apbūve. Pēc 1914).
10. *Deutscher Haus-Kalender für das Jahr 1939*. (1938). Liepāja: Verlag von Gottlieb D. Wener.
11. Gintners, J. (2004). *Liepājas gadsimti: pilsētas vēsture gadskaitļos*. 13.-20. gs. Liepāja: Liepājas Muzejs.
12. Jansons, G. (1982). *Kurzemes pilsētu senās koka ēkas*. 17.-19. gadsimta vidus. Rīga: Zinātne.
13. KB – Kirila Bobrova karšu kolekcija. Liepājas plāns. 1848.
14. Lancmanis, I., Berči, A. (2011). *Bertschy*. Rīga: Valters un Rapa.
15. Lancmanis, I. (2007). *Libau: Eine baltische Hafenstadt zwischen Barok und Klassizismus*. Böhlau: Verlag Köln Weimar Wien.
16. Lancmanis, I. (1983). *Liepāja no baroka līdz klasicismam*. Rīga: Zinātne.
17. LNB – Latvijas Nacionālā bibliotēkas Kartogrāfisko izdevumu nodaļa, *Plan der Seestadt Libau* (Entw. und gez. E. v. Schwarzenfeld: 1:4200) Berlin: Greve, 1887.
18. LNB–1, KtL1-1/51. *Plan von Libau*. Libau: b.i., 191-?.
19. LNB–2, KtL1-3/105. *План города Либавы*. Либава: Типо-литогр. Августа Кетена, 1903.
20. Markus. (1867). *Das Seebad Libau*. Mit Zugrundelegung des Werkchens. Notice zur Libau. Libau: Zimmermann. 1 Karte.
21. MB – Misiņa bibliotēka, atklātne (Liepājas muitas nams).
22. Sāne-Alksne, L. (1991). *Ceļvedis Liepājas arhitektūrā: versija par Liepājas arhitektūras vēsturi līdz 1940. gadam*. Liepāja: Liepājas pilsētas arhitektūras un pilsētbūvniecības pārvalde.
23. SKM – Stokholmas kara muzejs (*Krigsaskivet*). Liepāja (*Lybo*). 1600-1607.
24. SO – Silvijas Ozolas atklātņu kolekcija, atklātne (Annas tirgus laukums).
25. Sudmalis, J. Liepāja seno plānu atspoguļojumā. *Kurzemes Vārds*, 1940. gada 26. janvāris.
26. Vegners, A. (1925). Vēsturisks atskats. *Liepājas 300 gadu jubilejas piemiņai*. 1625-1925. Liepāja: Liepājas pilsētas valde, 9.-30. lpp., il.
27. Wegner, A. (1898). *Geschichte der Stadt Libau*. Libau: Verlag der Buchhandlung Rudolph Puhze. 4 Planen.

## MĀKSLAS IZGLĪTĪBAS ATTĪSTĪBA LATGALĒ 20. UN 21. GADSIMTĀ

Art Education in Latgale in the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century

Vladislavs Pauris

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija, e-pasts: vladis.p@inbox.lv

**Abstract.** *In his paper the author deals with the origin of art education and the ways of its development in Latgale. The first significant art school was founded in Daugavpils in the 1920s and operated till the middle of the 20<sup>th</sup> century. After changing the statehood of Latvia during World War II it was reorganized into a vocational school and was closed in the post-war period. In the 1950s due to the initiative of Latgalian culture enthusiasts there was opened Rezekne Branch of Riga Secondary School of Applied Art. The school is still existing and functioning nowadays as a Secondary School Of Design and Art. In 1990 there was observed a significant change in art education when there was opened the first higher education institution of art in Rezekne – Latgale Branch of Art Academy of Latvia. Later on in 1992 in Daugavpils there was renewed “Sun School” and in 1996 at Daugavpils University there was founded the Art Department. In 2006 the first students of design programs were enrolled into the Faculty of Education and Design of Rezekne Higher Education Institution.*

*Opening of art schools contributed to:*

- increase of cultural and educational level in Latgale;
- development of skills in obtaining crafts of applied arts;
- facilitation of the art's understanding in the society;
- creation of opportunities to organize art education in Latgale.

*Existence of art schools encouraged:*

- to improve education of teachers and lecturers and develop creative skills;
- to motivate students to participate in cultural activities and exhibitions;
- to improve and develop the traditional types of Latgale applied art in a creative way.

*Art education in the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century gave opportunities:*

- to obtain higher education in art in Latgale, acquire new professions in the field of art and design;
- to improve competences of teaching staff in exhibitions, workshops, conferences, projects;
- to increase the creative-scientific level of lecturers by participation in international exhibitions and conferences;
- to cooperate with universities in Latvia and abroad, exchange art exhibitions of their students and lecturers.

*In the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century there is a wide vocational network of art schools in Latgale. There are established two art secondary schools and three higher education institutions where artists or designers can acquire the appropriate education.*

**Keywords:** *design, development of education, applied arts, higher education institution of art, art education, art School.*

## Ievads

20. gadsimta sākumā Latgalē nebija nevienas mākslas izglītības mācību iestādes. Vienīgā iespēja, kur varēja iegūt mākslas izglītību, bija Rīga un Krievijas galvaspilsēta Sanktpēterburga, kā arī Krievijas lielākie mākslas un kultūras centri. 1873. gadā Rīgā bija atvērta baltvācu gleznotājas Elīzes Jungas-Stilingas mākslas skola. 1906. gadā tika izveidota Rīgas pilsētas mākslas skola, kas iekļāvās valsts izglītības sistēmā, un kuru pārzināja Sanktpēterburgas mākslas akadēmija (Grosmane, 2008).

Raksta mērķis ir pētīt mākslas izglītības attīstības vēsturi un tās nozīmi Latgales mākslas izglītībā 20. un 21. gadsimtā. Pētot un analizējot mākslas izglītības attīstību Latgalē, rakstā ir izmantoti Daugavpils Novadpētniecības un mākslas muzeja, Latgales Kultūrvēstures muzeja krājumi, E. Oļehnovičas, A. Liepas, T. Viļumas-Kokinas, P. Gleizdāna, A. Kūkoja raksti un J. Undas, S. Linartes atmiņu stāstījumi.

### Pirmās mākslas skolas aizsākumi Latgalē – arodskola „Saule”

Pirmais mākslas izglītības centrs Latgalē tika dibināts Daugavpilī. Latgales latviešu Romas katoļu kultūras biedrība „Saule” savu darbību uzsāka jau 1915. gadā, bet oficiāli tā sāka darboties 1917. gadā. Tā paša gada 1. septembrī biedrība atklāja noorganizētos šūšanas un rokdarbu kursus Daugavpilī, Pēterpils ielā 6 (vēlāk šo ielu pārdēvēja par Saules ielu). Kursu praktisko organizēšanu vadīja Elizabeta Paukšta, kura pēc 1917. gada revolūcijas Krievijā atgriezās Daugavpilī pie vecākiem.

Kursi darbojās izglītības ministrijas Skolu departamenta Arodu skolu nodaļas pārziņā. Biedrība kursu uzraudzību un vadīšanu nodeva kursu pārzinim, kura pienākums bija raudzīties, lai kursus tiktu izpildīti Izglītības ministrijas un biedrības „Saule” rīkojumi, ievēroti kursu statūti un iekšējās kārtības noteikumi, kā arī tiktu ziņots par visām izmaiņām, kuras rastos kursu darbībā.

Apmācība kursus notika latviešu valodā (latgaliešu izloksnē) un tika organizēta šādās nodaļās:

- visu zemju apģērbu šūšana,
- sieviešu un bērnu virsējo apģērbu šūšana,
- vīriešu un sieviešu cepuru šūšana,
- baznīcas drēbju šūšana,
- virsējo vīriešu apģērbu šūšana,
- sieviešu rokdarbi (Olehnoviča, 1997: 5).

Apmācības laiks skolā ilga divus gadus (četrus semestrus), katra semestra garums bija seši mēneši. Skolēniem arodskolā mācīja rokdarbus, šūt, zīmēt, konstruēt piegrieztnes un piegriezt. Sākot 1925./1926. m. g., skolā mācīja arī vispārizglītojošos priekšmetus četrklasīgās pamatskolas apjomā.



1. attēls. Daugavpils sieviešu arodskolas Saule izstāde. Daugavpils, 20. gs. 30-tie gadi  
2. rindā 4. no labās puses kursu organizatore E. Paukšte (DNMM, 33633)

Kursos tika uzņemtas personas, kuras nebija jaunākas par 14 gadiem un vecākas par 50 gadiem, kuras prata lasīt, rakstīt un rēķināt (Olehnoviča, 1997).

Nozīmīgs pavērsiens pārejai no kursiem uz Sieviešu arodskolu notika 1927. gada 13. septembrī kad, izglītības ministrs Jānis Rainis apstiprināja skolas statūtus un iekšējos noteikumus. Arodskolas dibinātājs bija Latgales latviešu Romas katoļu kultūras veicināšanas biedrība „Saule”, un skolu finansiāli nodrošināja biedrība ar līdzekļiem, kurus ieguva no skolēnu iemaksām par mācībām un no izgatavotajiem pasūtījumiem. Arodskolā darbojās četras nodaļas: rokdarbu, mājturības, šūšanas, kurpniecības un mēbeļu pīšanas nodaļa. Absolvējot skolu, arodskolniekiem bija jākārtos teorētiskais un praktiskais eksāmens savā amatā, uzrādot darbus skolas komisijai, kuras sastāvā ietilpa skolas pārzinis, pedagogi un biedrības „Saule” pārstāvis.

Daugavpils Sieviešu arodskolu no tās dibināšanas līdz 1940. gadam lielāko tiesu vadīja Romas katoļu garīdznieki, kuri galvenokārt noteica skolas humanitāro ievirzi un saikni ar reliģiju. Skolā bez vispārizglītojošiem priekšmetiem no lietišķās mākslas disciplīnām, mācīja arī zīmēšanu, krāsu mācību, kompozīciju un mākslas vēsturi. Līdz 1940. gadam skolu uzturēja biedrība „Saule”, kas šajā gadā tika slēgta. Skola zaudēja savu uzturētāju (katoļu baznīcu), tādējādi mainījās arī skolas statuss un saikne ar reliģiju.

Otrā pasaules kara viesulis Daugavpils lielāko daļu pārvērtā drupās. Vācu okupācijas laikā vairākas pilsētas skolas, kas nebija sagrautas, pārņēma militārās iestādes. Arī saules skolai nācās meklēt citas telpas, jo skolas pirmajā stāvā izvietoja darba pārvaldi, otrā stāva labajā spārnā – Darba pārvaldes apliecību izsniegšanas nodaļu, bet kreisajā spārnā – apgabala komisariāta nodaļu un arī kādu militāru iestādi (Viļuma-Kokina, Liepa, 1997).

1944. gada septembrī Saules skolu pārņēma Latvijas PSR Tautas komisāru padome un skolu pārdēvēja par Daugavpils Daiļamatniecības vidusskolu. Skola atgriezās savās pirmskara telpās Saules ielas namā, kas kara laikā nebija nopostīts, taču telpas bija tukšas. Klašu un darbnīcu iekārtošanu bija jāsāk no nulles (Viļuma-Kokina, Liepa, 1997).

1953. gada pavasarī skola pieredzēja savu pēdējo izlaidumu, jo tā paša gada rudenī to pievienoja Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolai.

Līdz ar Daiļamatniecības vidusskolas likvidāciju uz vairākiem gadu desmitiem Daugavpilī un visā dienvidaustrumu Latgalē tika aizkavēta nacionālās kultūras pārmantojamība.

### Saules skolas atjaunošana

Astoņdesmito gadu nogalē – latviešu tautas trešās atmodas sākums, kas nāca ar brīvības alkām un atraisītu uzdrīkstēšanos. Daugavpilī sarosījās inteliģence. Sanāksmēs un presē ieskanējās mākslinieku, skolotāju, mūziķu žurnālistu balsis, pieprasot Daugavpils teātra un Saules skolas atjaunošanu (Liepa, 1997).

1991. gada 17. decembra vēstulē Daugavpils Tautas deputātu padomes valdei Kultūras ministrs Raimonds Pauls apliecina savu atbalstu Saules skolas atjaunošanai Daugavpilī. Vēstulē teikts: ”Vēsturiskais nosaukums „Saules skola” neierobežo tās pielīdzināšanu vidējai speciālai mācību iestādei un lietišķo mākslu apmācību tajā.” (Liepa, 1997: 44).

1992. gada 10. februārī Daugavpils Tautas deputātu padomes valde vērsās arī pie izglītības ministra Andra Piebalga ar lūgumu atļaut Daugavpils Lietišķās mākslas jeb Saules skolas atjaunošanu. Ar piebildi, ka skola darbosies agrākajās telpās saules ielā 6/8. Sākot ar 1992. gada 1. septembri. Par atjaunojamās vidējās mācību iestādes direktori tika iecelta Ināra Ostrovska (Liepa, 1997).

1993. gadā Daugavpils Saules skola, tāpat kā visas Latvijas mākslas skolas, pārtapa par Mākslas koledžam ar piecgadīgu apmācības laiku. Sakarā ar koledžu neatbilstību augstskolu likumam 21. gadsimta sākumā Saules skola un arī pārējās mākslas skolas ieguva dizaina un mākslas vidusskolu statusu, bet mākslas koledža Daugavpilī kļuva par Daugavpils Dizaina un Mākslas vidusskolu „Saules skolu”. Gadsimta sākums iezīmējās ar jaunām tendencēm mākslas izglītībā. Sakarā ar pieaugušo pieprasījumu tirgū jau aizejošā gadsimta beigās spēcīgi attīstījās jauns mākslas virziens – dizains. Daudzas mākslas un dizaina vidusskolas Latvijā un arī Daugavpils Saules mākslas vidusskolas nodaļas projektē un risina dizaina mākslas idejas dažādās dizaina nozarēs tekstilmākslas, interjera, reklāmas u. c. dizaina nozarēs. No 2003. gada Daugavpils dizaina un mākslas vidusskolas Saules skolu vada tekstilmāksliniece Ilona Linarte-Ruža. Skola aktīvi īsteno dažādus dizaina un mākslas projektus, piedalās ar pedagogu un audzēkņu izstādēm Daugavpilī, Rīgā notiek radoša starptautiskā sadarbība. Liela nozīme ir skolas pedagogu kolektīvam, kuri sekmē skolas izaugsmi un izglītību ir ieguvuši Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolā, savas zināšanas

papildinājuši Latvijas mākslas akadēmijā (LMA) Rīgā, arī LMA Latgales filiālē, Daugavpils universitātē.

### **Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas dibināšana**

1958. gada decembrī Rīgu, kur notika Latgales kultūras nedēļa, pieskandināja Latgales novads. Šī nedēļa izvērsās par savdabīgu novada skati. Arī Latvijas PSR Mākslas muzejā tika rīkota plaša Latgales mākslas izstāde, kas pierādīja, ka tai ir gan pietiekami daudz talantīgu tautas mākslas meistarū, audēju, adītāju, keramiķu, taču tikpat kā uz vietas nedzīvo neviens profesionāls mākslinieks, gaužām trūkst labu kultūras dzīves organizatoru, kas spētu vadīt un virzīt šī novada mākslinieciško kultūru tālāk (Kūkojs, 1985).

Sabiedrībā pastāvēja zināma interese un vēlēšanās dibināt šādu mācību iestādi. Pats par sevi saprotams, ka tai jāatrodas Rēzeknē. Kultūras ministrijai tika adresētas vairākas vēstules ar lūgumu par tādas skolas izveidošanu. Ieceres īstenošanā jūtamu virzību deva Latgales kultūras nedēļa Rīgā 1958. gada decembrī – ļoti pieauga vadošo iestāžu atsaucība. Pozitīva bija kultūras ministra Voldemāra Kalpiņa un Rīgas Mākslas vidusskolas direktora Imanta Žūriņa nostāja. Tā tika izveidota Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas Rēzeknes filiāle ar divām nodaļām – dekoratīvo noformēšanu un mākslas keramiku. 1959. gada jūlijā tika organizēti pirmie iestājpārbaudījumi, eksaminēja Rīgas LMV pasniedzēji Leons Tomašickis un Ērika Romāne. Tika uzņemti 20 audzēkņi, starp tiem septiņi ar vidusskolas izglītību, atbilstoši tam arī apmācības ilgums: pieci un četri gadi (vēlāk pārgāja uz četrgadīgo kursu) (Unda, 1994).

1960. gadā piepulcējās vēl viena speciāliste, Rīgas LMV absolvente un kompozīcijas meistare Silva Linarte. Viņa bija „Žūriņa skolas” tradīciju nesēja. Minētajā skolā dominēja pelēkas toņu gammas ar atdzīvinošiem akcentiem. Arī Silva Linarte atnāca ar lielu vēlēšanos strādāt, atbildības sajūtu un apbrīnojami gaišu skatu uz dzīvi, neraugoties uz to, ka bija izgājusi Sibīrijas moku ceļus. Skolas darbā enerģiski iekļāvās vispārīgo priekšmetu pedagogi Venjamina Sprūga, Jadvīga Tumeļkāne un citi. Turpmākajos gados pasniedzēju pulciņu papildināja Latvijas Mākslas Akadēmijas beidzēji – skulptore Olita Rumba un gleznotāja Mirdza Cimdiņa, un arī viņas dzīvesbiedrs – Kijevas Mākslas institūta absolvents grafiķis Igors Maceičuks (Unda, 1994).

1963. gadā notika pirmais izlaidums – pēc saīsinātā kursa skolu pabeidza pieci dekoratori noformētāji un divi keramiķi. Tā kā skolai bija nepieciešami pedagogi praktiķi, par pasniedzējiem tika uzaicināti divi skolas beidzēji – keramiķe Janīna Gribuste un noformētājs Pēteris Gleizdāns (Unda, 1994).

Lietišķās mākslas vidusskola, kas ar 1968. gadu no filiāles kļuva par patstāvīgu mācību iestādi, mitinājās trijās ēkās, līdz 1980. gadā saņēma jaunas, plašas mūsdienīgu prasībām atbilstošas telpas ar turpat divsimt labiekārtotiem mācību kabinetiem, laboratorijām, noliktavām, izstāžu zālēm. No skolas dibināšanas pirmās dienas tanī strādāja bijušais Rēzeknes filiāles vadītājs Jānis Unda (Kūkojs, 1985).

1968. gadā tika izdota Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 275. „Par Rēzeknes Lietišķās mākslas vidusskolas organizēšanu”. No Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas Rēzeknes filiāles izauga unikālā patstāvīga mācību iestāde. Mācību pedagoģiski metodiskajai un materiālajai bāzei pilnveidojoties, 1980. gadā tika izveidota arī bērnu mākslas skola un Latvijas Mākslas akadēmijas Latgales filiāle (Gleizdāns, 2008).

Starptautisku projektu un programmu izstrādes un ieviešanas rezultātā izveidojās mūsdienīgas, plašām iespējām piemērotas izglītības programmas dizainā un mākslā. Radās konkurētspējīga mākslas izglītības sistēma Austrumlatvijā, atbilstoša Latvijas Valsts kultūrpolitikas nostādņēm (Gleizdāns, 2008).

1968. gadā pilsētas partijas komitejā Antonu Indānu uzskatīja par piemērotāko kandidatūru vadītāja amatam. Izmantojot savu partijas biedra statusu, viņš daudz paveica materiāli tehniskās bāzes radīšanā, A. Indāna laikā tika veikta skolas pārbūve (Linarte, 2009).

Kļūstot par skolas direktoru 1977. gadā, Pēteris Gleizdāns turpināja iepriekšējā vadītāja iesāktu Rēzeknes Lietišķās mākslas vidusskolas projekta realizāciju – mākslas skolas piebūves celtniecību, kuru pabeidza 1980. gadā. Tā bija grandiozākā mākslas izglītības būve ne tikai Latgalē, bet Latvijā. Skolā virmoja radošā gaisotne, visi pedagogi aktīvi piedalījās Daugavpils Mākslinieku savienības, vēlāk Mākslinieku savienības Latgales organizācijas rīkotajās izstādēs Rēzeknē, Rīgā, Latvijas pilsētās un arī ārzemēs. Daudzi skolas skolotāji cēla savu kvalifikāciju studējot Teodora Zaļkalna Latvijas PSR Mākslas akadēmijā.

Lielu atsaucību un atbalstu skola saņēma no Rēzeknes pilsētas izpildkomitejas priekšsēdētāja Jāņa Karro, gan būvējot skolu, gan risinot dažādus saimnieciskos jautājumus. Viņš bija viens no pirmajiem padomju izpildvaras darbiniekiem, kurš nebaidījās atmodas laikos publiski uzstāties mītiņos par Latvijas neatkarību. Tāpat svarīga loma kultūras dzīvē un izglītībā bija partijas sekretārei Regīnai Hahelei. Viņas tālredzīgā politika palīdzēja izvairīties no divvalodības ieviešanas Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolā. Tāpat ļoti laba sadarbība skolai izveidojās ar kultūras nodaļas vadītājiem Pēteri Keišu un Valentīnu Šidlovsku.

No 1987. gada līdz 1993. gadam skolas direktors bija Vladislavs Pauris. Šajā laikā posmā Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolā tika atvērtas divas jaunas nodaļas – metālmākslas un rokdarbu nodaļas, atrisināts audzēkņu kopmītnes jautājums un nodibināta Latvijas Mākslas akadēmijas Latgales filiāle.

1993. gadā Rēzeknes Lietišķās mākslas vidusskola tika reorganizēta par Rēzeknes Mākslas koledžu. Rēzeknes Mākslas koledžas direktors Osvalds Zvejsalnieks uzlaboja profesionālās ievirzes mākslas skolas un LMA Latgales filiāles materiālo bāzi – tika uzcelta jauna ēka ar labiekārtotām mācību klasēm un darbnīcām, izveidots un restaurēts Mākslas nams.

1998. gadā Rēzeknes Mākslas koledžas direktore Aloīda Gavare nostiprināja pedagoģijas un mākslas zinātnes teorijas skolas praktiskajā darbībā, uzsvāru liekot uz radošo darbību un sadarbību ar vispārizglītojošām skolām Latgalē.

No 2002. gada par Rēzeknes Mākslas Koledžas direktoru atkārtoti kļuva Osvalds Zvejsalnieks. Pašlaik Rēzeknes Mākslas un Dizaina vidusskolā (2008. g.) var apgūt zināšanas Vizuāli plastiskās mākslas, Vides dizaina, Metāla izstrādājumu dizaina, Keramikas izstrādājumu dizaina, Apģērbu dizaina, Rokdarbu, Tekstilizstrādājumu dizaina, Koka izstrādājumu dizaina un Restaurācijas izglītības programmās.

### **Mākslas augstskola Latgalē**

Domājot par kultūras atdzimšanu Latgalē, tāpat par Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas audzēkņu likteņiem, gan par tiem, kas jau skolu beiguši, gan par tiem, kas tikai vēl mācās, jau 1988. gadā Vladislavam Pauram radās ideja par Mākslas Augstskolas filiāles atvēršanu uz Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas materiālās bāzes. Ideja, dibināt Mākslas Pedagoģijas fakultāti, radās atbilstoši toreizējai situācijai, jo daudzu Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas absolventu darbavietas bija dažādās mācību iestādēs. Filiāles izveidošanu atbalstīja skolas pedagogi, Rēzeknes rajona izpildkomiteja un Krāslavas rajona kultūras nodaļa. Darba realizēšanā aktīvi iesaistījās Latgales Mākslinieku savienības priekšsēdētājs O. Zvejsalnieks. Saprotoši šo domu uzņēma Latvijas Mākslas akadēmija un Kultūras ministrija. Pateicoties kopējam darbam, 1988./1989. mācību gadā tika uzņemti pirmie desmit studenti Latvijas mākslas akadēmijas Pedagoģijas fakultātes Latgales filiālē (Pauris, 1990). Par pirmo filiāles vadītāju ar Kultūras ministrijas rīkojumu tika nozīmēts Rēzeknes Lietišķās mākslas vidusskolas direktors V. Pauris.



2. attēls. Latvijas mākslas akadēmijas Latgales filiāles atklāšana (1990):  
no kreisās LMA Pedagoģijas nodaļas vadītājs D. Rožkalns, LMA pasniedzējs R. Muzis, LMA rektors, profesors I. Zariņš, Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas direktors V. Pauris (Foto: Vladislava Paura p.a.)

Pēc LMA Latgales filiāles atvēršanas bija ļoti liela interese par studiju iespējām mākslas augstskolā bijušajiem Rēzeknes Lietišķās mākslas skolas absolventiem, kuri jau strādāja bērnu mākslas skolās un vispārīzglītojošajās skolās Latgalē. Pirmie studenti apguva vizuālās mākslas skolotāja profesiju (zīmēšana, gleznošana) un arī zināšanas pedagoģijā. Tagad jau daudzi absolventi sekmīgi strādā skolās dažādos Latvijas novados, piedalās izstādēs un ir labi skolas darba vadītāji.

Mainoties Latgales filiāles darbības koncepcijai, galvenā uzmanība tika pievērsta vizuālajām un vizuāli plastiskajām mākslām. Kopš 1998. gada līdztekus tekstilmākslai šeit var studēt glezniecības, grafikas un tēlniecības apakšnozarēs. Pedagoģu vadībā studenti apgūst zināšanas un prasmes izvēlētajā specialitātē. Glezniecības amata noslēpumos viņus ievada profesors Osvalds Zvejsalnieks un docents Anatolijs Zelčs, ar grafikas tehnikām un veidiem iepazīstina docenti Juris Briedis un Vjačeslavs Fomins. Tēlniecībā meistarības pilnveidošana notiek asociētās profesores Māras Kalniņas vadībā. Tekstilmākslas nodaļā klasiskā gobelēna tehniku ilgus gadus mācīja Anita Pētersone, bet tagad Dainas Sproģes vadībā studenti līdz ar tradicionālo tehniku iepazīst šķiedru mākslu tās visplašākajā nozīmē. Četrus gadus ilgajā mācību periodā jaunieši izkopj zīmēšanas prasmi, bet teorētiskās zināšanas mākslas un kultūras vēsturē iegūst Evijas Vasiļevskas un Intas Pujātes lekcijās. LMA Latgales filiāles darbību koordinē un vada Mg. paed. Ilma Rapša. LMA Latgales filiāles 20 gadu patāvēšanas laikā to absolvējuši 170 studenti, kuru vidū ir tagad pazīstami mākslinieki: Gundega Rancāne, Līga Jukša, Irīna Kovnacka, Bitty Fomins, Rolands Krutovs, Jānis Plivda, Agra Rītiņa, Inga Onževa, Vēsma Ušpele, Jurika Bakāne, Jana Nesteroviča, Beata Rjabovska, Anna Laicāne (Pujāte, 2010).

### **Mākslas studijas Daugavpils universitātē**

Daugavpils Pedagoģiskā universitātē 1993. gadā tika izveidota Sākumskolas nodaļa ar divām priekšmetu grupām. Viena no šīm grupām bija Vizuālās mākslas priekšmetu grupa. Tas bija sākums mākslas programmu apguvei Daugavpils universitātē. Vēlāk 1996. gadā mākslas priekšmetu grupa tika pārdēvēta par Mākslas katedru. 2000. gadā Mākslu katedra tika atdalīta no Pedagoģijas fakultātes un iekļauta Mūzikas un mākslu fakultātes sastāvā. Lielu ieguldījumu Mākslu katedras darbā veica katedras profesore Aleksandra Šlahova, kura katedru vadīja kopš tās dibināšanas brīža līdz 2006. gada 1. septembrim. No 2006. gada 1. septembra līdz 2010. gada 15. augustam katedras vadītājs bija docents Māris Čačka. Janīna Osnovina 2010. gadā uzsāka vadīt Mākslu katedru un šajā gadā tā pārtapa par Mākslas un dizaina katedru.



Mākslas un dizaina katedra realizē 2. līmeņa profesionālās augstākās izglītības bakalaura studiju programmas „Datordizains” un „Māksla”, kā arī profesionālās maģistra studiju programmas „Māksla” un „Izglītība” (Vizuālās mākslas skolotājs) un (Vizuālās mākslas un tehniskās grafikas skolotājs).

Daudzi Latgales vidusskolu, Dizaina un mākslas vidusskolu, kā arī augstskolu pasniedzēji ir pabeiguši gan bakalaura, gan maģistra studiju programmas Daugavpils universitātē. Šīm programmām ir liela nozīme ne tikai labu speciālistu sagatavošanā, skolotāju kvalifikācijas celšanā, bet arī kultūras attīstīšanā, inteligences veidošanā Latgales novados. Mākslas un dizaina katedras docētāji veic kopējus pētījumus ar ļoti daudzām Eiropas valstu augstskolām, rīko personālizstādes Latvijā un ārzemēs. Katedra koordinē Daugavpils Universitātes Mākslas galerijas darbu, kurā ik mēnesi ir skatāma jauna mākslas darbu ekspozīcija.

2005. gada maijā Daugavpils Universitātē tika atklāta Mākslas galerija, kurā tika eksponētas vietēja un starptautiska mēroga izstādes. Mākslas galerijas nekomerciāla darbība veicina inovatīvas, starptautiski aktuālas, laikmetīgas mākslas attīstību, nodrošinot augstvērtīgas mākslas notikumus, to popularizēšanu publiskajā telpā, kā arī reģionālās kultūrvides aktivizēšanos.

Veiksmīgi sadarbības partneri profesionālo studiju programmām ir citās Latvijas un ārvalstu augstskolās, valsts iestādēs un nevalstiskās organizācijās. Sadarbība ar radniecīgām programmām Latvijas Mākslas akadēmijā, Liepājas Universitātē, veicina pieredzes apmaiņu, līdzdalību konferencēs u. c. projektos (Čačka, 2009).

### Dizaina studiju programmas Rēzeknes Augstskolā

Augstāko profesionālo izglītību dārza dizaina un interjera dizaina specialitātē Latgalē 20. gadsimtā iegūt nebija iespējams. Kopš 2006. gada Rēzeknes Augstskolā tiek īstenots mākslas studiju virziens, kas iekļauj pirmā līmeņa profesionālās augstākās izglītības studiju programmu „Vides dizains” ar specializācijām „Dārza dizains”, „Interjera dizains” (programmas direktors asoc. prof. V. Pauris). Profesionālās bakalaura studiju programma „Interjera dizains” Mājas kultūras un amatniecības katedra uzsāka realizēt 2008. gadā. Programmas direktore ir mākslas maģistre D. Apele. Interjera dizaineru pirmais izlaidums notika 2011./2012. studiju gadā.



3. attēls. RA dizaina un amatniecības katedras studentu dizaindarbu atklāšana Latgales kultūrvēstures muzejā (Foto: Diānas Apeles p.a., 2012)

RA Dizaina un amatniecības katedrā studiju programmas „Apģērba projektēšana un dizains” īstenošana tika uzsākta 2012. gada rudenī. Programmas direktore Silvija Mežinska norāda, ka, uzsākot programmas realizāciju, tika apzināta situācija Latgales reģionā, un mūsu novada apģērba un tekstila nozarē esošie uzņēmumi ar interesi jautāja pēc jauniem



speciālistiem, kuru zināšanu, prasmju un kompetences līmenis atbilstu mūsdienu ražotnes prasībām izmantojamo tehnoloģiju jomā (Kivliniece - Kuzņecova, 2013).

Profesionālās maģistra studiju programmas „Dizains” izstrāde ir loģisks mūžizglītības ķēdes turpinājums, kas atbilst Rēzeknes Augstskolas studējošo un absolventu interesēm un ir saistošs jebkuram mākslas un dizaina nozarē izglītību guvušam speciālistam specifisko profesionālo zināšanu un prasmju pilnveidei. Programmas izstrādi pamato atbilstība stratēģiskajiem ES un Latvijas plānošanas dokumentiem. Rēzeknes Augstskolas profesionālā maģistra studiju programma „Dizains” paredz izvēles moduļus interjera dizainā, modes dizainā, grafiskajā dizainā un vides (ainavu) dizainā, nodrošinot padziļinātu pētniecības un individuālās uzņēmējdarbības īstenošanas izpratni. Programmas realizēšanā iesaistīti Rēzeknes Augstskolas docētāji un vadošie nozares profesionāļi (Strode, 2013).

Dizaina un amatniecības katedras dizaina programmu docētāji un studenti ar saviem radošajiem darbiem aktīvi piedalās jauno dizaineru bienālēs un konkursos „Dizains. Nākotne 2011” (Latvija), „Baltic Furniture”, „Gada balva dizainā 2012” (Latvija), „Apkalbos” 2011, „Artviko 2012”, „Virus Moda” 2011, 2012 (Lietuva), veido izstādes Rēzeknes Augstskolā, kā arī tās ikgadējās starptautiskajās zinātniskajās konferencēs „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība”, „Māksla un mūzika kultūras diskursā”. Studenti veido izstādes arī Rīgā, Daugavpilī, Rēzeknē u. c., izstrādā dizaina idejas valsts svētku un latviešu gadskārtu pasākumu noformējumam pilsētā, izstrādā dārza dizaina projektus pilsētai un sadarbības partneriem, piedalās mākslas un dizaina dienu, zinātnieku nakts aktivitātēs u. c.

### Secinājumi

Mākslas skolu atvēršana veicināja:

- kultūras un izglītības līmeņa paaugstināšanu Latgalē;
- attīstīja prasmes lietiskās mākslas arodu apgūvē;
- veicināja izpratni par mākslu plašākā sabiedrībā;
- radīja iespējas organizēt mākslas izglītības iegūšanu Latgalē.

Mākslas skolu pastāvēšana rosināja:

- celt skolotāju, pasniedzēju izglītību un attīstīt radošās prasmes;
- motivēt audzēkņus iesaistīties kultūras dzīvē, piedalīties mākslas izstādēs.
- radoši pilnveidot un attīstīt tradicionālos Latgales lietiskās mākslas veidus.

Mākslas izglītība 20.-21. gadsimtā pavēra iespējas:

- iegūt Latgalē augstāko izglītību mākslā, apgūt jaunas mākslas un dizaina profesijas;
- papildināt mācībspēku kompetenci izstādēs, radošajās darbnīcās, plenēros, konferencēs, projektos;
- celt docētāju radoši zinātnisko līmeni, piedaloties starptautiskajās mākslas izstādēs un konferencēs;
- sadarboties ar citām Latvijas un ārzemju augstskolām, apmainoties ar docētāju un studentu mākslas izstādēm.

20.-21. gadsimtā Latgalē izveidots plašs profesionālās ievirzes mākslas skolu tīkls, nodibinātas divas mākslas vidusskolas un trīs augstskolas, kurās var iegūt mākslinieka vai dizainera izglītību.

### Literatūra un avoti

1. Čačka, M. (2009). *Studentu radošās darbības attīstība mākslas studiju procesā*. Promocijas darbs. DU.
2. Gleizdāns, P. (2008). *Kreativitāte pētnieciskajā un mākslinieciskajā darbā*. LMALF.
3. Grosmāne, E. (2008). *Latvijas mākslas vēsture 21. gs.* Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts.
4. Kūkojs, A. (1985). *Plaukums gadsimta ceturksnī*. Cīņa. 10.02.
5. Kivliniece-Kuzņecova, L. (2013). *Rēzeknes Augstskola un darba devēji sniedz studentiem profesionālās darbības veikšanai nepieciešamās zināšanas prasmju apguvei*. RA dialogi. 2013.03.

6. Liepa, A. (1997). *Saules skolas atdzimšana (1991.-1997. gads)*. Saules skola. DPU “Saule”.
7. Oļehnoviča, E. (1997). *Daugavpils Sieviešu arodskolas attīstības vēsturiskie aspekti (1917.-1940. gads)*. Saules skola. DPU „Saule”.
8. Pauris, V. (1990). *Mākslas augstskolas filiāle Rēzeknē*. Moras zeme.
9. Pujāte, I. (2010). *Latvijas Mākslas Akadēmijas Latgales filiāles katalogs*.
10. Strode, A. (2013). *RA Studiju programmas „Dizains” licencēšanas materiāli*.
11. Pujāte, I. Saruna ar Silvu Linarti. (2009). *Rēzeknes mākslas un dizaina vidusskola*. Latgales kultūras centra izdevniecība.
12. Unda, J. (2009). *Mākslas skolas aizsākumi Rēzeknē*. Rēzekne: Latgales kultūras centra izdevniecība.
13. Viļuma-Kokina, T., Liepa, A. (1997). *Daugavpils Daiļamatniecības vidusskolas izveide, sagrāve (1942.-1952. gads)*. Daugavpils: DPU “Saule”.

## LATVIEŠU TRADICIONĀLĀS KULTŪRAS UN MULTIKULTURĀLISMA ASPEKTI TEKSTILA TEHNOLOĢIJU APGUVĒ

### The Aspects of Latvian Traditional Culture and Multiculturalism in the Acquiring of Textile Technologies

**Māra Urdziņa-Deruma**

Latvijas Universitāte, Jūrmalas gatve 74/76, Rīga, Latvija, e-pasts: mud@lu.lv

**Lolita Šelvaha**

Latvijas Universitāte, Jūrmalas gatve 74/76, Rīga, Latvija, e-pasts: Lolita.selvaha@lu.lv

**Mārīte Kokina-Lilo**

Latvijas Universitāte, Jūrmalas gatve 74/76, Rīga, Latvija, e-pasts: mklilo@lu.lv

**Abstract.** *Under development of globalization, there is an essential question in each field of education regarding balance of traditional Latvian cultural values and multiculturalism. Despite plenty of activities performed in Latvia in the field of multicultural education, in the subject of home economics and technologies the multicultural education has mostly appeared as bilingual education in national minority schools. There are many opportunities in multicultural education and Latvian traditional culture that have not been used in the acquisition of home economics and technologies.*

*The aim of this research is to evaluate the educational opportunities of Latvian traditional culture and multicultural education during the process of mastering textile technologies. In the article conception of Latvian traditional culture and multicultural education is analysed and its determinative aspects are examined. A case study has been performed in order to analyse and evaluate the content of textile study course and the learning process as well as students' concluding tasks regarding teaching methodology of textile and textile articles made by pupils within the frame of State Olympiad of household, home economics and technologies called "Ethnography". In all courses designed for the prospective teachers of home economics and technologies as well as household elements of traditional and multicultural education are included. When acquiring traditional culture, textile techniques, forms and elements of composition, teaching of colours and materials, very often comparisons, illustrations and explanations in terms of traditional culture of other nations are used for comprehension of the subject. Specific tasks are made for acquiring culture of Latvia and other nations. Students make copies of fragments of completed articles and learn the technologies of making traditional articles. Several students in their graduation papers have studied the opportunities of acquiring traditional values of Latvian and other nationalities' cultures in studies of home economics and technologies. The analysis of works completed in the Olympiad „Ethnography” shows that students make varied creative compositions, using ethnographic symbols as source of inspiration, and implement them in various textile techniques.*

*At the end of the article proposals and conclusions regarding development of Latvian traditional culture and multicultural education studies for the prospective teachers of home economics and technologies are drawn. It is necessary to improve the content of home economics and technologies' subject as well as the methodological approach in order to implement both traditional and multicultural education in schools and high-schools in the studies of the prospective teachers of home economics and technologies.*

**Keywords:** *traditional culture, multicultural education, textile technologies, home economics and technologies.*

#### Ievads

Strauji attīstoties globalizācijai, izglītībā ikvienā jomā aktuāls ir jautājums par latviešu tautas tradicionālo kultūras vērtību un multikulturālisma līdzsvaru. Raksta autore pievienojas LU emeritētā profesora J. Anspaka (2006: 217-224) teiktajam, ka „mākslas pedagoģijas pamatuzdevumu īstenojumam – mākslinieciskajai izziņai, mākslinieciskajai darbībai un jaunradei, saskarsmei, gara kultūras veseluma apjaušmai – pamati tiek likti savas tautas kultūrā un tās galvenajā vērtībā – dzimtajā valodā un literatūrā, tautas vēsturē un ģeogrāfijā, darba tikumā un skaistā izjūtā un jaunradē. Arī skolā globalizācijas laikmetā stiprināma orientācija uz savas tautas kultūru, uz tās galveno vērtību – dzimto valodu un literatūru –, uz

savas tautas vēsturi un ģeogrāfiju, uz darba tikumu, dabas un cilvēka daili.” Pētījuma mērķis ir izvērtēt latviešu tradicionālās kultūras un multikulturālās izglītības iespējas tekstila tehnoloģiju apgūvē. Izmantotā pētījuma metode: gadījuma pētījums.

### Latviešu tradicionālās kultūras un multikulturālisma jēdzieni

Enciklopēdiskajā vārdnīcā (1991: 348) jēdziens „kultūra” tiek skaidrots kā „cilvēka, sabiedrības radoša un pārveidojoša darbība un tās rezultāti, kuros iemiesota vispārnozīmīga sabiedrības pieredze un kuri raksturo sabiedrības vai cilvēka vēsturiskās attīstības pakāpi”. J. Aldersons (2011: 171) jēdzienu „kultūra” skaidro plašākā izpratnē: „Materiālo un garīgo vērtību kopums, ko radījusi cilvēce savā attīstības gaitā”. Savukārt jēdzienu „tradīcijas” viņš skaidro sekojoši: „Tāds, kas pāriet no paaudzes uz paaudzi, ir ieviests no seniem laikiem” (Aldersons, 2011: 324).

Mūsdienās latviešu tradicionālajai kultūrai Latvijā tiek pievērsta pastiprināta vērība, jo kā teikts Valsts politikas vadlīnijās 2006.-2015. gadam (Kultūras ministrija, 2006: 22): „Kultūras mantojums un kultūras daudzveidība ir viens no ilgtspējīgas un līdzsvarotas valsts teritoriju attīstības nosacījumiem. Katram indivīdam ir tiesības uz kvalitatīvu dzīves vidi (kultūrvidi) un pienākums rūpēties par tās ilgtspējas nodrošināšanu”. Kultūrpolitikā viens no akcentiem ir kultūras mantojums, pie kura pieder arī tradicionālās amatniecības prasmes (2006: 18-19). Tai pat laikā ir norāde, ka globalizācijas process ietekmē kultūru un tā rezultātā „multikulturālisms kļūst par ikdienas realitāti, migrācijas rezultātā pasaulē pastiprinās kultūru saplūšana un hibrīdkultūru formu veidošanās” (Kultūras ministrija, 2006: 6).

Vērtību kopums, ko šobrīd saucam par latviešu tautas tradicionālo kultūru, arī ir veidojies, ietekmējoties no citu tautu kultūras. Kā, piemēram: „Tautastērpi ir nacionāli specifiskā materiālās kultūras sastāvdaļa, kurā dažādu tautu atšķirības izpaužas visspilgtāk. Bez etniskajām īpatnībām tautastērpi ataino to valkātāju sociālās un ģimenes attiecības, vecumu, turīgumu, gadsimtu gaitā izveidojušās tradīcijas, tautas estētiskos ideālus un māksliniecisko jaunradi, kaimiņu tautu kultūras sakarus un mijiedarbību, dažādu laikmetu profesionālās mākslas, kā arī pilsētu kultūras un modes strāvojumu ietekmes ” (Latvijas Vēstures muzejs, 1995: 7).

Latvijas pedagoģijas un filoloģijas zinātnieku kopīgi veidotajā Pedagoģijas terminu skaidrojošajā vārdnīcā (2000: 105-106) multikulturālā izglītība tiek skaidrota kā „izglītība, kas sekmē vairāku kultūru pašvērtības apzināšanos, lai paplašinātu redzesloku un veidotu iecietību un izpratni par kopīgo un atšķirīgo dažādu kultūru pasaules uzskatos, vērtībās, pārlicībās, ideālos un attieksmēs, kā arī pilnveidotu verbālās un neverbālās saziņas prasmi starp dažādu etnisko grupu un nacionālās izcelsmes cilvēkiem”.

Latvijā ir daudznacionāls iedzīvotāju sastāvs, procentuāli visvairāk ir latviešu, tiem seko krievi, baltkrievi, ukraiņi, poļi, lietuvieši, ebreji, čigāni, vācieši, igauņi un citas tautības (Pastāvīgo iedzīvotāju etniskais sastāvs, 2012). Lielākais vairums šo tautību cilvēku Latvijā dzīvo jau vairākās paaudzēs un ir ieintegrējušies latviskajā vidē un tradīcijās. Iespējamie sarežģījumi skolās varētu būt, ja no Īrijas, Anglijas, Norvēģijas u. c. valstīm sāks atgriezties ģimenes ar bērniem, kuras pašlaik tur ir darba meklējumos, un bērni šajās valstīs apmeklē skolas. Latvijas Izglītības likumā ir noteikts, ka personām ir tiesības iegūt izglītību neatkarīgi no mantiskā un sociālā stāvokļa, rases, tautības, etniskās piederības, dzimuma, reliģiskās un politiskās pārliecības, veselības stāvokļa, nodarbošanās un dzīvesvietas; Valsts un pašvaldību izglītības iestādēs izglītību iegūst valodā, citā valodā izglītību var iegūt:

- 1) privātās izglītības iestādēs;
- 2) valsts un pašvaldību izglītības iestādēs, kurās tiek īstenotas mazākumtautību izglītības programmas. Izglītības un zinātnes ministrija nosaka šajās izglītības programmās mācību priekšmetus, kuri apgūstami valsts valodā;

3) citos likumos paredzētās izglītības iestādēs (Izglītības likums, 1998).

Latvijā ir nodrošināta izglītība astoņās mazākumtautību valodās – krievu, poļu, ukraiņu, baltkrievu, lietuviešu, igauņu, ivrita valodā. Valsts finansētās universitātēs nodarbības notiek latviski, bet dažās privātās mācību iestādēs tās notiek arī citās valodās (Mazākumtautību izglītība Latvijā, 2010). Kā norāda I. Brands Kehris, tad mazākumtautību skolas, kuras nav krievu mācību valodas skolas, visbiežāk tiek uzskatītas par vienīgajām „īstajām” minoritāšu skolām, jo līdzās minoritātes valodai tiek apgūta arī minoritātes kultūra un tradīcijas. Latvijā ir izveidojusies situācija, ka gan skolās ar latviešu mācību valodu, gan mazākumtautību skolās mācās dažādu tautību bērni, kas ir viens no būtiskiem priekšnosacījumiem multikulturālās izglītības īstenošanai skolās, tajā skaitā arī mājturības un tehnoloģiju mācību priekšmetā.

Kopš 1991. gada ir notikušas daudzas aktivitātes sabiedrības integrācijai, tajā skaitā radīts publisks nodibinājums Sabiedrības integrācijas fonds, Latvijas Cilvēktiesību un etnisko studiju centrs, realizēti daudzi projekti, piemēram, Sorosa fonda projekts „Atvērtā skola”. I. Margeviča (2008) savā promocijas darbā atzīmē, ka starpkultūru izglītības problemātikas pētniecībai Latvijā ir pievērsušies vairāki zinātnieki, lietojot atšķirīgus terminus tās apzīmēšanai: multikultūru izglītība (I. Žogla), multikulturālā izglītība (V. Poriņa, R. Alijevs), interkulturālā izglītība, starpkultūru audzināšana (I. Plaude, A. Priedītis, V. Poriņa), mijkultūru izglītība (M. Dirba), starpkultūru izglītība (L. Ose, I. Tiļļa), polikultūru izglītība (R. Alijevs). I. Brands Kehris līdzīgi norāda, ka Latvijas izglītības sistēmā, runājot par multikulturālismu, paralēli tiek lietoti vairāki jēdzieni – starpkultūru izglītība, multikulturālā izglītība, dažādības izglītība, bilingvālā izglītība un pilsoniskā izglītība. Šo jēdzienu saturs izglītībā nav skaidri definēts. Prakse liecina, ka visbiežāk multikulturālisms tiek identificēts ar bilingvālo izglītību, to attiecinot uz skolām, kas īsteno mazākumtautību izglītības programmas, un ar tolerantu attieksmi pret kultūru dažādību. Savukārt sabiedrības pārstāvju zināšanu un izpratnes līmeņa paaugstināšana par Latvijā dzīvojošām dažādām kultūrām, tās tradīcijām, vēsturi un dzīves īpatnībām, veicina iecietību sabiedrībā. (Sabiedrības integrācijas politikas pamatnostādnes. Projekts, 2010).

Latvijā spēkā esošajā pamatizglītības standartā mājturībā un tehnoloģijās attiecībā uz latviešu tradicionālās kultūras mantojuma un cittautu kultūras apguvi ir noteikts, ka:

- beidzot 6. klasi, skolēni „16.5. apzinās tradīciju un tautas mākslas nozīmi un izmantošanas iespējas mūsu dienās mājokļa iekārtošanā, apģērbā, galda klājumā, uzturā, saistot to ar savas personiskās dzīvesvides kvalitāti”;
- beidzot 9. klasi, skolēni „20.5. saskata un novērtē etnogrāfijas, amatniecības, lietišķi dekoratīvās mākslas (dizaina) nozīmi kā tautas kultūras mantojuma sastāvdaļu un vērtību, kas var bagātināt daudz kultūru sabiedrību Latvijā un pasaulē” (MK noteikumi Nr. 1027, 2006).

Mazākumtautību Izglītības programmā piedāvāti četri atšķirīgi mācību priekšmetu un stundu plāna modeļi, atbilstoši kuriem tiek piedāvāts kā mācīt dažādus priekšmetus: latviski, mazākumtautību valodā vai bilingvāli (Izglītības un zinātnes ministrija, 2009).

Pēdējo divdesmit gadu laikā Latvijā ir notikušas ne tikai ekonomiskas un politiskas, bet arī kultūras un tās izpratnes pārmaiņas. Ja pirms 20 gadiem Latvijā bija divas galvenās valodas informācijas iegūšanai – latviešu un krievu, tad tagad krievu valodas vietā ir angļu valoda. Tulkojot no krievu uz latviešu valodu adīšanas valdziņu, tamborēšanas stabiņu vai izšuvuma dūrienu nosaukumus, jau bija nostiprinājusies terminoloģija. Mūsdienās, tulkojot no angļu uz latviešu valodu, parādās jauni termini un apzīmējumi. Piemēram, angļu valodā ir labiski kreilisko valdziņu raksti – *moss stitch* un *double moss stitch*. Tulkojot tieši, rakstu nosaukumi būtu – sūnu raksts un dubultais sūnu raksts. Tulkojot rakstu nosaukumus no latviešu uz angļu valodu, tie būtu – *gooseflesh/goose bumps* un *rice stitch*. Tādu piemēru ir daudz. Termina filoloģiski precīzs tulkojums ne vienmēr veido pareizu izpratni. Cits piemērs

– patentadījums. Latvijā to tradicionāli ada sekojoši: vienu valdziņu ar apmetumu noceļ kā kreilisko valdziņu, otru valdziņu, kuram ir apmetums no iepriekšējās kārtas, ar apmetumu saada labiski. Adot atbilstoši žurnāla *Burda* aprakstam, pirmajā kārtā visus valdziņus izada labiski; otrajā kārtā vienu valdziņu izada labiski, otru valdziņu izada labiski no zemākas kārtas valdziņa, tā turpina adīt; trešajā kārtā vienu valdziņu izada labiski no zemākas kārtas valdziņa, otru valdziņu izada labiski, tā turpina. Tā vienu rakstu var izadīt dažādi. Vēl viens piemērs – izšujamā adata. Tradicionāli tai viens gals ir spics, bet otrā galā ir actiņa diega ievēršanai. Latvijā, ienākot materiālu tirgotājiem no Anglijas, parādījās cita veida adata: tai abi gali ir spici, bet caurumiņš ir adatas vidū. Lai izšūtu, audums ir jāiestiep rāmī, rāmis jāiestiprina pamatnē. Labo roku novieto virs auduma, kreiso – zem auduma. Ar labo roku adatu perpendikulāri dur no augšas uz leju cauri audumam, tad to satver ar kreiso roku un izvelk pavedienu. Līdzīgi ar kreiso roku adatu dur no apakšas uz augšu. Pirmajā brīdī izšuvējai Latvijā tas šķiet neparasti, bet izpētot šo veidu, var secināt: tā ir ātrāk un vieglāk.

### Pētījuma metodoloģija

Pētījumā izmantota gadījuma pētījuma metode. Pētīts:

1. Visu LU profesionālā bakalaura studiju programmas Skolotājs Mājturības un tehnoloģiju, mājsaimniecības skolotāja apakšprogrammas studentiem piedāvāto tekstila studiju kursu (kopskaitā 9) saturs: Materiālmācība (Tekstils); Tekstils un tā mācību metodika (turpmāk tekstā TMT) I (Adīšana un tamborēšana 1); TMT II (Šūšana 1); TMT III (Izšūšana); TMT IV (Aušana); TMT V (Batika, apdruka un kompleksie tekstildarbi 1); TMT VI (Šūšana 2); TMT VII (Adīšana un tamborēšana 2); TMT VIII (Batika, apdruka un kompleksie tekstildarbi 2).
2. Mājturības un tehnoloģiju, mājsaimniecības skolotāja apakšprogrammas studentu izstrādātie noslēguma darbi (kopskaitā 14).
3. Skolēnu radītie izstrādājumi Mājsaimniecības / mājturības 15. valsts olimpiādē „Etnogrāfija”.

### Tekstila studiju kursu analīze

Visos topošajiem mājturības un tehnoloģiju skolotājiem piedāvātajos tekstila studijuursos ir iekļauti tradicionālās un multikulturālās izglītības elementi. Apgūstot tradicionālo kultūru, tekstila tehnikas, kompozīciju veidus un elementus, krāsu un materiālmācību, tās izpratnei bieži tiek izmantoti salīdzinājumi, ilustrācijas un skaidrojumi ar citu tautu tradicionālo kultūru. Tiek veidoti konkrēti uzdevumi latviešu un citu tautu kultūru apguvei. Studiju kursā „Materiālmācība (Tekstils)” studenti gūst izpratni par dažādu tekstilmateriālu vēsturisko attīstību, te parādās tradicionālās kultūras un citu tautu kultūras elementi, jo apskatot vilnas un linu izmantošanu, pārsvarā tiek runāts par latviešu tradīcijām šo materiālu iegūšanā un izmantošanā, savukārt runājot par kokvilnu un dabisko zīdu, galvenokārt tiek pētīta citu tautu vēsturiskā pieredze.

Docējot studiju kursu „TMT I un VII (Adīšana un tamborēšana 1 un 2)”, tiek apskatīta abu tekstila tehniku attīstības vēsture un līdz ar to arī skatīti daudzu tautu (igauņu, lietuviešu, norvēģu, zviedru, somu, dāņu, angļu, krievu un citu) adīti un tamborēti izstrādājumi: cimdī, zeķes, džemperī, jakas, lakati, somiņas, mežģīnes un citi. Studenti pēta latviešu etnogrāfiskos cimdus un zeķes un pēc tam ada viena fragmenta kopiju ar ornamentālu rakstu un latviešu etnogrāfiskajos adījumos biežāk sastopamos elementus: bārkstis, pīnītes, skujīņas un robiņus. Agrāk, kad studiju kursiem bija vairāk kontaktstundu, studenti adīja latviešu etnogrāfisko cimdus kopijas.

Studiju kursā „TMT II (Šūšana 1)” ir uzdevums par mūsdienīgu apģērbu stiliem. Viens no tiem ir etniskais apģērbs stils. Lai to iepazītu, studenti pēta raksturīgos stila elementus:

tipiskos tekstilmateriālus, konkrētus ģērbus un to piegriezumus, rotājumus, krāsas, aksesuārus u. c. Kursā „TMT VI (Šūšana 2)” pēc izvēles katrai studentei ir jāizvēlas un jāizpēta viens vēsturiskais apģērba stils. Tad tiek veidotas lelles, atbilstoši konkrētam vēsturiskajam stilam – Senās Ēģiptes, Antīkās Grieķijas vai Romas, Viduslaiku, Renesanses, Ampīra, Klasicisma vai cita. Raksturojot mūsdienu stilus, ir jāmeklē ietekmes un iedvesmas avoti mūsdienu tērpos.

Kursā „TMT III (Izšūšana)”, apgūstot dažādus dūrienus, tiek apskatīts to tradicionālais izšūšanas veids. Latviešu etnogrāfijā krustdūriens blīvi nosedz raksta rūtiņu, izšūtais raksts ir blīvs un tā zīmējums tiek uztverts kā laukums. Savukārt slāvu izšuvumos, katrs dūriens ir nolasāms kā atsevišķs elements – krustiņš. Visa pamatā ir latviešu etnogrāfiskā izšuvuma kompozīcijas un raksti, etnogrāfiskās zīmes, krāsas un konkrēti dūrieni. Agrāk tika izšūtas arī etnogrāfisko rakstu fragmentu kopijas, tagad tie vairāk tiek izmantoti kā iedvesmas avots radošajiem darbiem. Vēl interesanti ir aplūkot izšūšanas adatu dažādās formas, kuras katrai tautai var būt atšķirīgas.

Studiju kursā „TMT IV (Aušana)” studenti apgūst latviešu tradicionālo jostu un prievīšu aušanu, tām raksturīgos krāsu un rakstu zīmju salikumus, kā arī iepazīstas ar to plašo pielietojumu pagātnē. Radošais uzdevums studentiem ir uzaust jostiņu ar mūsdienīgu pielietojumu. Tā ir iespēja spēlēt ar krāsām, netradicionāliem materiāliem vai pielietojumu (skat. 1. att.). Apgūtas tiek arī tradicionālās gobelēntehnikas, kuru pielietojums Latvijā ir relatīvi jauns un sastopams galvenokārt profesionālajā tekstilmākslā. Iepazīstoties ar gobelēnu attīstību pasaulē, studentiem ir iespēja pēfīt senākos jau pirms mūsu ēras austos Peru, Kalnu Altaja un koptu gobelēnaudumus, kas izceļas ar zīmējumu daudzveidību, smalkumu un ataino dažādu pasaules tautu mītisko pasaules uztveri.

TMT V (Batika, apdruka un kompleksie darbi 1) studenti pēta galvenokārt Indijā un Indonēzijā, kā arī Āfrikā sastopamās gadsimtiem lietotās audumu krāsošanas un rotāšanas tehnikas, izmantojot dažādus aizsedzes un krāsu iebiezināšanas materiālus – vasku, miltu klīsterus, to uzklāšanas paņēmienus, raksturīgās zīmējumu tēmas, rakstu kārtojumus un tehnikas. Latvijā batikai un auduma apdrukai nav tādu senu tradīciju kā aušanai, adīšanai un izšūšanai, bet to popularitāti ir veicinājusi ķīmijas zinātnes un tirdzniecības attīstība, kā rezultātā pieejamas viegli fiksējamas krāsvielas. Šīs tehnikas studentus saista arī ar to, ka krietni īsākā laikā var realizēt radošas idejas. Apgleznojot zīdu, bieži par iedvesmas avotu kompozīcijām kalpo Japāņu zīda kimono.

Apgūstot kompleksos darbus, studenti pēta dažādu tekstila tehniku savienojumus latviešu tradicionālajos apģērbos un sadzīvē lietojamajos audumos. Studentiem ir iespēja iepazīties ar tehniku daudzveidīgo un atšķirīgo pielietojumu gan Eiropas tautu, gan citu pasaules reģionu tautu audumos. Kā vienu no piemēriem var minēt pilnīgi atšķirīgo iespaidu, ko rada Lielbritānijai, Amerikai, Indijai vai Latvijai raksturīgais audumu stepēšanas paņēmiens. Studentiem ir izvēles iespēja radoši izstrādāt paraugu, izmantojot vai nu gaismēnas rotaļu, vai zīmējumu izceļot ar krāsainām diegu nošuvēm vai vairākiem izšuvuma dūrieniem kā Indijas *kanthās*. Paralēli tehniku savienojumiem, tiek apgūtas arī citu tautu tekstiliju rotāšanā izmantotās kompozīciju tēmas – katras tautas raksturīgā flora un fauna, sadzīves ainas, rituāli u. c.



1. attēls. Studentes darināts maciņš studiju kursā „Tekstils un tā mācību metodika IV (Aušana)”



2. attēls. Celaiņu aušana Pēterburgas latviešu Svētdienas skolā

M. Urdziņa-Deruma Erasmus programmas ietvaros Austrumsomijas Universitātē vadīja praktiskās nodarbības adīšanā, kur rādīja prezentāciju par latviešu etnogrāfiskajiem cimdiem un mācīja adīt bārkstis, pīnīti, skujiņas un citus elementus. Kā tika noskaidrots, šie elementi sastopami arī somu etnogrāfiskajos adījumos. Citas praktiskās nodarbības tēma bija „Celaiņu aušana”, kurā autore iepazīstināja ar latviešu etnogrāfiskajām celainēm un mācīja aust rakstainās celaines. L. Šelvaha somu studentiem un pasniedzējiem vadīja lekciju par latviešu etnogrāfisko izšuvumu. Praktiskajā nodarbībā studenti izšuva piespraudes, iedvesmojoties no latviešu etnogrāfiskā izšuvuma – rakstiem, krāsām, priekšmetiem. Lielu interesi par latviešu tradicionālo jostu – celaiņu aušanu izrādīja Pēterburgas latviešu Svētdienas skolas apmeklētāji, kuri apguva to aušanu M. Kokinas-Lilo vadībā. Nodarbībās piedalījās vairāku tautību – latviešu, armēņu, krievu jauktās ģimenes. Strādāja vecāki kopā ar bērniem, aušanā izmantojot gan latviešu tradicionālos celaiņu krāsu salikumus, gan Latvijas simboliku – valsts karoga krāsu salikumu (skat. 2. att.).

Arī studiju kursā „Mājsaimniecības vadīšana un organizēšana” ir uzdevums, kurā jāsalīdzina dažādu tautu mājokļi, to celšanā izmantojamie materiāli, plānojums, telpu iekārtojums, ģimenes locekļu pienākumi un veicamie darbi. Kultūrvēsturiskā aspektā atklājas dažādu amatniecības nozaru specifika, materiālu savdabīgs izmantojums un tehnikas.

Pirms vairākiem gadiem lektore un tekstilmāksliniece B. Vaivare organizēja projektu „Japānas kultūra”. Tā ietvaros tekstila kursos studenti izstrādāja pētnieciskos vai radošos darbus, kā ietekmes avotus izmantojot Japānas tradicionālo tautas kultūru un mākslu. Piemēram, M. Urdziņa-Deruma studiju kursā „Lelles” deva uzdevumu: izveidot lelli, ietekmējoties no Japānas tradicionālās kultūras. Studentes izveidoja gan roku, gan mīkstās lelles, gan marionetes (skat. 3. att.). Projekta noslēgumā bija radošo darbu izstāde un pētījumu prezentācija. Arī pirms un pēc projekta studiju kursā „Lelles” studenti iepazīnās ar dažādu kultūru lellēm, vairākus gadus viens no uzdevumiem bija pētīt vienas tautas kultūras lelles (pēc izvēles), uzrakstīt referātu, to prezentēt un izveidot vienu lelli, ietekmējoties pēc izvēles no citas tautas kultūras. Studenti izveidoja lelles, ietekmējoties no Amerikas pamatiedzīvotāju lellēm, krievu tautas, Āfrikas iedzīvotāju lellēm un citu tautu lellēm.



3. attēls. Studentu gatavotās lelles projekta “Lelles” ietvaros



4.attēls. Skolēnu radītie kombinētie darbi. Tēma „Ēģiptes māksla”

### Studentu noslēgumu darbu izvērtējums

Vairāki studenti savos noslēguma darbos izvēlējušies tēmas, kuru ietvaros pētījuši, kā skolēniem mācīt latviešu etnogrāfiju un kā latviešu etnogrāfiju izmantot par ierosmes avotu radošajiem darbiem. Piemēram, A. Kantiševa (2000) diplomdarbā pētīja Vidzemes novada cimdu un zeķu rakstus, pēc tam tos skolotājas vadībā pētīja arī skolēni. Atbilstoši izpētītajam, 6. klases skolēni adīja rotaļlietas – čūskas, izmantojot Vidzemes novada zeķu rakstus; savukārt 7. klases skolēni adīja rotaļlietas – cūciņas, izmantojot Vidzemes novada cimdu rakstus. Z. Imša (2001) pētīja etnogrāfisko dvieļu mežģīņu rakstus un latviešu rakstu zīmes, tad 9. klases skolnieces šuva vestes, kuru malas aptamborēja mežģīņrakstā, bet vestes priekšdaļā izšuva kādu no rakstu zīmēm. Etnogrāfisko dvieļu mežģīņu raksti arī ir sens



multikulturālisma piemērs, jo daudzu tautu etnogrāfiskajā mantojumā sastopamas līdzīgas tamborētās mežģīnes. Tās tamborētas pēc Dilmantas (Dillmant, 1910) enciklopēdijas, kura 20. gs. sākumā tika izplatīta pa visu Eiropu. S. Vīpule (1997) pētīja Zemgales novada brunču rakstus un, ietekmējoties no tiem, adīja zeķes. 6. klases skolnieces arī viņas vadībā adīja svītrainas zeķes, ietekmējoties no brunču krāsām. O. Maura (2007) pētīja, kā Latvijas teritorijā atrastā neolīta laika keramika var kalpot kā ierosmes avots radošai darbībai izšūšanā 5. un 6. klasē. Skolēniem tika piedāvāti neolīta laika keramikas izstrādājumu fragmentu attēli, no kuriem ietekmējoties, skolēni veidoja skices izšūtiem izstrādājumiem pēc izvēles. Rezultātā tapa izšūts pulkstenis, apsveikuma kartītes, dekoratīvi darbi. L. Spridzāne (2007) diplomdarbā „Dzimtā Ziemeļlatgales novada aušanas tradīciju izpēte un jostu aušanas tehnikas apguve 8. klasē mājturībā un tehnoloģijās” izmantoja ekskursiju kā mācību metodi, kopā ar skolēniem apmeklējot seno amatu pratējas, kas iepazīstināja ar Ziemeļlatgalē raksturīgiem diegu šķērošanas, iekārtošanas un aušanas paņēmieniem. Savā radoši izstrādātajā austajā kaklarotā diplomdarba autore uzskatāmi parādīja, kā skolā reti izmantotā tehnika var lieliski papildināt mūsdienīgu tērpu. A. Spēlmane (2000) kvalifikācijas darbā „Zeķu adīšanas apguve mājturības stundās 7. klasē” pētīja gan latviešu, gan daudzu citu tautu etnogrāfiskās zeķes. E. Zurģe (2004) pētīja, kā latviešu etnogrāfiskās zīmes var izmantot tekstilapdrukas tehnikā un kā šajā procesā var veicināt skolēnu vērtīborientāciju.

Vairāki studenti diplomdarbu saistījuši ar citu tautu tradicionālās kultūras un mākslas izpēti. G. Peņķe (2004) pētīja, kā skolēni, ietekmējoties no Ēģiptes mākslas, var radīt tekstilizstrādājumus, kombinējot dažādus tekstilmateriālus un tehnikas 9. klasē mājturībā un tehnoloģijās (skat. 4. att.). G. Sirmā (2013) pētīja japāņu Kusudama un Kanzaši ziedu izgatavošanas apguves iespējas mājturībā un tehnoloģijās.

Šobrīd daudzi studenti izvēlās diplomdarbā veikt pētījumu par filcēšanu un tās mācīšanu. Piemēram, studente A. Antule (2012) pētīja „Nuno” filcēšanas apguves iespējas mājturībā un tehnoloģijās 9. klasē, J. Titova (2010) diplomdarbā izstrādāja saturu vilnas velšanas apguvei mājturībā un tehnoloģijās minoritāšu skolām. Autoruprāt, tas ir spilgts globalizācijas un multikulturālās izglītības piemērs, jo filcēšanai kā lietišķās mākslas veidam nav tradīciju Latvijā, tomēr šī tehnika ir ienākusi Latvijā un kļuvusi populāra izglītības iestādēs un arī kā hobijs. Lai gan arī Latvijā ir sastopami daži etnogrāfiskā tērpa elementi, vīriešu filca cepures. Vēlāk, īpaši Latgales reģionā no vilnas vēla ziemas zābakus – vaļinkus, iespējams to gatavošanas tradīcijas ir ienākušas no Krievijas. Šīs tehnikas popularitāti sekmējusi arī sadarbība ar Austrumsomijas Universitāti, kur daudzi studenti bijuši apmaiņas programmās un apguvuši somu vilnas velšanas tradīcijas. Arī viesdocētāju vadītās praktiskās nodarbības sekmējušas filcēšanas popularitāti.

Kontakts ar Austrumsomijas Universitāti ir ietekmējuši vairāku studentu diplomdarbu tēmas izvēli. Piemēram, I. Kazaka (2010) diplomdarba tēmas „Adatas pinuma tehnikas apguve mājturībā un tehnoloģijās” ietvaros pētīja adatas pinuma tehniku, kura Latvijas Universitātē netika apgūta un arī Latvijas skolās netika mācīta, bet Austrumsomijas Universitātē to apguva viņas meita. Līdzīgi, iedvesmojoties no studijām Somijā, R. Šelvahts (2012) izpētei un izstrādei izvēlējās diplomdarba tēmu saistībā ar otrreizēju materiālu izmantošanu. Savukārt K. Brūdere (2013) izpētīja tapošanas tehniku un izveidoja programmu šīs tehnikas mācīšanai skolā.

### **15. Valsts Mājsaimniecības un tehnoloģiju, mājsaimniecības olimpiādē „Etnogrāfija” radīto kompozīciju un tekstila izstrādājumu analīze**

Latvijā ir notikušas septiņpadsmit Mājsaimniecības / mājturības valsts olimpiādes, deviņas Atklātās mājturības un tehnoloģiju olimpiādes un viena Atklātā mājsaimniecības olimpiāde. Raksta autorēm ir pieredze sešpadsmit olimpiāžu organizēšanā, no kurām viena

tika veltīta tēmai "Etnogrāfija". Skolēni tika rosināti pētīt latviešu un citu tautu tradicionālo kultūru. Olimpiādes 1. kārtā apakštēma bija „Saules zīme”. Saules zīme ir atrodama gandrīz visu pasaules tautu rakstos. Dalībniekiem bija jāveido kompozīcijas, izmantojot Saules zīmi, dažādus tekstilmateriālus un brīvi izvēlētu (-tas) tehniku (-as). Saules zīmes tika izšūtas ar dekoratīviem dūrieniem un pērlītēm, vizuāliem un aplicētas uz auduma, tamborējuma, adījuma, gleznotas uz zīda. Tās bija gan apaļas, gan rombveida, tādējādi parādot abus Saules zīmes pamatveidus (skat. 5. att.). Bija gan darbi ar vienu greznu Saules zīmi un darbi, kuros saules zīmes bija kārtotas joslās, vai arī brīvās kompozīcijās. Teorētiskajā daļā tika uzdots uzdevums: atpazīt latviešu tautas tradicionālo rokdarbu attēlus starp daudzu tautu tradicionālo rokdarbu attēliem. Savukārt 2. kārtas dalībniekiem izvēlei tika piedāvātas divas arheoloģiskās rotas: piekariņš un aproce (igauņu un zviedru), no kurām, pēc izvēles, ietekmējoties bija jāveido sava kompozīcija. Tika radītas kompozīcijas, kurās tika izmantotas daudzveidīgas arheoloģiskajās rotās esošo zīmju kombinācijas.



5. attēls. Skolēnu radītās kompozīcijas un tekstilizstrādājumi. Tēma „Saule”

### Secinājumi

Neskatoties uz daudzajām aktivitātēm, kuras veiktas Latvijā multikulturālās izglītības jomā, mājturības un tehnoloģiju mācību priekšmetā multikulturālā izglītība pamatā ir izpaudusies kā bilingvālā izglītība mazākumtautību skolās. Multikulturālajai izglītībai un latviešu tradicionālās kultūras apguvei mājturībā un tehnoloģijās ir daudz nerealizētu iespēju. Tādēļ ir nepieciešams pilnveidot mājturības un tehnoloģiju saturu, kā arī metodisko pieeju gan latviešu tradicionālās, gan multikulturālās izglītības īstenošanai, gan skolās, gan augstskolā topošo skolotāju studijās. Savas tautas kultūras vērtības nepieciešams apgūt jau sākot no pirmsskolas un turpināt skolā. Pakāpeniski, līdztekus savas tautas tradicionālās kultūras apguvei nepieciešams apgūt arī citu tautu kultūras mantojumu. Tādēļ studenti studijuursos un diplomdarbos tiek veicināti strādāt pie tēmām, kuru ietvaros pēta, kā veicināt latviešu tautas un citu tautu kultūras vērtību pārmantošanu. Ir nepieciešams ievērot līdzsvaru starp savas tautas un cittautu tradicionālās kultūras vērtību apguvi.

Domājot par tekstila satura pilnveidi, tradicionālās kultūras un multikulturālās izglītības kontekstā, mājturības un tehnoloģiju skolotāju sagatavošanā, autore uzskata, ka studentiem nepieciešams: iepazīties un izpētīt savas un citu tautu tradicionālos tekstila izstrādājumus, iepazīties un praktiski apgūt dažādām tautām raksturīgos mākslas izteiksmes līdzekļus, tekstilmateriālus un tekstiltehnikas; radošajā darbībā kā ierosmes avotus izmantot savas un citu tautu rokdarbus; apgūt prasmi analizēt un novērtēt tos, kā arī apgūt prasmi izstrādāt mācību uzdevumus latviešu un cittautu tradicionālās kultūras apguvei.

Tradicionālās kultūras un multikulturālās izglītības īstenošanai mājturības un tehnoloģiju, mājsaimniecības skolotāju studijās būtu nepieciešams izstrādāt pieejas, kas veicinātu studentu sagatavotību multikulturālās izglītības īstenošanai gan skolās ar valsts

mācību valodu, gan mazākumtautību skolās, respektējot situāciju, ka katrā no tām ir daudznacionāls sastāvs. Nepieciešams izstrādāt datu bāzi, izstrādāt saturu un metodes, mācību uzdevumus, izdales un citus materiālus. Studenti vairāk jārosina diplomdarbos pētīt tradicionālās kultūras apguves un multikulturālās izglītības iespējas mājturībā un tehnoloģijās. Nepieciešams izziņāt, kā tradicionālā kultūra un multikulturālā izglītība tiek realizēta citu valstu skolās un kā tiek sagatavoti skolotāji, kā arī veidot starpvalstu un starpaugstskolu projektus, kuros studenti var popularizēt savas tautas kultūras mantojumu un iepazīties ar citu tautu kultūru mantojumu.

#### Literatūra un avoti

1. Aldersons, J. (2011). *Mākslas un kultūras vārdnīca ar interneta atslēgvārdiem*. Rīga: Zvaigzne ABC.
2. Anspaks, J. (2006). *Mākslas pedagogija*. 2. daļa. Metodoloģija Teorija Prakse. Rīga: RaKa.
3. Antule, A. (2012). „Nuno” filcēšanas apguve mājturībā un tehnoloģijās 9. klasē. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
4. Brands Kehris, I. *Multikulturālā izglītība Latvijā*. Policy brief. Latvian Centre for Human Rights, Riga EMILIE research project Funded by the European Commission, Sixth Framework Programme. Skatīts 21.03.2011. [http://www.eliamep.gr/eliamep/content/home/research/research\\_projects/emilie/en/](http://www.eliamep.gr/eliamep/content/home/research/research_projects/emilie/en/).
5. Brūdere, K. (2013). *Mācību tēmas "Adīšana uz rāmja" satura apguve mājturībā un tehnoloģijās 8. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
6. Dillmant, Th. de (1910). *Encyklopedie der weiblichen Handarbeiten*. Mulhouse: Dillmont.
7. Imša, Z. (2001). *Tekstiltehniku sintēzes apguve mājturībā un tehnoloģijās 7. klasē*. Npublicēts kvalifikācijas darbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
8. *Izglītības likums*. (1998). Skatīts 29.04.2011. <http://www.likumi.lv/doc.php?id=50759>.
9. *Enciklopēdiskā vārdnīca*. 1. daļa. Rīga: Latvijas Enciklopēdiju redakcija, 1991.
10. Kantiševa, A. (2000). *Mācību tēma „Etnogrāfija un adīšana” 6. un 7. klasē mājturībā*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
11. Kazaka, I. (2010). *Adatas pinuma tehnikas apguve mājturības un tehnoloģiju stundās 6. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
12. Kultūras ministrija. (2006). *Valsts kultūrpolitikas vadlīnijas 2006.-2015. gadam*. Nacionāla valsts. Ilgtermiņa politikas pamatnostādnes. 73 lpp. Skatīts 27.02.2013. [www.km.gov.lv/lv/doc/dokumenti/kulturpolitikas-valinijas.doc](http://www.km.gov.lv/lv/doc/dokumenti/kulturpolitikas-valinijas.doc).
13. Latvijas Vēstures muzejs. (1995). *Latviešu tautas tērpi*. - 1. sēj. Vidzeme. / Sast. Z. Bremze, V. Rozenberga, I. Ziņģīte; teksta aut. V. Rozenberga. Rīga: Jāņa sēta.
14. Margeviča, I. (2008). *Skolotāju starpkultūru izglītība multikulturālā sabiedrībā*: promocijas darba kopsavilkums. Rīga: Latvijas Universitāte.
15. Maura, O. (2007). *Latvijas teritorijā atrastā neolīta laika keramika kā ierosmes avots radošai darbībai izšūšanā 5. un 6. klasē mājturībā un tehnoloģijās*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
16. *Mazākumtautību izglītība Latvijā* [04.10.2010]. Skatīts 30.04.2011. <http://www.mfa.gov.lv/lv/latvia/integracija/mazakumtautibu-izglitiba/>.
17. MK noteikumi Nr. 1027. *Noteikumi par valsts standartu pamatizglītībā un pamatizglītības mācību priekšmetu standartiem* 19.12.2006. ("LV", 204 (3572), 22.12.2006.) [stājas spēkā 23.12.2006.] ar grozījumiem. Skatīts 20.02.2013. <http://www.isec.gov.lv/saturs/vispizgl/standarti.shtml>.
18. Izglītības un zinātnes ministrija. (2009). *Pamatizglītības pirmā posma (1.-6. klase) mazākumtautību izglītības programmas paraugs*. 2. pielikums. Izglītības un zinātnes ministrijas 2009. gada 13. maija rīkojumam Nr. 209. Skatīts 30.04.2011. [http://izm.izm.gov.lv/nozares-politika/izglitiba/vispareja-izglitiba/programmu\\_paraugi.html](http://izm.izm.gov.lv/nozares-politika/izglitiba/vispareja-izglitiba/programmu_paraugi.html).
19. Izglītības un zinātnes ministrija. (2009). *Pamatizglītības otrā posma (7.-9. klase) mazākumtautību izglītības programmas paraugs*. 3. pielikums. Izglītības un zinātnes ministrijas 2009. gada 13. maija rīkojumam Nr. 209. Skatīts 30.04.2011. [http://izm.izm.gov.lv/nozares-politika/izglitiba/vispareja-izglitiba/programmu\\_paraugi.html](http://izm.izm.gov.lv/nozares-politika/izglitiba/vispareja-izglitiba/programmu_paraugi.html).
20. *Pastāvīgo iedzīvotāju etniskais sastāvs*. (2012). Centrālās statistikas pārvaldes datu bāzes. Skatīts 01.04.2013. [http://www.csb.gov.lv/sites/default/files/skoloniem/iedzivotaji/2\\_part19\\_0.pdf](http://www.csb.gov.lv/sites/default/files/skoloniem/iedzivotaji/2_part19_0.pdf).
21. *Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca: aptuveni 1500 terminu latviešu, angļu, vācu un krievu valodā*. (2000). / Sast. aut. kol. Valentīnas Skujiņas vadībā; [aut. Inārs Beļickis, Dainuvīte Blūma, Tatjana Koķe . u. c.; zin. red. Aina Blinkena]. Rīga: Zvaigzne ABC.
22. Peņķe, G. (2004). *Pozitīvas mācību motivācijas veicināšana tekstiltehniku sintēzes apgūvē mājturībā 9. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.

23. Sabiedrības integrācijas politikas pamatnostādnes. Projekts. Latvijas Republikas Tieslietu ministrija 2010. Skatīts 30.04.2011. [http://www.tm.gov.lv/lv/tiesibu\\_akti/TMPam\\_291010.pdf](http://www.tm.gov.lv/lv/tiesibu_akti/TMPam_291010.pdf).
24. Sirmā, G. (2013). *Mācību tēma "Kanzaši ziedi" mājturībā un tehnoloģijās 7. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
25. Spēlmane, A. (2000). *Zeķu adīšanas apguve mājturības stundās 7. klasē*. Npublicēts kvalifikācijas darbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
26. Spridzāne, L. (2007). *Dzimtā Ziemeļlatgales novada aušanas tradīciju izpēte un jostu aušanas tehnikas apguve 8. klasē mājturībā un tehnoloģijās*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
27. Šelvahs, R. (2012). *Mācību tēmas „Otrreizēja materiālu izmantošana” apguve mājturībā un tehnoloģijās 7. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
28. Titova, J. (2010). *Filcēšanas apguve mājturībā un tehnoloģijās 8. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
29. Vīpule, S. (1997). *Skolēnu nacionālās apziņas veidošanās pamatskolā mājturības stundās*. Npublicēts bakalaura darbs. LU Pedagoģijas un psiholoģijas fakultāte. Rīga: Latvijas Universitāte.
30. Zurģe, E. (2004). *Latviešu etnogrāfiskās zīmes kā viens no skolnieču vērtīborientāciju veidošanās avotiem un to izmantošanas iespējas auduma apdrukā mājturībā 7. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.

## TRADICIONĀLO TEKSTILMOZAĪKAS MOTĪVU RADOŠS PIELIETOJUMS TEKSTILMOZAĪKAS PRAKTIKUMĀ

### Creative use of traditional patchwork motif in the Patchwork & Quilt workshop

**Liene Zarembo**

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija,  
e-pasts: liene.zarembo@ru.lv

**Skaidrīte Romančuka**

Rēzeknes Mākslas un dizaina vidusskola, Baznīcas iela 34 a, Rēzekne, Latvija,  
e-pasts: roman64@inbox.lv

**Abstract.** *Contemporary quilters use a wide range of Patchwork and Quilt designs and styles, from ancient and ethnic to post-modern futuristic patterns. Unusual quilting designs have increasingly become popular as decorative textiles. During the late 20<sup>th</sup> century, art quilts became popular for their aesthetic and artistic qualities rather than for functionality. Patchwork & Quilt as a form of art is very popular throughout the world. Patchwork & Quilt technology is based on stitching together, tufted fabric pieces with decorative embroidery patterns and variations on the theme of the artist's intentions. The larger design is usually based on repeat patterns built up with different fabric shapes. Patchwork is most often used to make quilts, but it can also be used to make bags, wall-hangings, warm jackets, cushion covers, skirts, waistcoats and other items of clothing. Some textile artists work with patchwork, often combining it with embroidery and other forms of stitchery. Traditional patchwork – blankets and pillows include such familiar themes as Log Cabin, Star, Pineapple, Scrap-Quilts, Bargello etc. Traditional patchwork has identifying names based on the arrangement of colors and shapes. A unique form of patchwork quilt is the Crazy Quilt. Crazy quilting was popular during the Victorian era (mid-late 19<sup>th</sup> century). The crazy quilt is made up of random shapes of luxurious fabric. The patchwork pieces are stitched together forming "crazy" or non-repeat, asymmetric compositions. Fancy embroidery embellishes the seam lines between the individual, pieced shapes. Traditions of Latvian Quilt continues at Quilt Latvian Society. Inspired by the world, Latvian artists creatively extend the style and technique-specific boundaries. Patchwork & Quilt is a process that continues to evolve and improve the selection of fabrics and innovative technological solutions and means of artistic versatility.*

*The aim of the work – To study traditional 19<sup>th</sup> century patchwork motif and to explore the usage of Crazy Quilt motif in contemporary patchwork.*

*Material and Methods. This paper analyses the contemporary textile artists' quilts and traditional 19<sup>th</sup> century Crazy Quilt motif.*

*Conclusions. The research explores traditional 19<sup>th</sup> century patchwork motif, summarizes and analyses most common visual and technological features of Crazy Quilt motif. As a result of the research, and on the basis of personal experience, authors offer the Crazy Quilt practical training (workshop) objectives and terms of reference to ensure patchwork technique practical and artistic components. Applying both – traditional and contemporary patchwork sewing techniques and combining them with textile techniques such as embroidery, crochet, textile printing and different painting techniques, there is scope for costume decoration process. The Workshop's content is suitable for students and participants who are interested in patchwork, quilting and everything in the diverse world textile arts in the 21<sup>st</sup> century, for beginners and intermediate makers. Participants can use a Crazy Quilt for design idea and learn the easy ways how to draw chosen designs and combine patterns to create a contemporary quilt and costume elements. As a result, students obtain new knowledge, self-experience in traditional textile techniques and motivation to study textile technology.*

**Keywords:** *contemporary textile art, Crazy Quilt, patchwork, workshop, textile technology, traditional motif.*

### Ievads

Tekstilmozaīkas tehnikas (no angļu valodas – pečovorks, kvilts) princips ir, sašujot kopā neliela izmēra auduma elementus, veidot izstrādājumus ar dekoratīvu vai praktisku funkciju. Laika gaitā mainījušies un pilnveidojušies izmantojamie materiāli, kompozīciju

sarežģītības pakāpe, mērķi un funkcijas, objekti, kuros to pielieto. Tekstilmozaīkas tehnikas elementus savos darbos mūsdienās izmanto daudzi tekstilmākslinieki.

**Darba mērķis** – pētīt tradicionālos 19. gadsimta tekstilmōzaīku motīvus un analizēt *Crazy Quilt* motīva izmantošanas iespējas tekstilmōzaīkas praktikumā tēpa dekoratīvo elementu risinājumā.

**Materiāls un metodes** – 21. gs. tekstilmākslinieku tekstilmōzaīku izpēte un analīze, tradicionālo 19. gs. *Crazy Quilt* tekstilmōzaīku analīze. Pētījumā ir aktualizēta tradicionālo tekstilmōzaīkas motīvu izmantošana tekstilmākslā, izstrādāti praktiskā darba uzdevumi tekstilmōzaīkas praktikumam „*Crazy Quilt* tekstilmōzaīka tēpa elementos un aksesuāros”.

### Tradicionālie motīvi 19.gadsimta tekstilmōzaīkās

Tekstilmozaīka Latvijā pazīstama salīdzinoši nesen, lai gan šīs tehnikas vēsture ir sena. Tekstilmozaīkas kā tekstildarbu tehnikas attīstības pirmsākumi tiek saistīti ar Ķīnu un Indiju. Vēlāk tekstilmōzaīka kļuva pazīstama Eiropā, arī Krievijā, ASV rietumu daļā u. c. Tekstilmozaīkas tālāka attīstība cieši saistīta ar civilizācijas vēsturisko migrāciju no Eiropas uz ASV labākas dzīves meklējumos. Tradicionālie tekstilmōzaīkas rakstu nosaukumi aizgūti no ikdienas lietām un norisēm, saistīti ar cilvēku dzīves paradumiem, tradīcijām, vērtībām, nostalģiju, ilgām pēc dzimtenes, reliģiskām un garīgām tēmām utt. Tā, piemēram, raksts ar nosaukumu *Holandieša puzzle* radies ap 1898. gadu, tā variācijas tiek dēvētas arī par *Vējdzirnāvām*, jo rakstā trīsstūrveida laukumi vizuāli atgādina vējdzirnavu spārnus (Shaw, 1999). *Baļķu mājas* raksta motīvs ir viens no pazīstamākajiem motīviem, kas tiek interpretēts arī mūsdienās. Tā pirmsākumi datējami ar 1810. gadu, tradicionāli šajā rakstā tiek izmantota gaiša un tumšāka auduma joslu mija, kas no vienas puses, simbolizē mājas mieru, gaišumu un prieku, no otras – atgādina par skumjajiem brīžiem. Tradicionālais *Zvaigznes* motīvs tekstilmōzaīkā ir veiksmīga kvadrātu un trīsstūru laukumu kombinācija, kas simbolizē ne tikai debesu spīdekli, bet arī politisko un pilsonisko lepnumu un patriotismu – *Austrumu zvaigzne*, *Ohaijo zvaigzne*, *Teksasas zvaigzne* u. c. (Anatomy of a Quilt, 2012). Mazāk ir zināmi tradicionālo tekstilmōzaīku pamatmotīvi: *Buru laiva*, *Laulību gredzeni*, *Lidojošā muša*, *Īru dubultiķēde*, *Vecmāmiņas puķu dārzs* u. c. Daudzi no senajiem tekstilmōzaīkas rakstiem savu pamatideju un vizuālo izskatu saglabājuši līdz mūsdienām. Tradicionālajai tekstilmōzaīkai ir raksturīgs auduma detaļu kārtojums noteiktā ritmā, kompozīcijas elementu izvietojumu pakārtojot tēmai, kā arī izpildījuma precizitāte (skat. 1., 2. att.).



1., 2. attēls Tradicionālās tekstilmōzaīkas, ~ 1895. g., Rocky Mountain Quilt muzeja (ASV) īpašums (<http://www.dcpages.com/gallery/Maryland-State-Fair/DSC06609.jpg.html>)

Pie tradicionālajiem tekstilmōzaīkas šūšanas paņēmiem tiek pieskaitīti Lielbritānijā un Rietumeiropā populārie tekstilmōzaīku veidi: stikla vitrāžas imitācijas tekstilmōzaīka, katedrāles loga tekstilmōzaīka, *Somersetas* mozaīka, *Trapunto*, *Crazy jeb* neparastā tekstilmōzaīka u. c. (Fashion with pieces of cloth: Patchwork, 2010). Saglabājušies ar senāki tekstilmōzaīku veidošanas paņēmiem, piemēram, Krievijā rokdarbnieču iecienīta tradicionāla

telpiskā tekstilmozaīka, kad auduma gabaliņi tika pildīti, audums savilkts, sakrokots vai sapīts strēmelēs (Mykhanova, 1998).

Tekstilmozaīkas uzplaukums saistāms ar rūpniecisku auduma ražošanu. Laiks no 1780. līdz 1820. gadam bija nozīmīgs periods tekstilizstrādājumu attīstības vēsturē. Tekstilindustrijas tehnoloģiskie uzlabojumi ļāva izmantot apdrukātu kokvilnas audumu, tas veicināja māksliniecisko un dizaina prasmju attīstību, piegriežot rakstaina auduma motīvus un rūpīgi saliekot tos sarežģītākās kompozīcijās. Pētnieki atzīst, ka Eiropas un ASV tekstilmozaīkā darinātām segām ir raksturīgi rūpīgi koordinēti krāsu salikumi, auduma laukumi ir simetriski kārtoti, precīzi piegriezti, savienoti sīkiem dūrieniem. Protams, iezīmējas zināmas atšķirības starp izstrādājumiem, kas pēc kompozicionālās uzbūves ir salīdzinoši vienkāršāki, veidoti no pieejamajiem materiāliem, bieži vien lietotiem, un tie ir paredzēti ikdienas lietojumam zemāka sociālā slāņa vajadzībām (Roach, 2001). Vēsturiskais aizsākums tekstilmozaīkai bija vienkārša audumu gabaliņu sašūšana ar vīlēm izstrādājuma kreisajā pusē. Ja dienvidos šie priekšmeti ieguva vairāk dekoratīvu nozīmi, tad ASV ziemeļu apvidos tekstilmozaīkai bija praktiska funkcija, segas starpslāni aizpildot ar aitas vilnu (Shaw, 1999). Praktiskā nepieciešamība deva impulsu jaunas tekstiltehnikas tapšanai. Pasaulē tā pazīstama ar nosaukumu *kvilts* – vatējums ar dekoratīvu stepētu rakstu (Rēere, 1998). Dažās zemēs, piemēram, Anglijā, Itālijā, ASV sievietes attīstīja savas īpašās *Quilting* tehnikas. Tas ir process, kas turpina pilnveidoties. Mākslas tekstilmozaīkas saknes meklējamas tradicionālajā tekstilmozaīkas tehnikā veidotajā gultas segā.

Lai izvērtētu tradicionālā *Crazy Quilt* motīva šūšanas iespējas un atbilstību tekstilmozaīkas praktikuma uzdevumiem tērpa papildinājumu izstrādē, tika veikts pētījums par tradicionālo *Crazy Quilt* tekstilmozaīku raksturīgākajiem šūšanas paņēmieniem un kompozīcijas elementiem. Izpētei tika izvēlētas 15 tradicionālās tekstilmozaīkas ar *Crazy Quilt* motīviem no Čikāgas Mākslas institūta (ASV) Tekstila nodaļas kolekcijas (avots: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/category/40?page=10>) un Ņujorkas Metropolitēna Mākslas muzeja (ASV) kolekcijas (avots: Traditionelles Amerikanisches Kunsthandwerk). Raksturīgās pazīmes apkopotas 1.tabulā.

1. tabula

Tradicionālo 19. gs. *Crazy Quilt* tekstilmozaīku raksturojums

Pazīme	Raksturojums	Tekstilmozaīku skaits	%
1.	Pamatelementu skaits: 1-10	1	6
	11-20	6	40
	vairāk par 20	8	54
2.	Konfigurācija: bloki	9	60
	bloki, tīkls	4	26
	cits	2	13
3.	Apmalojuma veids: ar iežogojamo malu	8	54
	ar mežģīni	1	6
	bez apmales	6	40
4.	Stepējums	11	73
5.	Izmantoto dūrienu skaits: 1-5	13	87
	6-10	2	13

Analizētajās tradicionālajās *Crazy Quilt* tekstilmozaīkās izmantoto elementu skaits ir salīdzinoši liels (vairāk kā 20 elementi). Pārsvārā pamatelementi apvienoti lielākos blokos, kas papildināti ar iežogojošām apmalēm, tādā veidā piešķirot tekstilmozaīkai vizuālo pabeigtību. Izmantoto izšūšanas dūrienu skaits ir pārsvārā neliels, bet pietiekams mozaīkas dekoratīvatītei, izceļot laukumu savienošanas vietas, stepējums izmantots 11 no analizētajām mozaīkām. *Crazy Quilt* tekstilmozaīku izpētes rezultātā var secināt, ka *Crazy Quilt* motīvs ir pielietojams tērpa dekoratīvo elementu un tērpa aksesuāru izstrādē, jo tekstilmozaīkās



izmantoto elementu skaitu var variēt, izstrādājuma apmalojuma veidu un rotājošos elementus (aplūkājums u. c.) iespējams izvēlēties atbilstoši tērpa stilistikai, tradicionālā stepējuma (ar roku dūrieniem) vietā var izmantot mašīnizšūšanas iespējas.

### Tradicionālo tekstilmozaikas motīvu interpretācija 21. gs. mākslinieku darbos

Tradicionālās tekstilmozaikas tālāka attīstība ir mākslas tekstilmozaikas pamatā. Tekstilmozaikas, ko var uzskatīt par vizuālās mākslas darbiem, ir atrodamas visā tekstilmozaiku vēsturē, visās stilu kategorijās un reģionālajās tradīcijās. Mūsdienu tekstilmāksla ir daudzšķautņaina, bet priekšplānā izvirzās divi virzieni – dekoratīvais un konceptuālais, tie veidojušies uz 20. gs. mākslinieku radošo atklājumu pamata, izgaismojot tekstilmākslas tradīcijas mūsdienīgā rakursā. Dekoratīvās tekstilmākslas virziens balstīts uz tēlotājmākslas elementu pielietojumu tekstilmākslā, savukārt konceptuālā tekstilmāksla ietver sevī eksperimentus ar tekstila šķiedrām, tekstila virsmas transformāciju no plaknes uz telpisku utt. Salīdzinot ar tradicionālo tekstilmozaiku, 21. gadsimtā tekstilmozaika tiek aplūkota no citas perspektīvas, piemēram, tās tiek asociētas ar Pikaso, Braka, Matisa, Vazareli un Mondriāna darbiem (skat. 3., 4. att.).



3., 4. attēls. Vazareli motīvi tekstilmākslinieku darbos (<http://www.fokehoekstra.nl/galerie/quilts/>)

Mūsdienās tradicionālo tekstilmozaiku mākslinieki radoši izmanto savos darbos, lai paustu viedokli par dažādām dzīves norisēm un politikas aktualitātēm (skat. 5. att.).



5.attēls. Luka Heines tekstilmozaikas mākslas projektā *Amerikas konteksts* (<http://lukehaynes.com/the-american-context/>)

Tekstilmozaikas pamatmateriāls arī 21. gadsimtā ir tekstils ar tam piemītošo praktisko pielietojamību, elastību, izturību, krāsainību un rakstu, faktūru un tekstūru. Mūsdienās radoša pieeja tekstilmozaikas veidošanai paplašina izmantojamo materiālu klāstu, un nereti mākslinieki savos tekstilmozaikas darbos izmanto tādus tekstila un netekstilos materiālus kā papīrs, plastmasa, tīklaudums u. c. Materiālu amplitūda ir ļoti plaša, sintezējot tekstilmozaiku ar tehniskām novitātēm un integrējot to kopējā tehnoloģiju virzībā. Audumi var būt īpaši krāsoti, aprakstīti vai apgleznoti, var tikt izmantoti apģērba gabali, ņemot vērā to sākotnējo pielietojumu, kas tiek iekļauts jaunā kontekstā (skat. 6.-9. att.). Tekstilmākslinieki



eksperimentē ar formu un materiāliem: Elizabete Buša, Tims Hardings, Arturo Sandovals, Mirjama Pet-Jakobsa, Dianne Firta, Beatrise Lantere, Fenella Dāvija un daudzi citi (Sielman, 2011).



6. attēls. Tekstilmāksliniece A. Kijima prezentē lielizmēra tekstilmozaīku (<http://www.patchworkquilting.net/patchwork-quilting/ai-kijima>)



7. attēls. Mākslinieces I. Lines tekstilmozaīka (<http://yvonnelineart.com.au/category/modern-crazy-patchwork/>)



8.attēls. B. Jungena formu meklējumi (<http://www.undo.net/it/mostra/38907>)



9. attēls. A. Hughesas kompozīcija (<http://runningwithscissorsstudio.blogspot.com/2009/06/in-conversation-with-angie-hughes.html>)

Viens no Eiropā un pasaulē pazīstamiem tekstilmozaīkas meistariem un oriģinālu tekstildarbu autoriem ir mākslinieks K. Fasets (*Kaffe Fassett*). Viņš strādā dažādās tekstiltehnikās, šuj tekstilmozaīkas, ada, ir vairāku tekstildarbu grāmatu autors, izstrādājis dizainu audumiem un tapetēm. Dzīvesveids – tekstils, tā varētu raksturot viņa veidoto interjeru un radošos darbus (skat. 10., 11. att.).



10., 11. attēls. K. Faseta darbu izstāde Londonas Modes un Tekstila muzejā (<http://ftmlondon.org/ftm-exhibitions/kaffe-fassett/>)

Latvijā ar izstādēm ir viesojusies asociācija TEX 21 no Vācijas. Asociācijas biedru darbi izstādīti daudzās augsta līmeņa nacionālajās un starptautiskajās izstādēs „Quilt Nationaland Visions” ASV, „European Art Quilts” Nīderlandē, „Eiropaeischen Quilttriennalen” Vācijā u. c. Viena no TEX 21 komandas dalībniecēm, tekstilmāksliniece Uta Baunaha savos darbos apspēlē dažādas aktuālas tēmas, piemēram, baltās rases zelta monopolu Āfrikā. (Textile Impression, 2009). Eiropā tekstilmozaīka šobrīd ir gan mākslas veids, gan radošā pašizpausme dažādu profesiju pārstāvjiem. Tiek organizēti kursi, mācību un domubiedru grupas interešu centros, sociālajos tīklos, simpoziji un izstādes utt. Populāri ir ikgadējie festivāli Francijā (St. Marie aux Mines), Eiropas *OUILT SHOW* Anglijā (Birmingemā), Čehijā (Prāgā) u. c. Latvijā – Intertextil Balticum 2012, Mode un tekstils 2013, Latvijas Tekstilmozaīkas biedrības rīkoti starptautiskie festivāli Rīgas Tekstilmozaīka, tekstilmozaīkas meistarklases, tekstilmozaīkas konkursi bērniem un jauniešiem, Latvijā tiek atzīmēta arī Eiropas Tekstilmozaīkas diena (European-wide Quilting in Public Day), tiek rīkotas tekstilmozaīkas izstādes Rīgā, Bauskā, Tukumā u. c. Tekstilmozaīka tiek izmantota apģērbu šūšanai, funkcionāliem objektiem un ar īpašu vērienu – mākslas darbos. Laika gaitā tekstilmozaīkas tehnika un kviltu darināšana ir izveidojusies par atsevišķu tekstilmākslas virzienu, kurā iekļaujas arvien jauni mākslinieki.

Viena no pazīstamākajām latviešu tekstilmāksliniecēm – Aina Muze no 1995. līdz 2010. gadam strādāja Latvijas Mākslas akadēmijā par pasniedzēju, nododot pieredzi un zināšanas jauniem autoriem. Šogad A. Muze plašajai retrospekcijai apkopojusi tekstilijas, kas radītas laika posmā no 1990. līdz 2013. gadam, kad viņas jaunradē vērojamas būtiskas pārmaiņas – joprojām paliekot uzticīga gobelēna tehnikai, māksliniece lielu radošās enerģijas daļu velta citam izpausmes veidam – tekstilmozaīkai (Rinka, 2013). Jau vairāk nekā desmit gadus paralēli gobelēniem meistare darina tekstilmozaīkas. Domas spilgtākai izteiksmei vienā kompozīcijā nereti tiek lietota ne tikai tekstilmozaīka, bet arī tai radnieciskā kolāža un izšuvums. Autore labprāt improvizē ar materiāla struktūru, gaišo un tumšo krāsu kontrastiem, dažkārt liekot iemirdzēties spožiem akcentiem, maigām, caurspīdīgām, gandrīz netveramām struktūrām (skat. 12., 13. att.). Autores tekstilijas atrodas Latvijas Nacionālā mākslas muzeja, Latvijas Mākslinieku savienības muzeja, Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja, Rundāles pils muzeja krājumā, Krievijas Mākslinieku savienības un Mākslas fonda kolekcijās Maskavā (Krievija), kā arī privātās kolekcijās ASV, Austrālijā, Zviedrijā, Dānijā, Somijā, Vācijā, Anglijā un Latvijā.



12., 13. attēls. A. Muzes tekstilmozaīkas (Foto: A.Gercons, <http://www.liepajniekiem.lv/zinas/kulturvide/kultura/prats-un-emocijas-tekstilmozaikas-11972>)

21. gadsimtā arvien biežāk Eiropas tekstilmākslinieki pievēršas sociālām un politiskām problēmām – tekstilmozaīkās nojaušama autoru attieksme, piemēram, pret karu un vides problēmām, daudzi mākslinieki tekstilmozaīkās ievijuši savu ceļojumu iespaidus. Pazīstamas Latvijā un atzinīgu vērtējumu saviem darbiem ārzemju izstādēs ieguvušas meistares, mākslinieces un mākslinieki, kas strādā tekstilmozaīkas tehnikā: A. Rācenāja,



L. Sīmane, Dz. Bitena, I. Smildzere, E. Lūsis-Grīnberga, E. Lase, G. Skeltone, T. Podegrade, Dz. Upatniece, I. Dalbiņa, A. Celmiņa, D. Kamaldiņa, J. Bondarenko, K. Zilgalve, I. Vēze-Dreimane, B. Muzikante, I. Priedīte, V. Priste-Kārkla, R. Krutovs u. c.

### Tradicionālā *Crazy Quilt* motīva radošs pielietojums tekstilmozaikas praktikumā

Tekstilmozaikas praktikums paredzēts kā sešu stundu meistardarbnīca studentiem, kuri apgūst apģērbdizaina un mājturības un tehnoloģiju skolotāja studiju programmu, kā arī mājturības un tehnoloģiju skolotājiem u. c. Praktiskā darba rezultāti tiek prezentēti noslēguma skatē.

*Crazy Quilt* jeb neparastās mozaikas pamatā dažādu formu auduma laukumu kombinēšana, kas veido vienotu laukuma kompozīciju. *Crazy Quilt* tekstilmozaikas motīvi mākslinieciskās vērtības un ieceres precizēšanai tiek papildināti izšūšanas tehnikā, kā arī rotāšanai tiek izmantota tekstilaplikācija (skat. 14.-16. att.).



14., 15., 16. attēls. Mūsdienu *Crazy Quilt* motīvi

(<http://deco.journaldesfemmes.com/temoignage/temoignage/111007/crazy-patchwork/>  
<http://runningwithscissorsstudio.blogspot.com/2010/02/claire-waguespack-fenton.html>)

Savās studijās tekstilmākslinieki izmanto visdažādākos avotus, lai meklētu pašizteikšanās iespējas, tekstilmākslas, virsmas dizaina un mākslas tekstilmozaīku pasaules savstarpēji krustojas un pārklājas. Tekstilmozaikas, neskatoties uz tradīcijām to izstrādē Eiropā kopš 19. gs.beigām (Jung, Paoletti, 1987), vizuāli rada oriģināla, moderna tekstildarba vizuālo izskatu (skat. 17.-21. att.).



17. attēls. Tekstilmozaikas motīvi tērpā  
 (<http://ruthsinger.com/artist/gallery/circles-coat/>)



18., 19. attēls. Tekstilmozaikas motīvi tērpā  
 (<http://goddees.ru/tag/%D0%BF%D1%8D%D1%87%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BA/>)





20., 21..attēls. Tekstilmozaikas motīvi aksesuāros  
(<http://poglyad.com/blog-21/post-491>)

Izvērtējot *Crazy Quilt* motīva piemērotību tekstilmozaikas praktikuma uzdevumiem *Crazy Quilt* motīva radošam pielietojumam tērpa elementos un aksesuāros, un, salīdzinot to ar citiem tradicionālajiem motīviem, var secināt:

- 1) *Crazy Quilt* dod iespēju kompozicionāli interpretēt tradicionālo tekstilmozaikas paņēmieni;
- 2) *Crazy Quilt* motīva izstrādē izmantojamas ir arī rotājošās tehnikas: izšūšana, mašīnizšūšana, pērlīšu rotājumi u. c.;
- 3) izmantojami tādi dažādu faktūru audumi (raupji austi, buklēti, žakards, filcs, samts utt.), kas citiem motīviem nav piemēroti šūšanas tehnoloģiskā procesa dēļ;
- 4) *Crazy Quilt* motīvu šūšana, salīdzinot ar citiem tradicionālajiem motīviem, ir mazāk darbietilpīga, kas nav maznozīmīgi, organizējot vienas dienas praktikumu vai meistarklasi;
- 5) *Crazy Quilt* motīvu atbilstoši praktikuma dalībnieku šūšanas un tekstilizstrādājumu kompozīcijas veidošanas prasmju līmenim var izmantot tērpa dekoratīvu elementu un aksesuāru izstrādē.

Tradicionālā tekstilmozaikas motīva *Crazy Quilt* specifiskās šūšanas tehnoloģija izvēlēta par pamatu tekstilmozaikas praktikuma „*Crazy Quilt* tekstilmozaika tērpa elementos un aksesuāros” uzdevumu izstrādei. Tekstilmozaikas praktikuma saturs izstrādāts ar mērķi popularizēt tradicionālos tekstilmozaikas šūšanas paņēmienus un radoši izmantot tos tērpa dekoratīvo elementu un aksesuāru veidošanā un dekorēšanā (uzliekamas aproces, kabatas, apkakles, cepures u. c.). *Crazy Quilt* ir viens no tiem tekstilmozaikas motīviem, kas ļauj eksperimentēt ar formu, krāsu, tekstūru un faktūru. Lai nodrošinātu *Crazy Quilt* motīva radošu interpretāciju, tika izstrādāti četri praktikuma uzdevumi, par pamatu ņemot tērpa aksesuāra (pēc dalībnieku izvēles – cepures vai somas) izgatavošanu tekstilmozaikas tehnikā:

- 1) veicināt praktikuma dalībnieku izziņas interesi par tekstilmozaikas tradīciju attīstību un iespējām mūsdienās;
- 2) attīstīt dalībnieku prasmi analizēt vēsturisko materiālu un izvirzīt radošus risinājumus māksliniecisko vērtību interpretācijai, izstrādāt cepures un somas skiču kolekciju;
- 3) pilnveidot mākslinieciski radošās spējas tekstilmozaīku kompozicionālo risinājumu izveidē;
- 4) pilnveidot tekstilmozaikas izstrādē pielietojamo tekstildarbu tehnoloģiju specifiskas profesionālās prasmes šūšanā, izšūšanā, mašīnizšūšanā un stepēšanā, apgūt jaunus tehnoloģiskos paņēmienus un iespējas.

Tekstilmozaikas praktikumā praktiskais darbs notiek šūšanas darbnīcā, izmantojot tehnoloģiskās iekārtas, šujmašīnas Zoje ZJ-9503 un kompjuterizētas šujmašīnas ar izšūšanas funkciju Husqvarna Viking. Tekstilmozaikas praktikumā studenti efektīvi veidoja mākslinieciski praktiskās darbības pieredzi tērpa aksesuāru izstrādē un prezentēšanā, apgūstot jaunas prasmes, sadarbojoties, reflektējot iepriekšējo pieredzi (skat. 22., 23., 24. att.).



22., 23., 24. attēls. Studentu radošie darbi tekstilmozaikas praktikumā

Tekstilmozaikas praktikumā studenti pilnveidoja zināšanas krāsu mācībā, laukuma kompozīcijas veidošanas prasmes, šūšanas, izšūšanas, mašīnizšūšanas, stepēšanas prasmes, praktiskā darba iemaņas tekstilizstrādājuma secīgā izgatavošanas procesā.

### Secinājumi

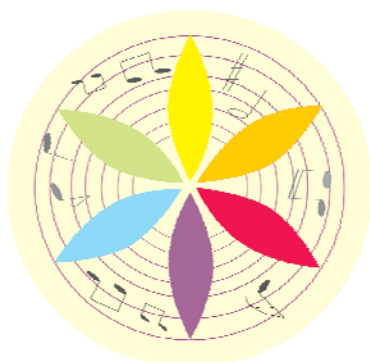
Tekstilmozaika var būt ne tikai tehnoloģijas pamats tērpā, bet gan tai var būt arī rotājoša funkciju, tā var kalpot kā akcents dizaina idejas atspoguļojumam un radošai pašizteiksmei tēla veidošanā. Tekstilmozaikas praktikumā tika realizēta *Crazy Quilt* motīva radoša izmantošana. Rēzeknes Augstskolas Mājturības / mājsaimniecības un biznesa ekonomisko pamatu skolotāja programmas studenti izstrādāja tērpa papildinājumus – cepuri un somu tekstilmozaikas tehnikā. Praktiskā darba izvērtējums ļauj izdarīt vairākus secinājumus:

1. Studentiem ir nepietiekamas praktiskā darba iemaņas šūšanā, kas ietekmē izstrādājuma kvalitāti.
2. Studentiem saistošs ir praktiskais darbs pie kompjuterizētas šujmašīnas ar izšūšanas funkciju.
3. Praktiskā darba procesu cepures un somas šūšanā paātrina izmantojamo tekstilmateriālu savlaicīga sagatavošana darbam un piegrieztņu variantu sagataves.
4. Lai realizētu praktikuma uzdevumus sešās stundās, praktiskajam darbam tika izvēlēti tērpa aksesuāri – cepure vai soma, taču praktikuma stundu skaitu palielinot, dalībnieki var izstrādāt tērpa elementu komplektu (kabatas un apkakle vai kapuce un aproces utt.).
5. Praktikumā iegūtais rezultāts ir jaunas zināšanas, pozitīva attieksme pret tradicionālo tekstildarbu prasmju apguvi un motivācija tekstiltehnoloģiju padziļinātai apguvei studiju procesā.

Atbilstoši praktikuma dalībnieku šūšanas un tekstilizstrādājumu kompozīcijas veidošanas prasmju līmenim *Crazy Quilt* motīvu var izmantot tērpa dekoratīvo elementu un aksesuāru izstrādē.

### Literatūra un avoti

1. *American Quilts*. Skatīts: 28.03.2013. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/category/40?page=10>
2. *Anatomy of a Quilt*. (2012). Skatīts: 12.04.2013. <http://www.coastofmainequilts.com>
3. Богачук Т. *Пэчворк*. Skatīts: 12.06.2013. <http://poglyad.com/blog-21/post-491>
4. *Broken Dreams*. (2010). Skatīts: 11.04.2013. <http://yvonnelineart.com.au/category/modern-crazy-patchwork/>
5. *Canadian artist Brian Jungen*. (2006). Skatīts: 25.03.2013. <http://www.undo.net/it/mostra/38907>
6. *Fashion with pieces of cloth: Patchwork*. (2010). Skatīts: 10.05.2013. <http://www.fibre2fashion.com/industry-article/20/1909/fashion-with-pieces-of-cloth-patchwork1.asp>
7. Gelfi, S. *Crazy Patchwork*. Skatīts: 23.03.2013. <http://deco.journaldesfemmes.com/temoignage/temoignage/111007/crazy-patchwork/>
8. Imbovica, I. (2007). *Prāts un emocijas tekstilmozaikās*. Kurzemes Vārds. Skatīts: 01.03.2013. <http://www.liepajniekiem.lv/zinas/kulturvide/kultura/prats-un-emocijas-tekstilmozaikas-11972>
9. *In Conversation with Angie Hughes*. (2009). Skatīts: 04.06.2013. <http://runningwithscissorsstudio.blogspot.com/2009/06/in-conversation-with-angie-hughes.html>
10. *In Conversation with Claire Waguespack Fanton*. (2010). Skatīts: 04.06.2013. <http://runningwithscissorsstudio.blogspot.com/2010/02/claire-waguespack-fenton.html>
11. Jung, K. M., Paoletti, J. B. *Documentation and Analysis of Dated Victorian Crazy Quilts*. Clothing and Textiles Research Journal. 1987; 5; 18. Skatīts: 25.03.2013. <http://ctr.sagepub.com/cgi/content/abstract/5/3/18>
12. *Kaffe Fassett – A Life in Colour*. (2013). Skatīts: 23.03.2013. <http://ftmlondon.org/ftm-exhibitions/kaffe-fassett/>
13. Муханова, И. (1998). *ШИТЬЕ ИЗ ЛОСКУТКОВ*. Skatīts: 12.04.2013. <http://www.nkj.ru/archive/articles/10341/>
14. *Patchwork Quilting with Ai Kijima*. (2010). Skatīts: 10.05.2013. <http://www.patchworkquilting.net/patchwork-quilting/ai-kijima>
15. *Quilts Gallery*. Skatīts: 04.06.2013. <http://www.fokehoekstra.nl/galerie/quilts/>
16. Rēere, G. (1998). *Tekstilmozaika. Kompozīcijas no auduma gabaliņiem*. Rīga: Zvaigzne ABC.
17. Rinka, R. *Raksti un pieraksti*. Skatīts: 01.03.2013. <http://www.lnmm.lv/lv/dmdm/info/explore/exhibition/2013/quoted-impressions/>
18. Roach, S. (2001). *African-American Quiltmakers in North Louisiana: A Photographic Essay*. Skatīts: 14.03.2013. [http://www.louisianafolklife.org/quilts/features/aa\\_quilters.shtm](http://www.louisianafolklife.org/quilts/features/aa_quilters.shtm)
19. Shaw, R. (1999). *Traditionelles Amerikanisches Kunsthandwerk*. Koln: Konemann Verlagsgesellschaft.
20. Sielman, M. (2011). *Masters: Art Quilts, Vol. 2. major Works by Leading Artists*. NY: Lark Crafts.
21. Singer, R. *Circles Coat*. Skatīts 20.06.2013. <http://ruthsinger.com/artist/gallery/circles-coat/>
22. *Textile Impression*. (2009). Skatīts 13.04.2013. [http://www.intelligent.lv/lv/Textile-impresionen/15390\\_25365.html](http://www.intelligent.lv/lv/Textile-impresionen/15390_25365.html)
23. *Traditional American Quilt-Craft From Maryland*. (2005). Skatīts: 11.04.2013. <http://www.dcpages.com/gallery/Maryland-State-Fair/DSC06609.jpg.html>
24. *The American Context. American Gothic*. (2010). Skatīts: 28.03.2013. <http://lukehaynes.com/the-american-context/>



**AUTORI**

**AUTHORS**





### **Sergejs Algins**

*Sanktpēterburgas Valsts kultūras un mākslas universitātes Tautas mūzikas instrumentu katedras aspirants*

2006. gadā absolvējis N. Rimski-Korsakova mūzikas koledžas akordeona nodaļu (pedagogs M. Govoruško). 2006. gadā iestājies Sanktpēterburgas Valsts kultūras un mākslas universitātē (pedagogs N. Kravcovs). Studiju laikā kļuvis par starptautisku konkursu laureātu (Sanktpēterburga, Itālija, Šveice, Francija). Pašlaik – koncertējošs akordeonists, Sanktpēterburgas Valsts kultūras un mākslas universitātes aspirants (zinātniskais vadītājs – N. Kravcovs).

### **Diāna Apele**

*Mg.art., Mg.paed., Rēzeknes Augstskola, Izglītības un dizaina fakultāte, lektore*

Zinātnisko pētījumu virzieni: dizaina izglītība Latvijā; grafiskais dizains; interjera dizains. Dalība starptautiskajās konferencēs un praktiskās darbības pieredze ārvalstu augstskolās Latvijā, Lietuvā, Polijā, Portugālē u. c. Mākslinieciskā darbība: personālizstādes un grupu izstādes Latvijā, Lietuvā, Baltkrievijā, Turcijā u. c.

### **Nataļja Boļšakova**

*Filoloģijas zinātņu kandidāte, Pleskavas Valsts universitāte, Reģionālo filoloģisko pētījumu zinātniskās un izglītības laboratorijas vadītāja, docente*

Aizstāvējusi disertāciju Ļeņingradas Valsts universitātē. Zinātniskās intereses – valodas teorija, dialektoloģija, etnolingvistika, leksikogrāfija, sarunvaloda. Nodarbojas ar Pleskavas izlokšņu pētījumiem ekspedīcijās un laboratorijā. Sastādījusi izdevumu «Псковский областной словарь с историческими данными». Aptuveni 100 publikāciju autore, rakstu krājumu redaktore. Vada aspirantu zinātnisko darbu. Vada zinātniski pētnieciskus projektus, kam piešķirti federālo un reģionālo fondu granti.

### **Sergei Algin**

*A postgraduate student of St. Petersburg State University of Culture and Arts department of folk instruments*

In 2006 he graduated the music college named after N. A. Rimsky Korsakov the speciality of accordion (teacher Govorusko M. P.) In 2006 he entered St. Petersburg State University of Culture and Arts (teacher Kravcov N. A.). During the studies he became the laureate of the international competitions (St. Petersburg, Italy, Sweden, France) At present moment he is a performing accordionist, a postgraduate student of St. Petersburg State University of Culture and Arts (scientific head Kravcov N. A.).

### **Diana Apele**

*Mg.art., Mg.paed., Rezekne University of Applied Sciences, Faculty of Education and Design, a lecturer*

The trends of scientific research: design education in Latvia; graphical design; interior design. Participation at international conferences and experience of practical work at foreign universities in Latvia, Lithuania, Poland, Portugal and other. Artistic activities: solo shows and group exhibitions in Latvia, Lithuania, Byelorussia, Turkey etc.

### **Natalia Bolshakova**

*Candidate of Philological Sciences, Pskov State University, a head of scientific and educational laboratory of regional philological researches, docent*

She has defended the doctoral thesis at the Leningrad State University. Sphere of scientific interests: linguistics' theory, dialectology, ethno-linguistics, lexicography, informal conversation. She is engaged in forwarding and laboratory researches of the Pskov dialects, is the originator “The Pskov regional dictionary with historical data”. She is the author of about 100 publications, the editor of collections of the articles. She directs scientific work of graduate students. The head of the research projects, which have got grant support of federal and regional funds.

### **Inese Brants**

*Mg.art., zinātniskā grāda pretendente, Bērnu un jauniešu centrs „Laimīte”, porcelāna apgleznošanas studija, vadītāja*

Kopš 1989. gada – Latvijas Mākslinieku savienības biedre; kopš 1995. gada – porcelāna apgleznošanas simpoziju vadītāja Latvijas Mākslinieku savienības mākslas centrā Zvārtavā. 2003. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā (LMA) iegūts maģistra grāds mākslā; no 2009. līdz 2012. gadam studijas LMA doktorantūrā; pētījuma tēma: porcelāna virsglazūras apgleznošanas tehnikas. Dalība starptautiskajās konferencēs un projektos.

### **Rīta Burceva**

*Mg.paed., Rēzeknes Augstskola (RA), lektore*

Latvijas Universitātes Pedagoģijas un psiholoģijas fakultātes absolvente (1992). Iegūtas profesionālās kvalifikācijas latviešu filoloģijā (1992), sabiedriskajās attiecībās (2012), profesionālais maģistra grāds izglītības zinātnē ar kvalifikāciju „Karjeras konsultants” (2009). Pašlaik – RA studiju programmas „Pedagoģija” doktorante. Pētnieciskās intereses saistās ar izglītības vides, kultūrizglītības un muzeju pedagoģijas jautājumiem.

### **Austra Celmiņa-Keirāne**

*Mg.art., Latvijas Universitāte (LU), Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, lektora p. i.*

Mākslas maģistra grādu ieguvusi 2000. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā. Kopš 2008. gada strādā LU studiju programmā “Māksla”. Pētāmā tēma ietver latviešu mitoloģijas tēlu un sižetu atspoguļojumu tēlotājā mākslā 19. gs. beigās un 20. gs. pirmajā pusē Latvijā, pievēršot uzmanību vizuālā veidola rašanās nosacījumiem un iespējamām ietekmēm.

### **Inese Brants**

*Mg.art., the Candidate for Ph.D., the head of children and youths' centre “Laimite”, the workshop of china painting*

Since 1989 – the member of Latvia Artists' association; since 1995 – the head of china painting symposiums in the arts centre of Latvia Artists' association in Zvartava. In 2003 Master's degree in arts was acquired in Art Academy of Latvia; 2009-2012 doctoral studies at Art Academy of Latvia; the topic of research: the painting techniques of china upper glazing. Participation at international conferences and in projects.

### **Rīta Burceva**

*Mg.paed., Rezekne University of Applied Sciences, a lecturer*

She is a graduate of University of Latvia Faculty of Education and psychology (1992). She acquired Professional qualifications in Latvian philology (1992), public relations (2012), Professional Master's degree in Education science with qualification “Career advisor” (2009). At present – a doctoral student of Rezekne University of Applied Sciences' study programme “Pedagogy”. Research interests are concerned with the issues of educational environment, culture education and pedagogy of museums.

### **Austra Celmiņa-Keirane**

*Mg.art., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Arts, an acting lecturer*

Master in arts' degree was taken in 2000 at Art Academy of Latvia. She has been working at University of Latvia in the study programme “Arts”. The research topic includes the reflection of the images and plots of Latvian mythology in fine arts at the end of 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century in Latvia, paying attention to the conditions of visual image's origination and possible influences.

### **Iveta Dukalska**

*Mg.philol., Rēzeknes Augstskola (RA),  
lektore*

2003.g. absolvēta RA, iegūstot humanitāro zinātņu bakalaura grādu vēsturē; 2006.g. – Latvijas Universitāte (LU), filoloģijas maģistra grāds folkloristikas nozarē; kopš 2010. g. – doktora studijas LU. Galvenie pētījuma virzieni: tradicionālā kultūra, tautas mūzika, folklorā. Pētījumos īpaša uzmanība tiek pievērsta Latgales reģiona tradicionālajai kultūrai un mūzikai.

### **Iveta Dukalska**

*Mg.philol., Rezekne University of Applied  
Sciences, a lecturer*

In 2003 she graduated Rezekne University of Applied Sciences and has taken Bachelor's degree of Humanities in history. In 2006 she took Master's degree in philology in the branch of folklore studies at University of Latvia. Since 2010 she has been doing doctoral studies at University of Latvia. The main trends of research: traditional culture, folk music, folklore. A particular attention in her research works has been paid to the traditional culture and music of Latgale region.

### **Ilze Dūdiņa**

*Mg.art., Latvijas Mākslas akadēmija (LMA),  
docente*

1993. gadā absolvēta LMA; 2001. gadā iegūts maģistra grāds LMA; kopš 2011. gada studijas LMA doktorantūrā. Kopš 2000. gada – LMA Stikla mākslas katedras docente; vieslektore ārzemju augstskolās (Igaunijā, Somijā, ASV). Kopš 1998. gada ir Latvijas Mākslinieku savienības biedre, bet kopš 2002. gada – *Glass Art Society* (G.A.S.) biedre. Kopš 1992. gada – dalība izstādēs Latvijā un ārvalstīs. Vairāku publikāciju par stikla mākslu autore.

### **Ilze Dudina**

*Mg.art., Art Academy of Latvia, a docent*

In 1993 she graduated Art Academy of Latvia; in 2001 she took Master's degree at Art Academy of Latvia; since 2011 she has been doing doctoral studies at Art Academy of Latvia; since 2000 – a docent at Art Academy of Latvia the department of glass arts, a guest lecturer at foreign higher education institutions (Estonia, Finland, the USA). Since 1998 she is a member of Artists' Union of Latvia, but since 2002 – a member of Glass Art Society. Since 1992 – participation at exhibitions in Latvia and abroad. She is an author of several publications on glass arts.

### **Mairita Folkmane**

*Mg.paed., Daugavpils Universitāte (DU),  
Mūzikas un mākslu fakultāte, docente*

Zinātnisko pētījumu virzieni: mūsdienu māksla un mākslas izglītības attīstība Latvijā. 1999. g. Latvijas Mākslas akadēmijā pabeigta prof. P. Martinsona keramikas meistardarbnīca, 2004. g. DU iegūts maģistra grāds pedagogijā. Kopš 1998. g. Daugavpils reģiona mākslinieku asociācijas valdes locekle. Dalība starptautiskajās zinātniskajās konferencēs, izstādēs, mākslas projektos Latvijā un ārzemēs.

### **Mairita Folkmane**

*Mg.paed., University of Daugavpils Faculty of  
Arts and Music, a docent*

The trends of scientific research: modern arts and development of arts education in Latvia. In 1999 she graduated the ceramics' workshop of professor P. Martinsons at Art Academy of Latvia. In 2004 she took Master's degree in pedagogy at University of Daugavpils. Since 1998 – a member of artists' association board of Daugavpils region. Participation at scientific conferences, exhibitions, arts' projects both in Latvia and abroad.

**Silvija Geikina**

*Mg.paed., Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, lektore*

1967. gadā beigusi Maskavas A. Lunačarska Teātra mākslas institūta teātra zinātnes fakultāti, ieguvusi teātra zinātnieces kvalifikāciju. 1998. gadā ieguvusi maģistra grādu pedagoģijā. Latvijas preses izdevumos publicējusi recenzijas par teātru iestudējumiem, sezonas apskatus, problēmu rakstus, aktieru portretus, u. c. Vairāku grāmatu autore: „Ironiskais romantiķis” (par aktieri Valentiņu Skulmi, 1997), „Noslēpumainā spēlmane Ļena” (par aktrisi Helēnu Romanovu, 1999), „Ar teātri saindētie” (par aktieru Vazdiku dzimtu, 2004), „Klētņieki – ar grimu, bez grima” (par aktieru Klētņieku dzimtu, 2006), „Jaunatnes teātris” (2011). Pašreizējais pētījuma virziens saistās ar Daugavpils teātra vēsturi no pirmsākumiem līdz mūsu dienām.

**Signe Grūbe**

*Mg.sc.pol., Rīgas Stradiņa universitāte, doktora grāda pretendente socioloģijā*

Autore publikācijām mākslas socioloģijā par mākslinieku pozīciju sociālajā telpā un vizuālās mākslas interpretāciju sabiedrībā, veidojot nacionālo identitāti. Promocijas darba tēma „Gleznotāju līdzdalība latviešu nacionālās identitātes konstruēšanā un satura interpretācijā mākslas lauka ietvaros”. Pētniecības intereses skar jautājumus par varas realizēšanu ar kultūras institūciju starpniecību, par nācijas koncepta veidošanos, nostiprināšanos un transformēšanos, par nacionālās identitātes ietekmi uz kultūrpolitiku.

**Andra Irbīte**

*Mg.art., Latvijas Universitāte (LU), lektore, dizainere, LDS valdes locekle, Latvijas Dizaina padomes locekle*

1980. gadā absolvēta Valsts Mākslas akadēmijas interjera un iekārtu nodaļa; 2006. gadā apgūta tālākizglītības programma LU: Augstskolu mācībspēku pedagoģiskā pilnveide / Inovācijas augstākās izglītības

**Silvija Geikina**

*Mg.paed., Riga Teacher training and Educational Management Academy, a lecturer*

In 1976 she graduated Moscow Lunacharsky Institute of Theatre Arts the faculty of theatre science, acquiring the qualification of theatre scientist. In 1998 she acquired Master's degree in education. Her critical reviews on theatre performances, seasonal reviews, problem articles, the portraits of the actors and others were published in Latvia's mass media. She is an author of several books: “An Ironic Romanticist” (about the actor Valentins Skulme, 1997), “An Enigmatic Performer Lena” (about the actress Helena Romanova, 1999), “The poisoned by theatre” (about the kin of the Vazdiks, 2004), “The Kletņieki – with Make-up, without Make-up” (about the kin of the actors the Kletņieki, 2006), “The Youth Theatre” (2011). The present trend of research is concerned with history of Daugavpils theatre since its origin to nowadays.

**Signe Grube**

*Mg.sc.pol., Riga Stradiņš University, a candidate for Ph.D. in sociology*

The author's publications are arts' sociology about the position of the artists in social space and interpretation of visual arts in the community, forming a national identity. The topic of doctoral thesis – “Participation of painters in the formation of the national identity and interpretation of the content in the framework of the arts' field”. The research interests is concerned with the issues of power implementing by the assistance of culture institutions; with formation, strengthening and transformation of nation's concept, about the influence of national identity on culture policy.

**Andra Irbīte**

*Mg.art., University of Latvia, a lecturer, a designer, a member of Latvia Design Association, a member of Latvia Design Board*

In 1980 she graduated Art Academy of Latvia; the department of interior and equipment, in 2006 she acquired the further education programme “A pedagogical perfection of higher education institutions / Innovations in the

sistēmā / Izglītības darba vadība. Šobrīd studijas LU doktora studiju programmā „Izglītības vadība”. Akadēmiskā darba pieredze: docētāja Starptautiskajā Praktiskās psiholoģijas augstskolā (2003-2007); Baltijas Starptautiskās akadēmijas docente (2004-2006), kopš 2008. gada – LU lektore. Profesionālā darba pieredze: LMS Dekoratīvās mākslas kombināta radošā māksliniece (1980-1990), “Artdizains” dizainere (1990-1993), SIA „Rožupe” māksliniece (1994-1998); kopš 2009. gada – „A. E. K. design” galvenā dizainere.

### **Darja Kasjanova**

*Pleskavas Valsts universitāte, Dizaina un mākslu katedras asistente, speciāliste*

2012. gadā apguvusi specialitāti Pleskavas Valsts universitātes Tehnoloģijas un dizaina fakultātē. Maketēšanas, ornamentālās kompozīcijas, tehniskās zīmēšanas un citu priekšmetu pedagogs. Vada nodarbības Dekoratīvās un lietišķās daiļrades skolā, kas nodibināta uz fakultātes bāzes. Pilsētas, apgabala un valsts līmeņa izstāžu un konkursu dalībniece.

### **Iveta Kepule**

*Mg.paed., Rēzeknes 5. vidusskola, mūzikas skolotāja*

1985. gadā absolvēta Rēzeknes Jāņa Ivanova mūzikas vidusskolas kora diriģēšanas nodaļa; 2000. gadā – Daugavpils pedagoģiskā universitāte. 2007. gadā iegūta multiplikatora, bet 2011. gadā mentora kvalifikācija. Kopš 2011. gada – Rēzeknes Augstskolas doktorante. Pētījuma virziens: skolēnu pašizteikšanās mūzikas mācībās.

### **Mārīte Kokina-Lilo**

*Mg.art., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, lektore*

1979. gadā absolvēta Rēzeknes Lietišķās mākslas vidusskolas Aušanas nodaļa. No 1983. līdz 1988. gadam studijas Mākslas Akadēmijas Tekstilmākslas nodaļā. No 1990. līdz 2012. gadam Latvijas Universitātes

system of higher education / Management of education work at University of Latvia. Now she has been doing doctoral studies at University of Latvia in programme “Management of Education. Academic work experience: a lecturer at International Higher School of Practical Psychology (2003-2007); a docent at Baltic International Academy (2004-2006), since 2008 – a lecturer at University of Latvia. Professional work experience”: in a creative artist of ornamental arts’ complex of Artists’ Union of Latvia (1980-1990), a designer at “Artdizains” (“Art design” (1990-1993)), an artist at “Rožupe” (1994-1998), since 2009 – a chief designer at “A. E. K. design”.

### **Daria Kasianova**

*Pskov State University, a assistant, a specialist*

In 2012, she graduated from the Faculty of specialty technology and design Pskov State University. Teacher prototyping, ornamental composition, technical drawings and other disciplines. Teaches classes in the school of arts and crafts, founded on the basis of the faculty. Works in graphics, has two solo exhibitions in Pskov. A participant of the city, regional, national exhibitions and competitions.

### **Iveta Kepule**

*Mg.paed., Rezekne Secondary school No 5, a teacher*

In 1985 she graduated Rezekne Secondary music school named after Janis Ivanovs, the department of choir conduction, in 2000 – Daugavpils Pedagogical University. In 2007 she acquired the qualification of a multiplier, but in 2011 – the one of a mentor. Since 2011 she is a doctoral student at Rezekne University of Applied Sciences. The research trend: students’ self-expression in music studies.

### **Marite Kokina-Lilo**

*Mg. art., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Arts, the department of teachers’ education, a lecturer*

In 1979 she graduated Rezekne Secondary School of Applied Arts weaving department. 1983-1988 – studies at Art Academy of Latvia Textile arts’ department. 1990-2012 – an assistant lecturer at University of Latvia,

Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultātes asistente, kopš 2012. gada – lektore (docējamie studiju kursi „Tekstils un tā mācību metodikas”, „Dabas materiālu kompozīcija” u. c.).

### **Olga Kosiborod**

*Pedagoģijas zinātņu kandidāte, Maskavas Pilsētas pedagoģiskā universitāte, docente*

No 2003. līdz 2012. gadam – Maskavas Humanitārā pedagoģiskā institūta (MHPI) Sociālās un kultūras darbības teorijas un metodikas docente; kopš 2012. gada – MHPI Kultūras un brīvā laika organizācijas katedras docente; vairāku zinātnisko publikāciju, metodisko izstrādņu autore, zinātnisko darbu un projektu vadītāja. 2003. gadā piešķirts Maskavas kultūras darbinieka Goda nosaukums; no 2013. gada – Krievijas Mākslas akadēmijas Goda locekle. No 1991. gada – sieviešu kamerkora "Гофман-хор" mākslinieciskā vadītāja, no 2003. gada – studentu kamerkora "HOL-CHOIR" vadītāja. Kopš 2004. gada organizē pasākumus «Музыкальные вечера» Zuraba Cereteli mākslas galerijā. No 2010. gada – Starptautiskā koru festivāla «Хрустальная часовня» direktore.

### **Baiba Kurpniece**

*Mg.art., J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija (LMA), lektore*

1997. gadā absolvējusi LMA, iegūstot mākslas maģistra akadēmisko grādu, kopš 2009. gada studē LMA doktora studiju programmā, izstrādājot promocijas darbu par simfoniskā orķestra institūtu Latvijas mūzikas kultūras jaunākajā periodā. Kopš 1997. gada – LMA docētāja (studiju kurss „Laikmetīgā mūzika”). No 1998. līdz 2007. g. – orķestru „Rīgas kamerģimī”, „Sinfonietta Rīga” un projekta “Rīgas Festivāla orķestris” direktore, kopš 2008. gada – koncertaģentūras „Latvijas koncerti” un kamerorķestra „Sinfonietta Rīga” mākslinieciskā producete.

Faculty of Education, Psychology and Arts, since 2012 – a lecturer (study courses – “Textile and methodology of its teaching”, “Composition of natural materials” and others).

### **Olga Kosiborod**

*A candidate of pedagogical sciences, Moscow City pedagogical University, a docent*

2003-2012 – a docent at the department of theory and methodology of social – cultural work; since 2012 – a docent at the department of cultural – leisure activities at social institute of Moscow Humanities Pedagogical Institute, an author of many scientific publications, study – methodological complexes, a supervisor of scientific works and projects. Since 2003 – a honorary worker of culture in Moscow, since 2013 – a honorary member of Russia’ Academy of Arts; since 1991 – an artistic leader of female chamber “Hofman choir”, since 2003 – a leader of students’ chamber choir “HOL-CHOIR”. Since 2004 – an organiser of “Musical Evenings” at the Arts Gallery of Zurab Cereteli. Since 2010 – a director of International choir festival «Хрустальная часовня». (“A crystal chapel”).

### **Baiba Kurpniece**

*Mg.art., Jazeps Vītols Latvian Academy of Music, a lecturer*

In 1997 she graduated Jazeps Vītols Latvian Academy of Music, acquiring Master’s academic degree in arts, since 2009 she has been doing doctoral studies at Jazeps Vītols Latvian Academy of Music, working out the doctoral thesis on the institute of symphony orchestra during the latest period of Latvia’s music culture. Since 1997 – a lecturer at Jazeps Vītols Latvian Academy of Music (study course – “Modern music”. 1998-2007 – a director of the orchestra “Riga Chamber Musicians”, “Sinfonietta Riga” and the project “The Orchestra of Riga Festival”, since 2008 – an artistic producer of the concert agency “Latvia’s Concerts” and the chamber orchestra “Sinfonietta Riga”.

**Aleksandrs Lisovs**

*Dr.art, Vitebskas Valsts universitāte,  
Pasaules vēstures un kultūras katedra,  
docents*

Vairāk nekā 150 zinātnisku publikāciju autors. ICCEES Pasaules Kongresu Tamperē (Somija), Berlīnē (Vācija), Stokholmā (Zviedrija) dalībnieks, piedalījies konferencēs Krievijā, Ukrainā, Lietuvā, Latvijā, Vācijā, Francijā, Kanādā. Zinātnisko interešu joma: Baltkrievijas tēlotājmāksla 19.-20. gs., Vitebskas mākslas skolas vēsture, krievu avangards, krievu ārzemju mākslinieki, Kazimirs Malevičs un viņa loks, Marka Šagāla biogrāfijas agrīnais posms un māksla.

**Nadžežda Liščenko**

*Pleskavas Valsts Universitāte, Filoloģijas  
Fakultāte, Reģionālo filoloģisko pētījumu  
laboratorija*

2007. gadā pabeigta Pleskavas Valsts Pedagoģiskās Universitātes krievu valodas un literatūras fakultāte, 2007. gadā iestājās Krievijas Zinātņu Akadēmijas Krievu literatūras institūta (Puškina Māja) doktorantūras programmā. Tiek strādāts pie promocijas darba „Folkloras vākšana Pleskavas rajonā: vietējo zināšanu aktivitātes, pierakstu ģeogrāfija”. Pētījumu intereses: Pleskavas rajona folkloras historiogrāfija un folkloras arhīvu mūsdienu glabāšanas veidi. 13 zinātnisko darbu autore. Iegūti Valsts reģistrācijas datu bāzu divi sertifikāti. Veic humanitāro zinātņu Krievijas Fonda atbalstītu Federālo mērķprogrammu „Inovātīvās Krievijas pētījumi un zinātniski – pedagoģiskais personāls” (2009-2013).

**Ioannis Makris**

*Doktora grāds un tālākas studijas  
psiholoģijā, Pedagoģiskās un Tehnoloģiskās  
Izglītības Augstskola – Atēnas, asociētais  
profesors*

Dr. I.Makris – komponists, diriģents. Grāds mūzikā iegūts Parīzes IV-Sorbonas Universitātē (Francija), kā arī klasiskās ģitāras spēlē un Bizantijas mūzikā (Grieķijā). Pēc doktora grāda iegūšanas turpināja pēcdoktorantūras studijas psiholoģijā Ecole Pratique des Hautes Etudes (Francijā). Viņš

**Alexander Lisov**

*Dr.art, Vitebsk State University, Docent of  
Department of the World History and Culture*

Author more than 150 scientific publications. The participant of World Congresses of ICCEES in Tampere (Finland), Berlin (Germany), Stockholm (Sweden), conferences in Russia, Ukraine, Lithuania, Latvia, Germany, France, Canada. Area of scientific interests: the fine Arts of Belarus in the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries: history of the Vitebsk art school; Russian avant-garde; Russian artists of the Abroad; Kazimir Malevich and his circle; the early period of the biography and art of Mark Chagal.

**Nadezhda Lishenko**

*Pskov State University, Faculty of Philology,  
Laboratory of regional philological research*

Having graduated from Faculty of Russian language and literature of Pskov State Pedagogical University in 2007, entered a PhD program in the Institute of Russian literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences. I am writing a PhD thesis “The gathering of folklore in the Pskov region: the activities of local lore, geography of the records”. Research interests are in the folklore historiography of the Pskov region and modern ways of storing folklore archives. The author of 13 scientific articles. Winner of two certificates of state registration databases. Do research, supported by the Russian Foundation for the Humanities, the Federal Target Program “Research and scientific-pedagogical personnel of innovative Russia” 2009-2013.

**Ioannis Makris**

*Post Doctoral & Doctoral Degree in  
Psychology, High School of Pedagogical and  
Technological Education – Athens,  
an associated professor*

Dr. Ioannis Makris (Composer / Conductor). Degree in Music from Paris IV-Sorbonne University (France), in Classic Guitar and in Byzantine music (Greece). He received his Ph.D and his Post – Ph. D. in Psychology from the Ecole Pratique des Hautes Etudes (France). He has made speeches and lectures on Music,

ir lasījis lekcijas par mūziku, psiholoģiju un mūzikas terapiju Anglijā, Portugālē, Holandē, Grieķijā, Tunisijā un Lietuvā. Daudzus gadus viņš bija atbildīgs par mūzikas ansambļiem un to aktivitātēm. Pašlaik Dr. I. Makris komponē un māca mūziku. Viņa darbs koncentrējas uz simfonisko mūziku, instrumentālo mūziku un skaņas veidošanu.

### **Antra Medne**

*Mg.art., Aleksandra Čaka muzejs, direktore*

1990. gadā iegūts bakalaura grāds kultūrizglītības darba specialitātē Latvijas Valsts konservatorijā, 1997. gadā – Mākslas maģistra grāds Latvijas Kultūras akadēmijā, kultūras teorijas specialitātē. Vairāk kā 40 populārzinātnisku publikāciju autore Latvijas un ASV laikrakstos. Kopš 2003. gada kā ICOM (Starptautiskās muzeju padomes) biedre piedalās starptautiskās konferencēs Eiropā. Saņemtie apbalvojumi – Latvijas Kultūras ministrijas Atzinības Raksts 2009, Aleksandra Čaka Balva 2011. Grāmatu “Čaks virtuvē” (2012) un “Tagadnes dzejnieks. A. Čaka konferences priekšlasījumi” (2012) sastādītāja un autore.

### **Silvija Ozola**

*Mg.arch., Rīgas Tehniskās universitātes (RTU) Liepājas filiāle, lektore*

1980. gadā absolvēta Rīgas Politehniskā institūta Celtniecības fakultāte, iegūta arhitekta specialitāte; 2003. gadā – Latvijas Sporta pedagoģijas akadēmija, iegūts izglītības un sporta darba speciālistes diploms; 2008. gadā – RTU Arhitektūras un Pilsētplānošanas fakultāte, iegūts maģistra grāds arhitektūrā; 2010. gadā pabeigtas studijas RTU Arhitektūras un pilsētplānošanas fakultātes doktora studiju programmā „Arhitektūra”. Akadēmiskā darba pieredze: lektore Rīgas Celtniecības koledžā (2005-2010); kopš 2006. gada – RTU lektore. Profesionālā darba pieredze: arhitekta projektēšanas institūtā „Lauku projekts” (1980-1983); arhitekta Liepājas rajona arhitekta projektēšanas grupā (1984-1990). Autore publikācijām par ainavu arhitektūru, pilsētbūvniecību, arhitektūru.

Psychology and Music Therapy in England, Portugal, Holland, Greece, Tunisia and Lithuania. For many years was in charge of academic musical ensembles and activities. Actually Dr. Makris compose and teach music. His work is focus Symphonic Music, in Word Instrumental Music and in Sound Design.

### **Antra Medne**

*Mg.art., Aleksandrs Caks Museum, a director*

In 1990 she acquired Bachelor's degree in culture – educational work at Latvia State Conservatoire, in 1997 she acquired Master's degree in arts at Latvia Academy of Culture, the speciality of culture theory. She is the author of more than 40 popular-science publications in the newspapers in Latvia and the USA. Since 2003 she has participated at international conferences in Europe as the member of ICOM (the board of international museums). She has been awarded the following prizes: the Award of acknowledgement of Latvia Ministry of Culture in 2009, an award of Aleksandrs Caks in 2011. She is a compiler and an author of the books “Caks in the Kitchen” (2012), “The poet of the Present. The readings of A. Caks conference” (2012).

### **Silvija Ozola**

*Mg.arch., Riga Technical University, Liepaja branch, a lecturer*

In 1980 she graduated Riga Polytechnic Institute, Faculty of Construction and acquired the speciality of an architect; in 2003 she graduated Latvia Pedagogical Academy of Sports and acquired a diploma of a specialist in education and sports work; in 2008 she acquired Master's degree at Riga Technical University, Faculty of Architecture and City Planning at the study programme “Architecture”. She has the following experience of academic work: a lecturer at Riga Construction College (2005-2010); since 2006 – a lecturer at Riga Technical University Professional work experience: an architect at the design institute “Country Project” (1980-1983); an architect in Liepaja region designing group (1984-1990). She is an author of publications on the landscape architecture, city construction and architecture.



### **Vladislavs Pauris**

*Mg.art., Rēzeknes Augstskola, asociētais profesors*

Zinātnisko pētījumu virzieni: „Skolēnu un studentu radošā darbība vizuālajā mākslā un dizaindarbībā”, „Tautas un profesionālā māksla Latgalē mūsdienu kultūras situācijā”. Dalība vairākās zinātniskajās konferencēs Latvijas un ārzemju augstskolās, 18 publikāciju autors (atsevišķi zinātniskie raksti pieejami starptautiskajās datu bāzēs). Mākslinieciskā darbība: kopš 1986. gada – Latvijas mākslinieku savienības biedrs; astoņas personālizstādes Latvijā un ārzemēs; aktīva dalība grupu izstādēs Latvijā un ārzemēs (kopskaitā 85).

### **Skaidrīte Romančuka**

*Mg.paed., Rēzeknes Mākslas un dizaina vidusskola, Austrumlatgales radošo pakalpojumu centrs, apģērbu dizaina izglītības programmas pedagogs.*

### **Natalja Rikuņina**

*Maskavas Pilsētas pedagoģiskā universitāte (MPPU), Kultūras un brīvā laika organizācijas katedras asistente, speciāliste*

No 2013. gada – MPPU Sociālā institūta maģistrante; vairāku zinātnisku publikāciju un projektu autore. MPPU un Maskavas studentu centra zinātnisko konkursu laureāte. Studentu kamerkora "HOL-CHOIR" kormeistare.

### **Lolita Šelvaha**

*Mg.paed., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, lektore*

1982. gadā absolvēta Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas Rokdarbu nodaļu. No 1985. līdz 1990. gadam studijas Latvijas Universitātes (LU) Pedagoģijas fakultātē, iegūta tēlotājas mākslas, darbmācības un rasēšanas skolotāja kvalifikācija. No 1990. gada līdz 1995. gadam – asistente LU Pedagoģijas fakultātē. 1992. gadā iegūts maģistra grāds pedagoģijā. Kopš 1995. gada LU lektore (docējamie studiju kursi „Tekstila

### **Vladislavs Pauris**

*Mg.art., Rezekne University of Applied Sciences, an associated professor*

The trends of his scientific research are as follows: “Creative activity of pupils and students in visual arts and design work”, “Amateur and professional arts in Latgale in the situation of modern culture”. He has participated at several scientific conferences at Latvia and foreign higher education institutions and is the author of 18 publications (some scientific papers are available in the international data bases). As to his artistic activities, he is a member of the Artists Union of Latvia, he has had 8 solo exhibitions in Latvia and abroad and has participated in group exhibitions in Latvia and abroad (85 in total).

### **Skaidrite Romancuka**

*Mg.paed., Rezekne Secondary School of Arts and Design, the Eastern Latgale Centre of Creative Services, a teacher of clothes' design education.*

### **Natalia Rykunina**

*Moscow City pedagogical university, department of cultural – leisure activities, an assistant, a specialist*

2013 a Master student of the training trend “Socio-cultural work” (Moscow city Pedagogical University); an author of many scientific publications and projects. Laureate of a scientific competition of Moscow city pedagogical university and Moscow students' centre. A choir master of the students' chamber choir “HOL-CHOIR”.

### **Lolita Selvaha**

*Mg.paed., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Arts, the department of teachers' education, a lecturer*

In 1982 she graduated Riga Secondary School of Applied Arts, the department of needlework. From 1985 to 1990 she studied at University of Latvia, Faculty of Education and acquired the qualification of fine arts, handicraft and technical drawing teacher. From 1990 to 1995 she was an assistant at University of Latvia, Faculty of Education. In 1992 she acquired Master's degree in education. Since 1995 she is a lecturer at

un tā mācību metodikas”, „Uzturmācība un mācību metodikas”, „Mājsaimniecības un mājturības mācību metodika” u. c.).

### **Māra Urdziņa-Deruma**

*Dr. paed., Latvijas Universitāte (LU), Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, docente*

1986. gadā absolvēta Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas Rokdarbu nodaļa, no 1986. gada studijas LU Pedagoģijas fakultātē. 1991. gadā absolvēta LU, iegūstot tēlotājas mākslas, darbmācības un rasēšanas skolotāja kvalifikāciju. 1994. gadā iegūts maģistra grāds pedagoģijā. 2002. gadā aizstāvēts promocijas darbs „Tekstils kā mākslas izglītības sastāvdaļa topošo mājturības skolotāju studijās augstskolā”. No 1991. līdz 1995. gadam – asistente LU Pedagoģijas fakultātē. No 1995. līdz 2003. gadam – lektore LU. Kopš 2003. gada LU docente (studiju kursi „Tekstila un tā mācību metodikas”, „Mākslas pedagoģija” u. c.).

### **Andris Vecumnieks**

*Mg.art, Jāzeps Vītola Latvijas mūzikas akadēmija (JVLMA), asociētais profesors*

No 1999. līdz 2008. g. JVLMA dekāns un akadēmiskā darba prorektors; kopš 1997. gada JVLMA docētājs; lasa akadēmiskās un populārzinātniskās lekcijas akadēmiskās un kultūras institūcijās; eksperts un konsultants LR KM un IZM institūcijās. Bērnu un jauniešu koncertu koncepcijas izstrāde un vadība ar LNSO (piem., LR 3 *Klasika*, konkursu žūriju komisiju loceklis, LMB žūrijas loceklis, VKKF MDP eksperts). Dalība starptautiskajās konferencēs, publikācijas par J. Karlsona mūziku, 20. gs. mūzikas vēsturi.

University of Latvia (the courses – “Methodologies of textile and its studies”, “Nutrition and study methodologies”, “Methodology of Household and arts and crafts” and others).

### **Mara Urdzina-Deruma**

*Dr.paed., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Arts, the department of teachers' education, a docent*

In 1986 she graduated Riga Secondary School of Applied Arts, the department of needlework; from 1986 she studied at University of Latvia, Faculty of Education. She graduated University of Latvia in 1991 and acquired the qualification of fine arts, handicraft and technical drawing teacher. In 1994 she acquired Master's degree in education. In 2002 she defended the Doctoral Thesis “Textile as a constituent in the studies of arts and crafts teachers-in- training at higher education institution”. From 1991 to 1995 she was an assistant lecturer at University of Latvia, Faculty of Education. From 1995-2003 she was a lecturer at University of Latvia. Since 2003 she is a docent (the courses – “Methodology of textile and its studies”, “Arts' education” and others).

### **Andris Vecumnieks**

*Mg.art, Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, an associated professor*

From 1999-2008 he was a dean and a pro-rector of academic work at Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, since 1997 he has been a member of academic staff of Jazeps Vitols Latvian Academy of Music. He reads academic and popular – science lectures also at the institutions of culture. He works as an expert and advisor at the institutions of Latvia Ministry of Education and Science and Ministry of Culture. He has worked on working out and management of the concepts of children and youths' concerts with Latvia National Symphony Orchestra (for example, Latvia Radio 3 *Classics*, he is a member of jury board of competitions, a jury member of LMB, an expert of the State Culture Capital Fund MDP. He has participated at international conferences and has publications about J. Karlson's music, history of the 20<sup>th</sup> century music.

**Liene Zarembo**

*Mg.paed., Rēzeknes Augstskola, Izglītības un dizaina fakultāte, lektore*

Zinātnisko pētījumu virziens: mākslas pedagoģija, kreativitātes stratēģijas mācību procesā. Radošo interešu joma: kreativitāte un pašaktualizācija tekstildizainā. Dalība zinātniskajās konferencēs Latvijā un ārzemēs. Kopš 1998. gada publikācijas par kreativitātes teorētiskajiem un empīriskajiem pētījumiem. Vieslekcijas par tekstildizainu (Lietuva, Turcija).

**Liene Zarembo**

*Mg.paed., Rezekne University of Applied Sciences, Faculty of Education and Design, a lecturer*

The trend of scientific research: arts' education, strategies of creativity in study process. The sphere of creative interests: creativity and self – activating in textile design. She has participated at scientific conferences in Latvia and abroad. Since 1998 she has been writing papers on theoretical and empirical research works on creativity. She has read guest lectures on textile design in Lithuania and Turkey.

**MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ**  
**II starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli**  
Rēzekne, 2013. – 228 lpp.

---

**RA izdevniecība**  
Atbrīvošanas alejā 115, Rēzeknē, LV 4601, Latvijā  
*Tālrunis/fakss:* +371 64625840  
*E-pasts:* izdevnieciba@ru.lv  
<http://izdevnieciba.ru.lv>