

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

ISSN 2256-022X

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ

III starptautiskās zinātniski praktiskās
konferences materiāli

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE

Proceedings of the 3rd International
Scientific and Practical Conference



Rēzekne
2014

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

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE:
Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference

Redakcijas kolēģija / Editorial Board

Dr. paed. Jānis Dzerviniks (Rēzeknes Augstskola, Latvija)

Dr. art. Ilma Grauzdiņa (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Latvija)

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

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

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

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

Dr. paed., Mg. art., Mg. sc. ing. Aina Strode (Rēzeknes Augstskola, Latvija)

Dr. art. Valdis Muktupāvels (Latvijas Universitāte, Latvija)

Dr. philol. Ludmila Vasjukoviča (Vitebskas Valsts universitāte, Baltkrievija)

Mg. sc. ing., Mg. paed. Silvija Mežinska (Rēzeknes Augstskola, Latvija)

Rediģētāji / Editors

Karīne Laganovska (latviešu val. / Latvian)

Nadežda Uškāne (angļu val., krievu val. / English, Russian)

Korektore / Reader

Inese Jermakoviča

Tulkotāja / Translator

Nadežda Uškāne (angļu val., krievu val. / English, 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, 2014

ISSN 2256-022X

ISBN 978-9984-44-147-4

Tirāža 70 eks.

SATURS Contents

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

Наталья Большакова

Региональные черты псковской народной сказки

Regional Features of the Pskov Folk Tales ----- 9

Rita Burceva

Muzeja pedagoģiskais potenciāls

Educational Potential of Museums ----- 17

Silvija Geikina

Latgales teātris Rēzeknē (1921-1940)

The Latgale theatre in Rezekne (1921-1940) ----- 26

Sandra Murinska-Gaile

Reģiona kopiena komunikācijas teorijā

Region Community in Communication Theory ----- 35

Solvita Pošeiko

Sievietes vizuālais atainojums Baltijas valstu semiotiskajā ainavā

Visual Representa of a Woman in the Semiotic Landscape of the Baltic States ----- 44

Aldis Pūtelis

Mācītie ļaudis un vienkāršā tauta. Divas tradīcijas latviešu mitoloģijā

The Learned and the Common People. Two Traditions in the Latvian Mythology ----- 57

Мария Путрова

Молчание. Коммуникативный и культурологический аспект

Silence. Communicative and Cultural Aspect ----- 73

Надежда Ситковская

Понятие быстроты в речевом диалектном дискурсе

The Notion of Quickness in Speech Dialectal Discourse ----- 81

Людмила Васюкович

Культурно-образовательное пространство школьного учебника

Cultural and educational environment of the school textbook ----- 89

MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI

Music Science for Practitioners

Sandis Bārdiņš, Māra Marnauza

Lūpu un ambušūra darbības pilnveide metāla pūšaminstrumentu spēlē
Improvement of the action of lips and embouchure in the play of brass instruments ----- 99

Iveta Dukaļska

Inovātie risinājumi tautas muzicēšanas tradīcijas atjaunošanā
Innovative solutions of folk music in tradition renovation----- 107

Ilma Grauzdiņa

Vēlreiz par dzejas un mūzikas mijiedarbi Jāzepa Vītola kordziesmās
Another View at the Interaction of Poetry and Music in Jazeps Vitols' Choral Works ----- 116

Zigrīda Krīgere

Latvijas Nacionālās operas solista Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomens
Vocal longevity phenomenon of the Latvian National opera soloist Karlis Zarins ----- 127

Aldona Mocevičiene

Music as Alternative to Improve the Quality of Life for Adult People with Disabilities
Mūzika kā alternatīva dzīves kvalitātes uzlabošanai pieaugušajiem ar speciālajām vajadzībām 138

Mārīte Opincāne

Džozefs Konrads – literatūras un mūzikas mijiedarbība
Joseph Conrad – Interaction of Literature and Music ----- 144

Ieva Rozenbaha

Fūga latviešu komponistu sakrālajos vokāli instrumentālajos darbos
Fugue in Sacred Vocal-instrumental Compositions of Latvian Composers ----- 150

Andris Vecumnieks

Tēlu personifikācija bērnu mūzikā S. Prokofjeva, P. Plakida, J. Karlsona skaņdarbu kontekstā
Image personification in children's music in the context of compositions by S. Prokofiev, P. Plakidis and J. Karlsons ----- 157

MĀKSLA UN DIZAINS

Arts and Design

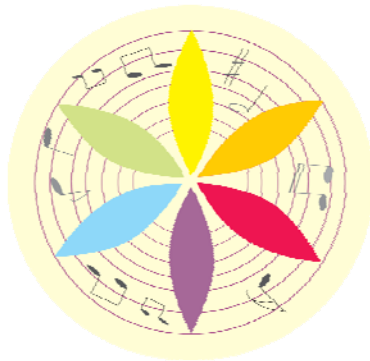
Diāna Apele

Staļina laika arhitektūras raksturojums Padomju Savienībā
Description of Stalin's Period Architecture in the Soviet Union ----- 167

Inese Brants

Porcelāna dekora dizains, trauku formas uzbūve un dekora kompozīcijas risinājuma shēmas
Porcelain decoration design, tableware shape construction and surface location schemes for pattern ----- 177

Austra Celmiņa-Keirāne	
Mitoloģiskā tematika Ernesta Brastiņa un Arvīda Brastiņa mākslā	
<i>Mythological Themes in Artworks of Ernests Brastins and Arvids Brastins</i> -----	186
Virginija Degeniene	
Вязание в истории моды	
<i>Knitting in the History of Fashion</i> -----	192
Александр Лисов	
Белорусский ученый Николай Касперович о становлении латышского национального искусства	
<i>Belarusian scientist Nikolay Kasperovich about Formation of the Latvian national art</i> -----	200
Jevgeņija Loginova	
Мākslas simpozijs kā mākslinieka un ražotāja sadarbības veids porcelāna dizaina attīstības kontekstā	
<i>Art Symposium as a Kind of Cooperation between an Artist and Producer in the context of the Porcelain Design Development</i> -----	209
Silvija Ozola	
Latvijas rietumu reģiona pilsētu plānojums un apbūve 18. gadsimtā	
<i>Planning and Construction of Western Region Cities of Latvia in the 18th Century</i> -----	220
Aina Strode, Inga Stikute	
Logotips kā zīmola vizuālās identitātes daļa	
<i>Logotype as a part of brand visual identity</i> -----	233
Arta Teilāne	
Latviešu etnogrāfija modernajā modē	
<i>Latvian Ethnography in Modern Clothing</i> -----	240
Māra Urdziņa-Deruma, Mārīte Kokina-Lilo	
Skolēnu radošā darbība tekstilmākslā atklātajā olimpiādē	
<i>Pupils Creative Activity in Textile Art at Competition</i> -----	245
Autori / Authors -----	255



**KULTŪRA UN SABIEDRĪBA
REĢIONĀLĀS IDENTITĀTES
DISKURSĀ**

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

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ПСКОВСКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ

Regional Features of the Pskov Folk Tales

Наталья Большакова (Natalia Bolshakova)

Псковский государственный университет, e-mail: bolshakova55@yandex.ru

Abstract. *The paper identified and systematized ethno-linguistic, communicative and pragmatic features languageographical Pskov tales. Study was carried out on the material of the manuscript prepared for publication of a collection of rough folk tales which have been written down in Pskovshchina during the period since the 70th of the XX century. We used the traditional system – structural methods, and methods of communicative dialects. Performed work showed that untreated tale, especially sounding, has all the features of dialect discourse, such as: pronounced intention of the speaker, dialogic speech. Content analysis allowed to reveal the historical and cultural significance of a corpus of fairy tales, which can serve as a source of information about the archaic features of traditional peasant life of the local toponymy. Language of tales reflects characteristics of the Pskov national dialects in phonetic, lexico-semantic, grammatical levels, keeping signs of boundary language space.*

Keywords: *dialect in the text and dictionary, dialectal discourse, Pskov tale, toponimikon of a regional text.*

Вступление

Исследование посвящено выявлению этнолингвистических, коммуникативно-прагматических и лингвогеографических черт псковских сказок. Работа строится на материале рукописи подготовленного к публикации сборника необработанных народных сказок, записанных на Псковщине в период с 70-х гг. XX в. Издание подготовлено коллективом Научно-образовательной лаборатории региональных филологических исследований Псковского государственного университета в двух форматах: в традиционном формате (в виде книги с аудиоприложением) и в электронной версии (в виде электронной базы данных). Сборник наследует основные принципы фольклорного описания архивного сказочного материала первого издания (Плошук, 2004), что проявляется в организации текстов, в подходах к описанию псковских фольклорных традиций. Однако новый корпус текстов значительно расширен, он содержит более 200 наименований сказок и песен сказочного характера. Отличительной особенностью нового сборника является тщательно выполненная верификация архивных текстов по аудиозаписям с сохранением в «расшифровке» текстов ярких черт псковской диалектной речи.

Сборник текстов снабжен научным аппаратом, имеющим междисциплинарный характер: он содержит комментарий, характеризующий сказки как произведения фольклора, и выполненное автором приложение в виде словаря диалектной лексики, где раскрыто содержание лексических и этнографических диалектизмов, некоторых устаревших слов.

Цель работы, методы и подходы, используемые в работе

Целью данной публикации является обобщение наблюдений над региональными особенностями текстов народных сказок, выполненных главным образом с позиций лингвоэтнографии и коммуникативной диалектологии. Предметом исследования стал комплекс признаков, которые приобретает сказочный текст как результат межличностного взаимодействия рассказчика и слушателя.

В работе использованы как традиционные системно-структурные методы (при лексикографическом описании диалектизмов), так и методы коммуникативной

диалектологии (при анализе коммуникативно-прагматических черт сказки, в выявлении особенностей взаимодействия коммуникантов).

Текст сказки как проявление диалектного дискурса

Необработанная народная сказка, записанная в условиях экспедиционного полевого сбора, в ходе непосредственного контакта рассказчика – носителя традиционной народной культуры и языка – и собирателя, представляет собой двуединство фольклорного произведения и спонтанной диалектной речи. Звучащая сказка обладает всеми признаками диалектного дискурса, погруженного в ситуацию реального общения, основными характеристиками которого являются ярко выраженная интенция говорящего, явная и скрытая диалогичность речи.

Особенностью псковских сказок является их вариативность. Различного рода трансформации традиционной сказки представляют интерес как для фольклористов, так и для диалектологов, т.к. отступления и включения, идущие от рассказчика-диалектоносителя, содержат ценные, оригинальные пояснения как этнографического, так и лингвистического характера. Дополнения, пояснения различного характера, а также местные топонимы, отдельные антропонимы в сочетании с характерными диалектными особенностями разных языковых уровней составляют единый корпус признаков, придающих текстам народных сказок псковского сборника оригинальные черты и привязывают их к определенному региону.

Задача выявления всех региональных особенностей источника такого значительного объема и уникального содержания требует специального монографического подхода к анализу. Остановимся на главном, как нам представляется, принципе дискурсивной основы организации устного текста – интенции коммуникантов.

Под интенцией (лат. *intentio* ‘намерение, замысел’) применительно к речи, говорению в современной теории речевой деятельности понимается коммуникативное намерение говорящего. Различают интенцию отдельного речевого акта (просьбы, запрета, обещания и т.д.), интенцию текста (монологического или диалогического). Проблемам коммуникативной интенции посвящены специальные исследования лингвистов (Антонова, 2006), психологов (Кубрак, 2009), основы теории интенциональности заложены в многочисленных трудах по философии (Керимов, 1998: 350).

Анализируемый материал сказок позволяет ввести как объект изучения специфику интенции целого жанра. Действительно, коммуникативно-прагматические черты сказки детерминированы определенной ситуацией повествования, личностью рассказчика, а также образом собирателя (как правило, студента или группы студентов во главе с преподавателем). При этом, как и в случае со сбором речевого диалектного материала, коммуникативная ситуация, в которой рассказывается и записывается сказка, может быть признана в известной степени приближенной к естественной, хотя, конечно, традиция рассказывания сказок в зимнее время года на вечерних молодежных собраниях – супрядках – уже утрачена (Большакова, 2004). Повествователем в нашей ситуации общения выступает пожилой носитель традиционной культуры и языка, как правило, лицо женского пола. Коммуникативная успешность реализации данного дискурса зависит от профессиональных навыков и личностных свойств инициатора общения – собирателя. Однако, как показывает экспедиционный опыт, в ходе разговора коммуникативные роли могут меняться: информант становится ведущим коммуникатором в диалоге, вовлекаясь в ситуацию общения.

Показателями такой вовлеченности выступают различные дискурсивные средства, отраженные в тексте сказок. Помимо междометий (*ага, да, вот, ну*),

модальных слов, пауз и других средств, отметим вставки (в виде отдельных экспрессивно-оценочных слов и целых коннотативных высказываний) в текст повествования, с помощью которых рассказчица дает оценку поступков, поведения персонажей сказки: *Не показывайся лисице! Ина, зараза, хитрая!; Ена ж, лисица, гад, хитрая!; Вот такой волк нехороший; Вот такой аферист нашёлся и барина провёл!*

С целью обеспечить одну из функций сказки – поучительную – рассказчик усиливает интерпретационный элемент своего повествования также за счет автокомментария: *Она [лиса] ж боится волка, боится, что волк разорвёт её; А петух дурачок был! Обязательно ему поглядеть надо!*

Особенного внимания рассказчицы удостоиваются абсурдные с точки зрения здравого смысла, но органичные для определенного типа сказок элементы. Так, в «Сказку о ловких ворах» вводится авторское пояснение житейской невозможности поведения персонажа (оформлено в круглых скобках): *Вот один садится, луночку просек и говорить: на долото он будет рыбу удить. (Ну как же он на долото будет рыбу ловить? Ведь нет ни червяков, ни крючков!).*

Для носителя традиционной культуры ситуация рассказывания сказки молодым слушателям является способом трансляции личного жизненного опыта путем включения различных пояснений социально-бытового и этнографического характера: *Жил дед и баба. Не было у них хлеба (Вот как у нас сейчас. Как у нас сейчас – плохо, плохо. Так и у них было плохо). Жили бедно; Ну, они ужю стали старенькие, а сынок ищи хороший, здоровый, молодой (А раньше ж жили только со своего хозяйства. Если заработишь где на чём свою копейку, то будешь и жить). И вот они заготовили дроў; А в старое время люди праздновали всякие религиозные праздники и ходили в гости друг к другу из деревни в деревню. В одной деревне одни праздники празднуют, в другой другие, так и ходят. Дождались Покрова, позвали с соседних сёл гостей и закатали пирушку. Угостили, конечно, неплохо по тем временам. Угощали кашей да блинами, рыбой да кренделями. Вино где-то прихватили, селедки не забыли. Одним словом, как положено, угостили.*

Обобщая всю информационную насыщенность текстов сказок, следует подчеркнуть, что в ходе общения слушатель рисует себе в лице информанта образ не только живого рассказчика, но и мудрого хранителя материального, духовного и языкового опыта. Рассмотренную особенность сказки психологи оценивают как универсалию, призванную осуществлять интенцию наставничества, которую возлагают на себя старшие члены сообщества в стремлении «передать накопленный опыт: конкретные навыки, рациональные, эмоциональные и деятельностные способы разрешения проблем (в том числе, социальных), идейные и моральные установки (тотем и табу) и др.» (Сопикова, 2002: 87).

Словотолкователь как результат диалектологического изучения текстов региональной сказки

Подготовленные к изданию тексты сказок с очевидностью показали необходимость специального диалектологического и этнолингвистического изучения данного источника.

В составлении словаря мы ориентировались на имеющиеся прецеденты. Одна из ранних работ, включающая объяснительный словарь диалектных слов, содержится в академическом издании сказок и легенд пушкинских мест, записанных В. И. Чернышевым в конце 20-х гг. XX в. (Панченко, 1950: 315-336). Этот словарь областных слов был составлен с общепилологической целью, которая традиционно реализуется при публикации текстов, если они требуют смысловых пояснений. Изданный в 2004 г. сборник «Сказки Псковской области» также содержал

лингвистический комментарий с обзором основных псковских диалектных особенностей и включал пояснения к пониманию диалектных слов и некоторых словосочетаний (Пецкая, 2004: 443-450). Оба словаря имели определенную задачу – снять или минимизировать трудности, связанные с пониманием непонятных читателю слов в фольклорных текстах.

Подготовленный нами словарь также в первую очередь выполняет функцию словотолкователя. Словарная статья состоит из заголовочного слова (иногда в заголовке словарной статьи дано устойчивое сочетание) в исходной форме, поля дефиниции и отсылок к тексту сказки и району. Если диалектизм имеет этнографический характер, то дефинитивная часть расширяется за счет введения элементов энциклопедического толкования лексемы. Определяя лексическое значение диалектизма, мы преследовали цель соотнести лексические материалы издаваемого сборника сказок с данными других источников: опубликованных выпусков «Псковского областного словаря с историческими данными» (ПОС, 1967-2013) и региональным этнолингвистическим словарем «Традиционный быт псковских крестьян» (ТБПК, 2012).

В ходе проделанной работы выяснилось, что в большинстве случаев слово из текстов сказок описано или имеет соответствия в региональных словарях. В случае невозможности соотнесения мы давали свое толкование. Например: **Кладка** – ‘деревянный помост, мостки у берега водоема для полоскания белья, купания, рыбной ловли’ [ПОС 14: 165]. **Кутюлёк** – ‘заплечный мешок, котомка’. Ср. *котуль*, *котыль* – ‘сума у путников и пастухов’ [ПОС 16: 25]. **Оборки**, мн. – ‘специальные завязки, тесемки (тканые, плетеные или кожаные) для привязывания лаптя к ноге, обвивающие онучи; оборы’ [ПОС 22: 294-295, 304; ТБПК: 172]. **Чело** – ‘сводчатое отверстие в передней части русской печи, куда закладывались дрова, ставились чугуны для приготовления пищи’.

При толковании глагольной лексики в скобках приводится пояснение к морфологической форме, в которой слово употреблено в тексте: **Лупать** (в форме 3 лица ед. числа *лупать*) – ‘моргать, мигать’ [ПОС 17: 226].

Учитывая особенности геополитического положения Псковщины, выражение «псковская народная сказка» следует понимать в известном смысле условно, что усиливается также за счет географии мест полевого сбора сказок – это в значительной мере южные районы современной Псковской области, где распространены говоры, составляющие псковско-белорусское пограничье. Анализ диалектных особенностей языка сказок выявил многочисленные белорусизмы на всех уровнях – от фонетики до грамматики. Приводимые в словаре лексические соответствия из белорусского языка не следует интерпретировать как заимствования либо как другие виды языкового воздействия. История говоров находится в тесной связи с историей региона, составляющего псковско-белорусскую диалектную зону; ее современное состояние не имеет однозначного истолкования. Поскольку в наши задачи не входит рассмотрение дискуссионных вопросов, связанных с данной диалектной и историко-культурной зоной, то выявленные с помощью Белорусско-русского словаря (БРС, 2012) и представленные в структуре словарных статей лексические параллели имеют лишь констатирующий характер. **Запеть** (в форме прошедшего времени муж. рода *запяю*) – ‘начать петь, запеть (о петухе)’ [ПОС 12: 33]. Ср. в белорусском языке *запяць* – обл. ‘запеть’ [БРС 1: 976]. **Отчинить** (в форме прошедшего времени муж. рода *отчыніў*) – ‘открыть, отпереть дверь’ [ПОС 24: 301]. Ср. в белорусском языке *адчыніць* – ‘открыть, отворить (о двери)’ [БРС 1: 208]. **Капличка** (в звучании *капличка*) – ‘католическая часовня’. Ср. *каплицца* – ‘то же’ [ПОС 13: 471]. Ср. в белорусском языке *капліца* – ‘часовня’, *каплічка* – уменьш.-ласк. ‘часовенка’ [БРС 2: 141]. **Щирый** – ‘истинный,

настоящий, подлинный’. Ср. в белорусском языке *шчыры* – ‘4. непритворный, безыскусственный’ [БРС 3: 1068-1069].

Таким образом, языковая стихия псковской сказки неоднородна: в ней находят отражение так называемый «белорусский комплекс», характеризующий диалектные черты псковско-белорусского пограничья, и вместе с тем здесь представлена целая система русских северо-западных черт с характерными собственно псковскими явлениями. Представленное в словаре диалектное слово получает описание семантики на широком этнолингвистическом и лингвогеографическом фоне.

Местная топонимия в сказочном тексте

Топонимический корпус псковских сказок немногочислен, что вполне естественно для сказки как жанра устного народного творчества. Обобщенному характеру сказки противоречила бы точная географическая ориентация. В сказке ее обычно заменяют известные формулы: «*в некотором царстве*», «*в некотором государстве*» и т.п. Так, в нашем источнике один раз встречаются как традиционно оформленный зачин: «*в одном государстве...*», так и упоминание некоего «*другого царства*». Обычно же сказка в псковском сборнике начинается так: «*жили три / два брата*», «*жил / жили-были дед и баба*», «*был отец и мать*» либо без всякого вступления: «*поехал мужик в лес*» и т.д. Таким образом, для абсолютного большинства сказок псковского сборника не характерна какая-либо локализация. Единично встречающиеся временные или пространственные указатели имеют исключительно обобщенный характер: «*где-то в старые времена*», «*где-то на Руси*», «*на свете*», «*в одном селе*», а также, например, «*был в солдатах и жил далеко*».

Топография населенных пунктов, упомянутых в сборнике сказок, поддается описанию, т.к. это, как правило, реальные географические объекты, часть которых обнаруживается и на современной географической карте Псковской области: Псков, Опочка, Торопец; деревни Алоль (в варианте Алоли), Мякишево, Паново (Опочецкий район); Анушово, Коларево, Колкиши, Синютино (Новосокольнический район), река Кунья. Введение топонимии в сказочное повествование создает необходимый эффект достоверности сказки как поучительного рассказа, т.к. благодаря своей воспитательной функции сказочное повествование вырастает до уровня отражения и трансляции коллективного опыта.

Сюжет некоторых сказок разыгрывается в хорошо знакомых рассказчику и слушателям географических реалиях. Так, в сказке «Как дед другую жену искал», записанной в Опочецком районе, в поисках новой жены вместо своей, надоевшей, герой отправляется «*сначала в Мякишево – это в ближайшую деревню*», затем – «*далее туда к Алолям*». Слушатель как бы следует вместе с героем по намеченному маршруту и фиксирует ландшафтные детали. Например, когда герой направляется «*к Алолям*», то отмечает, что «*там река течёт-бежит, хорошая, студёная*». Речь идет об известном гидрониме (сейчас это Пустошкинский район) – правом притоке реки Великой реке Алоля, или Алоль. С этими наименованиями – деревня Алоль, река Алоль, большое озеро Алоль – в настоящее время связано известное курортное место на Псковщине, расположенное на магистральной автомобильной дороге.

Герой сказки, попадая в чужие деревни, к своему разочарованию, везде наблюдает абсурдное поведение местных женщин и в результате возвращается «*к своей бабке*», «*обратно в Паново*», поняв, что здесь «*бабы лучше*». Таким образом, мы узнаем и исходный пункт следования героя. Итак, слушатель как бы «проходит» вместе с рассказчицей: от Панова до Мякишева по грунтовой дороге примерно 9 км, дальше до Алоли – по большаку 18 км, итого – примерно 27 км; в целом же путешествие туда и обратно составляет километров 50. Эта сказка – одна из немногих, не просто

содержащих топонимы, но и насыщенных ими: здесь в разговоре персонажей упоминаются также Псков, районный центр Опочка.

Особый интерес вызывает деревня Бакино, отсутствующая на современной карте (эту деревню не отмечают уже первые послевоенные карты). Населенный пункт Бакино упомянут в сказке в связи с наличием здесь мельницы. Проведенные экспедиционные изыскания показали, что столь яркая черта, как мельница, не могла не остаться в памяти местных жителей. Приведем два фрагмента диалектных записей (из личного архива), выполненных в начале 2002 г. в описываемых в сказке местах. «*Бакина-та? Была. А как жы? На рѣчки, што с Синофца тикѣт, ручѣй ѣтат и Чорнава ѳзира сначала – в Глубѳкая, з Глубѳкава – ф Синовец, а с Синофца ужѣ в Бакина. Там анна мѣльница былá, да дварá два-три. С той мѣльницы рѣчка идѣт в ряку Вяликую. Ликвидировалась примѣрна ф шысытых-симисятáм гадú. Рядáм былá Вяльица, на большáк – Лашúтина. Чириз Бакина мы хадíли в Лашúтина» (д. Рупосы). «*Бакина – прѳста хúтар, мѣльница и дом, большы никавѳ нѣ была. Жылá там сямья мѣльника. Пѳсле вайнѣ пáпка тудá муку вазíл. Рядáм бýли Ламкí, Лашúтина, Вяльица. Ф семидесятых, в ѣтых гадáх, ликвидировалась. Мѣльник памѣр, малѳть ни стáли, хлѣба и так стáла хватáть» (д. Ломки).**

Таким образом, «сказочная» топонимия приобретает вполне реальные черты, хотя некоторые деревни и их названия сохраняются лишь в памяти пожилых местных жителей, что усиливает историко-культурное значение архивных материалов.

Итак, использование географических названий, в том числе и местных, в целом не характерно для псковской сказки. Включение топонимов может быть рассмотрено как одно из средств придания достоверности сказочному сюжету, что в результате служит усилению «стихии реализма», по выражению В. Я. Проппа (Пропп, 1984: 329). Топонимические детали представляют сказку как осовремененный сюжет, где нередко стираются границы между сказочным, чудесным, с одной стороны, и жизненным, реальным – с другой.

Выводы

Таким образом, проведенное исследование показало, что текст народной необработанной сказки, особенно в ее звучащей форме, представляет культурную ценность благодаря своей информационной насыщенности. В них отражаются разнообразные стороны жизни, предметы традиционного крестьянского быта и их местные названия, нередко уже утраченные. Выбранная автором лексикографическая форма комментария диалектной лексики позволяет решить ряд исследовательских задач, главной из которых является выявление региональной специфики слова.

Необработанная сказка, особенно звучащая, обладает всеми признаками диалектного дискурса, такими как: ярко выраженная интенция говорящего, диалогичность речи. Само речевое поведение диалектоносителя может быть охарактеризовано в аспекте коммуникативного взаимодействия рассказчика и слушателя. Адресный характер диалектных текстов раскрывается в целом ряде речевых форм, направленных от рассказчика к слушателю. К числу наиболее характерных относятся так называемые самокомментарии – пояснения диалектоносителя, сделанные им в ходе повествования.

Особым объектом исследовательского внимания является псковский топонимикон, отраженный в текстах сказок. Введение рассказчиком в ткань сказочного текста реальных топонимов, главным образом названий окрестных деревень, создает особый топографический эффект, усиливая степень реализма сказочного сюжета. Топография населенных пунктов, упомянутых в сборнике сказок, поддается описанию,

т.к. это, как правило, реальные географические объекты, часть которых обнаруживается и на современной географической карте.

Summary

The paper identified and systematized ethno-linguistic, communicative, pragmatic and languageographical features of the Pskov fairy tales.

Research is based on a material of the manuscript of the collection of the raw national folk tales which have been written down in Pskovshchina during the period since the 70th of the XX century prepared for the publication. The edition is prepared by staff of Scientific and educational laboratory of regional philological researches of the Pskov state university in two formats: in a traditional format (in the form of the book with the audioappendix) and in the electronic version (in the form of an electronic database). The collection contains more than 200 texts and songs fairy tales character. Important feature of the collection is carefully executed verification of archival texts on audio recordings with preservation in “interpretation” of texts of striking traits of the Pskov dialect speech.

The analysis of the real regional source gives the grounds to claim that the raw folk tale represents bi-unity of folklore work and the spontaneous dialect speech. This idea is embodied in collection structure. The collection of texts is supplied with the scientific device having interdisciplinary character: it contains the comment characterizing fairy tales as works of folklore, and formed by the author as a dictionary application dialect vocabulary, which shows not only lexical, but also ethnographic dialect.

Performed work showed that the text reflected objects of traditional tales of peasant life and their local names, often already lost, requiring special compilers and ethnolinguistic dialectological comment. Lexicographical comment form dialect vocabulary allows to solve a number of research problems, chief among which is the description of the semantics of dialect. If dialecticism has ethnographic character, introduced elements of encyclopedic interpretation of a lexeme are entered. According to the author in an entry provides links to “Pskov Regional Dictionary” and other sources, showing regional specificity of expression.

Expression “the Pskov national fairy tale” is in a sense conditional since places of field collecting folk tales is substantially the southern regions of modern Pskov area making the Pskov-Belarusian border zone. This boundary territory represents a wide strip of the ethnocontact zone which specifics found bright reflection in language features of big group of fabulous texts. In this regard, the author felt it necessary to enter into the structure of the entry links to lexical correspondences of the Belarusian language for the Pskov dialecticisms.

Untreated tale, especially sounding, has all the characteristics of a dialect of discourse, such as: pronounced intention of the speaker, dialogic speech. The speech behavior of a dialect speaker can be characterized in aspect of communicative interaction of the story-teller and the listener. Address character of dialect texts reveals in a number of the speech forms directed from the story-teller to the listener. So-called self-comments – the explanations of a dialect speaker made by him during a narration are among the most characteristic.

Special object of attention is Pskov toponimikon reflected in texts of folk tales. Introduction into the fabric fabulous storyteller text real place names, mostly names of surrounding villages, creates a special topographic effect, increasing the degree of realism of a fantastic plot. Topography settlements mentioned in the book of fairy tales, indescribable, because this is usually the actual geographical features, some of which is detected on the current map.

Kopsavilkums. *Zinātniskais raksts ir velūts Pleskavas pasakas etnolingvistisko, komunikatīvo, pragmatisko un lingvistiski ģeogrāfisko pazīmju noteikšanai, izmantojot tradicionālo sistēmu strukturālās un komunikatīvās dialektoloģijas metodes. Pētījumā ir izmantots manuskripts – literāri neapstrādātas pasaku kolekcijas, kas radušās XX gadsimta 70. gados Pleskavā. Pētījums atklāj neapstrādātas pasakas dialekta iezīmes, piemēram: pasakai piemīt runātāja izrunas nolūks, dialogiskā runa utt. Kontentanalīze atklāj pasaku korpusa vēsturisko un kultūras nozīmību, kas var kalpot par lokālo vietvārdu informācijas avotu. Pasakas valoda atspoguļo Pleskavas nacionālo dialektu fonētiskās, leksiskās, semantiskās un gramatiskās īpatnības. Pētījumā ir atklāts, ka pateicoties informatīvajai piesātinātībai neapstrādātās tautas pasakas ir kultūras vērtība.*

Использованная литература и источники

1. Антонова, Ю. Н. (2006). *Интенция говорящего в аспекте коммуникативно-целевой семантики*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел.
2. *Беларуска-рускі слоўнік*: у 3 т. (2012) / Пад рэд. чл.-кар. НАН Беларусі, д.ф.н. А. А. Лукашанца. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі. (БРС).
3. Большакова, Н. В. (2004). Коммуникативно-прагматические черты псковской сказки. In *Сказки Псковской области* / Под ред. Г. И. Плещук (с. 532-546). Псков: ПГПИ.

4. Керимов, Т. Х. (1998). Интенциональность. In *Современный философский словарь* / Под общ. ред. В. Е. Кемерова (с. 350). Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск: ПАНПРИНТ.
5. Кубрак, Т. А. (2009). *Интенция самопрезентации субъекта в вербальной коммуникации*. Автореф. дис. ... канд. психол. наук. Москва.
6. Панченко, Н. Т. (1950). Словарь областных слов. In *Сказки и легенды пушкинских мест* / Записи на местах, наблюдения и исследования чл.-кор. АН СССР В. И. Чернышева (с. 315-336). Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР.
7. Пецкая, Т. А. (2004). Лингвистические пояснения к текстам сказок. In *Сказки Псковской области* / Под ред. Г. И. Плошук (с. 439-450). Псков: ПГПИ.
8. Плошук, Г. И. (2004). Сказки Псковской области из фонда фольклорного архива Псковского государственного педагогического института. In *Сказки Псковской области* / Под ред. Г. И. Плошук (с. 19-55). Псков: ПГПИ.
9. Пропп, В. Я. (1984). *Русская сказка*. Ленинград: ЛГУ.
10. *Псковский областной словарь с историческими данными* (1967-2013). Вып.1-24. Ленинград: ЛГУ / Санкт-Петербург: СПбГУ. (ПОС).
11. Сопикова, Т. А. (2002). Философия старости: геронтософия. Сборник материалов конференции. Серия “Symposium”, выпуск 24 (с. 85-88). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество. Смotr. 10.01.2014. <http://www.library.by/portalus/modules/philosophy>.
12. *Традиционный быт псковских крестьян* (Опыт регионального этнолингвистического словаря) (2012) / Ред. Н. В. Большакова. Псков: ЛОГОС Плюс. (ТБПК).

MUZEJU PEDAGOĢISKAIS POTENCIĀLS

Educational Potential of Museums

Rita Burceva

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: Rita.Burceva@ru.lv

Abstract. *A dual situation comes into existence, where, on the one hand, the role of preservation of the cultural heritage and making it available to public is regularly emphasized in the papers of researchers of education and personal development of people, but, on the other hand, the museum resources and possibilities in life-long learning and self-directed personal development are not sufficiently used in practice. The purpose of the article is to promote the educational significance of the museum environment within the context of the life-long learning dimension. Based on the theoretical analysis of literature and the data obtained through empirical observations, there is a discussion model developed and presented which demonstrates the impact of various internal and external conditions and their relation to the educational potential of a museum in the development and socialization of a man's personality. There are some isolated cases established in the course of empirical observations when the information received in a museum discords with some bits of previous information visitors have, and these circumstances do not provoke positive emotions.*

Keywords: *adult education, educational potential, experience, museum, life-long learning.*

Ievads

Pedagoģijas zinātnē pēdējo gadu pētījumos aizvien skaidrāk izskan atziņas par tās komunikatīvo raksturu. Esot tiešā saskarsmē ar dabas un kultūras vērtībām un to nesējiem, cilvēks apgūst jaunus domāšanas un rīcības modeļus. Šajā ziņā specifisks ir dažādu profilu muzeju vides pedagoģiskais potenciāls.

Muzeji ir institūcijas, kas nodrošina dabas un kultūras vērtību pieejamību interesentiem, to iepazīšanu un interpretāciju. Muzeju darbības standartus nosaka katrā valstī pastāvošā normatīvo dokumentu bāze, savukārt ikviena atsevišķā muzeja kompetencē ir formulēt individuālo attīstības stratēģiju un rast atbilstošākos specifiskos līdzekļus tās īstenošanai.

G. Siliņa-Jasjukeviča raksta: „... kultūru nevar iemācīties vienīgi no grāmatām, tā jāpiedzīvo nepastarpināti caur paša pieredzi, darbību un sadarbību” (Siliņa-Jasjukeviča, 2011: 343). Idejiski līdzīgu atziņu pauž arī J. Anspaks: „Cilvēks, dzīvojot kultūras pasaulē, spēj aktualizēt kultūras vērtības, nosakot tās par savas dzīves un jēgpilnas darbības nenoliedzamu daļu” (Anspaks, 2004: 225). Jaunākos pētījumus pasaulē par vietējā kultūras mantojuma saistību ar nacionālās identitātes jēdziena nozīmi un ilgtspējīgu saturu veikuši zinātnieki C. Māduta (Māduta, 2013: 2847), J. Abdullah, R. Azam, R. Bustami (Abdullah, Azam, Bustami, 2013: 217), K. Dianina (Dianina, 2010: 111) un daudzi citi. Muzeologi T. Ambrozis un K. Peins, runājot par vērtībām, kas uzkrātas fondos, lai kalpotu sabiedrības izglītošanai, uzsver: „... muzeju kolekcijas reprezentē unikālu krājumu, kas ir valsts sasniegumu un vēsturiskās attīstības atspoguļojums” (Ambrozis, Peins, 2002: 2). Tomēr šī muzeja krājuma daudzveidība un vērtība atklājas tikai un vienīgi tad, kad apmeklētājs, ierodoties muzejā vai izmantojot tā resursus tiešsaistē, var iegūt jaunus iespaidus, informāciju, zināšanas, pieredzi, izjust pozitīvas emocijas un gandarījumu iegūto. Tādējādi veidojas duāla situācija, kad, no vienas puses, kultūras mantojuma saglabāšanas un publiskošanas loma regulāri tiek uzsvērtā kultūrvēsturnieku un kulturologu, pedagoģijas un cilvēka personības attīstības pētnieku darbos, bet no otras puses – muzeju resursi un iespējas mūžizglītībā un personības pašvirzītā attīstībā realitātē tiek izmantotas nepietiekami.

Raksta mērķis ir aktualizēt muzeja vides un resursu pedagoģisko nozīmi mūžizglītības informālās dimensijas kontekstā.

Pētījumā izmantotās metodes ir teorētiskās literatūras analīze par pieaugušo mācīšanās, mūžizglītības un muzejpedagoģijas jautājumiem, kā arī daļēji strukturēta novērošana dažādos Latvijas muzejos ar mērķi iegūt faktu materiālu muzeja pedagoģiskā potenciāla izmantošanas vispārēja modeļa izveidei.

Pieaugušo mācīšanās īpatnības psihologu un pedagogu teorijās

Pēdējos gadu desmitos būtiski pieaudzis zinātnisko pētījumu apjoms saistībā ar skolēnu vecumposma mācīšanās īpatnībām, radīti jauni paņēmieni un darba formas, kuru uzdevums ir veicināt bērnu mācīšanās procesu un padarīt to dabiskāku. Tomēr mūsdienās aktuālais mūžizglītības jēdziens ietver sevī cilvēka personības attīstību līdz pat sirmam vecumam, tādēļ pieaugušo pašnoteiktai izglītībai ir sava niša pedagoģijas un psiholoģijas pētījumu laukā.

D. Lieģeniece citē M. Noula piedāvāto pieauguša cilvēka psiholoģisko definīciju: „Tas ir cilvēks, kas ir attīstījis priekšstatu par sevi būt atbildīgam pašam par savu dzīvi, būt savas dzīves virzītājam” (Lieģeniece, 2002: 16). Viņa arī akcentē abu veidu motivācijas – ārējās (labāks darbs, karjera utt.) un iekšējās (pašcieņas vajadzība, atzīšana, labāka dzīves kvalitāte, lielāka pašapziņa, sevis aktualizēšana utt.) – nozīmi pieauguša cilvēka mācīšanās procesā (Lieģeniece, 2002: 45-52).

Mūžizglītībai raksturīga īpatnība – tā aptver ne tikai valsts, pašvaldību vai privātās mācību iestādes, kas radītas ar mērķi veicināt zināšanu, prasmi un kompetences attīstību, bet attiecas arī uz kultūras telpu un cilvēku ikdienu. Pozitīvas izmaiņas cilvēku dzīvē var veicināt tādas kvalitātes kā izpratne un iedvesma. Jaunas zināšanas, prasmes un kompetence tiek iegūta kā formālā, tā neformālā izglītības procesā, mācoties un gūstot pieredzi ikdienas norisēs.

B. Briede definē šīs kategorijas: „Zināšanas ir informācijas asimilēšanas rezultāts mācoties / studējot. [...] Prasmes ir zināšanu attiecināšana / piemērošana / izvēle un lietošana, lai veiktu praktiskus un teorētiskus uzdevumus. Eiropas kvalifikāciju ietvarstruktūrā prasmes raksturo kā kognitīvas (loģiskās, intuitīvās un radošās domāšanas izmantošana) vai praktiskas (ietverot roku veiklību un metožu, materiālu, darba rīku un instrumentu izmantošanu. [...]) Kompetence ir pierādīta spēja izmantot zināšanas un prasmes, tai skaitā personiskās, sociālās un / vai metodiskās spējas, darba un mācību situācijās un profesionālajā un personīgajā attīstībā” (Briede, 2011). Pieaugušo izglītības jomā būtiska nozīme ir cilvēka iepriekšējai pieredzei un jau apgūtām zināšanām, ko iespējams saistīt ar jaunajiem iespaidiem un informāciju. Šajā sakarā kognitīvās mācīšanās teorētiķis Deivids Ausubels norāda uz paša mācīšanās procesa aktīvo raksturu. (<http://www.theoryfundamentals.com/ausubel.htm>).

D. Ausubela koncepcijā ir atziņas par to, ka mācīšanās saturu veido ne tikai no dažādiem avotiem atšķirīgos apstākļos iegūtas un summētas zināšanas, bet arī izpratne par attiecībām starp faktiem, jēdzieniem un principiem, kas veido šīs zināšanas. Pieaugušajam ir svarīgi saskatīt un saprast mērķi, kāpēc viņam jāmācās vai jāapgūst kāda jauna informācija. Saskaņā ar D. Ausubela teoriju, mācīšanās procesam jābūt jēgpilnam. Viņš uzsver, ka jaunā informācija tiks uztverta un iegaumēta kā būtiska, ja tiks ņemtas vērā personas pašreizējās zināšanas, lai varētu veidoties jauni savienojuma sakari starp jau esošo informāciju un jauno. Ja mācīšanās ir jēgpilna, tā rosina un stimulē meklēt jaunu informāciju, jo ir nostiprinājusies interese par pētāmo problēmu. Mehāniskās mācīšanās rezultātā zināšanas ātri aizmirstas, jo trūkst saiknes ar kādām iepriekš nepieciešamām zināšanām un neveidojas nepieciešamie sakari starp zināšanu fragmentiem.

Raksturojot kognitīvo struktūru, D. Ausubels norāda, ka ar to saprot gan pašas zināšanas (to, ko mēs jau zinām), gan šo zināšanu organizāciju pa līmeņiem, kur plašākas, iekļaujošas idejas un koncepcijas atrodas struktūras augšpusē, bet izziņas struktūras zemākos līmeņos atrodama sīkāka un detalizētāka informācija. Ja jaunā informācija neatrod loģisku

vieta kognitīvajā struktūrā, tad to iespējams atcerēties, tikai mehāniski iegaumējot. Tādā veidā mācās daļa skolēnu, arī pieaugušie, izmantojot mehāniskās iegaumēšanas paņēmieni, spēj atcerēties informāciju, taču mūžizglītības dokumentos un rokasgrāmatās darbam ar pieaugušo auditoriju atrodama šādas atziņas: „Pieaugušie ir orientēti uz būtiski svarīgo. Vairums pieaugušo mācās nozīmīgo un atbilstošo interesēm. [...] mācībām jāsakas tur, kur cilvēki savā pieredzē jau ir nokļuvuši. Ja reiz viņi ir guvuši stimulu un ir gatavi mācīties tālāk, tad ir liela iespējamība, ka tas, ko viņi uzskata par interesantu un būtisku, tiks attīstīts tālāk” (Gibsa u.c., 2006: 14).

D. Ausubels uzskata, ka izziņas procesā būtu nepieciešams pakāpeniski diferencēt informāciju, attiecinot to uz kognitīvās struktūras augstākajiem vai zemākajiem līmeņiem. Viņš piedāvā informācijas apguvi mācīšanās procesā organizēt virzienā no augstākajiem līmeņiem uz zemākajiem, t.i., vispirms apgūt plašākas (abstraktākas) kategorijas, pēc tam – precizējošo informāciju. Tādejādi terminu „pakāpeniskā diferenciacija” D. Ausubels attiecina uz šādiem aspektiem:

- kā mūsu kognitīvās struktūras ir organizētas virzienā no vispārējām uz konkrētām,
- secību, kādā būtu jāorganizē jauna mācību satura apguve (no vispārīgākām uz konkrētām, speciālām zināšanām).

Par aizmiršanu D. Ausubels saka, ka tās laikā tiek zaudēta saikne („enkurs”) starp kādu informācijas fragmentu un kognitīvo struktūru. Rezultātā mēs nespējam atcerēties informāciju, kas nav ietilpināta kādā kognitīvās struktūras plašākā augstāka līmeņa pakāpē. Savukārt jēgpilni iemācītām zināšanām ir lielāks noturīgums, jo tām ir vairāk savienojumu ar citiem mūsu zināšanu fragmentiem augstākos un zemākos līmeņos. Viņaprāt, ja cilvēks ir psiholoģiski gatavs mācīties (t.i., viņš zina, ka mācības būs jēgpilnas, ka jaunajām zināšanām būs savi „enkuri” jeb saiknes ar jau apgūtajām zināšanām, ka tās ieklausies jau esoša kognitīvajā struktūrā), tad pats mācību process norit sekmīgāk.

Būtiska nozīme zināšanu nostiprināšanā ir to praktiskajam pielietojumam. Speciālisti norāda: „Pret visiem, kuri mācās, arī pieaugušajiem, jāizrāda cieņa: pret viņiem jāizturas kā pret līdzvērtīgi pieredzējušiem un zinošiem un jāiedrošina brīvi izteikt savu viedokli katrā mācīšanās situācijā” (Gibsa u.c., 2006: 14). Domu apmaiņas situācijas rosina pārbaudīt iepriekšējās un jaunās zināšanas un pieredzi, salīdzināt un izdarīt secinājumus, kas parāda jaunapgūtās informācijas vērtību. Šādā izglītības vidē pilnveidojas vērtībizpratne un spēja orientēties sabiedrībā notiekošajos procesos.

Hārvardas universitātes psihologs Džeroms Bruners, pētot mācīšanās procesus, secināja, ka mērķtiecīgā zināšanu apgūvē būtu izmantojami visi posmi, caur ko iziet bērns savā attīstībā (manipulācija ar priekšmetiem, attēlu izmantošana (ikoniskais posms) un simboliskais posms, kad tēlus un likumsakarības aizvietojam ar abstraktiem simboliem. Zinātnieks augstu vērtē valodas lomu izziņas procesos. Cilvēks uztver informāciju no apkārtējās pasaules ar dažādām maņām un nepārtraukti to klasificē pēc kādām pazīmēm. (<http://www.theoryfundamentals.com/bruner.htm>). Pēc Dž. Brunera domām, mācību procesa mērķis nav iedot zināšanas tiem, kas mācās. Mērķis drīzāk ir radīt interesantu un stimulējošu vidi, kurā mēs varētu atklāt jaunas zināšanas. Pieaugušie parasti paši izvēlas, ko mācīties, atbilstoši savām interesēm. Atziņas par vides piemērotību un apstākļiem pieaugušo izglītībai lasāmas arī K. Gibsas rakstā: „... attīstīt pieejamu un mācībām draudzīgu vidi, kas iedrošina apmeklētājus un atbalsta mācīšanos. [...] lai katrs, sākot ar pirmreizējo apmeklētāju līdz akadēmiski izglītotam cilvēkam, justos aicināts.” (Gibsa, u.c., 2006: 17).

Dž. Bruners rosina apgūt starpdisciplināras tēmas, visaptverošas pamatidejas, nevis šauri specializētu zināšanu fragmentus, kas turpina pastāvēt atmiņā bez kopsakara. Viņš uzskata, ka jāpāriet no zināšanu uzkrāšanas un akumulēšanas uz izpratnes padziļināšanu par procesiem kopumā.

Atšķirībā no D. Ausubela, Dž. Bruners pārstāv viedokli, ka zināšanu kvalitāte un noturīgums nav atkarīgs no kognitīvās struktūras īpatnībām, bet gan no tā, cik interesants un patstāvīgs ir pats mācīšanās process.

Muzeja resursi un pedagoģiskais potenciāls ir pilnībā atbilst mūžizglītības uzdevumu risināšanai. Speciālistu sniegtā definīcija ir šāda:

„Muzeju krājuma izmantošanas mērķi:

- izglītībai, audzināšanai,
- pētniecībai,
- valsts reprezentācijai” (Dreiblate, b.g.).

Šajā formulējumā redzams, ka sabiedrības izglītošanas funkcija norādīta kā vadošā. Runājot par socializācijas un izglītības iespējām muzejos, K. Gibsa norāda: „Politisku, kulturālu vai institucionālu mērķu vadīti, muzeji uzņemas daudzas lomas, ieskaitot lomu būt par sociālo pārmaiņu aģentiem, uzņemoties atbildību par sabiedrības integrāciju un attīstību, kā arī atbalstot zinātnisko augšupeju un mūžizglītību (Gibsa, 2006: 19).

Empīriskais pētījums Latvijas muzejos

Kvalitatīvo datu ieguvei empīriskā pētījumā izvēlēta metode ir daļēji strukturētā novērošana. Tai ir nozīmīgas priekšrocības, kas muzeja vides un tā pedagoģiskā potenciāla pētījumos izmantojamas tādu parādību konstatēšanai un noskaidrošanai, ko nav iespējams veikt citos īpaši organizētos (laboratorijas) apstākļos: muzeja apmeklētāju spontāna rīcība un domu izpaušmes, muzeja personāla darbība dabiskā ikdienas situācijā, emocionāla diskomforta neesamība visām novērošanas procesā iesaistītajām cilvēku grupām, standarta norises muzejā, kas nav speciāli organizētas tieši saistībā ar novērotāja klātbūtni. Visi šie apstākļi nodrošina augstāku tādu kvalitatīvās pētniecības zinātniskā stipruma kritēriju ievērošanu kā ticamība un pārnesamība.

Novērošanas mērķis ir apzināt faktorus, kas ietekmē (veicina vai apgrūtina) muzeja pedagoģiskā potenciāla izmantojamību sabiedrības izglītošanā.

Pētījuma gaitā no 2013. gada aprīļa līdz 2014. gada augustam novērojumi veikti šādos Latvijas muzejos:

- Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs,
- Dzīvā sudraba muzejs Limbažos,
- Šokolādes muzejs Pūrē,
- Ventpils muzejs,
- Latgales kultūrvēstures muzejs Rēzeknē,
- Leļļu muzejs Preiļos,
- Viļakas novada muzejs,
- Andrupenes lauku sēta,
- Ivara Igauna mūzikas instrumentu muzejs Gaigalavā,
- muzejs „Rīgas birža”,
- Latvijas Kara muzejs,
- Dekoratīvās un lietišķās mākslas muzejs,
- Jaņa Rozentāla un Rūdolfa Blaumaņa memoriālais muzejs,
- Jūgendstila muzejs Rīgā,
- Porcelāna muzejs,
- muzejs „Jaunmoku pils”,
- šokolādes muzejs „Laima”,
- izstāžu zāle Arsenāls,
- Latvijas Etnogrāfiskais brīvdabas muzejs,
- Latvijas Dabas muzejs Rīgā,
- Cēsu vēstures un mākslas muzejs,

- Inner Light – gleznu teātris Jūrmalā.

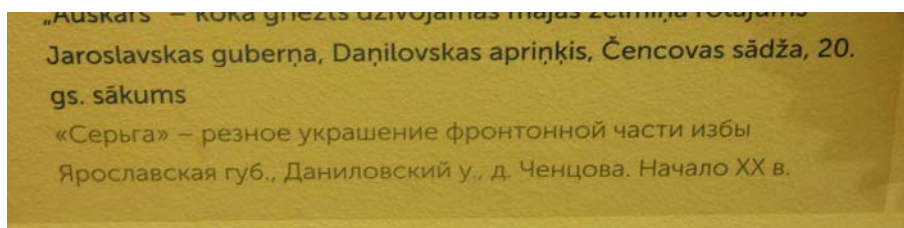
Kopā apsekoti 22 muzeji dažādos Latvijas reģionos un Rīgā. Sešos no nosauktajiem muzejiem novērošana veikta atkārtoti sakarā ar dabas, zinātnes un kultūras mantojuma iepazīšanas iespēju piedāvājuma paplašināšanu: jaunu ekspozīciju iekārtošanu, izstāžu atklāšanu, muzejpedagoģiskajām nodarbībām, Ģimenes dienu un Muzeju nakts pasākumiem u.tml.

Lai gan vairumā gadījumu var konstatēt, ka muzeji ir orientēti uz dialogu ar apmeklētāju (arī tad, ja nav pieteikta ekskursija gida pavadībā un ir plānota individuāla vizīte ekspozīcijas iepazīšanai), tomēr nevajadzētu rasties maldinošam iespaidam, ka muzejs ir vienīgi priekšmetu un dabas objektu kopums, kas tiek uzglabāts nezināmiem mērķiem un bez iespējas to izprast patstāvīgi. Atsevišķos muzejos (sevišķi tādos, kas saistīti ar vēsturisku norišu un priekšmetu eksponēšanu un skaidrojumu) diemžēl vērojama tendence saglabāt gadu desmitiem vecu iekārtojumu. Kaut arī nodzeltējušajām priekšmetu aprakstu lapiņām dažkārt ir savs zināms šarms un tās var uztvert kā patstāvīgas laikmeta liecības, daļā apmeklētāju šāda parādība nebūt nerosina vēlmi šeit atgriezties vēlreiz. Un šāda tendence lielā mērā var traucēt pilnvērtīgi izmantot muzeja izglītojošo un audzinošo potenciālu.

Vērtējot apmeklētāju uzvedības īpatnības muzejā, jāņem vērā, ar kādu mērķi viņi šeit ieradušies. Tie var radikāli atšķirties un būt saistīti kā ar speciāliem konkrētas informācijas ieguves nolūkiem vai jēgpilnu laika pavadīšanas iespēju, tā arī ar relaksāciju un socializāciju paņiņu vai ģimenes lokā. Par apmeklētāju ieinteresētību var liecināt šādas viņu darbības: jautājumi muzeja personālam, savstarpējas diskusijas un emociju izpausmes, atgriešanās atpakaļ pie jau aplūkotajiem un izziņajiem objektiem, pierakstu veikšana, fotografēšana un filmēšana (diemžēl tās nav atļautas darbības katrā muzejā), lūgums piedāvāt kādus izziņas materiālus līdzņemšanai, iesaistīšanās muzeja darbinieku piedāvātajās aktivitātēs (darbnīcas, tirdziņi, īsfilmas, spēles, radošie un izziņas uzdevumi u.tml.). Iesaistīšanos dažādās norisēs muzejā zināmā mērā nosaka gan apmeklētāju individuālās personības īpatnības un dominējošais uzvedības stils ikdienā, gan pašu darbinieku pieredze un kompetence darbā ar dažādām cilvēku grupām (nejauši apmeklētāji, nozaru profesionāļi, apmeklētāji ar speciālām vajadzībām u.c.), viņu saskarsmes spējas un komunikācijas veids. Apmeklētāji parasti fiksē arī ēkas veidolu un telpas noformējumu, kā arī ekspozīcijas pieejamību (nepietiekams apgaismojums, stāvas kāpnes, kas apgrūtina pārvietošanos gados vecākiem cilvēkiem un topošajām māmiņām, nepiemērota temperatūra, šķēršļi, kurus grūti pārvarēt ar bērnu ratiņiem u.c.). Šie faktori var traucēt izziņas procesa kvalitāti un patīkamu emociju gūšanu muzeja apmeklējuma laikā.

Empīriskā novērojuma gaitā ir fiksēti arī atsevišķi gadījumi, kad muzejā saņemtā informācija disonē ar apmeklētāja rīcībā esošās iepriekšējās informācijas fragmentiem, un šis apstāklis neraisa pozitīvas emocijas, tādējādi mazinot uzticēšanos šai kultūras iestādei.

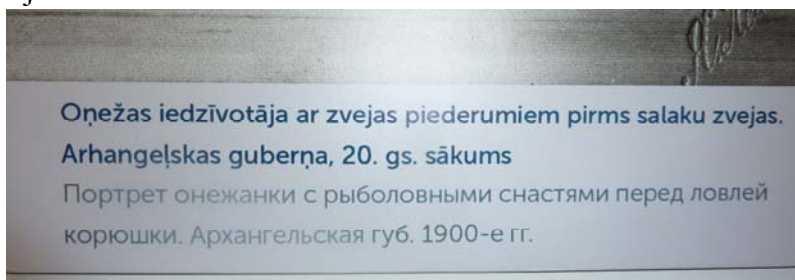
Neizpratni var radīt, piemēram, neviennozīmīgi vārdu savienojumu, teikumu formulējumi vai neprecīzi tulkojumi apmeklētājiem rakstiski piedāvātajā informācijā (skat. 1. un 2. att.).



1. attēls. Neprecīza tulkojuma piemērs.

1. attēlā redzamajā muzeja objekta aprakstā Krievijas teritorijā bijušās Jaroslavļas guberņas centra nosaukums aplami transformēts par „Jaroslavsku”. Lai izvairītos no

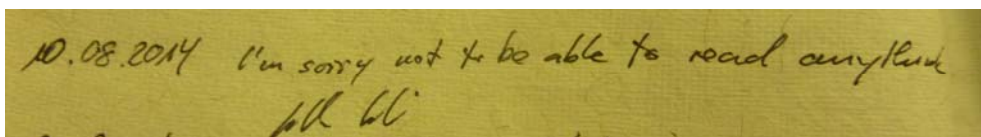
apmeklētāju maldināšanas, muzeju atbildīgajiem speciālistiem būtu jāpārbauda vietvārdu rakstība vai jāatrod iespēja konsultēties ar to muzeju, kurš savu krājumu piedāvājis izstādīšanai Latvijā.



2. attēls. Neprecīza tulkojuma piemērs.

2. attēlā redzamajā aprakstā pārdomas raisa vārdu savienojums „Oņežas iedzīvotāja”. Izstādes veidotāji ar to, šķiet, ir domājuši sievieti, kas dzīvo vietā ar nosaukumu Oņeža. Taču izstādes nosaukums, saturs un konteksts vedina uz pieņēmumu, ka fotogrāfijā drīzāk ir attēlota Oņegas ezera apkaimē dzīvojoša zvejnieka sieva. Izstāžu zālē šo pieņēmumu pārbaudīt nav iespējams, taču arī vēlākā Krievijas ziemeļu Eiropas daļas vietvārdu izpētes gaitā nosaukums „Oņeža” netika konstatēts.

Pētniecības nolūkos uzmanība tika pievērsta arī muzejos iekārtotajām viesu grāmatām, kur apmeklētāji var veikt ierakstus par izstāžu vērtību, nozīmi un personīgos viedokļus un emocijas saistībā ar tikko redzēto. Starp daudzajām pozitīvajām atsauksmēm var redzēt arī iebildes pret izstāžu organizācijas kvalitāti (skat. 3. att.).

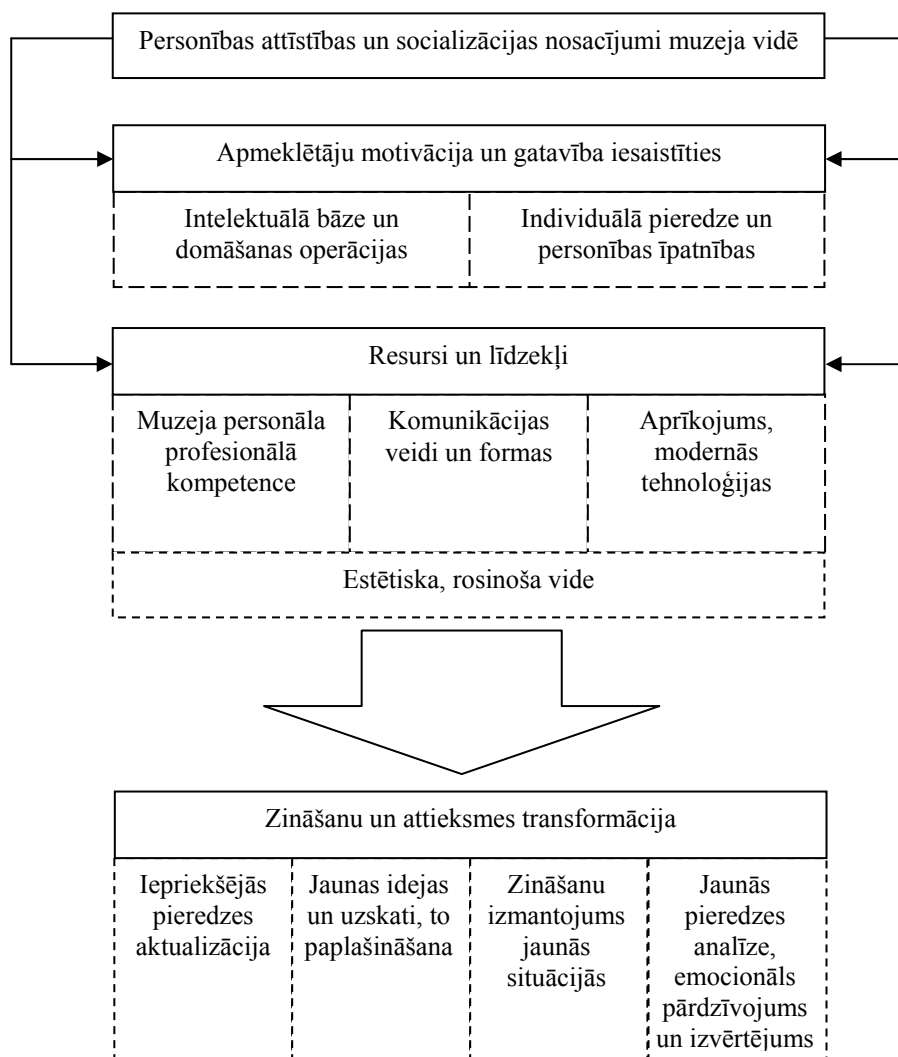


3. attēls. Apmeklētāja atsauksme viesu grāmatā.

3. attēlā fiksētā muzeja apmeklētāja replika parāda, ka viņa iespējas pilnībā uztvert izstādes saturu bija stipri ierobežotas. Muzeja priekšmetu apraksti latviešu valodā viņam nepalīdzēja iedziļināties ekspozīcijas problemātikā. Lai arī Latvija jau 10 gadus ir viena no Eiropas Savienības dalībvalstīm un tūrisma nozares atskaites liecina par ārzemju tūristu skaita pieaugumu, joprojām muzejos var novērot informācijas trūkumu kaut vai angļu valodā, kas būtu saprotamākā mūsu valsts viesiem.

Modelis „Personības attīstības un socializācijas nosacījumi muzeja vidē”

Balstoties uz teorētiskās literatūras analīzi un empīriskos novērojumus gūtiem datiem, izveidots un piedāvāts diskusijai modelis, kas parāda dažādu iekšēju un ārēju nosacījumu ietekmi un saistību ar muzeja pedagoģisko potenciālu cilvēka personības attīstībā un socializācijā (skat. 4. att.).



4. attēls. Modelis „Personības attīstības un socializācijas nosacījumi muzeja vidē”.

Būtisks faktors veiksmīgai komunikācijai un pieredzes apmaiņai muzejā ir tā apmeklētāju motivācija un gatavība iesaistīties piedāvātajās aktivitātēs: ekspozīcijas vai izstādes apmeklējums, diskusija, lietišķā, lomu vai vērtību spēle, radoši uzdevumi, teatralizācija, prezentācija u.tml. Apmeklētāju individuālā pieredze un personības īpatnības, viņu intelektuālā bāze, iepriekšējās zināšanas un vērtības, domāšanas operāciju attīstības pakāpe (spēja veikt novērojumus, izpildīt algoritmiskas vai radošas darbības, salīdzināt, modelēt u.c.) jāņem vērā, iesaistot pieaugušos didaktiskās vai sociālās aktivitātēs muzejā. Ideālā gadījumā muzeja darbinieki spēj ātri, neuzbāzīgi un kompetenti novērtēt apmeklētāju kognitīvās un komunikatīvās vajadzības un piedāvāt atbilstošākos darbības veidus. Muzeja darbinieks jāuztver kā vidutājs jeb mediators starp autentiskajiem priekšmetiem muzejā un tā apmeklētājiem. Viņš ne tikai palīdz dziļāk izprast kultūras priekšmetu nozīmi, to tapšanas un lietošanas apstākļus, bet arī veicina cilvēku vērtīborientācijas pilnveidi. Šim mērķim tiek pilnībā izmantoti daudzveidīgie muzeja resursi: pati muzeja ēka ar tās specifisko arhitektūru, aprīkojums un modernās tehnoloģijas, kā arī autentiski muzeja priekšmeti. Muzeju darbinieki parūpējas arī par pietiekami estētisku un rosinošu vidi, tādējādi apmierinot apmeklētāju vajadzības pēc kā patīkama, interesanta un arī jēgpilna. Atsevišķos gadījumos muzeja apmeklētāji var darboties arī ar interaktīvo materiālu, kas ir vēsturisko priekšmetu kopijas un kam nav savas īpašas kultūrvērtības. Domu apmaiņas situācijas rosina pārbaudīt iepriekšējās un jaunās zināšanas un pieredzi, salīdzināt tās, mēģināt modelēt jaunas situācijas, izdarīt

secinājumus, kas parāda jaunapgūtās informācijas vērtību. Emocionāla līdzpārdzīvojuma apstākļos tiek ietekmēta apmeklētāju attieksme pret notikumiem un lietām, mainās un padziļinās izpratne par tikko saprasto, ir gandarījums par uzzināto un emocionāli pieņemto. Tādā veidā tiek sekmēta personības attīstība un nodrošinātas socializācijas iespējas muzejā.

Nobeigums

Cilvēce var pastāvēt, ja tās rīcībā ir plašai sabiedrībai pieejama iepriekšējo paaudžu uzkrātā kultūras, zinātnes un nemateriālo kultūrvērtību bāze, kas apgūstama mūžizglītības ietvaros kā formālā ceļā, tā arī ikdienā.

Balstoties uz teorētiskās literatūras analīzi un empīriskos novērojumus gūtiem datiem, izveidots un piedāvāts diskusijai modelis, kas parāda dažādu iekšēju un ārēju nosacījumu ietekmi un saistību ar muzeja pedagoģisko potenciālu cilvēka personības attīstībā un socializācijā. Modelis var kalpot par pamatu turpmākiem pētījumiem muzeju pakalpojumu mērķtiecīgā izmantošanā sabiedrības izglītošanai.

Summary

There are more and more clear perceptions made in the studies of recent years of its communicative and integrating nature in the science of educational theory. By being in direct contact with the natural and cultural values and their carriers, a man acquires new models of thinking and action. The educational potential of museum environments of various profiles is specific in this sense.

Museums are institutions that provide accessibility to the natural and cultural values to the persons interested and introduce and interpret them. The scientists C. Māduņa (2013), J. Abdullah, R. Azam, R. Bustami (2013), K. Dianina (2010) et al conducted the most recent researches on the connection between the local cultural heritage and the significance of the national identity concept and sustainable content. Professor J. Anspaks (2004), researcher G. Silina-Jasjukevica (2011) and others have expressed ideologically similar ideas about the role of the cultural heritage on the development of personality and socialization. Thus, a dual situation comes into existence, where, on the one hand, the role of preservation of the cultural heritage and making it available to public is regularly emphasized in the papers of researchers of education and personal development of people, but, on the other hand, the museum resources and possibilities in life-long learning and self-directed personal development are not sufficiently used in practice. This phenomenon describes the problem of the research clearly.

The purpose of the article is to promote the educational significance of the museum environment within the context of the life-long learning dimension.

Based on the theoretical analysis of literature and the data obtained through empirical observations, there is a discussion model developed and presented which demonstrates the impact of various internal and external conditions and their relation to the educational potential of a museum in the development and socialization of a man's personality.

Motivation of its visitors and readiness to get involved in the activities presented, such as visiting an exposition or exhibition, discussion, business, role or value game, creative tasks, theatricalization, presentation, etc., are essential factors for successful communication and exchange of information in the museum. The individual experience and personality traits of visitors, their intellectual basis, previous knowledge and values, the degree of development of their power of apprehension (the ability to observe, to do algorithms or engage in creative activities, compare, model, etc.) should be taken into account when involving adults in any didactical or social activities in the museum. It is ideal if the museum employees can assess the cognitive and communicative needs of visitors fast, unobtrusively and adequately and offer the corresponding types of activity. A museum employee is a mediator between the authentic objects found in the museum and its visitors. Not only he or she helps to have a deeper understanding of the significance of cultural objects, the conditions of their creation and use, but he or she also contributes to the improvement of value orientation of people. There are varied museum resources used to full extent to achieve the objective: the museum's building with its specific architectural style, equipment and modern technologies, and authentic museum objects. Museum employees also maintain sufficiently aesthetic and encouraging environment. Sometimes visitors can also work with some interactive materials, which are copies of historical objects and have no special cultural and historical value. Exchange of view situations encourage to check previous and new knowledge and experience, compare it, try to model new situations, draw conclusions that demonstrate the value of the newly acquired information. Under the conditions of shared emotional experience the attitude of visitors towards events and things changes and the understanding of the comprehended information deepen, there is a satisfaction about the discovered and accepted emotionally.

That is the way the development of personality is contributed to and the possibilities of socialization are provided in the museum.

There are some isolated cases established in the course of empirical observations when the information received in a museum discords with some bits of previous information visitors have, and these circumstances do not provoke positive emotions, thus reducing their trust in the cultural institution.

Literatūra un avoti

1. Abdullah, J., Azam, R., Bustami, R. (2013). Socio-economic and Cultural Sustainability of Muslims in Georgetown World Heritage Site // ASEAN Conference on Environment-Behaviour Studies Hanoi Architectural University, Hanoi, Vietnam, 19-22 March 2013. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 85, p. 217-226. Skatīts 27.06.2014. http://ac.els-cdn.com/S1877042813024804/1-s2.0-S1877042813024804-main.pdf?_tid=f4a30138-2320-11e4-a4ef-00000aacb35d&acdnat=1407958697_266ef87c40d1285d2dc81a1c3e7e625b.
2. Ambroz, T., Peins, K. (2002). *Muzeju darbības pamati*. Rīga: Muzeju valsts pārvalde.
3. Anspaks, J. (2004). *Mākslas pedagoģija. 1. daļa. Mākslas pedagoģijas teorijas un prakses pamatu veidotāji*. Rīga: Raka.
4. Briede, B. (2011). Mācīšanās (studiju) rezultātu būtība un formulēšana, izmantojot Blūma taksonomijas kognitīvo daļu. Skatīts 10.06.2014. http://www.google.lv/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.aip.lv%2Fgetfile-ppt.php%3Fart%3DB_Briede_Macisanas%2520rezultati_22112011.ppt&ei=nHOYUsaEJszIkAes-IDgDQ&usq=AFQjCNE3MVBsdtQOIYZcGfWLCD34MuhkA&bvm=bv.57155469,d.eW0.
5. *David Ausubel*. Skatīts 26.04.2013. <http://www.theoryfundamentals.com/ausubel.htm>.
6. Dianina, K. (2010). The return of history: Museum, heritage, and national identity in Imperial Russia // *Jurnal of Eurasian Studies. Disciplinary and Regional Trends in Russian and Eurasian Studies: Retrospective Glances and New Steps. Vol. 1, issue 2., July 2010*, p. 111-118. Skatīts 28.06.2014. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1879366510000199>.
7. Dreiblate, G. (b.g.). Krājuma dokumentēšana muzejā. Skatīts 11.07.2014. <http://www.skolumuzejubiedriba.lv/wp-content/uploads/2012/09/Kraajuma-dokumenteeshana.ppt#281,26>.
8. Gibsa, K., Sani, M., Tompsone, Dž. (2006). *Mūzizglītība muzejā. Eiropas rokasgrāmata. Muzeoloģijas bibliotēka*. Rīga.
9. *Jerome Bruner*. Skatīts 26.04.2014. <http://www.theoryfundamentals.com/bruner.htm>.
10. Lieģeniece, D. (2002). Ievads andragoģijā jeb mācīšanās „būt” pieaugušo vecumā. R.: Raka.
11. Māduņa, C. (2013). Education and national identity. The local cultural heritage and its effects upon present local educational policies in Arad county from Romania // *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 116, p. 2847-2851. Skatīts 17.06.2014. http://ac.els-cdn.com/S1877042814006843/1-s2.0-S1877042814006843-main.pdf?_tid=311c54d6-231a-11e4-8298-00000aacb35e&acdnat=1407955792_6316494f0eb42bfa984bf109d6271015.
12. Siliņa-Jasjukeviča, G. (2011). *Novada tradicionālās kultūras apguves prakse pamatizglītībā: dažas problēmas un risinājumi // Sabiedrība, intergrācija, izglītība. Starptautiskās zinātniskās konferences materiāli 2011. gada 27.-28. maijs. II daļa: Skolas pedagoģija, Mūzizglītība, Apskati. Rēzekne: RA izdevniecība*, 342.-350. lpp.

LATGALES TEĀTRIS RĒZEKNĒ (1921-1940)

The Latgale theatre in Rezekne (1921-1940)

Silvija Geikina

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, e-pasts: silvija.geikina@inbox.lv

Abstract. *The existence of The Latgale Theatre in Rezekne was not long. It existed for just a couple of decades, from 1921 to 1944. Similarly to other Latvian theatres, The Latgale Theatre in Rezekne opened its first performances soon after the declaration of Latvian independence in 1918.*

In 1920's almost every Latvian city established a theatre troupe with some professional but mostly – amateur actors. This activity and the desire to work in the culture field shows the Latvian nation's spiritual strength and vitality in spite of the difficult economic and political situation.

The Latgale Theatre's first performance took place in 1921, 4th April. It was Maurice Matherlink's play of symbols – 'Sister Beatrice' in the direction of Karl Hamsters. Hamsters' choice of material already shows his original literary taste. Looking at other peripheral theatres' repertoires during this period, it can be seen that they mostly consist of less sophisticated dramatic works from such authors as Aspazija, Blaumanis, Alunana, John Akuraters and other Latvian author plays.

Like other Latvian peripheral theatres, Latgale Rezekne Theatre did not receive any material support from the government. It had to find its own funding to produce shows. Soon The Latvian Culture Promotion Society Rezekne branch took the theatre under its wing. But it did not have sufficient funds either, therefore in early 1920's regular performances in Rezekne did not happen. In 1924 Rezekne established the association "Latgale nation castle". The society activists started building the construction project. Joseph Trasuns was elected as the first President of the Society but the board was composed by Joseph Becker, John Draught, Peter Zadvinskis and others. One of the first tasks of the association was to create The Latgale culture centre in Rezekne.

The next stage in the history of The Latgale Theatre is rightly considered one of the most prominent and artistically significant in 1930's, and is associated with Ernests Feldmanis. He was working in The Latgale Theatre from 1933-1937. With his arrival, Latgale Theatre successfully got out of the artistic exhaustion and delighted its audience with a number of bright and major productions. Ernest Feldmanis offered productions of plays which Latgale citizens had not seen before: Shakespeare's 'The Taming of the marriage', E. Woolf's 'A Tale of Death', F. Molnar's 'The Devil', Moliere's 'Don Giovanni', Wild's 'An Ideal husband.'

The existing productions as well as the future prospects of the theatre came to an end along with the Second World War, during which the theatre building got destroyed. It was renovated after the war and utilised by amateur theatres.

The aim of this work is to research the operation of The Latgale Theatre from its first performance in 1921 till the last one in 1944, discovering the historical situation in Latvia during 1920's and 30's, which could have resulted in a possible emergence of a new theatre in Rezekne. The article explains the theatre's repertoire policy and the directors' job.

The methods used: media analysis method and museum material analysis.

Keywords: acting, directing, performing arts, repertoire policy, socio-political situation, theatre.

Ievads

Latgales teātra Rēzeknē pastāvēšanas laiks nav ilgs. Ar pārtraukumiem tas darbojies tikai dažus gadus desmitus, no 1921. līdz 1940. gadam. Līdzīgi kā citos Latvijas teātros, Latgales teātra pirmās izrādes notiek drīz pēc Latvijas neatkarības pasludināšanas 1918. gada 18. novembrī.

20. gs. 20. gadu sākumā gandrīz katrā Latvijas pilsētā tiek dibinātas teātra trupas, kurās ir daži profesionāli skatuves mākslinieki, bet lielākā daļa – amatieru teātra aktieri. Tikai daži nosaukumi: Jelgavas teātris, Liepājas teātris, Torņakalna, Ziemeļblāzmas, Intīmais, Ceļojošais, Cēsu teātris, Daugavpils, Latgales teātris Rēzeknē. Šī aktivitāte un vēlme darboties kultūras jomā liecina par latviešu tautas garīgo spēku un vitalitāti, kas neskatoties uz materiāli grūtiem laikiem un zināmu politiskās un sabiedriskās dzīves nestabilitāti, cenšas dibināt jaunas teātra trupas un darboties skatuves mākslas laukā.

Darba mērķis ir raksturot Latgales teātra Rēzeknē darbību no tā dibināšanas 1921. g. līdz 1940. g., iepazīstot sabiedriski politisko situāciju Latvijā pēc tās valstiskās neatkarības pasludināšanas 1918. g. 18. novembrī. Rakstā skaidrota teātra repertuāra politika, iestudējumu mākslinieciskā kvalitāte, kā arī attieksme pret latviešu valodu. Darbā izmantotās metodes: mediju analīze, muzeja materiālu analīze.

Morisa Māterlinka „Māsa Beatrise” Latgales teātri

Teātra vēstures grāmatās varam izlasīt, ka Latgales teātra Rēzeknē pirmā izrāde notikusi 1921. gadā 4. aprīlī. Tā bijusi Morisa Māterlinka simbolu luga „Māsa Beatrise”. Ievērojamais teātra vēsturnieks Kārlis Kundziņš savā pētījumā „Latviešu teātra vēsture” raksta: „Rīgā 1920. gadā nodibināja studiju, lai sagatavotu aktierus Latgalei. 1921. gadā tā pārcēlās uz Rēzekni” (Kundziņš, 1972: 389). Var rasties jautājums – kurš šādu studiju Rīgā nodibināja? Kārlis Kundziņš to neskaidro. Rakstniecības, teātra un mūzikas krājuma materiālos atrodama A. Ersa publikācija „Latgales teātris”, kurā varam izlasīt šādu skaidrojumu: „1920. gadā pēc Latgales atbrīvošanas bija jādomā, kā šai visvairāk pārkrievoātā Latvijas daļā celt latvisko garu un kultūru... Tad radās doma pacelt latgaliešu garīgo dzīvi, kurā vienīgais faktors bija tikai baznīca, nodibinot Latgales teātri ar centru Rēzeknē. Tam būtu jāiet tautā. Latgales lietu departaments atvēra Rīgā teātra studiju, lai sagatavotu latgaliešu aktierus. Studistus algoja. Tamdēļ viņā sastājās tādi, kam uz teātra mākslu nebija dziļākas tieksmes. No šīs studijas aktieri arī neiznāca. 1921. gadā tādu pašu studiju Hamstera vadībā nodibināja Rēzeknē” (RTMM, 204046).

Enciklopēdijā „Teātris un kino biogrāfijās” arī teikts, ka šo studiju dibinājis aktieris Kārlis Hamsters (Teātris un kino biogrāfijās, 1999: 402). Iespējams, ka šī studija sākotnēji Rīgā tika dibināta pie Raiņa kluba. Divdesmito gadu pirmajā pusē Raiņa klubs centās rīkot kultūras pasākumus plašām tautas masām. Pie Raiņa kluba savu studiju 1920. gadā atvēra K. Hamstera mīļotā sieviete – populārā latviešu teātra aktrise Biruta Skujeniece. Visticamāk, ka Birutas Skujenieces ietekmē pie Raiņa kluba Rīgā savu studiju organizēja arī K. Hamsters. Kādēļ šī studija tika pārcelta tieši uz Rēzekni, noteiktu ziņu nav. Taču tā 1921. gadā Rēzeknē bija, un tam ir izšķirošā nozīme Latgales teātra vēsturē.

Kārlis Hamsters teātra vēsturē tiek raksturots kā talantīgs un labi izglītots aktieris, kurš nospēlējis vairākas nozīmīgas lomas Jaunajā Rīgas teātrī. „Nenoliedzami Hamsters bija iespaidīga parādība aktieru saimē, gudrs, aizrautīgs, viņš varēja ieinteresēt katru”, tā viņu raksturojusi K. Hamstera kolēģe no Jaunā Rīgas teātra laikiem, aktrise Tija Banga (Banga, 1970: 143). Iespējams, ka tieši K. Hamstera neparastums, viņa spēja aizraut un ieinteresēt katru, pulcēja ap viņu entuziastus, kuri ieradās Rēzeknē, lai dibinātu šeit teātri. Entuziastu pulkam K. Hamsters piepulcēja arī savu kolēģi Vili Segliņu, kurš bija Nacionālā teātra aktieris un talantīgs pedagogs. Viņš palīdzēja K. Hamsteram jauno aktieru profesionālās sagatavošanas darbā. Lielākajā Latgales pilsētā Daugavpilī teātris vēl nebija nodibināts. Taču arī tur jau pulcējās interesenti un entuziasti un sākās latviešu teātra organizēšanas darbi. Rēzekne tomēr apsteidza Daugavpili, tur pirmā latviešu teātra izrāde notika 1922. gadā, Rēzeknē gadu agrāk – 1921. gadā.

Latgales teātra atklāšanas izrādei K. Hamsters izvēlējās Morisa Māterlinka lugu „Māsa Beatrise”. Jau lugas izvēle liecina par K. Hamstera oriģinālo literāro gaumi. Aplūkojot citu perifērijas teātru repertuāru šajā laika periodā, redzam, ka tie izvēlējušies mazāk sarežģītus dramaturģiskos darbus. Tur ir Aspazijas, Alunāna, Jāņa Akuratera un citu latviešu autoru lugas.

„Māsa Beatrise” ir mistērija par dievišķās un cilvēciskās mīlestības izpausmēm cilvēka dzīvē, par grēku un piedošanu. Mūķene Beatrise, kas iemīlējusi princi un viņa aicināta aizbēgt no klostera, pēc divdesmit pieciem gadiem tajā atgriežas kā vīlusies grēciniece un vēlas nomirt. Klosters māsas Beatrises nožēlas pilnajam stāstam par cilvēciskās mīlestības

ciešanām netic, jo klosterī visus šos gadus Beatrises veidolu pieņēmusi Svētā Jaunava un kalpojusi klosterī viņas vietā. Reālais ar ireālo, īstenība ar sapni šai Māterlinka lugā nav atšķirami. K. Hamsters tās skatuviskajā variantā Latgales teātrī lielu vērību veltījis lugas runātā vārda atklāsmei. Iespējams viņu kā režisoru bija ietekmējusi Biruta Skujeniece, kura šīs lugas iestudējumā Nacionālajā teātrī 1920. gadā galveno vērību bija veltījusi lugas teksta izteiksmīgai norunāšanai. Kā šo simbolu drāmas tekstu izdevās norunāt jaunajiem studistiem Latgales teātrī, pārliecinošu ziņu nav, jo nav vērā ņemamu atsauksmju par šo notikumu. Pieejamās ziņas ir visai skopas. Jau pieminētajā A. Ersa publikācijā rakstīts: „Kaut arī izrāde bija laba, bet panākumu viņai nebija pa daļai aiz reliģiskiem motīviem (Dievmāte uz skatuves)” (RTMM, 204046). Dekorācijas šim iestudējumam veidotas pēc mākslinieka Romāna Sutas skicēm. Svarīgi atzīmēt, ka ar šo notikumu saistās arī ievērojamā Latgales mākslinieka Franciska Varslavāna vārds, kurš ap to laiku atgriezies no bēgļu gaitām Krievijā un uzsācis aktīvu darbību Rēzeknē. Viņš strādājis par dekoratoru Latgales teātrī.

Biedrības „Latgales Tautas pils” aktivitātes teātra mākslas jomā

Līdzīgi citiem perifērijas teātriem Latvijā, Latgales teātris Rēzeknē nesaņēma no valdības materiālu atbalstu. Tam vajadzēja pašam meklēt līdzekļus iestudējumiem. Teātri atbalstīt uzņēmās Latvijas Kultūras veicināšanas biedrības Rēzeknes nodaļa. Taču arī tai nebija līdzekļu, tādēļ regulāras izrādes Rēzeknē 20. gs. 20. gadu sākumā nenotika. 1924. gadā Rēzeknē nodibina biedrību ar lepmu nosaukumu „Latgales tautas pils”. Tās iniciatori un aktīvisti bija Rēzeknes inteligences pārstāvji: Franča Trasuna brāļadēls, Rēzeknes pilsētas domes deputāts Jāzeps Trasuns, Jāzeps Bekers, Jānis Velkme, Pēteris Zadvinskis. Biedrības aktīvisti uzsāka nama celtniecības projektu.

Nama projekta veidošana, un tā celtniecība prasīja laiku. Taču teātra mākslas mīļotāji, un arī „Latgales Tautas pils” dibinātāji nevēlējās gaidīt. Viņi atrada pagaidu telpas Brāļu Skrindu ielā. Tur tad arī atsākās Latgales teātra izrādes 1926. gadā. Pie biedrības „Latgales tautas pils” tika nodibināta teātra komisija. Tās vadītājs bija Kārlis Dāvis – enerģisks cilvēks, savas pilsētas patriots. Viņš aicināja uz Rēzekni profesionālus režisorus no Rīgas un citām perifērijas pilsētām. Rēzeknē atgriezās Vilis Segliņš, no Valmieras Rēzeknē ieradās aktieris un režisors Voldemārs Ābrams, kurš bija jau sevi pieteicis gan Cēsu Viesīgās biedrības teātra trupā, gan vēlāk Valmieras teātrī. Pirmo izrādi 1926. gadā – R. Blaumaņa „Indrāni” sagatavoja Vilis Segliņš. Režisors piedalījās izrādē arī kā aktieris, spēlējams vecā Indrāna lomu. Pārējās lomās redzami pašā pirmajā sezonā izrādītās „Māsa Beatrise” dalībnieki 1921. gadā: V. Abricka, A. Gleizde, T. Kambala, P. Brikmanis.

Atsauksmēs par „Indrānu” iestudējumu pavīd doma, ka Latgales teātra vadība nevarēja vienoties, kādā valodā spēlēt izrādes. Bija daļa, kas aizstāvēja latviešu literārās valodas prioritāti, taču bija arī daļa, kas vēlējās, lai izrādes tiktu spēlētas latgaliešu valodā. „Jau „Indrānos” bija dīvaina lieta: Indrānu tēvs un Kaukēns runāja literatūras izloksnē, Indrānu dēls – latgaliešu. Tāds pats kuriozs bija „Ugunī” un citās izrādēs. Šis valodas mistrs, kur vairums aktieru vēl turas diletantisma robežās, izrādēm daudz kaitējis. Un vēl jāievēro, ka Rēzeknē galvenie teātra apmeklētāji ir literāriskās izloksnes runātāji” (RTMM, 204046). Šī neskaidrība ar valodas lietojumu un pretrunīgie viedokļi šai jautājumā bija viens no iemesliem Latgales teātra neregulārajam darbam.

Ielūkojoties Latgales teātra repertuārā, ar gandarījumu jāsecina, ka teātris izvēlas nopietnu repertuāru. Lielākoties tiek iestudēti latviešu un Rietumeiropas klasikas darbi. Uzmanību var piesaistīt Ibsena lugas „Ziemeļu varoņi” iestudējums Rēzeknē 1926. gada 14. novembrī. Pie šīs izrādes nosaukuma nav atrodams režisora vārds, ir norādīts tikai scenogrāfs A. Filka. Vienu no galvenajām lomām Ornulfu spēlējis Vilis Segliņš, Sigurdu – T. Podiss, Gunaru – P. Ūdris, Dagniju – M. Kārklīņa, Jordisu – T. Kambala, Torolfu – A. Emsiņš. Voldemārs Ābrams nav minēts. Tomēr ir viens interesants fakts. „Ziemeļu

varoņus” V. Ābrams pirms gada (1925) iestudējis Valmieras teātrī, un pats spēlēja Ornulfa lomu. Jordisas lomu Valmieras teātrī spēlēja vēlākā pazīstamā Drāmas teātra aktrise Olga Lejaskalne. Vēl 1926. gada martā V. Ābrama vārds ieraugāms Valmieras teātra repertuāra sarakstā, bet pēc tam vairs nē. „Ziemeļu varoņu” izrāde Rēzeknē notikusi 1926. gada 14. novembrī un ļoti iespējams, ka šīs Ibsena lugas režisors Rēzeknē bijis V. Ābrams, tikai viņa vārds nav parādījies afišā un programmā. 20. gs. 20., 30. gados režisori nereti vienu un to pašu lugu iestudēja vairākos teātros.

„Latgales Tautas pils” atklāšana

Nākošie septiņi gadi Latgales teātrim ir samērā patukši. Notiek tikai retas, atsevišķas izrādes. „Latgales tautas pils” nams, kurā darbojās teātris bija neliels, neērts, lielākiem publiskiem pasākumiem nepiemērots. 1928. gadā kultūras biedrībai izdevās dabūt finansējumu un sākās nama pārbūves un labiekārtošanas darbi. Tos pabeidza aptuveni pēc gada un 1929. gadā notika atjaunotās tautas pils atklāšana. Šim notikumam par godu tika iestudēta Franča Trasuna teiksmu luga ar zīmīgu nosaukumu „Nogrimuši pils”. Dramaturģiski tā ir ļoti sarežģīta luga, kurā autors mēģinājis apvienot konkrētas sadzīviskas ainas ar mītisku teiksmu slāni par kādreiz nogrimušu pili, kā tautas brīvības un neatkarības simbolu. Pagātne un tagadne te satiekas, te attālinās. Reālu zemnieku sarunas par zemi, varu, dzīvi, apmulsums un nespēja ar pašu spēkiem pretoties varaskārajam un nežēlīgajam padomju komisāram Viļakam, sadzīvo ar pagātnē nogrimušās pils kunigaiti Tautuvari. Komisāra Viļaka darbošanās viņa runas, viņa nežēlīgā izrēķināšanās ar citādi domājošiem raisīja asociācijas ar nesenajām latviešu brīvības cīņām pret Padomju Krievijas tīkojumiem iekarot Latviju. Bet arī mītiskie teiksmu tēli bija tikpat reāli un klātesoši kā zemnieki, karavīri, sievietes. Nogrimušās pils kunigaitis Tautuvaris, iznācis no ezera dzelmes, iesaistījās atbrīvošanās cīņās pret komisāru Viļaku, Tautuvara meita Auška kļuva galvenā varoņa – saimnieka dēla Bolva līgava. Pasakas, teikas tēli iekļāvās reālajā dzīvē bez kādas īpašas skatītāju sagatavošanas. Spēles noteikumi visiem bija it kā vienādi.

Uz skatuves ticami un pārliecinoši atainot reālo un ireālo, sadzīvisko un mītisko nekad nav bijis viegli un vienkārši. Domāju, ka zināmas grūtības dramaturģiskais materiāls sagādāja arī Latgales teātrim. Apzinoties šo sarežģītību, rēzeknieši uzaicināja „Nogrimušo pili” iestudēt Rīgā pazīstamu aktieru kursu vadītāju, režisoru un arī dramaturgu Ernestu Kārkliņu ar pseidonīmu Zeltmatis. Aktieru kursu nodarbībās un arī savos režijas darbos Zeltmatis vienmēr galveno uzmanību pievērsa runātajam vārdam. No aktiera viņš vispirms prasīja pārliecinošu un labskanīgu vārda pasniegšanu uz skatuves. Domāju, ka Latgales teātrī iestudētajā „Nogrimušajā pilī” bija dzirdama daiļskanīga valoda, jo īpaši labi varēja skanēt tautasdziesmu runāšana. Jāatzīmē, ka Francis Trasuns bija aktīvs un kvēls latgaliešu tautas dziesmu krājējs. „Nogrimušajā pilī” viņš bija kuplā skaitā iekļāvis savāktās tautas dziesmas.

Iestudējums „Nogrimuši pils” bija nozīmīgs, vērā ņemams kultūrvēsturisks notikums. Skatītājiem tas lika domāt par to cik trausla un ievainojama var būt brīvība un neatkarība. Tās nav pašsaprotamas un uz visiem laikiem dotas. Par brīvību vienmēr jābūt nomodā. Pašapmierinātība, kūtrums, vienaldzība bijuši par iemeslu, ka pils kādreiz nogrimusi. “Stōsta, ka jei nūgrymuse par tū, ka maize beja ļūti lāta, ļaudis jōs nacīneja un spardeja kōjom”, lugas ievadvārdos raksta Francis Trasuns (Trasuns F. (1998) Dzīve un darbi, 261 lpp.). Šo vēstījumu, ka tautai jābūt modrai un sava neatkarība jāsaugā bija akcentējis iestudējuma režisors Zeltmatis un aktieru ansamblis.

Interesanta, vērā ņemama epizode Latgales teātra vēsturē saistīta ar režisora Ēriha Lauberta vārdu. No 1925. līdz 1930. gadam šis režisors ļoti sekmīgi strādāja Daugavpils Latviešu teātrī. Pirms ierašanās Daugavpilī viņš bija izmēģinājis savus spēkus vairākos citos Latvijas teātros. Ērihs Lauberts bijis muzikāls, apguvis vijoļspēli, par aktieri un režisoru gan kļuvis pašmācības ceļā, vērojot un mācoties no vecākajiem kolēģiem Rīgas Latviešu teātrī

20. gs. pirmajā desmitgadē, kur atveidojis jaunu cilvēku lomas. Viņš ir bijis pirmais Noliņš R. Blaumaņa „Indrānu” pirmiestudējumā 1904. g., kā arī Jaunā Rīgas teātra aktieris un arī direktors (1912-1914). Kopā ar aktieri Kristapu Koškinu dibinājis Ventspils Jauno teātri (1912) Tas gan pastāvējis tikai vienu mēnesi. Kad lielākā Jaunā Rīgas teātra aktieru daļa devās bēgļu gaitās uz Krieviju, Ē. Lauberts palika Latvijā un mēģināja pārīst kara laiku, dibinot un organizējot jaunus teātrus. Piemēram, teātri Vērmanes dārzā (tā mūžs – viena sezona), Komēdijas teātri (1916-1917), arī tas pastāv vienu sezonu. Savu muzikālo talantu Ē. Lauberts varēja izmantot, iestudējot latviešu komponistu pirmuzvedumus (A. Kalniņa „Baņutu”, Jāņa Mediņa „Uguni un nakti”) Nacionālajā operā. Vēl viņš ir bijis aktieris un režisors Ceļojošā teātrī, Liepājas jaunajā teātrī. Iespējams, ka pēc garajiem klejojumu gadiem Ē. Lauberts vēlējās mazliet miera. Viņam bija 47 gadi. Varbūt viņš vēlējās drošību un pamatu zem kājām? Iespējams, Daugavpils mieru un harmoniju solīja vairāk kā, piemēram, galvaspilsēta Rīga ar visiem tās kārdinājumiem. Dzīve te bija vienkāršāka, arī lētāka un pieticīgāka. Tie aktieri, kuri gribēja baudīt dabas tuvumu, Daugavas mierīgo ūdeņu plūdumu, pastaigas tuvējā mežā, mazpilsētas dzīves ritmu, Daugavpilī jutās tīri labi. Šķiet, arī Ē. Lauberts. Pēc pirmajām šeit nostrādātajām sezonām viņš nekavēja ceļa somas un nedevās projām, bet palika Daugavpilī līdz 1930. gadam. Bet pēc tam pārcēlās uz Daugavpilij tuvo Rēzekni, kur sāka strādāt Latgales teātrī.

Tā darbība vēl arvien bija neregulāra. Latgales teātrim Rēzeknē šai laika posmā neizdevās noorganizēt pastāvīgu truppu un nepārtraukti darboties, tomēr daži interesanti skatuves mākslas dzīves notikumi šai pilsētā ir bijuši. Acīmredzot Ē. Lauberts vēlējās te radīt stabilu aktieru truppu, kaut ko līdzīgu Daugavpils latviešu dramatiskajam teātrim. Viņš uzskatīja, ka Rēzeknē iespējas ir labākas kā Daugavpilī. Vispirms Rēzekne vienmēr ir bijusi, un arī pašreiz ir, latviskāka par Daugavpili. Pārbūvētā „Tautas pils” bija ērtāka kā Daugavpils Dzelzceļnieku klubs, kurā 20., 30. gados darbojās Daugavpils Latviešu teātris. Iespējams, Ē. Lauberts bija nodomājis vēlreiz sākt visu no jauna. Viņš nodibināja dramatisko studiju un gatavoja aktierus Rēzeknes teātrim, iestudēja latviešu autoru lugas, no kurām vislielāko atsaucību ieguva R. Blaumaņa „No saldenās pudeles”. Taču 1931. gada 17. jūlijā vasaras atvaļinājuma laikā, kuru viņš pavadīja Siguldā, sava paziņas Ādama Skujiņa vasarnīcā, Ē. Lauberts pēkšņi mira.

Režisora Ernesta Feldmaņa laiks Latgales teātrī

Nākošais posms Latgales teātra vēsturē, kuru pamatoti uzskata par vienu no mākslinieciski spilgtākajiem un nozīmīgākajiem 20. gs. 30. gados, saistīts ar Ernestu Feldmani. E. Feldmanim ir nozīmīga vieta latviešu teātra vēsturē. Vispirms jāatzīmē, ka viņš bija viens no nedaudzajiem latviešu aktieriem un režisoriem 20. gs sākumā, kuram bija izdevies iegūt labu profesionālo izglītību. E. Feldmaņa slavenajiem laikabiedriem Latvijā Alfrēdam Amtmanim – Briedītim, Eduardam Smiļģim tik labas profesionālās izglītības nebija. E. Feldmanis bija beidzis A. Adaševa skatuves mākslas kursus Maskavā, pēc kuru beigšanas strādājis par aktieri Krievijas provinces teātros.

1921. gada rudenī viņš atgriezās Latvijā un kļuva par Nacionālā teātra aktieri un režisoru. 20. gs. 20., 30. gados E. Feldmanis bija viens no vispopulārākajiem un iecienītākajiem Nacionālā teātra aktieriem un režisoriem. Īpaši tika slavētas E. Feldmaņa veidotās klasiskās komēdijas Nacionālajā teātrī. Moljēra, Bomaršē, Molnāra, O. Vailda lugu uzvedumi izpelnījās kritiķu atzinību par spēles vieglumu, virtuozu tehniku, asprātību, par to, ka režisors iestudējumos ieviesis improvizāciju, lielu uzmanību tajos veltījis tempam un ritmam. E. Feldmaņa popularitāti vairoja arī veiksmīgais pedagoga darbs viņa dibinātajos aktieruursos un 1930. gadā organizētajā E. Feldmaņa aktieru studijā.

1933. gadā E. Feldmanis bija spiests aiziet no Nacionālā teātra. Guna Zeltiņa savā grāmatā par Ernestu Feldmani raksta, ka tas noticis tādēļ, ka populārais režisors un aktieris

pievienojies tiem Nacionālā teātra darbiniekiem, kuri protestējuši pret izklaidējošo repertuāru, kuru teātra vadība ieviesusi, lai glābtos no ekonomiskās krīzes 20. gadu beigās. „1933. gada janvārī notika tā saucamais aktieru dumpis, kurā piedalījās arī Ernests Feldmanis. Teātra darbinieki noorganizēja protesta sapulci, kur kritizēja teātra vadību un pieprasīja pārmaiņas repertuārā” (Zeltiņa, 1979: 131). Darbinieku dumpis cieta sakāvi, toreizējais teātra direktors Artūrs Bērziņš, pateicoties tā laika lielāko avīžu „Brīvā Zeme” un „Jaunākās Ziņas” atbalstam, uzvarēja. Ernestam Feldmanim, arī pazīstamajam aktierim Jānim Ģermanim no teātra bija jāaiziet.

E. Feldmanis no 1933. līdz 1937. gadam strādāja Latgales teātrī Rēzeknē. Tāpat pavisam tuvu Daugavpils latviešu dramatiskajam teātrim. Latgales teātris Rēzeknē E. Feldmaņa darbības laikā kļuva par diezgan nopietnu konkurentu Daugavpils teātrim. Līdz viņa darbības sākumam Rēzeknes Latgales teātris bija piedzīvojis mākslinieciskā apsūkuma periodu, bet ar šī režisora ierašanos teātris uzplauka un priecēja savus skatītājus ar vairākiem spilgtiem un nozīmīgiem iestudējumiem. E. Feldmanis Latgales novada iedzīvotājiem piedāvāja lugu uzvedumus, kurus viņi līdz šim nebija redzējuši: V. Šekspīra „Spītnieces precības”, E. Vulfa „Pasaka par nāvi”, F. Molnāra „Velns”, Moljēra „Don Žuans”, O. Vailda „Ideāls vīrs”. No latviešu autoru lugām: R. Blaumaņa „Indrāni”, A. Alunāna „Seši mazi bundzenieki”. Kā atzīmē Guna Zeltiņa: „E. Feldmaņa darba pieredzei un skatuves kultūrai bija liela nozīme Latgales teātra mākslinieciskā līmeņa celšanā” (Zeltiņa, 1979: 135).

Atsauksmēs par E. Feldmaņa iestudējumiem Nacionālajā teātrī, nereti var izlasīt vērtējumu, ka E. Feldmaņa režijās aktieru ansamblis it kā tapis jauns, kustīgs un izdomā attapīgs. Kaut ko līdzīgu var teikt par Latgales teātra Rēzeknē aktieru ansambli. Arī šeit aktieri šķita kļuvuši it kā jaunāki, kustīgāki, enerģiskāki. Liela nozīme Latgales teātra aktieru ansambļa mākslinieciskās kvalitātes nostiprināšanā bija arī faktam, ka E. Feldmanim līdzīgi uz Rēzekni devās daži viņa kursu audzēkņi un aktieri no Rīgas, kuriem viņa režija bija īpaši tuva, un kuri vēlējās kopā ar viņu turpināt darbu. Tādi bija Latvijas perifērijas teātros daudz spēlējušais un popularitāti iemantojušais Nikolajs Krauklis. Vēlākā Dailes teātra slavenā aktrise, toreiz vēl jaunā, nepieredzējusi Alma Ābele.

Viktora Hausmaņa grāmatā „Alma Ābele” par dzīvi Rēzeknē var izlasīt šādas rindas: „Rēzeknieši mēdz promenādēt pa Atbrīvošanas aleju, kas gāja cauri visai pilsētai līdz stacijai Rēzekne II. Šajā alejā atradās Skolotāju institūts, Zemes banka, komercskola, Armijas ekonomiskais veikals un kafejnīca. Tajā bieži bija iegriezās smalkais gleznotājs Francisks Varslavāns, Arvīds Egle, Jūlijs Viļumainis – pilsētā bija sava mākslinieku kopa. Un daudz meiteņu, kas mācījās ģimnāzijā un Skolotāju institūtā, tās centās patikt gleznotājam Varslavānam. Ziemās varēja doties ar slēpēm uz Ančupānu kalniem, vasarā peldēties Rēzeknes upē, kur kungiem un dāmām bija atsevišķas peldvietas, svētdienās zvanīja baznīcas un aicināja eksotiskais tirgus ar vezumiem un paunām. Aicināja arī teātris. Tas darbojās Tautas nama telpās nelielā ieliņā dažus simtus metru no galvenās alejas. 1934. / 35. gada sezonā Latgales teātris pārdzīvoja tādu kā renesansi – Ernests Feldmanis bija iecerējis Rēzeknē radīt respektējamu ansambli un aicināja uz šejieni no Liepājas K. Locenieku un J. Lūsēnu, no Jelgavas – E. Tauriņu un G. Amolu. Rēzeknieši, bet jo īpaši rēzeknietes jūsvoja par K. Skangelu, lielas lomas tēloja Z. Saliņa, K. Grasbergs, E. Podis. V. Podisa” (Hausmanis, 1983: 28, 29).

Šo talantīgo, labu profesionālo izglītību apguvušo skatuves mākslinieku klātbūtne ļāva E. Feldmanis Latgales teātrī iestudēt Annas Brigaderes pasaku lugu „Princese Gundega un karalis Brusubārda”. Šai uzvedumā Gundegas loma bija uzticēta Almai Ābelei, bet ubaga Māra, karaļa Brusubārdas – vēlākajam populārajam Liepājas teātra aktierim Kārlim Loceniekam, Gobzemju karalis bija Nikolajs Krauklis. Gundegas lomas atveidotāja Alma Ābele atzinīgi izteikusies par iestudējumu kopumā un režisora darbu, tomēr visai kritiski vērtē pati savu tēlojumu Gundegas lomā: „Ne viss izdevās, kā gribējās. Neizdevās Gundega. Un ja

nu man ir kāds nepiepildīts sapnis, tad tā ir Gundega. Man liekas, ka „Princesi Gundegu parasti rāda kā pasaku un Sniedze savu stāstu teic kā pasaku bērniem. Atcerieties kā Gundega saka par Māri: „Kur nebij nekā, tur visu dot. Tā karalis tik var aplaimot”. Visu dot – vai te neslēpjas jēga? Karalim vajadzētu būt dzīves devējam, lielajam dzīves skolotājam, tikai tad, kad par dzīves pamatprincipu kļūs došana – tikai tad dzīve pārveidosies. Tā ir gluži rainiska doma. Bet kā to nospēlēt?” (Hausmanis, 1983: 31, 32).

Ievērojamā skatuves māksliniece ir pārāk kritiska pati pret sevi. Viņas Gundega Latgales teātra iestudējumā ir vērā ņemams panākums viņas pašas un arī teātra attīstības vēsturē. Iestudējums bija labi, profesionāli izveidots, ar labiem, talantīgiem aktieriem, arī vizuāli pietiekami krāsains. Tas varēja patikt kā lieliem, tā maziem skatītājiem.

E. Feldmaņa laikā Latgales teātrī bija daudz svaigu, mākslinieciski iedarbīgu iestudējumu, taču īpaši akcentēts O. Vailda lugas „Ideāls vīrs” uzvedums ar pašu režisoru lorda Goringa lomā. Vailda lugas E. Feldmanim bija tuvas un saprotamas. Arī „Ideālo vītu” viņš jau reiz bija iestudējis Nacionālajā teātrī, tēlodams lordu Goringu un izpelnīdamies atzinīgas kritiķu un skatītāju atsauksmes. „Vailda komēdijās, kuru burvība slēpjas varoņu runās, atjautību, paradoksu pārbagātībā, kas vērš dialogus īstās asprātības buķetēs, Ernests Feldmanis varēja demonstrēt savu spīdošo spēles tehniku un inscenētāja māku” (Zeltiņa, 1979: 73). Nav jābrīnās, ka režisors centās sev tik iecienītā autora lugu iestudēt arī Latgales teātrī Rēzeknē. Uzvedums izdevās, tajā kopā ar Ernstu Feldmani tēloja arī Alma Ābele, Kārlis Locenieks, Elza Tauriņa, Nikolajs Krauklis. Pret sevi allaž kritiski noskaņotā A. Ābele ar Čivleja kundzes lomu „Ideālajā vīrā” ir apmierināta: „Ar Čivleja kundzes lomu gāja labi. Spēkojāmies ar Ernestu Feldmani – lordu Goringu. Mana Čivleja kundze bija sarkanmate, es izdomāju, ka viņai labi piedienētu zaļš tērps. Apakšdaļā tas bija diezgan pieguļošs, un tas mani padarīja ķirzakai līdzīgu. Žēl, ka nav nevienas fotogrāfijas, fotogrāfi toreiz uz Rēzeknes teātri nenāca, pie fotogrāfa es savukārt neaizgāju, un tā par Čivleja kundzi nav palikušas nekādas liecības” (Hausmanis, 1983: 32). Aktrises atmiņas par darbu Latgales teātrī diezgan labi raksturo toreizējo situāciju. Par teātra iestudējumiem patiešām tikpat kā nav nekādu vizuālu liecību. Grūti iedomāties kādi tie izskatījušies. Savukārt Čivlejas kundzes tērpa raksturojums atgādina, ka tērpus laikmetīgās lugās aktieriem tajos gados nācās gādāt pašiem. A. Ābele un N. Krauklis no Rīgas bija ieradušies ar daudzām lielām kastēm, kurās bija sasaiņoti apģērba gabali lomām.

E. Feldmanis iestudēja arī latviešu klasiskās lugas. Latgales teātrī parādījās R. Blaumaņa „Indrāni”. Indrānu mātes lomā šajā iestudējumā viesojās Berta Rūmniece. Skatītāju atzinību izpelnījās Ā. Alunāna „Seši mazi bundzenieki”. Šis uzvedums iezīmīgs ar to, ka tam bija speciāli gatavotas dekorācijas, kuras bija gatavojis Rēzeknes mākslinieku kopas mākslinieks Arvīds Egle.

1936. gadā Latgales teātra repertuārā parādījās R. Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos”. Tās bija iestudējis Nikolajs Krauklis. Ar šo iestudējumu aktieris atzīmēja savu 15 gadu skatuves darba jubileju. Pats viņš spēlēja Ābrama lomu, bet savai dzīvesbiedrei aktrisei A. Ābelei uzticēja Pindacīšas lomu. Jaunajai varoņlomu atveidotājai šī loma bija zināms izaicinājums. Tā viņa deva iespēju izmēģināt spēkus raksturlomu atveidošanā.

1937. gadā režisora E. Feldmaņa vārds Latgales teātra repertuāra sarakstā nav ieraugāms. Kā režisori šeit strādā populārais operešu un komēdiju režisors no Jelgavas teātra Jēkabs Zaķis. Viņa iestudētajā K. Krūzes „Kad sirds sāk runāt” uzvedumā kā aktieris ieraugāms Antons Varslavāns. Dažas izrādes top toreizējā Daugavpils Latviešu teātra režisora Jāņa Kļavas vadībā, piem. J. Zeibolta „Mājas naidu”, J. Purapuķes „Savs kaktiņš, savs stūrītis zemes”.

E. Feldmaņa vārds Latgales teātrī atkal parādījās 1938. gadā, kad viņa mākslinieciskajā vadībā tapa R. Blaumaņa „Pazudušais dēls”. Šis uzvedums iezīmīgs ar to, ka savas pirmās lomas tajā atveidoja vēlākie populārie Jaunatnes teātra aktieri Osvalds Krēsliņš

un Elza Stērste. O. Krēsliņš ir Krustiņš, Elza Stērste – Roplainiete. Inīši šajā iestudējumā spēlēja Antons Varslavāns.

1938. gads Latgales teātra vēsturē nozīmīgs arī ar to, ka šajā sezonā tika iestudēta Raiņa luga „Indulis un Ārija”. Tas bija samērā vērienīgs iestudējums, ar kuru teātris atzīmēja pirmās latgaliešu teātra izrādes 1908. gadā trīsdesmit gadu jubileju. Par režisoru tika pieaicināts Alfrēds Alksnis, kurš bija guvis atzinību iestudējumos Nacionālajā teātrī un citos Latvijas teātros. Pateicoties A. Alksņa gādībai kostīmi izrādei tika šūdināti Nacionālā teātra darbnīcās. Kostīmu skices bija veidojis iestudējuma dekorators Arvīds Zirnis, kurš vēlākajos gados veiksmīgi darbojās Daugavpils teātrī. Iestudējumam netika žēloti līdzekļi. Tam tika izdoti ap trīs tūkstoši latu, tiem gadiem rekordliela naudas summa. Galvenās lomas atveidoja talantīgie un daudzsološie jaunie aktieri. Induli spēlēja Osvalds Krēsliņš, Āriju – Lauma Paegle, Mintautu – Antons Varslavāns. Šai laikā A. Varslavāns sāka izrādīt interesi arī par režisora darbu. 1940. gadā viņam bija izdevies no Kultūras fonda dabūt nelielu stipendiju studijām Rīgā pie Nacionālā teātra režijas meistariem. Taču Otrais pasaules karš pārvilka svītru visām šīm iecerēm, izpostīja arī pašu teātra ēku. Pēc kara tā tika atjaunota, tajā darbojas amatieru teātris.

Secinājumi

Latgales teātra dibināšana un attīstība Rēzeknē 20. gs. 20., 30. gados saistīta ar neatkarīgās Latvijas un Latgales intelīģences ieinteresētību, aktivitāti un vēlmi radīt latviskās kultūras organizācijas šai visvairāk pārkrievotajā Latvijas daļā.

Teātra mākslinieciskais uzplaukums bija iespējams, pateicoties talantīgu un populāru Latvijas režisoru: Kārļa Hamstera, Viļa Segliņa, Ernesta Feldmaņa, u.c. darbam Latgales teātrī Rēzeknē, kā arī spējīgu profesionālu aktieru iesaistīšanai teātra trupā.

Latgales teātra darbība tika pārtraukta Otrā pasaules kara laikā, kad iepriekšējā laika režisori un aktieri devās projām no Rēzeknes. Pēc Otrā pasaules kara Rēzeknē tika atjaunots un veiksmīgi darbojas amatieru teātris.

Summary

The creation and development of Latgale theatre in Rezekne in 1920's and 30's is linked to the activities led by the intelligence of the independent Latvia and Latgale in particular, as well as people's wish to establish Latvian culture organisations and invest in their spiritual life whilst living in the most Russified part of Latvia.

The creative boost of the theatre was possible thanks to the activities of the Latvian intelligence as well as the works of talented Latvian directors: Karlis Hamsters, Vilis Seglins, Ernest Feldmanis and others in the Latgale theatre in Rezekne. It was also supported by accepting strong professional Riga theatre actors in the theatre troupe.

Karlis Hamsters has been described as a talented and well educated actor who has played several significant parts in the New Riga theatre. It is possible that his unusualness and ability to inspire others was the reason that gathered the enthusiasts who came to Rezekne to create a theatre. Amongst them was Hamsters' colleague Vilis Seglins who was an actor in the National theatre and a gifted teacher. He helped Hamsters professionally preparing the new actors.

To open the Latgale theatre Hamsters decided to direct the play 'Sister Beatrice' by Moris Materlink. The choice of the material is a proof of Hamsters' original literal taste. Other directors during that time preferred less complicated dramatic works. Amongst them are plays by Aspazija, Alunans, Akuraters and other Latvian authors.

Similar to other peripheral theatres in Latvia, the Latgale theatre in Rezekne did not receive material support from the government. It had to seek funding for new productions. It found some assistance from The Latvian Culture development association, Rezekne division. However, it did not have sufficient funds either, hence regular shows in Rezekne in early 1920's did not take place. In 1924 an association called 'Latgale People's Palace' (Latgales tautas pils) was established in Rezekne. Its initiators were the very intelligent Jazeps Trasuns, Jazeps Bekers, Janis Velkme, Peteris Zadvinskis. The activists of the association started a building project.

In 1928 the association succeeded to receive financial support and started the construction works. The house was finished about a year later and in 1929 the People's Palace was opened. To celebrate this, a play with a significant title 'The sunken Palace' ('Nogrimuši pils') by Francis Trasuns was put on. It is a very complex play in which the author has tried to combine specific domestic scenes with a mythical context on the once sunken palace as a symbol of national freedom.

The next period in the history of the Latgale theatre is regarded as one of the most significant in 1930's and is connected to Ernests Feldmanis who worked there from 1933-1937. Due to this director, the theatre bloomed and regaled their audience with several bright and important productions. Feldmanis offered plays that people had not seen before: Shakespeare's 'The Taming of the Shrew', Moliere's 'Don Juan', Wilde's 'An Ideal Husband', Molnar's 'The Devil'. Feldmanis' work experience and stage culture played a big part in lifting the Latgale theatre artistic level.

Literatūra un avoti

1. Banga, T. (1970). Aktieris Kārlis Hamsters. *Almanahs "Teātris un Dzīve"*. Rīga: Liesma.
2. Hausmanis, V. (1983). *Alma Ābele*. Rīga: Liesma. 28.-32. lpp.
3. Kundziņš, K. (1972). *Latviešu teātra vēsture*. Rīga: Liesma.
4. Niedra, M. (1999). *Teātris un kino biogrāfijās*. Enciklopēdija. 1. sēj. Rīga: Preses nams.
5. Rakstniecības, teātra un mūzikas krājums (*RTMM*), Inv. Nr. 204046.
6. Sniedze, E. (2006). *Latviešu teātra hronika 1919-1944*. Rīga: Zinātne, 462.-468. lpp.
7. Trasuns, F. (1998). *Dzīve un darbi*. II. Rēzekne: Latgales Kultūras centra izd.
8. Zeltiņa, G. (1979). *Ernests Feldmanis*. Rīga: Zinātne, 73., 131., 135. lpp.

REĢIONA KOPIENA KOMUNIKĀCIJAS TEORIJĀ

Region Community in Communication Theory

Sandra Murinska-Gaile

Rēzeknes Augstskola,

Latvijas Universitāte,

e-pasts: sandra.murinska@inbox.lv

Abstract. *The aim of the report is to determine how local and regional newspapers represent local communities and how their communicative integration has been promoted. Mass media, establishing community cognition about its existence, involvement into the community, identification and belonging to the community, represent a perfect model of interaction between community and communication.*

During the content analysis of the press publications of local newspapers of Latgale region the typological characteristics and classification are emphasized, the role of the press in the development of the region inhabitants is defined, the direction and structure of the editorial board activities, newspapers' content, authors and genres are inspected.

The practice of local journalism varies in different places; there are some common trends but specific characteristics are noticed in each local community. They are being affected by social context, which is characterized by regional values and culture, since they correspond to the community and individual interaction as well. It is possible to see differences both in community structure, spread and in expressions of local newspapers within the region.

Keywords: *community, newspapers, community journalism, communicative integration.*

Ievads

Raksta mērķis ir noteikt, kā Latgales reģiona laikraksti reprezentē vietējās kopienas un kā tiek sekmēta to komunikatīvā integrācija. Par vietējām kopienām tiek uzlūktas iedzīvotāju grupas, kuras raksturo piesaiste lokālajai vietai.

Masu komunikācijas sistēmā kopienas komunikācija aplūkojama kā publiskās komunikācijas forma, veidojot to aktuālu kādas specifiskas kopienas jeb cilvēku grupas (ģeogrāfiskas vai interešu) ietvaros. Masu mediji, veidojot kopienas apziņu par tās esamību, iesaistīšanos kopienā, identificēšanos un piederību tai, reprezentē ideālo mijiedarbības modeli starp kopienu un komunikāciju. Komunikācijas uzdevums un spēja uzrunāt daudzus indivīdus ļauj konstatēt un izcelt arī kopienas iekšējo daudzveidību, kas arī ir viens no faktoriem, lai veicinātu piederības izjūtu. Savukārt vietējie mediji ir tie, kas reprezentē vietējos notikumus un kuriem ir iespēja uzzināt un izstāstīt pirmajiem. Tie veic masu komunikāciju vienotā telpā – publikācijās aptverot daudzveidīgu tematiku un reprezentējot dalībniekus, kas pārstāv dažādus sociālos slāņus, tiek akcentēta to piederība lokālajai vietai un konkrētajai kopienai. Kopienas klātbūtne un atrašanās administratīvi noteiktā teritorijā nodrošina tās vēlmi pēc lokālajām ziņām.

Komunikācijas norises reģionā ietekmē sociālais konteksts, ko raksturo reģiona vērtības un kultūra, jo tās attiecas uz kopienu, kā arī uz individuālo mijiedarbību. Mediju sociologs Džons Tompsons apgalvo, ka „mediju klātbūtne vienmēr ir noteikta aktivitāte, mediju produkti tiek adresēti personām, kas vienmēr ir izvietotas specifiskā sociālvēsturiskajā kontekstā” (Thompson, 1995: 39). Tādējādi reģiona ietvaros lokālo kopienu vidū ir iespējams saskatīt atšķirības gan kopienas struktūrā, izplatībā, gan arī komunikācijas izpausmēs. Tas nozīmē, ka komunikācija ir viens no līmeņiem, kas spēj veidot kopienas iekšējo mijiedarbību un uzturēt piederības sajūtu. Kā redzams, masu medijiem pašlaik tiek piedēvēta nozīmīga loma dažādu sociālo procesu veicināšanā, jau kopš žestu un valodas rašanās „informācijas un simboliskā satura nodošana ir bijis centrālais sociālās dzīves aspekts” (Thompson, 1995: 10). Var apgalvot, ka mediji ir viens no būtiskiem sociālās dzīves virzītājspēkiem, jo tie ne tikai reprezentē sociālo realitāti, bet arī to konstruē, tādējādi piedāvājot jau gatavus rīcības

modeļus, paredzot iespējamus scenārijus utt., kas īpaši ir pamanāms mūsdienās, masu komunikācijas līdzekļu daudzveidības apstākļos, kad informācijas nodošanai nav nepieciešamas telpiskas robežas.

Taču eksistē vides, kuras raksturo kopīgas vērtības vai administratīvās robežas, un informācijai ir monopola raksturs, proti, tā ir lokālā informācija, kas ir aktuāla un interesē galvenokārt vietējiem iedzīvotājiem un rod refleksiju vietējā presē, televīzijā un radio. Minētā mediju kategorija komunikācijas praksē nav novatora, nereti publiskajā telpā tā tiek uzlūkota kā margināla parādība, taču šī prakse veido valsts kopainu. Lokālie mediji tiek uztverti ne tikai kā reģiona kultūrvides veidotāji (reģiona, kultūras un lingvistiskās identitātes apzināšanās), bet arī kā nozīmīga ekonomiskās vides sastāvdaļa (vietējā tirgus uzlabošana, nodarbinātības nodrošināšana u.c.) (Crookes, Vittet-Philippe, 1986: 4, citēts no Morley, Robins, 1995: 35-36). Pašlaik gan lokālo mediju uzdevums nodrošināt darbavietas nespēj funkcionēt, jo būtisks aspekts vietējo mediju darbībā ir reklāmdevēji un kvalitatīvs cilvēkresursu loks. Taču reklāmas apjoms reģiona sociālekonomiskajos apstākļos nenodrošina pietiekamu atbalstu, un darbinieku sastāvs, piemēram, vietējos laikrakstos ir nemainīgs. Kā redzams, lokālie mediji uzlūkojami kā nozīmīgi līdzekļi vietējo kopienu komunikācijā, taču, lai tie spētu pastāvēt, ir nepieciešams veidot ilglaicīgu un stabilu saikni ar auditoriju jeb lokālo kopienu.

Kopienas jēdziena izpratne

Nozīmīga komunikācijas procesa sastāvdaļa ir ziņojuma saņēmējs. Lai gan masu komunikācijas adresāts galvenokārt ir anonīma auditorija, tomēr ir komunikācijas veidi, kas paredzēti noteiktai cilvēku grupai jeb kopienai.

Kopienų veidošanos nosaka kopīgas vērtības, intereses un citi apstākļi, kas rada saikni starp tās pārstāvjiem. Tā var izpausties gan kā kopīga profesionālā, intelektuālā, reliģiskā, etniskā un cita veida piederība. Teorētiskajā literatūrā kopienas tiek strukturētas pēc trīs veidu konceptuālajām izpausmēm: „attiecību kopienas, interešu kopienas un vietas kopienas” (Morse, 2004: 2). Lai gan tiek mēģināts izdalīt pazīmes, pēc kurām iespējams definēt kopienu, tomēr nav iespējams veikt nodalīšanu, jo kopienas struktūrā un darbībā nereti minētās izpausmes ir savstarpēji saistītas, kas ir arī galvenā kopienas būtība: „kopiena kā cieša un konkrēta cilvēku saikne, kā kolektīvā identitāte, kas identificē cilvēku grupas attiecības” (Carpentier, Lie, Servaes, 2008: 350).

Mediju pētnieks Jans van Daiks (*Jan van Dijk*) apgalvo, ka ir izdalāmas četras pazīmes, kas ir kopīgas visām kopienām: tās locekļu esamība, sociālā organizācija, valoda un mijiedarbības modeļi, kultūra un kopīga identitāte. Autors šīs izpausmes izmantojis, lai salīdzinātu „dabiskās” jeb reālās kopienas un virtuālās kopienas (skat. 1. tabulu). „Dabiskās kopienas veido relatīvi maza apjoma, cieši saistītas sociālās vienības, piemēram, ģimenes, kaimiņi, ciematu iedzīvotāji utt., savukārt virtuālās kopienas raksturo brīvprātīga piederība specifisku interešu, mērķu vai diskusiju kopām. Sociālās organizācijas līmenī dabiskās kopienas ir piesaistītas noteiktai ģeogrāfiskajai vietai un hronoloģiskajam un bioloģiskajam laikam. Redzamākā virtuālo kopienu pazīme ir to darbība, nepieprasot šo piesaisti” (van Dijk, 1997: 45-49). Tādējādi ir iespējams konstatēt arī atšķirības valodas un kultūras līmenī. Dabiskās kopienas balstās uz verbāliem un neverbāliem komunikācijas veidiem, savukārt virtuālās kopienas raksturo izpausmes vizuālajā vidē, tas ir, teksti, dati un grafiki ekrānā.

Dabisko un virtuālo kopienu veidi (van Dijk, 1997: 45)

Raksturojums	Dabiskā	Virtuālā
Būtība un aktivitāte	Vairākas aktivitātes	Specifiskas aktivitātes
Sociālā organizācija	Piesaiste vietai un laikam	Nav piesaistes vietai un laikam
Valoda un mijiedarbība	Verbālā un neverbālā	Verbālā un paravaloda
Kultūra un identitāte	Homogēna	Heterogēna

Jana van Daika iedalījumā spilgti saskatāmas mūsdienu, 21. gadsimta, kopienas jēdziena tendences, kas nodala dabiskās kopienas no virtuālajām. Tomēr dabisko jeb tradicionālo kopienu izpratni pašlaik sarežģī iedzīvotāju pārvietošanās un globalizācija, jo tā maina fizisko atrašanās vietu un uzskatu par kopieni kā stabilu, nemainīgu vienību. Pārveidojoties dzīvesveida modeļiem, politiskajām sistēmām u.c. apstākļiem, izmainās arī kopienas. Tiek uzskatīts, ka „globalizācija ir tā, kas maina kopienas jēdzienu un to, kā indivīdi sevi definē” (Carnoy, 2002: 152). Tas nozīmē, ka arī kopienas mediju definējumā notikusi pāreja no ģeogrāfiskā uz citiem kritērijiem. „Kopiena apzīmē vairāk nekā tikai atrašanās vietu, šobrīd to var attiecināt uz virtuālo un jebkāda veida kolektīvās kultūras apziņu” (Amit, 2002: 6). Tādēļ strauji mainīgā kopienas struktūra ir faktors, kas kavē noteiktas kopienas definīcijas izvirzīšanu. Fakts, ka kopienas subjektīvie un objektīvie komponenti reti ir saskaņoti un attiecības starp valodu, reliģiju un vietu kļūst patvaļīgas un kosmopolītiskas, norāda uz to, ka būtiskas var kļūt citas kopienas pazīmes, jo cilvēkam ir nepieciešams sociāli integrēties vienā vai otrā veidā. „Šis process var būt dažāds, atkarīgs no vietas, kur cilvēki atrodas, iekļaujot arī tā sauktās „jaunās” vietas, piemēram, kibertelpu” (Holmes, 2005: 175). Tādēļ ir iespējams izdalīt jauna veida kopienas, kas „maina ideju par kopīgu vietu, parādot, ka ģeogrāfiskais attālums ne vienmēr noteic kopienas kvalitāti” (Carpentier, Lie, Servaes, 2012: 223). Var secināt, ka raksturīgākā kopienas iezīme ir tiešs un regulārs kontakts starp tās locekļiem, kas rada piederības un līdzdalības sajūtu, kas var izpausties tā sauktajās tradicionālajās un virtuālajās kopienās.

Jāteic, ka mūsdienās straujo komunikācijas tehnoloģiju izplatības dēļ kopienas nereti zaudē noteiktās fiziskās robežas. Tomēr reģionālie un vietējie mediji ir viens no piemēriem, kas spilgti ataino saistību ar konkrētu teritoriju. Šo nepieciešamību atklāj komunikācijas loma kopienā, kas ir vērsta uz kopienas ideju, vērtību reprezentāciju un savstarpējās saiknes veicināšanu, jo viena no lokālo mediju pazīmēm ir ģeogrāfiskais un administratīvais iedalījums.

Rakstā aplūkotās kopienas saista kopīga piederība vietai, un tiek izvirzītas divas kopienas jēdziena būtiskākās pazīmes. Pirmkārt, *vieta*, jo tā nosaka kopienas apjomu un veidu, otrkārt, *kopienas prakse*. Pēdējo reprezentē kopienas žurnālistikas darbība, kuras determinējošais faktors arī ir vieta un tajā realizētā komunikācija, ko reprezentē attiecības starp vietējiem medijiem un kopieni. Šīs abas pazīmes nav nodalāmas, bet uztveramas kā blakus esoši apstākļi, kas mijiedarbojas kopienas ietvaros.

Komunikatīvi integrēta kopiena

Komunikācijas nozīmi kopienā nosaka tās spēja veidot, uzturēt un reprezentēt kopienas identitāti. Masu mediji komunikācijas procesā rada noteiktu realitāti. Ar tekstu, attēlu un citu līdzekļu palīdzību tiek izveidots kopienas tēls, atainota tās struktūra, vide, organizācija telpā un loma plašākā komunikācijas kontekstā.

Teorētiskajā literatūrā ir apkopoti pētījumi, kas liecina par pastāvošo mijiedarbību starp lokālajiem medijiem un kopienas integrāciju jeb piederības veidošanas procesiem. Kā jau kopienas jēdziena skaidrojumā tika konstatēts, piederība kopienai var izpausties dažādos

veidos un līmeņos. Tā var izpausties gan ar kopīgas vietas starpniecību, nozīmēm, gan ar procesiem, kas veicina kopienas iekļaušanu, apvienošanu jeb integrāciju. Kopienas integrācijas koncepts iekļauj tādus jēdzienus kā saikne, piederība un iesaistīšanās, katru no šiem jēdzieniem raksturo tai attiecīgās izpausmes. Lai izprastu kopienas rīcību komunikācijas vidē, tiek lietots jēdziens *komunikatīvi integrēta kopiena*, kas ļauj apjaust komunikācijas lomu kopienas veidošanā (Friedland, 2001: 358-360). Piederība kopienai ir viens no pētījumu virzieniem, kas tiek izvērsti kopienas žurnālistikas jomā. Nozīmīgu ieguldījumu šajā nozarē ir veicis komunikācijas procesu pētnieks Moriss Janovičs (*Morris Janowitz*), kurš ir izveidojis teorētisko pamatojumu kopienas un vietējo mediju mijiedarbības pētniecībā, analizējot vietējo laikrakstu darbību, ko vēlāk ir papildinājuši un izvērsuši vairāki citi kopienas komunikācijas procesu pētnieki (Stamm, Emig, Hesse, 1997; Stamm, Guest, 1991 u.c.). Tādēļ tiek izdalītas divas pieejas: pirmā aplūko ieguldījumu, ko sniedz lokālie mediji indivīda integrācijai (iesaistei) kopienā, savukārt otrā paredz, ka piederība kopienai veicina vietējo mediju lietojumu. Teorētiskajā literatūrā kopienas integrācija tiek aplūkota kā „attiecību un procesu kopums, kas saista kopienu un virza tās mainīšanos” (Friedland, McLeod, 1999: 203). Viens no līdzekļiem, kas var sekmēt kopienas integrāciju, ir arī masu mediji, tādējādi būtiskākais kopienas integrācijas uzdevums ir noskaidrot, kāda ir vietējo mediju loma kopienas atbalstīšanā un kā tie var veicināt kopienas iesaisti sociālajos procesos, piemēram, vietējās politiskajās, kultūras, izglītības aktivitātēs, zināšanu apgūvē, kā arī emocionālās atpazīšanas izpausmēs.

Masu komunikācijas pētījumos tiek izcelta šāda kopienas jēdziena izpratne. Kopiena ir a) process, kas veido – nozīmju procesos – simboliskās nozīmes un b) struktūras pakāpe – vai pakāpe, kas veicina sarunu un dalīšanās procesus. Citiem vārdiem, struktūra un izvietojums nav kopiena pati par sevi, bet tā iedrošina un veicina kopienas procesu. Tādēļ dažādās vietās, kur tiek realizēta kopienas darbība, tiek raksturotas kā struktūras un masu mediji – kā līdzekļi, kas var veicināt šo procesu. Kopienas žurnālistikas spēja veidot kopienas apziņu liecina par būtisku izpausmi, kas spēj iesaistīt kādā kopumā vai veselumā. Savukārt tas, cik daudz un kādā veidā notiek kopienas veidošana, liecina par kopienas komunikatīvo integrāciju, proti, „kopienas mediji darbojas kā sociālā saite, kas izceļ kopīgās lietas un vērtības, nevis atšķirības” (Brozana, Lowrey, Mackay, 2008: 284). Proti, kopienas žurnālistikas praksē tiek realizēti divi kopienas apziņas konstruēšanas veidi, pirmkārt, reprezentējot vietas, institūcijas, avotus, notikumus un idejas, kas tiek pozicionētas kā kopīgas indivīdiem, un, otrkārt, nozīmju par kopienu veidošanas process (Brozana, Lowrey, Mackay, 2008: 287-289). Tādējādi žurnālistikas būtību raksturo kopienas veidošana, veicinot tās integrāciju, un kopienas integrācija savukārt attiecas uz visu, kas kalpo kā līdzeklis, lai attīstītu un virzītu kopienu.

Kopiena un kopienas žurnālistika veido darbības praksi, kas sastāv no vairākiem līmeņiem. Jo vairāk ir pārstāvēts konkrētais līmenis, jo vairāk tiek praktizēta kopienas žurnālistika. Šādu ietekmes noteikšanas pieeju dēvē par kopienas žurnālistikas indeksu (Lowrey, 2012: 98), tas ļauj noteikt, kas veido un ietekmē kopienas žurnālistikas aktivitāti. Veicot empīriskus pētījumus, ir iespējams konstatēt, kādā veidā kopiena tiek integrēta. Indeksa apjomu atklāj gan mediju saturs, gan organizatoriskā prakse. Lai noteiktu, kā un cik aktīvi žurnālistika veicina kopienas savstarpējo saikni un aktivitāti, ir iespējams izdalīt trīs dimensijas, pēc kurām var noteikt kopienas iesaisti. Piemēram,

- 1) kopienas uzklaušanās dimensija (diskusiju forumi, kopienas vietnes, emuāri, vēstules redaktoram);
- 2) kopienas vienotības un mijiedarbības dimensija (speciālie izdevumi par lokālajiem notikumiem, žurnālistu veidotie raksti);
- 3) kopienas struktūras dimensija (notikumu kalendārs, ikdienas publiskā informācija, stāsti, kas izskaidro pieeju kopienas iespējām, organizācijām un notikumiem) (Lowrey, 2012: 97). Līmeņi savukārt satur vairākus apakšlīmeņus jeb kategorijas,

pēc kurām var tikt analizēta kopienas žurnālistikas prakse un konkrēti mediji. Rakstā analizēti un izvērtēti kopienas žurnālistikas praksē redzamākie, iecienītākie un efektīvākie komunikatīvās integrācijas paņēmieni. Izmantojot minēto kopienas žurnālistikas indeksa pieeju, komunikatīvās integrācijas noteikšanai tika izdalītas šādas analīzes kategorijas – žanrs, autors un tematika.

Komunikatīvās integrācijas prakse lokālajos laikrakstos

Latgales reģionā kopienas reprezentācija tiek uzticēta vietējiem komunikācijas līdzekļiem – televīzijai, radio, laikrakstiem, taču pašlaik šeit plaši pārstāvēti ir tieši drukātie mediji. Elektronisko mediju, piemēram, televīzijas, pieejamību ierobežo lielāks līdzekļu ieguldījums, kas saistīts ar pārraidīšanas iespējām, taču lokālie laikraksti tiek izdoti gan republikas nozīmes pilsētās, gan mazpilsētās.

Izanalizējot Latgales reģiona laikrakstu latviešu valodā („Ludzas Zeme”, „Latgales Laiks”, „Ezerzeme”, „Rēzeknes Vēstis”, „Vaduguns”, „Vietējā Latgales Avīze”) saturu laika posmā no 2000.-2014. gadam, redzamas tās dimensijas, kurās notiek intensīvākā darbība kopienas komunikatīvās integrācijas labā: *kopienas struktūras reprezentācija, kopienas viedokļa uzklauššana un kopienas savstarpējās mijiedarbības veidošana.*

Kopienas struktūras reprezentācija ir visredzamākā laikrakstu darbības prakse, jo sniedz ne tikai vispārīgu informāciju par sistēmu, kādā darbojas kopiena un kādi ir aktuālie lēmumi un darbības, bet būtiski, ka minēto pakalpojumu un institūciju loma tiek arī izskaidrota. Šo darbības praksi efektīvi realizēt spēj laikraksti, kuru darbības teritorija ir koncentrēta mazākā kopienā (piemēram, pilsēta, viens vai divi novadi), jo nodrošina nepieciešamo informācijas apjomu, regularitāti un operativitāti (piemēram, „Vaduguns”, „Rēzeknes Vēstis” u.c.). Reģionālajiem laikrakstiem vai arī laikrakstiem, kas aptver plašu teritoriju (piemēram, „Vietējā Latgales Avīze”) šādu informācijas apriti nodrošināt ir gandrīz neiespējami, ņemot vērā iznākšanas biežumu, cilvēkresursus un ar to saistītos finanšu izdevumus. Tādējādi šādi izdevumi neveicina izpratni par kopienas struktūru un iespējamajiem iesaistīšanās veidiem.

Zināšanas par kopienas struktūru tiek sniegtas, izvērtējot lokālās vides iespējas, jo viens no vietējās preses pamatmērķiem ir darboties kā sociālajam un kultūras institūtam dialoga veidošanā par dažādām tēmām. Kopienas apziņā tiek radīts reģiona tēls un realizēts arī izpratnes veidošanas process. Tādējādi tiek pausts skaidrojums un centieni, kā iesaistīties vietējās aktivitātēs, piemēram, politiskajos procesos. Vietējie laikraksti pievēršas noteiktiem politiskiem notikumiem, tiek izcelta noteiktu politiķu rīcība, arī konkrētas personas. Tā tiek pausta avīzes nostāja – principi un galvenais vadmotīvs –, nosakot, kuri ir reģionam nozīmīgie notikumi, un atainota politisko aprindu iekšējā vide, kas lasītājam nereti ir nezināma un neredzama, piemēram, raksturojot varas institūciju un līderu pieejamību, īpaši priekšvēlēšanu laikā: ””Ludzas Zeme” palīdzēs lasītājiem izdarīt izvēli šajā priekšvēlēšanu periodā, kas sācies jau 5. jūnijā, šādā veidā: publicēsim patiesu un pārbaudītu informāciju, faktus atspoguļosim iespējami vispusīgi, īpaši vērtēsim to politisko spēku darbus un solījumus, kas izvirzījuši kandidātus Latgales vēlēšanu apgabalā un kuru iekļūšana 10. Saeimā ir ticama, skaidri nošķirsim ziņas no komentāriem, reklāmu – no redakcijas materiāliem, npublicēsim slēpto politisko reklāmu, redakcijas darbinieki neiesaistīsies neviena politiskā spēka priekšvēlēšanu kampaņā (Bondarenko, 2010).” Kā redzams, žurnālisti kā primāro izvirza ne tikai informēšanas, bet arī pārbaudes jeb kontroles funkciju, piesakot un formulējot savu attieksmi un darbību vēlēšanu laikā. Tāpat tiek akcentēta žurnālistu neitralitāte un objektivitāte, atspoguļojot konkrētas personības vai partijas. Šāda prakse tiek uzskatīta par nozīmīgu komunikatīvās integrācijas veicināšanā, jo tiecas skaidrot un atspoguļo cilvēku darbu, kuri pārstāv kopienas, kas reprezentē ideālo kopienas un mediju sadarbības ideālo modeli. Tas nozīmē, ka kopienai interesē citu kopienas pārstāvju dzīvesveids un arī

viņu ieguldījums tās labā. Var teikt, kā ar vietējo laikrakstu starpniecību kopiena var pārraudzīt kopienas struktūru. Jo jau piemērā minētās politiskās aktualitātes ir viena no visbiežāk sastopamajām kategorijām vietējos laikrakstos.

Līdztekus sociālās un politiskās jomas interpretācijai nozīmīga ir apkalpojošās sfēras reprezentācija. Piemēram, detalizēti skaidrojot par pieejamajiem pakalpojumiem Balvu un Gulbenes renovētajās slimnīcās: (..) abās slimnīcās ir izveidotas mūsdienu prasībām atbilstošas palātas, moderni sanitārie mezgli, jauna, efektīva ventilācijas sistēma, turklāt visas telpas piemērotas arī pacientiem ar funkcionāliem kustību traucējumiem (Gabranovs, 2013: 4)”. Lai gan tas ir tikai viens no piemēriem, šāds skaidrojošs pakalpojumu pieejamības atainojums ir regulāra prakse vietējos laikrakstos, jo informē par aktuālajiem notikumiem un izceļ vides potenciālu.

Kopienas viedokļa uzklauššana ir viens no būtiskiem komunikatīvās integrācijas veidiem, jo paredz lasītāju līdzdalību un viedokļa paušanu. Nozīmīgi, ka šī prakse atklāj to, kā notiek sadarbība ar dažādiem kopienas pārstāvjiem, piemēram, minoritāšu vai kādām marginālām grupām. Mijiedarbība var notikt gan tiešā veidā, tas ir, organizējot klātienēs tikšanās, gan piedāvājot saskarsmi, izmantojot dažādus komunikācijas līdzekļu veidus. Vietējo laikrakstu lasītāji tiek aicināti tikties ar laikrakstu pārstāvjiem, lai uzzinātu par kopienai aktuālo: „kas „Vadugunij” noteikti jāuzraksta par Vecumu pagastu. Atnāciet uz tikšanos ar žurnālistiem, žurnālisti uzklaušīs labās un sliktās ziņas par Jūsu pagastu” (Vaduguns, 2000: 1). Laikraksts „Latgales Laiks” ir iedibinājis tradīciju savā dzimšanas dienā kādam no lasītājiem dāvināt avīzes abonementu. Savukārt „Ludzas Zeme” ir organizējusi tikšanos ar lasītājiem citu svētku ietvaros – Grāmatu svētkos rīkojusi interaktīvas sarunas par laikraksta tapšanu, vēsturi, darba aizkulisēm (Ludzas zemes veidotāji runā ar lasītājiem. Ludzas Zeme). Kā redzams, vietējie laikraksti dažādos veidos tiecas uzklaušīt auditorijas vēlmes, šādi tiek noskaidroti arī tai svarīgi jautājumi. Lasītāju viedokli iespējams uzklaušīt arī pastarpināti – pasta vēstuļu, elektronisko vēstuļu, kā arī telefoniski. Lasītāju vēstuļu sadaļas ir iecienītas laikrakstos „Ludzas Zeme”, „Rēzeknes Vēstis”, „Vaduguns”. Vēstules ir redzamākā sadaļa, kurā tiek pausts kopienas viedoklis. Tika novērots, ka vēstulēm ir dažādas formas (viedoklis, sūdzība u.tml.), tādēļ komunikācijas mērķi var būt atšķirīgi un katrā laikrakstā tiek veidota citāda sociālās kontroles forma. Pašlaik tiek praktizēta arī tūlītēja elektronisko vēstuļu sūtīšana, ko nodrošina attiecīgās mājaslapas sadaļa. Elektroniskajā versijā tiek uzdoti arī dažādi aktuālie jautājumi, kas nereti tiek izmantota kā ierosme vai ideja publikācijai („Vaduguns”, „Vietējā Latgales Avīze”), lai gan to nozīmīgums noteiktā laika posmā vai atbilstība pašreizējam brīdim netiek kontrolēta. Vietējie laikraksti praktizē arī telefonzvanu uzklauššanu („Rēzeknes Vēstis”, „Vaduguns” u.c.), tas nozīmē, ka kopienai tiek sniegta iespēja iesaistīties tās komunikatīvajos procesos dažādos veidos. Būtiskākie faktori, kas to kavē vai tieši veicina, ir laikrakstu spēja mudināt lasītājus būt aktīviem, ieinteresēt ar saturu, un galvenais – atainot, vai situācija tiek ietekmēta un risināta. Šādi apstākļi sniedz atbalstu kopienas identifikācijai, apliecinot gan praktisko, gan emocionālo piederību.

Patērējot vietējos laikrakstus, kopiena saņem dažādas zināšanas par kopienu. Lokālās informācijas apjoms reprezentē kopienas mijiedarbības procesu. Proti, mediju saturs reprezentē galvenokārt vietējos notikumus. Vietējo laikrakstu tēmu loks ir samērā plašs, tādēļ arī pieņemams vidusmēra lasītājam. Saturu veido pilsētas vai ciemata ikdienas dzīves atainojums, kā arī praktiska informācija, kas nodrošina informācijas apriti, t.i. – laulību paziņojumi, informācija par jaundzimušajiem, mirušajiem, sludinājumi, apsveikumi, līdzjūtības, kā arī iepazīšanās sludinājumi, kultūras pasākumu afiša u.c. Ļoti aktuāla vietējos laikrakstos ir sadzīves jautājumu problemātika, tāpat kultūras dzīves jaunumi – mākslas, mūzikas atspoguļojums, radošās izpausmes, vietējo iedzīvotāju sasniegumi darbā, intereses, hobiji, skolēnu aktivitātes, intervijas ar novados ievērojamām personām, kā arī izklaidējoša satura raksti u.c. Atsevišķas avīzes („Rēzeknes Vēstis”, „Vaduguns”) cenšas aptvert visu

paudžu lasītāju intereses – vidēja un vecāka gadagājuma cilvēkus, kā arī jaunākus lasītājus – bērnus un jauniešus, aicinot līdzdarboties – sūtīt dzejoļus, zīmējumus, esejas u.c., tādējādi veicinot radošo aktivitāti. Tiek praktizēta arī tematisko publikāciju ieviešana, ko demonstrē lappušu daudzveidība: „Kultūra“, „Vietējā Virtuvē“ „Trīspadsmitā“ „Veselība“, „Regīnas kundzes rubrika” u.c.

Nenoliedzami, tikai ģeogrāfiskais aspekts nespēj nodrošināt komunikatīvo saikni, būtiska ir attieksme, saturs, kas rada piederību kopienai, piemēram, vietējo vērtību jeb kodu, kas raksturīgi konkrētai kopienai, izmantojums praksē. Spilgts paraugs ir latgaliešu valodas izmantojums presē („Rēzeknes Vēstis”, „Vietējā Latgales Avīze”, „Latgales Laiks”). Latgaliešu valodas lietojums minētajos laikrakstos skatāms ilgtermiņā un regulāri. Šādu vērtību atspoguļojums reprezentē arī piederību reģionam un sekmē reģionālās identitātes apziņu. Tādējādi kopienas saikne tiek veidota, konstruējot identifikācijas procesu dažādām reģiona grupām, jo viena no primārajām piederības izpausmēm ir piederība ģimenei, tad seko piederība kopienai, kādai sociālajai grupai u.tml. Šajā jomā vispilgtāk pamanāmas ir satura tendences, kas atspoguļo sociālos notikumus un ataino saikni ar ģimeni, izceļ ģimeniskās vērtības utt. Piemēram, laikrakstā „Vaduguns” ieviestā tradīcija publicēt jaundzimušo vārdus, fotogrāfijas kopā ar vecākiem, kā arī nelielu aprakstu. Piederības apziņu veicina arī publikācijas par vietējiem cilvēkiem, to panākumu un veiksmes stāstu atainojums.

Analizējot reģiona kopienu komunikatīvo vidi, var redzēt, ka tā ir daudzveidīga, tādēļ, vērtējot kopienas komunikatīvo integrāciju, nākas sastapties ar vairākām atšķirībām, kas galvenokārt vērojama sadarbībā ar vietējo kopienu, piemēram, tās viedokļa uzklauššana. Svarīgākais faktors ir komunikācijas iespējas un līdzdalība mediju satura veidošanas procesā, jo viena no komunikatīvi integrētās kopienas pazīmēm ir sazināšanās un informācijas apmaiņa.

Secinājumi

Kopienas komunikatīvās integrācijas noteikšana ir nozīmīgs paņēmieni, kas ļauj noskaidrot, kā tiek uztverta un raksturota reģiona telpa, tās ģeogrāfiskais ierobežojums u.c. Tā ir ne tikai savas telpas izziņa, bet arī apzināšanās, kas liecina par masu mediju psiholoģisko un kognitīvo ietekmi. Īpaši aktuāla tā kļūst identitātes meklējumu un noteikšanas procesā.

Latgales reģionā ir vairāki novadi, kuros netiek izdoti laikraksti, tādēļ iedzīvotājiem nākas lasīt tuvāko pagastu vai pilsētu avīzes. Tas nozīmē, ka kopiena iegūst informāciju par citu Latgales vietu. Šāda situācija var radīt nepilnības telpas apgūšanā, tādējādi arī komunikatīvā integrācija ir zemāka. Kopienās, kurās jau ilglaicīgi tiek izdoti vietējie laikraksti, (galvenokārt republikas nozīmes pilsētās un novadu centros), tiek nodrošināts efektīvāks kopienas pieejas un līdzdalības process. Laikraksti var balstīties uz ilgo darbības laiku, lasītāju skaitu dažādos vecumposmos un tradīciju stabilitāti, taču rodas jautājums par to kvalitāti un pagātnes kultūras un sociālo apstākļu ietekmi darbības procesā.

Latgales reģiona kopienu komunikatīvo integrāciju nosaka komunikatīvās vides specifika: etniskā, valodu un reliģisko konfesiju aina un daudzveidīgākā lokālajā kopienas vidē tiem ir nozīmīga loma identitātes konstruēšanā. Pētot Latgales reģiona vietējos laikrakstus, tika konstatēts, ka vietējos laikrakstos ir atšķirīgas komunikatīvās integrācijas pakāpes un izpausmes veidi, taču visintensīvāk kopienas identifikācija tiek veicināta kopienas struktūras un savstarpējās saiknes reprezentācijas līmenī.

Summary

Local residents mainly use local newspapers for acquisition of local information. They perform mass communication in unified space – cover diverse issues; persons in a focus represent different social layers, but come from the same community, thus keeping in touch with groups of different age and interests. Presence of the community and its location in an administratively determined area ensures its desire after local news.

Community journalism creates operating practice that consists of several levels. The more a given level is presented, the more community journalism is practiced. Such an approach for identifying the impact is called community journalism index. This index allows to determine what forms and influences the activity of community journalism. It is possible to determine in what way the community is integrated by conducting the empirical research. Both media content and organizational practice reveals the volume of the index. In order to determine in what way and how actively journalism contributes to community's mutual relationship and activity, it is possible to distinguish three dimensions for making it possible to identify community's involvement. These dimensions are the following:

- 1) the dimension of community hearing (discussion forums, community sites, blogs, letters to the editor);
- 2) the dimension of community's unity or interconnectedness (publications about local events, articles created by journalists);
- 3) the dimension of community structure (a calendar of events, public information of everyday life, stories that explain the approach to community possibilities, organizations and events) (Lowrey, 2012: 97).

Determination of communicative integration of community is a significant technique that allows to clarify how the region's space, its geographical restriction and other features are described. Community integration in the local press can take place at different levels. Press journalistic trends are assessed by taking into consideration publication making techniques: author, theme, genre selection, geography, range of material source, linguistic landscape, etc.

Hearing of community views is one of the most important forms of communicative integration because it foresees readers' participation and expression of opinions. This practice reveals how a cooperation between various representatives of community takes place, for example, minorities or any marginalized groups. Interactions can occur both directly, that is, organizing face to face meetings, and through a contact by using various types of communication means.

The representation of a community structure is the most visible practice of newspapers operation, as it provides not only general information about a framework within which community operates and about its current decisions and actions, but also the role of mentioned services and institutions is also explained. This operating practice can be effectively implemented by newspapers whose operating area is concentrated in a smaller community (for example, one or two districts) as they provide amount and timeliness of information on a regular basis (for example, "Vaduguns", "Rēzeknes Vēstis", "Миллион", etc.). It is almost impossible to ensure the flow of information for regional newspapers or newspapers that cover a vast area (for example, "Vietējā Latgales Avīze"), taking into account the frequency of publication, human resources and related financial expenses. Such expenses do not contribute to the understanding of a community structure and possible ways of involvement.

It means that local newspapers understand their role and functions in the region's communities differently, thus forming a certain communicative space. First of all, by offering an extent of how much to inform about community; second of all, how much community is involved in communicative action, thus contributing to the understanding of a newspaper's role in community, the opportunities to express opinions and get involved.

Literatūra un avoti

1. Amit, V. (2002). Reconceptualizing community. In V. Amit (ed., 2002), *Realizing community: Concepts, social relationships and sentiments* (p. 1-20). London: Routledge.
2. Bondarenko, Ē. (2010). „Ludzas Zeme” strādā lasītāju, nevis politiķu interesēs. Ludzas Zeme. Skatīts 15.06.2014. <http://www.ludzaszeme.lv/news/LZpirmsvelesanam>.
3. Brozana, A., Lowrey, W., Mackay, J. (2008). Toward a measure of community journalism. *Mass Communication and Society*, 11 (p. 275-299). London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
4. Carnoy, M. (2002). *Sustaining the new economy: work, family, and community in the information age*. New York: Harvard University Press.
5. Carpentier, N., Lie, R., Servaes, J. (2012). Multitheoretical approaches to community media: capturing specificity and diversity. In Fuller, L. K. (ed., 2012). *The Power of Global Community Media* (p. 219-235). New York: Palgrave MacMillan.
6. Emig, A. G., Hesse, M. B., Stamm, K. R. (1997). The contribution of local media to community involvement. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 74 (p. 97-107). Thousand Oaks, CA: Sage.
7. Friedland, L. A. (2001). Communication, Community and Democracy. Toward a Theory of the Communicatively Integrated Community. *Communication Research*, 28 (4), 358-391.
8. Friedland, L. A., McLeod, J. M. (1999). Community integration and mass media: A reconsideration. In D. Demers & K. Viswanath (ed., 1999). *Mass media, social control, and social change* (p. 197-226). Ames: Iowa State University Press.
9. Gabranovs, E. (2013, 9.aug.). *Loģisks deviņu mēnešu rezultāts*. Vaduguns. Nr. 61.4.
10. Holmes, D. (2005). *Communication Theory: Media, Technology, Society*. London: Sage.

11. Janowitz, M. (1967). *The community press in an urban setting*. Chicago: University of Chicago Press.
12. Lowrey, W. (2012). The challenge of measuring community journalism. In Reader, B., Hatcher, J. (eds., 2012). *Foundations of community journalism* (p. 87-105). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
13. *Ludzas zemes veidotāji runā ar lasītājiem*. Ludzas Zeme. Skatīts 08.05.2014. <http://www.ludzaszeme.lv/news/ludzas-zemes-veidotaji-runa-ar-lasitajiem>.
14. Morley, D., Robins, K. (1995). *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge.
15. Morse, S. W. (2004). *Smart communities: how citizens and local leaders can use strategic thinking to build a brighter future*. San Francisco, Calif.: Jossey-Bass.
16. Stamm, K. R., Guest, A. M. (1991). Communication and community integration: An analysis of the communication behavior of newcomers. *Journalism Quarterly*, 68 (p. 644-656). Thousand Oaks, CA: Sage.
17. Thompson, J. (1995). *The media and modernity: A social theory of media*. Cambridge: Polity Press.
18. Vaduguns. (2000). *Vecumu pagasta iedzīvotāji!* Nr. 70. 1.
19. Van Dijk, J. (1997). The Reality of Virtual Community. In: *Trends in Communication*, 1(1) (p. 39-63). Amsterdam: Boom Publishers.

SIEVIETES VIZUĀLAIS ATAINOJUMS BALTIJAS VALSTU SEMIOTISKAJĀ AINAVĀ

Visual Representa of a Woman in the Semiotic Landscape of the Baltic States

Solvita Pošeiko

Rēzeknes Augstskola, Reģionālistikas zinātniskais institūts,
Latvijas Universitāte,
e-pasts: solvita.poseiko@gmail.com

Abstract. *Linguistic landscape (LL) research of nine cities of the Baltic States shows that feminine discourse is of an essential significance in the public space. This is linguistically proved by feminine person's names in ergonyms, also by female ergonyms and graffiti themes. However, there are multi-modal advertisements reflecting women and female items in the public space, and they are to be viewed from the perspective of the semiotic landscape.*

There are 294 photos reflecting a woman excerpted from the LL data base to describe visual images of a woman, focusing on the archetypes and concepts on woman's role in society. There is a semiotic landscape research method, perception of a visual identity in advertising marketing and pop-culture, theories of the archetypes used in research.

There are theoretical issues of research discussed, as well as stated target audience described linguistically and visually in the article. Furthermore, there is a general description of the excerpted material provided emphasizing typical features and interpreting several advertisements. There is an elaborated analysis of the social roles and archetypical images of visually demonstrated women given. At the end there are conclusions and a summary.

Keywords: *advertisement, archetype, ergonym, semiotic landscape, social semiotics, visual image, visual communication, women.*

Ievads

Baltijas valstu lingvistiskās ainavas (LA) izpēte kopš 2008. gada¹ atklāj, ka pilsētvidē femīnajam diskursam ir būtiska nozīme. Tiešā veidā to atklāj sieviešu personvārdu dominante uzņēmumu nosaukumos jeb ergonīmos, piemēram, Valmierā no iegūtajiem 105 vietējo uzņēmumu ergonīmiem 13 ir sieviešu antroponīmi (arī mitonīmi), piemēram: *Evita, Vija, Līga, Rēzija* un *Artemīda*, trīs vīriešu un viens literārā tēla vārds: *Rimants, Austris, Kristaps, Vinnijs Pūks*. Savukārt Druskininkos un Visaginā ergonīmos ir konstatēti tikai sieviešu personvārdi, piemēram: *Monika, Inga, Vika, Agneta* u.c. Tāpat publiskajā telpā dominē reklāmas, afišas un dažāda veida izkārtnes, kur līdzās lingvistiskai informācijai ir redzami sieviešu (pilnīgi vai daļēji, piem., tikai seja, plaukostas, kājas) vai sievietēm paredzētu preču (piem., apģērbi, kosmētikas, higiēnas preču, dārglietu) attēli. Netiešā veidā to ataino sieviešu dzimtes ergonīmi (piem., *Liilia* ‘Lilija’² Pērnāvā, *Baltoji dama* ‘Baltā dāma’ (metafora līgavas apzīmēšanai kāzu salona izkārtņē) Alītā un *Kaprīze* Ventspilī) un grafiti tematika: romantiskas vai seksuālas attiecības ar sievieti.

Tā kā LA izpēte koncentrējas uz rakstveida ziņojumu lingvistisko un sociolingvistisko analīzi, multimodālu tekstu aplūkošanai ir nepieciešams plašāks skatījums, ko paredz semiotiskās ainavas teorija un metodoloģija. Tās izpēte balstās uz atziņām, ka valoda nav

¹ LA izpēte ir notikusi Baltijas valstu 9 pilsētās. Rēzeknē un Ventspilī (Latvijā), Pērnāvā un Narvā (Igaunijā), Alītā un Druskininkos (Lietuvā) LA izpēti veica Rēzeknes Augstskolas studenti un pētnieki (t.sk. arī raksta autore) RA projekta „Rēzeknes lingvistiskās ainavas izpēte un salīdzinājums ar citām Baltijas valstu pilsētām” (vad. Sanita Lazdiņa, Heiko F. Martens) un ESF projekta „Teritoriālās identitātes lingvokulturoloģiskie un sociālekonomiskie aspekti Latgales reģiona attīstībā” (vad. Sanita Lazdiņa) laikā. Raksta autore individuāli ir veikusi LA izpēti Valmierā 2012. g., Daugavpilī 2013. g. (Latvijā) un Visaginā 2013. g. (Lietuvā).

² Šeit un turpmāk pēc piemēriem svešvalodā ir dots autores tulkojums latviešu valodā.

vienīgais priekšstatu izteikšanas un komunikācijas līdzeklis un ka eksplīcītās un implicītās informācijas atklāšanai ir nepieciešama verbālo un neverbālo zīmju vienkopus analīze. Tāpat tiek uzsvērts, ka abos gadījumos teksts var būt polisēmisks un atvērts vairākām interpretācijām (Kress, Van Leewen 1996, Jaworski, Thurlow 2010).

Savukārt vizuālās identitātes jautājumiem, dzimuma studijām un seksualitātei pilsētvidē pastiprināta uzmanība ir pievērsta vien pēdējās desmitgadēs (piem., Baker 2008, Piller 2010, King 2012), izmantojot starpdisciplināras zinātniskās pieejas un teorijas: sociālās semiotikas teoriju vizuālajā komunikācijā, poststrukturālismu, zilo teoriju (*queer theory*), arhetipu teorijas u.c.

Līdz šim Baltijas valstīs ir analizēti galvenokārt rakstveida ziņojumi jeb valodas zīmes no sociolingvistikas un valodas politikas perspektīvas (piem., Marten, Lazdiņa, Pošeiko, Murinska 2012, Lazdiņa, Pošeiko, Marten 2013), mazāku uzmanību veltot neverbālo zīmju kā papildus analīzes vienību izpētei (attēliem afišās – Pošeiko 2012, grafiņi – Pošeiko 2013).

Pētījuma mērķis ir, izmantojot no Baltijas valstu LA datu bāzes ekscerpētos 294 attēlus ar sievietes atainojumu un rakstveida informāciju, atklāt un raksturot vizuāli reprezentētos sievietes tēlus, skatot tos identitātes jautājumu un sociālo procesu kontekstā, īpašu uzmanību pievēršot aktualizētajiem arhetipiem un priekšstatiem par sievietes lomu sabiedrībā. Mērķa sasniegšanai ir izmantota semiotiskās ainavas izpētes metode, sociālās semiotikas teorija vizuālajā komunikācijā, vizuālās identitātes izpratne reklāmas mārketingā un populārajā kultūrā, arhetipu teorijas.

Referāta struktūra: vispirms ir aplūkoti pētījuma teorētiskie jautājumi un to izmantojums pētījumos. Tad ir raksturota lingvistiski un attēlu veidā norādītā mērķauditorija un dots ekscerpētā materiāla vispārīgs raksturojums, izceļot to tipiskākās pazīmes un interpretējot atsevišķas reklāmas. Tālāk ir sniegta vizuāli demonstrēto sieviešu sociālo lomu un arhetipisko tēlu analīze un interpretācija. Beigās ir kopsavilkums un būtiskākie secinājumi.

Pētījuma teorētiskā daļa

Publiskā telpa ir saistīta ar atšķirīgu cilvēku grupu pieredzi, pasaules skatījumu un aktivitātēm dažādos kontekstos un diskursos, kam ir nepieciešama daudzveidīga un daudzdimensionāla (poststrukturāla – Block 2006, 23) analīze. Semiotiskās ainavas izpēte līdzīgi LA metodoloģijai (Gorter 2006, Backhaus 2007, Shohamy, Gorter 2009) paredz publiskās telpas zīmju ieguvu un analīzi, uzmanību pievēršot ne tikai rakstveida ziņojumiem pie uzņēmumiem un uz informācijas stendiem, apģērbiem, somām, suvenīriem, sadzīves priekšmetiem u.tml., bet arī teksta grafiskajam noformējumam un izvietojumam, vizuālo elementu un semiotisko līdzekļu izmantojumam, tāpat arī dažādiem diskursiem (piem., telpas, transgresīvajam, komerciālajam). Teorijas attīstībā ir minama amerikāņu valodnieku Rona Skollona (Ron Scollon) un Sūzijas Skollonas (Suzie W. Scollon) monogrāfija “Diskursi telpā. Valoda materiālajā pasaulē” (“Discourses in Place. Language in the material world”), kurā ir piedāvāta diskursu analīzes (*nexus analysis*) shēma un izvērsti jautājumi par telpas un vizuālo semiotiku, multilingvismu un multimodalitāti, teksta kompozīciju un sociokultūras kompetenci, uzsverot teksta saistību ar iesaistītajiem dalībniekiem un saziņu viņu starpā, vidi un tajā notiekošajiem sociālajiem procesiem (Scollon & Scollon 2003).

Sociālās semiotikas izpēte vizuālajā komunikācijā vairāk koncentrējas uz attēlu veidā nodotās informācijas neierobežotu interpretēšanu un tās izveides elementu brīvu kombinēšanu, izvairoties no kategoriskuma un vispārināšanas (līdzīgi poststrukturālisma idejai – S. P.). Teorijas pamatā ir tādi jēdzieni kā: reprezentatīvā nozīme, ar to saprotot skaidri un tieši atainoto ideju par attēloto lietu, cilvēku vai vietu; konceptuālā nozīme; recipienta un attēlotā mijiedarbības nozīme, ko veido attālums, saskare un skata punkts; kompozicionālā nozīme, kas atklājas caur informatīvo vērtību, struktūru, izcēlumiem un modalitāti, un naratīva (aktīvo un pasīvo lomu, darbības, reakcijas, sadarbības, apstākļu) vizuālā analīze

(Jewitt, Oyama 2001, 134-156). Īpaša uzmanība tiek pievērsta sociālo jautājumu problemātikai, arī dzimuma un seksualitātes jautājumiem, piemēram, aplūkojot vīriešu heteroseksualitātes vizuālo reprezentāciju pusaudžiem paredzētajos bukletos Lielbritānijā (Jewitt 1999).

Tematiski jaunu LA izpētes virzienu ir aizsācis zviedru valodnieks Tomass Milani (Tommaso Milani), aktualizējot jautājumus par seksualitāti, seksuālo identitāti un attieksmi seksualizētos tekstos (*sexed texts*), izmantojot zilo teoriju, kas: 1) poststrukturālisma ietekmē dekonstruē jēdzienus *sieviete* un *vīrietis*; 2) pārvērtē opozīcijas heteronormālā kā vēlamā un perversā (atšķirīgā no normas) kā nevēlamā iespējamību; 3) seksuālās identitātes apzināšanos un pozicionēšanu saista ar varas un sabiedrības nostāju, attieksmi un reāliem pasākumiem; 4) iestājas par brīvu seksuālo pašidentificēšanos un nediskriminējošu sabiedrību (Sullivan 2003, Cameron, Kulick 2003, Buchaltz, Hall 2004). Analizējot ASV, Zviedrijā un Dienvidāfrikā iegūtos verbālos (uzrakstus uz T-krekliem, žurnālu vākiem) un neverbālos tekstus (izmēru un dizaina atšķirības, krāsas un zīmējumus), informācijas daudzumu un izvietojumu (žurnālu kārtību standā), kā arī to savstarpējo saistību kopējās informācijas nodošanā un sabiedriskās domas veidošanā, pētnieks secina, ka tūrisma sfērā dominē banāli seksualizētas zīmes (piem., sieviešu T-krekla uzraksts *I ♥ Swedean boys* ‘Es ♥ zviedru puisi’) un ka kioskos ar izdevumu daudzumu un tematisko izkārtojumu tiek izcelts „normālais” un strikti nošķirta femīnā un maskulīnā prese, līdz ar to stereotipizētas dzimumu intereses (Milani 2013).

Ergonīmi kā dzimuma identitātes izteikšanas līdzeklis ir analizēti Krievijas pilsētā Naļčikā, pievēršot uzmanību mērķauditorijas norādījumam, antroponīmu lietojuma biežumam un motivācijai, kultūras stereotipiem. Tiek secināts, ka sieviešu personvārdu lietojums ergonīmos galvenokārt ir saistīts ar īpašuma piederības norādīšanu un individuālās identitātes atainojumu, bet vīriešu – ar estētisko funkciju. Nomenklatūras vārdiem simboliskajos nosaukumos šāda funkciju šķiruma neesot, bet tie atklājot galvenos mūsdienu kultūru un sabiedrību raksturojošos jēdzienus: skaistuma un stila kultu, izklaidi un baudu (Prokudina 2011, 83-85).

Savukārt grafiti pētījumos vairākkārt tiek uzsvērts, ka publiskā telpa ir vīriešu grafiti rakstītāju pārvaldīta telpa un ka vīriešu veidotie uzraksti vairāk ataino sociālo attiecību jautājumus: dažādu grupu konfliktus, cīņu par telpu un saviem uzskatiem (etniskajiem, politiskajiem, reliģiskajiem u.tml.), agresiju, arī sievieti noniecinošas perversijas, vairāk saistoties ar negatīvām emocijām, bet sieviešu – personisko attiecību tematiku: mīlestību, laimi, laulībām, orientējoties uz pozitīvām emocijām (vairāk skat. Pošeiko 2013, 154-160, arī Bruner, Kerso 1980).

Reklāmai kļūstot arvien daudzpusīgākai un pieejamākai, reklāmas mārketingā arvien lielāka uzmanība tiek pievērsta tās uztveres mehānismiem, implicītās informācijas pielāgošanai recipientu psiholoģiskajam raksturojumam, kultūras pieredzei, pat kolektīvajai zemapziņai, diskutējot par reklāmas psihoanalīzi, arhetipiem un arhetipiskajiem tēliem (piem., Коптев, Кларк 2003, de Muijnck 2009, Lankovskis 2010). Jāpiebilst, ka humanitārajās zinātnēs lielāka uzmanība ir pievērsta politiskajām reklāmām, analizējot arhetipus politiskajā diskursā (piem., Rupā, Zitmane 2007, Бабайцев 2010). Izvērtējot mitoloģijas, folkloras un vēstures materiālus, kā arī mūsdienu kultūras attīstības tendences un attīstot Karla G. Junga analītiskās psiholoģijas teoriju, tiek definēti jauni kolektīvās zemapziņas tēli. Īpaši izceļama ir reklāmas teorētiķu Margaretas Markas (Margaret Mark) un Kerolas Pīrsones (Carol Pearson) 12 arhetipu sistēma (skat. 1. tab.), kas ir izveidota pēc kvalitatīvā pētījuma 33 valstīs, kurā ir noskaidrota patērētāju attieksme pret vairāk nekā 13 tūkstošiem zīmolu (Марк, Пирсон 2005).

1. tabula

Arhetipi un to funkcijas (Марк, Пирсон 2005, 33)

Arhetips	Funkcija
Radītājs	Rada kaut ko jaunu
Gādnieks (aprūpētājs)	Rūpējas par citiem
Valdnieks (noteicējs)	Demonstrē kontroli
Jokdaris (ākstis)	Jautri pavada laiku
Ierindnieks (savējais)	Ir labi tā, kā ir
Mīlētājs	Meklē un dod mīlestību
Varonis (cinītājs)	Rīkojas drosmīgi
Izraidītais (dumpinieks)	Pārkāpj likumus
Burvis	Ietekmē transformāciju
Nevainīgais (šķīstais)	Saglabā vai atjauno ticību
Pētnieks (meklētājs)	Meklē atbildes un saglabā neatkarību
Prātnieks (gudrais)	Izprot pasauli

Savukārt reklāmas mārketinga speciālists Andrejs Ivašenko (Андрей Иващенко) ir izveidojis 8 arhetipu modeli (skat. 2. tab.) un arhetipisko telpu (plaknes kvadrantu), kam pamatā ir cilvēku temperamenti un informācijas uztveres līmeņi. Viņš arhetipus saista ar zīmola koncepciju un reklāmas saikni ar recipientu (Иващенко 2005).

2. tabula

Arhetipi, to apraksts un pamatvajadzības (pēc Иващенко 2005)

Arhetips	Apraksts un tā saīsinājumi	Pamatvajadzības
Varonis	Ekstravertā loģika – ET	Profesionālisms, uzvara, uzņēmība, nauda
Gudrais	Intravertā loģika – IT	Prāts, objektivitāte, loģiskums, zināšanas
Valdnieks	Ekstravertā sensorika – ES	Vara, statuss, prestižs, kontrole
Sargātājs	Intravertā sensorika – IS	Komforts, atslābināšanās, miers, izbaudīšana
Mīlnieks	Ekstravertā ētika – EF	Pievilcība, seksualitāte, kaisle, jutekliskums
„Lāga zēns”	Intravertā ētika – SF	Labsirdība, dvēseliskums, uzticība, morāle
Bērns	Ekstravertā intuīcija – EN	Dzīvesprieks, jautrība, drošība, jaunas iespējas
Meklētājs	Intravertā intuīcija – IN	Individualitātes meklējumi, brīvība, realizācija, noslēpumu atklāšana

Tiek piedāvāti četri arhetipu modeļi: 1) ST (sensorika – loģika); 2) SF (sensorika – ētika); 3) NF (intuīcija – ētika); 4) NT (intuīcija – loģika), kam atbilst noteikts zīmola modelis, pamatvajadzības un komunikatīvais sakars ar lietotāju (skat. 3. tab.).

3. tabula

Arhetipa-zīmola-lietotāja saistība (pēc Иващенко 2005)

Arhetipa modelis	Zīmola modelis	Pamatvajadzība	Sakara veids ar lietotāju
ST	Spējas, enerģija	Darīt	Kāds lēmums ir vislabākais?
SF	Identitāte	Būt	Kas es esmu patiesībā?
NF	Kopiena	Piederēt	Es gribu sajusties kā daļa no veselā!
NT	Pētnieks	Attīstīties	Es gribu sasniegt vairāk!

Abos iepriekš aplūkotajos arhetipu modeļos ir vairākas līdzības, kas norāda uz atsevišķu arhetipu izpausmju izplatību un noturību mūsdienu kultūrā. Tāpat ir redzams, ka arhetipi tiek pārnesti un attiecināti uz materiālo kultūru (lietu pasauli), vizualizējot cilvēku zemapziņā mītošos instinktus un dziņas, rakstura iezīmēm atbilstošas vajadzības, arī atklājot to, ka „reklāma ne tikai rosina iegūt kādu precī vai pakalpojumu, bet arī izstāsta kādu

interesantu stāstu ar spilgtu personāžu, kam ir skaidra dzīves pozīcija, draudzības un uzticamības iegūšanai; jo vairāk šis stāsts piesaista recipientu, jo veiksmīgāka ir reklāma” (Марк, Пирсон 2005, 8). Būtiska loma ir vizuālajai identitātei – „apzināti veidotam priekšstatam, publiskam koptēlam, kas ar dažādiem līdzekļiem (krāsām, saukļiem, simboliem, attēliem) reprezentē konkrētu uzņēmumu, zīmolu vai preci” (Dawson 2013).

Teorētisko jautājumu apskats atklāj, ka vizuālās informācijas atkodēšanai un vizuālās komunikācijas raksturošanai teksta lingvistiskā analīze ir papildināma ar neverbālo tekstu, konteksta, piemēram, vides un sociālo procesu, izpēti, tāpat arī dziļākā – arhetipiskā – līmeņa atsegšanu un interpretāciju.

Tā kā reklāmas veido 87 % no pētījuma datu bāzes, sievietes vizuālā atainojuma un arhetipisko tēlu interpretācija ir papildināta ar atsevišķu preču un pakalpojumu analīzi.

Mērķauditorijas norādījums uzņēmumu izkārtnēs

LA datu bāzē no 9 Baltijas valstu pilsētām, kas sastāv no vairāk nekā 8 tūkstošiem vienību ir konstatētas 16 uzņēmumu izkārtnes ar lingvistisku norādi, ka apģērbu un apavu veikals vai frizētava ir paredzēta vīriešiem, piemēram: *viss vīriešiem, De Lera, all for men* un *Sieviešu un vīriešu frizētava* Daugavpilī, *Мужская, meeste* ‘vīriešu’ [frizētava] un *Fashion for men* ‘Mode vīriešiem’ Narvā. Savukārt sievietes kā potenciālās klientes lingvistiski ir norādītas 9 ergonīmos, piemēram: *Naiste juuksur* ‘Sieviešu frizētava’ Narvā, *SJ apģērbi sievietēm; Šarms, frizētava dāmām un kungiem* Valmierā un *Kaprīze, sieviešu frizētava* Daugavpilī. Interesants ir fakts, ka 15 no mērķauditorijas dzimuma norādošām izkārtnēm ir konstatētas Daugavpilī un Narvā – pilsētās, kur ir liels krievvalodīgo iedzīvotāju īpatsvars; Narvā 7 izkārtnēs mērķauditorijas norādījums ir izlasāms arī krievu valodā.

Taču par sievieti kā potenciālo klienti lingvistiski norāda ne tikai ergonīmi, bet arī reklāmu saukļi, piemēram, kosmētikas kompānijas *tianDe* sauklis divās valodās *Skaistai būt viegli! Красивой быть легко!* Daugavpilī un kosmētikas līnijas *L'oreal Paris* sauklis *Jo Tu esi tā vērtā!* Valmierā, piedāvājuma uzskaitījums, piemēram, *Мужские и женские стрижки* ‘Vīriešu un sieviešu matu griezumī’ Narvā, *Kleitu audumi* Ventspilī un *Nauji drabužiai moterims* ‘Jauni apģērbi sievietēm’ Alītā. Sievietes ir mērķauditorija akcijas pret abortiem reklāmā (Visaginā), par ko liecina uzraksts *Mama, padovanok man gyvenimą!* ‘Mamm, uzdāvinī man dzīvību!’ un bērna zīmējums, kurā ir redzams zīdains sievietes rokās.

Jāpiebilst, ka Baltijas valstu LA ergonīmos mērķauditorijai lingvistiski tiek norādīts ne tikai dzimums, bet arī vecuma grupa (bērni), piederība kādai sociālajai grupai (ģimenei, makšķerniekiem, biškopjiem, saimniekiem, māksliniekiem) un etniskajai grupai (piem., latviešiem, poļiem, ukraiņiem). Neverbāli nacionalitāte tiek izcelta ar apģērbu, piemēram, trīs reklāmās tautastērpi atklāj sieviešu piederību valstij, tādā veidā reklamējot tās tradicionālo kultūru.

Kopumā neverbāli biežāk tiek norādīta sieviešu mērķauditorija, piemēram, pie frizētavām izvietojot attēlus ar kuplu, labi veidotu sieviešu frizūru, pie skaistumkopšanas saloniem – sieviešu plaukstu ar košu manikīru attēlus, pie solārijiem – iedegušu sieviešu fotogrāfijas, pie SPA centra – uz masāžas galda guļošanas sievietes attēlu, pie apģērbu veikala – manekenes sieviešu apģērbā u.tml.

Jāsecina, ka noteikti uzņēmumu veidi (resp., frizētavas, skaistumkopšanas saloni, apģērbu un apavu veikali) pamatā ir sievietēm paredzētas telpas, kas tiek norādītas galvenokārt ar dažādu priekšmetu (apģērbu, apavu, somu, kosmētikas) vai sieviešu attēliem, līdz ar to papildus lingvistiskais marķējums nav nepieciešams.

Izpētes vienību raksturojums

Sociālo zinātņu un antropoloģijas profesore Joanna Finkelšteina (Joanne Finkelstein), analizējot populāro kultūru (īpaši reklāmas un kino) un tajā reprezentēto publisko personu un lietu attieksmes, min vairākas vizualizētās pasaules pazīmes, piemēram, lietu personificēšanu un glorificēšanu, fikciju un falšu, stereotipiskus tēlus un to familiaritāti, arī dzīves principu – „labi izskatīties, jo cilvēki skatās” (Finkelstein 2007, 1-38).

Pievēršot uzmanību ekscerpētājām vienībām, jāsecina, ka Baltijas valstu pilsētvidē dominē vizuālais **perfekcionisms**, absolutizējot ārējo izskatu. Tiek atainotas galvenokārt slaidas, ārēji pievilcīgas un koptas sievietes ar trenētu augumu un pārdomātu stilu: modernu apģērbu, saskaņotām rotām, frizūru un grīmu, ne tikai attiecīgo preču vai pakalpojumu ziņojumos. Par diskriminējošu ir uzskatāma lielo izmēru apģērbu veikala reklāma Daugavpilī: tās labajā pusē (apm., trešdaļā no attēla) ir redzama tikai daļēja korpulentas sievietes fotogrāfija, tāda veidā vizuāli samazinot viņas auguma proporcijas. Šis piemērs apliecina sieviešu auguma proporciju standarta – stereotipiska pievilcīgas sievietes tēla – atbalstīšanu un uzturēšanu sabiedrībā, arī vizuālajā reklāmā.

Tāpat atlasītajā materiālā ir vērojams **jaunības kults**, par ko liecina jaunu un jauneklīgu vidējās paaudzes sieviešu dominante attēlos. Vecākās paaudzes sievietes ir konstatētas tikai trīs kultūras pasākumu afišās, trīs reklāmās, kur ir laimīgas kopā ar sava vecuma vīrieti, un divās reklāmās, kurās viņas ir atainotas kā informatīvo palīdzību saņēmējas, bet gados jaunākas sievietes kā padoma devējas un sargātājas, kam rūp šo sieviešu veselība un labsajūta. Visās piecās reklāmās centrālā uzmanība ir pievērsta palīdzības sniegšanai – gādnieces arhetipam (skat. 1. tab.). Savukārt jauno sieviešu klātbūtne implicīti vēsta par viņu iniciāciju – mentālo uzvaru pār vecāku sievieti, lomu (mātes-meitas) maiņu. Papildu ir konstatētas trīs sejas krēmu reklāmas ar divu vienas sievietes fotogrāfiju pretnostatījumu (skat. 1. att.), demonstrējot nepieciešamību aizkavēt novecošanās procesu, kā arī brīnumainu pārvērtību (atdzimšanas) iespējamību.



1. attēls. Sejas krēma “Vichy” reklāma Ventspilī. Foto: S. Pošeiko.

Ekscerpētā materiāla raksturīga pazīme ir arī **vienatnes** demonstrējums, tikai 22 % gadījumu sieviete ir parādīta kopā ar citiem cilvēkiem (kolēģiem, draugiem, bērniem). Interesanti, ka arī kāzu salonu izkārtnēs tiek demonstrēta līgava viena pati. Iespējams, šo faktu var skaidrot ar ticējumu, ka līgavainis pirms kāzām nedrīkst redzēt savu nākamo sievu, lai būtu laimīga kopdzīve. Taču, iespējams, tas norāda, ka kāzas ir psiholoģiski nozīmīgas tieši sievietēm.

Vientuļie sieviešu tēli ar savu sejas izteiksmi un stāju ataino galvenokārt patstāvību un brīvību, pašpārliecinātību un zināmu paštīksmināšanos, retāk – vientulību un skumjas. Reklāmās ir aktualizēts zīmola modelis – identitāte (skat. 3. tab.), rosinot potenciālās klientes ar konkrētu preču izmantošanu apzināties un izcelt savu dzimuma un seksuālo individualitāti, arī sociālo statusu sabiedrībā.

Par zināmu **familiaritāti** publiskajā telpā liecina sabiedrībā atpazīstamu sieviešu (piem., Penelopes Krusas, Britnijas Spīrsas, Selīnas Dionas u.c.) fotogrāfijas, kas ļauj

reklamēto preču lietotājām justies tuvāk atainotajām slavenībām, piederīgām citai sociālajai grupai, konkrētai precei kļūstot par vienojošo elementu. Netieši tiek norādīta striktu robežu nepastāvēšana, to relativisms. Tā, piemēram, 2. attēlā eksplicīti redzamais teksts atklāj pasaulslavenu modeli un 90. gadu ikonu Lindu Evangelistu, zīmola nosaukumu, frāzi *Pasijausk ypatinga!* ‘Sajūties īpaša!’, informāciju par atlaidēm un dāvanām, šīs akcijas termiņu, bet implicēti tas pauž – ar *L’oreal Paris* kosmētiku tu sajūtīsies tikpat īpaša (‘ārēji pievilcīga’) kā L. Evangelista. Šajā gadījumā verbālais rosinājums sasaista zīmola ideju, ar atainoto sievieti („mērķa” sievieti, kam vizuāli līdzināties) un potenciālo klienti.



2. attēls. Kosmētikas līnijas “L’oreal Paris” reklāma Alītā. Foto: H. F. Martens.

Redzams, ka atpazīstamu sieviešu attēli funkcionē kā paraugs, noteiktu precī, zīmolu vai uzņēmumu saistot ar konkrētas sievietes publisko tēlu un profesionālo darbību. Kā vēl vienu piemēru var minēt pozitīvo latviešu humora šovu vadītāju Janu Duļevsku, kuras attēls līdzās verbālajam sauklim *Labai veselībai! Labam garastāvoklim!* reklāmā reprezentē aptieku *a. aptieka* un tās piedāvājumu. Cits piemērs – pie optikas loga ir izvietotas septiņas reklāmas, kurās pasaulslavenā modele un aktrise Žizele Bundhena (Gisele Bündchen) dažādās pozās un situācijās prezentē atšķirīgas saules brilles un kurās ir vienāds uzraksts – *Gisele plays with Vogue* ‘Gizele spēlējas / rotaļājas ar [modes un stila žurnālu – S. P.] *Vogue*’. Reklāmās implicēti tiek pateikti: 1) saulesbrilles ir no augstākās modes; 2) iemiesošanās daudzveidīgos tēlos ar apģērba un aksesuāru maiņu ir patīkama un interesanta nodarbe, kas ļauj aktualizēt mainīgā jeb hameleona arhetipa (Silbert 2008, 63-75) un bērna arhetipa (skat. 2. tab., arī Юнг 1991, 82-96) izpausmes; 3) žurnāls ir uztverams par dzīvām būtnēm līdzvērtīgu rotaļu biedru.

Jāpiebilst, ka apbrīnojamas un iedvesmojošās sievietes tēls atklājas arī ergonomos, kuros precedents ir mitoloģiskie tēli, piemēram, *Laimdota Valmierā*, *Kleopatra Pērnavā* un *Mūza Narvā* un Alītā, bet arī *Mona Liza Druskininkos* un *Daugavpilī*, *Dīva Ventspilī* un *Leedi ‘Lēdija’ Narvā*, radot noteiktas asociācijas par sievietes tēlu.

Publiskajā telpā **glorifikācija** ir saistāma ar smaržām, tās apjūsmojot un tām piedēvējot spēju atklāt sievietes patieso būtību. Sievietes dabīgā smarža tiek noraidīta kā nekulturālisma pazīme un aizstāta pret mākslīgu smaržu. Kā piemēru var minēt smaržu *Escada* reklāmu, kurā par savstarpējo saskaņu liecina smaržu pudelītes un sievietes vakarkleitas vienādā krāsā – tumšsarkanā. Par smaržu nozīmi sievietes jutekliskā iepazīšanā liecina arī fakts, ka tās pudelīte vizuāli ir atainota ievērojami lielāka par miniatūro sievieti. Tāpat krāsu saskaņa ir vērojama smaržu *Black XS* un *Gucci* reklāmās, izmantojot attiecīgi melno un zelta krāsu kā smaržu pudelītes noformējumā, tā arī sievietes apģērbā, matu krāsā un grimā. Savukārt dezodoranta *Axe Vice* reklāmā redzamā sieviete ir atainota policijas iecirknī un tajā esošais uzraksts pauž: *Axe Vice padara meitenes nerātnas*. Sieviete, kas reprezentē „pareizo” meiteni (teicamnieci) ar romantisku, līdz zodam aizpogātu blūzīti ar rozā, pie labās krūts piespraustu ziedīņu, tiek parādīta kā smaidoša, bezbēdīga un ar situāciju apmierināta dumpiniece, kas ir ļāvusies mirklīgām izraidītā arhetipa (skat. 1. tab.) un bērna arhetipa izpausmēm.

Kā sievišķības elementi pilsētvides ziņojumos funkcionē arī lūpukrāsa, pavisam 53 % attēlu ir redzamas sievietes ar krāsotām lūpām (galvenokārt tumši sarkanā krāsā), un augstpapēžu kurpes, kas vērojamas 9 % gadījumā. Tās veido sievietes tēlu, taču atšķirībā no smaržām tām reklāmās ir sekundāra loma.

Papildu jāmin sieviešu **roku** (plaukstu un pirkstu) **izcelšana** attēlos, kas ir raksturīga femīno reklāmu pazīme (Goffman 1976, 29) un demonstrē izjūtas un saskarsmi ar sevi, citiem cilvēkiem un priekšmetiem. Baltijas valstu pilsētvidē, piemēram, sapņainība vizuāli tiek izteikta ar sejas novietošanu plaukstās un acu skatienu augšup, negaidīts prieks par rožu pušķi tiek parādīts ar gaisā izvērstām rokās, izplestiem pirkstiem un platā smaidā atvērtu muti, savukārt loģika un stratēģiska domāšana – ar pirkstos paceltu šaha figūru. Par rūpju izrādīšanu liecina roku uz otra cilvēka pleca uzlikšana, saulespuķe saliktās plaukstās uz aptiekas veselības kartes un kādas lietas pasniegšana, par ciešām attiecībām – rokās sadošanās un cita cilvēka (bērna, vīrieša) apķeršana. Plaukstu mutei priekšā divu sieviešu sarunas atainojumā vēsta par runas skaļuma samazinājumu un sarunas slepenību (noslēpumu), līdz ar to arī par uzticēšanos. Savukārt pieskaršanās sev visbiežāk ir uztverama par juteklisku darbību – erotisku žestu, piemēram, krellju virpināšana pirkstos pie pavērtām lūpām, cigaretes dūma ievilkšana apakšveļā un augstpapēžu korpēs vai īkšķa aizlikšana aiz biksītēm (skat. arī 3. att.).

Iepriekš minētais apliecina, ka Baltijas valstu pilsētvides vizuālajā informācijā tiek uzsvērts J. Finkelšteinas minētais uzvedības princips – „labi izskatīties, jo cilvēki skatās”, demonstrējot tendenci atainot ideālu (ārēji pilnveidotu), pat fiktīvu sievietes tēlu, visbiežāk izvēloties neatklāt patieso vizuālo izskatu un emocijas. Tāpat būtiska nozīme ir pievērsta sievieti raksturojošām lietām: smaržām, ziediem, apakšveļai, lūpukrāsām un augstpapēžu korpēm.

Sievietes sociālās lomas un arhetipiskie tēli

Kā jau iepriekš tika minēts, sievietes vizuāli tiek atainotas vienatnē. Kopā ar vīrieti viņa ir redzama galvenokārt trīs veidu attēlos: kāzu (ne visās), ģimenes un darba attiecību atainojošās fotogrāfijās. Jāatzīmē, ka sievietei ar vīrieti tikai divos attēlos ir acu kontakts, kas liek domāt, ka svarīga ir kopā būšanas apziņa un līdzās pastāvēšana, kā arī šo attiecību publiskošana – atrādīšana citiem.

Sieva un māte ir sociālās lomas, kas lielākoties tiek atainotas vienkopus, it kā paužot, ka tās nav šķiramas. Ģimenes fotogrāfijas raksturo priecīgas un bezrūpīgas sejas un atpūtas brīžu fiksācija. Kā kopā būšanas iemesli ir parādīti: peldēšanās, došanās ceļojumā, foto sesijas, laiska našķošānās dīvanā pie televizora, vizināšanās karuselī u.c. izklaides. Vizuāli tiek atklāta ģimenes dzīves pozitīvā puse, tādā veidā to idealizējot.

Kopumā publiskajā telpā tiek uzturēts priekšstats, ka tipiskas sieviešu nodarbes ir skaistumkopšana, atpūta (dejošana, ceļošana, sauļošanās) un iepirkšanās (akciju „medības”), uzsverot baudas gūšanu kā dzīves veidu. Kā piemēru var minēt starptautiskās veikalu ķēdes *Monton* reklāmu ar tekstu *Karsta izpārdošana* un attēlu, kurā ir redzama neviltota sievietes sajūsma par preču atlaidēm. Šī vieglā dzīves uztvere, tās baudīšana un sevis lutināšana ir cieši saistīta ar jokdara arhetipa iezīmēm, kam ir svarīgi jautri pavadīt laiku, gūstot šeit un tagad maksimālu prieku un gandarījumu (skat. 1. tab., arī Марк, Пирсон 2005, 186-192), tomēr Baltijas valstu pilsētvidē nav izteikta šo arhetipu raksturojošā humora izjūta vai ironija, arī ne pašironija. Līdzīga motivācija ir saskatāma A. Ivašenko pieteiktajam bērna arhetipam, kas dzīvi uztver kā spēli un tiecas pēc visa jaunā, un sargātāja arhetipam, ko raksturo vēlme pēc komforta, miera un relaksācijas stāvokļa (skat. 2. tab. un Иващенко 2005).

No profesionālās darbības jomām visbiežāk tiek izcelta apkalpojošā sfēra, sievieti atainojot kā bārmeni vai oficianti, klientu apkalpošanas speciālisti bankā un aviokompānijā un masieri, tad modes vai kino sfēra, kamerām pozējošu modeļu un aktieru profesiju uztverot kā sievietēm raksturīgu, arī izklaides sfēra, sievieti parādot kā kabarē un striptīza dejotāju. Nereti

lietišķas sievietes tēls tiek papildināts ar vīrišķību demonstrējošiem elementiem (tauriņu vai kaklasaiti, platu žaketi bez iešuvēm, vīriešu matu griezuma līdzīgu matu sakārtojumu), paužot sievietes maskulīno pusi – animus arhetipu (Юнг 1991, 82-96). Jāpiebilst, ka ārstes un šuvējas profesijas atainojumam publiskajā telpā ir izmantoti zīmējumi, ne fotogrāfijas.

Pievēršot uzmanību vizuāli reprezentētajiem sievietes tēliem, jāteic, ka **sievietemīlētāja** ar devīzi *Es redzu tikai tevi!* ir tipiskākais sievietes arhetipiskais tēls Baltijas valstu publiskajā telpā, izceļot mīlestības, seksualitātes un estētikas tematiku. Arhetipa būtība izpaužas atšķirīgās mīlestības formās, piemēram, vecāku (šajā gadījumā – mātes) mīlestībā, draudzībā, fiziskā un garīgā mīlestībā (skat. 1. un 2. tab. un Марк, Пирсон 2005, 170-185).

Pilsētvidē sieviete visbiežāk tiek atainota kā kārdinātāja, ko ārēji raksturo seksuāla pievilcība un provocējošs skats (apgērba minimums un atkailinātas ķermeņa daļas (gk. dekoltē zona un kājas), uz sāniem pavērsts vai tiešs, bet abos gadījumos koķets acu skatiens, viegli pavērtas lūpas vai tikko jaušams smails), bet iekšēji – alkas pēc intimitātes un baudas jeb seksuālā dziņa (skat. 3. att.). Kā atzīst M. Marka un K. Pīrsone, savaldzināšana ir mīlnieka izaicinājums (Марк, Пирсон 2005, 172). Tomēr, salīdzinot ar vīrieti, viņas uzvedība ir raksturojama kā pasīva, par ko liecina fakts, ka kopainās tieši vīrietis veido ķermenisku saskarsmi – pieskaras viņai, no mugurpuses apķerot vai pieliekot roku pie viņas ķermeņa.



3. attēls. Smaržu “Moschino Funny” reklāma Pērnavā. Foto: R. Paegle.

Viens piemērs, kurā sievietes seksualitāte (mīlētāja arhetips) tiek izmantota preces prezentēšanā: Valmierā ir reklāma ar frāzi *Perfect vision* ‘Perfekta redzamība, vīzija, sapņu tēls’ un vīrieša saulesbrillēm, caur kurām skatoties, tuksneša smiltīs gulošās un saules apspīdētās puskaillās sievietes ķermeņa augšdaļa ir daudz skaidrāk saskatāma kā gaisā saceltās kājas, kas ir ārpus saulesbrillēm. Var secināt, ka reklāmas mērķis ir parādīt, ka kvalitatīvu saulesbrillu izvēles kritērijs ir laba redzamība, respektīvi, spēja saskatīt vērtīgo – pievilcīgas sievietes kailumu.

Mīlētāja arhetips ir aktualizēts arī grafīti – seksuālo pakalpojumu sludinājumu imitācijās, sievieti atainojot kā seksa partneri un kā būtisko izceļot fizisko saskarsmi: *Mekleju smuku meichu nopietnam attiecībam jeb oralajam sexam*³ Līvānos un *Zvanat man. Te meitene gura grib pisties* Jēkabpilī.

Savukārt fakts, ka ārēji pašpārliecinātas sievietes ir demonstrētas galvenokārt vienatnē liecina ne tikai par neatkarību kā dzīves veidu, atsvešinātību un nepatiku pret konkurenci, bet arī par iepriekš minēto psiholoģisko un fizisko vajadzību un vēlmju nepiepildījumu, šī diskomforta apzinātu izcelšanu. Bailes no vientulības, kļūt neiekārotai un nemīlētai, nerimstoša sevis garīga un fiziska pilnveidošana un attiecību veidošana ir šī arhetipa pamatā (Марк, Пирсон 2005, 171). Tādējādi ir iespējams izteikt hipotēzi, ka reklāmas izceļ tiekšanos pēc emocionālas un fiziskas tuvības un vērsas pie mazāk pašpārliecinātām un vēlamu sajūtu nepiepildītām sievietēm, rosinot nemieru ar esošo situāciju, gribu vizuāli līdzināties attēlos

³ Šeit un turpmāk grafīti piemēros ir saglabāta oriģinālrakstība, arī gadījumos, ja pamanītas pareizrakstības, interpunkcijas vai stila kļūdas.

redzamajām sievietēm, arī alkas pēc intīmas saskarsmes un mīlestības. Tiek piedāvāts risinājums – konkrētu preču vai pakalpojumu (piem., erotiskas apakšveļas, spilgtas kosmētikas, skaista tērpa vai rotu, solārija iedeguma) lietojums kā ātrs un iedarbīgs līdzeklis mērķu sasniegšanai. To apliecina arī veikalu tīkla *Drogas* reklāmu sauklis *Laiks pārmaiņām!* līdzās dažādu kosmētikas līdzekļu fotogrāfijām Ventspilī. Tātad implicīti tiek uzsvērts, ka nevis lietas pašas par sevi ir svarīgas, bet to radītās sajūtas un ierosinātie notikumi.

Lai arī garīgā mīlestība ir vizuāli grūtāk atainojama, Baltijas valstu pilsētvidē par garīgu saskaņu liecina vecāka gadugājuma pāru fotogrāfijas, kurās ir attēlots sirds siltums un cieņa vienam pret otru, harmoniskas attiecības. Tā kā reklāmās atainotie sieviešu tēli visbiežāk ir seksuālās tuvības un mīlestības meklējumos, var apgalvot, ka mīlnieka arhetips izpaužas tā pirmajā līmenī, nesasniedzot garīgās mīlestības kvalitāti un ekstāzes piedzīvošanu (Марк, Пирсон 2005, 172).

Savukārt kā ieguvums par dāvāto mīlestību publiskajā telpā tiek parādīts kaut kas materiāli vērtīgs, piemēram, vairāki desmiti sarkanu rožu, mājokļa vai automašīnas atslēgas un dārglietas. Kā piemēru var minēt Druskininkos iegūtu reklāmu, kurā ir jautājums angļu valodā *How deep is your Love?* ‘Cik dziļa ir tava mīlestība?’, un attēlots gredzens ar iespaidīgu dārgakmeni, kas ir iegrimis smalkā drānā. Tieši attēls pauž atbildi: jo lielāks dārgakmens un vērtīgāks gredzens, jo dziļāka mīlestība. Dārgakmens kā mēraukla mīlestībai.

Retāk vizuāli atainotajās sievietēs ir vērojamas **lāga zēna (drauga, ierindnieka)** arhetipa projekcijas (skat. 1. un 2. tab.), kam atšķirībā no mīlētāja arhetipa ir svarīga kopā būšana un piederības sajūta grupai, neizceļot savu vai kāda cita īpašo lomu pārējo vidū (Марк, Пирсон 2005, 171). Draudzīgu attiecību atainojums ir tipiska telekompāniju reklāmu (skat. 4. att.) un ģimenes komēdiju afišu iezīme.



4. attēls. “O kartes” reklāma Daugavpilī. Foto: S. Pošeiko.

Tāpat sportisko aktivitāšu un komandas gara vizualizēšanai tiek izmantots šī arhetipa potenciāls, demonstrējot zīmola modeli – kopiena (skat. 3. tab.), ko raksturo dalībnieku līdzvērtība, cieša saliedētība, augsta piederības izjūta un uzticēšanās savējo starpā.

Sievietes-varones arhetipiskais tēls ar drosmīgu un enerģisku rīcību (skat. 1. un 2. tab., arī Иващенко 2005) ir redzams 7 reklāmās, izceļot profesionālo kompetenci, pašizliedzību un misijas apziņu, kā arī pašapliecināšanos – savu vīrišķo būtību (skat. 5. att.). Šī arhetipa izpausmes ir saskatāmas arī sporta preču vai aktivitāšu reklāmās, taču tikai tajās, kurās ir izcelta uzvara, gandarījums un lepnums par paveikto, piemēram, kauss sievietes rokās vai medaļa ap kaklu.



5. attēls. Saulesbriļļu reklāma Alūtā. Foto: S. Pošeiko.

Savukārt sieviete kā dabas bērns, ko raksturo vienkāršība un dabiskums, atbrīvotība un dabas klātbūtnes (ūdens, pļava), ir redzama 4 fotogrāfijās. Atainotajām sievietēm ir gari un izlaisti mati, brīvi krītošas un neapspīlētas kleitas un nesamākslots smaids, nav kosmētikas un rotu, reprezentējot nevainīgo (skat. 2. tab.) un patieso – mākslīgi nepārveidoto.

Apkopojot jāsecina, ka sievietes tēli tiek atainoti, izceļot vizuālā izskata nozīmību un seksualitāti – mīlētāja arhetipu. Sieviešu pašrealizācija ir parādīta tā, lai uzsvertu tieksmi pēc relaksācijas un izklaides, bet profesionāli izceltu viņu arhetipisko devējas (ēdiena, informācijas, relaksācijas, uzbudinājuma) lomu, kam ir svarīgas emocijas, prasme radīt situācijai nepieciešamo gaisotni un pareizā attieksme, ne spriestspēja un loģika. Sievietes netiek uztvertas kā fiziska darba darītājas, pētnieces vai kā jaunu produktu radītājas.

Nobeigums un būtiskākie secinājumi

Šis pētījums ir mēģinājums palūkoties uz Baltijas valstu pilsētvides tekstiem daudzpusīgi, skatot gan verbālo un neverbālo, gan eksplicīto un implicīto (arī arhetipu līmenī) informāciju un aktualizējot jautājumus par vizuālo identitāti, dzimti un seksualitāti, netieši par mūsdienu kultūras un sabiedrības vērtībām, pasaules uztveri un stereotipiem.

Pētījumā ir atklāts, ka lingvistiski biežāk tiek norādīta mērķauditorija pēc vecuma un piederības sociālajai un etniskajai grupai, savukārt attēlu veidā tiek izcelta mērķauditorija pēc dzimuma, respektīvi – sievietes. Tieši neverbālā informācija – dažādie attēli – ir tie, kas reklāmās bieži izceļ būtiskāko, funkcionējot ne tikai kā verbālā teksta papildinājums, bet arī kā autonomš teksts. Svarīgs sievietes vizuālā atainojuma princips ir ārišķīgo detaļu (piem., priekšmetu, ķermeņa daļu) akcentēšana.

Ekscerpēto materiālu kopumā raksturo perfekta ārējā izskata absolutizēšana un stereotipa – skaista sieviete ir slaida, kopta, ar trenētu augumu un grimu – uzturēšana, jaunības kults, populāru un profesionāli veiksmīgu sieviešu kā parauga atainojums, vienatne, roku izcēlums, sievišķību raksturojošu lietu attēlošana, smaržu glorificēšana, atpūtas un izklaides tematika.

Ekscerpētā materiāla izpēte atklāj publiskajā telpā radītos un uzturētos priekšstatus par tipisku mūsdienu sievieti, par primāro izceļot viņas egocentrismu un ar to saistīto, no vienas puses, paštīksmināšanos par mākslīgi veidotu publisko tēlu (masku), no otras puses, atsvešinātību, tāpat arī materiālistu, ātri un viegli sasniedzamu rezultātu (vēdersāpju zudumu, gludu seju, vienmērīgu iedegumu) un izklaidi. Lai arī kopā būšana ar citiem cilvēkiem (vīrieti, draudzenēm, bērniem) tiek atainota kā pozitīvu emociju rosinošs saskarsmes veids, sievietes tēli publiskajā telpā galvenokārt demonstrē vienatni gan kā ērtu pozu, gan kā diskomfortu.

Tipiskākais sievietes arhetipiskais tēls Baltijas valstu semiotiskajā ainavā ir sieviete – mīlētāja, izceļot jutekliskās baudas un atpūtas nozīmību. Vizuāli atainotās sievietes atspoguļo koncentrēšanos uz fiziskām pārmaiņām un seksuālo apmierinājumu, ne uz garīgu un profesionālu pilnveidošanos. Līdz ar to var secināt, ka tekstu mērķauditorija galvenokārt ir aktīvi cilvēki darba vecumā, kam ir svarīgas ārišķības, virspusība un relaksācijas stāvoklis un ko mazāk interesē intelekts, iedziļināšanās būtībā un darbs. Pētnieks A. Ivašenko norāda, ka mīlētāja arhetips ir konfliktsituācijā ar gudro arhetipu, savukārt zīmola arhetips – identitāte – ir opozīcija uz attīstību vērstajam arhetipam – pētnieks (skat. 3. tab. un Иващенко 2005).

Šie vizuāli reprezentētie priekšstati veido sabiedrības viedokli par sievieti un viņas lomu; par to, kas viņa ir un ko no viņas var / vajag sagaidīt. Tāpat iepriekš sacītais ir attiecināms uz tendencēm mūsdienu sabiedrībā kopumā; kā notiek sevis apzināšanās, kāds ir cilvēku domāšanas veids un pasaules izjūta un kādi ir uzvedības un attiecību modeļi. Semiotiskās ainavas izpēte pierāda, ka publiskā tēla veidošanā vizuālajai identitātei ir būtiska nozīme un ka straujais mūsdienu dzīves ritms paredz to, ka ir nepieciešams nerimstošs spēks un spēja vispirms priekšzīmīgi izskatīties, tad būt visur esošam un aktīvam.



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā “Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”

Nr. 2009/0138/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/004).

Summary

Research is an attempt to have an extensive look at the public space texts of the Baltic States by viewing verbal and non-verbal, explicit and implicit (also at the level of the archetypes) information and highlighting issues of visual identity, gender and sexuality, as well as nowadays cultural and public values, perception of the world and stereotypes.

It was found in research that linguistically the target audience is stated more often by age and belonging to a social and ethnic group, while the images emphasize the target audience more often by sex, that is – by female gender, for example, images of a woman or some of her body parts and of women's items (e.g., women clothing on a mannequin).

Excerpted materials are generally characterized by absolutization of a perfect appearance and maintaining a stereotype – a beautiful woman is slender, groomed, fit and having a perfect make-up, a youth cult, reflecting popular and successful women as an example, solitude, narcissism and emotional concealment, glorification of perfume.

In accordance with the data, typical female activities are beauty treatments, relaxation (traveling, dancing, tanning) and shopping. Pictures mainly emphasize service sector occupations: a waitress, an employee of a bank or an airline, a masseur, a cabaret dancer or a stripper. A wife and a mother are social roles which are represented together as inseparable. A woman-lover (flirtatious temptress) and a woman-friend, in their turn, are the most often reflected archetypical images in the semiotic landscape of the Baltic States.

The conclusion is that the visual representation of women in the Baltic States is related to the perception of life as pleasure, emphasizing significance of sensuality and entertainment.

Literatūra un avoti

1. Backhaus, P. (2007). *Linguistic Landscapes: A Comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo*. Clevedon: Multilingual Matters.
2. Baker, P. (2008). *Sexed texts: Language, gender and sexuality*. London: Equinox.
3. Block, D. (2006). *Multilingual Identities in a Global City. London Stories*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
4. Bruner, E., Kelso, J. P. (1980). *The Voices and Words of Women and Men*. New York: Pergamo Bjökqv Press.
5. Bucholtz, M., Hall, K. (2004). Theorizing identity in language and sexuality research. *Language in Society* 33(4). United Kingdom: Cambridge University press. p. 501-547.
6. Cameron, D., Kulick, D. (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Finkelstein, J. (2007). *The Art of Self Invention. Image and Identity in Popular Visual Culture*. London & New York: I. B. Tauris.
8. Dawson, T. (2013). *Visual Identity for 21st Century Brands*. Skatīts: 20.05.2014. http://www.brandingstrategyinsider.com/2013/06h/visual-identity-for-21st-century-brands.html#U7z7OJR_t1o.
9. De Muijck, D. (2009). *Psychoanalysis and attitudes in modern advertisement*. Germany: Grin.
10. Goffman, E. (1976). *Gender advertisement*. New York, Washington, Syngapore: Harper Torchbook.
11. Gorter, D. (ed., 2006). *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters.
12. Jaworski, A., Thurlow, C. (eds., 2010). *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. London: Continuum.
13. Jewitt, C. (1998). How to produce inclusive resources. G. Lenderyou, C. Ray (eds). *Let's Hear It for the Boys!* London: National Children's Bureau.
14. King, B. (2012). Location, lore and language: An erotic triangle. *Journal of Language and Sexuality*. 1 (1). Netherland: Benjamins. p. 106-125.
15. Kress, G. R., Van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. USA & Canada: Routledge.
16. Lankovskis, A. (2010). *Par arhetipu nozīmi reklāmā*. Skatīts 21.05.2014. <http://www.db.lv/laikrakstarhivs/citas/par-arhetipu-nozimi-cilveku-dzive-un-marketinga-299550>.

17. Lazdiņa, S., Pošeiko, S., Marten, H. F. (2013). Baltijas valstu lingvistiskā ainava: dati, rezultāti, nākotnes pētījumu perspektīvas. Lazdiņa, S. (red.). *Via Latgalica V*. Humanitāro zinātņu žurnāls. Rēzekne: RA. 37.-48. lpp.
18. Mark, M., Pearson, C. S. (2005). *Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов*. СПб., Питер.
19. Marten, H. F., Lazdiņa, S., Pošeiko, S., Murinska, S. (2012). Between Old and New Killer Languages? Linguistic Transformation, Linguae Francae and Languages of Tourism in the Baltic States. *Linguistic Landscapes, Multilingualism and Social Change*. Frankfurt am Main: Peter Lang. p. 289-308.
20. Milani, T. M. (2013). Whither linguistic landscapes? The sexed facets of ordinary signs. *International Journal of the Sociology of Language*. Berlin: De Gruyter. Paper 53.
21. Piller, I. (2010). Sex in the city: On making space and identity in travel spaces. *Semiotic landscapes: Language, Image, Space*. London: Continuum. p. 123-136.
22. Pošeiko, S. (2012). Afiša kā interaktīva zīme Rēzeknes pilsētas ainavā. Dzintars N. (sast.). *VIA SCIENTIARUM I*. Ventspils, Liepāja. 225.-242. lpp.
23. Pošeiko, S. (2013). Grafiiti pilsētvidē: vēsture, izveide un uztvere. Bušs, O. (atb. red.). *Linguistica Lettica 21*. Latviešu valodas institūta žurnāls, Rīga. 133.-166. lpp.
24. Prokudina, O. A. (2011). Constructing Gender Identities through Commercial Names in the Linguistic Landscape of the City Nal'chik. *Cuadernos de Rusística Española N° 7*. Granada: Ugr. p. 81-85.
25. Rupā, U., Zitmane, M. (2007). 9. Saeimas priekšvēlēšanu politiskās reklāmas televīzijā: rāmējumi, naratīvi un arhetipi. Zelče, V., Brikše, I. (red.). *Latvijas Republikas 9. Saeimas vēlēšanu kampaņa: priekšvēlēšanu publiskā telpa*. Rīga: Zinātne. 272.-290. lpp.
26. Scollon, R., Scollon, S. W. (2003). *Discourses in Place: Language in the Material World*. London: Routledge.
27. Shohamy, E., Gorter, D. (eds., 2009). *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*. New York, NY & London: Routledge.
28. Silbert, C. (2008). *Chameleon. Butterfly. Dragonfly*. Del Mar, California, 2008. p. 51-101.
29. Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. New York: NYU Press.
30. Бабайцев, А. В. (2010). Архетипы в политической рекламе. Дорошина Б. А. *Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях*. Пенза, Ереван, Прага: Социосфера с. 178.-182.
31. Иващенко, А. (2005). *Теория архетипов и практика брендинга*. Skatīts 26.05.2014. <http://www.advertology.ru/print19720.htm>.
32. Коптев, С., Кларк, Н. и др. (2003). *Человечный маркетинг*. Москва: Медиадом.
33. Марк, М., Пирсон, К. (2005). *Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов*. СПб.: Питер.
34. Юнг, К. Г. (1991). *Архетип и символ*. Москва, Renaissance IV Ewo. с. 82-96.

MĀCĪTIE ĻAUDIS UN VIENKĀRŠĀ TAUTA. DIVAS TRADĪCIJAS LATVIEŠU MITOLOĢIJĀ

The Learned and the Common People. Two Traditions in the Latvian Mythology

Aldis Pūtelis

Latvijas Universitātes

Literatūras, folkloras un mākslas institūta Latviešu folkloras krātuve,

e-pasts: aldis.putelis@lulfmi.lv

Abstract. *The present article follows the formation of a view on the Latvian mythology, distinctly different from the one that can be drawn from the analysis of the folklore texts. It can be concluded that the cause for this discrepancy is the attitude of the learned men authoring the different texts describing the mythology of the local people in more or less detail. They relied basically on writings of other authors instead of the living tradition itself, as any folkloristic or anthropological approach was yet the matter of far future. By repeating the data found in other written works, this information appears to be widely known and completely reliable.*

The ultimate collection of all the data is to be found in an appendix to the “Latvian Grammar” by Gotthard Friedrich Stender – an outstanding representative of Enlightenment in Latvia. In order to trace the development of the particular corpus of data included in this work, the probable earlier sources are analysed, comparing the available data to establish their relations.

Keywords: *folklore, mythology, history, Latvianness, tradition, texts, oral history.*

„Nav iespējams izveidot ilglaicīgu pasaules iekārtu, kas ignorētu vispārējās nāciju ilgas pēc sakņu meklēšanas etniskajā pagātnē, kā arī nāciju un nacionālisma pētījumi, kas pilnībā ignorē šo pagātņi, nevar būt auglīgi” (Smith, 1988: 5). Ar šādiem vārdiem ievadu savai grāmatai noslēdz Antonijs Smits. Taču šāda nostāja, lai cik saprotama tā arī šķistu mūsdienās, nebūt nav sena. Izglītotie ļaudis un vienkāršā tauta ilgu laiku bija divas šķirtas pasaules, lai arī vismaz vēstures aprakstos senās ierašas tika aprakstītas senvēstures nodaļās. Tomēr tieši šie apraksti, kuru ziņu avoti var būt arī visai neskaidri, parāda, cik tālas ir abas pasaules. Plaša mēroga vērsšanās pie kāda sena laikmeta kultūras ir romantisma perioda iezīme. Taču pat pirmie mēģinājumi celt gaismā senu tautas dzeju bija vērsti nevis uz to pierakstīšanu no teicējiem vienkāršajā tautā, bet gan senu manuskriptu meklēšanu. Tādējādi pati seno parašu aprakstīšana zināmā mērā pielīdzināma mītu veidošanai, skaidrojot kādu neizprotamu, noslēpumainu un reizēm pat draudīgu svešu pasauli, bet šie apraksti savā ziņā raksturo to autorus.

Latvijā līdz 19. gadsimta otrajai pusei pastāvēja formāli neapstrīdama, rakstītos materiālos balstīta sava laika zinātniskā tradīcija attiecībā uz latviešu mitoloģiju, tautas tradīcijās atrodamajam paralēls priekšstats par pielūgtajām dievībām, ar tām saistītiem rituāliem un kulta vietām. Šis priekšstatu kopums vēlāk tika nosaukts par pseidopolimpu (Kokare, 1999) vai *pseidopanteonu*. Vairums autoru, kas to tā dēvējuši, mēdz norādīt, ka šis dievību kopums ir (vismaz daļēji) izdomāts. Par tādu to apzīmē, piemēram, Andrejs Johansons un Elza Kokare¹. Taču šāds vērtējums varētu būt attiecināms vien uz atsevišķu aprakstu pirmvariantu, kamēr tālākā ziņu izmantošana dažādo autoru darbos šādu apzīmējumu nebūt nav pelnījusi. Taču pats interesantais process ildzis vairākus gadsimtus, radot gan

¹ „[...] Pašu sacerējumos šī virziena pārstāvji lielāko tiesu bija kompilatori, kas ne vien strādāja bez noteiktas metodes un zinātniskas kritikas, bet nereti – it sevišķi aizvēstures un agrīnās vēstures apskatos – izlīdzējās pat ar fantāziju” (Johansons, 1975: 210). „Kā redzams, pseidopanteons latviešu mitoloģijā veidojās trijos virzienos: aizgūstot dievus no citām tautām, galvenokārt prūšiem, izdomājot dievības, kam nav sakņojuma latviešu tautas reliģiskajos priekšstatos, un patvaļīgi interpretējot dažu latviešu autentisko dievību funkcijas un nosaukumus” (Kokare, 1999: 23).

arvien vērā ņemamas, gan noraidāmas, uz mūsdienu latviešus veidojošajām ciltīm vien attiecinātas ziņas.

Ir grūti spriest par mītiem, kultu un rituāliem, kas nav nedz pašu to zinātāju un piekopēju, nedz citu laikabiedru plaši aprakstīti. Izmantojamie tekstuālie avoti šādā gadījumā ir ierobežoti. Pirmkārt, tie ir folkloras teksti, no kuriem meklējamās ziņas izsecināmas. Šādas ziņas ir pašas attiecīgās kopienas locekļu sniegtas, līdz ar to mūsdienās uzskatāmas par uzticamākajām. Taču folklorai piemītošā variēšanās, ilgstošās funkcionēšanas gaitā veidojušies pārveidojumi, citu kultūru vēlāks iespaids padara jebkādu šādu izsecinātu raksturojumu vien par interpretāciju. Otrs avots, kas gan ilgstoši ir bijis (un klasisko kultūru sakarā arvien vēl ir) galvenais, ir rakstītie dokumenti, šajā gadījumā dažādas hronikas, vēsturiski un ceļojumu apraksti. Tie ir konkrēti datēti, tiem vairumā gadījumu ir izsekojama izcelsme un norādāmi autori.

Tomēr šī *pseudotradīcija* bija sava laika zinātniskas pieejas un tradīcijas izmantojuma rezultāts, kurā tīras izdomas klātbūtne varētu būt grūti pierādāma, toties liels iespaids bijis pārāk brīvai interpretācijai, kas atsevišķos gadījumos iepin aprakstā vien attāli līdzīgas parādības no gluži nesaistītām kultūrām, par kurām autoram zināms, kā arī sava veida nepieciešamībai pierādīt, ka konkrētais autors ir pietiekami izglītots un pārzina pirms viņa sarakstīto darbu saturu. Tādēļ svarīgi, kādi citu autoru iepriekš sarakstītie darbi tiek izvēlēti citēšanai, jo, pakāpeniski citējumu skaitam palielinoties, atkārtojumi rada iespaidu, ka šajos darbos atrodamās ziņas ir vispārzināmas patiesības. Pats būtiskākais aspekts tomēr ir viens: iespējams, ne vienmēr tiek izmantotas tikai tās ziņas, kas droši un nepārprotami attiecas vienīgi uz konkrēto aprakstāmo tradīciju. Tādēļ atsevišķos gadījumos varētu būt pamatots pieņēmums, ka arī *mācītājiem vīriem*, kas rakstījuši dažādās hronikas un apceres, bijusi sava, rakstītā kultūrā balstīta *tradīcija*, kas pārceļ atsevišķus motīvus starp dažādām citām kultūrām, kuras vieno vien tas, ka tās nav kristīgas.

Mitoloģijā kā pētniecības nozarē arī ir savi kanoni un paraugi. Ievērojamākie 19. gadsimta mitoloģijas pētnieki savas teorijas piemēroja galvenokārt sengrieķu un romiešu mitoloģijai, tikai pamazām pievērsoties mitoloģijas izpausmju meklējumiem pie toreiz par *mežoņu* tautām sauktajām. Tā kā romiešu un grieķu literatūra jau gadsimtiem bija lasīta, apspriesta un pētīta, var pieņemt, ka šo izvēli iespaidoja iespēja pētīt mitoloģiju, izmantojot plašu labi apgūtas literatūras apjomu. Un rakstīto avotu pētniecība savukārt jau bija arī pamatīgi izstrādāti un nostiprināti principi. Protams, neatbildams ir jautājums, vai parasts un ikdienišķs sengrieķis (attiecinot šādu apzīmējumu vienlīdz uz atēniešiem, spartiešiem, korintiešiem un citu polišu iedzīvotājiem) vai romietis (visā plašajā impērijas teritorijā) izprata vairāk vai mazāk oficiālo mitoloģiju tieši tāpat, kā filozofi, kas savus uzskatus pauduši rakstītos vai pierakstītos darbos.

Tomēr dzejnieku un filozofu aprakstītā klasiskā mitoloģija ir zināmā mērā vien īpašs gadījums, kas nevar kalpot par vispārēju paraugu. Laikmetā, kad kultūrantropoloģiski novērojumi un folkloras vākšana pat nebija pazīstama, bet tā vai citādi motivēta interese par seno mitoloģiju pastāvēja, šādas svešas uzskatu sistēmas aprakstītājiem arī nācās izmantot visas pieejamās ziņas, neatkarīgi no to uzticamības. Autori tādēļ centās iekļaut savos darbos visu atrodamo, vēl 18. gadsimtā reti un nepilnīgi norādot izmantotos avotus. Bet, tā kā mitoloģijai vajadzēja būt augstāko kārtu kultūras piederumam, tad to meklēja aprakstītu citu autoru dokumentos, tikai retumis reāli aprakstot kādu paražu, kas novērota pie *tumšās tautas*. Tādējādi mitoloģijas pētniecība šajā laikā praktiski bija labāk vai vājāk organizēta literatūras analīze.

Latviešu mitoloģiju bija ne tikai zinātniskas intereses objekts. Pirmie izglītotie latvieši, kam cita starpā arī politisku iemeslu dēļ nācās ķerties pie mitoloģijas aprakstīšanas un popularizēšanas, bija jaunlatvieši 19. gadsimta vidū. Polemikā ar Latviešu literārās biedrības locekļu izteikto uzskatu, ka latviešiem nav nekādas ievērojamas pagātnes, kādēļ tiem nevar

būt arī nekādas nacionālas nākotnes, mudināja meklēt pierādījumus pretējam. Pietiekami sazarota un attīstīta mitoloģija varēja tikt izmantota kā arguments politiskajā cīņā par latviešu tiesībām saukties par tautu; šāds mērķis skaidri nojaušams, piemēram, Jura Alunāna izteikumos.² Lai šādas mitoloģijas eksistenci pierādītu, vajadzīgi un noderīgi bija visi pieejamie apraksti un liecības. Bet tādi bija atrodamī vien no senatnes saglabātā folklorā un senās mitoloģijas plašumā un sarežģītībā, arī somu „Kalevala” bija labs paraugs, kam sekot.

19. gadsimta otrajā pusē attieksme pret līdz tam savāktajām un izmantotajām ziņām sāk mainīties. Iespējams pirmais Latvijā šādu uzskatu paudis Rīgas pilsētas bibliotekārs, redaktors, izdevējs un Vēstures un senatnes pētnieku biedrības (*Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde*) direktors Georgs Berkholcs (Georg Berkholz, 1817-1886). Viņa 1877. gadā lasīto lekciju 1886. gadā iespiež „Baltische Monatsschrift” XXXIII sējuma 7. un 8. apvienotajā burtnīcā (Berkholz, 1886). Šajā publikācijā pats pirmais teikums ir šāds: „Cilvēkiem ir no senseniem laikiem piemītusi vēlēšanās veidot priekšstatus par tautu, vispirmām kārtām – savas paša tautas – izcelšanos un radniecību, kur zināšanas izsīkst, ņemot palīgos fantāziju.”³ G. Berkholcs ir bijis autoritāte ne tikai Latvijas mērogā; par to liecina gan amats minētajā biedrībā, darbs Rīgas pilsētas bibliotēkā kā pirmajam profesionālajam bibliotekāram, gan redaktora posteņi dažādos izdevumos. G. Berkholcs bijis līdzstrādnieks vienam no sava laika ievērojamākiem mitoloģijas pētniekiem – Vilhelmam Manhartam (Wilhelm Mannhardt, 1831-1880)⁴. Kā aprakstīts izdevuma „Letto-Preussische Götterlehre” (Mannhardt, 1936: VII) ievadā, V. Manharts gadu pēc darba uzsākšanas pie „Die Denkmäler der letto-preussischen Mythologie”⁵ sazinājies ar „izcilo vācbaltu zinātnieku Georgu Berkholcu Rīgā, baltu valodniecības un vēstures lauka speciālistu”. G. Berkholcs palīdzējis V. Manhartam, sagādājot konkrētā reģiona materiālus. Pēc divu gadu sadarbības V. Manharts esot piedāvājis G. Berkholcam kļūt par darba līdzautoru. Pēc V. Manharta nāves darbs nonāca pie G. Berkholca ar domu, ka tas viņam pabeidzams un izdodams (paša Berkholca nāves dēļ tas tomēr neizdevās).

Ir atrodamas līdzības starp G. Berkholca priekšlasījuma un V. Manharta grāmatas pieeju un noskaņu. Tas izpaužas kaut vai asajā nostājā pret senajiem autoriem, kuru apšaubāmās ziņas aizsāka tendenci, kas vēlāk tik plaši izplatījās. Piemēram, G. Berkholca tekstā par Erasmu Stellu (Stella, īstajā uzvārdā *Stüler*) un viņa Saksijas vēstures rakstīšanas darbu: „[...] un viņš pildīja šo uzdevumu ne tikai ar vispatvaļīgāko grieķu un romiešu autoru [darbu] interpretāciju un paplašināšanu, bet arī atsaucoties uz gluži izdomātiem autoriem, darbiem un kapakmeņiem. Par spīti viņa viltojumam nekaunībai tie tomēr atrod tik daudz uzticības un izmantojuma vēlākos Saksijas vēstures aprakstos [...]” (Berkholz, 1886).

V. Manharta grāmatā izmantoti līdzīgi apzīmējumi: „[...] viņš ne tikai ar visrosīgāko fantāziju dara iespējamās nebeidzamas etimoloģiskas konjektūras no seno autoru etnogrāfiskajām piezīmēm [...], kas izteiktas par Eiropas ziemeļu senatni, bet arī pats ķeras pie apzinātas krāpšanās, lai savus murgus darītu ticamākus” (Mannhardt, 1936: 177), un „Noch

² „Šos un citus nākamus stāstus par veciem latviešiem lasot, jāliek vērā, ka viņi toreiz tā ticēja un domāja, kā jau visas citas tumšas un nemācītas tautas vēl tagad domā un dara. Ka tādi dievi un gari nav bijuši, nedz arī ir, to ikkatrs prātīgs cilvēks gan zin. Te tik tiek stāstīts, kā viņi toreiz domāja un ticēja” (Alunāns, 1914: 319). „Bet no visiem šiem stāstiem redzams, ka latvieši citkārt nebūt nebija tādi nemācīti ļaudis par kādiem tie allaž izdaudzina; jo tā tauta - lai nu ir pagāni vai ne – kas ticības lietās ir pieņēmusēs, arī citās gudrībās un zināšanās nebūs vārga” (Alunāns, 1914: 318).

³ Šeit un turpmāk no vācu valodas tulkojis A. Pūtelis.

⁴ Manharts sākotnēji bija sanskritologa un pirmā lielākā mitoloģijas pētniecības virziena pamatlicēja Maksa Millera (Max Müller, 1823-1900) sekotājs, tad izveidoja savu – folkloras *skolu*, lielā mērā izmantojot tieši baltu mitoloģijas ziņas.

⁵ Manharts pārtrauca darbu pie gatavojamās grāmatas 1870. gadā, tā ilgi pārceļoja no viena darba turpinātāja pie cita, līdz iznāca vairāk kā pusgadsimtu vēlāk ar no sākotnējā atšķirīgu nosaukumu.

übler berüchtigt ist Stella durch Fälschung mehrerer Grabschriften.”⁶ G. Berkholcs pat, iespējams, ir neieciētīgāks (nosaucot Simonu Grunau par „lempīgu prūšu mūku” („plumpe preussische Mönch Simon Grünau“), kas sarakstījis savu darbu „vissliktākajā vācu valodā” (“Chronik allerschlechtesten Deutsch geschrieben hat”). G. Berkholcs, iespējams, ievērojot attiecīgo ziņu tā brīža popularitātes avotu, arī vairāk pievērsies sākotnējo tekstu vēlākajiem apstrādājumiem Teodora Narbuta un Garlība Merķeļa darbos, T. Narbutu apzīmējot par „melu stāstu” (*Lügengeschichte*) apkopotāju, bet par G. Merķeli norādot, ka to plaši izmanto latviski rakstošie, kamēr „Līvzemes senatne” (Vorzeit Lieflands, 1798) taču klaji parādot savu ‘mulķību’ („Thorheit”), piemēram, ar nodaļu, kas saucas „Vidvuts – latviešu Mozus”.

G. Berkholca lekcijas publikācijai parādās pretraksts – Jānis Krodznieks (Krīgers, 1951-1924) „Austruma” 1887. gada 2. numurā publicē G. Berkholca lekcijas pārstāstu latviski ar savu komentāru, kurā svarīgākais ir viens teikums: „Jā, zobošana, piezobošana ir īstenais apzīmējums, ko varam dot Berkholca rakstam.” Lai arī G. Berkholca darbs ir pat nevajadzīgi ass, tomēr izsmiekls tanī nav manāms, turklāt vispārīgi attieksme ir pamatoti zinātniska. Var pieņemt, ka to uztvert par zobošanos J. Krodznieku mudinājusi tā laika situācija. Pārspriedis pieejamās ziņas par senprūšu dievībām, un iebilstot pret to noraidīšanu pilnībā, J. Krodznieks ķeras pie galvenā G. Berkholca argumenta, arī parādot, ka diskusija šeit nav tikai zinātniska, bet politiska: „Bet latviešiem neesot tiesības sev piesavināt šo prūšu-leišu mitoloģiju, saka Berkholcs! Man liekās, latviešiem tikpat tiesības turēt prūšu-leišu mitoloģiju par savu, cik tiesības **vāciem** ieskatīt Eddu teikas par savām, atzīt skandināviešu mitoloģiju par saveju. Ari **vācu** mitoloģija ir nabaga, un tik skandināviešu teikas kuplojušas vācu senvēsturi. Un, kas **vāciem** ļauts, to tak mums latvjiem nevarēs liegt!” (Izcēlums mans. A. P.) J. Krodznieks savā rakstā pieturas pie tās pašas izglītoto ļaužu rakstītās tradīcijas, no kuras veidojies minētais pseidoolimps. Viņš raksta: „Kāda nu mums tiesība nosaukt Erasmu Stellu par meli, kad Dusburgs, kas rakstījis savu hroniku 220 gadu agrāki, kad prūšu sendzīve vēl bija labā atmiņā, to pašu stāsta?” (Krodznieks, 1887). J. Krodznieks arī nenoliedz, ka pat poētiskiem pārspīlējumiem varētu būt sava vieta nācijas kultūras veidošanā: „Kurā tautā neredzam šādu lepošanos ar savu pagātņi? Visās tautās radušies laikmeti, kur nodarbojās gar senlaikiem bez ziniskas kritikas, un tomēr šīm rakstnieku fantāzijām bijis tautas dzīvē nemazs svars.” Uz to, ka šī ir arī politiska diskusija norāda vēl šāds jautājums: „Ja tādā pat vīzē, kā to dara Berkholcs, mēs sijātu vācu mitoloģiju, cik no viņas atliktos?” (Krodznieks, 1887).

Bez J. Krodznieka raksta pret G. Berkholca priekšlasījuma publikāciju vērsas arī vēl kāds divos turpinājumos publicēts raksts „Pie Berkholca kritikas” (bez autora norādes) avīzes „Balss” 1887. gada 15. un 16. numurā. Tā autors pamatā atstāsta gan G. Berkholca priekšlasījuma publikācijas saturu, gan J. Krodznieka izteiktos apsvērumus par to. Iepriekš minētās domājamās politiskās diskusijas sakarā zīmīgs toties ir šāds komentārs raksta pirmajā daļā: „Minēto Berkholca priekšcēlumu par Latviešu-Leišu senvēsturi mēs še nemaz neievērotum – tik niecīgs tas priekš mums latviešiem, tik niecīgs tas priekš zinātnes –, ja tas mums nedotu piemēru, ar kādiem ieročiem **zem zinātnes segas** vīrs, kā Berkholcs, rauga karot pret to, kas kādai **tautai svēts**” (Pie kritikas par Latviešu-Leišu senvēsturi no G. Berkholca, 1887). (Izcēlums mans. A. P.)

Pēc vairākiem gadu desmitiem pēc būtības šo pašu situāciju šķietami neitrāli apraksta Augusts Bīlenšteins savā autobiogrāfijā, norādot uz folkloras materiālu kā uzticamāku avotu salīdzinājumā ar rakstīto dokumentu ziņām: “Mums nācās apkarot nekompetentos jaunlatviešu jūsmotājus, kuri prūšu hroniku autoru maldus un izdomājumus par senprūšu kultu gribēja ar skubu attiecināt uz latviešiem pie Daugavas, tādā veidā radot latviešiem jaunu Olimpu, apdzīvotu ar vairāk vai mazāk patvarīgi izdomātām dievībām, it kā šāda mitoloģija darītu godu latviešu tautai” (Bīlenšteins, 1904: 285-286).

⁶ Vēl jaunāka slava Stellam ir no vairāku kapu uzrakstu viltošanas.

Tādējādi pat krietni vēlāk izdotajā A. Bīlensteina autobiogrāfijā vēl tiek radīts iespaids, ka tikai „nekompetentie jaunlatviešu jūsmotāji” paši radījuši šīs „patvarīgi izdomātās dievības”, tādējādi tiecoties nepamatoti celt latviešu tautas vērtību. Šāds vērtējums drīzāk atgādina nepabeigtu disputu nevis neitrālu atskatu uz kādu zinātnes vai sabiedrības procesu norisi.

19. gadsimta jaunlatviešu darbos visvairāk izmantoti trīs cittaustu avoti: Gotharda Frīdriha Stendera (1714-1796) gramatikas pielikums (“Lettische Grammatik verfasst von Gotthard Friedrich Stender“, 1783), Teodora Narbuta „Lietuviešu tautas vēstures” pirmais sējums par lietuviešu mitoloģiju (“Dzieje starożytnie narodu litewskiego” / 1-9, 1835-1841) un Garlība Merķeļa publicistiskie darbi, īpaši „Līvzemes senatne” (“Die Vorzeit Lieflands. Ein Denkmal des Pfaffen- und Rittergeistes“, 1798, 1799). Visplašākais visu ziņu apkopojums ir Stendera gramatikas pielikumā, dažādas ziņas no citiem avotiem (tos arī kopumā norādot) pārņēmis G. Merķelis, savukārt T. Narbutis izmantojis jau minēto Stendera darbu, taču, iespējams, pamatojoties uz bieži lietoto apzīmējumu „leišu-latviešu sentauta”, viņa aprakstīto lietuviešu dievību saraksts nonācis arī Jura Alunāna un Ausekļa rakstītajā.

Lai arī skaidri sazīmējami ir avoti, no kuriem vēlāk noraidītās ziņas nonākušas 19. gadsimta autoru darbos, svarīgāk ir izsekot šo ziņu izcelsmei. Daudzu seno autoru izveidotie dievību un kulta apraksti nepārprotami parāda, ka ilgu laiku rakstītajos avotos uzturētais priekšstats par latviešu mitoloģiju balstījies uz ziņām, kas vairāk vai mazāk patiesi raksturojušas *senprūšu* reliģiskos priekšstatus un rituālus.

Profesors Pēteris Šmits, vērtējot Vecā Stendera izdevuma iespaidu, savulaik rakstīja: “[...] par vecāko un svarīgāko latviešu mītoloģijas avotu tomēr parasti tura zināmo pielikumu pie vecā Stendera gramatikas,” (Šmits, 1926: 11) piebilstot arī, ka “[...] Svarīgākais Stendera avots par latviešu mītoloģiju ir bijusi Langes vārdnīca, no kuras viņš daudz lietas norakstījis gluži vārdu pa vārdam. Viņš tik ir paplašinājis pēdējā uzsākto darbu, bet nemin ne vārdu par savu avotu, ne par ziņu nedrošību.” (Šmits, 1926: 11). Stendera gramatikas kompaktais pielikums tik tiešām bieži piesaukts jaunlatviešu darbos un izpelnījies Stenderam pat Ausekļa veltījuma dzejoli, Stendera kopojumu kā uzticamu materiālu par latviešu seno reliģiju citē iepriekš minētais T. Narbutis savā „Lietuviešu tautas vēstures” pirmajā sējumā, tomēr tas nedz apliecina, ka šis dokuments ir vecākais, nedz tikai Jakoba Langes (Jacob Lange, 1711-1777) ziņu pārraksts. Stendera darbs ir starpposms iepriekš dažādos darbos iekļauto ziņu izplatības ceļā. Vecais Stenders, šķiet, ir rūpīgi apkopojis visu viņam pieejamo, dažādo dokumentu ziņas, apvienojot ar paša novērojumiem, savukārt tieši „Langes darba paplašinājumi”, tāpat kā pārējām ziņām pievienotie etimoloģiskie skaidrojumi visai būtiski ietekmē arī šo ziņu interpretāciju un padara tās pievilcīgākas vēlākajiem autoriem. Protams, tas nemazina “šo ziņu nedrošību”, par ko raksta P. Šmits, lai gan ne uz visām Vecā Stendera aprakstā ietvertajām ziņām varam attiecināt šīs šaubas.

Kā jau iepriekš minēts, uz latviešu mitoloģiju attiecinātas ziņas, kas sākotnēji sniegtas attiecībā uz *senprūšiem*. No tām hronoloģiski vissenākās ir ziņas par **Romovi un Krīvu. Dusbargas** (atsevišķos rakstījumos – Duisbargas) **Pēteris** 14. gadsimta pirmajā pusē (viņa “Cronica Terre Prussie”, datēta ar 1326) sniedz pirmo samērā skopo šīs svētvietas aprakstu, norādot, ka Nadrovā jeb “prūšu zemju vidū” bijusi kāda vieta, ko sauc par Romovi (*locus quidam dictus Romow*) un kas savu vārdu ieguvusi no Romas; tajā dzīvojis kāds varas ziņā pāvestam līdzīgs vīrs, saukts *Crīve*. Tam pakļauti bijuši ne vien prūši, bet arī lietuvieši un citas *Livonijas* tautas. Šī pēdējā norāde, neatkarīgi no pamatojuma vēsturiskos datos, dod pamatu piedēvēt Krīvu un Romovi arī latviešu tradīcijai. Dusbargas Pēteris arī norāda, ka, tā kā prūšiem nav rakstības, tiem nav svēto rakstu, līdz ar ko tie "kļūdaini" par dieviem uzskata visas “radītas lietas” kā sauli, mēnesi un zvaigznes, pērkonu, kā arī "četrkājus", bet svētvietas tiem ir meži un lauki, kā arī ūdeņi, kuros nedrīkst darīt nekādus darbus – nedz sēt, nedz cirst, nedz zvejot (Manhardt, 1936, 87-88). Šis apraksts ļoti līdzinās pagānu izdarību

raksturojumam pāvesta Inocenta III bullā⁷, ko visai daudz kristiešu lietojuši vispārīgam *pagānu* ticības raksturojumam⁸. Šajā aprakstā gan nav pieminēts nevienas konkrētas dievības vārds, nemaz nerunājot par varbūtēju šādas dievības tēla aprakstu.

16. gadsimtā Simona Grunava⁹ darbā iepriekšējās ziņas iegūst plašumu un detaļas. Līdz ar Romovas un Krīva pieminēšanu, S. Grunavs, rakstot par tieši to pašu svētvietu (kas zudusi jau Dusburgas Pētera hronikas rašanās laikā), uzrāda arī trīs galvenos dievus – Pērkonu, Potrimpu un Patollu¹⁰. Pēc Grunava apraksta ķēniņa Vidvuda kara karogā kā krūšutēli esot bijuši attēloti šādi trīs galvenie prūšu dievi: pirmais jauns, jautrs vīrietis bez bārdas, ar labības stiebru kroni – tas bijis labības dievs saukts *Potrimppo*, otrs vidēja vecuma, melnu bārdu, ar ugunīgu skatu un liesmu kroni; izskatījies, ka pirmais par otro uzjautrinās, bet šis otrais par to skaišas (šeit dievības vārdu Grunavs tekstā nemin); trešais bijis vecs vīrs garu, sirmu bārdu, bāls, ar baltu, turbānam līdzīgu apsēju ap galvu, saukts *Patollo*. Papildus tam Grunavs apgalvo, ka šajā karogā bijušas kādas nepazīstamas rakstu zīmes vai varbūt dievību attiecīgās ornamentālās zīmes¹¹.

S. Grunavs īpaši apraksta milzīgo svētozolu, kurā saskata aizguvumu no senu Zviedrijas svētvietu apraksta (Upsalas svētais koks). Uz to norāda gan P. Šmits, atsaucoties uz A. Mieržinski, gan V. Manharts (Mannhardt, 1936: 217), tuvāk aprādot iespējamos S. Grunava izmantotos avotus – Brēmenes Ādama hroniku un Alberta Kranca no tās citētos fragmentus par dižo templi Upsalā, kur stāvējušas triju dievu statujas¹². Iespējams gan, ka pat tas nav šā apraksta aizsākums, jo imperatora Konstantīna 4. gadsimtā veiktās darbības pie Mamres ozola¹³ varētu būt veicinājušas pagānu izmantota diža koka tēla nostiprināšanos kristīgajos rakstos.

Nākamais dokuments, kas atstājis sevišķi lielu iespaidu vēlākajos prūšu (un ne tikai) mitoloģijas aprakstos, ir tā sauktā „Sūdaviešu grāmatiņa” (*Sudauerbüchlein*). Tas ir nedaudz vairāk kā 10 lappušu garš teksts, kas atrodams vairākos dažāda vecuma gan rokraksta, gan iespīestos variantos. V. Manharts „Letto-Preussische Götterlehre” saskaitījis deviņus šā darba rokraksta variantus un piecus drukātus izdevumus, kas satur rokraksta tekstu, ar labojumiem un bez tiem. Pēc V. Manharta vērtējuma rokraksta agrākais variants radies laikā starp 1525. un 1529. gadu, datētie iespiedumi parādījušies laikā no 1564. līdz 1742. gadam. Katrai teksta versijai ir citāds nosaukums, viens no pilnīgākajiem ir „Der ungläubigen Sudauen ihrer Bockheiligung mit sampt anderer Ceremonien so sie tzu brauchen Pfliegenn”¹⁴. Teksts ir nedaudz nesistemātisks, aprakstot dažādas darbības, ko Sembas sūdavieši slepus piekopo –

⁷ Pāvesta Inocenta III bulla 1199. gada 5. oktobrī "Universis Christi fidelibus in Saxonia et Guestfalia constitutis", šķiet, atsaucoties uz apustuļa Pāvila vēstuli romiešiem, runā par to, ka radītājam parādāmais gods tiek dots dažādām "radītām lietām". Vairākus gadsimtus iepriekš līdzīgi apraksti atrodami ķeltu pagānismam.

⁸ Līdzīgi aprakstīts Krievijas somugru tautu pagānisms. 1534. gadā rakstītā vēstulē Novgorodas arhibīskaps Makarijs vēsta: "Čudu zemē, Ingrijā un Karēlijā, kā arī daudzās Krievijas vietās vēl saglabājušies riebīgi elku tempļi [...] Šie riebīgie tempļi ir meži un akmeņi, un upes, un purvi, avoti un kalni, un pakalni, saule un mēness, un zvaigznes, un ezeri un parastas birzis; visu radību tie pielūdz kā Dievu[...]" (Mansikka, 1922).

⁹ Simona Grunava starp 1517. un 1521. gadu sarakstītajā "Cronica un beschreibung allerlüstlichenn, nützlichsten un waren historien des namkundigenn landes zu Prewssen".

¹⁰ Šī trijotne visai labi atbilst Žorža Dimezila teorijai par indoeiropiešu tautu mitoloģijas trijdaļību pēc sabiedriskā stāvokļa pakāpēm, kādēļ arvien vēl tiek apcerēta.

¹¹ Tā kā Dusburgas Pēteris divus gadsimtus iepriekš norādīja, ka prūši rakstību nepazīst, šeit veidojas pretruna.

¹² Grunavs, aprakstot Prūsijas iemītnieku senču gaitas, parāda to ierašanos no Zviedrijas, tādējādi fakts, ka šīs svētvietas ir līdzīgas, tam varēja šķist tikai veiksmīgs viņa teorijas pierādījums.

¹³ Skatīt tulkojumā: Sozomen, Hermias. "The Greek Ecclesiastical Historians of The First Six Centuries of the Christian Era", London: Samuel Bagster and Sons, 1846. Tajā atrodama Sozomena vēsture "A History of the Church in Nine Books from A. D. 324 to A. D. 440 by Sozomen", kurā īpaša nodaļa "Ko Konstantīns Lielais lika darīt ar ozolu Mamrē; viņš arī uzbūvēja tempļi" (*What Constantine the Great Effected About the Oak in Mamre; He Also Built a Temple*) atrodama 51. lpp.

¹⁴ "Neticīgie sūdavieši, viņu āža pielūgsmē/rituāls un citas ceremonijas, ko tie piekopuši", kamēr īsākā variantā šis pats teksts apzīmēts par „Traktat von den Sudauen”

upurēšanas, kāzu un mirušo apbedīšanas ceremonijas, tad īpaši aprakstīti divi dievi – Puškaitis un Bardoits, kā arī „ikgadējais piemiņas vakars”, vēl veidi, kā ar vārdotāju palīdzību meklēt nozagtas mantas. Teksta autors vispirms apkopojis sev zināmos dievus sarakstā, tad turpmākajā tekstā uz šo sarakstu atsaucas, norādot, ka vursaiti („prūšu priesteri, ko tie tur tikpat cienījamus kā bīskapus”) tos zināmā secībā ceremonijas gaitā pielūdz.

Ja pats „Sūdaviešu grāmatiņas” teksts nepieder ievērojama autora spalvai, nedz arī iekļauts ievēribas cienīgā izdevumā, tad tas tomēr kļuvis par ievērojamu autoru izmantotu avotu. Idents dievību uzskaitījums atrodams vēsturnieka Kristofa Hartknoha (Christoph Hartknoch, 1644-1687) gandrīz 150 gadu vēlāk izdotā Prūsijas vēstures pētījumā.¹⁵

1. tabula

Dažādos „Sūdaviešu grāmatiņas” variantos uzrādītās dievības

<i>Dievības vārds</i>	<i>Vārda varianti</i>	<i>Skaidrojums</i>	<i>Atšķirīgi skaidrojumi</i>
Ockopirmus	Ockopyrmus, Ockopirmus, Ostopirmus, Ockopermnus,	pirmais debesu un zvaigžņu dievs	debesu un zemes dievs
Swayxtix	Schwayxtix, Schwaytestix	gaismas dievs	
Auschauts	Awschauts, Auschlauts, Ausschweytus, Auschkauts, Anschkauts, Anschkawts, Auschlauis	vārgo, slimo un veselo dievs	vārgu slimnieku un veselo dievs
Autrimpus	Autrympus, Antrympus, Antrynpus, Autrimpos	jūras un lielo ezeru dievs	
Potrimpus	Potrympus, Potrympūs, Protrympus	tekoša ūdens dievs	
Bardoayts	Bardoayths, Bardonayths, Gardoayts, Gardoatayts, Gardiaito, Gardotays, Baudoayts, Perdoytus, Perdoyts	kuģu dievs	kuģinieku dievs
Pergrubrius	Pergrubriūs, Pergrubius, Pergribius, Pergribrius	kas liek augt lapām un zālei	
Pilnitis	Pillnitis, Pilnitus, Piluitus, Pilwitus, Pelwitus,	dievs, kas dara bagātu un pilda šķūņus	
Parkuns	Parknus, Parcknus, Percunus	pērkona, zibens un lietus dievs	
Peckols	Peckolls, Pocklus, Pokelus, Pockulus, Peckulus	elles un tumsas dievs	
Pockols	Pockolls, Pokols, Pockollus	lidojoši gari vai velni	
Puschkayts	Puschayts, Puschkaytes,	zemes dievs zem svētā	zemes dievs, dzīvo

¹⁵ Grāmatā „Alt- und Neues Preussen oder Preussische Historien“, kas iznāca Kēnigsbergā 1684. gadā, Hartknohs visai plaši analizē pieejamās ziņas par prūšu izcelsmi, senvēsturi, valodu un reliģisko kultu.

	Puschkaits, Puschkaytus, Pwskayths	plūškoka	zem plūškoka
Barstucke	Barstuke, Berstucke, Berstuke, Parstike	mazie vīriņi (<i>rūķīši</i>)	mazie cilvēciņi, kas dievam zem plūškoka kalpo / pazemes cilvēciņi, kas dieviem kalpo
Markopole	Marcopole, Marckoppole, Marckopole, Markoppole, Markepole, Merkopele, Merkopete	zemes (pazemes) cilvēciņi [<i>subterranei dicti – ‘saukti par pazemiešiem’</i>]	

Par pamatojumu šo sākotnēji vien uz senprūšiem attiecināto dievību uzskaitījumu piedēvēt arī latviešiem varētu būt kalpojusi divreiz publicētā (1551. / 1563. gadā) Jana Malecija (Joannes Maletius, 1482-1567) vēstule¹⁶, kas izsaka apgalvojumu, ka visām ciltīm, kas mūsdienās apzīmētas ar baltu vārdu, bijusi praktiski vienāda valoda un vienota dievību sistēma. J. Malecijs izmanto "Sūdaviešu grāmatiņas" dievību uzskaitījumu savā aprakstā, padarot to par avotu vēlākiem autoriem.

Šā saraksta dievības nonākušas ne tikai latviešu mitoloģijas aprakstos. Ievērojams skaits šajā sendokumentā pieminēto prūšu dievu nonācis arī prūšu dienvidu kaimiņu dievību aprakstos. Uz to norādījis Nikolajs Mihailovs (1967-2010)¹⁷, aprakstot 1767. gadā izdoto Kristiāna Knautes "Derer Oberlausitzer Sorberwenden umständliche Kirchengeschichte" (Mikhailov, 1998: 79-110).

Pauls Einhorn (dz. *gads nezināms* – 1655) bija luterāņu mācītājs un reliģisks darbinieks – Kurzemes superintendants. Viņa darbiem ir konkrēts mērķis – nostiprināt kristīgās ticības stāvokli P. Einhorna pārziņā esošajā teritorijā un izskaust saglabājušos pagānismu. Neatkarīgi no iecerētā mērķa, P. Einhorna apraksti satur visai daudz folkloras pētīšanai noderīgas informācijas. Ja iepriekš minētie dokumenti aprakstīja prūšu kultu un dievības, P. Einhorns savos trijos 17. gadsimta pirmajā pusē publicētajos darbos ir pirmais, kas plašāk un konkrētāk raksta tieši par latviešiem, turklāt – lietojot arī kopnosaukumu „latvji”. P. Einhorns apraksta vietējo ļaužu valodu, paražas, dievības. Viņš pat norāda uz latviešiem kā „senajiem Livonijas, Kurzemes un Zemgales iedzīvotājiem un īpašniekiem”¹⁸.

1649. gadā iespiestā „Historia Lettica [...]”¹⁹ ir pirmais plašais darbs, kas veltīts tieši latviešu tautas, tās dzīvesveida un paražu vispārējam aprakstam. Arī Pēteris Šmits “Latviešu mītoloģijā” P. Einhorna darbu vērtē samērā iecietīgi: “Šo ziņu patiesību apstiprina dažādas tautas tradīcijas, sevišķi tautas dziesmas” (Šmits, 1926: 11). P. Einhorns publicē, iespējams,

¹⁶ Joannes Maeletius “Libellus De Sacrificiis Et Idolatria Vetervm Borvssorvm, Liuonum, aliarumque uicinorum gentium” (1563). Malecijs šo vēstuli nosūta Kēnigsbergas universitātes rektoram Georgam Sabinusam publicēšanai, kurš to arī izdara 1551. gadā, bet 12 gadu vēlāk vēstuli ar labojumiem publicē Jana Maļeckā dēls Hieronīms.

¹⁷ K. Knaute uzskaita šādus prūšu dievus: *Protimpus, Occopirinus, Schwaixtixius / Zwiczius, Worskaitus, Schweibratus, Antympus, Pilvitus, Pergrubius, Curcho/Gorcho, Puscetius, Auschwitus, Piccolus, Barstuccae un Markopetae*.

¹⁸ Pusgadsimtu vēlāk K. Kelhs savā „Liefländische Historia” raksta par to, ka vairums Livonijas iedzīvotāju nāk no Dānijas karaļnama, kā arī Lejassaksijas apvidus, bet neliela daļa no Zviedrijas un Polijas dzimtām. Vietējie iedzīvotāji (latvieši un igauņi) tiek aprakstīti samērā virspusēji un nekādā gadījumā ne kā „zemes īpašnieki”.

¹⁹ Pilns nosaukums ir šāds: „HISTORIA LETTICA, Das ist Beschreibung der Lettischen Nation in welcher von der Letten als alten Einwohner und Besitzer des Lieflandes, Curlandes un Semgallen Namen, Uhrsprung oder Ankunfft, ihrem Gottes- Dienst, ihrer Republica oder Regimente so sie in der Heydenschafft gehabt, auch ihren Sitten, Geberden, Gewonheiten, Natur un Eigenschaften etc. gründlich und ümbständig Meldung geschickt. Dorpt in Liefland, Gedruckt durch Johann Vogeln, der Königl. Acad. Buchdrucker, im Jahr 1649.”

paša iegūtas ziņas, ko apliecina arī vēlāk savāktie tradicionālās folkloras teksti. Tomēr darbā "Wiederlegung der Abgotterey [...]" (1627) P. Einhorns arī uzskaita it kā pie latviešiem sastopamos dievus tieši tādā pat secībā, kādā prūšu, lietuviešu un žemaišu dievības savā aprakstā minējis Jans Malecijs, tikai nenosaucot šo dievību vārdus.

Galvenās ziņas, ko savos trīs 17. gadsimta pirmajā pusē iznākušajos darbos sniedzis P. Einhorns, ir šādas:

- māšu uzskaitījums (kopskaitā septiņas: *Laukamāte, Mežamāte, Lopumāte, Jūrasmāte, Dārzamāte, Ceļa māte* un *Vējamāte*);
- *Laima* (= *Fortuna*), kas pilnībā saskan ar tautasdziesmu datiem;
- *Dēkla* kā Laimai pakārtota dievība;
- *Mežadiēvs* kā vilka apzīmējums (kas izskaidrotu abu dzimšu meža dievību pieminēšanu uzskaitījumos);
- neskaidrais *Velns / Velis*;
- norāde uz *Māru* kā lopu dievības pavārdu, kura veidošanās pamatā ir sinkrētisms;
- rituālo svētku apraksti – pagāniskie ziemas svētki un veļu laiks;
- *sobars / zobars* kā „saberams” graudu upurēšanas veids;
- *Dieva* vārds dvēseļu mielošanas laika nosaukumā.

Pārpratuma dēļ citu autoru darbos kā latviešiem pazīstams tiek piedēvēts vēlīnās grieķu tradīcijas „dzīru dievs” *Komus*, jo P. Einhorns savā tekstā arī sengrieķus apzīmē vienkārši par pagāniem. Šis pārpratums zināmā mērā raksturo tā laika zinātniskās tradīcijas citēšanas kvalitāti.

Šo iepriekš aprādīto ziņu kopumu turpmāk savos darbos interpretē un „atsvaidzina” Baltijas vēsturnieki. Pirmais no tiem ir Kristians Kelhs (Christian Kelch, 1657-1710), kura „Lief-laendische Historia oder Kurtze Beschreibung der Denkwürdigsten Kriegs- und Friedens- Geschichte Esth-, Lief- un Lettlandes”²⁰ pirmā daļa iznāk 1695. gadā. Būdam darbojies mūsdienu Igaunijas teritorijā, K. Kelhs labāk pārzina turienes dzīvi. K. Kelhs izmanto citu autoru ziņas, tomēr viņa rakstītais varētu būt labāk pazīstams nekā viņa avoti. Pats K. Kelhs senās reliģijas aprakstos gan ir visai piesardzīgs: „[...] kādi elkdievi viņiem agrāk bijuši, par to mums maz zināms, ko teikt”²¹. Viņš piemin, ka senie livonieši pazinusi “slaveno elkdievu *Jummal*”²² un piezīmē, ka „žemaiši un latvieši” šo pašu dievu saukuši par *Auxtheias Vissagistis*. K. Kelhs arī atsaucas uz P. Einhornu, aprakstot sieviešu pielūgtas dievības: „*Laima* un *Dākla* jeb *Ticklis* (kā to Lasicijs sauc)”; īpaši meitas (*Dirnen*) saistībā ar linu ražu pielūdzot kādu elkdievu *Waltzganthos*, bet bez īpaša apraksta nosauc arī kādu dievību *Zemiennick*. Spriežot pēc šīm norādēm, K. Kelhs izmanto savus novērojumus Igaunijā, taču par latviešiem pamatā paļaujas uz P. Einhornu un nepamatoti citē arī J. Lasiciju (1534-1599), kas aprakstījis žemaišus. Tomēr šīm ziņām vēlāk ievērību piegriezuši nākamie autori, radot pat gluži kuriozas interpretācijas.

Vēl latviešu mitoloģijas aprakstu sakarā jāmin Augusts Vilhelms Hupels (August Wilhelm Hupel, 1737-1819), kurš līdzīgi kā K. Kelhs dzīvojis Livonijas igauņu daļā – Peltsamā (*Oberpahlen*). Viņš ir bijis ievērojams Baltijas apgaismības darbinieks, kura veikums Igaunijā salīdzināms ar Vecā Stendera veikumu Latvijā.²³ Savā trīssējumu darbā „Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland” (1774-1777). A. Hupels dod visnotaļ

²⁰ Livonijas vēsture jeb īss ievērojamāko Igaunijas, Livonijas un Latvijas kara un miera laiku stāstu apraksts.

²¹ “Was sie aber vor Abgötter gehabt, davon wissen wir wenig zu sagen” (Kelch, 1695: 25).

²² “Das Wort *Jummal*, wodurch heute zu Tage bey den Esthen der wahre und ewige Gott verstanden wird, machet uns glauben, daß der bey vielen mitternächtigen Völckern berühmte Abgott *Jummal*, auch von den alten Liefländer verehret worden” (Kelch, 1695: 25).

²³ A. Hupels pētījis igauņu valodu, viņa darbs par igauņu valodas diviem galvenajiem dialektiem kā avots tiek izmantots pētījumos vēl mūsdienās, A. Hupels bijis pirmā igauņu valodā iznākušā žurnāla „Lühhike Öppetus [...]” (‘īsa pamācība’, iznāk 1766. un 1767. gadā) izdevējs.

zinātnisku Livonijas apskatu, pievēršoties visām nozarēm, tajā skaitā arī Livonijas iedzīvotāju valodai un senajai reliģijai²⁴.

A. Hupela min K. Kelha darbu kā avotu, kam uzticas, piemin to arī attiecībā uz livoniešu pagāniskajām dievībām, taču norāda, ka šie apraksti „uzmanīgi jāpārbauda, pirms tiem noticēt”. A. Hupela aprakstā ir arī gluži jaunas nianšes, viņš arī pauž savam laikam gluži neparastu uzskatu par seno Livonijas iedzīvotāju dievību sistēmu un attiecībām ar līdz tam par neapšaubāmi pareizu uzskatīto kristianizāciju: „Pirmie Livonijas ticības nesēji ļaužu valodu pārāk maz saprata; tie sevi uzskatīja par tiesīgiem viņu pagānisko dievkalpošanu aprakstīt no nīstamākās puses, pat ar piedomājumiem, lai pagānu atgriešanās izmantoto vardarbību notušētu un savus nopelnus paceltu; pārspīlēts tika viss. Viņus apsūdzēja visriebīgākajās lietās, un īpaši daudzdievībā”²⁵ (Hupel, 1774-1777: 149). Noprotams, ka A. Hupels pats ir pārliecināts, ka arī „senajiem livoniešiem” ir bijis viens galvenais dievs, kamēr pārējās dokumentētās dievības ir vien zemākas kārtas gari. A. Hupels min igauņu augstāko dievu Jumalu (*Jummal*), tomēr kopumā igauņu dievību viņa aprakstā nav daudz, kamēr nedaudz plašāk aprakstītas ir latviešu dievības, gan norādot, ka par šīs apraksta daļas pareizību autors nav pārliecināts, jo aizguvis ziņas no „iespiešanās esoša latviešu leksikona” – kas varētu būt Peltsamā izdošanu gaidījusī Jakoba Langes vārdnīca. A. Hupels piemin Krīvu, norādot, ka kādā novadā latvieši tā izrunājot vārdu ar nozīmi ‘krievs’.

Atzinis Dievu par augstāko latviešu dievību, A. Hupels uzskaita zemākos dievus, iekļaujot arī kādu *Lulķi/Luļķi*, skaidrojot to vien ar "spiritus familiaris". Savukārt vairums pārējo A. Hupela uzskaitīto dievību atpazīstamas no iepriekšējiem dokumentiem. Taču arī viņa aprakstam lemts kļūt par avotu.

2. tabula

Augusta Hupela uzskaitītās latviešu zemākās dievības

Vārds	Skaidrojums
Mahjaskungs Zeemneeks vai Zeemniks	Zināma veida mājas elki, pēdējais īpaši saistīts ar mājlopiem, kādēļ tam rudenī tiek nesti upuri.
Lulkis	Arī kāds <i>spiritus familiaris</i> paveids.
Mehra Deews vai Mescha Deews ²⁶	Nezvēru (<i>Unthiere</i>), īpaši vilku dievs.
Puschkejs	Meža dievs.
Pilnihts	Pārpilnības dievs.
Auskuhts	Veselības un slimības dievs, ko īpaši godājuši lietuvieši.
Weizgants	(no <i>gan weizahs</i>) jaunlaulāto dievs (<i>der Gott der Verlobten</i>), pielūgušas īpaši līgavas.
Gahrdehdīs	Zvejnieku dievs.
Deewekla , saīsināti Dehkla	Pirmajā vārdā sauc dievieti vispār, otrais attiecas uz nedēļnieču dievieti, kuras labvēlīgai ietekmei jānodrošina jaundzimušajiem miegs un labas

²⁴ Pirmās nodaļas sestā sadaļa (*Sechster Abschnitt, Erster Kapitel*) veltīta „Iedzīvotājiem vispārīgi, viņu valodām un reliģijai” (*Von der Einwohner überhaupt, deren Sprachen und Religion*).

²⁵ „Die ersten liefländischer Bekehrer verstanden der Leute Sprache zu wenig; man hielt sich für berechtiget ihren heidnischen Gottesdienst auf der verhaßten Seite, selbst durch Zusätze, zu beschreiben, um die bey der Bekehrung gebrauchte Gewalt zu bemänteln und seine Verdienste zu erheben; man übertrieb alles. Man beschuldigte sie der abscheulichsten Dinge, und besonders der Vielgötterey.“

	sekmes. To dēvējot arī Tikkla / Tikls , bet, atvasinot no latviešu vārda deht ‘sūkt’ ²⁷ un rakstot Dehjkla , Dēkla saistāma ar zīdainiem.
Laima	Dzemdētāju dieviete
Mahte	Vispārīga bērnu dieviete, pazīstama ar vairākiem pievārdiem
Peena Mahte	Viens no pievārdiem, ar to saistītas pieradinātas čūskas.

No 1761. līdz 1852. iznāk nedēļas izdevums „Rigische Anzeigen von allerhand Sachen”, ar pielikumu „Gelehrte Beyträge zu den Rigischen Anzeigen”. Šajā pielikumā atrodami divi latviešu mitoloģijas apcerējumi. Pirmais no šiem rakstiem publicēts 1761. gadā, tā nosaukums „Historische Abhandlung von dem Namen und Ursprung der alten Einwohner Lieflands, ihrer Religion, Sitten und Gebräuchen”²⁸. Tā autors nav norādīts un nav zināms. Autors pats vērtē, ka spēšot maz jauna pateikt, taču centīšoties tieši **apkopot** dažādās pieejamās ziņas, gan nenorādot, no kurienes šīs ziņas tiks ņemtas.

Ķeroties pie Livonijas iedzīvotāju senās reliģijas apceres, autors visai atklāti nostāda sevi kā izglītotu kristīgās kultūras pārstāvi pretstatā vienkāršo ļaužu tumsonībai, apgalvojot, ka „šīs tautas bija akli **pagāni**, dzīvoja vislielākajā **gara tumsībā** un bija augstākā mērā **mānticīgas**, no kā pie tām vēl mūsdienās daudz pēdu atrodams [...]” (Historische Abhandlung, 1761: 60). Par **igauņiem un līviem** izteikts apgalvojums, ka to dievības esot gandrīz vienādas; tie pielūguši sauli, mēnesi un zvaigznes (nenorādot dievību vārdus, bet zināmā mērā atkārtojot iepriekš minēto pāvesta bullu). Saules vai mēness aptumsuma laikā tie uzskatījuši, ka attiecīgo debess ķermeni kāds ļauns spēks apēd, tādēļ mēģinājuši to ar burvestībām un burvju vārdiem kavēt. Šis apraksts, reiz rakstītajā tradīcijā iedibināts, vēlāk nonāk arī latviešu mitoloģijas aprakstos.

No jau minētās „Sūdaviešu grāmatiņas” varētu būt ņemts apraksts par rituālu, ko pavasara svētkos izpilda katrs ciems, izvēlot no sava vidus vienu virspriesteri (*Wurschaitis* vai *Vurschaitis*). Aprakstītā alus dzeršana, kausu neturot rokām, sakrīt ar „Sūdaviešu grāmatiņu”, tāpat arī Vuršaita rituālās lūgšanas teksts vāciski. Aprakstītais Vaicganta pielūgšanas rituāls līdzinās K. Kelha tekstam, ar to atšķirību, ka K. Kelham tā ir meitām vispārīgi izpildāma paraža, kamēr „Vēsturiskajā aprakstā” tas ir īpaši izvēlētai priesterienei veicams rituāls. Tiek minēts, ka laiks no 29. septembra līdz 28. oktobrim²⁹ saukts „dieva dienas” (*Göttertage*), kad pieminētas aizgājušo dvēseles, šajā laikā gandrīz nestrādājot. Šo laiku līdzīgi aprakstījis P. Einhorn, norādīdams, ka latvieši tajā noteikti nekuļot, jo izkultais nākamajā gadā nedīgs. No P. Einhorna šķiet aizgūts ziemassvētku apraksts par "dažādām nepiedienīgām izdarībām" – kliegšanu, lēkšanu, dzeršanu un trokšņošanu – kas esot svētki par godu dzīru dievam *Comus*. Darba kopējā uzbūve līdzinās P. Einhorna „Historia Lettica [...]” uzbūvei, kamēr citēts gan no P. Einhorna, gan K. Kelha aprakstiem. Dievu uzskaitījums un apraksts šķiet aizgūts no kāda „Sūdaviešu grāmatiņas” atvasinājuma, toties pilnībā izpaliek Romovs svētvietas un Krīva apraksts.

Otrs raksts "Untersuchung des Gottesdienstes, der Wissenschaften, Handwerke, Regierungsarten und Sitten der altern Letten aus ihrer Sprache" ("Pētījums par seno latviešu dievkalpošanu, zinātņi, amatiem, pārvaldības paņēmieniem un tikumiem pēc viņu pašu valodas"), uzskatāms par Johana Jakoba Hardera darbu (Johann Jakob Harder, 1734-1775). J. Harders apgalvo, ka piedāvās lasītājam ceļu, ko Livonijā neviens vēl nav gājis – pētīt latviešu senatni pēc latviešu valodas. Tomēr šis apgalvojums ir drīzāk nomināls – brīvi

²⁶ Saliekot kopā tik atšķirīgas lietas, laikam tomēr izpaužas A. Hupela latviešu valodas neprasmē.

²⁷ Arī šeit A. Hupels tāpat izmanto sev valodas ziņā nesaprotamu materiālu.

²⁸ Vēsturisks apcerējums par Livonijas seno iedzīvotāju nosaukumiem un izcelsmi, viņu reliģiju, tikumiem un parašām.

²⁹ P. Einhorn min četras nedēļas no 29. septembra līdz 23. oktobrim.

izmantojot latviešu valodu interpretācijās, tiek vien komentētas tās pašas iepriekšējos dokumentos apkopotās ziņas.

J. Harders sāk savu pētījumu ar vārdu „dievs”. Viņš apgalvo, ka tikai latvieši, lietuvieši un prūši augstākajai būtnei lieto šādu apzīmējumu, pieņemot to par aizguvumu no latīņu valodas un secinot, ka baltiem viena augstākā dieva jēdziena nav bijis. Par īstenajiem latviešu dieviem viņš pieņem Grunava aprakstīto Romoves dievu trijotni, skaidrojot, ka seno latviešu debesis pārvaldījis Pērkons, zemi – Pikols³⁰, bet ūdeņus – Potrimps. J. Harders iedibina Stendera pilnveidoto pieeju dievību vārdu skaidrojumos, apgalvojot: „[...] tie [dievi], **kuru vārdi ir atklāti latviski**, bez šaubām ir bijuši īsti seni latviešu zemākie dievi.”³¹ Runājot par minēto dievu trijotni, J. Harders apšaubā, vai to vārdi atvasināmi tieši no latviešu valodas, taču Pērkons arī ir pērkons, savukārt, tā kā prūšu valoda no latviešu atšķīroties tikai kā dialekts (iespējams Malecija apgalvojuma iespaids), otro – Pikolu – varot skaidrot kā ‘Piekalns’, savukārt trešo (Potrimpu) Harders domā esam no lietuviešu valodas skaidrojamu (lai gan pats sakās šo valodu neprotot). Tādējādi, kaut netieši, J. Harders pauž uzskatu, ka katrs no šiem dieviem saistīts ar vienu baltu tautu, bet Romove būtu šo triju “pārstāvju” kopīgā svētvietā. J. Harders, atšķirībā no vairuma iepriekš minēto autoru, norāda arī savus avotus, proti: „Grunavs, Hennebergers, Hartknohs un mācītājs Melecijs no Likas Prūsijā”³². Iespaids no minētajiem avotiem arī novērojams: piemēram, K. Hartknohs savā „Prūsijas vēsturē” uzskaitītos dievus izkārtot trijās grupās, J. Harders rīkojas līdzīgi, kārtojot dievus augstākajos un tiem padotajos zemākajos. Pats novērtējot savu darbu, J. Harders no vienas puses it kā ir piesardzīgs, tomēr nešaubās atbalstīt uzskatu, kam acīmredzot tic: „[...] Un visbeidzot esmu pārāk bikls, lai visu, ko vecās vēstures grāmatās par seno prūšu un lietuviešu dzīvesveidu esmu izlasījis, nemainot un bez izšķirības mūsu latviešiem pierakstītu, lai gan tā ir skaidra patiesība (*sic!* – *A. P.*), ka šīs trīs tautas (*Völker*) kā senākajos, tā viduslaikos veidojušas tikai vienu nāciju (*Nation*)” (Harder, 1764, XII: 96).

Vecā Stendera gramatikas otrā izdevuma pielikums kļūva par visu iepriekš publicēto uz latviešu mitoloģiju attiecināto ziņu apkopojumu. Taču pirmajā izdevumā (“*Neue vollständigere Lettische Grammatik*” 1761) Stenders nebūt vēl netiecās pēc šāda sasnieguma: tajā nav atsevišķas latviešu mitoloģijai veltītas nodaļas, bet uz mitoloģiju attiecināmas ziņas atrodamas tās vārdnīcas daļā. Jakobs Lange savā 1777. gadā iznākušajā “Leksikonā” (Lange, 1777) arī iekļauj mitoloģijai piederīgos vārdus vārdnīcas sarakstā. Nav šaubu, ka tajā izmantotas P. Einhorna ziņas, taču kopumā darbojas J. Lange nekonsekventāk. Viņa vārdnīcā iekļauts visai daudz uz latviešu mitoloģiju it kā attiecināmu šķirkļu, taču tie norāda uz neskaidrībām autora izpratnē un nedrošību ziņās. Piemēram, Māte raksturota kā pievārds “pagānisko latviešu” dievietēm, uzskaitot Meža, Ugguns un Mēslu. Savukārt šķirklī Mēslu Babbe, Mēslu Māte ir kāda veca sieva, kas saslaucas vāc kopā zem kāda koka, bet pie šķirkļa Meža Māte Lange raksta, ka tā “war, ich weiß nicht was”³³. Piena māte J. Langem toties ir tikai pienīga govs (A. Hupels tāpat savā hronikā minēto skaidrojumu nebūs vis atradis J. Langes vārdnīcā). Tā kā J. Lange savu vārdnīcu sāk sastādīt pirms abu „*Gelehrte Beyträge*” rakstu iznākšanas, viņš varbūt ir pat pirmais, kas ievieš latviešu tradīcijas aprakstā ne tikai

³⁰ Zīmīgi, ka Grunava minētais *Patollo* jau ir mainījis savu vārdisko formu, lai dotu iespēju veidot etimoloģiju.

³¹ „[...] ich kann aber nicht davor stehen, daß unsere Letten von ihnen allen sollten gewußt haben, obgleich diejenigen, deren Namen offenbar lettisch sind, auch ohne Streit alte ächte lettischer Untergötter werden gewesen seyn.“

³² Acīmredzot domāts Simons Grunavs un viņa zināmā Prūsijas hronika; Kaspars Henne(n) bergers un viņa „*Kurtze und warhafftige Beschreibung zu Preussen*“, kas 1584. gadā izdota Kēnigsbergā un, kā apgalvo Manharts LPG, balstās uz Grūnava hronikas; Kristofa Hartknoha „*Alt- und Neues Preussen oder Preussischer Historien*“ (1684.), kurā apkopotas dažādas ziņas par prūšu seno ticību, tajā skaitā arī „Sūdaviešu grāmatīņas“ dievu saraksts; Jans Malecijs un viņa 1551. gadā pirmoreiz publicētā vēstule par prūšu elkdieviem.

³³ “[...] bija es nezinu, kas [...]”

prūšu dievu funkcijas³⁴, bet arī vārdus. Lai arī tas nebūtu atzīstams par kādu nozīmīgu nopelnu, tas varētu palīdzēt izskaidrot atsevišķus šo dievību sarakstu veidošanās aspektus.

J. Lange pamatā ir pieņēmis "Sūdaviēšu grāmatiņā" uzskaitītos dievus, kā arī dažu citu apzīmējumu (Brēkiņa 'mājas čūsku un krupju sargātāja, kas tos uzskatot par pienamātēm un neļauj nācējiem samīt'³⁵). Tomēr tajā pat laikā Langem dievs ir vien 'Gott' bez kādām norādēm uz tā nozīmi pie "pagāniskiem latviešiem" (atšķirībā no Hupela), saule ir tikai saule, bet mēness – mēness³⁶, tāpat bez jebkādas norādes uz piederību dievībām. Savukārt mūsdienās par dievību uzskatāmais jummis ir tikai dubults auglis, bet Ūsiņš tulkots kā "St. Jürgen". J. Lange šķiet šķiram Wels 'der Teufel' no Wellu Laiks, kas ir tas pats Stendera aprakstītais dvēseļu mielošanas laiks oktobrī (atšķirība rakstībā, kur -ll- varētu nozīmēt mīkstinājumu), kad tiek svinēti zemlika svētki. Langes vārdnīcā Zemnieks (salīdzinājumā ar vēlāko Stendera interpretāciju) ir tikai 'Baur', tātad tieši tulkots. Kā ragaina burve minēta ragana, bez paskaidrojuma – arī vilkacis.

Ar Gramatikas otrā izdevuma pielikumu Stenders ir pirmais, kas apkopo visas ziņas par latviešu mitoloģiju un dievībām ērti lietojamā rādītājā. Tas vismaz formāli vairs nav vispārināts, uz vairākām tautām attiecīgs apraksts, jo uzskaitīto mitoloģisko tēlu un parādību kopums apzīmēts par latviešiem piederīgu. Krietna daļa Stendera aprakstu vai nu pilnīgi sakrīt, vai ir ļoti tuvi Langes dotajiem.³⁷ Var pieņemt, ka Stenderam Langes aprakstītais bijis zināms arī pirmā gramatikas izdevuma iznākšanas laikā, taču viņš šo ziņu kopumu vērtējis piesardzīgāk. J. Lange radīja precedentu, kamēr abi GB raksti varēja būt papildu stimulsi.

Stendera apkopotais materiāls iedalāms vairākās grupās:

- no agrākiem dokumentiem pārņemti prūšu dievību apraksti;
- nelatvisks, no cittautu dievu aprakstiem aizgūts materiāls (arī skandināvu materiāls, kā auglības dieviete *Diža*);
- no citiem autoriem (piemēram, Salomons Hennings, Pauls Einhorn – ar vai bez J. Langes starpniecības) aizgūts latviešu materiāls,
- Stendera paša, no viņa laika tautas tradīcijām savāktais materiāls.

Ko tad īsti Vecais Stenders ir apkopojis? Pats Stenders arī norāda uz Paulu Einhornu kā savu ziņu avotu. Samērā droši apgalvojams, ka no Einhorna pārņemti šādi apraksti:

- mātes,
- Laima,
- Dēkla,
- Meždievs,
- kļūdains *rīšanas dievs* Komo,
- Veļu laiks,
- Zemlikas mēnesis,
- *graudu upuris* sobars / zobars.

Stenders tradicionāli pārņemis jau iepriekšējo autoru *aizgūtos* "Sūdaviēšu grāmatiņas" prūšu dievus, pie latviešu dievībām iekļāvis Kristiāna Kelha pieminēto un Augusta Hupela atkārtoto *Jumalu*, norādot, ka tas ir „arī” lībiešu dievs, A. Hupela pieminēto Luļķi (ar tieši tādu pašu skaidrojumu!), Stenders pieņēmis arī J. Hardera aprakstīto *saules un mēness maitāšanu*; iekļauta arī J. Langes minētā Salomona Heninga *Brēkiņa* ar tādu pašu skaidrojumu, šajā gadījumā Stendera avots varētu tiešām būt J. Langes vārdnīca, jo oriģinālā

³⁴ To izdara P. Einhorn 100 gadu agrāk.

³⁵ Šā skaidrojuma pirmavots nepārprotami ir Salomona Heninga (1528-1589) apraksts viņa baznīcu vizitācijas dokumentos par „*alte zauberische Breckin*“, kas aizstāvojot čūskas un saucot tās par „*Pene mat*“.

³⁶ Toties gan Stenders, gan Lange uzrāda "Mēnes" kā sieviešu dzimtes [6. dekl.!] vārdu.

³⁷ Salīdzinājumam: 1872. gadā izdotajā Karla Kristiana Ulmanna "Latviešu vārdnīcā" *dievs* ir tikai 'Gott', *auseklis* – 'rīta zvaigzne', *jumis* - dubults auglis vai vārpa (arī valodas divskanis!), bet *Dēkla*, *jods*, *jupis*, *Laimes māte* un *māte* vispār saglabātas arī to mitoloģiskajās nozīmēs. Vai K. Ulmanns neko par pārējo šķirkļu mitoloģisko nozīmi nezina?

teksta autors šim vārdam nekādu skaidrojumu nedod (*alte zauberische Breckin*), arī Vecais Stenders apraksta jau J. Hardera minētos dažādos burvjus, bet pievieno tiem plašākus aprakstus, tajā skaitā dažādu zīlēšanas paņēmienu izklāstu. Visbeidzot Stenders savā uzskaitījumā iekļauj arī A. Hupela par augstāko latviešu dievību nosaukto Dievu. Stenders pieņem Hupela nostāju un noraida vārda *dievs* saistību ar latīņu *deus* atvasinot vārdu no latviešu vārda “devējs”³⁸. Tādējādi arī Vecais Stenders apzīmē *Dievu* par latviešu augstāko nekristīgo dievību, norādot, ka Dievs mirušo sakarā tiek saukts *Wels* – Dievs un Velns ir vienas dievības divas izpausmes dažādās situācijās.

Acīmredzot, uzticēdamies rakstītajam kā neapšaubāmai patiesībai, arī Stenders savā uzskaitījumā iekļauj Romovus kultu. Savdabīgs papildinājums gan ir Austruma zeme, kas pēc Stendera apgalvojuma sakrīt ar Krieviju un no kuras nākot „prūšu, leišu un latviešu augstais priesteris Krīve”. Jau A. Hupels (kuram latviešu izloknes tomēr droši vien bija svešas) iepriekš, gan arī Vecais Stenders norāda uz to, ka krīvs atsevišķos novados nozīmē "krievs", līdz ar to šajā interpretācijā Stenders novedis līdz konsekvencei A Hupela domu par to, ka krīvs bijis ne vien garīgs vadītājs, bet arī laicīgs valdnieks, saistībā ar Krievijas kņaziem.

Ja J. Harders vien norādīja uz nepieciešamību latviešu dievību vārdiem būt latviskiem, Stenders to konsekventi realizē. Tādēļ visvairāk *etimoloģiju* viņam jāpievieno tieši mazticamākajiem sarakstā iekļautajiem vārdiem, t.i., prūšu dievībām, kā Auskuts, Gardēts, Trimpus, Pergrubis, Okopirms. Attiecīgo dievību vārdi, pārrakstos ceļojot pa rokraksta dokumentiem, ir ieguvuši dažādas formas (skat.1.tabulu), no kurām laika gaitā jau iepriekšējie autori atlasījuši izdevīgākās. Šīs interpretācijas tad arī praktiski vienīgais, ko varētu atzīt esam raksta sākumā minēto izdomu. Piemēram, Gardēts esot īpaši piekrastē (vai tomēr domāts pie lībiešiem?) pazīstams vēja un laika apstākļu dievs, ko skaidro kā “gardēdi” – ja laiks labs, iespējams tikt pie zivīm³⁹. Prūšu Occopirmus arī Stenderam izrādās esam latviešu vētru un vēju dievs “auku pierē”, bet tas pats prūšu Pergrubis, ko, Maleciju citējot, latviešiem netieši pierakstījis jau Einhorn, izrādās esam „perē + krupis” – pavasara dievs, kas audzina visu no mazumiņa, kamēr Pelvīks tiek izlabots par Peldvīku (neievērojot J. Hardera piedāvāto skaidrojumu⁴⁰), lai nebūtu šaubu, ka tam saistība ar peldēšanu. Stenders piedāvā pilnīgi latvisku skaidrojumu arī vēlāk Ausekļa īpaši iecienītās dievības vārdam Trimpus, stāstot visai plašu “teiku” par tīruma puses izmantošanu dzērienu gatavošanai šim latviešu Bakham par godu (no kā arī “tīrumpus” > trimpus).

Vecā Stendera „zināmajā pielikumā pie viņa gramatikas” apvienotas pat četrus gadsimtus senas ziņas, kas izgājušas caur daudzu autoru aprakstiem, piedzīvojušas pārraksta kļūdas un interpretācijas, līdz nonākušas līdz šim slavenā latviešu apgaismotāja veidotajam aprakstam. Bet Stenders tādējādi nonācis divkosīgā situācijā: no vienas puses, viņa mērķis bija palīdzēt latviešiem atbrīvoties no atpalikušā, pagātnei piederīgā dzīvesveida (vismaz viņa skatījumā), no otras – aprakstīt šo pašu daļēji jau aizmirsto dzīvesveidu. Un Stenders šajā situācijā paliek vidū starp abiem – nedz īsti paļaujoties uz pašiem latviešiem kā savos aprakstos izmantojamo ziņu avotu, nedz arī spējot atbrīvoties no iepriekšējā laikmeta tradīcijas kā neapstrīdamu citēt visu iepriekš rakstīto. Stenders neievērotus atstāj paša citēto autoru norādījumus uz piesardzības nepieciešamību (K. Kelhs, A. Hupels, J. Harders), pārņemot nepārbaudāmus un hipotētiski izteiktos apgalvojumus. Ar skrupulozu rūpību viņš apkopo visu, kas iepriekš rakstīts, iekļaujot pat pārprastas ziņas (igauņu Jumals, jo arī igauņi taču ir „livonieši”).

³⁸ Pret to vēlāk iebilst Kristofs Harders “Piezīmēs un pielikumos Stendera jaunajai gramatikai”, visai plaši skaidrodams, kā un kāpēc izveidojies latīniskais aizguvums. Līdzīgi Stenders iebilst pret J. Langes piedāvāto θριμπαζ *Trimpus* skaidrojumam, piedāvājot latvisku „etimoloģiju”.

³⁹ Hardera skaidrojumā Gardēts valda vēju un var aizpūst zivis prom no zvejniekiem.

⁴⁰ *Pelwetinsch*, labāk *Plautinsch* (ražas dievs).

Grūti izskaidrot, kādēļ visnotaļ zinātniski strādājušais Gothards Frīdrihs Stenders, apgaismotājs un globusu meistars, literāts, pirmās latviešu enciklopēdijas un latviešu valodas gramatiku autors tā rīkojies. Taču viņa materiāla atlases princips (kas ir pilnā mērā zinātniski pamatots viņa laikā) neatšķiras no tautas stāstnieka, kurš neiegaumē, kur un no kā dzirdējis labu stāstu, bet gan pārņem to savā repertuārā, pievienojot kādas detaļas un izrotājumus no sevis. Līdzīgi Krišjānis Barons apkopoja un pielaboja visus viņam pieejamos tautasdziesmu tekstus, izveidojot labāko un vēl līdz mūsu dienām atzītu tekstu kopojumu. Gothards Frīdrihs Stenders rūpīgi apkopoja viņam pieejamās ziņas par latviešu mitoloģiju, lai pirmais izveidotu latviešu mitoloģijas sistemātisku aprakstu. Un tieši Krišjāņa Barona darbs, gādājot par plaša no vienkāršās tautas savākta tekstu materiāla publicēšanu, bija tas, kas vairāk nekā gadsimtu vēlāk Stenderam viņa mitoloģijas labākā pārzinātāja godu neglābjami atņēma.

Summary

The historical and political situation in Latvia led to a situation where the Latvians were only identified with the common folk, the lowest classes. This situation was brought about by the forceful Christianisation by the German crusaders in the 13th century, leading to the German rule in the territory, where the higher, also more educated and powerful classes were at least German speaking.

In the 19th century a substantial group of people of Latvian descent, though acquired the German higher education, refused to give up their Latvianness and actively worked towards creation of Latvian culture and strengthening of Latvian nation. This caused a few disputes related to history of the Latvians, with the German learned men insisting that the Latvians are nothing but a tribe with no significant past, that should give up its backward traditions and language substituting them by something more cultured – meaning German. The mentioned above group of Latvians, who in the process of the discussion received the name of Young Latvia, opposed this view and resorted to search of remnants of ancient culture (including mythology) in folklore and written historical documents.

This caused another discussion, involving both scholarship and national aspects. The tradition of scholarly writing having stood for centuries involved reliance on mainly written sources that eventually turned out in disconcert with the actual folk tradition. This discrepancy was first noted by German scholars, causing another wave of disputes, as this deprived the historical documents on which the “Young Latvians” based their claims of any historical viability and rendering them generally useless. The cause of the problem was the fact that most of the data was gathered in the course of the centuries from texts describing a different ethnies (using Anthony Smith’s term), namely – the Old-Prussians.

Later Latvian scholarship dealing with the matters of the Latvian mythology refers to the system of deities deduced from these documents as a *pseudo-pantheon*, indicating that quite much of this has been fruit of pure fantasy. Still this view is not quite correct as there are no clearly *fantasised* deities, though the interpretations and treatment of the material deserves all of the criticism. The early learned tradition of relying on writings, considering them all true and worthy of inclusion in the next work on the same subject created the situation, when some initial misunderstandings, deliberate exaggerations and too liberal treatment of original author’s knowledge of similar matters was gradually converted into a general knowledge by multiple repetitions and inclusions in work of higher standards.

The quintessential work mostly used by the aforementioned group of Latvians was an appendix to a Latvian grammar by Gotthard Friedrich Stender, published in 1783. Stender is an interesting personality in that he was an outstanding representative of Enlightenment in Latvia, actively towards creation of modern Latvian culture, author of the first encyclopaedia in Latvian, a writer and scholar. Still his little addendum to that grammar book – some ten pages long – testifies to his also being a representative of that old tradition where the learned men quoted the written works of others, not paying too much attention to the actual tradition of the common people. Although including what can be nothing but his own observations in the aforementioned work, Stender could not let go a single shred of information from all the previous authors, even the misunderstood and misinterpreted.

Stender’s sources have a long history of development, starting with a chronicle by Peter von Du(i)sburg written in early 14th century and mentioning a cult site in Old Prussia with similar power as that of Rome. This description, though contradictory in itself, also mentions that the high priest of Romow (the site) has exerted not only his power over the Prussian people, but also those of Lithuania and Livonia (there was no such notion as Latvia at the time). This sparked a further tradition of mentioning the site and its cult in subsequent works, even otherwise scholarly by modern standards, because there was no other information about the life of the local people of so distant a past beyond the chronicle.

Another document that influenced the scholarship on Baltic and Latvian mythology was a manuscript created in early 16th century. Known in several copies that caused the unfamiliar proper names of deities being written in different versions, the document became a valued source on Old-Prussian mythology and cult, and through a theory proposed by a local Prussian priest and scholar in mid-16th century, stating that both the languages and mythological concepts of people today known as the Balts are so close that can be even considered identical, this document became a valuable source for also the Latvian mythology.

Though since the first half of the 17th century work of authors like Paul Einhorn introduced clearly more reliable descriptions of Latvian rituals and deities, truly directly observed, the tradition stood. And it took the first larger collections of real folk-song texts, collected from the common people, to prove that the concepts seemingly so sound and stable have been utterly ungrounded and lacking proof.

Literatūra un avoti

1. Alunāns, J. (1914). *Veco latviešu stāsti par ūdens plūdiem. Raksti*. Pēterburga.
2. Auseklis. (1923). *Kopoti raksti*. Rīga: A. Gulbis.
3. Berkholz G. (1886). *Ueber lettisch-litauische Urgeschichte*. Riga: Baltische Monatsschrift, XXXIII, 7./8. Skaīts 14.04.2014. www.periodika.lv.
4. Bīlenšteins A (1904). *Ein glückliches Leben*. Rīga: Jonck&Poliewsky
5. Einhorn, P. (1649). *HISTORIA LETTICA, Das ist Beschreibung der Lettischen Nation in welchervon der Letten als alten Einwohner un Besitzer des Lieflandes, Curlandes un Semgallen Namen, Ursprung oder Ankunfft, ihrem Gottes- Dienst, ihrer Republica oder Regimente so sie in der Heydenschafft gehabt, auch ihren Sitten, Geberden, Gewonheiten, Natur un Eigenschaften etc. gründlich und ümbständig Meldung geschickt*. Dorpt: Johann Vogeln.
6. Harder, J. J. (1764). *Untersuchung des Gottesdienstes, der Wissenschaften, Handwerke, Regierungsarten und Sitten der altern Letten aus ihrer Sprache*. Riga: Gelehrte Beyträge zu Rigischen Anzeigen, II. Stück, s. 9-16, V. Stück, s. 33-40, VII. Stück, s. 49-56, XII. Stück, s. 89-96.
7. Hartknoch, C. (1684). *Alt- und Neues Preussen oder Preussische Historien*. Königsberg.
8. *Historische Abhandlung von dem Namen und Ursprung der alten Einwohner Lieflands, ihrer Religion, Sitten und Gebräuchen*. (1761). Riga: Gelehrte Beyträge zu Rigischen Anzeigen, VIII. Stück, s. 57-72.
9. Hupel, A. (1774-1777). *Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland*. Riga: Hartknoch.
10. Johansons, A. (1975). *Latviešu kultūras vēsture. 1710-1800*. Daugava.
11. Kelch, C. (1695). *Liefländische Historia oder Kurze Beschreibung der Denckwürdigsten Kriegs- und Friedens-Geschichte Esth- Lief- und Lettlandes*. Rewall.
12. Kokare, E. (1999). *Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē*. Rīga.
13. Krodznieks J. (1887). *G. Berkholca un latvju-leišu senvēsture*. Rīga: Austrums, Nr 2, 01.02.1887. Skaīts 14.04.2014. www.periodika.lv.
14. Lange, J. (1777). *Vollständiges deutsch-lettisches und lettisch-deutsches Lexikon*. Mitau: J. Fr. Steffenhagen.
15. Mannhardt, W. (1936). *Letto-Preussische Götterlehre*. Rīga: Latviešu literāriskā biedrība.
16. Mansikka, V. (1922). *Die Religion der Ostslaven. I. Quellen. (FF Communications No. 43)* Helsinki: SKS.
17. Merkel, G. (1798, 1799). *Die Vorzeit Lieflands. Ein Denkmal des Pfaffen- und Rittergeistes*. Berlin.
18. Mikhailov, N. (1998). *Baltische und Slawische Mythologie*. Madrid.
19. Narbutt, T. (1835). *Dzieje starożytne narodu litewskiego*. Mitologia litewska. Wilno.
20. *Pie kritikas par Latviešu-Leišu senvēsturi no G. Berkholca*. (1887). Rīga: Balss, Nr.15, 13.04.1887., Nr.16, 22.04.1887. Skaīts 14.04.2014. www.periodika.lv.
21. Rolleston, T. (1911) *Myths and Legends of the Celtic Race*. London: George G. Harrap and Co.
22. Smith, A. (1988). *The Ethnic Origins of Nations*. London: Blackwell.
23. Stender, G. (1783). *Lettische Grammatik verfasset von Gotthard Friedrich Stender*. Mittau.
24. *The Greek Ecclesiastical Historians of The First Six Centuries of the Christian Era*. (1846). London: Samuel Bagster and Sons.

МОЛЧАНИЕ. КОММУНИКАТИВНЫЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Silence. Communicative and Cultural Aspect

Мария Путьрова (Maria Poutrova)

Полоцкий государственный университет, e-mail: m.poutrova@psu.by

Abstract. *The aim of the article is to present the results of the analysis of silence in verbal communication from purely linguistical perspectives. It studies silent reactions comparing them not so much with verbal responses but creating oppositions between varieties of silent reactions, taken from authentic talking in four cultures: Belarusian, Russian, American and English. Our assumption is that oppositions between various types of silence can provide convincing data against a widely spread belief that silence is always derogative, submissive and referring to power.*

Studying intentions of unclear silent reactions in private conversations we discovered that they are often nothing but search for pleasure in silence. The recurrent meaning of the reactions is 'I enjoy your company', 'I am happy being together', 'I am happy having a rest from the worries of the world'. Silent reactions of this kind are quite polysemantic, their exact meanings can be described with the help of such words as relaxation, pleasure, harmony, quietness. The variety of meanings of only one type of silent reactions makes it possible to claim that silence is a kind of code, used in communicative behavior along with other codes, verbal and nonverbal.

Keywords: *harmony, meaning, internationality, code, zero signifier, zero signified, opposition, polysemantics, relaxation, pleasure.*

Вступление

Утверждение о том, что молчание в каждом конкретном акте общения имеет совершенно определенный смысл, является общеизвестной истиной, поддерживаемой даже на уровне самых неискушенных в лингвистике представителей языкового сообщества. Сказанное означает, что молчание значимо, и адекватное поведение в любой ситуации предусматривает умение интерпретировать реакции молчания, не такие уж и редкие в поведении людей любой социальной группы.

При рассмотрении лингвистической значимости данных молчаливых реплик целесообразно провести разграничение между нулем (отсутствием знака) или молчанием как маркером определенного смысла и нулем как тем, что репрезентируется или маркируется данным знаком, в нашем случае молчанием. Ноль как отсутствие знака считается возможным интерпретировать как эквивалентное выражение молчания, так как отсутствие определенного знака, если оно противопоставляется его наличию, значимо. Так можно вкратце суммировать аргументацию тех, кто отстаивает значимость молчания (Kurzon (1997), Tannen (1985), Jaworski (1993)). Рассмотрение реализаций молчания в коммуникативном поведении требует тщательно проведенного лингвистического анализа. Цель работы таким образом, состоит во всестороннем анализе молчания как лингвистического явления. Анализа, в котором молчание сопоставлялось бы, с одной стороны, с говорением, а с другой, рассматривалось бы само по себе, на основе внутренних оппозиций, когда, например, молчание – гнев противопоставляется молчанию – сочувствию, солидарности и т.п. Такие оппозиции позволяют доказательно противостоять общему утверждению о том, что молчание всегда означает отсутствие, невидимость, подчиненность, второстепенность, негативность (Арутюнова, 2000) и соотносится с поведением чаще всего женщин, как это фиксируется, практически, в подавляющем количестве интерпретаций данного феномена в гендерных исследованиях англо-говорящих культур (Spender (1980), Sifianon (1995), Defrancisko (1991)).

Материалы и методы

Материалом для исследования послужили сделанные нами обширные аудиозаписи подлинного говорения в четырех культурах (белорусской, русской, американской и английской), составившие примерно 40 000 слов в каждой культуре. Количественная соотносимость и аутентичность являются важнейшими характеристиками отобранных массивов записей для анализа. Кроме того, их общей особенностью является то, что все они сделаны в городской местности: на Полотчине (Беларусь), в Московской области, но не в Москве (Россия), Бистоне, Ноттингемщина (Великобритания), в штатах Калифорния (Ла Мейса, Сан-Диего), Индиана (Блумингтон, Кеймбридж-сити), США. Непосредственным предметом рассмотрения явилась та достаточно распространенная разновидность молчания, которая отличается отсутствием относительно понятных для других участников разговора интенций и чаще всего квалифицируется как дерогативная.

Интенции, как известно, весьма важная характеристика любой реакции, вербальной и невербальной. Неслучайно исследователи молчания единодушны в убеждении, что молчание как знак допускает представление себя как интенционального молчания. Сказанное означает, что его смысл можно интерпретировать с помощью обозначаемого, представленного в виде пропозиций типа «Я не должен говорить» или «Я не буду говорить». Вместе с тем, в аутентичном коммуникативном поведении возможны такие реплики-молчания, то есть нулевые обозначающие, которые могут оказаться также и нулевыми обозначаемыми. Подобные случаи наблюдаются в самых разных фрагментах коммуникативного поведения. Обычно они интерпретируются лингвистами как примеры нелингвистического знака в традиционном его понимании, ибо считается, что молчаливый реципиент не имеет интенций для модальных молчаливых реакций (Kurzon, 1997: 8). Ведь в соответствии с установившейся точкой зрения для того, чтобы молчание приобрело значение в лингвистическом смысле этого слова, коммуникант должен иметь интенции. Иными словами, нулевое обозначающее предполагает способное к расшифровыванию или допускающее расшифровывание обозначаемое, то есть смысл, который можно выразить словами, описательно. Если же молчание коммуниканта не поддается интерпретации, не обнаруживает никаких интенций, тогда оно трактуется как неинтенциональное и на этом основании считается не относящимся к лингвистике.

Реальное коммуникативное поведение, однако, изобилует примерами такого рода. Так, в нижеследующем примере молчание является одним из вариантов именно такого неинтенционального молчания, что нередко сбивает с толку других участников коммуникативного акта, добивающихся именно интенций, объяснения молчания.

Фрагмент 1. Приход с работы.

- А₁: *Привет!*
 Б₂: *Привет! Хорошо, что сегодня раньше пришел. У меня тоже все готово как раз. Давай быстрее.*
 А₃: (Молчание)
 Б₄: *Ну как у тебя там?*
 А₅: (Молчание)
 Б₆: *Где ты? Иди. Стол уже накрыт.*
 А₇: (Молчание). (Входит, садится за стол, начинает искать глазами вилку)
 Б₈: *Да вот же, вот...*
 А₉: (Молчание)
 Б₁₀: *Хватит или еще подложить?*

- A₁₁: (Жест, что хватит)
Пауза
- B₁₂: *Ну так что? Поедем завтра на дачу?*
- A₁₃: (Молчание)
- B₁₄: *А?*
- A₁₅: (Кивает головой)
- B₁₆: *Во сколько?*
- A₁₇: (Молчание)
- B₁₈: *Во сколько, говорю?*
- A₁₉: *Что?*
- B₂₀: *Когда поедем?*
- A₂₁: *А? Ну ... э-э посмотрим.*
Пауза
- B₂₂: *Слушай, а что такое, а?*
- A₂₃: (Молчание)
- B₂₄: *Работы было много?*
- A₂₅: (Молчание)
- B₂₆: *Устал?*
- A₂₇: (Молча дружелюбно смотрит в глаза собеседнице и откидывается на спинку стула)
- B₂₈: *Ну-у, ты допивай вот. И вот не съел! На, доешь.*
(Записан в г. Королеве Московской области в 2002 г.).

Отсутствие относительно легко выводимых интенций в данном примере (см. реплики 3, 5, 9, 13, 17, 23, 25) вовсе не означает, что их нет в принципе. Такое молчание вполне может соотноситься с интенцией помолчать, с особым удовлетворением от пребывания в своей семье, в своем доме, с удовольствием, получаемым от полной релаксации, отключения. Беседа с молчаливым участником А данного фрагмента позволила убедиться, что его молчание как раз и было вызвано перечисленными интенциями.

Неинтенциональные смыслы в системе Грайса, как известно, соотносятся с так называемым натуральным (natural), естественным значением; ненатуральные – с лингвистическим или неконвенциональным. С точки зрения Грайса, только последние, то есть неконвенциональные значения могут быть по существу лингвистическими (Grice, 1971). На этом основании реакции приведенного типа считаются неинтенциональными. Ввиду неясности намерений, то есть интенций говорящего, они исключаются из анализа и остаются не описанными. Если, конечно, не принимать во внимание описание в гендерных исследованиях сквозь призму замалчивания, сексизма и отношений власти.

Однако, они интенциональны! Только их интенциональность отличается от тех ее разновидностей, которыми традиционно оперируют лингвисты, и может быть представлена как нулевая или как та, которая ищет тишину, покой, релаксацию, молчание само по себе. Такой тип молчания зафиксирован в поведении представителей всех анализируемых культур. Больше всего в нашем материале оно наблюдалось в поведении мужчин в домашней обстановке, особенно в возрасте 35-55 лет. Видимо, мужское представление о доме действительно состоит в том, что именно здесь можно расслабиться и таким образом отдохнуть. Главная интенция – отключиться, побыть в состоянии релаксации, даже «послушать» тишину.

Рассмотрим следующий фрагмент подлинного общения, зафиксированный в домашней обстановке непосредственно после просмотра фильма, который произвел значительное впечатление на участницу разговора.

Фрагмент 2. Молчание после просмотра фильма.

A₁: *We gonna be happy, Charlie, aren't we?*

B₁: (Silence)

A₂: *Aren't we, Charlie?*

B₂: (Silence)

A₃: *Give me your word, Charlie, please, will you?*

B₃: (Silence, smiling)

A₄: *We gonna be together, Charlie, aren't we? Just tell me, Charlie!*

B₄: *Uhm, eer, sure...*

A₅: (After a pause) *Great! Oh, lovely! Charlie, dear, that's lovely!*

B₅: (Silence)

(Записан в Ла Мейсе, Калифорния в 2003 г.).

Представленный эпизод завершается вполне благополучно для говорящих субъектов, семейной пары, в истории которой имелся достаточно сложный период. «Улыбающееся» молчание B₃ и односложная, отягченная дисфлуэнторами, но положительная реакция B₄ позволили преодолеть возбуждение, вызванное, казалось бы, необъяснимыми репликами молчания B₁ и B₂. Последние, как выяснилось в ходе последующих уточняющих собеседований с коммуникантом B, как раз и являли собой его твердую убежденность, что уж дома-то можно, наконец, расслабиться, отвлечься от всего и в кругу полностью понимающих и принимающих его людей насладиться жизнью. Причем семья и, особенно, общение в паре рассматриваются коммуникантом как, практически, единственная возможность такого наслаждения. Неудивительно, что его вербальное поведение изобилует репликами молчания в обиходном общении.

Наше исследование показало, что во всех анализируемых культурах употребительность подобного молчания гендерно специфична и соотносится, главным образом, с поведением мужчин. Общие показатели частотности подобного молчания в наших записях весьма убедительно отражены в следующей пропорции: 12,5 % против 87,5 %, где последняя цифра манифестирует поведение мужчин. Культурно специфичной в нашем материале правомерно признать только общую встречаемость данного молчания среди других его разновидностей. Так, по нашим данным, поведение в белорусской культуре чаще характеризуется манифестацией рассматриваемого молчания по сравнению с другими анализируемыми нами культурами.

Если внимательно изучить примеры дерогативного молчания в широко известных гендерных исследованиях данного феномена, то окажется, что именно анализируемая нами его разновидность зачастую приводится в них в качестве примеров уничижительного и властного поведения. Всегда ли, однако, молчаливые реакции данной разновидности таковы по своим интенциям?

Заслуживающий внимания случай описывается в небольшом рассказе Г. Белля «Доктор Мурке» (Böll, 1985). Доктор Мурке собирает записи молчания. Когда он слушает записанное на пленку молчание подруги Риты в том виде, в каком оно действительно разворачивается в реальном мире, то испытывает удовольствие. Вот как он говорит об этом: «Если бы ты знала, как дорого мне твое молчание. По вечерам, усталый, когда я сижу один, я проигрываю твое молчание» (Böll, 1985).

Следует согласиться, что трудно или невозможно найти слова, которые бы обозначили, заменили бы собой подобное молчание. Раз это так, то правомерно

признать, что в данном случае мы имеем нулевое обозначающее / нулевое обозначаемое. При этом данное молчание может отличаться от других случаев неинтенционального молчания. Последнее может быть обусловлено психологическими особенностями личности, например, робостью, рассеянностью, смущением, тактичностью и т.п., то есть состояниями, которые реализуются против воли коммуниканта, когда он вовсе не имеет ввиду молчать. Напротив, его интенции могут быть не молчать, не смущаться.

Рассматриваемое в данной работе молчание весьма характерно для коммуникативного поведения в отношениях гармонии. Молчание – гармония, по нашим данным, более широкий образ, чем молчание ради молчания; оно включает большое разнообразие, целую полифонию разных молчаний. Чаще всего молчание-знание, когда в общении достаточно физических действий, а вербальные действия просто избыточны; молчание-тактичность; молчание-желание расслабиться, отвлечься; молчание-внимание; молчание с целью лучше узнать друг друга, услышать друг друга, понять настроение и намерения собеседника сейчас, в момент совершения акта общения. Общей интенцией всех разновидностей молчания-гармонии правомерно считать «хочу, чтоб мне и тебе (нам) было хорошо. Хочу побыть в твоей ауре». Как вариант или продолжение ее часто наблюдается следующее: «хочу поэтому знать, понимать, слышать».

Наблюдается данный тип молчания, как правило, в самых разных его вариантах и разновидностях в поведении давно устоявшихся и понимающих друг друга с полуслова супружеских пар, друзей, родственников, реже хорошо сработавшихся сослуживцев или соратников по какой-нибудь деятельности. Нами зафиксировано такое молчание в поведении представителей всех анализируемых культур. Интересно отметить, что относительные количественные показатели молчания гармонии приблизительно одинаковы для английской, русской и белорусской культуры, хотя и располагаются именно в такой последовательности. Зафиксированные нами фрагменты коммуникативного поведения – гармонии в американском варианте имеют меньший относительный процент молчания. Видимо, все-таки американская культура ценит и приветствует разговор больше. В нашем эксперименте роль молчания-гармонии у них в значительной степени выполняет так называемое фатическое говорение.

Таблица 1.

Соотношение говорения / молчания (%) в поведении коммуникантов, характеризующемся отношениями гармонии

Культура	Белорусская	Русская	Английская	Американская
Поведение				
Говорение	30	35	30	55
Молчание	70	65	70	45

Гендерные различия в таком типе молчания прослеживаются достаточно четко, ибо оно чаще всего зарегистрировано в поведении мужчин друг с другом, особенно отцов – сыновей, но не дедов – внуков, или мужчин и женщин, если последние действительно оказались способными развить высокое чувство дружбы, поддержки, понимания. Причем между мужчинами молчание–гармония прослеживается зачастую и в рабочей обстановке, в нашем материале особенно в белорусской и русской культурах. Обычно это отношения хорошо сработавшихся равных партнеров. Кроме того, молчание – гармония в определенной мере соотносится с определенным возрастом и почти всегда с относительно весьма значительным опытом общения. В большинстве случаев оно характерно для коммуникантов среднего и более старшего возраста,

особенно если общаются между собой друзья или сослуживцы. Большая разница в возрасте, однако, представляет собой препятствие для общения через молчание. Даже для деда и внука. В нашем материале отношения гармонии между последними подразумевают весьма значительное количество говорения, а молчание весьма фрагментарно. Менее свойственно оно и дружеским неформальным отношениям среди женщин. Обычно женщины в дружеском неформальном общении предпочитают все-таки разговор. Видимо, поэтому многие из них не сразу научаются понимать молчание и участвовать в нем в семье.

Данный тип молчания существует не только в отношениях гармонии. В таком случае он чаще всего, в конечном итоге, приводит к определенным кратковременным или более длительным сбоям в общении, к пересмотру, изменению подходов. В нашем материале такого молчания оказалось значительно больше в поведении мужчин.

Однако далеко не всегда их главной интенцией являются властные амбиции или стремление унижить собеседника. Уточняющие беседы подобных молчаливых реакций позволили получить результаты, весьма убедительно свидетельствующие в пользу частотности интенций отвлечься, отдохнуть, насладиться покоем, звуками дома. Удивительно, но значительная часть респондентов, особенно в белорусской культуре, считает, что дома должен звучать женский голос, что в семье мать – «главная мелодия». Полученные результаты позволили значительно уменьшить процент молчаний в повседневных разговорах, рассматриваемых как уничижительные, дерогативные. Кроме того, они дают основание говорить о целесообразности тщательного изучения конкретных значений всех реакций молчания с целью установления их подлинного содержания.

Результаты, выводы

Главным выводом, который может быть сделан на основе данных о молчании, обозначаемом формулой «нулевое обозначающее / нулевое обозначаемое», состоит в том, что оно вряд ли может быть интерпретировано только с позиций тезиса о власти, как это имеет место в известных гендерных исследованиях (Инубуси (2003), Spender, (1980), Sifianon (1995), Defrancisco (1991). Установка на молчание ради молчания скорее может быть понята как частный случай проявления параметров 1) автономности, 2) заботы или отношений.

Но и в этих своих манифестациях молчание обсуждаемой разновидности весьма полисеманлично. Оно не является знаком только одного конкретного смысла. Напротив, молчание с нулевым обозначающим и нулевым обозначаемым может соотноситься с целым рядом смысловых нюансов, связанных с удовольствием, расслаблением, гармонией, тишиной и т.п. Наличие разнообразия таких нюансов позволяет предположить, что молчание как коммуникативный феномен представляет собой самостоятельный код, используемый человеком в его коммуникативном поведении наряду с другими кодовыми системами – в первую очередь, вербальной и целым рядом невербальных.

Summary

Authentic verbal behavior obviously includes silence into the list of its most effective means. Though it is general knowledge that every act of silence has its specific meaning, there is very little data on the semantics of silent reactions in communication. One of the major problems for researchers of silence nowadays is to discover those specific meanings of silence which come up in authentic interactions.

If we want to examine the linguistic value of silence which is zero, we must first of all draw a distinction between silence (or zero) as a signifier and silence (or again zero) as a signified. There are recurrent cases in everyday conversations when we produce silent reactions with both zero signifiers and zero signified. It

is quite possible to doubt such reactions as being linguistical because the speakers producing them seem to have no intentions for their silence. But they do have intentions. The latter may seem very unusual and present difficulties for immediate participants of communication and researchers.

In our analysis of the silent reactions with zero signifiers and zero signifieds we used recordings of authentic conversations in four cultures: Belarusian, Russian, American and English. The samples of free talking taken for investigation constituted about 40 000 words in each culture. The acts of silence with zero signifieds were selected from them and put to thorough examination.

Our investigation of intentions of unaccountable conversational silences in four cultures (Belarusian, Russian, American and English), carried out with the help of consultations with the producers of the silent reactions, discovered that they may result from the speakers desire to enjoy silence, quietness, etc. This type of silence is very much different from just not speaking because of shyness or due to any other psychological condition. It cannot be equalled to not knowing the answer either or to any other reasons which may stir up the speaker's intention to keep silent.

Gender studies are very suspicious of any silent reactions qualifying them all as signs of submission and empowering, which is especially true of the silences described in the article. Our careful study of intentions for silent reactions having zero signified allowed us to get a list of the speakers' interpretations of their intentions. The most recurrent of them are seeking for quietness, having desire to enjoy silence or even listen to silence, feel the quiet of home, 'be myself through keeping silent', 'get to myself', relax. Importantly such varieties of silence with zero signified come up in authentic communication in all four cultures, though the proportion of them may be culturally specific. The specificity is rather vague as far as the comparison concerns communication in British, Russian and Belarusian cultures, though the exact frequencies of the discussed varieties of silence are lined just in the presented order: comparatively the lowest in British culture and the highest in Belarusian. American culture stands obviously apart from Belarusian though remains not very distinct from the silence frequencies in British and Russian cultures, which justifies the assumption that Belarusians value silence more than Americans. Besides, in all four cultures the discovered varieties of silent reactions are mainly male. But they may be almost equally male and female in interactions in established, harmonious and happy couples, who really enjoy the company of each other. All silences in their communicative behavior, including those with zero signified, are indicative of mutual understanding and respect.

In both cases the varieties of silence are not actually humiliating but they may produce a lot of excitement in everyday conversations if the other party is not used to them or cannot handle them.

The data obtained questions the claim that silence in general and the one with zero signified in particular can only be described in terms of derogation and empowerment. Rather the varieties of silence which come up in authentic interactions allow us to view silence as yet another code which together with other codes, verbal and non-verbal, gives shape to our communication. Disregard of the meanings produced by the acts performed with the help of the silent code may bring about inadequacies in the interpretation of communicative events and reading into them the meanings they do not have.

Kopsavilkums. *Raksta mērķis ir analizēt klusēšanu kā lingvistisku parādību verbālajā komunikācijā, proti, klusēšana tiek pretstatīta ne tikai runai, bet gan arī tā tiek skatīta kā iekšējā opozīcija, piemēram, klusēšana un naidis ir pretstats klusēšanai un līdzjutībai. Raksta autore pieņem, ka pētījums par dažādiem klusēšanas veidiem oponē viedoklim, ka klusums vienmēr ir noniecinošs, pakļāvīgs un attiecas uz varu. Klusēšana ir polisemantiska un tai var būt dažādas nianšes, kas ir saistītas ar baudu, relaksēšanos, harmoniju, klusumu u.c., kas rosina domāt, ka klusēšana kā komunikatīvs fenomens ir sava veida kods, kas komunikatīvajā uzvedībā tiek izmantots kopā ar citiem kodiem, verbālajiem un neverbālajiem.*

Использованная литература и источники

1. Böll, H. (1985). „*Doktor Murkes gesammtes Schweigen*” und andere Satiren. Cologne: Kieperheuer und Witsch.
2. Defrancisco, V. L. (1991). The Sounds of silence: How men silence women in marital relations. In: *Discourse and Society*, 413-423.
3. Grice, H. P. (1971). Meaning. In: P. F. Strawson (Eds.) *Philosophical Logic* (p. 39-48). Oxford: UP.
4. Jaworski, A. (1993). *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*. London: Sage.
5. Kurzon, D. (1997). *Discourse of Silence*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
6. Sifianon, M. (1995). Do we need to be silent to be extremely polite? In: *Silence and FTAS. International Journal of Applied Linguistics* (5), 95-110.
7. Spender, D. (1980). *Man Made Language*. L., N. Y.: Routledge and Kegan Paul.
8. Tannen, D. (1985). Silence: Anything But. *The Perspectives of Silence* (p. 93-111). Norwood, N. J.: Ablex.

9. Арутюнова, Н. Д. (2000). Феномен молчания. *Язык о языке* (с. 417-436). Москва: Языки русской культуры.
10. Инубуси, Й. (2003). *Феномен молчания как компонент коммуникативного поведения*. Москва: Моск. гос. лингвист. ун-т.

ПОНЯТИЕ БЫСТРОТЫ В РЕЧЕВОМ ДИАЛЕКТНОМ ДИСКУРСЕ

The Notion of Quickness in Speech Dialectal Discourse

Надежда Ситковская (Nadezhda Sitkovskaya)

Псковский государственный университет, e-mail: sitkovskayan@mail.ru

Abstract. *The aim of the research is study of ways of linguistic representation of one of culturally distinguished attributes of traditional folk culture – notion of quickness – in the material of Pskov regional study. The sources of information are narrative and folklore texts of different genres, which are preserved in Pskov archive of dialects, folklore and ethnography. One of the results of the research is the description of fairy tale texts, dealing with Shrovetide rite, and partly texts describing the ceremony of marriage (more than 300 units).*

The main method of research is component analysis of semantics of adjectival lexemes with general meaning “quick”.

The work deals as well with the notion of dialectal discourse, which is considered to be the sum-total of speech realizations (separate utterances and complete texts of different volume and genre).

The results of the research show that, despite the inhomogeneity of the archive text material, dialectal discourse preserves features of traditional system of values, including information on importance of quick response in different forms of rites.

Keywords: *dialectal discourse, discourse, linguistic representation, notion of quickness.*

Вступление

В естественном языке и особенно в структуре символического языка традиционной народной культуры большое значение имеет категория признака. Признак служит для человека важнейшим способом познания и систематизации окружающего предметного мира, существующего в его самых разных качественных или функциональных характеристиках. Как отмечает С. М. Толстая, хотя реальные объекты окружающего мира обладают бесчисленным множеством самых разнообразных свойств, мышление и язык избирательно относятся к ним, выстраивая иерархию по степени прагматической важности. Еще более избирателен язык культуры, где признаковые слова имеют ранг семиотического осмысления и в итоге приобретают статус концепта как понятийной категории, имеющей ценностное значение для какого-либо народа и каждого человека как представителя этноса (Толстая, 2002: 7-9).

Предметом нашего исследования является понятие быстроты и его отражение в традиционной культуре и языке. Изучая валентностные свойства прилагательных, объединенных этим понятием, мы убедились в том, что носителями признака быстроты являются многочисленные предметы природного мира, артефакты и сам человек. При этом, определяя объект, признак выполняет функцию характеристики этого объекта, т.е. задается самим человеком.

Признаки *быстрый* и его оппозитивная пара *медленный*, наряду с такими сущностными понятиями, как *новый – старый, белый – черный, кислый – пресный, прямой – кривой, живой – мертвый*, по признанию этнолингвистов, обладая высоким семиотическим статусом, занимают высокие позиции в традиционной картине мира. В частности, признак *быстрый* трактуется как «признак движения и жизненных сил» (Толстая, 2002: 7, 16). Конечно, не все значения адекативных слов с общим значением ‘быстрый’ могут быть причислены к разряду культурных значений, но последние вычлняются с учетом общего семантического фона.

Таким образом, признак, будучи базовой категорией символического языка традиционной народной культуры, в то же время неотделим от предметных и акциональных понятий и составляет с ними единое семантическое пространство, что отражается и в языковой репрезентации понятия быстроты.

Источники, цель и методы исследования

Целью настоящего исследования является выявление системы языковой репрезентации одного из культурно значимых признаков традиционной народной культуры – понятия быстроты – на псковском региональном материале.

Источниками исследования служат диалектные тексты различных жанров, хранящиеся в Псковском диалектном и фольклорно-этнографическом архиве. В ходе работы получили описание тексты сказок, тексты, относящиеся к масленичному обряду, частично тексты, описывающие свадебный обряд (всего более 300 единиц).

Главное направление, над которым мы работаем в настоящее время, – это исследование понятия быстроты в разных сферах народной речевой культуры (на региональном материале), изучение описания различных обрядов, связанных с движением, в области которого и проявляется быстрое или, наоборот, медленное движение. Работа в целом выполняется в этнолингвистическом аспекте, т.е. исследуется не сам традиционный обряд (его структура, символика и т.д.), а речевое описание фрагментов традиционной народной культуры, запечатленное в диалектном дискурсе, который является языковым средством выражения и хранения особенностей обряда.

Основным методом исследования является компонентный анализ текстовой семантики адъективных лексем с общим значением ‘быстрый’. Кроме того, интерес представляет анализ глаголов движения, наречных фразеологизмов (*не по дням, а по часам*), глагольных междометий (*скок-скок, пырх, шарк*) в различной степени отражающих понятие быстроты. В дальнейшем предполагается введение в круг рассматриваемых единиц фонда общерусских и диалектных пословиц.

Детальное изучение псковских фольклорных и диалектных архивных материалов дает возможность исследовать проявление символического характера понятия быстроты, что, в свою очередь, позволяет обосновать национально-культурную значимость для русского языкового сознания данного понятия как существенной смысловой категории, обследовав более широкий круг сфер его проявления на материале текстов регионального характера.

К понятию диалектного дискурса

Современное языкознание последних десятилетий, развиваясь в рамках когнитивного направления, выработало один из таких аспектов исследования, как описание дискурса. Дискурс (от лат. *discursus* – движение, круговорот; беседа, разговор) как сложное и многомерное явление относится к категории базовых понятий когнитивной и коммуникативной лингвистики.

Вместе с тем однозначного и общепризнанного определения данного понятия не существует. Об этом свидетельствует широкий понятийный диапазон термина *дискурс*. Так, Н. Д. Арутюнова обозначает дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» (Арутюнова, 1990: 136-137). Г. Г. Слышкин сближает понятия дискурса и концепта: «Как и всякий артефакт культуры, любая единица языка или речи может служить основной для образования в коллективном сознании лингвокультурного концепта. Это касается и дискурса. Дискурс будет являться объектом, а концепт – инструментом анализа» (Слышкин, 2000: 38-39). Максимально широко понимают дискурс ряд

исследователей, отождествляя дискурс и речь (Миронова, 1987; Богданов, 1993; Макаров, 2003).

Несмотря на существующие в современных лингвистических исследованиях различия в определении и употреблении термина *дискурс*, «бесспорным является тот факт, что дискурс утверждает свое место в системе категорий коммуникации прежде всего через понятие “текст” (хотя таковым текстом в чистом виде не является), а также через понятие “речь”, а именно созданием определенного коммуникативного пространства, где и происходит коммуникативное событие, порождающее текст» (Бессонова, 2004: 22-27). По словам М. Л. Макарова, «многие исследователи дискурса объединены стремлением изучать не абстрактную языковую систему, а живую речь в условиях реального общения. При этом в многообразии социально-психологических теорий взаимодействия есть смысл сосредоточиться на тех, которые во главу угла ставят коммуникацию» (Макаров, 2003: 50).

Таким образом, в самом широком смысле дискурс рассматривается как речевое взаимодействие, как важная и неотъемлемая часть коммуникации, которая выступает носителем и ретранслятором смыслов, ценностей, идей, образов, мнений, интерпретаций и других ментальных образований.

Применительно к диалектному материалу наиболее приближена одна из вышеизложенных интерпретаций дискурса как «результата речевой деятельности, в которой осуществляются речевые интенции говорящего, которые, в свою очередь, определяются совокупностью социокультурных и ситуативных факторов, влияющих на коммуникацию» (Большакова, 2011: 96).

Феномен диалектного дискурса еще не получил всестороннего освещения, и в целом коммуникативная диалектология находится на начальном этапе своего развития, несмотря на то, что диалектологи всегда имели дело с естественной «живой» речью.

Диалектный дискурс, как дискурс в целом, можно описать в понятиях общего и частного, если обозначить «все диалектное речевое пространство <...> как общий дискурс, особенности которого реализуются в частных дискурсах (например, гендерном, ритуальном, этикетном, темпоральном и т.д.) (Там же: 97-98).

Вместе с тем, как пишет Н. В. Большакова, специфика соотношения диалектной речи и диалектного дискурса состоит в том, что эти сущности не могут быть признаны тождественными (как некоторые исследователи обосновывают тождественность дискурса и речи вообще). Диалектный речевой дискурс, вслед за автором, понимается нами как способ отражения диалектной речи, которая существует объективно, вне зависимости от ее исследователя. Описание дискурса опирается на диалектный текст (в широком смысле этого слова), который выявляется в результате исследовательского эксперимента в условиях полевого сбора. И только благодаря длительности, интенсивности экспедиций диалектный текст приобретает широкие временные и пространственные границы и постепенно становится отражением народно-речевого дискурса, фиксируя особенности восприятия и понимания действительности сельскими жителями – носителями традиционной народной культуры (Большакова, 2009).

Понятие быстроты как этнолингвистический феномен

Исследователями замечено, что понятие быстроты имеет особое аксиологически значимое наполнение в традиционной народной культуре народа, его традициях, обычаях, приметах. Быстрота является важнейшей характеристикой многих аспектов повседневной деятельности человека, а также отражением его видения окружающей действительности, наблюдаемой либо изменяемой человеком. Данное понятие относится к категории сущностных понятий, связанных с трудовой и ритуальной деятельностью человека, с особенностями восприятия природы и артефактов.

Так, по данным этнолингвистического словаря «Славянские древности», ходьба, бег, езда как формы быстрого передвижения включались в ритуалы, исполнявшиеся при изгнании вредоносных сил, болезней, насекомых или при «убегании» от опасности, при гаданиях, для достижения работоспособности и бодрости, успеха, первенства. Совершение бытовых и производственных дел в ускоренном темпе могло быть связано со стремлением к первенству, которое обеспечивает долголетие и успех во всех предприятиях. Для вербальной магии могли использоваться не сами действия и формы быстрого движения, а обозначающие их слова – *иди, беги, быстро, скоро*; девушки (по поверьям восточных славян), услышавшие их в период святок под окнами соседей, верили, что скоро выйдут замуж (Морозов, 1995: 280-282).

Языковые репрезентации понятия быстроты в диалектном дискурсе

Ядерным лексическим репрезентантом понятия быстроты выступает общерусское слово *быстрый*. Об актуальности и значимости понятия быстроты может свидетельствовать множественность наименований данного признака. Так, в псковской диалектной речи лексика с семантикой ‘быстрый’, кроме общерусского прилагательного *быстрый*, представлена рядом адъективных лексем, включающим более 20 единиц (предполагаем, что данный список не конечен), выявленных на основе разных источников, в первую очередь на основе данных «Псковского областного словаря с историческими данными» (ПОС) и его картотеки (КПОС): *бегучий, боевой, бойкий, борзый, вертучий, весёлый, вёрткий, дружный, живой, крутой, ловкий, проворный, проворый, ретивый, скорый, спорый, споркий (споркóй), спешный, ходкий, ходовой (ходóвый), шибкий, шустрый*. Лексика выявлена путем сплошной выборки из «Псковского областного словаря с историческими данными» и его картотеки. Каждое прилагательное представленного адъективного ряда зафиксировано в речевом материале – диалектных высказываниях, достаточных для определения дефиниции слов, содержащих семы быстроты.

Исследование показало, что такие семы занимают различные позиции в иерархии семантических признаков, формирующих структуру лексических значений каждого из ядерных прилагательных. Приведем в качестве примера прилагательное *спóркий* – ‘выполняющийся быстро, интенсивно’ *И дѣла спóрка была, справлялись*. Сланц.; ‘быстрый в движении, резвый (о лошади)’ *А такой хот был в ей спóркий, большой*. Гд.; ‘сильный, интенсивный (о дожде)’ *Дóжжык идѣт спóркай*. Печ.; ‘обладающий низким номиналом, такой, который быстро расходуется (о деньгах)’: *Дѣньги спóрки стáли*. Гд. Как видим, два признака – быстрота движения и интенсивность проявления признака, связанного с движением, представленные в единстве в первом значении, актуализируются раздельно в каждом из двух других значений.

Наиболее информативными и показательными для проявления речевого диалектного дискурса являются развернутые тексты, записанные от диалектоносителей как участников коммуникации.

Так, в масленичном диалектном дискурсе преобладают глаголы движения, а именно: *ходить, гулять, ездить, катать, кататься*, а также производные этих слов. Рассказы или отдельные высказывания диалектоносителей наполнены языковыми показателями категории интенсивности, главными из которых являются:

- лексическая частотность этих глаголов (например, в 95 текстах глагол *ходить* встречается 85 раз, глагол *гулять* – 70 раз);
- лексические повторы (*на гулянки ходили, ходили в клуб; в деревни ходили, в чужие деревня ходили, ходили в Белу; зятья в гости к тѣщам ходили* – фрагменты извлечены из одного текста).

Выявленные языковые средства, а именно частотность и повтор, создают семантику интенсивности, связанной с силой, напряжением, и, как следствие, подчеркивают значимость действий, связанных с движением как перемещением человека в пространстве, которое на период масленичных гуляний становится обязательным ритуалом. Каждый член социума в период масленичной седмицы был обязан принять участие в уличных гуляниях, «гощенин», т.е. походах или поездках в гости, что требует выхода человека за границы его «ближнего круга», т.е. за пределы избы и своего двора.

В связи с этим уместно замечание Т. А. Агапкиной о том, что за всеми обычаями и ритуалами масленичных традиций в конечном итоге просматривается одна-единственная метафорическая ассоциация: движение (Агапкина, 1996: 170).

В итоге анализа многочисленных текстов выяснилось, что, быстрота, характеризующая другие стороны ритуальной и хозяйственной деятельности человека, в масленичной обрядности в целом не выполняет самостоятельной функции, а является включенной в категорию движения. Это наблюдение нам представляется существенным для понимания сущности понятия быстроты.

Несмотря на признаковый характер понятия быстроты и оппозитивного ему понятия медленности, эти понятия онтологически являются характеризующими не предметы, а действия. Это важное, на наш взгляд, свойство признака проявляется в словарных дефинициях, отражающих лексические значения. Покажем для сравнения фрагменты лексикографического описания прилагательных *быстрый* и *крутуннивый* в «Псковском областном словаре с историческими данными» (ПОС).

Бы́стрый. 1. Двигающийся с большой скоростью. *Бы́стрый по́ест называ́ецца Ку́зница* [поезд Ленинград – Кузница]; *он не стано́вицца на фсѣх стáнцыях*. Остр. 2. О текущем с большой скоростью потоке. *Как за речушкой садик вырастал, как за быстрою зелен расцветал*. Шейн, Нар. Песни, 300. (ПОС, 1973: 235).

Круту́ннивый. Быстро бегающий, ходящий. *Зять тако́й круту́ннивый был, никто́ яво ни абго́нит*. Печ. (ПОС, 2004: 257).

Лексические значения данных прилагательных сформулированы с помощью причастий *двигающийся*, *текущий*, *бегающий*, *ходящий*, которые, благодаря своей лексико-грамматической двойственности, заключают в себе семантику действия и признака.

В фольклорных текстах, отражающих масленичный обряд на территории Псковской области, например, упоминается движение, направленное на опережение, превосходство над кем-либо: *В Остинку ъздили ката́цца на лаша́дях, три дня ката́юцца, запряга́иши ло́шадь и ѣдиши на ярманку, кто хо́чит каво́ абагна́ть, спирва́ ад́ин впирѣд ѣдит, вот, патом́ ужé атту́да ѣдит друго́й, меня́ицца, хто от каво́ уѣдит. Заклада́лися там на ско́ка, на бутылки́ или там на де́ньги, чья лу́чшиэ и́дет ло́шадь, лошадя́ большы́и бы́ли, харо́шыи*. (Псковский диалектный и фольклорно-этнографический архив, Пск., Ольгино Поле, 2000/1268). Такое движение сконцентрировано на перемещении человека с помощью доступных тогда средств передвижения, т.е. связано с ходом лошади: *чья лучше и́дет лошадя́*.

В связи с последним замечанием приведем показательный пример из картотеки «Псковского областного словаря с историческими данными»: *А тако́й хот́ был в ей* [у лошади] *спорки́й, большо́й* (Картотека «Псковского областного словаря с историческими данными», АПК-I-9, Гд., Носовка). Слово *ход* в значении шаг лошади, характеризуется прилагательными *большой* и *споркий*, последнее из которых входит в адъективный ряд с основной семантикой ‘быстрый’, а первое – *большой*, имея широкую семантику в говорах, здесь может быть рассмотрено как контекстуальный синоним слов *быстрый*, *споркий* и под.

В сказках, записанных на Псковщине, понятие быстроты выражается с помощью устойчивого сочетания *не по дням, а по часам*: *Рос не по дням, а по часам*; *И так стал быстро расти этот садик, так быстро, что не по дням, а по часам* (Сказки Псковской области, 2004: 91, 107). Косвенным образом, т.е. с включением признака быстроты, отражает это понятие выражение *бежит – земля дрожит* (о коне): *Когда бяжить конь! Бяжить, даже зямля дрожить!*; *Жеребец бежит, земля дрожит, с ушей польмь, с ноздрей дым* (Там же: 110, 121).

Также возможно усмотреть отражение быстрого или медленного движения с помощью лексического повтора, одновременно передающего интенсивность: *ишли-ишли, ишли-ишли* (Там же: 66.). Быстрота передвижения может быть выражена лексико-грамматическими средствами – с помощью глагольных междометий: *Заяц скок-скок – и в сени!* (Там же: 60.), [дрозд] *пырх туда!* Она [лиса] – *шарк* к нему на плечи и вылетела с ямы! (Там же: 66.).

Выводы

Таким образом, результаты исследования показывают, что при всей неоднородности архивного текстового материала речевой диалектный дискурс хранит следы традиционных ценностных установок, в том числе и информацию о значимости быстрого действия в разных формах обрядов, сказочных мотивах.

Детальное изучение псковских фольклорных и диалектных архивных материалов позволяет сделать следующие выводы:

- диалектные тексты и отдельные высказывания являются отражением народно-речевого дискурса и коммуникативного поведения диалектоносителя в целом;
- содержание высказываний выявляет широкий круг сфер проявления понятия быстроты на материале текстов регионального характера;
- понятие быстроты является характеризующим по отношению к предметам действительности;
- в структуре текстов, описывающих обрядовую деятельность, наблюдается проявление символического характера признака быстроты;
- ядерным лексическим репрезентантом понятия быстроты в псковской диалектной речи выступает общерусское слово *быстрый*, включенное в ряд адъективных лексем, содержащий более 20 единиц (предполагается, что данный список не конечен);
- об актуальности и значимости понятия быстроты может свидетельствовать выявленная множественность наименований данного признака.

Перспективным представляется следующее наблюдение над составом смысловых компонентов лексического значения диалектных прилагательных с общим семантическим компонентом ‘быстрый’: несмотря на признаковый характер понятия быстроты и оппозитивного ему понятия медленности, эти понятия онтологически являются характеризующими не предметы, а действия.

Изучение традиционных форм поведения человека через его речевую деятельность позволяет говорить о понятии быстроты как о национально значимом, имеющем ценностное значение для какого-либо народа и каждого человека как представителя этноса.

Summary

The notion of quickness has peculiar axiological content in traditional folklore, traditions, superstitions. Quickness is one of the most important features of human daily life, and as well the reflection of perception of the world around, which is either observed or modified by human. This notion belongs to the category of

essential concepts, connected with labor and ritual human activity, peculiarities of perceptions of nature and artifacts.

The research is generally carried out within ethnographic aspect, so it is not rite what is researched (its structure, symbols etc.), but linguistic description of fragments of traditional folk culture, fixed in dialectal discourse, what is linguistic mean of representation and storage of peculiarities of rites and traditional values of ethnos. The sources of information for research are unpublished archive data and “The Pskov regional dictionary of historic data” and its card-index.

Thorough research of Pskov folklore and dialectal archive material allows us to make the following conclusions:

- dialectal texts and separate utterances represent folk-speech discourse and communicative behavior of dialect speaker in general;
- content of utterances demonstrates wide arrange of spheres where quickness is represented at the material of texts of the region;
- notion of quickness is a characteristic of objects of reality;
- representation of symbolic meaning of quickness is observed within the structure of texts describing rituals;
- the core lexical representative of notion of quickness in Pskov dialectal speech is common Russian word ‘bystryi’ (quick, fast), included in the of adjective lexemes, which consists of more than 20 units (it’s supposed that the list is not complete);
- importance of notion of quickness may be proved by the plurality of ways of naming of this feature.

A promising point within the study of the composition of meaningful components of lexical meaning of dialectal adjectives with general semantic component ‘quick’ is that, despite the adjectival features of notion of quickness and opposite notion of slowness, these two notions ontologically appear to be characterizing not objects, but actions.

Study of traditional forms of human behavior through speaking activity allows to appeal to the notion of quickness as to a notion of certain national importance and value for folk unity and a separate person as a representative of ethnos.

Kopsavilkums. *Izmantojot Pleskavas reģionālā pētījuma materiālus, rakstā tiek pētīts attapības jēdziens kā viena no nozīmīgākajām tradicionālajām tautas kultūras pazīmēm valodas reprezentācijas sistēmā. Informācijas avots ir dažādu žanru vēstījumi un folkloras teksti, kas ir pieejami Pleskavas dialektu, folkloras un etnogrāfijas arhīvā. Lai gan arhīvā pieejamie tekstu materiāli ir nevienmērīgi, tie saglabā tradicionālo vērtību sistēmas iezīmes, iekļaujot informāciju par ātras reaģēšanas nozīmi dažādu veidu rituālos.*

Использованная литература и источники

1. Агапкина, Т. А. (1996). Концепт движения в обрядовой мифологии славян (на материале весеннего календарного цикла). In *Концепт движения в языке и культуре* (с. 213-254). Москва: Индрик.
2. Арутюнова, Н. Д. (1990). Дискурс. In *Лингвистический энциклопедический словарь* (с. 136-137). Москва: Советская энциклопедия.
3. Бессонова, Л. Е. (2004). Коммуникативные аспекты политического дискурса. In *Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского*. Т. 16 (55) № 1: филологические науки, 22-27.
4. Большакова, Н. В. (2009). Взаимодействие дискурсов в диалектном тексте. *Вестник Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого*. Сер.: Филология. № 54, 7-10.
5. Большакова, Н. В. (2011). Дискурсивные аспекты диалектного текста. In *Текст – Дискурс – Коммуникация: Коллективная монография* (с. 68-112). Псков: ЛОГОС Плюс.
6. Григорьева, В. С. (2007). *Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты*. Тамбов: ТГТУ.
7. Картотека «Псковского областного словаря с историческими данными» (хранится в Псковском государственном университете и в Межкафедральном словарном кабинете имени профессора Б. А. Ларина в Санкт-Петербургском государственном университете).
8. Макаров, М. Л. (2003). *Основы теории дискурса*. Москва: Гнозис.
9. Миронова, Н. Н. (1997). *Дискурс-анализ оценочной семантики*. Москва: НВИ-Тезаурус.
10. Морозов, И. А. (1995). Быстрый, быстрота. In *Славянские древности: этнолингвистический словарь* в 5 т. Т. 1 (с. 280-282). Москва: Международные отношения.
11. Псковский диалектный и фольклорно-этнографический архив. Хранится в Научно-образовательной лаборатории региональных филологических исследований (филологический факультет Псков ГУ).

12. Псковский областной словарь с историческими данными (1973). Вып. 2. Ленинград: ЛГУ.
13. Псковский областной словарь с историческими данными (2004). Вып.16. Санкт-Петербург: СПбГУ.
14. Сказки Псковской области (2004) / Под ред. Г. И. Плещук. Псков: ПГПИ.
15. Слышкин, Г. Г. (2000). Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) (с. 38-45). In *Языковая личность: институциональный и персональный дискурс*. Волгоград: Перемена.
16. Толстая, С. М. (2002). Категория признака в символическом языке культуры (с. 7-20). In *Признаковое пространство культуры*. М.: Индрик.

КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ШКОЛЬНОГО УЧЕБНИКА

Cultural and educational environment of the school textbook

Людмила Васюкович (Lyudmila Vasyukovich)

Витебский государственный университет имени П. М. Машерова,
e-mail: aspirantura@vsu.by

Abstract. *The Objective is to identify the role of the textbook as a representant of culture, to determine the main directions of linguistic and cultural approach based on the published educational texts. The research subject is the Belarusian language textbooks for the third stage (10-11 forms) of general secondary education in the Republic of Belarus that reflect the current level of the Belarusian people linguistic and cultural development. Methods: linguocultural analysis of linguistic material, synthesis and interpretation of linguo-methodological theory and pedagogical experience.*

At the present stage, the tutorial not only introduces basic linguistic notions to students (terms, definitions, rules, literary standards, etc.), but also acts as a means of presenting and teaching native and other cultures. In the context of the study, the tutorial is considered to be a representant of culture, a field of cross-cultural and educational environment. Linguocultural approach to language teaching is treated as a set of ways and means to transmit cultural values inscribed in the linguistic units (words with the national-cultural component, proper names, idioms, proverbs, aphorisms, symbols of national culture, precedent texts) through a system of educational texts.

Keywords: *school textbook, a representant culture, linguocultural approach, linguocultural competence.*

Вступление

В лингвистических исследованиях, начиная со второй половины XX века, язык последовательно рассматривается в органическом единстве с культурой его носителей. Высказывания о роли языка в духовном развитии личности и человечества становятся классическими постулатами: «Язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры – культуры нации и её воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности. Язык нации является сам по себе сжатым, если хотите, алгебраическим выражением всей культуры нации» (Лихачев, 1993: 4). С этого времени в лингводидактическом аспекте школьные учебники ориентируются не только на решение сугубо грамматических задач – представление терминов, определений понятий, правил, литературных норм. Учебник определяется как один из базовых элементов ознакомления с культурой своего и других народов (В. Бейлинсон, И. Бим, В. Буга, Е. Верещагин, Н. Талызина и др.). Как репрезентант культуры, как область пересечения культурного и образовательного пространства, он способствует вхождению в мир культуры (во всяком случае, формирует первичное представление о культуре), является основой для усвоения культурного кода нации.

Таким образом, в контексте исследования культурно-образовательное пространство учебника выступает каналом передачи и средством освоения ценностей культуры.

Цель работы

Выявить роль учебника как репрезентанта культуры, определить основные направления формирования лингвокультурологической компетенции на основе системы текстов издания. Предметом исследования выступают культурно-ориентированные тексты современных учебников по белорусскому языку для третьей ступени (10-11 классы) общего среднего образования в Республике Беларусь (Валочка, Васюкович,

Зелянко, Саўко, 2009, 2010). Методы исследования: лингвокультурологический анализ языкового материала, обобщение и интерпретация лингвометодической теории и педагогического опыта.

Учебник в контексте лингвокультурологического подхода

С современных позиций лингвокультурологический подход определяется как «совокупность теоретических установок и организационных мер, направленных на создание условий по освоению ценностей культуры, разработку методических систем и технологий, совокупность используемых при этом культурно-ориентированных методов и приёмов, обеспечивающих развитие личности учащегося» (Худенко, 2011: 16). Целью и результатом лингвокультурологического подхода является формирование компетенции, которая трактуется нами как совокупность знаний, опыта общения и использования языка в различных социокультурных ситуациях. В связи с этим встаёт вопрос об отборе текстов для учебника, работа с которыми обеспечит познание, постижение белорусской культуры в процессе изучения языка. В составе лингвокультурологической компетенции нами выделены три компонента (**языковой, национально-культурный, межкультурный**), каждый из которых соотносится с основными направлениями реализации названного подхода.

Формирование языкового компонента лингвокультурологической компетенции

Формированию языкового компонента лингвокультурологической компетенции способствуют учебные тексты с национально маркированными единицами:

- *Названия реалий материальной и духовной культуры, выступающие как универсальное средство «означивания» мира:* названия народных праздников и обрядов (*Купалле, Грамніцы, Каляды, кумаванне, куця*); названия блюд национальной кухни (*бабка, вантрабянка, верашчака, мачанка, поліўка*).
- *Слова с прозрачной внутренней формой, способные проецировать, породить наглядно-чувственный образ.* При этом словесный предметный образ превращается в «живую внутреннюю форму, в которой динамика действия сообщает слову почти осязаемую поэтическую (образную) энергию» (Алефиренко, 2012: 141): *адлюстроўваць, бацькаўшчына, завушніцы, знічка, дзялянка, каснік, цягавіты, шчыраваць*.
- *Имена собственные (антропонимы и топонимы) с выразительной этнокультурной ориентацией.* Ономастический материал обладает особой культурно-исторической ценностью. По мнению А. Суперанской, образ, положенный в основу имени собственного, весьма индивидуален у каждого народа, и имя, созданное в ту или иную эпоху, может быть однозначно соотнесено с его культурной традицией (Суперанская, 2009: 141): *Прыішоў Пятрок – апаў лісток, прыйшла Іля – апала два*. Высокая частотность употребления имен собственных на страницах школьных учебников приводит к выводу о необходимости разработки адекватной системы лингвокультурологической репрезентации маркированных белорусских онимов, что будет способствовать более глубокому пониманию национальных традиций. Это потребует детализированного анализа белорусского ономастикона, направленного на осознанное знакомство с историей и культурой страны. Вне лингвокультурологического комментария культурно-исторический фон наименований может восприниматься предельно узко, как периферийная зона (например, названия белорусских географических объектов: *Бабруйск, Бортнікі, Бярозаўка, Віцебск, Гута*,

Паперня.

- Свообразным сегментом лингвокультурологической работы выступают *фразеологизмы, отражающие исторические факты, этнический быт, характер белорусского народа, национально-специфические реалии.* Культурный пласт фразеологизмов должен сопровождаться этимологическим и страноведческим комментарием, выявлением способов воплощения культуры в содержании фразеологизмов как особых вербальных знаков. Методический идеал культурно-национальной интерпретации фразеологизмов достигается при понимании их как единиц, хранящих духовный опыт народа. Они помогают реконструировать исходный образ единицы с объяснением первичной мотивации значения компонентов, выявлять культурно-специфическое или универсальное во фрагментах действительности в различных языках: *за дзедам шведам, як жару ўханіўшы, як кавальскі мех (надзьмуцца).*

В учебных текстах школьных учебников имена собственные выполняют следующие функции:

- 1) *иллюстративную* (чаще всего реализуется адресно-указательный компонент);
- 2) *документирующую*, что способствует созданию особой достоверности, реальности при изложении тех или иных страноведческих фактов, событий;
- 3) *структурно-тематическую*, - имена собственные моделируют содержание учебных материалов, служат средством формирования тематической структуры. Например, выносятся в заглавие, которое, выступая структурной единицей, в свёрнутом виде представляет предмет описания. Как необходимый элемент учебного текста, заглавие адекватно и эксплицитно отражает содержание текста.

Формирование национально-культурного компонента лингвокультурологической компетенции

Формированию национально-культурного компонента лингвокультурологической компетенции способствуют следующие группы единиц, включенных в культурно-образовательное текстовое пространство школьного учебника:

- *Символы национальной культуры: валошка – символ духовности; явар і каліна – символы мужского и женского начал; вянок – символ любви и брака; парог – символ родного дома, граница между домом и окружающим миром (Без Бога ні да парога).*
- *Афористические высказывания представителей национальной культуры.* Афоризмы, обладая кумулятивной функцией, аккумулируют и обобщают экстралингвистическую, культурно значимую информацию, этические и эстетические представления, ценности не одного человека, а мировоззрение, лучшие нравственные качества народа, времени, эпохи: *Хто забыў сваіх продкаў – сябе губляе. Хто забыў сваю мову – усё згубіў* (Ул. Караткевіч). *Калі слову, то й сэрцу баліць* (Е. Лось). *Мой родны кут, як ты мне мілы! Забыць цябе не маю сілы* (Я. Колас). *Адны жабракі могуць праз усё жыццё толькі браць* (М. Багдановіч) – (Шкраба, 2008: 43, 67). Методический арсенал использования афоризмов в культурно-образовательном пространстве учебника разнообразен: использование афоризмов как материала, иллюстрирующего лингвистическую теорию, как дидактического материала для закрепления знаний, формирования умений и навыков, в качестве тезисов для доказательства определённых положений, основы для создания сочинений-рассуждений, сочинений-миниатюр.

- *Пословицы и поговорки.* Паремииологический фонд языка является источником культурно-ценностной информации. Среди многочисленных пословиц и поговорок, включенных в учебник, особое место занимают единицы, характеризующие речь, язык в аспекте содержательности, коммуникативной целесообразности, уместности, лаконичности, выразительности, образности: *Невядомая дарога – на канцы языка. Ласкавае слоўца, як сонейка, грэе. Рана загоіцца, а злое слова ніколі.* Пословицы передают философию жизни вечного труженика, раскрывают смысл человеческой жизни, лучших нравственных качеств, отражают исторические факты, реалии национальной культуры: *Галодны француз і вароне рад* (о событиях войны 1812 года). *Таго на кут, у каго мазалі цвярдзейшыя. Баязліваму і корч – мядзведзь. Лепш даваць, чым прасіць. Што аднаму цяжка, тое гуртам лёгка. Ідзі ў родны край, там і пад елкаю рай.* Сопоставление пословиц в различных лингвокультурах выявляет не только значимые этнокультурные расхождения, но и концептуальное закрепление культурного опыта других народов, воплощающего общечеловеческие ценности (семья, родина, долг, здоровье, труд, успех, любовь). Специфика национально-культурного оформления проявляется в типологических, стандартных ситуациях. Пословицы, создаваемые представителями различных лингвокультур, существуют в этнических вариантах, конкретизируют содержание общечеловеческих истин, сравн.:

Як у лес не з'ездзіш, то й на печы змерзнеш.

Uz mežu neaizbrauksi, arī uz krāsns nosalsi.

На языку мёд, а пад языком лёд.

Uz mēles medus, apakš mēles ledus.

На каго Бог, на таго й людзі.

Uz ko Laima, uz to ļaudis (Инфантьев, 2007: 140).

Лингвокультурную ценность представляют прецедентные тексты, «пронизанные множеством культурных кодов, которые хранят информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, т.е. обо всём, что составляет содержание культуры» (Маслова, 2004: 87). Среди прецедентных текстов, включенных в современные учебники белорусского языка, условно можно выделить следующие группы:

- 1) тексты, в которых предлагается информация о культуре как способе человеческой деятельности;
- 2) тексты, в которых освещаются исторические этапы становления белорусской и мировой культуры;
- 3) тексты о системе идеалов, ценностей, норм, образцов поведения. Это тексты известных писателей и поэтов, вошедшие в золотой фонд белорусской литературы. В эту группу включаются тексты государственных и общественных деятелей, в которых передаются ценности национальной культуры;
- 4) тексты ученых-лингвистов, раскрывающие сущность лингвокультурологических явлений в языке и речи.

Формирование межкультурного компонента лингвокультурологической компетенции

Формированию межкультурного компонента лингвокультурологической компетенции способствуют следующие группы единиц в текстовом пространстве школьного учебника:

- *Безэквивалентная лексика*, «план содержания которой невозможно сопоставить с какими-либо иноязычными лексическими понятиями» (Верещагин, 2005: 77), не имеющими точных, однословных аналогов в другой культуре, в другом языке. Безэквивалентная лексика одновременно отражает особенности языка и специфику культуры. Этот пласт белорусских слов, не имеющих однословных соответствий в русском языке, характеризует условия материальной и духовной жизни белорусского народа, создаёт национальное «лицо» языка.

Лингвокультурологический потенциал белорусской безэквивалентной лексики раскрывается в учебниках при изучении:

- 1) способов словообразования: *бусянка, вераб'яня, грымоты, дзядзькаванне, дзятляня, неруш, поўня*;
 - 2) названий, содержащих безэквивалентные компоненты: *лахі пад пахі, ні лой ні масла, пацеры чыніць, абое рабое*.
- *Формулы речевого этикета, отражающие языковые и культурные традиции народа в историческом развитии*. Их возникновение изначально обусловлено глубоким нравственным смыслом – проявлением вежливости и внимания к находящемуся рядом человеку. Использование этих проверенных временем нравственных эталонов является фактом вхождения человека в систему межкультурной коммуникации, фактором сохранения культурных традиций на протяжении столетий: *Як маешся? Бывайце здаровы, жывіце багата! Вам шчасце-долю ды хлеба ўволю*.

Современные учебники белорусского языка обладают значительным методическим арсеналом, направленным на сохранение, всестороннее изучение, «реставрацию» формул речевого поведения: объяснение культурного смысла форм речевого этикета, выявление и анализ роли подобных средств в произведениях народного творчества, моделирование речевых ситуаций, предполагающих знание и употребление правил этикета, определение уместности, целесообразности и адекватности использования средств речевого этикета, сравнительный анализ использования речевых средств в культуре разных народов, выявление национально-специфических особенностей и своеобразия употребления.

Лингвокультурологический комментарий

Формированию лингвокультурологической компетенции способствует работа с текстами-комментариями, раскрывающими специфику языковых и культурных явлений. Объектом анализа в подобных текстах становится культурно значимая информация о фактах языка, культуры с целью их адекватного понимания в различных контекстах. Предметом комментария при этом являются содержание, структура, динамика смысловых изменений. Культурологический комментарий имеет своей целью описание культурного фона, в котором функционирует единица, сопоставление параллелей с иноязычными фольклорными и литературными источниками. Частотные приёмы лингвокультурологического комментария – этимологические и исторические сведения, объяснение значения, иллюстрации употребления в художественных и публицистических текстах, эквивалентные единицы из других языков, ассоциативный, комплексный анализ, использование экстралингвистической информации.

Комментарии могут содержать сведения энциклопедического характера, ориентированные на выявление национально-специфических особенностей иной культуры, которые можно классифицировать следующим образом: материальные и духовные достижения (фильмы, картины, исторические здания и др.), субъекты национальной и мировой культуры, традиции и обычаи разных народов.

Результаты, выводы

Изучение языка в учреждениях общего среднего образования представляет собой процесс освоения лингвистической теории и культурных ценностей, воплощенных в системе учебных текстов. Лингвокультурологический подход позволяет трактовать учебник как область пересечения культурного и образовательного пространства, в координатах которого формируется человек культурный. Учебник в контексте исследования оценивается как носитель культуры, транслируемой языком, как средство представления и освоения культурного кода своего и других народов.

Целью и результатом лингвокультурологического подхода в обучении языку является формирование лингвокультурологической компетенции участников образовательного процесса. В составе компетенции выделены три компонента (языковой, национально-культурный, межкультурный), каждый из которых соотносится с основными направлениями реализации названного подхода. Языковой компонент компетенции формируется посредством изучения национально маркированных единиц (названия реалий материальной и духовной культуры белорусов как универсальное средство «означивания» мира, слова с прозрачной внутренней формой, имена собственные (антропонимы, топонимы), фразеологические единицы, отражающие исторические факты, этнический быт, характер белорусского народа). Национально-культурный компонент реализуется через анализ культуроведческих текстов, усвоение нравственного опыта белорусского народа (анализу подвергаются символы национальной культуры, афористические высказывания представителей национальной культуры, пословицы, прецедентные тексты). Реализация межкультурного компонента компетенции предполагает обучение белорусскому языку в контексте диалога культур. При этом уникальность, своеобразие языка, культуры своего народа осознается на фоне сопоставления языковых, культурных процессов в жизни других народов. Развитию межкультурного компонента способствует лингвокультурологический анализ текстов, содержащих безэквивалентную лексику, формулы речевого этикета, отражающие языковые и культурные традиции народа в их историческом развитии.

Формированию лингвокультурологической компетенции способствует работа с текстами-комментариями, раскрывающими специфику языковых и культурных явлений. Объектом анализа в подобных текстах становится культурно значимая информация о фактах языка, культуры с целью их адекватного понимания в различных контекстах (содержание, структура, динамика смысловых изменений, параллели с иноязычными фольклорными и литературными источниками).

Summary

Language teaching in the institutions of secondary education is the process of linguistic theory and cultural values development, based on the system of educational texts. Linguocultural approach allows us to treat the textbook as the area of intersection of cultural and educational environment in which a cultured man is being formed. In the context of the study, the tutorial is estimated as a carrier of culture, broadcast by the language, as a means of presentation and development of their own and other peoples' cultural code.

The purpose and the result of linguistic and cultural approach to language teaching is to develop linguocultural competence of the participants in the educational process. As a part of the competence, three components (linguistic, national and cultural, intercultural) are highlighted, each of them corresponds to the main lines of the title approach. Linguistic component of the competence is formed by studying national marked items (reality names of material and spiritual culture of the Belarusians as a universal remedy "signification" of the world, words with transparent internal form, proper names (Anthroponyms, toponyms), phraseological units, reflecting historical facts, ethnic life, the Belarusian people' character).

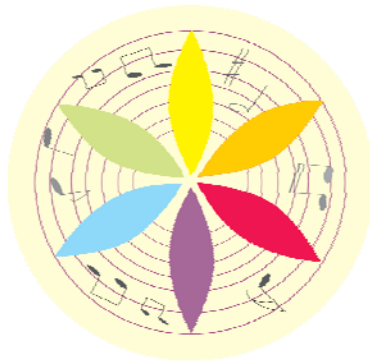
National-cultural component is implemented through the analysis of cultural studies texts, learning moral experience of the Belarusian people (national cultural symbols, aphoristic statements of national cultural representatives, proverbs, precedent texts have been analyzed). Implementing intercultural component of the competence involves training the Belarusian language in the context of cultural dialogue. Thus the linguistic and national cultural uniqueness and originality have been recognized by comparing a linguistic background and cultural processes in the life of other peoples. The development of intercultural component is contributed by linguocultural texts analysis that contains non-translated vocabulary, speech etiquette formula that reflect the linguistic and cultural traditions of the people in their historical development.

Formation of linguocultural competence promotes work with texts, commentaries, revealing the specificity of language and cultural phenomena. The object of analysis in this kind of texts becomes culturally relevant information about the linguistic and cultural facts with the purpose of their adequate understanding in different contexts (content, structure, dynamics of meaningful changes, the parallels with the non-native folklore and literary sources).

Kopsavilkums. *Pētījuma mērķis ir noskaidrot mācību grāmatas kā kultūras reprezentanta lomu un pamatojoties uz publicēto tekstu analīzi, noteikt galvenos lingvistiski – kulturoloģiskās kompetences attīstības virzienus. Pētījuma priekšmets ir Baltkrievijas valodas mācību grāmatas vispārējās vidējās izglītības trešajam posmam (10.-11. klasēm). Pētījumā izmantotās metodes: valodas materiāla lingvokulturoloģiskā analīze, sintēze un lingvometodisko teoriju un pedagoģiskās pieredzes. Mācību procesā tiek apgūti ne tikai galvenie lingvistiskie jēdzieni (termini, definīcijas, likumi u.c.), bet arī tiek iepazīta vietējā un citāutu kultūra. Pētījuma kontekstā mācību process tiek uzskatīts par kultūras reprezentantu, starpkultūru un izglītības vidē. Lingvokulturoloģiskā pieeja valodas mācīšanā, izmantojot tekstus, tiek uzskatīta par metožu un līdzekļu kopumu kultūras vērtību pāradresēšanā.*

Использованная литература и источники

1. Алефиренко, Н. (2012). *Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка*. Москва: Флинта.
2. Валочка, Г., Васюкович, Л., Зелянко, В., Саўко, У. (2009). *Беларуская мова*. Мінск: НІА.
3. Валочка, Г., Васюкович, Л., Зелянко, В., Саўко, У. (2010). *Беларуская мова*. Мінск: НІА.
4. Верещагин, Е. (2005). *Язык и культура*. Москва: ИНДРИ.
5. Инфантьев, Б. (2007). *Балто-славянские культурные связи: лексика, мифология, фольклор*. Рига: ВЕДИ.
6. Лихачев, Д. (1993). *Концептосфера русского языка*. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т.52 (1), 3-9.
7. Суперанская, А. (2009). *Общая теория имени собственного*. Москва: ЛИБРИКОМ.
8. Маслова, В. (2004). *Лингвокультурология*. Москва: Академия.
9. Худенко, Л. (2011). *Лингвокультурологический подход к обучению русскому языку учащихся 5-11 классов: теоретические и методические основы*. Минск: НИО.
10. Шкраба, І. (2008). *Слоўнік беларускай безэквівалентнай лексікі*. Мінск: БелЭН.



MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI

**MUSIC SCIENCE FOR
PRACTITIONERS**

LŪPU UN AMBUŠŪRA DARBĪBAS PILNVEIDE METĀLA PŪŠAMINSTRUMENTU SPĒLĒ

Improvement of the action of lips and embouchure in the play of brass instruments

Sandis Bārdiņš

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, e-pasts: sandisbardins@hotmail.com

Māra Marnauza

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, e-pasts: mara.marnauza@choir.lv

Abstract. *Embouchure, along with the activities of breathing and tongue, is one of the main components for qualitative sound creation in the playing brass instruments. In practice, there are various views about principles and methods of creating the embouchure, however, when talking about choosing the appropriate pedagogical methods, it would be important that the methods are based on the knowledge on the physics of the sound creation, as well as the anatomy of embouchure and psychophysiological processes. The article looks at the most important contradictions in this area and presents logical solutions for creating the embouchure in the pedagogical work for music school teachers and students.*

Keywords: *brass instruments play, brass playing pedagogy, buzzing, creating of the sound, development of embouchure, lips.*

Ievads

Ambušūrs līdztekus elpošanai un mēles darbībai ir viens no nozīmīgākajiem komponentiem kvalitatīvas skaņas veidošanā metāla pūšaminstrumentu spēlē, ar ambušūru parasti saprot lūpu un sejas muskuļu kopumu, kas iesaistīti pūšaminstrumentu spēles skaņveides procesā. Praksē sastopami dažādi – dažkārt pat pretrunīgi – viedokļi par metāla pūšaminstrumentālista ambušūra veidošanas principiem un metodēm, taču pedagoģisko metožu izvēlē svarīgi būtu balstīties zināšanās par skaņveides fiziku, kā arī ambušūra muskulatūras anatomiju un psihofizioloģiskajām likumsakarībām. Būtiski ir arī izprast atšķirīgo viedokļu cēloņus – muzicēšana kādā konkrētā stilā, reģistrā vai orķestra pozīcijā var radīt specifiskas problēmas un to risināšanas paņēmienus, taču pedagoģiskajā darbā ar audzēkņiem un studentiem svarīgi ir attīstīt ambušūra darbības pamatiemaņas atbilstoši psihes un ķermeņa darbības principiem.

Raksts aplūko būtiskākās pretrunas saistībā ar ambušūra darbību un piedāvā loģiskākos risinājumus tā veidošanai pedagoģiskajā darbā ar mūzikas skolu audzēkņiem un studentiem.

Pētījuma mērķis

Izanalizēt uzskatus un teorijas par metāla pūšaminstrumentālista ambušūra darbības un pilnveides principiem no skaņveides fizikālo norišu, lūpu darbības anatomisko likumsakarību un atzītu mūziķu un pedagogu redzes punkta, piedāvāt optimālus risinājumus pedagoģiskajam darbam ar mūzikas skolu audzēkņiem un studentiem.

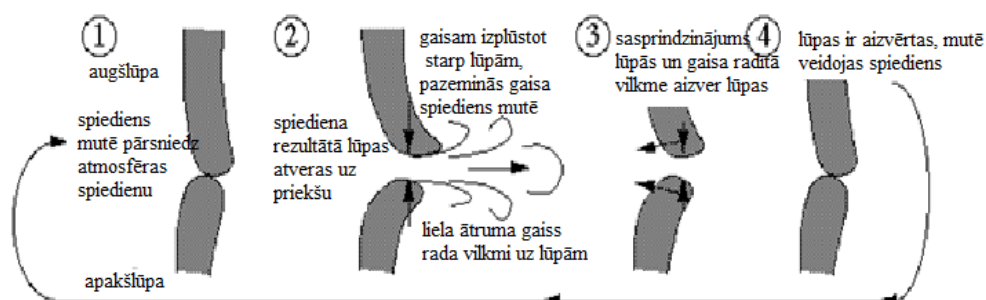
Ambušūra veidošanas metodes

Virkne mūsdienu akustikas pētnieku piemutņa pūšaminstrumentus skaidro kā skaņas avotu ar ventiļa efektu jeb ventiļa tipa ierosinātāju. Skaņu svārstības rodas spēlētāja lūpu destabilizācijas rezultātā. Šī destabilizācija tiek skaidrota kā kompleksa aeroelastīga mijiedarbība starp lūpām, gaisa plūsmu (tā ieplūst instrumentā dēļ lielāka gaisa spiediena spēlētāja mutē) un pašu instrumentu kā akustisko rezonatoru. Lūpas tiek uztvertas kā ventilis,

kas modulē gaisa plūsmu, radot vibrējošas svārstības instrumentā (Gilbert, Ponthus, Petiot, 1998; Gilbert, 2002). Muzikālas skaņas piemutņa pūšaminstrumentos tiek radītas kā spēlētāja lūpu uzturēto svārstību rezultāts, un gaiss no spēlētāja plaušām caur lūpām kā ventīli, kas modulē gaisa plūsmu, ieplūst piemutnī un instrumentā (Stevenson, Campbell, Bromage, Chick, Gilbert, 2009). Lūpu darbību šajā kontekstā nosaka gan spiediena atšķirības dažādās lūpu vietās, gan arī atvērums starp lūpām. Lūpu atvērumu vibrāciju laikā lielā mērā nosaka spēlējamās skaņas augstums un dinamiskā gradācija – zemākas notis rada lielāku atvērumu nekā augšējās notis, un *fortissimo* dinamika rada lielāku lūpu atvērumu nekā *mezzo forte* vai *piano* spēle (Bromage, Campbell, Gilbert, 2010). Savukārt lūpu vibrēšanas dominējošais virziens – uz āru un iekšu vai arī uz augšu un leju ir atkarīgs no skaņas augstuma uz metāla pūšaminstrumentiem. Augstas frekvences skaņas pamatā tiek veidotas ar lūpu uz augšu un leju vibrēšanas virzienu, kurpretī zemo frekvenču skaņas – ar uz āru un iekšu vibrēšanas virzienu.

Šādā aspektā S. Jošikava izsaka priekšlikumu metāla pūšaminstrumentālistiem nevis trenēt lūpu bāzingu, bet gan kontrolēt lūpu elastību, lai spētu tās darbināt atbilstošajā veidā (Yoshikawa, 1995). Savukārt D. Kuplijs un V. Strongs savā pētījumā par lūpu vibrācijām trombona piemutnī (Copley, Strong, 1996) izvērs polemiku, ka augšlūpas centrālais punkts vibrējot pārvietojas gan gareniskajā plaknē paralēli gaisa plūsmai jeb pēc *veramo durvju* principa (atbilst iepriekš minētajam uz āru un iekšu vibrēšanas virzienam), gan arī šķērsvirziena plaknē perpendikulāri gaisa plūsmai pēc *bīdāmo durvju* principa (atbilst uz augšu un leju vibrēšanas virzienam) visos reģistros. Mērījumos tiek apstiprināta tendence, ka spēlējot *forte* dinamikā un pieaugot skaņas frekvencei jeb augstumam, samazinās gareniskās plaknes svārstības, kā rezultātā lielāku nozīmi iegūst šķērsvirziena svārstības. Taču *piano* dinamikā augšlūpas centrālā punkta trajektorijas nobīdes ir mazāk nozīmīgas un atspoguļo lūpu kustību abās plaknēs (Copley, Strong, 1996).

Mūziķiem lūpu darbību daudz vienkāršāk skaidro trompetists M. Burba: izejas punkts ir aizvērtas lūpas, pret kurām plūst gaiss. Gaisa spiedienam mutē palielinoties, lūpas paveras, un gaiss var izplūst instrumentā. Nākošajā mirklī gaisa spiediens pazeminās, un lūpas atkal aizveras – process sākas no sākuma (skat. 1. att.) (Burba, 2005).



1. attēls. Lūpu un gaisa plūsmas mijiedarbība metāla pūšaminstrumentu spēlē.
(adaptēts no <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/brassacoustics.html>)

Jāapzinās, ka ambušūrs kā sistēma, ar kuras palīdzību tiek radītas gaisa staba svārstības pūšaminstrumentā, sastāv ne tikai no lūpu gredzenmuskulu, bet arī to aptverošajiem papildus jeb perifērajiem muskuļiem, kuri tiek iesaistīti lūpu darbības koordinācijā. Tāpat jāapzinās, ka ambušūra darbība nebūt nav vienīgais un primārais mūziķa uzdevums muzicēšanas laikā – domājot par muzikālo saturu, elpošanu un instrumentspēles kustību koordināciju, praksē mūziķim diez vai izdosies izkontrolēt arī augšlūpas centrālā punkta trajektoriju un ievērot visus lūpu kustības nosacījumus dažādos muzikālajos apstākļos. Neraugoties uz fizikas un akustikas nozaru sasniegumiem lūpu darbības izpētē, metāla pūšaminstrumentu spēles pedagoģijai joprojām aktuāla ir lūpu gredzenmuskulu un ambušūra

koordinācijas, spēka un izturības pilnveide, kas joprojām rada problēmas daudziem metāla pūšaminstrumentālistiem.

„Labs ambušūrs ir zelta vērts.” (Wekre, 1994, 30). Tanī pat laikā F. R. Vekre norāda, ka nav iespējams dot skaidru atbildi uz jautājumu, kāds ir korekts jeb klasisks ambušūrs. Ir daudzi faktori, kas ietekmē ambušūra parametrus – gan spēlētāja fizioloģija (lūpas, zobi, sakodiens), gan atšķirīgi muzikālie uzdevumi (*forte* – *piano*, augšējais – apakšējais reģistrs, štrihi, skaņas emocionālā nokrāsa, raksturs) (Wekre, 1994).

Kā norāda amerikāņu trompetists K. Gordons, pūšaminstrumentālistu lokā par ambušūru tiek uzturēti spēkā dažādi mīti. Tiek runāts par *dabīgu lūpu* jeb iedzimtu ideālo ambušūru. Tiek popularizētas dažādas metodes un sistēmas – bazinga metodes (zuzināšana ar lūpām vai piemutni), pivota sistēmas (piemutņa un lūpu novietojums un leņķis attiecībā pret zobiem), augšējo un apakšējo nošu sistēmas, kā arī bezspiediena sistēmas. Liela nozīme tiek piešķirta gan lūpu izmēram, gan formai. Taču, kā apgalvo K. Gordons, tam visam ir mazs sakars ar to, kā spēlēt trompeti (Gordon, 1987). „Lūpu spēks kā mērķis ir krietni pārspīlēts. Lai arī spēkam ir nozīme līdz zināmam līmenim, diapazons, izturība, skaista skaņa un attīstīta tehnika kā kopēja pakete ir balstītas uz elpas kontroles efektivitāti, nevis brutālu spēku.” (Vizzutti, 1990, 5). M. Burba norāda, ka lūpu darbība metāla pūšaminstrumentu spēlē veido ne vairāk kā 20 % no visiem spēles komponentiem, kaut arī atzīst, ka spēcīga mīmiskā muskulatūra un kontrole pār to ir liela priekšrocība metāla pūšaminstrumentu spēlē (Burba, 2005).

Bezspiediena ambušūrs. Metāla pūšaminstrumentālistu diskusijās bieži tiek runāts par bezspiediena (angļu val. – *non-pressure*) ambušūru (Gordon, 1987; Quinque, 1980; Wekre, 1994). Šis koncepts gan esot ieguvis savu popularitāti pārpratuma pēc – savulaik kādā no meistarklasēm leģendārais trompetists H. L. Klarks esot gribējis parādīt, ka ir iespējams spēlēt, neizmantojot roku muskuļu spēku spiedienam uz lūpām (spiešana uz lūpām ir plaši izplatīta problēma metāla pūšaminstrumentu spēlē), un iekāris savu trompeti saitēs pie griestiem. Kopš tās reizes šī ideja guvusi lielu popularitāti un ieguvusi pat vingrināšanās metodes un ideālā ambušūra statusu (Gordon, 1987).

Mūsdienās pedagogi atzīst, ka ir nepieciešams zināms kontakts starp lūpām un piemutni, lai radītu ne tikai notis, bet arī labas kvalitātes skaņu. F. R. Vekre norāda, ka ambušūra darbībā, tāpat kā visā pārējā izpildītājaparāta darbībā, nav vienas vispareizākās pozīcijas vai darbības likumsakarības – ir iespējamas plašas variācijas atkarībā no mūzikā prasītās dinamikas, artikulāciju veidiem, konteksta (piem., muzikālā materiāla radītajām grūtībām fiziskās izturības plānā) un vēlamās skaņas (Wekre, 1994). Tas liecina, ka ambušūra darbībai ir jābūt daudzveidīgai, elastīgai un labi koordinētai atbilstoši muzikālajiem uzdevumiem.

Saskaņā ar F. R. Vekri, populāras ir divas atšķirīgas pieejas attiecībā uz ambušūra muskuļu darbību:

- 1) ambušūra muskuļiem nepieciešams atrast vienu ideālo pozīciju kontaktā ar piemutni, kas ir statiska un nekustīga, un mērķis ir panākt pēc iespējas mazākas ambušūra izmaiņas spēles laikā;
- 2) ambušūra muskuļi dinamiski pielāgojas muzikālā materiāla izvirzītajām prasībām un, leģendārā Čikāgas simfoniskā orķestra mežradznieka Deila Klēvendžera vārdiem sakot, „dara visu, kas tiem jādara”, lai sasniegtu vēlamu rezultātu (Wekre, 1994).

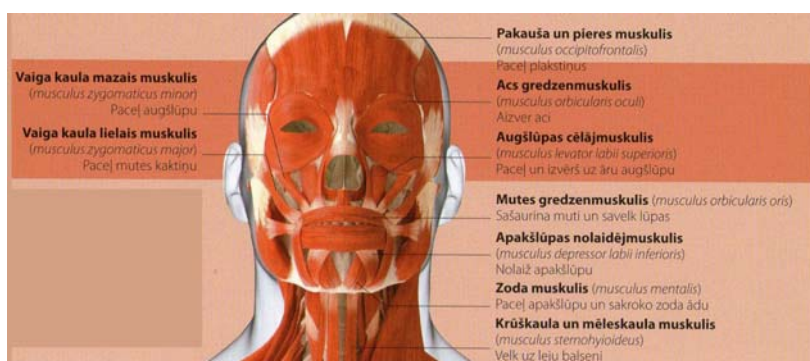
Statiskais ambušūrs nostiprina lūpu muskuļu pozīciju un spēku, nodrošina lielāku precizitāti skaņu sākumos, augšējā reģistrā un *piano* dinamikā, kā arī ātrā lielu intervālu spēlē. Savukārt dinamiskais ambušūrs pieļauj muskuļu darbības elastīgumu un ātras izmaiņas plašā diapazonā no atslābuma līdz sasprindzinājumam atkarībā no spēles reģistra, dinamikas, artikulācijas un mākslinieciskajiem uzdevumiem.

Var secināt, ka dinamiskā ambušūra idejai ir vairākas priekšrocības salīdzinājumā ar statiskā ambušūra ideju:

- a) pieaug muskuļu izturība, jo saskaņā ar fizioloģiskajām likumsakarībām muskuļu dinamiska darbība, mainot sasprindzinājumu ar atslābumu, pagarina muskuļu anaerobās darbības laiku, kā arī efektīvāk trenē spēku, salīdzinājumā ar statisku muskuļu sasprindzinājumu;
- b) apgūstot prasmi ātri un efektīvi mainīt ambušūra stāvokli, uzlabojas spēles elastība, t.i. – spēja spēlēt plašus intervālus un ātri mainīt spēles reģistrus;
- c) mūziķis spēj vienlīdz labi spēlēt visos reģistros, kamēr statiskais ambušūrs vairāk piemērots specializācijai tikai viena – augstā, vidējā vai zemā – reģistra spēlē.

Ambušūra pilnveides principi. Ambušūra darbībā spilgti izpaužas muskuļu sasprindzinājuma – atslābuma ambivalence metāla pūšaminstrumentu spēlē – nepieciešams gan spēks un izturība, gan elastība (Bārdiņš, 2012). Neraugoties uz relatīvi milzīgajām slodzēm, lūpu muskulatūrai vienlaikus jādemonstrē izcili smalka koordinācijas prasme – katram skaņas augstumam un dinamiskai gradācijai nepieciešams individuāli pielāgots lūpu darbības modelis, kas turklāt ir jāsalāgo ar elpas padeves spēku un intensitāti. Vāji koordinēta lūpu darbība atspoguļojas neprecīzā spēlē ar zemas kvalitātes skaņu sākumiem vai pat nepareiziem skaņu augstumiem. Veidojot audzēkņu ambušūru, jāņem vērā gan spēka, gan elastības savstarpējās mijattiecības un abu aspektu optimālas attīstīšanas iespējas.

Kā redzams 2. attēlā, lūpas veidojošo mutes gredzenmuskuli (*musculus orbicularis oris*) ietver kompleksa sejas muskuļu sistēma, kas kopā veido tā saucamo ambušūru. Kaut arī tikai lūpas kā mutes gredzenmuskulis tiešā veidā piedalās skaņas veidošanā uz metāla pūšaminstrumentiem, tām perifērie jeb t.s. papildus muskuļi lielākā vai mazākā mērā var tikt iesaistīti ambušūra darbībā un koordinācijā.



2. attēls. Sejas muskulatūra. (Pārkers, 2009, 56)

Praksē novērojami divi ambušūra veidošanas principi:

- 1) mutes gredzenmuskula perifērajai muskulatūrai saraujoties, tas tiek izstiepts un nospriegots, lai lūpas varētu radīt skaņas veidošanai nepieciešamo vibrāciju (t.s. *smaida* ambušūrs);
- 2) mutes gredzenmuskulis saraujas, sašaurinot gaisa atveri starp lūpām un koordinējot skaņas veidošanai nepieciešamo vibrāciju (t.s. *bučas* ambušūrs).

Pirmajā variantā mutes gredzenmuskulis ir spiests darboties antagoniski tā perifēro muskuļu darbībai, kuri saīsinās un nostiepj mutes gredzenveida muskuli.

Kad muskulis ir izstiepts, muskuļu vārpstiņas (receptori muskuļu šķiedrās) raida signālu, kas izraisa stiepšanas refleksu – muskuļa kontrakciju, kas tiecas atjaunot muskuļa parasto garumu (Breedlove, Rosenzweig, Watson, 2007). Tādējādi ir acīmredzams, ka mutes gredzenmuskula darbība tiek aktivizēta, perifērajiem muskuļiem to nostiepjot un izsaucot tā stiepšanas refleksu, kā rezultātā muskulis tiecas sarauties. Ir acīmredzami, ka šādi tiek radīta izometriska muskuļu kontrakcija ar zemu lietderības koeficientu.

Otrajā variantā mutes gredzenmuskulis saraujas sev dabīgajā veidā kā sfinkteris, un koordinējot saspringuma un atslābuma pakāpi, pats regulē skaņas veidošanai nepieciešamo lūpu spriegumu. Mutes gredzenmuskula perifērie jeb papildus muskuļi pamatā ir atslābinātā stāvoklī un faktiski to uzdevums ir radīt fleksiblu vidi mutes gredzenveida muskuļa darbībai un koordinācijai. Šāda veida ambušūrs (kombinācijā ar atbilstošu gaisa plūsmu) rada labu skaņas kvalitāti gan zemajā, gan vidējā, gan vidēji augstajā reģistrā, un tam piemīt augstāks izturības potenciāls.

Svarīgs uzdevums darbā ar audzēkņiem ir mazināt instinktīvo piemutņa spiedienu uz lūpām: „Spiediens ar roku spēku ir pēdējā iespēja, kad nekas cits vairs nelīdz.” (Wekre, 1994, 20). Tas ir bieži novērojams paņēmiens – ar rokām spiežot piemutni uz lūpām, it kā tiek kompensēts lūpu vājums un izturības zudums, taču faktiski šādi spiediena rezultātā tiek gan ierobežota asinsrite lūpu muskuļos, gan arī vājinātas muskuļa darba spējas. Reti akcentēta, bet daudz efektīvāka alternatīva piemutņa uzspiešanai uz lūpām no ārpuses ir iespēja sasniegt vajadzīgo vibrācijas un lūpu blīvuma pakāpi skaņas radīšanai ar pastiprinātu gaisa plūsmu no iekšpuses (slodzes pārnese no roku muskuļiem uz izelpu atbalstošajiem vēdera un ribstarpu muskuļiem). Jāatzīmē, ka šādi tiek veicināta *bučas* tipa ambušūra izveide.

Bazings jeb zuzināšana (angļu val. – *buzzing*) ir metāla pūšaminstrumentālistu vidū izplatīta treniņu metode, kuras laikā tiek spēlēts uz piemutņa. Mazāk izplatīta metode ir lūpu bazings, kuras laikā skaņa tiek veidota tikai ar lūpu palīdzību. Jāatzīmē gan, ka arī bazinga tehnikas tiek vērtētas pretrunīgi mūziķu un pedagogu vidū, kaut tām nenoliedzami ir pozitīva ietekme uz audzēkņu ambušūra pilnveides procesu.

„Daudzi trompetisti izmanto piemutņa bazinga vingrinājumus kā savas ikdienas iespēlēšanās daļu.” (Asper, 2003, 1). „Bazings var būt kā kontroles līdzeklis labākam *legato*, precīzākai intonācijai un kā labākais palīgs grūtību pārvarēšanai.” (Kleinhammer, Yeo, 1997, 33). Spēlējot uz instrumenta, daudziem mūziķiem ir neapzināts ieradums spēlēt mazus *diminuendo* starp skaņām. Spēlējot melodiju bazinga tehnikā, to vieglāk ir pamanīt un izlabot (Kleinhammer, Yeo, 1997).

Lūpu bazings ir ērti izmantojama lūpu treniņa vai iespēlēšanās tehnika, kas neprasa ne daudz laika, ne inventāru. To var izmantot, gan braucot mašīnā, gan vietās, kur nav iespējas iespēlēties skaļi ar instrumentu. Treniņš, izmantojot lūpu bazinga metodi, pieprasa no mūziķa stabilu elpas plūsmu, efektīvu mēles artikulāciju un lūpu darbības koordināciju.

„Spēlē *molto legato*, skaļi un intonatīvi precīzi!” (Wekre, 1994, 4). Ja izdodas panākt maksimāli izlīdzinātu, sonoru un intonatīvi precīzu melodijas vai frāzes skanējumu lūpu bazinga tehnikā, tad nav šķēršļu to pašu nospēlēt arī uz instrumenta. F. R. Vekre iesaka izmantot lūpu bazingu dažas minūtes kā *pirms – iespēlēšanās* vingrinājumu, kurš prasa no mūziķa gan stabilu izelpu un labu *legato* skaņu savienošana, gan attīsta intonēšanas prasmes, gan centrē sejas un lūpu muskulatūru (Wekre, 1994). Lūpu muskulatūras centrēšana ir būtisks lūpu bazinga ieguvums, kam ne vienmēr tiek pievērsta uzmanība, spēlējot uz piemutņa vai ar instrumentu. Praksē dažkārt ir sastopama pieeja, ka spēlējot lūpu bazinga tehnikā, tiek sasprindzināti lūpu kaktiņi, tādējādi nostiepjot lūpas jeb mutes gredzenmuskuli (t.s. *smaida* ambušūrs). Apzinoties anatomisko faktu, ka mutes gredzenmuskulis, kura uzdevums ir sašaurināt muti un savilkēt lūpas, savu spēka maksimumu var sasniegt, saraujoties un sašaurinot apļa diametru, nevis nostiepjot muskuļus, ir acīmredzami, ka lūpu centrēšana un spēka attīstīšana slēpj sevī daudz lielāku muskuļu darbības potenciālu nekā lūpu nostiešana.

Darbā ar audzēkņiem lūpu bazings var tikt izmantots, lai veiktu korekcijas ambušūra nostādījumā (piem., pāriet no *smaida* ambušūra uz *bučas* ambušūru), kā arī likt apzināties nepieciešamo izelpas plūsmas jaudu skaņas veidošanā, jo bez atbilstošas gaisa plūsmas nav iespējams radīt skaņu lūpu bazinga tehnikā.

Kaut arī bazinga tehnikām nenoliedzami ir pozitīva ietekme uz ambušūra veidošanu, attīstīšanu un tā darbības stabilizēšanu, jāatceras, ka to mērķis ir ambušūra koordinācijas,

spēka un izturības treniņš, taču šādi veidots ambušūrs ir zināmā pretrunā ar metāla pūšaminstrumenta spēles ideālo ambušūru. Pārmērīga bazinga tehnikas izmantošana var novest pie lielāka vai mazāka ambušūra muskulatūras sasprindzinājuma un diemžēl arī stīvuma, kas var izpausties kā vairāk vai mazāk saspiesta, neelastīga un šņācoša skaņa. Tādēļ jāsaprot, ka bazinga tehnikas nav mērķis *per se*, bet gan līdzeklis ceļā uz ideālo ambušūru.

Holivudas ierakstu studijas trompetists A. Vizzutti apgalvo, ka svarīgi ambušūru veidot spēcīgu, stabilu perifērijā, bet centrā atsāt relaksētu. „Ar laiku, kad mūziķis ir pietiekoši pieredzējis darbā ar šo metodi [t.i. – stabils gaisa ātrums, plaša potenciāla gaisa apjoma projekcija caur instrumentu un efektīva gaisa staba izmantošana – *aut.piezīme*], ambušūrs ir nostabilizēts un stiprs, t.i. – stingrs kaktiņos un atbrīvots vidus daļā.” (Vizzutti 1990, 120). Šāda ambušūra darbība ir atšķirīga no bazinga tehnikā izmantotās, kuras mērķis ir lūpu muskulatūras stiprināšana. Praksē apstiprinās, ka lūpu centrālās, skaņu vibrāciju izraisošās daļas apzināta atbrīvošana palīdz radīt ļoti brīvu, plūstošu skaņu un dziļu, tīru skanējumu bez šņāceņiem un tembrāliem piemaisījumiem – tieši šāda skaņa rada relaksējošu, atbrīvojošu iespaidu uz klausītāju un rada viņā labsajūtu.

Secinājumi

Lai ierosinātu skaņu uz metāla pūšaminstrumentiem, ir nepieciešama aeroelastīga mijiedarbība starp lūpām, gaisa plūsmu un instrumentu. Lūpas kā ventilis modulē gaisa plūsmas vibrāciju frekvenci instrumentā, nosakot skaņas augstumu, tembru, dinamisko gradāciju, un ir elements, kas atkarīgs no spēlētāja meistarības. Kā liecina pētījumi, tad lūpu vibrāciju virzieni un atvērumi metāla pūšaminstrumentu spēlē variējas dažādās plaknēs, amplitūdās un dimensijās atkarībā no skaņas augstuma un dinamiskās intensitātes.

Ir skaidrs, ka šādu komplicētu lūpu darbību nav iespējams pilnā mērā kontrolēt ar apziņas palīdzību, taču mūzikas pedagogijai praksē būtu jāpiedāvā audzēkņiem optimāli risinājumi lūpu darbības koordinācijas, spēka un izturības attīstīšanai un pilnveidei, balstoties gan skaņveides fizikālajās, gan ambušūra anatomiskajās likumsakarībās.

Pētījumā tika noskaidrots, ka nepastāv *ideāls ambušūrs* un universāli tā darbības principi – atkarībā no mūzikas rakstura, dinamiskās gradācijas un reģistra var tikt pielietotas atšķirīgas metodes un paņēmieni. Svarīgi ir apzināties, ka anatomiski metāla pūšaminstrumentālista ambušūru veido ne tikai lūpu gredzenmuskulis (*lat.* – *musculus orbicularis oris*), bet arī to ietverošā sejas muskulatūra. Saskaņā ar muskuļu darbības fizioloģiju, tie darbībā saraujas, bet atslābinoties – izstiepjas. Šādā aspektā lūpu gredzenmuskuli fizioloģiski pamatotāk būtu izmantot nevis *smaida*, bet gan *bučas* tipa ambušūra veidošanai. Savukārt, saskaņā ar muskuļu darbības sasprindzinājuma – atslābuma ambivalences principu, dinamiskajam ambušūram ir priekšrocības attiecībā pret statisko ambušūru.

Ambušūra darbības pilnveidei bieži vien tiek izmantotas gan lūpu, gan piemutņa bazinga tehnikas. Tika noskaidrots, ka *bučas* veida dinamiskā ambušūra veidošanai un attīstīšanai īpaši piemērots ir lūpu bazings – ar tā palīdzību tiek centrēta un stabilizēta lūpu muskulatūra, kā arī efektīvi īstenota gaisa – lūpu mijiedarbība skaņas veidošanā, kas bieži vien ir problemātiska metāla pūšaminstrumentālistiem.

Sekmīgi pilnveidojot ambušūru ar bazinga tehniku palīdzību, gan jāpatur prātā, ka fizikāli akustisko sistēmu metāla pūšaminstrumentu skaņradē veido trīs komponenti – gaisa plūsma, tās svārstības regulējošs ventilis (lūpas) un instruments, tādēļ pārmērīgs lūpu spēks un kontrole var negatīvi ietekmēt gan gaisa plūsmu, gan instrumenta rezonansi. Spēlējot ar instrumentu, jāpatur prātā fiziķu un akustiķu norādījumi par lūpu atvēruma nozīmi un lūpu nepieciešamību vibrēt gan šķērsvirziena, gan garenvirziena plaknēs, jo tas ir veids, kā aplūkojamā fizikāli akustiskā sistēma funkcionē vislabāk. Augstas klases mūziķi apstiprina

ambušūra vidusdaļas atbrīvotības un elastības nepieciešamību skaistas, atbrīvotas skaņas veidošanā uz metāla pūšaminstrumentiem.



Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā “Atbalsts studijām Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas doktora studiju programmā „Pedagoģija” (Nr. 2011/0046/1DP/1.1.2.1.2/11/IPIA/VIAA/009).

Summary

The lips in the aeroelastic acoustic system of *air flow-lips-brass instrument* function as a valve, its task is to modulate the oscillations of air flow and intensity in the instrument. As a range of research works show, the functioning of lips in the brass instrument play has very diverse characteristics – one can observe *outward-striking* oscillations towards inside and outside (swinging door principle), as well as *upward-striking* (sliding door principle), and besides that, they can mutually overlap and are dependent on the pitch and sound volume levels. Depending on the factors mentioned above, the open area between lips are changing in size and dimensions.

It is clear that during the instrument play, besides musical contents, breathing control and the coordination of playing movements, musician is not able consciously to control the complicated movements of the lips. Therefore, certain pedagogical solutions would be recommended, which would allow efficiently learn the coordination of lip activity according to their function in the framework of the aeroelastic system *air flow-lips-brass instrument*.

In the pedagogy of brass instrument playing, there are various, sometimes contradictory views on the embouchure activity and its training methods. Main contradictions are *smile* and *pucker* embouchures (looking at their shape-pattern), and the static and dynamic embouchure (by the activity type). Likewise, there are contradictory opinions about the use of buzzing technique in the pedagogical practice of playing brass instruments.

It is important to understand, that anatomically the brass musician's embouchure is made by not only the orbicular muscle of the mouth (lat. – *musculus orbicularis oris*), but also its inclusive musculature of the face. According to the physiology of the muscle activity, they contract when active, but expand when relaxing. In this regard, the orbicular muscle of the mouth should be physiologically more reasonably used in the *pucker* embouchure, but not for the *smile* embouchure. In turn, in accordance with the muscle activity ambivalence principle of contraction-relaxation, the dynamic embouchure has preferences over the static one.

To improve the embouchure performance, often the lips and mouthpiece buzzing techniques are used. Lip buzzing is especially suitable for the *pucker* dynamic embouchure creation and development – with its help, the musculature of lips is centred and stabilised, as well as the air-lips interaction is efficiently used, which often is problematic for brass instrument players. However, one must comprehend that the use of buzzing can create an excessive strain of embouchure and stiffness. To achieve the peak performance in brass instrument play, it is important to relax the middle part of the lips from tension, therefore creating a freely flowing, flawless sound, which is so much loved by the listeners.

Literatūra un avoti

1. Asper, L. K. (2003). *A mouthpiece buzzing routine for trumpet. Enchancing the trumpet warm – up using mouthpieces and a visualizer*. Wave Song Press, 95 p.
2. Bārdiņš, S. (2012). The ambivalence of muscle tensions in the pedagogy of playing brass instruments. *Spring University 2012. Changing Education in a Changing Society*. ISSN 1882-2196, p. 179-183.
3. Breedlove, S. M., Rosenzweig, M. R., Watson, N. V. (2007). *Biological Psychology. An Introduction to Behavioral, Cognitive, and Clinical Neuroscience*. 5th ed., Sinauer Associates, Inc., 610 p.
4. Bromage, S., Campbell, M., Gilbert, J. (2010). Open Areas of Vibrating Lips in Trombone Playing. *Acta Acustica united with Acustica*, 96(4), 603-613.
5. Burba, M. (2005). Brass Master Class. *Die Methode für alle Blechbläser. Der logische Weg zu grenzenloser Sicherheit, Ausdauer und Höhe*. Schott Music, 92 s.
6. Copley, D. C., Strong, W. J. (1996). A stroboscopic study of lip vibrations in a trombone. *J. Acoust. Soc. Am.* 99 (2), 1219-1226.
7. Gilbert, J. (2002). Sound mechanisms of brass instruments, last twenty years results. (skatīts 28.04.2013) <http://webistem.com/acoustics2008/acoustics2008/cd1/data/fa2002-sevilla/forumacusticum/archivos/mus04004.pdf>.
8. Gilbert, J., Ponthus, S., Petiot, J. F. (1998). Artificial buzzing lips and brass instruments: Experimental Results. *J. Acoust. Soc. Am.* 104, p. 1627-1632.

9. Gordon, C. (1987). *Brass Playing Is No Harder Than Deep Breathing*. Carl Fisher, 36 p.
10. Kleinhammer, E., Yeo, D. (1997). *Mastering the trombone*. Edition Piccolo, Hannover, 78 p.
11. Pārkers, S. (2009). *Cilvēka ķermenis. Zvaigzne ABC*, 256 lpp.
12. Quinque, R. (1980). *ASA Methode*, Editions BIM, 76 p.
13. Stevenson, S., Campbell D-M., Bromage, S., Chick, J., Gilbert, J. (2009). Motion of the lips of brass players during extremely loud playing *J. Acoust. Soc. Am.* 125, p. 152-157.
14. Vizzutti, A. (1990). *The Allen Vizzutti Trumpet Method. Book 1 Technical Studies (an Intermediate / Advanced Method)*. Alfred, 128 p.
15. Wekre, F. R. (1994). *Thoughts on playing the Horn well*. Reistad Offset, 66 p.
16. Yoshikawa, S. (1995). Acoustical behavior of brass player's lips. *J. Acoust. Soc. Am.* 97 (3), 1929-1939.

INOVATĪVIE RISINĀJUMI TAUTAS MUZICĒŠANAS TRADĪCIJAS ATJAUNOŠANĀ

Innovative solutions of folk music in tradition renovation

Iveta Dukaļska

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: ivetadukalska@inbox.lv

Abstract. *In the cultural historical experience of humankind the traditions inherited from a generation to a generation form substantial basis for development of any society. With social changes, changes in the lifestyle of a community along with changes in the concept of values, culture develops, based on the model of basic values and innovation. Folk music-making tradition is among the components characterising the culture of a given society, possessing certain specifics: most frequently it means lack of the formal musical training and inability to read notation, meaning that the music is played by ear, the age of musicians, use of folk instruments, situations of performance and repertoire. The article discusses the types of innovation and their influence on the tradition of folk-music-making, also analysing the opportunities for the restoration of the tradition in the cultural space of the 21st century.*

Keywords: *tradition renovation, traditional music, innovative solutions,*

Ievads

Cilvēces kultūrvēsturiskajā pieredzē tradīcijas, kas tiek pārmantotas no paaudzes paaudzē, ir nozīmīgs pamats ikvienas sabiedrības attīstībai. Mainoties sabiedrībai, tās dzīvesveidam, izpratnei par vērtībām, notiek kultūras attīstība, kuras pamatā ir modelis – pamatvērtības un jauninājumi. Mantojums ir kultūras tradīcijas, kuru rezultātā tiek saglabāta sabiedrības vēsture, atmiņas, pieredze nākamajām paaudzēm. Katrai nākamajai paaudzei ir iespēja aktualizēt iepriekšējo paaudžu pieredzi, pamatojoties uz tradīciju, taču piedāvājot tās inovatīvus risinājumus atbilstoši šī brīža izpratnei par šo tradīciju un tās dzīvotspējai kultūras telpā. Sabiedrība nevar pastāvēt bez tradīcijām. Tradīcijas un inovācijas atšķirības rakturojumam bieži vien tiek izmantots salīdzinājums, kur tradīcija tiek izprasta kā kaut kas sens / vecs / nederīgs, bet inovācija – jauns / progresīvs.

Tautas muzicēšanas tradīcija ir viens no sabiedrības kultūru raksturojošiem komponentiem, kas visbiežāk 21. gadsimtā pozicionējas kā nedomoderna, vecu vīru vai sievu nodarbošanās, vai arī tiek traktēta kā sena tradīcija, neatbilstoša mūsdienu skatuves kultūrai, īpaši, muzicēšanai uz skatuves, salīdzinājumā ar akadēmisko muzicēšanu. Par pamatu, minētajiem apgalvojumiem, varētu būt vairāki kritēriji, kas raksturo tautas muzicēšanu: (1) visbiežāk nošu pieraksta nepārziņošana jeb dzīvā muzicēšana pēc dzirdes, (2) muzikantu vecums, (3) tautas mūzikas instrumentu lietojums, (4) muzicēšanas situācijas, (5) repertuārs.

Tautas muzicēšanas tradīcijas atjaunošanas un saglabāšanas procesam svarīgi ir inovatīvi risinājumi, kas 21. gadsimta sabiedrībai spēj parādīt tradīcijas dzīvotspēju kultūrtelpā.

Pētījuma mērķis

Pētījumā tiek apskatītas teorijas, kas raksturo tradīciju un inovāciju kopsakarības un atšķirības, kā arī atklāti inovatīvi risinājumi tautas muzicēšanas tradīcijas atjaunošanas un saglabāšanas procesā. Inovatīvo risinājumu izvēli nosaka tautas muzicēšanas tradīciju raksturojošie komponenti, atbilstoši to funkcijām 20. gadsimta 20.-40. gados un 21. gadsimta sākumā. Pamatojoties uz tautas muzicēšanas tradīciju raksturojošiem galvenajiem komponentiem, pētījumā tiek analizēta tautas muzikantu festivāla (svētku) organizēšanas specifika, metodika un pasākuma ietekme uz tradīcijas atjaunošanas procesu.

Pētījuma metodes un teorētiskais pamats

Pētījuma pamatā ir izmantota lauka pētījuma metode. Pētījums veikts laika posmā no 2001. gada līdz 2014. gadam, individuāli tiekoties ar muzikantiem lauku kultūrvidē (muzikantu mājās) vai arī tiekoties ar muzikantiem Tautas muzikantu svētku pasākumos. Lauka pētījumos tiek izmantota intervēšanas metode, galvenokārt tās ir strukturētās intervijas, kurās tiek uzdoti konkrēti izpētes jautājumi muzikantu spēles manieres, tehnikas, repertuāra izpētei. Muzicēšanas situācijas uz skatuves izpētei tiek izmantota video tehnika. Iegūtā informācija tiek analizēta, respektējot starpdisciplināro pētījumu metožu specifiku.

Kulturoloģe Jūlija Čerņavska (Юлия Чернявская) uzskata, ka ikvienam kultūras etnosam var izdalīt divus ģenētiski atšķirīgus slāņus: „zemāko” (tradicionālo) un „augstāko” (inovatīvo), kur atšķirībā no tradicionālā, inovatīvais slānis iekļauj sevī jaunas attieksmes pret tradīciju. Taču jebkurā kultūrā, dažādās pakāpēs ir gan tradicionālais, gan inovatīvais slānis un katram no tiem ir iespēja attīstīties (Чернявская, 1998: 135-138).

Līdzvērtīgus secinājumus ir izdarījusi arī filozofe Marina Loginova (Марина Логинова), norādot, ka aktuāla problēma ir tradīciju un inovāciju attieksmes kultūras binārās opzīcijās: jauns / vecs, statisks / dinamisks, klasisks / ne-klasisks u.c. Savukārt britu vēsturnieks Arnolds Toinbijs (Arnold Joseph Toynbee) prstāv viedokli, ka cilvēces kultūrvēsturiskajā pieredzē vai nu tradīcijas ‘pārspēj’ inovācijas vai nu tradīcijas ‘izšķīst’ inovācijās. Minētā pieredze kulturoloģijā nosaka atšķirību starp tradicionālo un tehnogēno civilizāciju, kā arī dod priekšstatu par sabiedrību daudzveidību. Tradicionālā sabiedrībā inovācija atbilst tradīcijai, bet tehnogēnās kultūras sabiedrībā tradīcija tiek pārvērtēta un tiek veiktas sociālās izmaiņas tradīcijā, lai radītu jaunu kultūras produktu (citēts pēc Логинова, 2011).

Vēsturniece Tatjana Zaiceva (Татьяна Зайцева) tradīciju un inovāciju attiecībās izdala vairākus faktoros, kas šos procesus ietekmē. Globalizācijas laikmetā, mijiedarbojoties tradīcijai un inovācijai, notiek kultūras procesa attīstība, kurā tiek salīdzināta lokālā un reģionālā kultūrtelpa. Tieši lokālā un reģionālā kultūra ienes inovācijas kopējā kultūrtelpā. Tradīcijas un inovācijas mijiedarbība ir atkarīga no vairākiem faktoriem, kur nozīmīgākie ir (1) tradīcijas un inovācijas jēdziena izpratne, kā arī tradicionālisma un tradicionalitātes skaidrojums, (2) lokālās un reģionālās kultūras atšķirību traktējums, (3) attīstības, atjaunotnes un modernizācijas procesu izpratne. Lokālās kultūras pamats ir tradīcijas, kur sevišķi svarīga ir šo tradīciju nozīmība, noturība un atbilstība mainīgajai kultūrvidei. Lokālo kultūru raksturo noteikta kultūras pieredze, kas sevī ietver funkcionalitāti, struktūru, psiholoģiju u.c. (Заицева, 2011: 13).

Savukārt, filozofs Aleksandrs Kolodins (Александр Колодин) uzskata, ka mūsdienu kultūras procesu analīzē ir nepieciešams izmantot jēdzienus “inovācija”, “novitāte”, “izgudrojums”. Visbiežāk jēdzienu “inovācija” lieto, lai apzīmētu jaunievedumus kādos tehnoloģiskos procesos, pakalpojumos, komercdarbībās u.c. Savukārt, jēdziens “novitāte” precīzāk raksturo kādu jaunu parādību, atklājumu, teorētiskās zināšanas, metodes, izgudrojumus u.c. (Колодин, 2011: 4).

Kulturologs Maikls Pikerings (Michael Pickering) un muzikologs Keits Neguss (Keith Negus) pētījumā „Kreativitāte, komunikācija un kultūras vērtības” (“Creativity, Communication and Cultural Value”) analizē radošuma jēdzienu un tradīcijas nozīmi cilvēka radošuma attīstībā, pamatojot to ar filozofu, sociologu, kulturologu pētījumiem un personīgo pētījumu empīrisko materiālu, kur galvenā atziņa ir, ka tradīciju nevar skatīt kā pretstatu novitātei. Tradīcija un inovācija veido vienu veselumu, kur radošuma process un kultūras izmaiņas ir iespējamās tikai pieņemot tradīciju un novitāti. Radošai personībai ir nepieciešama tradīcija, uz kuras bāzes talants var mācīties virzīties un attīstīties (Negus, Pickering, 2004: 172-173).

21. gadsimta sabiedrībā pieņemts uzskatīt, ka nav nemainīgu tradīciju un tradīcijas nav sastingušas vienības, „... tādējādi tās (tradīcijas – I. D.) veidols aizvien būs atkarīgs no cilvēka aktīvās attieksmes pret pagātņi, no viņa izvēles – ko no mantotajām zināšanām atkārtot un nodot tālāk, bet izdarītā izvēle aizvien izrietēs no tā, kas sava laika sabiedrībai šķiet vērtīgs vai kādā konkrētā situācijā top būtisks un svarīgs (Bula, 2011: 148-150).

Etnomuzikologs Erki Pekile zinātniskajā publikācijā „Tautas mūzika, tūrisms un autentiskums” („Folk music, Tourism and Authenticity”) apskata mūzikas autentiskuma izpratni skatuves kultūrā un tā atveidi uz skatuves, kā arī analizē autentiskuma un modernitātes attiecības skatuves priekšnesumos. Autora pētījuma pamatā ir Eiropas valstu (Rumānija, Bulgārija, Polija, Šveice, Somija u.c.) folk mūzikas šovu tūristiem analīze. E. Pekile uzskata, ka autentiskums eksistē tikai pagātnē, bet 20. gadsimta beigās to var saukt par senu lietu atdarināšanu, imitēšanu. Etnomuzikologs īpaši uzsver lauku muzikantu nozīmi autentiskās tradīcijas saglabāšanā, ja lauku muzikantu muzicēšanas situācija nav saistīta ar skatuves muzicēšanu, bet muzicēšana notiek tradicionālā kultūrtelpā un tradīcijai atbilstošās situācijās (Pekkila, 1991: 74-75).

Muzicēšanas tradīciju raksturojošie komponenti

Tautas muzicēšana ir noslēgtas lauku kultūrvides sociāla un lokālās kultūras izpausme, kas pamatā balstās muzikantu radošumā tradīcijas robežās vai ārpus tām no vienas puses un kopienas akceptā šim radošumam no otras puses. Minētajiem faktoriem mijiedarbojoties, veidojas noteikta laikmeta (jauna vai tikai atjaunota) kultūrvides muzicēšanas tradīcija. Tautas muzicēšanas tradīcija ietver sevī daudzus to raksturojošus komponentus (mūzikas instrumenti, repertuārs, muzikālā atmiņa, stereotipi u.c.), kas, mainoties kultūrvidei, saglabājas, transformējas vai atjaunojas. Kultūras antropologi Ričards Handlers (Richard Handler) un Džoselīna Linnekina (Jocelyn Linnekin) uzskata, ka „konstanta, ierobežota tradīcija vispār nepastāv. Tradīcija ir pagātnes modelis, un tas nav atdalāms no tradīcijas interpretācijas tagadnē” (Handler, Linnekin, 1984: 276).

1. tabulā tiek nosaukti un salīdzināti muzicēšanas tradīciju raksturojošie komponenti 20. gadsimta 20.-40. gados un 21. gadsimta sākumā, ko raksta autore ir ieguvusi analizējot lauka pētījumu materiālus.

1. tabula

Muzicēšanas tradīciju raksturojošie komponenti salīdzinošā skatījumā

Galvenais komponents	Laika periods	
	20. gadsimta 20.-40. gadi	21. gadsimta sākums
Muzicēšanas vieta	Istaba lauku sētā	Kultūras iestādes skatuve
	Mājas pagalmā	-
	Šķūnis	Vieta pēc komercpasūtījuma
	Birztaļa	Brīvdabas estrāde
	Tilts	-
Muzicēšanas situācijas	Kāzas	Kāzas (kā ekskluzīvi muzikanti)
	Deju vakari (večerinkas)	Komercpasūtījumu pasākumi
	Zaļumballes	Amatierkolektīvu skates, konkursi
	Tirgus	Pagastu, novadu prezentatīvie pasākumi
	Talkas	Festivāli
	Gadskārtu svētki	-
Mūzikas instrumenti	Mantoti	Nopirkti
	Izgatavoti	Izgatavoti
	Nopirkti	Mantoti
Finansiālais segums	Bez atlīdzības	Bez atlīdzības tradīciju uzturošos

		festivālos
	Samaksa ar pārtiku	-
	Samaksa ar naudu kāzās, muzicējot katram viesim	Samaksa ar naudu no pasūtītāja
Tehniskie risinājumi	Akustiskais, dzīvais izpildījums	Skaņu aparātūras lietojums
Muzicēšanas laiks	Vietējās kopienas dzīvesveida noteikts	Kommercpasūtītāja pieprasījuma
	-	Īpaši organizēti tradicionālie pasākumi

Jebkurā laika periodā muzicēšanas tradīcijai tipiski ir seši kritēriji, kas mainās atbilstoši tradīcijas zudumam, transformācijai vai atjaunotnes procesam laikmetu raksturojošā kultūrvidē. Muzicēšanas tradīciju nozīmīgi ietekmē izmaiņas lauku kultūrvidē, kad mainās tradicionālais dzīvesveids. Sevišķi tas ietekmē muzicēšanas vietu un līdz ar to muzicēšanas situācijas. Savukārt muzicēšanas situācijas 21. gadsimta sākumā var izveidoties un kļūt nozīmīgas tikai pēc muzicēšanas tradīcijas restaurācijas posma, ja tradīcija ir zudusi, daļēji zudusi vai transformējusies. Cauri gadsimtiem nemainīga ir palikusi muzicēšanas situācija – kāzas, taču minētajā situācijā ir mainījies muzikanta statuss. 20. gadsimta vidū muzikants kāzās bija īpaša, godājama persona, kas perfekti pārzināja kāzu rituālus, analogs statuss bija arī muzikantu grupām. Minētajā laika periodā lauku muzicēšanas tradīcionalitāti galvenokārt var raksturot ar mūzikas instrumentu lietojumu, spēles manieri un tehniku, kā arī ar daļēji pārmantoto repertuāru un tā atbilstošu lietojumu kāzās. Savukārt 21. gadsimta kultūrtelpā tradīciju pārzinošs individuālais muzikants vairs neiegūst kāzu muzikanta statusu, to iegūst tradīciju restaurējošas muzikantu grupas.

Mūzikas instrumentu lietojumu muzicēšanas situācijās 20. gadsimta 20.-40. gados, visbiežāk, noteica (1) to pieejamība (instrumenti mantoti ģimenē, izgatavoti vai nopirkti), (2) to nepieciešamība konkrētās muzicēšanas situācijās (kāzās, gadskārtu svētkos, talkās, deju vakaros), (3) muzikanta prestižs muzikantu grupā (modernāks instruments attiecībā pret muzikantu grupā tradicionāli lietotajiem instrumentiem, augstāks prestižs muzikantu grupā).

21. gadsimta sākumā mūzikas instrumentu lietojumu, līdzīgi kā 20. gadsimta vidū, nosaka to pieejamība, taču, visbiežāk, instrumenti tiek nopirkti, izgatavoti, retos gadījumos tie ir mantoti. 21. gadsimta situācijā mūzikas instrumentu pārmantošanas process ir pārtrūcis, bet mantotie instrumenti prasa lielu restaurācijas darbu. Konkrētu mūzikas instrumentu lietojums rituālos vairs nav aktuāls, jo tautas muzicēšanā piederību muzikantu grupai galvenokārt nosaka 'senu' instrumentu klātbūtne, kas savukārt ceļ muzikanta prestižu muzikantu grupā.

Nozīmīgs komponents muzicēšanas tradīcijā ir muzikanta darba finansiālais segums, ko parasti nosaka muzikanta kā personības prestižs un kultūrvides tradīcija, kas 20. gadsimta vidū neparedzēja finansiālu segumu muzicēšanai naudas izteiksmē, ko maksātu kāzu organizētāji. Muzikantam tika atlīdzināts materiāli (piemēram, ar pārtikas produktiem), bet samaksu naudas izteiksmē muzikants nopelnīja pats, atsevišķi izpildot kāzu viesu mūzikas pasūtījumus. Deju vakaros muzikanti muzicēja, nesāņemot samaksu. Savukārt 21. gs. ikvienā muzicēšanas situācijā (izņemot tradīciju uzturošos festivālus) tiek prasīts atalgojums naudas izteiksmē.

Tautas muzicēšanas tradīciju 20. gadsimta vidū raksturoja dzīvais izpildījums bez apskaņošanas tehnikas lietojuma, kas bija atbilstošs lauku kultūrvidei un tās tradīcijām. Dzīvais izpildījums noteica arī instrumentu spēles paņēmienus starp muzikantiem muzikantu grupā, kā arī muzikanta balss lietojumu muzicēšanā, kur raksturīgi bija, ka muzikanti nedziedāja vai dziedāja vienu vai divus pantiņu, pārējo tekstu izpildīja deju vakara apmeklētāji. Savukārt 21. gadsimtā muzicēšana bez apskaņošanas tehnikas lietojuma notiek samērā reti, un tās ir tikai dažas situācijas, piemēram, nelielas svinības ģimenes lokā, kāzu

vārtu un jaunā pāra modināšanas rituāli. Muzicēšana uz skatuves nosaka arī dziedāšanas nepieciešamību, jo muzicēšana visbiežāk ir koncerta situācija.

20. gadsimta vidū lauku kultūrvidē noteica darba un atpūtas tradīcijas. Nozīmīga loma bija arī muzicēšanai, kur muzikants bija cienījama persona, kas labi pārzināja vietējās kopienas rituālus un muzikanta lomu tajos. Svarīgākās muzicēšanas situācijas bija talkas noslēgums, tirgus, deju vakari, kāzas un gadskārtu svētki. Muzicēšanas laiks tika pakārtots minētajām situācijām. Piemēram, tirgus dienas bieži vien bija otrdienas vai ceturtdienas (piemēram, Indras pagastā), bet deju vakari tika rīkoti atbilstoši pašu jauniešu iniciatīvai, visbiežāk setdienu vai svētdienu vakaros.

21. gadsimta kultūrvidē tautas muzicēšanai ir vairāk tradīciju atjaunojoša funkcija nevis tradīciju uzturoša funkcija, tāpēc var izdalīt divus veidus, pēc kura muzikanti var saplānot muzicēšanas laiku (1) komercpasūtītāju pieprasījums (piemēram, kāzas, korporatīvie pasākumi), (2) speciāli organizēti tradicionālie pasākumi (vairākas reizes gadā dažādās vietās). 21. gadsimtā ļoti reti tautas muzikanti tiek aicināti muzicēt deju vakaros.

Tradīcijas restaurācijas un atjaunošanas kontekstā nozīmīgi īpaši tautas muzikantiem organizēti pasākumi. Šāda veida pasākumiem ir trejāda nozīme (1) tradīcijas uzturēšana citādā kultūrvidē (salīdzinot ar 20. gadsimta vidū), (2) tradīcijas iedzīvināšana (restaurācija) jaunākās paaudzes muzikantos, izmantojot tiešos tradīcijas nesējus – teicējus vai fiksētos arhīvu materiālus, (3) daļēji tradīcijas fiksēšanas veids.

Tautas muzikantu svētki kā tradīcijas restaurācijas forma

Tautas muzikantu svētki ir pasākums, kas tiek organizēts kopš 2001. gada, kurā piedalās tautas muzikanti no Latvijas un ārzemēm. Svētku pamatideja bija izveidot pasākumu, kurā var muzicēt muzikanti, kas līdz 20. gadsimta 60. gadiem ir bijuši muzikanti deju vakaros (“večerinkās”) un citās sadzīves muzicēšanas situācijās. Par svētku dalībniekiem kļūst (1) tautas muzikanti – vecmeistari, kas muzicēšanas prasmes apguvuši ģimenē 20. gs. 30.-40. gados un pārzina muzicēšanas tradīciju atbilstoši minētā laikposma kultūrvidē, (2) tautas muzikanti, kas muzicēt sākuši 20. gs. 50.-60. gados un tradīciju pārzina daļēji, (3) 20. gs. beigu – 21. gs. sākuma muzikanti, kas zināšanas par muzicēšanas tradīciju ieguvuši ekspedīcijās, no arhīvu materiāliem, izglītības iestādēs vai piedaloties muzikantu svētkos.

Lai kļūtu par minēto svētku dalībnieku, bija jāatbilst organizatoru izvēlētajiem trīs svarīgākajiem kritērijiem, kas raksturo tautas muzikantu: (1) muzicēšana pēc dzirdes jeb muzikālās atmiņas, ko visbiežāk raksturo arī nošu raksta nepārzināšana, (2) mūzikas instrumentu lietojums, atbilstoši kultūrvides tradīcijai un instrumentu modei konkrētā laika posmā, (3) spēlētais repertuārs vai tā interpretācija atbilstoši muzicēšanas situācijai.

Svētku galvenā ideja ir tautas muzicēšanas tradīcijas restaurācija 20. gs. beigu un 21. gs. sākuma kultūrvidē, radot apstākļus tautas muzicēšanas lietojamībai. Teorētiski par minēto svētku organizatoru varētu kļūt ikviens interesents, taču praktiski Tautas muzikantu svētku organizēšanai ir specifiska metodika. Svētku attīstību var iedalīt 2 posmos: (1) no 2001. gada līdz 2006. gadam jeb svētku sākumposms, (2) pēc 2006. gada jeb attīstība pēc 5 gadu darba rezultāta.

Svētku sākumposmā (pirmie 5 gadi) svarīgi bija atrast organizatoru novadā vai pagastā, kurš izprot vai vēlas izprast tautas muzicēšanas specifiku un gatavs apzināt svētku dalībniekus. Dalībnieku “atrašana” un atlase, kas ir tautas muzicēšanas izpētes sākumposms, ir svarīgākā darbība svētku idejas realizēšanā, jo dalībnieki muzikanti – vecmeistari nav aktīvi muzicējoši kultūrvidē. Muzicēšanas visbiežāk notiek noslēgtā vidē, kas ir ģimene vai tuvu draugu loks. Savukārt svētku organizatoram ir svarīgi pārvarēt sabiedrībā izveidojušos stereotipu, ka tautas muzikanti neder muzicēšanai valsts institūciju rīkotajos pasākumos, īpaši – uz skatuves. Šo stereotipu ir radījusi tautas muzicēšanas vērtēšana pēc akadēmiskās

mūzikas kritērijiem un atšķirīgām muzicēšanas situācijām, salīdzinājumā ar 20. gadsimta vidu.

Tautas muzikantu svētku organizēšanas specifika

Tautas muzikantu svētku organizēšanā var izdalīt vairākus sadarbības modeļus, kur, sadarbojoties tradīcijas pētniekam un svētku organizatoram (kultūras darbiniekam, amatierkolektīva vadītājam utt.), tiek attīstīta svētku ideja un līdz ar to sekmēta tautas muzicēšanas prestiža pauagstināšanās.

2. tabula

Sadarbības modeļi

Nr. p.k.	Modelis	Svētku organizēšanas iniciators	Svētku attīstības posms
1.	Pētnieks = svētku organizators	Pētnieks	Pirmie 3 gadi
2.	Pētnieks + svētku organizators	Pētnieks	Pirmie 3 gadi
3.	Svētku organizators + pētnieks	Organizators	3-5 gadi
4.	Muzikanti + svētku organizators	Muzikanti	Pēc 5 gadiem
5.	Svētku organizators + muzikanti	Organizators	Pēc 5 gadiem

Tautas muzikantu apzināšanas un organizēšanas process daļēji svētkos ir nozīmīgs pirmajos piecos gados, jo (1) tautas muzikanti ilgstoši (apmēram 20 gadus) nav publiski muzicējuši un ir bijuši ārpus kultūras norisēm, (2) muzikantam skatuve kā muzicēšanas vieta un tehniskā apskaņošana ir sveša vide, līdz ar to muzikants muzicēšanas situācijā nav noteicošā persona pretstatā muzicēšanas situācijām 20. gadsimta vidū, (3) tas visbiežāk ir koncerta variants, līdz ar to mainās muzicēšanas forma, (4) tautas muzikantam vides maiņa rada diskomfortu un psiholoģisko barjeru, ko visbiežāk raksturo sevis noliegšana vai neidentificēšana ar piederību muzikantu grupai.

Tautas muzikantu svētku sākumposms ir būtisks tradīcijas atjaunošanas uzsākšanā, jo tautas muzikanti tiek atgriezti muzikantu refrences grupā un notiek atkārtota sevis identificēšana ar muzikantu grupu, līdz ar to muzikanti –vecmeistari atjauno praktiskās muzicēšanas prasmes – muzicēšanas tehniku. Atgriežoties muzikantu grupā, veidojas katra muzikanta individuālais repertuārs, kas sākumposmā ne vienmēr ir konkrētā laikposmā pārmantotais repertuārs. Līdzīgi kā 20. gadsimta vidū, muzikanti repertuāru veido atbilstoši sabiedrībā dominējošai mūzikas modei, kas 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā sadzīves muzicēšanas situācijās ir šlāgermūzika. Taču muzicēšanas tradīcijas pētniekam ir iespēja ietekmēt tautas muzikanta repertuāra atjaunošanu, kur visbiežāk atjaunotais repertuārs būs muzikanta bērībā un jaunībā dzirdēts, lietots un līdz ar to pārmantots. Veicot lauka pētījumus un pētniekam dzīvojot muzikantu vidē, pētnieks iegūst autoritāti un kļūst uzticības persona jeb “savējais starp muzikantiem”. Veicot muzicēšanas tradīcijas izpēti, pētniekam ir svarīgi izprast katra muzikanta pārmantoto skaņdarbu daudzumu un arī muzikanta spējas to atjaunot, ko nosaka muzikanta vecums, muzicēšanas pieredze ģimenē un citās muzicēšanas situācijās. Iegūstot autoritātes statusu muzikantu grupā, pētnieks var daļēji koriģēt spēlēto repertuāru Tautas muzikantu svētkos, nosakot, ka vēlas dzirdēt ‘vectēva vai tēva spēlētos gabalus’ vai ‘agrāk večerinkās spēlētos, populārākos gabalus’ līdz ar to uz skatuves tiek atskaņoti vismaz 50 gadus veci skaņdarbi, kas ir minēto muzikantu tradicionālais repertuārs. Pētnieks līdz ar to pasaka, ka muzikanta tradicionālais repertuārs ir nozīmīgāks nekā šī brīža mūzikas mode. Muzikantu – vecmeistaru tradicionālajam repertuāram nokļūstot citādā muzicēšanas vidē (uz skatuves), to sāk izmantot tradicionāli muzicējošās, postfolkloras un citas jauno muzikantu grupas, nodrošinot minētā repertuāra dzīvotspēju mūsdienu kultūrvidē.

Tautas muzikantu svētku sākumposmā nozīmīga loma ir apmeklētājiem jeb skatītājiem, kam parasti ir divējāda attieksme un svētku vērtējums. Pirmkārt, svētki tiek skatīti kā jauns, ne-tradicionāls notikums, salīdzinājumā ar kultūras iestādes piedāvātajiem pasākumiem. Parasti tas rada ieinteresētību par tradīciju un tās izpēti savas ģimenes robežās, īpaši, ja kādā no paaudzēm ir bijis muzikants. Otrā svētku apmeklētāju grupa ir tie, kam ir minimālas zināšanas un izpratne par tautas muzicēšanu, un minētā apmeklētāju grupa tautas muzicēšanu raksturo kā ne-profesionālu muzikantu nokļūšana uz skatuves.

Pēc pieciem gadiem Tautas muzikantu svētku aktualitāte un nozīmība sabiedrībā pieaug. Ir noslēdzies tradīcijas izziņāšanas un atjaunošanas pirmais posms, kas ir ietekmējis gan tradīcijas tiešos nesējus muzikantus, gan kopienu kopumā. Svētku otrajā posmā tautas muzicēšana kļūst moderna jeb modes lieta 21. gadsimta kultūrvidē, līdz ar to turpmāko svētku un tradīcijas attīstībā iezīmējas pozitīvas tendences (1) muzikanti paši sevi definē kā tautas muzikantu grupas pārstāvjus un pieaug muzikantu pašapziņa, (2) interese par svētkiem tautas muzikantiem pieaug valsts institūcijās (kultūras namos), (3) sāk veidoties jaunas muzikantu grupas, (4) aktīvāk turpinās mūzikas instrumentu restaurācija.

Svētku organizatoriem šajā posmā par galveno uzdevumu izvirzās svētku idejas (svētki tiešajiem tradīcijas nesējiem) noturēšana, jo līdz ar jaunu muzikantu grupu rašanos un jaunās paaudzes muzikantu aktīvu muzicēšanu mainās sabiedrības pieprasījums pēc kvalitatīvāka piedāvājuma, ko, visbiežāk raksturo jauno muzikantu precīzāka muzicēšanas tehnika nekā gados vecākiem muzikantiem. Svētku apmeklētājiem parasti svarīgs ir muzikantu izpildītais repertuārs, kam jābūt mūsdienīgam, modernam (analogā situācija ir arī 20. gadsimta vidū), tiek izvēlēta radio un TV dzirdētā mūzika (visbiežāk popmūzika, šlagermūzika), līdz ar to 20. gadsimtā pārmantotais repertuārs ne vienmēr ir aktuāls.

Līdzīga tendence iezīmējas arī muzikantu – vecmeistaru repertuārā, taču tā izvēli tieši svētku sakarā var ietekmēt svētku organizators un visbiežāk tradīcijas pētnieks.

Muzikanti – vecmeistari svētku tradīcijas attīstības otrajā posmā ir sākuši apzināties sevi kā muzicēšanas tradīcijas tiešos nesējus, līdz ar to viņi ir atgriezti muzikantu grupā, kā arī ir iepazinūši jauno skatuves muzicēšanas situāciju. Muzikanti – vecmeistari ir uzlabojuši vai arī atjaunojuši muzicēšanas prasmes un tehniku. Minētie pirmais un otrais svētku attīstības posmi ir vissvarīgākie tautas muzicēšanas tradīcijas atgriešanai kultūrvidē, jo pēc otrā svētku posma Tautas muzikantu svētki tiek organizēti vairākās Latvijas vietās (Ciblas novada Pušmucovas pagastā, Kārsavas novada Salnavas pagastā, Saldus novada Lutriņu pagastā, Viļakas novada Medņevas pagastā u.c.) (Dukaļska, 2003-2014). Pēc svētku attīstības pieciem gadiem nozīmīgi ir svētku organizatora un pētnieka trešais, ceturtais un piektais sadarbības modelis, kur pētnieks vairs nav galvenais idejas nesējs. Tautas muzicēšanas tradīcija ir ieguvusi patstāvīgu dzīvotspēja kultūrvidē, kur bieži vien paši muzikanti izrāda iniciatīvu svētku organizēšanai.

Secinājumi

Tautas muzicēšanas tradīcija ir viens no sabiedrības kultūru raksturojošiem komponentiem, kas savu nozīmību spēj saglabāt, mainoties sabiedrības dzīvesveidam un tā ietekmei uz mūzikas tradīciju. Savukārt 21. gadsimtā daļēji vai pilnībā izzudušas tradīcijas atjaunošanas un saglabāšanas procesā ir nozīmīgi inovatīvi risinājumi, ar kuru palīdzību tradīcija spēj iedzīvoties un funkcionēt jaunā kultūrvidē. Piedāvājot inovatīvus risinājumus, ir svarīgi saglabāt tradīcijas un inovācijas proporcionālas attiecības, jo tradīcija ir pamats lokālās kultūras attīstībā. Tautas muzicēšana ir tieši lauku kultūrvidē raksturojoša tradīcija. Tautas muzicēšanu raksturo pieci kritēriji:

- dzīvā muzicēšana pēc dzirdes;
- muzikantu vecums, kur par muzikantu kļūst 6-14 gadu vecumā;
- tautas mūzikas instrumentu lietojums;

- lokālai kultūrvidei atbilstošas muzicēšanas situācijas;
- muzikanta individuālais repertuārs, kas var būt mantots vai personīgi dzīves laikā izveidots.

Minētie kritēriji ne tikai raksuro individuālo pieredzi, bet lokālo tautas muzicēšanas kultūru kopumā jebkurā laika posmā.

21. gadsimta kultūrvīdē tautas muzicēšanas tradīcija vairs netiek pārmantota, un tāpēc ir svarīgi atjaunot šīs tradīcijas funkcijas. Svarīgs faktors ir tradīcijas nesēji muzikanti, kas muzicēšanas prasmes ir pārmantojuši, taču vairs nav aktīvā muzicēšanas pozīcijā. Lai tautas muzicēšanas funkcijas atjaunotu, tiek organizēts pasākums – svētki tieši minētajiem muzikantiem. Svētku organizēšanas metodika tiek izstrādāta tā, lai muzikantam radītu iespēju atgriezties muzikantu grupā, kas notiek caur muzicēšanas tehnikas uzlabošanu, instrumentu restaurāciju, personīgā repertuāra atjaunošanu. Svētku organizēšanā nozīmīgs faktors ir pētnieka un organizatora sadarbība. Tradīcijas atjaunošanai, organizējot muzikantu svētkus, ir divi posmi: pirmie pieci gadi, kas ir svarīgi tieši tradīcijas nesējiem, un nākamais posms pēc pieciem gadiem, kas ir nozīmīgs sabiedrībai, jo tas nodrošina tradīcijas turpinājumu.

Summary

Folk music-making tradition is among the components characterising the culture of a given society, having preserved its importance through the changes of the lifestyle of the society and despite its influence on the music tradition. On the other hand in the 21st century for the process of restoration or preservation of a partly or completely lost tradition innovative solutions are of high importance, helping the tradition to find its place and function in a new culture environment. When offering such innovative solutions it is important to retain the proportion between the tradition and the innovation, as the tradition is the basis for the development of the local culture. The choice of the innovative solutions is determined by the components characterising the folk music-making tradition, according to their functions in 1920's-40's and at the turn of the 21st century: the place of performance, performance situation, the musical instruments, funding, technical issues and the time of performance.

Folk music-making is a tradition most frequently characterising particularly the cultural environment of the countryside. A folk musician is characterised by 5 criteria: live performance by hearing, the age of the musicians, where a person becomes one at the age of 6-14 years, use of folk instruments, participation in performance situations suiting the local culture environment and the individual repertoire of the musician, that may be inherited or created over the course of one's own life. The aforementioned criteria not only characterise the individual experience, but also the local folk music-making culture as a whole at any period of time.

The music-making tradition is substantially influenced by changes in the countryside culture environment, when the traditional lifestyle changes. This especially influences the place of performance and along with that – the performance situation. On the other hand, the performance situations at the beginning of the 21st century can only form and become meaningful after the stage of the restoration of the music-making tradition, when the tradition has been lost, lost partially or transformed. A single situation has remained unchanged through centuries, namely – wedding, but the status of the musician has changed in that situation. In the mid-twentieth century the musician was a special, honourable person at a wedding, perfectly knowing the wedding rituals, with an analogous status also awarded the groups of musicians. Accordingly, in the culture space of the 21st century an individual musician knowledgeable of the tradition cannot acquire the status of a wedding musician anymore, this is reserved for the groups of musicians, restoring the tradition.

The use of the musical instruments in the performance situations of the 1920's-40's was most frequently determined by (1) their availability (instruments inherited in the family, made or bought), (2) the necessity of particular instruments in a particular performance situation (wedding, seasonal festivity, joint work event, dances), (3) the prestige of the musician within the group (a more modern instrument in relation to instruments traditionally used in the group, higher prestige within the group). At the beginning of the 21st century the use of instruments is mainly determined by their availability, but the instruments are rarely inherited.

Another important component within the music-making tradition is the funding or remuneration of the musician's work, mainly determined by the musician's individual prestige and the traditions of the culture environment. The folk music-making in the mid-twentieth century was characterised by the live performance without any power amplification, respectively determining the playing techniques of different instruments used to create ensemble sound within a group, as well as the use of a musician's voice in performance: the musicians did not sing or only sang a verse or two, with the audience of the dance singing the rest. In the mid-twentieth century the countryside culture environment determined the work and recreation traditions, where specific time

was allocated for music-making at festivities, dances, etc. In the culture environment of the 21st century folk music-making has more of a tradition restoration than tradition maintenance function, thus the time of performance is influenced by demand of the commercial customers and specially organised traditional events (several times a year in different places). In the 21st century the folk musicians are really seldom invited to play dances.

In the context of tradition restoration and re-introduction events specially organised for the folk musicians gain special importance. The main event of the folk musicians currently is the Folk Musician Festival (2001-2014). The methodology of the festival's organisation is developed so that to provide the musicians with an opportunity to re-enter a group by improving the playing technique, restoration of instruments, improvement of individual repertoire. In organisation of the festival the co-operation of a researcher and the organiser is an important aspect, also determined by the development stages of the festival: the initial stage (5 years), which is of particular importance for the tradition-carriers, the next stage after the five years, forming the social understanding of the tradition. The Folk Musician Festival ensures the existence of the tradition in the culture environment of the 21st century. It facilitates the restoration of the tradition and its transmission to the musicians of the youngest generation, that takes place through encounters with the direct tradition-carriers – the informants or through use of archive material.

Literatūra un avoti

1. Bula, D. (2011). *Mūsdienu folkloristika paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne.
2. Handler, R., Linnekin, J. (1984). *Tradition, Genuine or Spurious*. *Journal of American Folklore*. Vol. 97, No. 385.
3. *Lauka pētījumu materiāli*. (2001.-2014.). I. Dukaļskas personīgais arhīvs.
4. Negus, K., Pickering, M. (2004). *Creativity, Communication and Cultural Value*. London: SAGE Publications.
5. Pekkila, E. (1991). *Folk music, tourism and authenticity*. *Finnish-Hungarian symposium on music & folklore research 15.-21.11.1987*. Tampere (ed. Antti Koironen). Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
6. *Tautas muzikantu svētku video ieraksti* (2003.-2014.). I. Dukaļskas personīgais arhīvs.
7. Чернявская, Ю. (1998). Народная культура и национальные традиции. *Минск: Вестник Томского государственного университета № 1*. Skatīts 11.08.2014. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Chern/index.php.
8. Колодин, А. (2011). Культура как явление и понятие. Культура веры. *Путеводитель сомневающимся*. Skatīts 14.08.2014. <http://religiocivilis.ru/component/content/article/1307--tradicii-i-innovacii-v-kulture.html?start=3>.
9. Логинова, М. (2011). Проблема инновации в культуре. *Журнал "Регионология" №2*. <http://regionsar.ru/node/714>.
10. Заицева, Т. (2011). Проблема взаимодействия традиции и новации в контексте изучения многообразия культурного опыта (региональные и локальные измерения). *Минск: Вестник Томского государственного университета № 1*. skatīts 11.08.2014. <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-vzaimodeystviya-traditsii-i-novatsii-v-kontekste-izucheniya-mnogoobraziya-kulturnogo-opyta-regionalnye-i-lokalnye-izmereniya#ixzz30pZtK9bE>.

VĒLREIZ PAR DZEJAS UN MŪZIKAS MIJEDARBI JĀZEPA VĪTOLA KORDZIESMĀS

Another View at the Interaction of Poetry and Music in Jazeps Vitols' Choral Works

Ilma Grauzdiņa

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, e-pasts: ilma.grauzdina@jvlma.lv

Abstract. *The aim of the research is to explore creation of musical form of Jazeps Vitols' (1863-1948) most expanded a cappella choral works. Although Jazeps Vitols' choral works have been discussed in monographs and in several scientific articles, the musical form of choral songs is often individual, therefore students still have difficulties to determine the musical form of compositions, and this aspect provokes ardent discussions among experts. The author of the article bases her opinion first of all on a comprehensive analysis of the poem (images, language, dramaturgy, composition) set in the choral work and, secondly, on the comparison between results of analysis and implementation of these parameters in J. Vitols' music. Such an approach lets to define more accurately the musical form of choral song – the total product born out of the cooperation of the two arts. Furthermore, such comprehensive view allows to reveal important characteristic features of individual style of the composer and stylistic details of musical compositions, understanding of which could be useful for performers – conductors and singers.*

Keywords: *Choral music, composition of poetry, dramaturgy, principle of reprise, process of creation of musical form, strophe, strophic forms in music.*

Ievads

Kā liecina pedagoga darba gados uzkrātie novērojumi, zināmas grūtības studentiem arvien ir sagādājusi kordarbu formas noteikšana. Dziesmu risinājumi mēdz būt tik individuāli, ka mēģinājums iepazīto mūziku pielāgot kādām vispārzināmām formu shēmām it bieži cieš neveiksmi: muzikāls cilvēks jūt, ka izvēlētais formas tips neatbilst intuitīvi sajūtajam dziesmas risinājumam, bet „kā to visu kopā nosaukt” – nezina vai šaubās.

Neveiksmju iemesls pa lielākai daļai rodams vokālmūzikas specifikas pietiekamā nenovērtēšanā. Teorētiski visi atzīstam, ka dziesma ir dzejas un mūzikas sadarbības produkts. Praksē turpretim ne vienmēr pietiekami iedziļināmies dzejas tēlu veidotajā dzejoļa dramaturģijā un kompozīcijā. Taču šī analīzes stadija ir nepieciešama, jo pēc tam seko dzejoļa radītās vīzijas salīdzinājums ar komponista izvēlēto variantu – ar dziesmu kā mūzikas sacerējumu, kuram piemīt sava muzikāla dramaturģija un sava forma. Šajā ziņā katrs vokāldarbs ir unikāls, jo dzejas tēlu iekšējā dzīve vienmēr var būt dažādi izprotama: komponists nekad „neatšifrē tekstu”, viņš to interpretē. Komponista interpretācijas rezultāts savukārt veido bāzi un argumentāciju atskaņotāja – diriģenta, dziedātāja – izvēlētajam muzikālajam lasījumam.

Darba mērķis

Šī raksta autores veiktā pētījuma mērķis ir mēģināt saprast, kāds bijis Jāzepa Vītola radošās domas ceļš no dzejoļa teksta līdz kordziesmas partitūrai. Ārpus uzmanības loka atstātas vai tikai pieminētas ir dziesmas, kuras pamatā atbilst vispārzināmajiem risinājumiem un bez grūtībām ir salāgojamas ar vienkāršākajām formu shēmām. Detalizētākai analīzei turpretim ir pakļautas tās *a cappella* dziesmas, kurās vērojami sarežģītāki vokālās formveides procesi vai kuras retāk aplūkotas citos Jāzepa Vītola kordziesmu izpētei vēltītos avotos (Graubiņš, 1944; Kļaviņš, 1972; Письменная, 1976; Lindenbergs, 2001; Klotiņš, 2008 u.c.). Taču raksta virszdevums sniedzas pāri Jāzepa Vītola dziesmu iepazīšanai – autore cer, ka tajā paustās atziņas interesentiem noderēs arī analizējot citu autoru formas ziņā sarežģītākus, neviennozīmīgi traktējamus darbus.

Materiāls un metodes

Dziesmas aizmetnis komponista apziņā rodas tajā brīdī, kad viņš ierauga un sadzird konkrēto dzejoli daudzu citu vidū. Šī komunikatīvā kontakta nodibinājums vēl ir tikai pirmais solis dziesmas tapšanas virzienā. Tam seko vairāk vai mazāk apzināts komponista darbs ar dzejoļa tekstu, kas absolūti nepieciešams tad, ja teksts ir izvērsts. Ir lietderīgi un interesanti kordziesmas analizētājam veikt šādu virtuālu darbību – iztēloties komponista domu gaitu, plānojot kādas topošas dziesmas arhitektoniku.

Tiesa gan, dzejas dziļai analīzei nepieciešamas pamatīgas zināšanas par poēzijas mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem¹. Taču daudzi pamatjēdzieni un termini mūzikā un dzejā sakrīt. Katram dzejolim ir sava tēma jeb tematika, kas izpaužas vienā vai vairākos galvenajos tēlos, kurus papildina blakustēlu buķete. Tēls ir „„iekšējās realitātes” iemītnieks, kas atdzīvojas literatūrā un mākslā, pārvēršoties varoņos, personāžos, dabas stūrīšos, kas vienlaikus var būt noskatīti „ārējā realitātē”, gan arī radušies „tur kaut kur” (sapņos, vīzijās, rakstniekam sēžot pie rakstāmgalda)” (Kursīte, 2002: 409). Mūzikā tēls parasti saistīts ar mūzikas raksturu un noskaņu, kuru rada un konkretizē žanra elementi, muzikālās izteiksmības tipi, muzikālās semantikas daudzveidīgie paņēmieni.

Tēlu izkārtojums veido dzejoļa dramaturģiju un atspoguļojas kompozīcijā. Dramaturģija ir saistīta ar tēlu attiecībām, daiļdarba sižetisko vai psiholoģisko virzību. Savukārt par kompozīciju jebkurā laika mākslā sauc darba uzbūvi, struktūru, atsevišķo elementu izkārtojumu. Dzejoļa kompozīcija tēloto pārdzīvojumu vai notikumu secību atspoguļo mērķtiecīgi izkārtotos dzejas pantos, mūzikā savukārt to veic skaņdarba formas daļu un posmu rindojums.

Gan dzejai, gan mūzikai ir sava metroritmiskā un sintaktiskā organizācija – dalījums savstarpēji salīdzināmos posmos. Dzejas metrs un ritms, tāpat specifiski vārdiskās izteiksmes paņēmieni būtiski ietekmē dziesmas muzikālo izteiksmību, tādēļ veicot dziesmas kompleksu analīzi, to izpēte ir absolūti nepieciešama. Taču šī raksta kontekstā īpaši izceļama ir strofa jeb pants kā dzejoļa kompozīcijas pamatvienība². Tās līdzinieks prozā ir rindkopa, tātad – jēdzieniski vienota, sintaktiski noslēgta uzbūve. Strofas vienotība, pietiekami plašs izvērsums un nošķirums no turpmākā teksta par pašu dabiskāko formas dalījuma principu dziesmā izvirza strofiskumu. Ar dzejoļa strofu atbilstības (vai neatbilstības) konstatāciju mūzikas formas posmiem sākas jebkuras vokālas kompozīcijas formas izpratne.

Kad konstatēts, kur un kā mūzikas tekstā ir ievilkta dzejas strofām atbilstošas robežas (tās iezīmē harmoniskās, intonatīvās, metroritmiskās kadences, cezūras, tematisma vai izklāsta veida maiņa), tad jānoskaidro katrā posmā dominējošais izklāsta veids, kas pamatvilcienos sniedz atbildi uz jautājumu: kāda ir attiecīgā posma funkcija kopējā formā. Ekspozīcijas tipa izklāstam, kā zināms, ir raksturīga tematiska, tonāla un strukturāla noturība, sakārtotība, bet attīstošajā izklāstā dominē nenoturība, mainība. Noslēguma sajūtu rada īpaši noturību pasvīturoši paņēmieni (tonikas ērģelpunkts, atkārtoti kadencējumi, nelielu struktūrvienību atkārtojums, tempa *ritenuto* u.tml.). Teksta klātbūtne, protams, iespaido minētajiem izklāsta veidiem tipisko paņēmienu lietojumu, tomēr to atšķirība paliek spēkā arī vokālmūzikā un ir viens no drošākajiem padomdevējiem dziesmas formas noteikšanā.

Šīs pieejas pamatā likta formas funkcionālā izpratne, kas mūzikas zinātnē stabili iesakņojusies jau kopš Viktora Bobrovska grāmatas “Mūzikas formas funkcionālie pamati” (Бобровский, 1978) izdošanas un uzskatāma par vispāratzītu formas analīzes metodoloģisko

¹ Lakoniskā un pievilcīgā formā izklāstītas, tās atrodamas, piemēram, Janīnas Kursītes grāmatā “Dzejas vārdnīca” (Kursīte, 2002).

² Līdzās t.s. stingrajām strofiskajām formām, kuru ietvaros pantu rindas saista noteikts atskaņu izkārtojums, apjoms vai metriskā uzbūve, pastāv arī brīvā strofika jeb brīvais pants un astrofija jeb dzeja bez dalījuma pantos. Taču Jāzepa Vītola kordziesmās tādu dzejoļu ir samērā maz.

bāzi³. Tomēr dzīvajā praksē konkrētie risinājumi ir tik daudzveidīgi, ka ik pa laikam nākas sev atgādināt funkcionālās pieejas pamatprincipus. Pētāmās tēmas kontekstā tas pirmām kārtām saistīts ar dzejas un mūzikas formveidei līdzīgām dramaturģiskajām funkcijām.

V. Bobrovskā izpratnē muzikālo dramaturģiju veido dramaturģiskos elementos iemiesotu kontrastu, izteiksmības tipu un psiholoģisko stāvokļu attīstības process, kurš visbiežāk tiek organizēts uz dialektiskās triādes pamata⁴. Ar dramaturģisko elementu te tiek saprasta „iekšējā muzikālā laika vienība, kurā rodas, attīstās un noslēdzas mākslinieciskās idejas realizācijā būtisks muzikālais notikums” (Бобровский, 1978: 60). Līdzīgas likumsakarības darbojas arī izvērstu dzejījumu mākslinieciskā laika organizācijā, kur tēlu veidotās dramaturģiskās funkcijas ir saistītas ar formas asociatīvo, semantisko aspektu, bet kompozicionālās funkcijas – ar formas konstrukciju, arhitektonisko uzbūvi.

Un tāpat, lai augšminēto teorētisko nostādņu gaismā nonāktu līdz kordziesmas kopējās formas izpratnei, ieteicams veikt šādus metodiskus soļus:

- 1) noskaidrot dzejoļa galvenos un blakustēlus, to savstarpējās attiecības un dzejoli ietvertu dramaturģijas tipu (pamattēla pakāpenisks izvērsums, kontrasttēlu pretstati, to konfliktējoša sadursme, atrisinājums);
- 2) izprast dzejoļa kompozīciju – strofikas īpatnības, dzejas valodas izteiksmes līdzekļus, muzikālai formveidei potenciāli noderīgus paņēmienus (piemēram, vārdiskus atkārtojumus refrēnu, arku, reprīzes veidā);
- 3) mēģināt atsegt komponista redzējumu attiecībā uz dzejas dramaturģiju un kompozīciju, kas izpaužas mūzikas tēlu sistēmas plānojumā un muzikālā procesa organizācijā;
- 4) ņemot vērā noskaidroto, definēt dziesmas kopējo formu, bet, ja nepieciešams, atzīmēt arī otrā plāna formu vai vairāku formveides principu sadarbību.

Jāzepa Vītola kordziesmu tematiskā ievirze

Neraugoties uz reālajā dzīvē pastāvošo lielo daudzveidību, pēc tematiskās ievirzes pamatā izšķir sabiedrisko, tostarp patriotisko dzeju, filozofisko, reliģisko, intīmo un dabas liriku. Ar šo grupējumu pa daļai korespondē dzejoļu raksturojums pēc autora valodiskās pašizpaušmes. Šajā skatījumā tiek izdalīta: a) oratoriskā jeb manifestējošā dzeja – sabiedrību rosinoša, iedvesmojoša; b) narratīvā jeb stāstošā lirika, kas izvērsti attēlo kādu norisi; c) meditatīvi tēlojošā dzeja, kam raksturīga liriskā varoņa pārdzīvojumu izpaušmes iekļāvums aprakstošā tēlojumā, d) reflektējošā „es formā” izteikta meditatīvā lirika – vissubjektīvākā, visliriskākā (Lirika (dzeja). www.letonika.lv).

No nosauktajiem dzejnieku pašizpaušmes veidiem Jāzepam Vītolam nepieņemama šķiet pēdējā. To pauž jau par hrestomātiskiem kļuvušie vārdi, kas lasāmi 1933. gada kordziesmu izdevumam pievienotajā J. Vītola rakstā “Mana koradziesma”: „Koradziesmā visādas indiskrēcijas ap paša „Es” man šķietas ar labu garšu nekādi nesavienojamas” (Vītols, 1933: 292). Turpretim citu jomu darbi J. Vītola kormūzikā pārstāvēti bagātīgi – te atrodam gan oratoriska spara piepildītas patriotiskas dziesmas, gan liroepikai piederošas balādes un poēmas, gan dabas gleznas un pārdomu rakstura miniatūras.

Turklāt jāpasvītro, ka J. Vītola daiļradē dzejoļa tematisko ievirzi gandrīz vienmēr nepārprotami spilgti piesaka dziesmas sākums – ekspozīcijas posma muzikālais materiāls. Visbiežāk – kā iekšēji pabeigta, noapaļota tēze perioda formā. No otras puses, tematiski

³ Funkcionālā pieeja saglabāta praktiski visos vēlākajos muzikālās formveides zinātniskajos pētījumos un formas mācību grāmatās, tostarp izdevumos, kas veltīti vokālo formu specifikas iepazīšanai (Анализ вокальных произведений, 1988; Холопова, 2008).

⁴ Ar dialektisko triādi domāta universāla, jebkuru procesu raksturojoša *i:m:t* formula, kas simbolizē procesa sākumu (*initium*), turpinošu attīstību (*motus, movere*) un noslēgumu (*terminus*).

žanriskā dziesmu viennozīmība (sižetiska balāde, oda, dabas glezna u.tml.) daudzos gadījumos ir radījusi „pēdējās strofas fenomenu” jeb īpašas nozīmes piešķirumu dziesmas dramaturģiskās līknes noslēguma stadijai.

J. Vītols kā muzikālās formas plānotājs un veidotājs

J. Vītola kā dziesmu formas „arhitekta un būvmeistara” darbu zīmīgi raksturo paša komponista izteicieni. No Ausekļa “Gaismas pils” oriģināla deviņiem pantiem komponists „ilgi ar savu sirdsapziņu kaulējies”, divus pantus ir svītrojis, citādi neesot varējis muzikālo formu glābt (Vītols, 1933: 291). Savukārt par “Beverīnas dziedoni”, kura tekstu komponēšanai ieteikusi Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas 1891. gadā izsludinātajam kordziesmu konkursam, J. Vītols bažīgi sacījis: „Lūk, kādus tekstus nevajag izraudzīt godalgojamai kompozīcijai”, ar to domājot dzejoļa garumu un tajā tēloto notikumu daudzumu (Vītols, 1933: 291). Taču, kā zināms, komponists lieliski ticis galā gan ar šo, gan daudziem citiem izvērstu dzejoļu tekstiem. Acīmredzot tieši tādēļ, ka plānošanas stadiju uzskatījis par svarīgu kordziesmas tapšanas daļu, bet nevainojami sabalansētu muzikālo formu – par svarīgu darba rezultāta rādītāju.

To apstiprina vairāku pētnieku atziņas. Lūk, daži piemēri no Jēkaba Graubiņa rakstītā. Viņš uzsver, ka lielajās dziesmās J. Vītolam ļoti svarīgi panākt viengabalainību un nepārtrauktību – „saistīt domu pie domas nepārtrauktā plūdumā un tā radīt veselu dziesmas formu” (Graubiņš, 1944: 364). Turklāt, „tā kā teksti ir ārkārtīgi individuāli, tad tie paver visdažādākās modificēšanas iespējas parastajās formās un pavisam jaunu formu radīšanā” (Graubiņš, 1944: 364). Taču to darot, „formas pārskatāmības un uztveres vieglums tiek panākts ar gudri ielānētiem atkārtojumiem” (Graubiņš, 1944: 364). Citētajām J. Graubiņa domām pievienoju vēl Jāņa Zālīša atziņu, ka J. Vītols „přimāro nozīmi piedēvē savā mākslā *formai* ar tās loģiskajām konsekvencēm [...]. Secinājums: vienīgi forma ir tas zelta trauks, kas spēj saglabāt satura mainīgās un nemainīgās vērtības. Ne improvizācijas plūsma, bet gan stingri muzikālās izbūves principi vadījuši Vītolu radītāja darbā” (Zālītis, 1944: 390).

No J. Vītola kora daiļradei raksturīgajiem „muzikālās izbūves principiem” priekšplānā izvirzās divi – strofiskuma princips un reprīzes princips.

Strofiskums – dziesmas formveides bāze

Viens no formas skaidrības radītājiem J. Vītola kordziesmās ir dzejas strofas kā jēdzieniskas vienības respektēšana, mūzikā to interpretējot kā periodu vai uz viena tematisma balstītu attīstošu posmu – mūzikas strofu. Atkāpes no šī principa vērojamas tikai retos gadījumos un vienmēr saistītas ar kādu īpašu mērķi. Visuzskatāmākajā veidā strofiskuma princips realizējas strofu formā un tās paveidos⁵. Te daži piemēri teiktajam.

- Strofu formā (a a a...) pirmā panta mūzikas materiāls tālāk tiek izdziedāts vairākkārt ar jauniem vārdiem. Pašas muzikālās strofas forma var būt jebkādas struktūras periods (“Mežezers”, “Dievišķais mirdzums”), vienkārša divdaļforma kā pants ar piedziedājumu (“Jau logā izdziest saules stars”), vienkārša divdaļforma ar tematiski patstāvīgu papildinājumu (“Nogrimusī pilsēta”, “Latvijas skolotāju himna”).
- Variētu strofu formā (a a₁ a₂...) pantu atkārtojumos tiek saglabāta melodija un strofas struktūra, bet mainās faktūra, kora instrumentācija, kas var veidot savu

⁵ Vācu tradīcijā ar terminu *dziesmas forma* (*Liedform*) saprot vienkāršu divdaļformu un vienkāršu trijdaļformu. Strofiskā sakņoto formu raksturojumam tiek lietoti apzīmējumi *Strophenlied* (strofu dziesma), *variirtes Strophenlied* (variētu strofu dziesma) un *durchkomponiertes* („caurkomponēta” dziesma) (Kühn, 2001: 166). Šajā rakstā tiek lietota diferencētāka strofu formu klasifikācija, kas labāk spēj atklāt un skaidrot vokālās formveides procesus.

dramaturģijas līkni, radot sākotnējā tēla pakāpenisku pāraugsmi (“Rīgā pirkur sirmu zirgu”, vairākas tautasdziesmu apdares).

- Variantstrofu formas ($a_{v1} a_{v2} a_{v3}...$) pamatpazīme ir vienādi vai ļoti līdzīgi strofu sākumi un dažādi turpinājumi. Piemēram, balāde “Karalis un bērslapīte” sastāv no četrām variantstrofām. Sižetiskā stāstījuma dēļ izvērslākā ir caurviju attīslībā veidotā III strofa, bet pēdējā, atbilstoši balādes tradīcijām, beidzas ar pēkšņu, dramatislu aprāvumu. Variantstrofu forma J. Vītola mūzikā samērā plaši tiek lietotas dziesmu attīslības fāzē. Tās vērtīgākā īpašība šajā situācijā ir iespēja, saglabājot strofas struktūru un muzikālā tematisma raksturīgus elementus, reaģēt uz dzejas blakustēliem. Tas vērojams, piemēram, “Himnā” (“Tev, latvju tautas...”), kas veidota saliktā trijdaļformā ar divām variantstrofām vidusdaļā (4 strofas: $aR // b_{v1}/ b_{v2} // aR$).
- Caurvijstrofu forma ($a b c...$) veidojas tad, ja muzikālo notikumu izklāsta gaitā katrai dzejas strofai atbilst tematiski patslāvīga mūzikas strofa. Atšķirībā no caurviju attīslības kā vispārēja principa un caurvijformas kā fragmentāras, teksta pavērsieniem tieši sekojošas atrises, caurvijstrofu forma saglabā muzikālā vēstījuma daļījumu dzejas pantiem atbilstošos mūzikas posmos. Caurvijforma „tīrā veidā” Vītola kormūzikā tikpat kā nav sastopama. Pat, piemēram, miniatūrās “Rīta dziesma”, “Diena beidzas”, “Mēnestiņš meloja”, kur mūzika patiešām reaģē uz katru teksta iezīmētu niānsi, tomēr ir samānāma vienkāršās divdaļformas „virsvaldība”. Turpretim caurvijstrofu forma J. Vītola darbos sastopama bieži – komponistam tā šķitusi piemērota gan plašāku dziesmu attīslības fāžu noformējumam, gan dziesmas kopējai formai. Piemēram, *Rudens* teksta sešas strofas, pa pāriem apvienotas, veido struktūru $://a://b://c://$. Katru posmu pārstāv ekspozīcijas tipa periods, bet tos apvieno *Līgo!* refrēna motīvs.
- Sižetiskos vai nosacīti sižetiskos dzejoļos ar garākiem tekstiem panti parasti tiek grupēti atbilstoši tēliem. Līdz ar to mūzikas posmi kļūst plašāki un caurvijstrofu forma pārtop par kontrastu sastatformu, kuras būtība ir tematiski patslāvīgu, kontrastējošu un pietiekami izvērslu formas daļu rindojums. Posmu patslāvības dēļ kontrastu sastatforma ir radniecīga saliktajām formām. Noskaidrojot katras daļas funkciju, formas modeli iespējams precizēt, gan rēķinoties ar to, ka virknei izvērslto kordziesmu iespējamas vairākas formas interpretācijas.

Ja kontrastējošie posmi ir divi, var runāt par saliktu divdaļformu (AB). Tādu sastopam balādē “Daugava” (6 strofas: A ($a / b / b$) B ($c < / d e$))⁶, „pagāniski-ģeniālajā ditirambā” (J. Vītols) “Trimpula” (6 strofas: A ($a / b_{v1} / b_{v2}$) B ($c / c_{att} / c_1$)), arī vīru kora dziesmā “Staburadze”. Pēdējā sniedz Ausekļa dzejai tipisku tēlu pretnostatījumu – skumjā Staburadze Daugavas krastā un brīvās tautas nākotnes vīzija. Starp abām vienkāršajām trijdaļu formām izskan pirmsikta saite. Formu individualizē pirmās daļas tematisko elementu iēpludinājums otrajā, kas „laimīgo” B daļu ļauj dzirdēt kā „skumjās” A daļas transformētu variantu.

⁶ Ar simbolu $x <$ (šajā gadījumā $c <$) formu shēmās tiek apzīmēts J. Vītola kordziesmās bieži sastopams uz patslāvīgas strofas teksta bāzes veidots posms – pirmsikta saite uz reprīzi vai kodu. Šajos posmos maksimāli koncentrētā veidā J. Vītols īsteno caurviju attīslības principu, ilustrējot vai psiholoģiski akcentējot katru konkrētai situācijai svarīgu detaļu. Par šīm formveides īpatnībām raksta autore ziņoja komponista 150. jubilejas atcerei veltītajā starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Jāzeps Vītols: personība, daiļrade, konteksti* 2013. gada 10.-12. oktobrī JVLMA referātā “Situācijas gleznas Jāzepa Vītola a cappella kormūzikā”.

Jāzepe Vītols / Auseklis “Staburadze”⁷

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Daugaviņa māmuliņa asarotus viņus veļ...</i>			<i>Celies augšā, Staburadze!</i>	<i>Brīvi laiki Latvijā!</i>			
a (13)	a _{att} (9)	a (13)	b <pirmsikta saite (14)	c(9)	c _{att} a _v (9)	a _{att} (9)	c ₁ a _v (9)
la-(re)-la			(nenoturība)	La- (si;fa#)-La- (re;la)-La			

Kontrastu sastatformai pilnībā atbilst “Beverīnas dziedoņa” risinājums (ABCd<E). Bet, piemēram, “Sauls svētku” skaidrojumā tikai individuālā sajūta izšķirs, kuram apzīmējumam dot priekšroku – vai saukt to par triju daļu sastatformu (ABC) vai divu daļu sastatformu ar patstāvīgu un izvērstu ievadu. Dažādi tulkojama ir “Karaļmeitas” forma (ABc<AB₁) (Lindenbergs 2001: 12). Dažādi skaidrota ir arī struktūra ABCB₁A, kas iezīmējas kora gleznā “Dāvids Zaula priekšā” – kā koncentriskā forma (Kļaviņš 1972: 100), kā salikta trijdaļu forma (Lindenbergs 2001: 32). Šī raksta autore skatījumā, svarīgi ir respektēt muzikālās dramaturģijas aspektu, kas te saistīts ar konflikta izvērsumu vidus zonā (BCB₁); tādēļ snaudošās valstības tēlojumu malējās daļās pilnībā var dēvēt par prologu un epilogu. Līdzīga situācija veidojas balādē “Rūķīši un Mežavecis” (ABCA): galvenie notikumi un konflikts aizņem kompozīcijas centrālo daļu (BC), tādēļ malējās daļas (sniegotā kļajuma tēlojums) drīzāk saucamas par „gleznas rāmi”.

Reprīzes principa sadarbība ar strofiku

Agrāk izskanējuša tematisma atgriešanās pēc citiem muzikālajiem notikumiem jeb reprīzes princips ir viens no „uzskatāmākajiem” muzikālās formveides skaidrotājiem. Vokālmūzika daudzos gadījumos it kā varētu iztikt bez reprīzēm – teksts pats par sevi jau noapaļo dzejoli. Tomēr Vītols reprīzi izjūt kā formveides svarīgu sastāvdaļu, tādēļ vienmēr to izmanto tad, ja atgriežas sākotnējais tēls vai dzejas teksts, bet daudzkreiz arī tad, ja dzeja nemaz neprasa mūzikas atgriešanos.

Atkarībā no strofu skaita un tēlu izvietojuma var veidoties dažādi reprīzes formu varianti. Tā, piemēram, vienkāršajā trijdaļformā ar attīstošu vidusposmu (a / a_{att} / a₁) ērti jūtas dzejoļi ar trīs pantiem (“Lūgšana”, “No Dieva savienoti”, “Ziemas svētku dziesma”, “Sveiki”), taču tai piemērota tiek arī četru pantu dziesma “Pār kalniem un lejām” (a / a // a_{att} // a₁). Tāpat dažādu strofu skaitu sastopam dziesmās, kas sacerētas vienkāršā trijdaļformā ar kontrastējošu vai kontrastējoši attīstošu vidusposmu: trīs pantus ietver “Vakarā” (a / bc / a₁) un “Brālis mēness” no cikla “Trīs čigānu dziesmas” (a / b_{att} / a₁), četrus – “Tas Kungs ir augšāmcēlies” (a // b / b₁ // a₁) un “Dziesmas vara” (a // b_{att} / c_{att} // a₁), piecus – “Bērzs tūrelī” (a // b / b / c // a₁). Savukārt vienkāršā divdaļformā ar reprīzi (a / a_{att}a₁) iekļaujas tiklab “Ceļinieka” divas strofas (a / ba), kā “Mīlestības dziesmas” no cikla “Trīs čigānu dziesmas” trīs strofas (a // ba / ba).

Interesanti atzīmēt, ka divos jaunības darbos „ar daudzām strofām” noapaļotu formu komponistam palīdzējusi izveidot rondo forma ar tai raksturīgo divkārtšo pirmās tēmas atgriešanos: dziesmā “Latvju meitiņa” (5 strofas: a / b / a / c / a) un “Svēts brīdis” (7 strofas: a // b / c // a // d // e // a). Tik „tīrā veidā” rondo formu J. Vītola vēlākajos darbos vairs nesastopam.

Taču nebūt ne katra dziesma, kuras beigās ieraugāma sākotnējā tematisma atgriešanās, definējama kā trijdaļu vai rondo forma! Iespējami arī citi varianti, kuru pamatā ir savdabīga

⁷ Tabulas augšējā rindā ar romiešu cipariem ir apzīmētas dzejas strofas, bet nākamajā rindā ierakstīti dzejas tēlu atslēgas vārdi. Divas apakšējās rindas sniedz priekšstatu par muzikālā tematisma izkārtojumu un izklāsta veidu, uzbūvju garumu un tonālajiem centriem.

strofikas un reprīzes principa sadarbība. Svarīgāko no tiem atspoguļo modelis: a / b/ c... a // vai a / a_{v1}/ a_{v2} ... a // . Šajā gadījumā nākamās strofas it kā izvērš ekspozīcijas perioda pamattēlu tam sekojošā caurvijstrofu vai variantstrofu virknē. Ja jaunās šķautnes ir pamattematismam tuvākas, tad labāk runāt par variantstrofām, bet ja jaunie elementi ir atšķirīgāki – par caurvijstrofām. Tomēr tā kā J. Vītola mūzikā pat kontrastējošu posmu starpā ir spēcīgi saklausāmas intonatīvās saiknes un arkas, tad ne vienmēr robeža starp variantstrofām un caurvijstrofām ir stingri novelkama. Taču jebkurā gadījumā šajā formas modelī muzikālo stāstījumu noapaļo beigās „piekabināta” pirmās tēmas reprīze, kas var būt pilna vai saīsināta Piemēram, dziesmā “Dieva lūgums” reprīzes teikums noapaļo triju variantstrofu vēstījumu (a_{v1} / a_{v2}/ a_{v3}/ a_{v1}), bet dziesmā “Jau saulē sārti kvēlo sils” – triju caurvijstrofu gaitu (a / b/ ca). Līdzīgi procesi, plašākās dimensijās tverti, vērojami dziesmā “Pie brīvības šūpuļa” (a / b/ cd / a₁), “Mana tēviņa” (a / b/ c/ d/ a₁), kā arī trijās zemāk analizētajās dziesmās, kuras kora literatūrā parasti tiek aplūkotas no trijdaļības skatupunkta.

“Dievozolu trijotnes” teksts ietver septiņas četrriņdes. Mēģinot formu skaidrot no trijdaļu formas pozīcijām, rodas jautājums: kuras strofas „atdot” vidusdaļai? IV strofa no iepriekšējām atšķiras ar intensīvi polifonu izklāstu, bet tēla ziņā turpina stāstu par laimīgajām sendienām. Savukārt dramatiskā V strofa, kas vēsta par senču ticības iznīcināšanu, īsuma dēļ nespēj līdzsvarot četru iepriekšējo rāmo vēstījumu. Ņemot vērā, ka arī tempa ziņā no strofas uz strofu veidojas vienota kāpinājuma līkne, loģiskāk šķiet “Dievozolu trijotnes” formu traktēt kā caurvijstrofu formu ar reprīzes noapaļojumu un kodu.

2. tabula

Jāzeps Vītols / Auseklis “Dievozolu trijotne”

I	II	III	IV	V	VI	VII
<i>Moderato quasi andante</i>	<i>poco con moto</i>	<i>con moto</i>	<i>poco piu mosso</i>	<i>poco vivace</i>	<i>Tempo I</i>	

...reiz bija dievu svētnīca zem trijiem ozoliem...
atminat?

Viss izpostīts! ...vai sentēvus

a (4+6)	b _{v1} (4+7)	b _{v2} (4+5)	c (4+5)	d _{att} (9)	a (4+6)	b ₁ (9)
do	sol	sol	fa	do	do	fa-do

No nakts miegā dusošas dabas tēlojuma līdz gaviļējošam jaunas dienas pieteikumam klausītāju ved dziesmas “Diena aust” nosacītais sižets. Reprīzes atsākumam drīzāk ir arhitektoniskā noapaļojuma, nevis dramaturģiski attaisnota materiāla atgriešanās loma, jo III strofas teksts jau zīmē ne vairs nakts, bet rīta gleznu. Reprīzes strofas 2. teikumā dzirdamā straujā pāreja uz kvalitatīvi jaunu tēlu un jaunu tematismu – fanfaru motīvu *Diena aust!* – būtībā turpina iepriekšējo stāstījumu. Tādēļ arī šajā gadījumā kopējo formu labāk saukt par caurvijstrofu formu ar dinamizētas reprīzes noapaļojumu.

3. tabula

Jāzeps Vītols / Jānis Esenberģis “Diena aust”

I / 8	II / 1.-4. rinda	II / 5.-8. rinda	III / 8
Nakts rasu laista...	...spāres ēnā dus...	...vēl dūķņas peld...	..nakts beidzas: diena aust!
a (4+6)	b _{att} (9)	c _{att} (6)	ad (4+10)
Lab	Lab – Do	Lab	Lab

Nepārtraukta sižeta pavediens caurvij Krišjāņa Barona alegorisko stāstījumu “Upe un cilvēka dzīve” par strauta ceļu kā cilvēka dzīves un cīņas gaitu līdzinieku. Pēdējā strofa nepārprotami ir reprīze ar rezumējošas kulminācijas funkciju. Bet robežu starp ekspozīcijas un attīstības fāzi, kā to prasītu trijdaļu formas loģika, viennozīmīgi novilkt nevar: dzejā

pretpēks pieteikts jau III strofā (*Bet klintis tam pretī kraujas...*), kas muzikālā ziņā kā variants turpina II strofas lasījumu. Tāpēc pilnībā iespējams formu traktēt nevis kā saliktu trijdaļu formu ar izstrādājošu vidusdaļu (Lindenbergs 2001: 41), bet kā caurvijstrofu formu ar reprīzīkodu.

4. tabula

Jāzeps Vītols / Krišjānis Barons “Upe un cilvēka dzīve”

I	II	III	IV	V	VI
..mostas..	..sapņo..	..šķēršļi..	..cīnās..	..zaudējumi..	..mērķis sasniegts!
a (4+8)	b _{v1} (11)	b _{v2} (10)	c (9)	d< (10)	a1 (16)
Re	si	si – Re	fa#	fa#	Re

Pēdējās strofas fenomens

Dziesmas kopējai dramaturģijai īpaši svarīgs ir pēdējās strofas risinājums. Šis jautājums jau pa daļai tika skarts iepriekš. Taču ar minētajiem variantiem vēl nav izsmeltas visas „pēdējās strofas fenomena” iespējas.

Reprīzes strofa kā dziesmas kulminācija ir populārākais variants, jo ar variētu vai dinamizētu reprīzi noslēdzas daudzas J. Vītola himniskās un patriotiskās dziesmas. Arī izteiksmes līdzekļi te tradicionāli – dinamikas kāpinājums, reģistra paaugstinājums, tempa *ritenuto* un „izrakstītais” *ritenuto* (t.i. pāreja uz ilgākām nošu vērtībām). Šādi tiek pabeigta “Upe un cilvēka dzīve”, Latvijas Konservatorijas atklāšanas svinībām sacerētā kompozīcija “Līgai” (kontrastu sastatforma ar reprīzi (ABCD<A), vīru kora dziesmas “Mana tēvija”, “Brīvie dēli, jūrinieki”, “Trimpula” u.c.

Taču rezumējuma funkcija reprīzei var būt arī cita rakstura dziesmās. Piemēram, aperceģajā “Miruso piemiņas svētkos” pēc dažādu blakustēlu atspoguļojuma iepriekšējās strofās, reprīzē izcelts mūžīgās gaismas tēls (*debesu pulkus oziannām sveiksim*). Savukārt izcili smalkajā un jūtīgajā “Bērzs rudenī” pēdējās strofas izskaņa skumjas kāpina līdz galēji skaudrai vientulības sajūtai.

Pēdējā strofa kā dziesmas kulminācija bez reprīzes atkārtojuma. Lai cik mīļi J. Vītolam arī būtu reprīzes atkārtojumi, virknē dziesmu kulminācijas sajūta pēdējā strofā tiek panākta, nelietojot tematisko reprīzi, bet ievēdot jaunu tēmu. Tāda dzirdama balādiskajās dziesmās “Pie Dzintara jūras”, “Varoņa sirds”, spēkpilnajā “Karogā”. Protams, arī “Gaismas pils” un “Beverīnas dziedoņa” noslēgumā.

Pēdējā strofas izcēlums, to sašķeļot divās daļās. Īpatnā veidā pēdējās strofas svars un nozīmība tiek izcelta tajos gadījumos, kad tās tekstā ietverti divi kontrasttēli: pirmajā divrindē – skarbs saasinājums, bet otrajā – nomierinājums, atgriešanās pamattēla noskaņā. Vienā no agrīnajām dziesmām “Bāriņš” *tautiskā* stilā rakstītais pirmais periods izskan trīs reizes (I-III strofa). Bet IV četrīndē komponists asi reaģē uz tekstā minētajiem *skarbajiem vējiem* – veido dramatiski saasinātu posmu, kam seko sākotnējā materiāla reprīzes teikums. Līdzīgs paņēmieni lietots arī dziesmā “Pavasars un rudens”, kur pēdējās strofas pirmajā pusē ielaužas *skarbi rudens vēji* unisonu frāzes veidā. Zīmīgi, ka unisoni izceļ arī sašķeltās pēdējās strofas 1. teikumu brieduma gadu dziesmā “Dies irae” (ar vārdiem *Tā zeme, tā ir mūsu...*). Var secināt, ka visos šajos gadījumos pieaug „muzikālo notikumu” blīvums un pēdējā strofa izskan kā jēdzieniski svarīga kulminācija.

Īpaši izceļama šajā ziņā ir “Uguns milna”. Dramatisko balādi noslēdzošajā sintētiskajā reprīzē-kodā kā konspektā reizē ar iepriekšējo daļu tematismu atgādināti visi jēdzieniski svarīgākie atslēgas vārdi.

Jāzeps Vītols / Anna Brigadere “Uguns milna”

I + II	III + IV	V + VI	VII + VIII + IX	X(~IV) + XI(~VII)
Situācijas raksturojums	Viesturis domās iegrimis	Pielāvās ienaidnieks	Cīņa	Rezumējums
a (10+9)	b _{att} (7+6)	c _{att} (5+5)	d _{att} (15)	a ₁ (10) b ₁ c ₁ (12)
sol	sol	sol (la) sol	Mib, nenoturība	sol

Pēdējā strofa kā pēcvārds vai epilogs. Pretējs efekts ir strofām – pēcvārdiem, kuras uz jau izstāstītajiem notikumiem atskatās it kā no malas. Te līdzās jau pieminētajiem lielo dziesmu epilogiem (“Rūkīši un Mežavecis”, “Dāvids Zaula priekšā”) vēl izceļama smeldzīgā vientulības kvintesence, kas strāvo no dziesmas “Brūnās naktis” kodas (no cikla “Trīs čigānu dziesmas”), tāpat rēgainā, baisi atsvešinātā “Veļu kara” transformētā reprīze un balādes “Krīvu krīvs” noslēgums. Pēdējais ar savu dzejas gredzenveida kompozīciju un emocionāli slāpēto reprīzi it kā pauzē noslēgtā apla mītisko simboliku.

Noslēgumā lai pieminam vēl divu galēji atšķirīgu vīru kora dziesmu „pēdējās strofās”. Viena no tām noslēdz 1890. gadā ar nezināma autora pantiem sacerēto jaunības bezbēdībā dzirkstošo “Dzīru dziesmu ziemā”. Tās kodā humoristiski pārspīlētā veidā tiek izspēlēta teatrāla sadzīves ainiņa, kas noslēdzas ar vārdiem: “Vēl pagali met ugunī, sniedz vēl, Ans’, mums gardaju alu!”. Otru noslēdz Friča Bārdas plaši pazīstamā dzejoļa “Dzīvīte” vārdi: “Sirds mana nerātnā, sirds mana straujā, / pārtrūksi tomēr reiz! Raidaidaidā!” No “Dzīru dziesmas ziemā” sacerēšanas “Dzīvīti” šķir 35 gadi. Cik “Dzīru dziesmā” viss ir nepārprotami skaidrs, vienkāršs, košām krāsām zīmēts (arī formā, kur uz *Liedform* bāzes izaudzēta *Liedertafel* manierē veidota salikta trijdaļu forma ar saīsinātu reprīzi), tik “Dzīvītē” viss ir psiholoģiski smalki izdzīvots, daudz pieredzējuša, dvēselē bagāta un mazliet vientuļa meistara rokas rakstīts. To atspoguļo arī forma, kur dzejoļa piecas strofās izskan pārsvarā *sotto voce* manierē. Strofu muzikālo materiālu saista smalkas variantattiecības, intonatīvās un tematiskās arkas, katra panta noslēgumā atšķirīgi atkārtotais rezignētais refrēns. Pēdējai strofai piešķirts pēcvārda raksturs: *Raidaidaidā!*

Jāzeps Vītols / Fricis Bārda “Dzīvīte”

I	II	III	IV	V
a _{v1} R (4+5)	a _{v2} R (4+6)	a _{v3} R (4+4)	a _{v2att} R (4+4)	a _{v4} + a ₁ R(12)
fā	fā, Lab, fā	mib	sib, Lab, fā	fā – Fa

Secinājumi

Noslēgumā – dažas atziņas, kas izkristalizējušās, pētot Jāzepa Vītola kordziesmas ciešā dzejas un muzikālās formveides saistībā:

- neraugoties uz brīžam ļoti brīvo teksta lasījumu un faktūras paņēmieni elastību (vārdu un frāžu atkārtojumi, pastāvīga asimetrija struktūrā, balsu nevienlaicīga iestāšanās, daudzas pauzes u.tml.) komponists stingri respektē dzejas strofiku, kas uzskatāma par viņa kordziesmu formas pamatu;
- komponista tieksme veidot līdzsvarotas un noapaļotas formas izpaužas ļoti plašā un daudzveidīgā reprīzes principa lietojumā (visdažādākajās tā tradicionālās un modificētās versijās);
- svarīga nozīme J. Vītola kormūzikā piemīt tādām specifiskām vokālmūzikas formām kā variantstrofu formai un caurviestrofu formai; to plašs lietojums un sadarbība ar citiem formveides principiem ir viens no būtiskākajiem faktoriem, kas nodrošina Vītola izvērstajiem kordarbjiem tik raksturīgo vokālās un instrumentālās formveides principu līdzsvarojumu.

Summary

Jazeps Vitols' choir works comprise pieces of different genres – from corals and humble couplet songs to largely expanded, complicated a cappella and vocal instrumental scores. At the moment the interested people have access to a three volume edition where all of the composer's legacy in the field of choral music is assembled. A cappella compositions for mixed, women's and men's choirs are included in the second volume of this edition (Jazeps Vitols. Choral Music vol.2. Musica Baltica, Riga, 2008). A big part of these pieces live an active concert life and have joined the golden fund of Latvian choral music. Nevertheless, there are still quite many songs which are overshadowed by the most popular pieces and are just sometimes met on choir repertoires. We must acknowledge that also in research of music theoreticians they are shown a little place and their deepest artistic values are still not recognized.

The mastery of Vitols as choral music composer is expressed in different spheres: in the perfect expertise of choral instrumentation, in vocally impeccable and expressive direction of voice, in harmony intensive in modulation and colourful background. What is more, the composer's handwriting became more elaborate, the demands set to choir singers – higher and higher. Also in formation of shape – the research of which is the subject of the given article, Vitols' creative work is domineered by individualised untraditional solutions.

At the basis of the author's research lies a conclusion that a song is a coproduct of two kinds of art akin – poetry and music, that is why a deeper understanding of a song is impossible without thorough insight into the 'prime source', i.e. the poem as the basis of a song. The inner life of the images of an artistically high value poetry is never translated unanimously 'correctly', there are always possible different interpretations – both in aspect of dramaturgy of relations between images and understanding of the composition of the poem. This is where one of the most attractive moments of the analysis of vocal pieces is concealed – trying to understand the way of composer's creative thought from a poem to a finished score. In other words – to try to prove analytically which exactly considerations made the composer to choose this and not any other type of form, how actively he interfered in the composition of the poem, where and how he created the climax of the piece, how he read side images of the poem – which of them pretending not to notice, which of them accented by some picturesquely figurative details of texture, intonations, motives of metrorhythm. The answers to these questions reveal significant details of a definite piece as well as characteristic features of the composer's style.

Therefore, to reach the understanding of the process of formation and general form, the author finds useful and recommends the following 'methodic steps' tested in own experience to all the interested in choral music:

- 1) to clarify the main and side images of the poem, their mutual relationship and the type of dramaturgy the poem contains (gradual development of the main image, opposition of contrasts, conflict between images, solution);
- 2) to understand the composition of the poem – peculiarities of strophe, means of expression of poetic language, potentially appropriate means for musical formation (e.g. word repetition in shape of reprise, refrain, arches);
- 3) to try to reveal the composer's view regarding the dramaturgy and composition of poetry, expressed in the design of the system of musical images and the organisation of the process of musical unfolding;
- 4) taking into consideration the already clarified, to define the general form of the song but, if necessary, to mention also the secondary form or cooperation of several principals of formation.

As a result of analysis carried out in this way, several conclusions have crystallized characterising the features of musical formation used by Jazeps Vitols in the field of choral music. Here are just a few the most important:

- in spite of sometimes very free poetry reading and elasticity of textural means (repetition of words and phrases, constant asymmetry in structure, non-simultaneous entry of voices, many pauses etc.) the composer strictly respects the strophe of poetry, which can be considered the basis of the form of his choral songs;
- the tendency of the composer to create balanced and rounded forms is expressed in vastly used and diverse principle of reprise (in the most various traditional and modified versions);
- the specific forms of vocal music like the form of variant strophe and interwinded strophe have special

importance in Vitols choral music; their wide usage and cooperation with other principles of formation is one of the most essential factors securing Vitols extended choral pieces such a characteristic balance of vocal and instrumental formation principles.

Literatūra un avoti

1. Graubiņš, J. (1944). *Jāzepa Vītola koŗadziemas*. Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados. Rīga: Latvju grāmata.
2. Klotiņš, A. (2008). *Jāzeps Vītols. Kora mūzika, II sējums. Oriģināldziemas a cappella jauktam, sieviešu un vīru korim*. Rīga: Musica Baltica.
3. Kļaviņš, Dz. (1972). *Latviešu klasiskā kora balāde*. Latviešu mūzika IX. Sast. A. Darkevics un L. Kārkliņš. Rīga: Liesma.
4. Kühn, C. (2001). *Formenlehre der Music*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag.
5. Kursīte, J. (2002). *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne.
6. Lindenbergs, J. (2001). *Latviešu kora literatūra. II daļa*. Rīga: Musica Baltica.
7. Lirika (dzeja). Literatūras bibliotēka. Skatīts 15.05.2014. <http://www.letonika.lv/literatura/section.aspx?id=2189831>.
8. Vītols, J. (1933). *Mana koŗadziema*. Jāzeps Vihtols. Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu korim a cappella. Rīga: Latvijas skaņražu kopa.
9. Zālītis, J. (1944). *Jāzepa Vītola vokālā lirika*. Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados. Sast. J. Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata.
10. *Анализ вокальных произведений* (1988). Отв. ред. О. Коловский. Ленинград: Музыка.
11. Бобровский, В. (1978). *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка.
12. Письменная, Л. (1976). *Язеп Витол и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка.
13. Холопова, В. (2006). *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань.

LATVIJAS NACIONĀLĀS OPERAS SOLISTA KĀRĻA ZARIŅA ILGDZIEDĀŠANAS FENOMENS

Vocal longevity phenomenon of the Latvian National opera soloist Karlis Zarins

Zigrīda Krīgere

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, e-pasts: rpiva@rpiva.lv

Abstract. *The focus of this paper is the analysis and research of the biographical factors that have influenced the longevity of the voice of opera soloist Karlis Zarins. The following materials have been used: singer biographies, partially structured interviews with K. Zarins and the doctor Dins Sumerags, internet resources, researches regarding factors influencing the voice, materials of vocal methodic, the personal stage experience and the observations from pedagogical practice of the author. It is concluded that the phenomenon of vocal longevity on stage relates to singers whose qualities of voice keep the characteristics of young and thriving voice – the freshness of timbre and endurance in an unusually long period of time, which considerably exceeds the statistical measurements of the average vocal ageing. The longevity of K. Zarins relates to four aspects: congenial physical and musical talents, the influence of social and natural surroundings, the creation of vocal competence during the studies and lifelong learning in professional, artistic and pedagogical areas. In this research, the components influencing K. Zarins phenomenon are observed.*

Keywords: *Karlis Zarins, Vocal longevity phenomenon.*

Ievads

Zinātnē bieži saskaramies ar ideju par cilvēku kā augstāko vērtību un kā mērķi sabiedrības attīstībā. Mūsdienās par sabiedrības dzīves kvalitātes kritēriju ir pieņemts uzskatīt cilvēka labklājību un veselību. Šie nosacījumi visbiežāk tiek saistīti ar darbaspējīgu, vidēja gadu gājuma cilvēku paaudzi. Tomēr, kā liecina Latvijas Stratēģiskās analīzes komisijas pētījumi, sabiedrība strauji noveco un pēc dažādiem novecošanās rādītājiem Latvija ir starp visvairāk novecojušajām desmit valstīm pasaulē (Zvidriņš, 2006).

Plašsaziņas līdzekļos publicētajos sabiedrības novecošanas pētījumu statistikas datos visbiežāk tiek izcelts cilvēka mūža ilgums, mazāk pievēršot uzmanību dzīves darbības kvalitātes ilgtspējai, kas uzskatāma par sabiedrībai un indivīdam nozīmīgāku problēmu. Tas liek pievērst arvien lielāku uzmanību pētījumiem par pilnvērtīgu darba spēju saglabāšanu pēc iespējas ilgāku laiku.

Vokālajā mākslā darba spēju zudums un mākslinieciskās kvalitātes kritums saistībā ar novecošanu ir bijis aktuāls vienmēr, jo dziedātāju balss novecošana var kļūt par traucēkli turpmākam skatuves darbam jau no 38 gadu vecuma. Latvijas likumdošanā ir nostiprināts lēmums, ka izdienas pensija pilnā apmērā operas solistiem var tikt piešķirta no 45 gadu vecuma pēc 20 nostrādātiem gadiem šajā statusā, bet profesionāla kora māksliniekam no 50 gadu vecuma pēc 25 nostrādātiem darba gadiem (“Latvijas Vēstneša” tiesību aktu vortāls). Realitāte liecina, ka atsevišķu dziedātāju vokālās kvalitātes ir zudušas arī ievērojami ātrāk. Ņemot vērā ilgo mācīšanās periodu un ierobežotās iespējas piemērot specifiskās profesionālās zināšanas citā darbības nozarē, operdziedātāja profesijas izvēle var kļūt par apgrūtinājumu gan konkrētajam indivīdam, gan arī valsts sociālajiem dienestiem. Tādējādi pētījumi par skatuviskās ilgdziedāšanas nosacījumiem un kvalitatīvu darbības spēju saglabāšanu ir būtiski visai sabiedrībai kopumā.

Skatuviskās ilgdziedāšanas spilgtākais piemērs Latvijas mākslā ir Latvijas Nacionālās operas solists un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) emeritētais profesors Kārlis Zariņš, kura izcilā skatuviskā darbība aptver gandrīz pussimts gadus (49) ilgu laika posmu. Savā skatuves mūžā mākslinieks ir iedzīvinājis 53 spilgtus operas tēlus, piedalījies vairāk nekā 30 dažādu lielās formas darbu iestudējumos, atskaņojis bagātīgu klāstu

kameramūzikas darbu. Jāatzīmē, ka lielākā daļa no latviešu komponistu uzrakstītajām solo dziesmām tenora balsij ir bijušas iekļautas K. Zariņa repertuārā. Latvijas Radio fondos ierakstītā vokālā mūzika mākslinieka izpildījumā pārsniedz 125 stundas.

Rakstā atspoguļotā **pētījuma mērķis** ir noskaidrot ilgdziedāšanas fenomena veidošanās faktoros un apstākļus Kārļa Zariņa dzīves gājumā.

Materiāli un metodes

Dziedāšana ir viens no darbības veidiem, kuram cilvēki mēdz veltīt, atbilstoši savām interesēm, dažādu dzīvesdarbības laiku. Profesionāla dziedāšana parasti ir saistīta ar salīdzinoši ilgu cilvēka dzīvesdarbības laiku, kas aptver dziedāšanai veltītās mācības un profesionālo darbību. Ilgdziedāšanas fenomens aptver īpaši ilgu laiku, kas caurvij visu cilvēka dzīves gājumu un darbību. Lai analizētu šādu parādību, to jāskata mijiedarbībā ar visiem cilvēka dzīves notikumiem. Tādēļ par piemērotāko pētniecības metodi, kas ļautu pēc iespējas vispusīgāk atklāt radošas personības veidošanās procesa apstākļus tika atzīta biogrāfiskā metode.

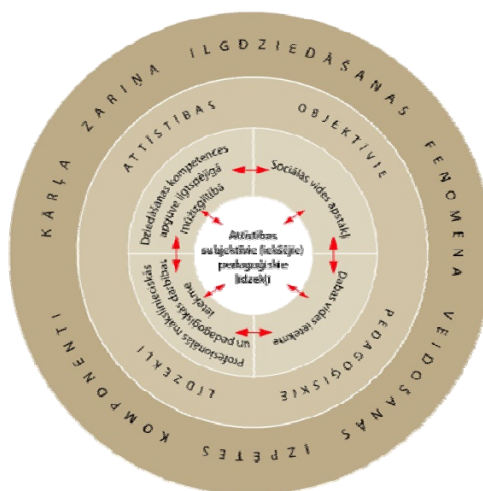
„Biogrāfiskā pieeja socioloģijā veido indivīda identitātes plašāku attēlojumu, ņemot vērā laika perspektīvu un identitāti balstošo sociālo saišu atsegumu. Tiek uzsvērts, ka biogrāfiskā metode vienīgā spēj aptvert cilvēka dzīvi kopumā, skatīt sakarības starp cilvēka dzīves vēsturi un viņa sabiedrības vēsturi” (Bela-Krūmiņa, 2004: 15).

Visiem cilvēka dzīves satura veidiem jeb dzīves veidam kopumā ir nozīme fiziskās un garīgās veselības saglabāšanai, kas ir pamats indivīda ilgmūžībai (Kaplan, Hill, Lancaster, Hurtado, 2000).

Nozīmīga vadlīnija dzīves gājuma pētījumos ir cilvēka anatomiski fizioloģiskajām dotībām un spēju attīstībai. Tie ir būtiski faktori jebkuras profesijas pārstāvim, bet ilgdziedāšanas fenomena gadījumā raisa īpašu interesi.

Cilvēka dzīves gājuma vadlīnijas attiecas gan drīz uz visām cilvēka darbības jomām un to izkopšana izglītībā ir būtiskākais sabiedrības, institūciju, pedagogu un vecāku veikums. Dzīves gājuma vadlīnijas izpaužas attieksmē, vērtībās, personības identitātē, dzīves satura izvēlē. Tādēļ veiktajā pētījumā bioloģiskais aspekts tika analizēts ciešā vienībā ar psiholoģiskajiem, sociālajiem un pedagoģiskajiem komponentiem, respektējot arī to, ka izšķiroša nozīme ilgmūžībā ir dabas un sociālajai videi (Freeman, Herron, 2007).

Tādējādi, modelējot ilgdziedāšanas fenomena – šajā gadījumā Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena – veidošanās faktoru un apstākļu kopainu, tika ņemti vērā visi sociālie, pedagoģiskie un psiholoģiskie nosacījumi – kā ārējo apstākļu radīti, tā arī personības iekšējās struktūras ietekmēti. Ārējo apstākļu un darbības ietekmes, kā arī iekšējās darbības subjektīvās komponentes un to vienotību uzskatāmi atklāj ilgdziedāšanas fenomena veidošanās izpētes komponentu atspoguļojums 1. attēlā.



1. attēls. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās izpētes komponenti.

Autores veiktajā ilgdziedāšanas fenomena atklāsmēi veltītajā pētījumā kopumā tika izmantoti visdažādākie materiāli – pasaulslavenu mākslinieku ilgdziedātāju dzīves apraksti, zinātnieku atziņas par vokālo balsi ietekmējošiem faktoriem, vokālās metodikas materiāli, autores personiskā skatuves darba pieredze, pedagoģiskās prakses novērojumi, interneta resursi, kā arī intervijas ar LNO foniatru Dinu Sumeragu, tagadējiem operdziedātājiem un, protams, ar pašu Kārli Zariņu. Šajā rakstā ietverti tikai tie materiāli, kas tiešāk skar paša Kārļa Zariņa dzīves gājumu, viņa māksliniecisko un pedagoģisko darbību un kam ir tiešs sakars ar šī mūsu izcilā mākslinieka ilgdziedātāja spēju veidošanos.

Analizējot sociālās vides apstākļus, tika ņemtas vērā Latvijas kultūrvīdē pastāvošās tradīcijas un sociāli vēsturiskais fons jau no 19. gadsimta beigām, kad tikai veidojās jaunā latviešu inteliģence kopumā un tās vērtību sistēma, kā arī Latvijas skolotāju semināros dzimušā tautskolotāju kustība. Baiba Kaļķe secina, ka vairums latviešu inteliģences pārstāvju 19. un 20. gadsimta mijā savu profesionālo gaitu sākumā bija skolotāji. Viņi atradās visu sabiedrisko un politisko norišu centrā, viņi bija dažādu biedrību veidotāji, vietējās sabiedriskās dzīves organizētāji (koru, teātru vadītāji), piedalījās arī politiskajā kustībā (Kaļķe, 2005).

Tautskolotāji deva iespēju gūt pamatizglītību vienkāršiem, mazturīgiem jauniešiem, kā arī ar savu piemēru rādīja, ka ar izglītību ir iespējams izrauties no iepriekšējās latviešus apspiedošās vides un iekļauties Latvijas sabiedrības redzamākajā, aktīvākajā daļā. Turklāt visi tautskolotāji saņēma lielisku muzikālo izglītību, kas savukārt radīja priekšstatu, ka izglītotam cilvēkam noteikti ir jābūt arī muzikāli sagatavotam – jāprot spēlēt viens vai pat vairāki instrumenti, jāpārvalda sava balss, lai varētu dziedāt vismaz korī. Šo ideju gaisotnē risinājās Kārļa Zariņa bērnības un agrās jaunības cēliens.

Lai arī profesionāli ar mūziku K. Zariņa vecāki nav nodarbojušies, tā ģimenē bijusi atzīta vērtība. Tēvs spēlējis tubu amatieru pūtēju orķestrī, bet mātei bijusi skaista izteismīga soprāna balss. Mākslinieks atceras: „Mani senči ir bijuši muzikāli cilvēki. Ļoti skaista balss bija manai mātei. Kad viņa maniem bērniem dziedāja priekšā, tā skanēja kā zvaniņš.” (Krauja, 2005).

Māte vienmēr uzsvērusi, ka bērniem noteikti ir jāsaņem ne tikai obligātā izglītība, bet arī muzikālā. Tādēļ gan Kārlis, gan māsa Skaidrīte tikuši sūtīti apgūt nošu rakstu pie tēva brāļa Jāņa Zariņa, kura vadībā Kārlis mācījies spēlēt vijoli, bet māsa klavieres. J. Zariņš bijis patiess mūzikas entuziasts, sākotnēji beidzis Vīgneru Ernesta Fonoloģijas un mūzikas pedagoģijas institūtu, pārvaldījis gan klavieru, gan vijoles spēli. 20. gs. 20.-30. gados spēlējis Jelgavas simfoniskajā orķestrī, kur tajā laikā muzicējuši tādi meistari kā diriģents Leonīds

Vīgners un Jānis Hunhens. Jāņa Zariņa tuvākais draugs bijis komponists Pēteris Barisons (Intervija, 16.08.2007.).

Kārļa Zariņa personības attīstība saskan ar Mīhaja Čikscentmihāji radošuma teoriju, kurā tiek izceltas četras radošumu veicinošas personības iezīmes. Ģenētiskie dotumi tiek nosaukti kā pirmā iezīme. Šis pētnieks uzskata, ka cilvēkam ar absolūto dzirdi vairāk veicas mūzikā, un šī veiksmē viņam stimulē interesi un mudina to apgūt, kas savukārt dod iespēju vieglāk radīt jaunas idejas. Tomēr ģenētiskie dotumi netiek izcelti kā obligāti nepieciešams faktors. M. Čikscentmihāji uzsver, ka obligāta iezīme ir interese par izvēlēto darbības veidu vai objektu, ko autors dēvē par „interesi domēnā”. Neobligāts, bet veicinošs faktors – „pieeja domēnam” jeb iespēja darboties interesējošajā sfērā. Lielā mērā tas ir veiksmes jautājums – piedzimšanas vieta, vecāki, materiālās iespējas utt. Tomēr tiek atzīts, ka „ir bērni, kas izcīnās uz augšu nezin no kurienes”. Kā ceturrtā iezīme tiek nosaukta „pieeja nozares cilvēkiem” (Csikszentmihalyi, 1997).

Intervijā K. Zariņš atklāj, ka daba un lauku vide ir bijusi viņam īpaši tuva, sākot ar lauku darbos pavadītajām vasarām radu mežsaimniecībā Turaidas apkaimē, kur pirmo reizi apjausta vēlme pašizteikties dziedāšanā, līdz savai lauku saimniecībai, kura kopta visa mūža garumā. Bērībā iepazītā gleznainā un leģendām apvītā Turaidas ainava un lauku vide veicinājusi ne tikai fiziski aktīvu un veselīgu dzīves veidu, bet arī attīstījusi māksliniecisko iztēli un emocionalitāti (Intervija, 09.09.2008.).

Šī faktora nozīmi izceļ arī vokālās mākslas pētnieks un pedagogs Viktors Jemeljanovs, sakot, ka, jo augstāks ir visu dziedāšanā iesaistīto dabiski attīstīto muskuļu līmenis, jo pilnīgāka ir dziedātāja dabiskā akustika un jo daudzveidīgāki ir viņa dzirdes priekšstati – jo vairāk variantu kaut kā savādāk viņš varēs piedāvāt pedagogam. Pēdējam atliek tikai izvēlēties variantu, kurš apmierina viņa dzirdi un nofiksēt uz to audzēkņa uzmanību (Емельянов, 2007).

Iedzimtie fiziskie dotumi

Kārļa Zariņa vokāls vienmēr ir izcēlies ar spēkpilnu dinamiku un skanīgumu, kuram nav šķērslis pat vismasīvākais orķestra sastāvs. Spilgti izteiktais galvas rezonanses skanējums, kurš koncentrēts haimora dobumos un frontālajā pieres rezonatorā, piešķir balsij metālisku spožumu, bet tenoram neraksturīgais bronhiālās sistēmas tilpums sniedz balsij baritonālu tembrālo piesātinājumu. Tāpat kā balss, tā arī Kārļa Zariņa varenais stāvs ir kā radīts operas varoņu lomām. Fiziski spēcīgas miesas būves cilvēkam ir daudz lielākas izredzes uz spēcīgu balsi aparātu, attīstīta muskulatūra norāda uz spēcīgu diafragmu un citu dziedātāja elpošanā iesaistīto muskuļu spēku. Lielu kauli bieži nosaka arī lielu balseni, kurā savukārt var būt izvietotas spēcīgas, lielas balsi saites. Tāpat lieli vaigu, pieres un deguna kauli var aptvert apjomā lielāku rezonējošo platību jeb tā saukto *masku*. Interesanti atgādināt, ka anatomiski liels augums biežāk bijis raksturīgs basiem, nevis tenoriem, bet K. Zariņa spožais augšējais reģistrs pārliecinoši norāda uz piederību augstākajai vīriešu balsu grupai. Tomēr nevar neminēt vairākas īpašības, kas atšķir viņu no lielākās daļas ierindas dziedoņu – tenoru un tuvina pasaules dižākajiem dziedoņiem.

Apbrīnas vērts ir K. Zariņam, kurā mākslinieks ir varējis brīvi dziedāt, īpaši ņemot vērā, ka viņa balss pieder pie dramatisko tenoru grupas. K. Zariņa atmiņās varam lasīt par to, ka vingrinājumos balss ir iesildīta līdz pat otrās oktāvas mibemol (Intervija, 16.08.2007.).

Šādu tenora balss galējo robežu min viens no ievērojamākajiem mūsdienu vokālajiem pedagogiem Rihards Millers, to attiecinot uz ļoti liriskām tenoru balsīm, kurām šo balsi galējo robežu sasniegšana ir vieglāks uzdevums nekā dramatiskām balsīm. Operas tenori ar viņu skanīgo c^2 (“augstais C”) rada skaņas frekvenci, kas atrodas cieši pie viņu galējās fonācijas robežas. Kaut gan daži tenori no “vieglās kategorijas”, kas gan nav īpaši piemērota operai, ātrās, kustīgās pasāzās spēj dziedāt otrās oktāvas re un pat mibemol (Miller, 1993).

Pasaulē tenoru grupā lielāko uzmanību ir izpelnījis Enriko Karūzo, kura sniegums vēl aizvien tiek uzskatīts par tenora spēju augstāko virsotni, bet balss ir izraisījusi plašu interesi ne tikai publikā, bet arī vokālajā zinātnē. Konkrētus faktus min V. Tortorelli monogrāfijā „Enriko Karūzo”. Autors ir izpētījis, ka 4. un 5. augustā 1921. gadā avīzē “Daily Mail” bija ievietots otolaringologa Viljama Loida, kuram bija nācies ārstēt E. Karūzo, raksts. Uzmanīgi vērojot dziedoni, viņš bija nonācis pie secinājuma, ka dziedoņa kakls ir ārkārtēja parādība, patiešām zelta rikle. Viņš atklāja, ka E. Karūzo balss saites ir ievērojami garākas, nekā citiem ievērojamiem dziedoņiem, kurus viņam bija nācies apskatīt. Balss saites, kuras parasti mēdz būt 18 mm garumā, bet dažos gadījumos 20-21 mm, E. Karūzo sasniedza 23,5 mm. Speciālisti ir konstatējuši, ka viņa balss vibrāciju skaits atbilst 560 svārstībām sekundē, kas nav novērots nevienam citam dziedonim, pat Frančesko Tamanjo, kuru balss dinamiskā spēka ziņā uzskatīja par fenomenālu parādību 19. gadsimta vokālajā mākslā (Торторелли, 1965).

Latvijā līdzīgus pētījumus ir veicis LNO foniātrs Dins Sumerags, kas ir mērījis un aprakstījis arī atsevišķas K. Zariņa balss aparāta fiziskās īpašības. D. Sumeraga mērījumi uzrāda tenoram neraksturīgas, spēcīgas un garas balss saites, kas varētu atbilst basa balss īpašniekam, bet traheja, lai gan pēc tilpuma ir virs vidējā rādītāja, vēl iekļaujas tenoram raksturīgo izmēru skalā. „Zariņam no dabas ir liela balss saišu masa – gan neīsto balss saišu, gan īsto balss saišu masa. Balsene ir ļoti liela un, tai pat laikā var teikt, pildīta ar šo balss saišu masu, bet tas tilpums ir tenorālais – mazais. Citam tenoram balsene ir maziņa un balss saišu masa arī ir maza un tādām, ja viņš sāks dziedāt Radamesu vai citu dramatisku lomu, skaidrs, ka viņa balss aparāts to neizturēs. Tas ir kā kultūristam – ja tu jau esi no dabas muskuļots un liela auguma, tad tu to vari paveikt.” (Intervija, 25.09. 2007.).

Meistarības pilnveide mūža garumā

Pats mākslinieks gan visu mūžu vairāk ir paļāvis uz savām izcilajām darba spējām nekā talantu, sakot, ka viņa ceļš pa karjeras kāpnēm nav bijis viegls. Tā, piemēram, intervijā žurnālistei S. Raitai Zariņš stāstījis, ka visā, ko viņš sasniedzis, ir tikai 10 procentu talanta, bet 90 procentu – milzīgs darbs. Ja nu vienīgi veiksmē viņam daudzkārt blakus stāvējusi (Raita, 2006).

Īpašu uzmanību ir pelnījušas mākslinieka radošās darbības dienasgrāmatas, kurās gūstam apliecinājumu faktam, ka K. Zariņš savu solista koncertdarbību ir uzsācis jau vīru kori “Dziedonis”, dziedot kora solo partijas un piedaloties kora koncertos ar atsevišķiem solo skaņdarbiem. Uzsākot profesionālas studijas Latvijas Valsts konservatorijā, mākslinieks aktīvi izvērta savu koncertdarbību, studiju laikā piedaloties 260 koncertos. Katra uzstāšanās tika detalizēti fiksēta dienasgrāmatā, minot uzstāšanās vietu, laiku, dziedātos skaņdarbus un citus koncerta dalībniekus (Zariņš. Radošās darbības dienasgrāmatas).

Milzīgais repertuāra klāsts un nemitīga pašanalīze norāda uz izcilām darba spējām, objektīvu pašvērtējumu un pašpilnveidi mūža garumā.

Viens no svarīgākajiem profesionālas ilgdziedāšanas komponentiem ir vokālās tehnikas apguve augsti profesionālu pedagogu vadībā. Studiju sākumā LVK Zariņš nonāk jau pašdarbībā iepazītā vokālā pedagoga Osipa Petrovska klasē. Pēc diviem gadiem viņš turpina mācības Aleksandra Viļumaņa vokālajā klasē. Nonākšana profesora A. Viļumaņa klasē bija neapšaubāma veiksmē, jo A. Viļumanis šajā laikā ir ne tikai vadošais LNO basbaritons, bet arī lielisku un daudzpusīgu vokālo skolu apguvis vokālais pedagogs, kura vokālajā klasē dziedāšanu apguva arī otrs izcilākais latviešu tenors Jānis Zābers. Noslēdzošo balss slīpējumu K. Zariņš ieguva prof. Iļjas Josifova klasē Plovdivā (Bulgārija). Šajā periodā mākslinieks apguva un nodziedāja vienu no savām galvenajām lomām – Radamesa partiju Dž. Verdi operā “Aīda”.

Tālākā mākslinieciskā attīstība jau notika uz operas skatuves, sadarbībā ar skatuves partneriem, no kuriem K. Zariņš īpaši izceļ Pēteri Grāveli, Miķeli Fišeru, Žermēnu Heini-

Vāgneri un Laimu Andersoni-Silāri. Īpaši augstu mākslinieks vērtē sadarbību ar režisoru Jāni Zariņu un diriģentiem Leonīdu Vīgneru, Edgaru Tonu un Rihardu Glāzupu.

Pedagoģiskā darbība ir neatņemama K. Zariņa dzīves sastāvdaļa. Uzsākta 1972. gadā un pabeigta 2011. gadā. Šajā laikā izaudzināti daudzi dziedātāji, starp kuriem jāmin operas solisti Jānis Sproģis, Aleksandrs Poļakovs, Ingus Pētersons, Romāns Poļisadovs, Zigrīda Krīgere, Antra Bigača-Jankava, Viesturs Vītols un daudzi citi Latvijas kultūras vidē atpazīstami mākslinieki. Audzēkņu atmiņās vienmēr tiek uzsvērts profesoram raksturīgais aktīvais mācību procesa vadīšanas veids, kurā vokālais pedagogs ar savu balsi regulāri demonstrē studentiem vēlamu skanējumu, tātad regulāri nodarbina savu balsi daudzveidīgā repertuārā.

Vislielāko apbrīnu izsauc K. Zariņa balss nenogurdināmība un vokālais spožums, kas nemainīgi saglabājās visu radošās darbības laiku. To apliecina 70 gadu vecumā ierakstītais CD, kurā ietvertas vokāli sarežģītākās tenora ārijas.

Pasaulē ievērojamu foniatru pētījumi liecina, ka, pārsniedzot 60 gadu robežu, balss zaudē ne tikai slodzes izturīgumu, bet arī tādas kvalitātes kā intonācija, diapazons un dinamika. Vizuāli var konstatēt nepilnīgu balss saišu slēgšanos vidusdaļā un pārmērīgu sasprindzinājumu balss saišu aizmugurējā daļā līdz pat kausiņskrimšļu kontaktam, kā arī gļotādu sausumu un tūsku (Intervija, 25.09.2007.).

Vēršoties ar jautājumu par mūsu izcilā tenora balss aparāta anatomisko novērtējumu pie D. Sumeraga, tika saņemta atbilde: „Zariņa fenomens tiešām ir ilgdziedātāja fenomens. Viņš izmanto visus rezonatorus – gan krūšu, gan galvas. Turklāt viņš izmanto jaukto skaņveidi, kas nav tikai – skan galva vai krūtis, bet skan abi. Pirmkārt, viņš māc izmantot visu savu organismu, visus dobumus, kas rezonē. Otrkārt, viņam ir perfekta elpošanas tehnika. Un treškārt, viņam atšķirībā no parastās situācijas, kad parādās sprauga starp balss saitēm līdz ar vecumu, viņam tāda neparādījās, un tas nozīmē, ka viņam balss saišu masa, muskuļu spriegums un tonuss varētu būt bijis liels dzīves laikā, varbūt pat virs normālā tonusa. Tagad ar vecumu tā muskuļu masa viņam nedaudz samazinājās, bet tas neradīja spraugu starp balss saitēm un balss saišu atrofija neiestājās. Tas ir līdzīgi, kā sportā – ja ir attīstīti muskuļi, tad uz vecumu muskuļu masa samazinās, bet viņa ir vēl funkcionāla. Parastam cilvēkam īpaši atrofējas balss saišu vidusdaļa un parādās sprauga starp balss saitēm fonācijas laikā, kas dod lieku gaisu un nevar vairāk augšas tik labi paņemt, kā agrāk. Zariņam, lūk, šī sprauga neparādījās, viņam ir vēl arvien laba balss saišu slēgšanās.” (Intervija, 25.09.2007.).

Īpaši interesants ir ārsta subjektīvais viedoklis, kurā viņš izsaka atzinumu, ka Kārlis Zariņš savos spēka gados ir uztrenējis pat pārmērīgu, forsētu zemsaišu muskulatūru, kas līdz ar vecumu deva negaidīti pozitīvus augļus.

Pētījuma rezultāti

Pētījuma procesā tika apzināti Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas dažādi komponenti – iedzimtie dotumi jeb anatomiski fizioloģiskie attīstības pamati, mērķtiecīga radošā un pedagoģiskā darbība. Šo komponentu attīstība pētījuma gaitā atklājās līdzsvarotā attīstībā un vienotībā. Apstiprinājās arī pieņēmums par profesionālās darbības mērķa veidošanos agrā bērnībā, ko rosinājusi atbildīga vecāku audzināšanas darbība. Ģimenes vidē veidojušos interesi par dziedāšanu un vokālo profesionālo darbību turpināja skola, skolotāji, rūpīgi atbalstot vecāku uzsākto audzināšanas ceļu. Tāpat atklājās arī lielā pašdarbības kora un diriģenta Edgara Tona ietekme uz K. Zariņa vokālo attīstību, kas nebija pretrunā ar ģimenē uzsākto un skolā turpināto darbu (Intervijas ar K. Zariņu, 2007, 2008, 2009).

Dziedāšana bērnībā, mūzikas apguve un muzikālā profesionālā darbība ir veicinājusi K. Zariņa pozitīvas attieksmes kā pedagoģiskas vērtības veidošanos pret cilvēkiem un kultūru, pret dzīvi visā mūža garumā. Par Kārli Zariņu kā Latvijā, tā arī starptautiskajā sadarbībā

populārs bija vērtējums – „labs cilvēks”, kas it kā pieticīgos vārdos tomēr izsaka ļoti daudz par liela mākslinieka cilvēcisko personību kopumā.

Lai vienotā sistēmā atspoguļotu Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomenu veidojošos komponentus, tika izdalītas četras mākslinieka personību veidojošās pamatvienības un katrā no tām iezīmēti raksturīgākie rādītāji. Tas atspoguļots 2. attēlā.



2. attēls. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomenu veidojošie komponenti.

Lai atspoguļotu Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomenu veidojošos komponentus, tika izdalīti četras pamatvienības, no kurām tika atvasinātas K. Zariņam piemītošās īpašības jeb personību veidojošie komponenti.

1. Iedzimtie fiziskie un muzikālie dotumi.

- Fiziski spēcīga ķermeņa uzbūve un balsis aparāts. K. Zariņam ir iedzimta spēcīga ķermeņa uzbūve un tenora balsij netipiski liela balsene ar basa balsij raksturīgām balsis saitēm, liels trahejas un visas bronhiālās sistēmas tilpums (Sumerags, 2007). Tas nodrošināja iespējas balsij dabiski attīstīties dinamiski dabiski un tembrāli piesātināti.
- Stabila nervu sistēma, ko nosaka iedzimtais “temperaments jeb cilvēka psihisko īpatnību kopums, ko raksturo ar nervu procesu stiprumu un noturīgumu un kas izpaužas attieksmē pret apkārtni” (Latviešu valodas skaidrojošā vārdnīca). Nervu sistēmas noturīgums bieži ir izšķirošais faktors cilvēka spējai ilglaicīgi pārvarēt skatuves stresu un veiksmīgi radoši darboties publiskajā telpā.
- Muzikālā dzirde, kas līdzīgi valodai, ir iedzimta spēja un attīstās darbībā (Aiello, 1994). K. Zariņam raksturīgā teicami attīstītā muzikālā dzirde, kas vēlāk tika pastāvīgi pilnveidota muzikāli praktiskā darbībā, jau bērnībā izpaudās kā absolūtā

dzirde (Intervija, 16.08.2007.). Absolūtā dzirde nodrošināja mākslinieka spēju brīvi intonēt intonatīvi sarežģītu mūziku un to apgūt īsā laikā.

- Emocionalitāte un dabiskas muzikalitātes potenciāls. K. Zariņam raksturīgā emocionālā uztvere un dabiska muzikalitāte kļuva par priekšnoteikumu skatuviski spilgtam un publiku uzrunājošam sniegumam. V. Mjasiščevs un A. Gotsdiners uzskata, ka muzikalitāte, kā viena no personības šķautnēm, ir indivīda iedzimtais potenciāls, kas izpaužas un izvēršas muzikālās darbības procesā (Мясищев, Готсдинер, 1976).
2. Sociālās un dabas vides ietekme.
- Latvijas kultūrvidē vēsturiski iedibinātas akadēmiskās dziedāšanas tradīcijas. Latvijā opera jau no valsts neatkarības pasludināšanas laika bija viens no svarīgākajiem kultūras simboliem (Kaktiņš, 1992).
 - Iespējas uzturēties un fiziski darboties lauku dabas vidē. K. Zariņa bērnībā un jaunībā pavadītās vasaras lauku vidē ne tikai veicināja veselīgu un fiziski attīstošu dzīvesveidu, bet arī veidoja emocionālu, dabisku kontaktu ar dabu, kas vēlāk atspoguļojās emocionāli pārliedzinošās skaņdarbu interpretācijās.
 - Dziedāšanas kā vērtības atzīšana ģimenē, draugu lokā un amatieru kolektīvos. K. Zariņa dzīvē veiksmīgi apvienojās viņa paša interese par dziedāšanu ar ģimenes atbalstu izvēlētajai profesijai, kā arī draugu loks, kurš galvenokārt veidojās no cilvēkiem ar līdzīgām interesēm un vērtību izpratni.
 - Vēlme pašrealizēties dziedāšanā caurvij visu K. Zariņa dzīvi – dziedāšana bērnībā lauku vidē, skolā, draugu saietos, pašdarbības kolektīvos, mācoties LVK un turpmāk strādājot profesionāla solista darbu.
 - Adekvāts pašvērtējums, savu spēju apzināšanās. Pateicoties šīm īpašībām K. Zariņš agri saprata savu īsto dzīves aicinājumu, nezaudēja ticību savām spējām arī mazāk veiksmīgos mācību laika periodos, kā arī varēja uzņemties un kvalitatīvi sagatavot visaugstākās grūtības pakāpes vokālo repertuāru.
3. Dziedāšanas kompetenču veidošanās studijās un ilgtspējīgā mūžizglītībā.
- Muzikālo dotību un spēju aktīva pilnveide LVK un meistarklasēs. Aktivitātei mācību procesā bija būtiska loma K. Zariņa ātrai mākslinieciskai izaugsmei.
 - Profesionālas, individuāli atbilstošas vokālās tehnikas apguve. K. Zariņš jau no savu dziedāšanas gaitu sākuma posma ir centies atrast sev piemērotāko vokālo tehniku, rūpīgi izvērtējot vokālo pedagoga piedāvātās tehnikas ietekmi uz savu balsi. Tādējādi K. Zariņš apguva dziedāšanu pie labākajiem Latvijas pedagogiem un atrada ceļu pie sev vispiemērotākā pasniedzēja, bulgāru profesora I. Josifova.
 - Teorijas un prakses vienotība. Īpaša nozīme mācību procesā bija aktīvai koncertēšanai. Kā liecina K. Zariņa radošās dienasgrāmatas, katrs apgūtais skaņdarbs tūlīt pat tika iekļauts koncertprogrammās un neskaitāmas reizes atskaņots publikas priekšā, tādējādi gūstot atgriezenisko saiti.
 - Refleksija. Sistemātiska un precīza savas mākslinieciskās darbības atspoguļošana radošajās dienasgrāmatās visa mūža garumā. Tas norāda uz to, ka K. Zariņš rūpīgi analizēja katru savu uzstāšanos, pārdomāja gūto pieredzi un izdarīja nepieciešamos secinājumus turpmākajai darbībai (Zariņš. Radošās darbības dienasgrāmatas). „Prāta darbība, kurā cilvēks interpretē savu rīcību un tās likumsakarības, pārdomā savu pieredzi un izdara nepieciešamos secinājumus un labojumus. Izšķir trīs refleksijas līmeņus. Pirmajā līmenī notiek darbības analīze atbilstīgi tiem principiem un kritērijiem, kas apgūti teorētiskajās zināšanās. Otrajā līmenī kritiski novērtē (apšaubā) pašu šo teorētisko principu atbilstību un piemērotību konkrētām pedagoģiskām situācijām, bet trešajā notiek vispārīgāku vērtību apzināšana, kā,

piem., kas ir cilvēks, kas ir sabiedrība utt., arvien paplašinot refleksijas robežas.” (Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000).

4. Profesionālā mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība.

- Darbs LNO, viesizrādes, koncertdarbība, radio un TV ieraksti.
- Sadarbība ar kolēģiem, diriģentiem, režisoriem ir būtisks K. Zariņa skatuviskās ilgdziedāšanas aspekts, kuram pateicoties ir veidojusies radoši atbalstoša vide un pozitīva, personību bagātinoša mākslinieciska sadarbība un mijiedarbība.
- Pedagoģiskais darbs JVLMA. Darbs ar studentiem veicināja radošus profesionālus meklējumus vokālās balss attīstībā. Atrāšanās akadēmiskā vidē veidoja sadarbību un pieredzes apmaiņu ar citiem pedagoģiem.
- Nepārtraukta mērķtiecīga pašattīstības vadība ir galvenais K. Zariņa ilgdziedāšanas komponents, kas caurvij visu K. Zariņa dzīves darbību. Dzīves mērķis ir pašattīstība. Izkopt līdz pilnīgumam paša dabu – lūk, kāpēc mēs dzīvojam uz zemes (Vailds, 1976).
- Poētiskais Oskara Vailda skatījums ir guvis reālu piepildījumu Kārļa Zariņa radošajā darbībā, kurā dabas dotais vokālais potenciāls tika izkopts līdz pilnībai un pelnīti var tikt dēvēts par ilgdziedāšanas fenomenu.

Secinājumi

Apkopojot rakstā aplūkotās teorētiskās likumsakarības un to praktiskās izpausmes, var rezumēt, ka jēdziens *skatuviskās ilgdziedāšanas fenomens* ir attiecināms uz dziedātājiem, kuru balss kvalitāte saglabā jaunību un spēka gadiem raksturīgu nemainīgumu, tembrālo svaigumu un nenogurdināmību neparasti ilgā laika periodā, kas ievērojami pārsniedz dabiskajai balss novecošanai raksturīgos vidēji statistiskos rādītājus. Ilgdziedātāji mākslinieki turpina regulāri uzstāties galvenokārt pirmā plāna lomās, kas nedod nekādas atlaides balss diapazonam, dinamiskajai amplitūdai un tehniskajai virtuozitātei.

Radoša cilvēka dzīves laika un satura vērtības pētāmas dabas dotumu, profesionālās darbības mērķtiecības un sociālās vides ietekmes vienībā. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas kvalitātes izpratne vokālajā pedagoģijā veido balss aparāta anatomiskās uzbūves dotumu un tā fizioloģiskās darbības attīstības mērķtiecīgā, intensīvā un nepārtrauktā mākslinieciskā dziedāšanā sociāli atbalstošā vidē.



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ



EIROPAS SAVIENĪBA



RPIVA

Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā “Atbalsts studijām Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas doktora studiju programmā „Pedagoģija” (Nr.2011/0046/1DP/1.1.2.1.2/11/IPIA/VIAA/009).

Summary

In the ageing research statistics that have been published in the mass media, the emphasis is primarily placed on the length of a life, paying less attention to the longevity of professional activities. These are undeniably of greater importance to both the society and the individual. Therefore it is necessary to pay more attention to the factors, which relate to the human ability to remain productive for a longer period of time.

In the vocal art the loss of work capabilities and the artistic quality has never lost its importance. Based on the scientific papers, the ageing of one's voice can start hindering the stage work already at the age of 38. Taking into account the lengthy period of studies and the limited possibilities of using one's knowledge in a different professional area, the choice of becoming an opera singer might become a hindrance to the individual and also the national social institutions. Therefore the researches relating to prerequisites of longevity on stage and the possibility to continue qualitative professional activities are important for the society as a whole.

The goal of this paper is to consider the factors and circumstances relating to formation of the longevity phenomenon of opera soloist Karlis Zarins.

Materials and methods. The following materials have been used: singer biographies, partly structured interviews with K. Zarins and the doctor Dins Sumerags, internet resources, researches regarding factors

influencing the voice, materials of vocal methodic, the personal stage experience and the observations from pedagogical practice of the author. Formation of models has been used to clarify the structure of the longevity formation. Singing is one of the activities to which a person can devote various amounts of time, according to their own, personal interests. Professional singing usually is related to a relatively long professional activity. This includes the vocal studies and also professional activities. The longevity phenomenon that has been analyzed in this paper relates to an extended period of time, which covers the lifetime of an individual and the related professional actions. The method of biographical analysis is considered to be the most suitable to fully observe the formation process of a creative personality.

Results. In the process of the research the components of the longevity of Karlis Zarins have been revealed – supportive social environment, the influence of nature and rural environment, the congenial characteristics or the factors of anatomical developments, the studies of vocal technique under the guidance of professional tutors and targeted creative and pedagogical activities. These factors have been developing in close unity. Also it was proven that the creation of professional goal starts already in early youth, relating to a responsible child rearing work from the side of parents. The interest in relation to music that was started in the family, was further developed in school by teachers who supported the work done by parents. The great influence of conductor Edgars Tons and the amateur chorus was observed on the vocal development of K. Zarins. This just followed on to what was already started in the family and school. The singing in childhood, vocal studies and professional musical activities have influenced the development of positive attitude towards people, culture and life in general. Deserving of special attention are the diaries of creative activities, which vouch for the active concert and operatic work of K. Zarins. The enormous repertoire and continuous self-analysis indicates enormous work capabilities, objective self-evaluation and development during all of the lifetime.

Conclusions. It is concluded that the phenomenon of vocal longevity on stage relates to singers whose qualities of voice keep the characteristics of young and thriving voice – the freshness of timbre and endurance in an unusually long period of time, which considerably exceeds the statistical measurements of the average vocal ageing.

The values of a creative person's lifetime can be evaluated only as a whole of natural qualities, the determination of professional actions and the social environment. The longevity of Karlis Zarins vocal qualities can be attributed to the anatomical attributes of the vocal instrument and determined and intensive use of it in a socially supportive environment.

Literatūra un avoti

1. Aiello, R. (1994). Music and Language: Parallels and Contrasts. In R. Aiello, & J. Sloboda (Red.), *Musical perceptions* (p. 40-63). New York: Oxford University Press.
2. Bela-Krūmiņa, B. (2004). *Dzīvesstāsti kā sociāli vēstījumi*. Skatīts 24.01.2012. http://www.dzivesstasts.lv/admin/content_files/Bela_DISERTACIJA.pdf.
3. Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity*. New York: Harper Collins Publishers.
4. Freeman, S. Herron, J. C. (2007). *Evolutionary Analysis 4th ed.: Aging and Other Life History Characteristics*. Pearson / Prentice Hall.
5. Kaktiņš, Ā. (1992). *Dzīves opera*. Rīga: Liesma.
6. Kaļķe, B. (2005). *Latvijas tautskolotāji 1905. gada revolūcijā*. Referāts starptautiskajā konferencē LU "Informācija, revolūcija, reakcija: 1905-2005" (83-88).
7. Kaplan, H., Hill, K., Lancaster, J., Hurtado, M. (2000). A theory of human life history evolution: Diet, intelligence, and longevity. *Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews*. Volume 9, Issue 4. (p. 156-185). Wiley-Liss, Inc.
8. Krauja, V. (2005). *Latvijas operas leģendai – jubileja!* Latvijas Avīze, 06.07.2005.
9. "Latvijas Vēstneša" tiesību aktu vortāls. *Valsts un pašvaldību profesionālo orķestru, koru, koncertorganizāciju, teātru un cirka mākslinieku izdienas pensiju un baleta mākslinieku pabalsta par radošo darbu likums*. Skatīts 13.10.2012. <http://www.likumi.lv/doc.php?id=90806>.
10. Miller, R. (1993). *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books.
11. *Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca*. (2000). Sastādījis autoru kolektīvs V. Skujiņas vadībā. Rīga: Zvaigzne ABC.
12. Raita, S. (2006). *45 gadu krājums*. Neatkarīgā Rīta Avīze, 03.03.2006.
13. Vaids, O. (1976). *Doriana Greja gīmetne*. Rīga: Liesma.
14. Zvidriņš, P. (2006). *Demogrāfiskā attīstība Latvijā 21. gadsimta sākumā*. Rīga: Zinātne.
15. Емельянов, В. (2007). *Развитие голоса. Координация и тренинг*. Издательство Лань.
16. Мясисев, В., Готсдинер, А. (1976). *Что есть музыкальность? Советская музыка*. No. 3. 81-85.
17. Торторелли, В. (1965). *Энрико Карузо*. Москва: Музыка.

18. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2007. gada 16. augustā (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752).
19. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2008. gada 9. septembris (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752).
20. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2008. gada 16. septembris (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752).
21. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2009. gada 4. jūnijs (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752).
22. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2009. gada 29. jūnijs (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752).
23. Intervija ar Dr. Dinu Sumeragu Rīgā 2007. gada 25. septembrī (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752).
24. Kārļa Zariņa radošās darbības dienasgrāmatas (K. Zariņa privātais arhīvs).

MUSIC AS ALTERNATIVE TO IMPROVE THE QUALITY OF LIFE FOR ADULT PEOPLE WITH DISABILITIES

Mūzika kā alternatīva dzīves kvalitātes uzlabošanai pieaugušajiem ar speciālajām vajadzībām

Aldona Mocevičiene
Rēzeknes Augstskola,
Klaipeda City Social Support Centre,
e-mail: almoenator@yahoo.com

Abstract. *Each person's life pattern depending on the personalities are different from other individuals while life model is characterized by the same criteria: human individuality, human vital activity, an individual's ability to carry out those activities, activities influencing factors (biological, psychological, socio – cultural, environmental, political – economical), the individual's life expectancy.*

Optimizing the life quality of people with disabilities are three very important indicators which develops others to personal self-awareness, self-development and self-expression: integration into society, socialization and self-realization.

Social Care House goal – to ensure the rational and efficient network of services that fully meet the needs of residents and allow full integration into community.

Using music therapy techniques can be developed auditory and visual perception, language sharpness, motion flexibility and coordination and body control what can be applied meaningfully and efficiently in everyday life, at the same time as helping for a person to adapt in the environment and facilitating persons near communication.

Object of research – individuals with moderate to profound intellectual disability optimization the quality of life through music / art therapy techniques.

Study aims – to investigate adults with intellectual disabilities life quality optimization in the context of music therapy methods and techniques.

In this work was used qualitative and quantitative research methods: theoretical, diagnostic, empirical.

Keywords: *acceptable behaviour, approach to disability, capacity limit, integration, life quality, mentally disabled, music, music therapy, self-expression, self-esteem, self-realization.*

Introduction

Public welfare is rising rapidly. Recent advances in science, medicine, education and other areas applied and used in practice for the sake of human quality of life. New life conditions forming a new values of society and new norms and standards of behavior in human communication.

These persons who have some form of disability and do not meet the community's standards of communication are still not acceptable. This is especially for people with middle and / or deep intellectual disability. This setting determines from the Soviet era shaped public opinion about the fact that all the inhabitants in SU are healthy people. Mentally disabled persons have been isolated from the society in special closed institutions (pensions), and their existence was known only for for short circle of people / specialists. This occurrence J. Ruskus (Ruškus, 2001) is called as "social capsulization phenomenon". From nowadays was done a lot of changes in laws and real life situations but we have situation that the public does not know how to deal with people with such kind disabilities. Citizens are afraid of them, ignored or even openly mocking. However, the approach to disability and disabled people must change, the expansion of democracy and tolerance ideas in the world are acceptable in Lithuania too what we can find in The Act Equal Opportunity (2005). Socialization problems are solving in G. Kvieskiene (Kvieskienė (2003), Cymru (2000), Ruškus (2002)) researches.

The current period in Lithuania law provides an opportunities for people with middle and deep intellectual disability to improve their capacity limits what we cand find in. But still now unfavorable surrounding and physical and social environmental factors – a closed space,

lack of work, creative activity and communication limite these persons self-expression and fulfillment resources. However, they have a need and in the National Antidiscrimination programme (2006) is written that the have a right to live quality life within the limits of their capacities. Therefore, society should offer appropriate services to people with mental disabilities to optimize quality of life.

Precise definition of the term "quality of life" is not easy, because the each person is unique, with a distinctive system of values, needs and opportunities. To select the measure of the quality of life most versatile factors, but the main factors are: individual personal health (physical and mental, and social), the need to communicate and realize their potential in the surrounding environment. Satisfaction of both the disabled and the 'healthy' shows and describes the quality of living. C. Sutton (1999), A. Bakk and K. Grunewald (1997) and other scientists recognize and affirms in the researches that handicapped people need to realize specific needs, then their quality of life would be optimal in the scop of their abilities.

We understand the concept of music therapy as a treatment. From the Greek „therapy“ word derives its meaning to attend, support, help, treatment. If we look more deep, it would mean that the therapy is planned, the emotion-oriented, trust-based communication between a qualified, the public recognized healer and the sufferer.

There is a definite and important music influence on human emotions, feelings, physiological reactions and known and used since ancient times. Based on this idea is laid the theory of music therapy. Impact of music on human health, activities, and social interaction studied a number of foreign experts as O. Bonde (2001), D. Campbell (2005, 2006), L. O'Grady and K. McFerran (2007), E. Ruud (2006), G. Decker-Foight (2003).

Thus, we can state that the music is the main therapeutic tool, because the music:

- is non-verbal language. It is understandable for person of any age, background, religion, disability, level of musical education, social stratum;
- stimulate, regulate our emotions. The sounds allow a person to concentrate to his / her body spirit and music;
- affects our mood. Clear rhythm, fast paced melodious music makes a person to move, disappear grumbles, enjoy the life, feel self-confidence, loss feeling of inferiority. Calm, gentle music brings back good mood, removes negative feelings and sensations;
- stimulates physiological responses. Music has a great impact on our body and the physiological functioning of the various organs (eg, heart rate, blood pressure, muscle activity, head illness);
- stimulates the activity of the brain, activates the thinking and cognitive reactions;
- may reveal psychological problems (eg, personal crises, behavior, emotions, thoughts, phobias) and make positive decisions. The use of specific music therapy techniques to break free from the stereotypical norms of behavior and thinking, change the world view;
- used by people groups. And it does not matter what it is music, it is important that it affects each and every member of the group identity;
- change space and time perception.

Intimate interaction, caring for the client health, safety, trust-based environment allows the client actively to participate in the sessions, gaining self-awareness and self-expression skills.

The problems of socialization of disabled people in Lithuania using art therapy methods as medium are solved V. Aleksiene (Aleksienė, 2001, 2005), J. Sinkuniene (Šinkūnienė, 2005). These researchers studied more children and young people with a variety of mental (and complex) disability issues and opportunities to adapy methods of art therapy. R. Bruzga (Brūzga, 2005) and J. Talockiene-Zebrauskiene (Taločkienė-Žebrauskienė, 2005)

wrote about the practical experience and methodology how to organize mentally disabled adults musical activities. Some information about socialization using music can find in A. Gaizutis (Gaižutis, 1998) research. However, researches in Lithuania for adults with intellectual disabilities influence of musical – cultural activities on their socialization / rehabilitation processes and optimization the quality of life a little.

Researching A. Piliciauskas (Piličiauskas, 2005), K. Rudestam (1998), I. Yalom (2006), D. Beresnevičienė (Beresnevičienė, 2003), K. Rogers (2007) scientific articles can find that music therapy (and art therapy in whole) is very close with a psychotherapy. Music therapy is based on humanistic psychotherapy by C. Rogers and A. Maslow theories. Humanistic theory approach "here and now" allows to listen to your inner impulses, to hear the true desires, to satisfy the expression. As well as music therapy is based on the behaviourist theory of psychotherapy ideas too. According to social learning theorists A. Bandura and W. Mishel and developed theories in music therapy for clients are granted access more productive using their creative potential, more positive assessment of their capabilities and more satisfaction of / in their environment. Through music, art can solve even complex personal emotional expression, understanding, management of the problem. This is very important because the demonstration of emotions can turn into an internal tension, moodiness, aggression (pointing to himself, the environment and other people), and even disease.

The current period in Lithuania law provides an opportunity for people with middle and deep intellectual disability to improve their capacity limits. But still now unfavorable surrounding and physical and social environmental factors – a closed space, lack of work, creative activity and communication limit these persons self-expression and fulfillment resources. However, they have a need and right to live quality life within the limits of their capacities. Therefore, society should offer appropriate services to people with mental disabilities to optimize quality of life.

The aim of article – to find an answer to the question: Are you sure this path – integration and social status improvement in the society through music therapy techniques – leads to life quality related values – human dignity, self-esteem and self-realization promotion for adult persons with mental disabilities?

Methods

The research seeks to explore and identify what influence of music therapy techniques for adults with moderate to profound disabilities using them in sociocultural activities and are these methods and forms suitable in integration into society, optimizing the quality of life within the limits of their capacity.

Object of research – individuals with moderate to profound intellectual disability optimization the quality of life through music / art therapy techniques.

Study aims – to investigate adults with intellectual disabilities life quality optimization in the context of music therapy methods and techniques.

Target group: adult individuals with moderate to profound intellectual disability living in Social Care House.

Objectives of the study:

1. Investigate the mentally disabled adult behavioral tendencies at their leisure time, during music activities and after the music sessions.
2. To find out public opinion about mentally disabled adults integration through the sociocultural activities.
3. To analyze mentally disabled persons opinion about their participation in cultural musical community activities

The methodology of research. Living with mental illness may form a distinctive communication, behavior and thinking norms, which are not always acceptable to the public / society. The study will try to find an answer to the question: Is music therapy methods and techniques organized by socio-cultural activities an appropriate form for people with intellectual disabilities to integrate into society and to optimize the quality of life in the scope of their abilities.

In this work was used qualitative and quantitative research methods:

1. Theoretical: foreign and Lithuanian researchers work analysis and summary, video, photo collection of material and summary.
2. Diagnostic: casual observations, observations during music lessons, observations after the music lessons.
3. Empirical: questionnaire, interviews with persons with disabilities, comparative analysis.

This research was conducted 6 months in Stonaičiai Social Care House (Plunge district, Lithuania). In the research participated 9 social workers, who work directly with target group individuals.

Persons with disabilities musical workshops were monitored 2 months for 0,5 hours daily. The observations carried out the author of article and social workers.

Observation of music therapeutic workshops was conducted 6 months. Workshops were held once a week in a fixed time. Was organized individual and group music therapy workshops.

Observations after music therapy sessions was conducted immediately after the session. The observations carried out by social workers working with clients involved in the research.

The research included total 54 residents (23 men, 31 women). Of them:

- 24 people with significant intellectual disabilities;
- 30 people with moderate intellectual disabilities.

12 clients participated in individual music therapy sessions and in group. 8 person participated only in individual music therapy sessions, 34 residents participated only in group music therapy sessions.

Results

After analysis of theoretical, diagnostic and empirical qualitative-quantitative research methods we can draw the following results:

1. According to the Lithuania social policy provisions, persons with mental disabilities have equal access like all to live a full fledged life. The most important point of quality of life for people with average and a significant intellectual disability – health (emphasis not only on the physical, but also mental health).
2. Health promotion (at the same optimization the quality of life) require to meet specific needs such as: to know better the environment and adapt here, try to express emotions as possible positive. Need of new services in the organization, new opportunities to apply new methods in practical work with adult people with mental disabilities that helps efficiently to meet the special needs of disabled, such way at least partially compensate their disability and help them to adapt to society's established behavior and communication norms.
3. The power of art for personalities (including the mentally disabled) is still underestimated in physical and psychical development processes. Art enriches people with moderate to profound intellectual disabilities spiritual world, develops the ability to understand him / herself and the environment what is prerequisite the development of higher quality of communication and collaboration.

4. Literature and materials analyzing music therapy (as one part of the art therapies) methods as a form of alternative treatment for people with various disabilities in Lithuania are low. Therefore, research in this area is needed. Theory adapting in practice would enable more effective raising the life quality for people with disabilities.
5. Using music therapy the residential core – through conscious communication between therapist and client, bridging the gap between music and life, to strengthen and nurture the inner and the outer world interfaces.
6. Music workshops raising people with disabilities self-awareness, expanding quantitative and qualitative expression capabilities, increasing their self-esteem and enable self-realization through art – cultural activities, socio-cultural projects and contribute effectively integration into society and thus to optimize the quality of life in the limited possibilities.
7. Monitoring analysis confirmed the theoretical arguments that music workshops allows on residents increasing self-confidence, his / her self-esteem changing behavior and communication standards, there is need for self-realization through the day to day activities.
8. Public opinion anglysis showed that the need for communication and cooperation between the “healthy“ (“normal“) and the disabled is recognized, and welcome in the process of integration through art – cultural activities.
9. Music – cultural activities help and accelerate people with different kind intellectual disability socialization and integration into society.
10. Confirmed hypothesis that adults with moderate to significant intellectual disabilities living in Social Care House have the potential to optimize the quality of life within in the limited conditions through music therapy methods.

Conclusion

Using music therapy techniques can be developed auditory and visual perception, language sharpness, motion flexibility and coordination and body control. These skills can be very meaningful and efficiently applied in everyday life, at the same time as helping for a person to adapt in the environment and facilitating persons near (parents, caregivers, nurses, social workers and others specialists and relatives) communication.

Lots which emphasizes an artistic, therapeutic, cultural and communication value of music and value of communication through music methods. However, much less spoken about value of music in the social implications. Isle of sociability can be measured by how it helps people to integrate into society, to adapt to its requirements or vice versa – to resist the social environment and revolt.

Kopsavilkums. *Ikvienu cilvēka dzīves modeļi ir atšķirīgi. Tos raksturo dažādi kritēriji: individualitāte, nodarbošanās, dzīves ilgums, indivīda darbību ietekmējošie faktori (bioloģiskie, psiholoģiskie, sociālie, kultūras, vides, politiskie, ekonomiskie) u.c. Optimizējot dzīves kvalitāti pieaugušajiem ar speciālajām vajadzībām, pastāv trīs ļoti svarīgi rādītāji: integrēšanās sabiedrībā, socializācija un pašrealizācija. Sociālā aprūpes centra mērķis ir nodrošināt racionālu un efektīvu pakalpojumu tīklu, kas pilnībā atbilst iedzīvotāju vajadzībām un ļauj pilnīgi integrēties sabiedrībā. Izmantojot mūzikas terapijas metodes, ir iespējams attīstīta dzirdes un vizuālo uztveri, valodu, kustību elastību un koordināciju, ķermeņa kontroli, ko var efektīvi piemērot ikdienas dzīvē, vienlaicīgi palīdzot pielāgoties vidē un veicinot personas komunikācijas spējas. Pētījuma mērķis – izpētīt dzīves kvalitātes optimizāciju pieaugušajiem ar speciālajām vajadzībām, izmantojot mūzikas terapijas metodes un paņēmienus. Šajā darbā tika izmantotas kvalitatīvās un kvantitatīvās pētniecības metodes.*

List of Literature and Bibliography

1. Aleksienė, V. (2005). *Muzikinis neįgaliųjų ugdymas ir terapijos įžvalgos. Neįgaliųjų meninis ugdymas*. Vilnius: Kronta.
2. Aleksienė, V. (2005). *Muzikos terapija Lietuvoje: situacija, raida, ateities įžvalgos. Neįgaliųjų meninis ugdymas*. Vilnius: Kronta.
3. Bakk, A., Grunewald, K. (1997). *Globa. Knyga apie žmones su intelekto negalia*. Vilnius: Avicena.
4. Beresnevičienė, D. (2003). *Jaunojo suaugusiojo psichologija*. Vilnius: Presvika.
5. Bonde, L. O. (2001). *Announcing Special issue on Guided Imagery and Music (GIM)*. Nordic journal of music therapy. Sandane, no.10 (2).
6. Bonny, H. L. (2002). *Body Listening: A New way to Review the GIM Tapes*. Nordic journal of music therapy. Sandane, no.11 (2).
7. Brūzga, R. (2005). *Spalvų muzika. Alternatyvus adaptuoto muzikinio rašto pradžiamokslis*. Vilnius: Sutrikusio intelekto žmonių globos bendrija „Viltis“.
8. Campbell, D. (2005). *Mocarto muzikos poveikis vaikams*. Kaunas: Kalendorius.
9. Campbell, D. (2006). *Mocarto muzikos poveikis*. Vilnius: VŠĮ „Vilties oazė“.
10. Cymru, C. (2000). *Tarp žmonių. Parankinė socialinio darbuotojo knyga*. Vilnius: Apyaušris.
11. Gaižutis, A. (1998). *Meno sociologija*. Vilnius: Alma Litera.
12. Kvieskienė, G. (2003). *Pozityvioji socializacija: monografija*. Vilnius: VPU.
13. *The Act Equal Opportunity*. 1st fo January 2005. No IX-1826. Vilnius.
14. *National Antidiscrimination programme*. 19th of September 2006 No. 907. Vilnius.
15. Piličiauskas, A. (2005). *Neįgaliųjų meninis ugdymas. Metodikos ir terapijos aspektai*. Vilnius: Kronta.
16. O'Grady, L., McFerran, K. (2007). *Community Music Therapy and Its Relationship to Community Music: Where Does It End?* Nordic Journal of Music Therapy No 16 (1).
17. Ruud, E. (2006). *Aspects of a Theory of Music Therapy*. Nordic Journal of Music Therapy No 15 (2).
18. Ruškus, J. (2001). *Negalės psichosociologija*. Šiaulių universiteto leidykla.
19. Ruškus, J. (2002). *Negalės fenomenas: monografija*. Vilnius.
20. Spierts, M. (2003). *Balansavimas ir aktyvinimas. Metodškai organizuotas sociokultūrinis darbas*. Vilnius: VU Specialiosios psichologijos laboratorija.
21. Sutton, C. (1999). *Socialinis darbas, bendruomenės veikla ir psichologija*. VU Specialiosios psichologijos laboratorija.
22. Šinkūnienė, J. R. (2005). *Muzikinės komunikacijos ugdymo metodinės kryptys. Neįgaliųjų meninis ugdymas*. Vilnius: Kronta.
23. Taločkienė-Žebrauskienė, J. (2005). *Muzikos terapija: žiupsnelis norvegų patirties. Neįgaliųjų meninis ugdymas*. Vilnius: Kronta.
24. Van Der Gaag, A., Dormandy, K. (1993). *Communication with Adults with Learning Disabilities*. London, Whurr Publications.
25. Декер-Фойгт, Г. Г. (2003). *Введение в музыкотерапию*. Питер.
26. Роджерс, К. (2007). *Клиент – центрированная психотерапия. Теория современная практика и применение*. Москва: Психотерапия.
27. Рудестам, К. (1998). *Групповая психотерапия*. Санкт Петербург: Питер Кот.
28. Ялом, И. (2006). *Групповая психотерапия. Теория и практика*. Москва: Апрель Пресс.

DŽOZEFS KONRADS – LITERATŪRAS UN MŪZIKAS MIJIEDARBĪBA

Joseph Conrad – Interaction of Literature and Music

Mārīte Opincāne

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: mariteo@tvnet.lv

Abstract. *The aim of the paper is to investigate the role of music in Joseph Conrad's life and works, as well as study the reflection of the writer's writings in the works of the 20th and 21st centuries' world composers. The research has been based on the synthesis of the different methods – biographical, historically- cultural, literary-historical and semiotical.*

The cultural layer of J. Conrad's artistic world view is essential also in Latvian literature and culture, and it can be viewed in the context that is topical in modern Latvian literary theory. Research of the Western literary icons is topical at present. Excellent knowledge and comprehension of music influenced the development of J. Conrad as a personality and a writer. And the outstanding literary works of the modernist writer inspired the composers of the 20th and the 21st centuries all over the world to create the famous music compositions.

Keywords: *Chamber opera, compositions, impressions, influence, literary works, modernism, music, music tunes, novella, opera, semiotics, sounds.*

Ievads

Literatūras un mūzikas mijiedarbība angļu rakstnieka Džozefa Konrada dzīvē un daiļradē ir divpusēja – rakstnieks mīlēja mūziku un bija liels tās pazinējs. Opera palīdzēja viņam pārvarēt daiļrades krīzi, jo tieši operas īpatnībās viņš smēlās iedvesmu saviem vēlinajiem darbiem. Savukārt komponisti visā pasaulē – gan Dž. Konrada laikabiedri, gan 20. un 21. gadsimta skaņraži rada iedvesmu saviem mūzikas sacerējumiem, lasot rakstnieka darbus. Skaistums un eksotika Dž. Konrada daiļradē vienmēr ir simboliski. Viņa jūras proza ir pārpilna ar krāsu, gaismas un tumsas, ēnu, skaņu, cilvēku, lietu, jūras un debesu aprakstiem. Raksta mērķis ir izpētīt mūzikas lomu Dž. Konrada dzīvē un daiļradē, kā arī apskatīt rakstnieka daiļrades atspoguļojumu 20. un 21. gadsimtu pasaules komponistu daiļradē.

Materiāls un metodes

Kā norādīja Džerards Džīns-Obrijs, Dž. Konrads bieži ar sajūsmu atcerējās vakarus, kurus viņš jaunībā, ap 1875. gadu, bija pavadījis Marseļas operā. Viņš bija saglabājis spilgtus iespaidus par Džakomo Meierbēra un Džuzepes Verdi operām, kā arī Žaka Ofenbaha operetēm (Jean-Aubry, 1924: 38-39).

Opera bieži tiek minēta Dž. Konrada daiļradē, īpaši Malajas perioda darbos. Romānā „Almeijera kaprīze” Babalači mierina Lakambu, atskaņojot viņam āriju no Dž. Verdi “Trubadūra” uz leijerkastes (Conrad, 1992: 88-89). Arī sarunas temats starp Misis Traversu un Tomu Lingardu romāna „Izglābšana” piektajā daļā ir opera. Tas it kā iezīmē gan romantiskas attiecības starp viņiem, gan viņu attiecību samākslotību. Iziešana caur pa Belaraba vārtiem Lingardam pie rokas Misis Traversai bija kā uziešana uz krāšņas skatuves operas ainā. Lingards stāsta viņai, ka reiz ir noskatījis operas izrādi Melnurnā, un, lai gan viņš nevar atcerēties izrādes nosaukumu, tā viņam šķita „reālāka nekā jebkas cits dzīvē” (Conrad, 2000: 300-301). Kopā ar mūziķi un Vāgnera pētnieku, rakstnieku Fordu Medoksu Fordu, Dž. Konrads uzrakstīja darbu „Nozieguma Vāgneriskā daba”. Grāmatā „Džozefs Konrads: atmiņas” F. M. Fords raksta, ka Dž. Konrads klausījās R. Vāgnera operu „Nībelungu Gredzens”, kad rakstīja romānu „Nostromo”. Operu un romānu vieno stāsts par zelta korumpējošo dabu un par mīlestību kā glābiņu. Gan opera, gan romāns beidzas ar ūdens skatiem, tie it kā mēģina aizskatīt projām ļaunumu.

Dž. Konrads labi zināja un mīlēja R. Vāgnera operas un izmantoja to ietekmi savos daiļdarbos. Rakstnieka R. Vāgnera alūzijas palīdz viņam izprast mītu un mūziku, kas paceļ literatūru pāri reālismam uz mīlas, melu un nāves mitoloģiju. Dž. Konrada novele „Septiņu salu Freija”, viens no vismuzikālākajiem rakstnieka darbiem, atspoguļo viņa intereses gan par operu, gan mūzikas varu. Skaņa dominē pāri visām citām sajūtām jau noveles sākumā. Lasītājs novelē ir arī klausītājs, stāstījumu papildina naratora komentārs. Rakstnieks tēlu veidošanā izmanto skaņu. Piemēram, Hīmskērka smieklī atklāj viņa zemiskos nolūkus. Stūrmani Šulcu vislabāk raksturo viņa balss noskaņa, visas noveles gaitā tās raksturojumā ir izmantoti mūzikas termini, piemēram – „viņa skaistās balss patīkamās modulācijas” (Conrad, 2009: 404). Baiļu brīdī Šulca balss ir salīdzināta ar kraukļa ķērcieniem, jo apburošais tonis ir pazudis (Conrad, 2009: 424). Šis piemērs atspoguļo mijšakarības starp balss tonālajām niansēm un tēla emocionālo stāvokli. Nozīmīgi un simboliski ir tas, ka klavieres ir attēlotas ne tikai kā monstros, bet tās ir arī varenākas par cilvēku. Jau pirmā klavieru, kā dominējoša spēka, pieminēšanas tekstā ieskicē Freijas lielo varu, kad viņa tās spēlē. Vienmēr saprātīgo Freiju mūzika aiznes neprāta augstumos:

„(..) Freya would sit down to the piano and play fierce Wagner music in the flicker of blinding flashes, with thunderbolts falling all around, enough to make your hair stand on end.”¹ (Conrad, 2009: 386).

Kad Džaspers dodas jūras braucienā, viņa sākumā sūta viņam skūpstus pāri ūdeņiem, izmisīgi cenšoties paust savas jūtas no liela attāluma. Saprotot savu pūliņu veltīgumu, apzinoties to, ka viņas žesti un pat valoda ir nepietiekami komunikācijas līdzekļi, viņa atgriežas istabā, lai spēlētu klavieres:

„And to shout – what? What word? What phrase? No; it was impossible. Then how?...She frowned, discovered it, dashed at the piano, which had stood open all night, and made the rosewood monster growl savagery in an irritated bass.”² (Conrad, 2009 419).

Dž. Konrads pat salīdzina viņas klavierspēli ar šāvieniem – *firing shots* (Conrad, 2009: 419).

Mūzika piešķir Freijai mītiskas, pārcilvēciskas īpašības, uz ko norāda arī viņas vārda semantika. Noveles sākumā rakstnieks apraksta viņas mūziku kā līdzīgu sirēnu dziedājumiem, tā pievilina Džasperu un viņš noenkuro savu kuģi tik tuvu sauszemei, ka var dzirdēt Freiju spēlējam (Conrad, 2009: 386). Šajā dramatiskajā ainā viņas muzicēšanai ir tik varens un biedējošs spēks, ka vardarbīgais Hīmskerks viņu burtiski aizrauj projām no viņas klavierkrēsla, lai liktu viņai pārtraukt muzicēt un iegūtu varu pār viņu:

„It was best to ignore – to ignore. She went on playing loudly and correctly, as though she were alone, as if Heemskirk did not exist. That proceeding irritated him.

“Come! You may deceive your father,” he bawled angrily, “but I am not to be made a fool of! Stop this infernal noise . . . Freya . . . Hey! You Scandinavian Goddess of Love! Stop! Do you hear? That’s what you are – of love. But the heathen gods are only devils in disguise, and that’s what you are, too – a deep little devil. Stop it, I say, or I will lift you off that stool!”

Standing behind her, he devoured her with his eyes, from the golden crown of her rigidly motionless head to the heels of her shoes, the line of her shapely shoulders, the curves of her fine figure swaying a little before the keyboard. She had on a light dress; the sleeves stopped short at the elbows in an edging of lace. A satin ribbon encircled her waist. In an

¹ “Freija apsēdīsies pie klavierēm un spēlēs kvēlo Vāgnera mūziku žilbinošu uzplaiksnījumu mirgoņā, zibeņiem sperot visapkārt, kas beigās tiks jūsu matiem sacelties gaisā.” (*Šeit un turpmāk no angļu valodas tulkojusi M. Opincāne.*)

² „Un izkliegt – ko? Kādu vārdu? Kādu frāzi? Nē, tas nebija iespējams. Tad kā?... Viņa sarauca pieri, saprata, ko darīt, metās pie klavierēm, kuras visu vakaru bija atvērtas un lika rožkoka monstram mežonīgi dārdēt aizkaitinātā basā.”

access of irresistible, reckless hopefulness he clapped both his hands on that waist – and then the irritating music stopped at last.”³ (Conrad, 2009: 413).

Arvien atrodoties mūzikas varā, Freija iesit viņam pļauku un aizskrien projām, atstājot viņu neprātīgi klieodzot un aizklājot ar rokām seju, kas tagad ir tumši kiegoļsarkana (Conrad, 2009: 414).

Neprātīgas sievietes – pianistes tēlam ir literāri priekšteči. Regula H. Trillini uzsver, ka daudzi *klavieru daiļdarbi* ietver vienu no trijiem scenārijiem: pirmais, pievilcīga sieviete mirst pie klavierēm, vai arī viņas nāve tiek iepriekš paredzēta; otrais, klavieres pašas kļūst par atmiņas zīmi, atdzīvinot personisko vai vēsturisko pagātņi; vai, sievietes pianistes tēls jau ir pagātnē, parasti viņa ir mirusi, bet viņu atceras (Regula H. Trillini, 2009: 117). Tomēr Dž. Konrads ir rakstnieks – modernists, un viņa pieeja ir atšķirīga. Lai gan Freija mirst noveles beigās, viņas nāvi neizraisa mūzika. Viņa klaviermūzika vajā Džaspeu un Hīmskerku, kamēr viņa ir dzīva:

“He saw her – a vision plain, close to, detailed, plastic, coloured, lighted up – he saw her hanging round the neck of that fellow. And he shut his eyes only to discover that this was no remedy. Then a piano began to play nearby, very plainly; and he put his fingers to his ears with no better effect...He bolted out of the chartroom...to the mocking accompaniment of a ghostly piano.”⁴ (Conrad, 2009: 420).

Dž. Konradam mūzika novelē „Septiņu salu Freija” ir varas avots.

Amerikāņu pianists un komponists no Virdžīnijas Džons Pauels acīmredzot bija pirmais mūziķis, kurš bija iecerējis pārveidot vienu no Dž. Konrada darbiem par operu. Apciemojot rakstnieku viņa mājās 1910. gadā, viņš piedāvāja Dž. Konradam sagatavot operas libretu, par noveles „Tumsas Sirds” motīviem. Rakstnieks sadrūma un, ne vārda neteicis, atstāja istabu. Šī apciemojuma laikā viņi vairs neatgriezās pie šī temata. Pēc vairākiem gadiem, kad Dž. Pauels saņēma pasūtījumu lielas formas darbam, viņš uzrakstīja Dž. Konradam, kurš atbildēja, ka viņš uzskata, ka būtu neiespējami pārveidot visu noveli par dramatisku formu un piedāvāja, ka materiāls labāk varētu tikt izmantots kā simfoniskās poēmas tēma (Randall, 1968: 60). Rezultātā Dž. Pauels uzrakstīja skaņdarbu klavierēm ar orķestri „Nēģeru rapsodija”, kura pirmatskaņojums notika Kārnegi zālē 1917. gada martā. Vēlāk komponists atcerējās, ka, kad viņš spēlēja šo skaņdarbu rakstniekam viņa mājās Osvaldsā klavieru atskaņojumā, Dž. Korads esot teicis, ka kopš viņš sācis rakstīt, viņa augstākais mērķis bijis, lai viens no viņa stāstiem pārtaptu par operu (Randall, 1968: 61).

Paša Dž. Konrada mīļākā opera bija Žorža Bizē 1875. gadā tapusī „Karmena”, kuru viņš pirmo reizi redzēja Marseļā. Dž. Konrads apgalvoja, ka šo operu viņš noskatījās četrpadsmit reizes (Galsworthy, 1927: 82). Viņš uzdāvināja jaunai sievietei Emīlijai Briskelai, pret kuru viņš jūta simpātijas, operas klavieru partitūru un pāršķīra lappuses, kamēr viņa

³ „Vislabāk bija nelikties ne zinis – nelikties ne zinis. Viņa turpināja spēlēt skaļi un pareizi, it kā būtu viena, it kā Hīmskērks neeksistētu. Tāda rīcība kaitināja viņu.

„Nāc! Tu vari apmānīt savu tēvu,” viņš dusmīgi auroja, „bet mani tu nepataisīsi par muļķi! Pārtrauc šo elles troksni... Freija... Paklau! Tu skandināvu mīlas dieviete! Izbeidz! Vai tu dzirdi? Tieši tā tu esi – mīlas. Bet pagānu dievi ir tikai maskējušies velni, un tā arī tu esi, tumšs mazs velns. Izbeidz, es saku, vai es nocelšu tevi no tā krēsla!”

Stāvēdams aiz viņas, viņš iznīcināja viņu ar skatienu, no viņas sastingušās, nekustīgās galvas līdz kurpju papēžiem, no viņas labi veidototo plecu līnijas, viņas smalkā auguma līnijām, kas nedaudz šūpojās pie klaviatūras. Viņai mugurā bija viegla kleita, ar īsām piedurknēm, kas pie elkoņiem bija apdarinātas ar mežģinēm. Atlasa lenta aptvēra viņas vidukli. Uznākot neatvairāmai, neapdomīgai bezcerībai viņš stingri aptvēra viņa vidukli – un tad kaitinošā mūzika beidzot apklusā.”

⁴ „Viņš redzēja viņu – skaidru, tuvu, detalizētu, plastisku, vieglu vīziju – viņš redzēja viņu apskaujot tā tipa kaklu. Un viņš aizvēra acis tikai, lai saprastu, ka pret to nebija zāļu; Tad klavieres atskanēja tuvu, ļoti skaidri; Viņš aizspieda ausis, bet tas nelīdzēja ...Viņš izsteidzās no karšu telpas... spokaino klavieru ņirdzīgā pavadījuma vajāts.”

spēlēja un, iespējams, dziedāja (Najder, 1983: 179). Dž. Konrada dēls Boriss stāstīja, ka tēvs varēja svilpot arījas no Ž. Bizē „Karmenas” un no Pjetro Maskanji operas „Zemnieka gods”. Dž. Konrada suns tika nosaukts par Eskamiljo, par godu Ž. Bizē Toreadoram.

Vēlākajos dzīves gados, par kuriem ir saglabāties vairāk dokumentālu liecību, Dž. Konrads operu apmeklēja retāk. 1915. gada 8. oktobrī, nedēļas nogales brauciena laikā uz Londonu, viņš aizveda sievu Džesiju noskatīties Šarla Guno „Romeo un Džuljetu” Šeftsbarijas Teātrī un 18 mēnešus vēlāk – 1917. gada 14. maijā viņš apmeklēja Šarla Guno „Fausta” izrādi Gerikas teātrī. Dzīves pēdējos gados Dž. Konrads personiski tikās ar vairākiem komponistiem, ieskaitot Karolu Šimanovski, kurš apciemoja viņu Osvaldsā 1920. gada decembrī un Morisu Ravēlu, kurš uzstājās dziedātājas Alvaras kundzes Londonas mājā 1922. gada jūlija sākumā. Dž. Konrads vēlreiz dzirdēja M. Ravēlu 1923. gada 17. aprīlī, tieši pirms sava Amerikas brauciena. Amerikā viņš tikās un apsprieda poļu jautājumu ar komponistu Ignaciju Paderevski.

G. Džīns-Obrijs rakstīja, ka Dž. Konrads uzskatīja savu romānu „Nostromo” par vispiemērotāko no visiem darbiem, lai to adaptētu kā lirisku drāmu.

Dž. Konrada darbi ir iedvesmojuši četrus komponistus radīt operas un vienu – kameroperu. Divas operas un kameropera ir angļu valodā, bet pārējās divas – poļu valodā. Operas tika uzvestas laika posmā no 1966. līdz 1977. gadam.

„Jutro” („Rītdiena”) ir viencēliena muzikālā drāma, kuru uzrakstīja poļu komponists Tadeušs Bairds, libreta autors ir Jeržijs Sito. Opera tapa no 1964.-1966. gadam, tās pirmizrāde notika Varšavas Lielajā Teātrī Laikmetīgās Mūzikas Festivāla laikā 1966. gada 18. septembrī. Šis darbs ir Bairda vienīgā opera. 1974. gadā tika izveidots operas ieraksts, tā tika rādīta televīzijā – lielo simfonisko orķestri diriģēja Miečislavs Novakovskis, bet dziedātājus dublēja aktieri. 1967. un 1983. gados tika izdota arī operas klavieru partitūra Tika izdots arī Poznaņas nacionālā simfoniskā orķestra operas ieraksts. 1984. gadā Vašingtonas Universitātē tika aizstāvēts Džeremija Lī Kārtera promocijas darbs „Mūzikas un dramatisko struktūru mijiedarbība Tadeuša Bairda operā „Jutro””. Disertācijas autors raksturo operas mūziku kā lielā mērā atvasinātu no mazas trihordu grupas mijiedarbības, kura apvienojas un izveido divpadsmit toņu sēriju, tomēr dodekafonija nav galvenais operas princips. Autors arī uzsvēra operas libreta pretpadomju dimensijas, kas tā laika Polijā bija ļoti aktuālas. Ir jāpiemin, ka Dž. Konrada ģimene, kas bija poļu muižnieki un patrioti, daudz cieta no Krievijas politikas Polijā, viņi tika izsūtīti uz Sibīriju, kur rakstnieka māte stipri saslima un mira drīz pēc atgriešanās Polijā, kad mazajam Konradkam, kā viņu sauca ģimenē, bija tikai 6 gadi. Dž. Konrada tēvs Apollo Koržeņevskis, dzejnieks un tulkotājs, mira, kad topošajam rakstniekam bija 11 gadi, un viņa bēres izvērtās par Polijas patriotu protesta gājienu. Tas viss atstāja neizdzēšamus iespaidus Dž. Konrada apziņā, un daudzi negatīvie tēli viņa darbos ir krievi. Disertācijā ir ietverts arī operas libreta tulkojums angļu valodā un intervija ar komponistu T. Bairdu (1981), viņa dzīves pēdējā gadā.

Dienvidāfrikas komponista Džona Džouberta trīscēlienu opera „Rietumu skatījumā”, kuras libreta autors ir Sedriks Klifs, tapa no 1965.-1967. gadam. Operas uzvedumu veidoja jaunās operas kompānija Svētā Pankras pilsētas zālē Londonā. Pirmizrāde notika 1969. gada 29. maijā Kamdenas Festivāla ietvaros. Opera tika atskaņota arī BBC radio. Pola Kiršnera recenzija par operu tika publicēta Džozefa Konrada Biedrības zinātniskajā žurnālā „Conradiana”. Komponists paskaidroja, ka, lai sasniegtu nepieciešamos tulkojumus operas valodā, dažas ainas un tēli tika izlaisti, citi – apvienoti, vēl citi – ieviesti no jauna. Operā nav angļu valodas skolotāja Pjotra Ivanoviča un de S kundzes, un Razumovs dzied pēdējo duetu ar Teklu pat pēc tam, kad viņa bungādiņas ir pārplīsušas.

1915. gadā Dž. Konrads raksta savam aģentam Džeimsam Pinkeram: „Es domāju, ka romāns „Uzvara” var veidot libretu Pučini operai jebkurā gadījumā” (Karl and Davies, 1983: 452). Īstenībā tikai pēc 55 gadiem, 1970. gada 13. aprīlī komponista Ričarda Rodnija Beneta

un libreta autora Beverlija Krosa operas pirmizrāde notika Karaliskajā Operā Koventgādenā, Tā bija R. R. Beneta ceturta opera un pirmā, ko jebkad bija pasūtījusi Koventgādenas Draugu Biedrība Karaliskajai Operai. Tika plānotas viesizrādes Rietumberlīnē un Mīnhenē ar Georgu Solti pie diriģenta pulsts. Opera tika atjaunota 1972. gadā. Koventgādenas bibliotēkā un muzejā joprojām tiek glabātas fotogrāfijas un dokumenti par operu.

Poļu komponista Romualda Tvardovska opera „Lords Džims”, trīscēlienu muzikālā drāma ieguva Monako Prinča Pjēra balvu kā labākā 1973. gada opera, bet operas pirmizrāde notika 1977. gadā.

2011. gada septembrī Londonā notika angļu komponista Tarika O'Regana kameroperas „Tumsas Sirds” pirmizrāde. Operas libreta autors ir mākslinieks, komponists un rakstnieks Toms Filips. Libretists izrādīja ārkārtīgu pietāti pret Dž. Konrada tekstu. Melu tēma ir aktualizēta kameroperā. Kameropera „Tumsas Sirds” saņēma dažādas atsauksmes. Laikraksts „The Telegraph” kritizēja kameroperu, uzsverot, ka lielisks teksts ne vienmēr veido lielisku operu. Tiek slavēta orķestra partitūra, bet vokālie dziedājumi tiek kritizēti par pārlicēģu garlaicību. Savukārt, „The Times” uzsver, ka kameropera ir īsa un neliela apjoma, bet dramatiski ir ļoti spēcīga.

Nelielā pētījuma pamatā ir dažādu metožu sintēze: biogrāfiskās, kultūrvēsturiskās, literatūrvēsturiskās un semiotiskās.

Secinājumi

Būdams par savdabīgu 20. gadsimta kultūras ikonu, Dž. Konrads ir klātesošs daudzās šī un arī 21. gadsimta mākslas izpausmēs. Dž. Konrada mākslinieciskās pasaules kultūrlānis ir nozīmīgs gan pasaules, gan arī Latvijas literatūrā un kultūrā un var tikt skatīts kontekstā, kas aktuāls mūsdienā Latvijas literatūrzinātnē. Rietumu literāro ikonu izpēte šobrīd ir aktuāla.

Mūzika ietekmēja Dž. Konrada kā personības un kā rakstnieka veidošanos, plaša skaņu daudzveidība, skaņu un mūzikas tēli ir izmantoti Dž. Konrada daiļdarbos. Savukārt slavenā angļu rakstnieka – modernista darbi iedvesmoja komponistus visā pasaulē radīt ievērojamus mūzikas skaņdarbus.

Summary

The interaction of literature and music in the life and writings of the outstanding English writer Joseph Conrad is bilateral – the writer loved music and comprehended it very well. He enjoyed operas of Giacomo Meyerbeer, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Georges Bizet, Charles Gounod, as well as Jacques Offenbach's operettas. He attended a lot of performances at the Marseilles Opera.

Opera is often mentioned in J. Conrad's works, particularly in his Malay fictions. Opera helped J. Conrad to overcome a serious crisis in his creative process. The peculiarities of opera inspired the writer in the later period of his writings.

The composers all over the world in the 20th and 21st centuries got inspiration from Joseph Conrad's writings. The American pianist and composer John Powell was inspired by the novella “Heart of Darkness” and wrote a symphony poem “Rhapsodies negre”.

J. Conrad's literary works have inspired several operas, some in English and some in Polish. “Jutro” is a musical drama in one act by the Polish composer Tadeusc Baird and it was written during the period 1964-1966. It was first performed in the Theatre Wielki at the Warsaw International Festival of Contemporary Music. Opera music is largely derived from the interaction of a small group of trichords, which coalesce and produce a twelve-tone series although the dodecaphony is not the governing principle of the opera. There are anti-Soviet dimensions in the libretto.

“Under Western Eyes” is an opera in three acts by South African composer John Joubert. It was composed in 1965-1967 and its world premiere was given by the New Opera Company at St Pancras Town Hall London. In order to achieve some necessary translations into operatic terms some scenes and characters were abandoned, some were conflated and some- newly invented.

Richard Rodney Bennett wrote the three acts opera “Victory”, which was performed at the Royal Opera House, Covent Garden in 1970. A musical drama in three acts “Lord Jim” by a Polish composer Romuald Twardowski won the Prince Pierre de Monaco Prize for the best opera in 1973.

”Heart of Darkness” is a chamber opera in one act by Tarik O'Regan, with an English-language libretto by artist Tom Phillips, based on the novella by Joseph Conrad. It was first performed in a co-production by Opera East and ROH2 at the Linbury Theatre of the Royal Opera House in London on November the 1st 2011 and was directed by Edward Dick. The opera was designed from the outset to be short but emotionally and dramatically large-scale. There were a lot of press reviews on the chamber opera. „The Observer” emphasized that the brilliance of the new chamber opera lies in its ability to convey all that horror without the compulsion to show it – the ultimate psychodrama – and to employ music of startling beauty to tell such a brutal tale. ”The Opera Today” pointed out that this is a thrilling new work, in a brilliantly realized production, that the handling of form and pace is superb. Marlow’s journey is swift but the composer allows for moments of repose and reflection, effortlessly and almost imperceptibly altering tempo and metre, register and colour.

Beauty and exoticness in J. Conrad’ writings always are symbolic. His sea prose is full of the description of colours, light and darkness, sound, music, people, things the sea and the sky.

The cultural layer of J. Conrad’s artistic world view is essential also in Latvian literature and culture, and it can be viewed in the context that is topical in modern Latvian literary theory. Research of the Western literary icons is topical at present.

Literatūra un avoti

1. Conrad, J. (1992). *Almayer’s Folly*. Oxford: Oxford University Press.
2. Conrad, J. (2009). *Freya of the Seven Isles*. Gloucester: Dodo Press.
3. Conrad, J. (2000). *The Rescue*. London: The Classic Books.
4. Galsworthy, J. (1927). *Castles in Spain and Other Screeds*. London: Heinemann.
5. Jean-Aubry, G. (1924). Joseph Conrad and Music. *The Chesterian*, 6, (November), 37-42.
6. Karl, F. R. and Davies, L. (editors). (1983). *Collected Letters of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Najder, Z. (1983). *Joseph Conrad: A Chronicle*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Randall, D. B. J.(ed.) (1968). *Joseph Conrad and Warrington Dawson: The Record of Friendship*. Durham, N. C.: Duke University Press.
9. Trillini, R. H. (2009). Like Perfect Music unto Noble Words': Gender Metaphors in Victorian Poetry. *Dichotonies: Gender and Music*, Heidelberg. 147-162.

FŪGA LATVIEŠU KOMPONISTU SAKRĀLAJOS VOKĀLI INSTRUMENTĀLAJOS DARBOS

Fugue in Sacred Vocal-instrumental Compositions of Latvian Composers

Ieva Rozenbaha

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, e-pasts: academy@jvlma.lv

Abstract. *The aim of the article is to familiarize with the use of fugue and other fugue-type forms in sacred vocal-instrumental compositions of Latvian composers. The usage of fugues and other related forms in the contemporary sacred music genres is predetermined by the historical tradition. Already since the baroque era one of the most important constructive components of sacred vocal-instrumental compositions is fugue. As regards the Latvian music, the fugue has presented itself for the first time particularly in the sacred vocal-instrumental composition. Namely the *Garīgā kantāte* (Sacred Cantata, 1887) by Andrejs Jurjans. After A. Jurjans other composers have used fugue in their sacred vocal-instrumental music: Viktors Bastiks in *Requiem* (1979), Romualds Kalsons in oratorium *Petrus* (1993), Rihards Dubra in cantata *Canticum fratris solis* (1997), Romualds Jermaks in *Requiem* (2002), Ilona Brege in *Requiem* (2010) etc.*

Keywords: *polyphony, fugue, sacred music, sacred music genres, latvian composers.*

Fūgveida formas polifonijā

Raksta mērķis ir iepazīstināt ar fūgas un tai radniecīgo polifono formu pielietojumu latviešu komponistu sakrālajās vokāli instrumentālajās kompozīcijās.

Jau vairāk nekā trīs gadsimtus fūga saglabā attīstītākās polifonās formas statusu. Tā ir uzskatāma par klasiskās polifonijas augstāko sasniegumu, jo ietver sevī visdažādākās kontrapunkta rakstības tehnikas iespējas, ko uzkrājusi polifonija savā attīstības gaitā. Fūga ir forma, kas izceļas ar kompozicionālo elastību, jo savā attīstības ceļā ir spējusi reaģēt uz izmaiņām mūzikas valodā un piemēroties muzikālās domāšanas attīstības procesiem, rodot arvien jaunus izpausmes veidus.

Tāpēc arī 20. un 21. gadsimtā fūga joprojām nezaudē savu aktualitāti un ir sastopama gan kā patstāvīgs skaņdarbs, gan kā plašāku struktūru vai ciklu daļa.

Mūsdienu polifonijas teorijā valdošā ir atziņa, ka par fūgas galveno un vienīgo balstu un kompozicionālo invariantu uzskatāms noteiktā veidā organizēts imitāciju princips (Walker, 2001: 319, Beiche, 1996: 143, Дубравская, 2008: 157). Tādējādi „fūga ir imitāciju forma, kas balstīta uz daudzkārtēju vienas vai vairāku polifonu tēmu atkārtojumu dažādās balsīs” (Krupina, 2001: 3). Tieši šāds kodolīgs fūgas definējums, uzsverot *redzamākās* pazīmes, bet nekonkretizējot struktūras nianšes, skaņaugstuma organizāciju, attīstības paņēmienus utt., pierāda fūgas spēju pielāgoties atšķirīgu laikmetu un stilu prasībām. Tomēr arī 20. un 21. gadsimtā – mūzikas formu pieaugošās individualizācijas apstākļos – fūgas struktūra paredz vairākus noteiktus, laika gaitā nostiprinājušos rādītājus. Fūgas formā stabils posms ir *ekspozīcija*, kas ietver secīgus tēmas izklāstus visās balsīs parasti tonikas – dominantes attiecībās, bet *pēcekspozīcijas daļa* pēc būtības ir brīva. Saglabājot imitāciju principu kā galveno faktūras organizācijas spēku, pēcekspozīcijas daļas uzbūve var būt dažāda. Tomēr tajā vienmēr ir divas fāzes – attīstošā un noslēdzošā (Dubravskaja, 2008: 157).

Zīmīgi, ka ekspozīcijas likumsakarības parasti respektē arī fūgai radniecīgās formas – fugeta un fugato. Fugetā (t.i. mazā fūgā) lietotie polifonie paņēmieni mēdz būt brīvāki, izklāstā nereti ir vērojama homofonās domāšanas ietekme. Fugetas attīstošā daļa mēdz būt lakoniska, noslēdzošā daļa var arī nebūt, turpretim ekspozicionālā daļa parasti līdzinās parastai fūgas ekspozīcijai (Frajonovs, 1987: 62, Walker, 2001: 320). Savukārt fugatoubūve (t.i. fūgai līdzīga, fugēta uzbūve) visbiežāk tieši atbilst fūgas ekspozīcijas daļai, kurā tēmas un atbildes attiecībās dominē tradicionālās kvartu-kvintu tonalitāšu attiecības. Reizēm fugato

ekspozīcijai pievienojas arī attīstošs posms, taču pēc tam attīstība pārplūst citā izklāsta vai attīstības veidā.

Fūga sakrālo vokāli instrumentālo skaņdarbu vēsturē

Fūgas un tai radniecīgo formu pielietojums mūsdienu sakrālās mūzikas žanros ir vēsturiskas tradīcijas noteikts. Jau kopš baroka laika ir ticis nostiprināts tas sakrālo vokāli instrumentālo žanru loks un arī veidojuma modelis, kas pastāv turpmākajos gadsimtos un savu aktualitāti lielā mērā nezaudē arī 20. un 21. gadsimtā. Būtiska šī veidojuma modeļa sastāvdaļa ir tieši fūga – galvenā brīvā stila polifonijas forma un žanrs. Fūga ir arī nozīmīgākais polifonās formveides princips kormūzikā, turklāt ar daudzveidīgu un elastīgu struktūru. 18. gadsimta 2. pusē un 19. gadsimtā, neraugoties uz klasicisma un romantisma mūzikas homofonā izklāsta dominanti, pastāv dažādas polifonijas izpausmes. Vadošās pozīcijas polifonās formveides ziņā saglabā fūga, lai arī nereti transformējoties un saplūstot ar homofonajām formām. Klasicisma un romantisma laikmetā tieši sakrālās mūzikas žanri visvairāk saglabā baroka tradīcijas žanra traktējumā un bagātīgi izmanto fūgas un citas imitāciju formas (daži piemēri: J. Haidna dubultfūga oratorijas „Radišana” fināla daļā; fugato mesās – „In honorem” („Gloria. Amen”), „Mariazeller-Messe” („Agnus Dei”, „Dona nobis”), „Nelson-Messe” un „Theresien-Messe” („Kyrie”) u.c.; fūgas V. A. Mocarta kormūzikā: „Gloria” no mesas „C dur” (K. 139), „Cum Sancto Spiritu” no mesas „c moll” (K. 427), „Kyrie” dubultfūga no Rekvīema u.c.; L. van Bēthovena „Missa Solemnis” fragmenti u.c., F. Šūberta fūgas un fugato „Gloria”, „Credo”, „Agnus Dei” no Mesas „Es dur”, H. Berlioza fūga „Sanctus” no „Rekvīema, Te Deum laudamus” (nr. 1) u.c.).

Pirmā fūga latviešu mūzikā

Tieši šo tradīciju gaismā, acīmredzot, ir veidojusies arī virkne latviešu komponistu sakrālo vokāli instrumentālo skaņdarbu. Zīmīgi, ka fūgas forma latviešu mūzikā sevi pirmo reizi pieteikusi tieši sakrālajā vokāli instrumentālajā partitūrā – Jurjānu Andreja „Garīgās kantātes” (1887) finālā „Mostaties stabules un kokles”. Īpaši jāuzsver A. Jurjāna fūgas tiešā, apzināti izmantotā saikne ar Rietumeiropas luteriskajai mūzikai tipisku tradīciju – kantāti noslēdzošā daļa ir veidota kā korālfūga.

Fūgas tēma, kas ietver vienīgo fūgas teksta frāzi, pacilāti sludina *Vis', kam dvaša ir, lai slavē to Kungu!* Tā ir enerģiska, ritmiski un intonatīvi spilgta, īpašu aktivitātes impulsu tēmai piešķir kvintas un kvartas lēcieni tās iesākumā. No tēmas intonācijām atvasinātais pirmais pretsalikums, kas argaviļpilnu *Aleluja!* it kā turpina galveno melodiju, tiek izturēts ekspozīcijā un attīstošā posma pirmajā fāzē.

1. attēls. Nošu piemērs „Vis', kam dvaša ir, lai slavē to Kungu”.¹

¹ Šeit un turpmāk nošu piemēri no I. Rozenbahas privātarhīva partitūrām.

Jāuzsver, ka tematiskā piesātinājuma ziņā šī fūga ir īpaši groda un blīva – tās skanējums pilnībā balstīts uz vienīgās tēmas intonācijām, kas caurvij arī pretsalikumus. Visā fūgā ir tikai divas nelielas divtaktu intermēdijas, kas pilda saistījuma funkciju, sagatavojot pāreju no ekspozīcijas uz attīstošo posmu un savienojot izstrādājuma divas fāzes.

Attīstošais posms veidots divās fāzēs, balstoties uz tēmas tonāli skaņkārtisko un kontrapunktisko attīstību. Pirmā fāze iezīmējas ar tēmas skanējumu paralēlā minora (*fis*) un subdominantes sfēras tonalitātēs (*h*, *D*), kā arī spēcīga kontrapunktiska paņēmiena izmantojumu – vienlaikus ar tēmas pamatveidu vienkāršā kontrapunktā tēma izskan ritmiskā paplašinājumā. Savukārt attīstošā posma otrajā fāzē izceļas divi stretu mezgli – trīsbalsīgs un četrbalsīgs. Fūgas kompozīcijas noslēdzošajā daļā attīstības intensitāte sasniedz jaunu un augstāku pakāpi. Pamattēma turpina intensīvu stretveida izklāstu, veidojot vairākus savstarpēji saistītus stretu posmus. Bet galvenā fūgas noslēguma daļas īpatnība ir virs imitāciju faktūras skanošais kontrapunkts – korāļa melodija „Lai Tēvam pateicam”. (Korāli 1630. g. sacerējis Martins Rinkarts (Martin Rinckart), bet 1647. g. tas iekļauts Johana Krūgera (Johann Crüger) dziesmu grāmatā „Praxis pietatis melica”; korālis kļuvis populārs arī Latvijā ar tekstu „Lai Dievu visi teic”.). Korāļmelodija *cantus firmus* tipa izklāstā ilgās nošu vērtībās (pusnotis un veselas notis) brīva un neatkarīga skan pār kora un orķestra balsu veidoto virmojošo imitāciju *straumi*.

A. Jurjāna sakrālajā kompozīcijā aizsākto polifonās formas pielietojumu turpinājusi virkne latviešu skaņražu savos opusos – Viktors Baštiks „Rekviēmā” (1979), Ilona Breģe „Rekviēmā” (2010), Romualds Kalsons oratorijā „Petrus” (1993), Romualds Jermaks „Rekviēmā” (2002), Rihards Dubra kantātē „Canticum fratris solis” (1997) un citi. Turpmākais teksts sniedz tuvāku ieskatu dažos no minētajiem piemēriem, parādot nelielu daļu no visnotaļ plašās polifono formu panorāmas.

Fūgas un fugetas latviešu sakrālajās kompozīcijās

Fūgu ar korāli, brīvākā tvērumā izmantojis Viktors Baštiks „Rekviēma” 6. daļā „Redzi, es saku jums noslēpumu”. Šī daļa veidota no diviem posmiem. Pirmajā ar tekstu no Jaunās Derības (1. Kor. 15, 51-55, 57), apcerot nāves un mūžīgās dzīves motīvus, mijas baritona nopietni vēstījoši soloposmi ar noskaņā radniecīgām kora homofonām uzbūvēm. Bet daļas otrais posms slavas pilnā himnā apvieno korāļa *cantus firmus* ar attīstītu imitāciju izklāstu. Par *cantus firmus* V. Baštiks izmantojis luteriskā korāļa melodiju, ko 1613. gadā sacerējis Melhior Tešners (Melchior Teschner) ar tekstu „Valet will ich dir geben”. Šajā gadījumā komponists lieto latvisko tekstu „Lai mūsu Dievam slava”. Jāpiezīmē, ka šis korālis rekviēma ciklā tiek izmantots arī atkārtoti – priekšpēdējā, 9. daļā ar tekstu „Es zinu, dzīvs mans Glābējs” tas skan klasiskā četrbalsīgā korālfaktūrā.

Rekviēma 6. daļas epizode ar korāli veidota pēc korāļapdares principiem. Uzbūves pamatā ir viena korāļa strofa soprānu partijā, kurai kontrapunktē intensīvs imitācijveida polifons izklāsts pārējās balsīs. Korālis sastāv no četrām skaidri nodalītām, kvadrātiskām un simetriskām astoņtaktu frāzēm, kas tematiski atbilst shēmai *aabc*, veidojot baroka laika korāļiem tipisko bārformu ar tekstu:

„Lai mūsu Dievam slava, Viņš devis uzvaru
Caur Kungu Jēzu Kristu, mūsu Glābēju.
Lai Dievam Tēvam slava, Viņš devis uzvaru
Caur Dēlu Jēzu Kristu, mūsu Glābēju.”

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four staves. The top two staves are for vocal parts: 'Sopr. un alti' (Soprano and Alto) and 'Tenori, basi' (Tenor and Bass). The bottom two staves are for piano accompaniment. The lyrics are in Latvian and include: 'Lai Dievam slava, lai Dievam mūsu Dievam', 'Lai Dievam slava, slava, lai Dievam', 'slava, lai Dievam slava, slava, Viņš de-vis', 'Die - sla - vam va, sla - va, lai Dievam slava, sla - va, Tam, lai Dievam slava, sla - va', and 'slava, lai sla - vr Tam, sla - va'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2. attēls. Nošu piemērs „Lai mūsu Dievam slava”.

Kopumā fūga sastāv no četriem posmiem un imitācijveida izklāstam secīgi pakļauj četras tēmas, būtībā veidojot četru ar kadencēm noslēgtu ekspozīciju virkni. Korāļa frāzes nosaka fūgas struktūru un imitāciju auduma balsu tekstu, taču melodiski pārējās balsis ir neatkarīgas no korāļa. Korāļa frāzes izskan nedalīti, bez pauzēm. Tikai pēc *b* frāzes korāļa skanējums uz brīdi tiek pārtraukts ar satrauktām kora replikām *Kur, nāve, tavs dzelonis*, lai pēc tām atgrieztos pie himniskā dziedājuma.

Ilonas Breģes „Rekviēma” iekļautā fūga, no vienas puses, apliecina žanra tradīciju (lai atceramies, piemēram, „Kyrie” dubultfūgu V. A. Mocarta „Rekviēma”, fūgas J. Brāmsa „Vācu rekviēma”, fūgas Dž. Verdi Rekviēma „Sanctus un Libera me” daļās). No otras puses, fūgas formas izvēle ļāvusi autorei pārliecinoši atrisināt „Dies irae” daļas dramaturģijas jautājumu. Protī, šajā plašajā, kontrastiem bagātajā Rekviēma daļā fūga izceļas kā viena no dramatiskajām virsotnēm, pašām saspringtākajām epizodēm.

Fūgas tekstā izmantotas senās „Dies irae” sekvences divas strofās. Atbilstoši teksta dalījuma arī fūgai ir skaidra divdaļu struktūra:

- 1.d. *Liber scriptus proferetur, / In quo totum continetur, / Unde mundus judicetur.*
(*Rakstīta grāmata tiks priekšā celta, kurā viss ir ietverts, no tās pasaule tiks tiesāta*).
- 2.d. *Judex ergo cum sedebit, / Quidquid latet, apparebit, / Nil inultum remanebit.*
(*Tad nu tiesnesis kad sēdēs, atklāsies viss, kas apslēpts, nekas nepalik nesodīts*).

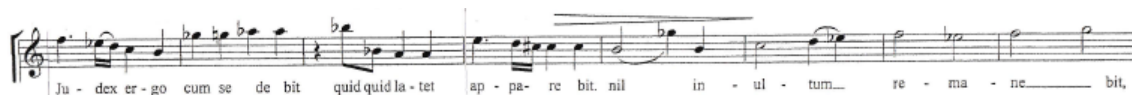
Fūga ir piecbalsīga – to atskaņo četrbalsīgs jauktais koris un solistu duets oktāvas dublējumā, kas pārstāv vienu polifonu līniju. Piecbalsību orķestrī dublē attiecīgi saksofonu kvartets un divas klarinetes. Noskaņas dramatismu un skarbo spēku pastiprina lielo bungu (*Bass Drum*) ritma neatlaidīgā līnija pavadījumā (pamatā – pusnots soļa pulsācija). Arī pati tēma ir saspringta – ritma zīmējumā mainīga, ietver hromatiskās skaņurindas 10-12 skaņas, iezīmē pamazinātu intervālu balstus, intonatīvi specifiskus lēcienus ar turpinājumu lēciena virzienā. Turklāt tēma ir izvērsta – aptver septiņas vai astoņas taktis (atkarībā no tēmas noslēguma ritmiskajiem un intonatīvajiem variantiem) un balsis lielākoties iestājas stretveidā.

The image shows a musical score for a fugue theme. It consists of a single staff in bass clef. The lyrics are: 'Li - ber.scrip-tus pro-fe re tur, in quo-to-tum con - ti ne tur, un -de mun - dus ju - di - ce - tur.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3. attēls. Nošu piemērs „Fūgas tēma”.

Fūgas pirmajā daļā sniegti pieci tēmas izklāsti, kas atbilst ekspozīcijas posmam un vēl vairāki tēmu vai nepilnu tēmu izklāsti. Tonālajā ziņā saglabāta kvartu – kvintu attiecības: tēma skan *in d* un atbilde iestājas *in g*. Pretsalikuma materiāls ir tieši saistīts ar tēmas elementiem, tematiski neitrālu intermēdiju nav, līdz ar to visa skanošā fūgas *telpa* ir piepildīta ar intensīvi imitētu tematisko materiālu – raksturā dramatisku, intonatīvi spriegu, divpadsmitkaņu harmonijā balstītu.

Šīs fūgas galvenā individuālā iezīme ir saistīta ar fūgas divdaļu struktūru, jo tās otrajā daļā imitāciju attīstībai ir pakļauts tēmas variants – tās apvērsums jeb vertikālā inversija.



4. attēls. Nošu piemērs „Fūgas tēma apvērsumā”.

Struktūras ziņā situācija līdzīga jau pirmajā daļā dzirdētajai – arī otrajā daļā tēma izskan piecas reizes divās galvenajās tonalitātēs (*in f* un *in c*), kam seko vairāki pilnas vai nepilnas tēmas papildus izklāsti. Tālākajā gaitā kā fūgas pirmajā, tā otrajā daļā kā attīstību īpaši aktivizējošs paņēmieni tiek izmantota trīsbalīga streta, kas aizved līdz kadencei.

Tādējādi jāatzīst, ka šajā Ilonas Breģes „Rekviēmā” fūgas formas specifiskais izteiksmes līdzekļu arsenāls (racionāli vēsa, lakoniska un vienlaikus intonatīvi maksimāli piesātināta faktūras organizācija) spilgti iezīmē „Dies irae” daļas šī posma draudīgo dramatismu.

Vairākos latviešu autoru vokāli instrumentālos darbos fūgas forma sastopama arī kā instrumentālo daļu struktūra, līdz ar to tembrāli izceļoties no kopējā vokāli instrumentālā konteksta. Kā patstāvīga cikla daļa – 8. daļa „Interlūdijs” – fūga ērģelēm ir iekļauta R. Kalsona oratorijā „Petrus”. Šī daļa ciklā ir gan kopējās kompozīcijas centrs, gan robežšķirtne starp notikumiem Pētera dzīvē līdz Jēzus nāvei un pēc augšāmcelšanās (7. daļa ir „Pētera aizliegšanās”, kurā Pēteris aizliedz Jēzu, bet 9. daļa – Pētera zveja, kurā atklājas augšāmcelties Jēzus).

Fūgas tēmas pamatā ir divu ar mazu sekundu savienotu kvartu pamatintonācija, kas caurvij visu oratoriju dažādos ritmiskos, melodiskos, tembrālos un fakturālos variantos. Šajā variantā kvartu pamatintonācija pēc intonatīvā zīmējuma atgādina krusta motīvu – likumsakarīgs intonatīvais modelis cikla centrālajai daļai, kas sižetiski atbilst Jēzus nāves brīdim.



5. attēls. Nošu piemērs „Interlūdijs”.

Sižetiskās situācijas nopietnība šo fūgas formā veidoto daļu liek traktēt kā koncentrētu, skarbu pārdomu epizodi, kurā nav vietas ārišķīgām emocijām vai kādiem

dekoratīviem elementiem. Tādēļ autors to veidojis kā tīrās, klasiskās tradīcijās veidotu fūgu, ko apliecina sekojošie analītiskie vērojumi.

Fūgas tēmai kontrapunktē divi izturēti pretsalikumi, tālākā fūgas gaitā tēmas un I. pretsalikuma kontrapunktiskā attīstība veido arī vertikāli pārstatāmos oktāvas un duodecīmas kontrapunktus. Fūgā iekļautas četras intermēdijas. Visi fūgā izmantotie tematiskie materiāli ir cieši saistīti un atkārtojas atšķirīgās situācijās. Kopējā fūgas struktūra ir trijdaļīga, ar skaidri nošķirtu ekspozīciju, attīstošo, noslēdzošo daļu, kā arī vēl papildus posmu – kodu, kurā tēma skan trijās faktūras balsīs, basu ieskaitot, ritmiskajā paplašinājumā.

Tāpat kā R. Kalsonu, acīmredzot, arī Rihardu Dubru konkrētas instrumentālas polifonās formas iekļaušanai kantātē „Canticum fratris solis” inspirējusi konkrētā tēlainā situācija. Divbalsīga fugeta obojai un mežragam (253.-282. t.) kā atsevišķa, strukturāli skaidri noslēgta epizode kantātē iekļauta starp divām teksta strofām: „Slavēts esi Tu, Kungs, par mūsu māsu zemes māti un Slavējiet un suminiet Kungu, un pateicieties Viņam, un kalpojiet Viņam zemībā lielā!” (Jorgensens, 1998: 276). Noskaņas ziņā fugeta zīmē gaišu, rotaļīgu tēlu, kam zināmu tautiskumu piešķir kvadrātiskā struktūra, kā arī obojas un mežraga tembri. Posms skan straujā tempā, trijdaļu metrā, vieglumu un kustības impulsu tēmai piešķir arvien atkārtotie jambiskie motīvi. Fugetas priekšpilnais raksturs atbilst leģendārajam sv. Asīzes Franciska tēlam – vienkāršam, dzīvespriecīgam un pazemīgam.



6. attēls. Nošu piemērs „Fugeta”.

Šajā kontekstā arī fugeta kopumā veidota lakoniskā triju daļu struktūrā: divi tēmas izklāsti ekspozīcijā, divi – attīstošajā posmā, viens – noslēdzošajā posmā. Starp posmiem kā saites un tonālas pārejas ir divas intermēdijas, kas balstītas uz tēmas elementiem. Abās intermēdijās pielietoti fūgai visnotaļ tradicionāli un vienkārši attīstības paņēmieni. Pirmajā – pamattmotīvu sekvencveida atkārtojumu dublējums paralēlās decīmās un sekstās, otrajā – lejupejošas frāžu sekvenses. Tēmai kontrapunktē ritmiski komplementārs un intonatīvi kontrastējošs izturēts pretsalikums. Attīstošajā posmā (269. t.) veidojas vertikāli pārstatāmais oktāvas kontrapunkts, bet reprīzē starp tēmu obojā un tēmas variantu mežragā veidojas brīva stretveida imitācija.

Kā apliecina ieskats fūgas un tai radniecīgo formu izmantojumā latviešu sakrālajos vokāli instrumentālo žanru darbos, formas īstenojumu iespējas ir dažādas.

- Fūgas tiek īstenotas gan ar instrumentāliem, gan vokāli instrumentāliem līdzekļiem.
- Ciešo fūgas saikni ar sakrālajiem vokāli instrumentāliem žanriem apliecina gan fūgas formas tradicionālais izmantojums mesā (rekviēmā), gan korāļfūgas izmantojums luteriskās tradīcijas kantātēs.
- Fūga, tāpat arī fugeta un fugato, ļoti elastīgi spēj piemēroties tēlainajai situācijai – šo formu diapazons sniedzas no skarbi dramatiskām vai cildenām noskaņām līdz dejiska vai gaviļējoša rakstura mūzikai.

Summary

For over three hundred years the fugue has exemplified the highest form of polyphonic status. This longevity is due in large part to its malleable nature, whose inherent elastic qualities have responded favorably to changing times and styles. The fugue has remained a relevant compositional tool for generations because it has been able to react to the demands of changing musical language, techniques and thoughts. It has redefined itself

in different musical epochs. It is for this reason the fugue remains compositionally viable and can be found in varied forms in countless 20th and 21st century works.

Very strict and defined principles of imitation are central to fugal organization in the current theory of polyphonic writing. The fundamental principle of the fugue can be considered to be where primary importance is invariably based on iterations of one or more themes voiced throughout the musical texture, where structural nuances of pitch and thematic development are relegated to secondary importance. It is specifically this core definition that has allowed the fugue to transcend time and remain responsive to the demands of different musical styles. Yet, even as 20th and 21st centuries looked for individualism in their compositional approach, we find that the fugue still retains certain characteristics in common with its predecessors. At its foundation is the *exposition* which introduces thematic material, predominantly in tonic-dominant relationships, but then the following *episode* is now freer in form. As the content of episodic material becomes less rigidly defined, the initial imitation becomes the chief identifier of the modern fugue. If imitation is the chief organizer of the fugue now, episodic material and its structure can be greatly varied. What remains constant in this however, is that the episode still has two identifiable parts – development and some form of return.

It is worth noting that for forms closely related to the fugue – *fugetto and fugato* – expository material is similarly treated. While in the *fugato* the entrances in the exposition tend to remain more closely related to its fugal origins with slight variations in the episode, in the *fugetta* or “little fugue” polyphonic values seem to be less rigid. It is not uncommon to find homophonic textures in the musical landscape.

Common usage of the fugue (and its related forms) in today’s sacred music finds justification in tradition. This form has been widely employed in cantata and oratorio since the mid 18th century and presents itself to be equally viable in 20th and 21st century composition. It still presents itself to be the primary style of polyphony in these large scale choral works, but is employed in varied styles and with great variety. Even as musical style in the second half of the 18th and the beginning of the 19th centuries exhibits a greater reliance on homophony, wide-ranging examples of polyphonic writing can still be found. While the fugue rarely loses its chief characteristics, we can see a greater co-existence and overlapping of these textures. The Baroque tradition of the fugue is most apparent in sacred vocal music during this period.

Following this tradition, there has emerged a significant body of large scale Latvian sacred vocal works. The technique of fugue first appears in 1887 in *Mostaties stabules and kokles (Awake Flute and Zither)* in the finale of *Garīgā Kantāte (Sacred Cantata)* by Andrejs Jurjans. More recent works include Viktors Bastiks *Requiem* (1979), Ilona Brege’s *Requiem* (2010), Romualds Kalsons’ oratorio *Petrus* (1993), Romualds Jermaks’ *Requiem* (2002), Rihards Dubra’s cantata *Canticum fratris solis* (1997) and others.

The number of diverse examples of the fugue (and its related forms) that are found throughout the sacred cantata and oratorio repertoire substantiates the malleable nature of this compositional technique.

1. The fugue is used in both vocal and vocal-instrumental music.
2. While in the requiem mass we find a more traditional use of the fugue, the choral-fugue is more typical in the sacred cantata of the Protestant tradition.
3. The imagery of the fugue ranges from the dramatic to dance-like.

Literatūra un avoti

1. Alberings, A. (1992). *Kora skaņdarbu latīņu tekstu tulkojumi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Skolu centrs.
2. Beiche, M. (1996). *Fuga / Fuge*. In *Terminologie der Musikalischen Komposition*. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband II. (s. 103-144). Franz Steiner Verlag: Stuttgart.
3. Jorgensens, J. (1998). *Svētais Asīzes Francis*. Rīgas Metropolijas kūrīja.
4. Walker, Paul. (2001). *Fugue*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 9. (p. 318-332). London: Macmillan Publishers Limited.
5. Дубравская, Т. (2008). *Полифония: учебник для высшей школы*. Москва: Академический Проект, Альма Матер.
6. Крупина, Л. (2001). *Эволюция фуги*. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных.
7. Фраенов, В. (1987). *Учебник полифонии*. Москва: Музыка.

TĒLU PERSONIFIKĀCIJA BĒRNU MŪZIKĀ S. PROKOFJEVA, P. PLAKIDA, J. KARLSONA SKAŅDARBU KONTEKSTĀ

Image personification in children`s music in the context of compositions by S. Prokofiev, P. Plakidis and J. Karlsons

Andris Vecumnieks

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, e-pasts: andris.vecumnieks@jvlma.lv

Abstract: Article aims to explore the issues of image personification and show its practical implementation possibilities in music practice. The purpose of the article – to assess compositions of S. Prokofiev, P. Plakidis and J. Karlsons. Using analytical and comparative research methods, I will try to show the differences in personification in S. Prokofiev's symphonic story "Peter and the Wolf", P. Plakidis' symphonic fairy tale "The Steadfast Tin Soldier" un J. Karlsons' "Rural Suite" for symphonic orchestra.

Keywords: Music for children. Image personification: intonative, rhythmic, timbral and by genre. Specifics of children's music reception.

Ievads

Katra mūzikas skaņdarba spilgtumu nosaka vairāki faktori, viens no tiem ir mūzikas spilgtā tēlainība un ar to saistītā recepcija. Tēlainības kontekstā sevišķi aktuāla ir tēla personifikācijas problēma, jo īpaši bērnu mūzikas darbos. Komponisti apzināti mēģina radīt mūziku tembrālās un žanriskās personifikācijas trenēšanai un attīstīšanai. Te nepieciešama bagāta asociatīvā domāšana, metaforiskas paralēles, tēlaini vizuālā mūzikas klausīšanās prasme, kā arī prasme mūziku uztvert teatrāli. Ne velti daudzi skaņdarbi, kas domāti bērniem, tiek apzīmēti par muzikālās pasakas žanru. Raksta autora ilggadējā pieredze, vadot Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra (LNSO) izglītojošo koncertu ciklu bērniem un strādājot ar šo koncertu programmām, ļauj rūpīgi izvērtēt muzikālos piedāvājumus bērnu auditorijai. Raksta mērķis ir ieskicēt skaņdarba tēlu personifikācijas paņēmienus un atklāt to īstenošanas iespējas mūzikas praksē. Izmantojot analītiskās un salīdzinošā pētījuma metodes, rakstā tiek izvērtēti S. Prokofjeva, P. Plakida, J. Karlsona skaņdarbi bērniem un atklātas tēlu personifikācijas atšķirības minēto komponistu darbos.

Tēlu personifikācijas jēdziens un veidi

Tēla personifikācijas problemātika un ar to saistītā mūzikas teatralitāte ir aktuāla mūzikas pētniecībā. No pēdējiem meklējumiem ir jāatzīmē J. Nazaikinska (Назайкинский, 1972; 1982), N. Mihailovas (Михайлова, 2005), J. Kudiņa (Кудиņš, 2007), A. Hohlovas (Хохлова, 2009), A. Golovaņovas (Голованёва, 2013), u.c. mūzikas zinātnieku pētījumi. Šī darba kontekstā raksta autors aktualizē tēlu personifikācijas vai "atpazīstamības koda" (U. Eko termins – Хохлова, 2009) problēmu. "Tēmas - personāži" pēc J. Nazaikinska uzskatiem (Назайкинский, 1982), var būt gan tēma, gan īss motīvs un intonācija, gan arī akords, faktūras tips un īpaša artikulācija (Хохлова, 2009). Līdz ar to tēla personifikācijā ir vairākas realizācijas iespējas:

Tematiskā (intonatīvā) personifikācija, kas var izpausties kā *vadtēma*, galvenokārt simfoniskajā un instrumentālajā mūzikā. Spilgts piemērs ir H. Berliozas "Fantastiskā simfonija", kuras *Mīļotās vadtēma* un tās transformācijas ir visas simfonijas dramaturģijas kodolintonācija. Cita iespēja – operu vadmotīvs, kura dramaturģisko sistēmu mums atklāja R. Vāgners.

Ritmiskā personifikācija. Kāds spilgts ritmisks zīmējums var acumirkli identificēt tēlu, neatkarīgi no tā tematiskā vai melodiskā piedāvājums. Tā pietiek ar pāris ritma taktīm, lai

atpazītu Ž. Bizē operas “Karmena” Habanēru, M. Ravela “Bolero” vai pat D. Šostakoviča “Septītās simfonijas” 1. daļas epizodi – „fašistu iebrukuma” tēmu.

Tembrālā personifikācija ir sarežģītāka personifikācijas iespējamība, kas prasa smalkāku un profesionālāku muzikālo uztveri, jo paredz diferencēt nevis tematismu un ritmu, bet to instrumentālo piedāvājumu. Taču instrumentālā individualizācija ļauj spilgtāk un saturīgāk atklāt „personifikācijas psiholoģiskos smalkumus”.

Žanriskā personifikācija ir vēl sarežģītāka, jo šeit ir jāprot atpazīt konkrēto mūzikas žanru un to saistīt ar kādu konkrētu tēlu vai personāžu. Šajā ziņā žanriskās personifikācijas piemērs ir Jura Karlsona meistardarbs “Lauku svīta”, kur katrs personāžs tiek raksturots ar kādu noteiktu konkrētu muzikālo žanru, veidojot savdabīgu žanrisko teatralitāti.

Cita personifikācija ir novērojama B. Bartoka “Koncertā orķestrim”, kas gan nav nekāda „bērnu mūzika”. Koncerta 2. daļā “Pāru spēles” vērojama teatrāla *tembru un intervālu* pielietojuma un izmantojuma kombinācijas semantika – instrumentu kospēles raksturu nosaka konkrētam instrumentam atbilstoša un pietāvošā intervālu diferencētība un individualizācija, kas maina piedāvātā universālā muzikālā materiāla raksturu – katrs instrumentu tembru “pāris spēlē” atšķirīgos intervālos, kas radikāli maina skanējuma raksturu.

Žanru izpratnes plašākajā nozīmē bērnu mūzikai vai precīzāk – mūzikai, kas domāta bērnu auditorijai, piemīt īpaša teatralitāte. Te ir jāprecizē bērnu mūzikas jēdziena lietojums. Tā ir mūzika, kas domāta bērnu auditorijai vai arī mūzika, kas domāta, lai to atskaņotu bērni, respektīvi mūzikas skolu audzēkņi. Protams, ne visi skaņdarbi, kas iekarojuši bērnu uzmanību un lielu interešu loku, sākotnēji ir domāti kā mūzika bērniem. Arī skaņdarbi, kuros minēts vārds “bērns”, ne vienmēr ir paredzēti šai auditorijai. Piemēram, R. Šūmaņa klavieru cikls “Bērnu ainas” op. 15 ir autora “atskats” uz bērniības dienām, arī M. Musorgska vokālais cikls “Bērnistaba” piedāvā mākslinieka jaunības dienu atmiņas. Par populāru bērnu mūziku top arī pieaugušajiem domātie skaņdarbi (piemēram, K. Sensānsa “Dzīvieku karnevāls”). Taču ir ne mazums “hrestomātisku” skaņdarbu piemēru (P. Čaikovska “Bērnu albūms”, K. Debišī “Bērnu stūrītis”, S. Prokofjeva “Bērnu mūzika”, D. Šostakoviča “Bērnu burtnīca”, A. Hačaturjana “Bērnu albūms” un “Bērnu mūzika”, Ž. Bizē “Bērnu rotaļas”, kā arī A. Žilinska, J. Graubiņa u. c. latviešu komponistu klavierdarbi). Orķestra skaņdarbu “līderi” ir S. Prokofjeva simfoniskā pasaka “Pēterītis un vilks”, B. Britena “Jauna cilvēka ceļvedis orķestrī” (Variācijas un fūga par H. Pērsela tēmu), E. Elgara simfoniskā svīta Nr. 1 “Jaunekļa burvju nūjiņa”¹, P. Plakida “Nelokāmais alvas zaldātnis”, kā arī virkne operu, baletu, bērnu dziesmu.

Tieši skaņdarbi, kas domāti bērniem un bērnu auditorijai, parasti izceļas ar lielāku teatrālu izteiksmes tiešumu, spilgtumu un vienkāršāku muzikālo izteiksmi. Tas vērojams arī kādā citā ļoti populārā bērniem domātā informatīvi izglītojošā un arī izklaidējošā darbā – B. Britena “Jauna cilvēka ceļvedis orķestrī” (Variācijas un fūga par H. Pērsela tēmu), kur katra variācija ir atsevišķa aktiera solo un grupu ansamblja „uznāciens”, līdzīgi kā parādes cirka mākslā.

Raksta autors ir konstatējis, ka skaļu un ātru mūziku bērni klausās daudz labprātāk nekā klusu un lēnu. Kvalitatīva bērnu mūzika ir liels deficīts, jo prasa no komponista īpašu profesionālo meistarību, t.sk. arī lielisku bērnu recepcijas pārzināšanu. Pieaugušo un bērnu psiholoģiskās uztveres atšķirība prasa citu “akcentu pārbīdi” muzikālās dramaturģijas un mūzikas izteiksmības attiecībās. Priekšplānā izvirzās ne tikai saturiskais aspekts, bet arī tiešās emocionālā kategorijas – mūzikas spilgtums un pat ārišķība. Būtiska ir mūzikas ilustrativitāte, tēlainība, asociativitāte, proti, daudz lielāka teatralitāte, kas tiek panākta ar mūzikas izteiksmes līdzekļu speciālu un specifisku izmantojumu. Spilgts piemērs tam ir trīs raksta pētījumam izvēlētie skaņdarbi: S. Prokofjeva simfoniskā pasaka “Pēterītis un vilks”,

¹ Burvju nūjiņa – diriģenta zizlis, kas spēj radīt muzikālus brīnumus un “pasakainas” pārvērtības.

P. Plakida simfoniskā pasaka “Nelokāmais alvas zaldātniņš” un J. Karlsona “Lauku svīta”. Visi šie darbi pēc savas būtības ir koncerti orķestrim, jo instrumentu augstais individuālais tehniskais uzstādījums motivē cita līmeņa interpretācijas meistarību.

Tēlu personifikācijas paņēmieni bērnu auditorijai adresētos skaņdarbos

S. Prokofjeva simfoniskā pasaka “Pēterītis un vilks” ir viens no viņa vispopulārākajiem darbiem, kura ideoloģiski „ieturētais” teksts netraucē muzikāli teatrālajam spilgtumam. Šajā pasakā darbojas tēli, kuri ir tembrāli instrumentāli diferencēti: *Pēterītis – vijoles, putniņš – flauta, pīle – oboja, kaķis – klarnete, vectēvs – fagots, vilks – mežragi, mednieki – trompetes un timpāni.*

Interesanti, ka šī skaņdarba pūtēju orķestra versijā, kur klarnetes veic vijoli un stīgu funkcionālo uzstādījumu, tēlu tembrālais piedāvājums ir atšķirīgs, taču arī tas konceptuāli paredz atsevišķu personāžu *tembrālo suverenitāti* un neatkārtojamību: *Pēterītis – klarnetes, putniņš – flauta, pīle – oboja, kaķis – fagots, vectēvs – tūba, vilks – mežragi, mednieki – trompetes un timpāni.* Te ir jāmin, ka šāda tembrāla suverenitāte ir izteikts tēlu personifikācijas paņemiens un arī galvenais teatralitātes izpausmes princips D. Šostakoviča simfonijās.

S. Prokofjeva simfoniskās pasakas “Pēterītis un vilks” tēli eksponējas pakāpeniski, parādīšanos demonstrējot ar ļoti spilgtu un individualizētu tematismu, kurā ir gan kadences, gan improvizācijas pazīmes. Katrs personāžs ir portretēts sev unikālā tēlā un raksturā, kas tiek atklāts ne tikai teicēja tekstā un sižetiskajā vēstījumā, bet arī ar muzikāliem līdzekļiem. Turklāt kontrasts izpaužas tieši mūzikas raksturā un mazāk – žanriskajā piedāvājumā. Tēlu aprakstā apzināti ir akcentēta padomju ideoloģijas ruporu radīto epitetu un izteicienu teatralitāte, kas, kļūdamā par normu preses un masu komunikācijas līdzekļos, spēcīgi ietekmēja sabiedrības apziņu un domāšanu:

- *Pēterītis* ir bravūrīgs, pārgalvīgs, kārtīgs „sovjetisks timurietis” un pionieris, kas vienmēr ir gatavs palīdzēt un cīnīties par nezin kādu taisnību, viņš ir vienīgais īstenais un kārtīgais pozitīvais tēls;
- *putniņš* ir ātrs, trauksmains, spārnus ņirbošs un zināmu nemieru un satraukumu raisošs;
- *pīle* ir lempīga, neveikla un kusla, tā tusnī un „vēderu burkšķēdama” brien pa peļķēm, kājai aiz kājas aizķeroties;
- *kaķis* ir gan smalks un elegants, gan viltīgs un lišķīgs, „mēli laizīdams” apdraud putniņu;
- *vectēvs* ir dusmīgs, īgns un ar dzīvi neapmierināts kara veterāns, vienmēr gatavs dot padomus jaunajai paaudzei, piemēram, vecāki cilvēki un pieaugušie ir jāklausa;
- *vilks* ir gan noslēpumains, gan baiss, draudošs un zibošām acīm glūnošs, gatavs pastrādāt savus „ļautos darbus”;
- *mednieki* simbolizē drošsirdīgo padomju miliciju, kura vienmēr ierodas savlaicīgi un glābj, palīdz un atbrīvo darbaļaudis no „ļaujumiem spēkiem” un „nevēlamajiem buržuāziskajiem elementiem”.

Raksturoto tēlu parādīšanās secīgums intensificē kopējo dramaturģisko kontrastu un konfliktu, bet pozitīvs atrisinājums ir piedāvāts skaņdarba beigās, zināmā mērā stilizējot kopējo padomju saulainās dzīves un bērniības neizsīkstošo optimismu. Sākumā tēli parādās pa vienam, ar savu „uznāciena *monologu*”, tad veidojas lokāli otrā plāna sekundārie *dialogi* (kaķis un putniņš, Pēterītis un vectētiņš), līdz beidzot kritiskā brīdī visi apvienojas kopīgā cīņā un „vienotā dziesmā” pret vilku un monolītā noslēguma procesijā – maršā svin „labo spēku uzvaru pār ļauno”. Slēpta stratēģiskā rezerve – mednieki (trompete), kas visu skaņdarba laiku

klusēja, tik rāmi sēdēja orķestrī, īstajā brīdī parādās un „izšauj” (kā lai neatceras teicienu par bisi, kas uz skatuves „karājas” pirmajā cēlienā, trešajā noteikti „izšaus”). Ar vectēva neapmierinātību, pīles pēcnāves vadiem, kurus asociatīvi var sasaistīt ar morāli par nodarbošanos ar sportu, lai būtu stiprs un veikls un nekādas likstas nepiemeklētu, simfoniskā pasaka noslēdz teatrālo muzikālo vēstījumu, kam ir raksturīga pārdomāta dramaturģija (kulminācija zelta griezuma punktā) un spilgta žanriski un tembrāli diferencētu tēlu personifikācija.

Bez tam tieši tembru izvēle un instrumentālā tēlu personifikācija ir „īsa instrumentācijas pamācības kurss”, kas ļauj ļoti vienkārši, bet saprotami „izskaidrot” un demonstrēt dažādu mūzikas instrumentu virtuozitāti un atšķirīgās tehniskās iespējas. Katrs mūzikas instruments ir tikpat „aktīvs” un „ņiprs”, cik viņa atveidotā personāža „pārvietošanās ātrums” – putniņš (flauta) lido, kaķis (klarnete) vienā mirklī pēc slepenas glūnēšanas spēj uzskriet un uztraukties koka galotnē, savukārt pīlei (oboja) tusnība, lempīgums un smagnējība rada zināmas „pārvietošanas grūtības”. Bet vectētiņš (fagots) kā jau cienīgs pensijas vecuma pilsonis – spriedelējumu un pamācības vairāk nekā praktiskās un reālās darbības!

Cita personifikācija novērojama B. Bartoka “Koncertā orķestrim”, kas gan nav nekāda „bērnu mūzika”. Koncerta 2. daļā “Pāru spēles” vērojama teatrāla *tembru un intervālu* pielietojuma un izmantojuma kombinācijas semantika – instrumentu kospēles raksturu nosaka konkrētam instrumentam atbilstoša un pietāvošā intervālu diferencētība un individualizācija, kas maina piedāvātā universālā muzikālā materiāla raksturu – katrs instrumentu tembru „pāris” „spēlē” atšķirīgos intervālos, kas radikāli maina skanējuma raksturu.

Nākamais personifikācijas piemērs ir latviešu mūzikas opuss – **P. Plakida simfoniskā pasaka “Nelokāmais alvas”** zaldātiņš (pēc H. K. Andersena pasakas), kas vērtējama kā P. Plakida teatralitātes kvintesence. Arī šis skaņdarbs ir „biežs viesis” raksta autora vadītajos bērnu koncertos. Līdzīgi kā S. Prokofjeva simfoniskajā pasakā “Pēterītis un vilks”, arī šeit darbojas vesela muzikālo personāžu virkne, kuri ir gan tembrāli, gan intonatīvi personificēti: *Alvas zaldātiņš* – angļu rags, *daiļā balerīna* – flauta, *ļauņais trollis* – pikolo klarnete, *vecā ūdenszūrka* – basklarnete, *jaunās ūdenszūrčiņas* – fagots, *zaldātiņi sarkanos mundieros* – sitaminstrumenti un pikolo flauta, *zaldātiņi zilajos mundieros* – mežragi un trompetes, *armijas ģenerālis* – trombons, *lielā zivs* – tuba, *brīnumpils*, *burvju ezers un citas burvestības* – arfa. Taisnības labad ir jānorāda, ka šāda tēlu personifikācija ir un darbojošos personu sasaiste ar mūzikas instrumentiem ir raksta autora piedāvājums gan labākai pasakas dramaturģijas izpratnei, gan arī kā koncerta programmas papildskaidrojums klausītājiem. Tiek piedāvāta arī ļoti „teatrāla” mūzikas forma – skaņdarba reprīze tiek uztverta kā alvas zaldātiņa negaidīta atgriešanās mājās, savukārt apgarotais kods – kā lirisks epilogs un katarse.

Jura Karlsona “Lauku svīta” ir lielisks žanriskās personifikācijas piemērs, kur katrs personāžs tiek raksturots ar kādu noteiktu konkrētu muzikālo žanru, veidojot savdabīgu žanrisko teatralitāti. Bērnu mūzikas īpašā teatralitāte – paspilgtināts visu mūzikas izteiksmes līdzekļu un to detaļu izcēlums spilgti sasaucas ar koncertžanra darbu dramaturģiju, tikai tās muzikālā režija ir vēl svarīgāka. Tādēļ koncertiskuma pazīmes un koncertžanra iezīmes var saskatīt arī šajos J. Karlsona darbos. Pieminēšanas vērts ir solistu *personifikācijas* un personu *individualizācijas* aspekts, līdzīgi darbojošos personu sarakstam un lomā sadalījumam teātra izrādē, kas arī ir viena no koncertiskuma pazīmēm. Tas ir vērojams pirmkārt viņa “Lauku svītā” simfoniskajam orķestrim, kur katra personāža raksturojumam ir izvēlēts cits žanrs (*gaiļi* – enerģiskais maršs, *zosis* – lempīgā gavote, *kaķi* – piegļaimīgais valsis, *žurkas* – impulsīvais galops). Katra no darbojošām personām „izrāda sevi”, „performanizē”, atbilstoši tēla raksturojuma „iekšējās darbības” uzstādījumiem. Līdz ar to žanra universālais invariants (maršs, gavote, valsis, galops) iegūst mobilitāti, atbilstoši katra personāža / solista unikālajai emocionālajai žanra transformācijai un zemtekstam.

Interesanta ir šī darba rašanās vēsturē un nākotnes perspektīva, ko tēlaini izstāsta pats autors (Karlsons, 2012). Sākotnēji tapa “Gavote” klavierēm četrrocīgi (1982), vēlāk tā tika iekļauta četrrocīgajā ciklā “Lauku svīta”, pievienojot vēl trīs daļas – “Valsi”, “Maršu” un “Galopu” (1984). Šādā versijā tas tika vairākkārt atskaņots gan profesionālu, gan arī bērnu interpretācijā, līdz 2008. gadā tas ieguva jaunu versiju un skanējuma vaibstus. Gatavojot 2008./2009. gada sezonas bērnu koncertu ciklu ar LNSO, autoram tika piedāvāts adaptēt šo klavieru versiju orķestrim, veikt tā instrumentāciju un izveidot “Lauku svītu” orķestrim. Mūzikas praksē tā ir bieži sastopama pieredze, kad klavieru skaņdarbs pārtop orķestra versijā, it sevišķi, ja mūzika ir spilgta, tēlaina un teatrāla (piemēram, R. Kalsona orķestra svītas “Mozaīka” pamatā arī ir četrrocīgie bērnu klavieru skaņdarbi).

Ar lielu degsmi un aizrautību autors ķērās pie darba. Taču autoram bija spilgti žanri (maršs, gavote, valsis, galops), bet nebija personāžu, kam tie varētu vislabāk atbilst. Un autors sāka strādāt pie *žanriskās personifikācijas*, gluži kā režisors, meklēdams atbilstošākos lomu tēlotājus. Tā katram žanram tika izvēlēts atbilstošākais personāžs, un katrs “mājdzīvnieks” personificējās ar noteiktu dejas vai sadzīves žanru, kas šo tēlu raksturo visspilgtāk. Maršs identificēja enerģiskos un aktīvos gaiļus, pieglaimīgajiem kaķiem tika uzticēts valša ritmā „murrāt” pie saimnieka kājām, savukārt lempīgās zosis, ik pa brīdim savā starpā pastrīdēdamās, devās ieturēt rīta maltīti gavotes ritmā, līdz beidzot impulsīvās žurkas mežonīgajā galopā „noslauka visu aiz sevis”. Komponists mums demonstrē šo „dzīvnieku fermu” kā teātra izrādi, jo dejas žanri te kalpo arī kā teatrāla maska, tērps vai grims katram personāžam. Līdz ar to žanra universālais invariants (maršs, gavote, valsis, galops) iegūst mobilitāti, atbilstoši katra personāža / solista unikālajai emocionālajai žanra transformācijai un zemtekstam. Turklāt tieši žanriskā personifikācija ir svarīgāka par tembrālo personifikāciju, katrs tēls tiek piedāvāts ar dažādām instrumentācijas iespēju kombinācijām, nevienu neizvirzīdams par prioritāru. Tomēr arī te var saskatīt atsevišķas vadtembru pazīmes. *Miglainajā rītā* dominē smalkais un trauslais arfas, čelestas un zvaniņu skanējums, savukārt *kaķiem* vislabāk atbilst obojas un surdinēto trompešu tembra mikstūra, *gaiļus* identificē spalģās klarinetes, *zосу bariņu* – pilniskanīgās stīgas un *vakara norietošo sauli* skumīgi „apdzied” vientuļlais mežrags.

“Lauku svīta” ir gan cikliski noapaļota, gan arī saturiski mobila. Četras žanriskās daļas tika papildinātas ar prologa ievaddaļu – klavieru prelūdijas *Miglainā rītā* orķestra versiju un no jauna sacerēto epilogu noslēguma daļu *Saulei rietot*. Līdz ar to izveidojās sešdaļīga svīta – kā viena diena J. Karlsona lauku mājās autora „šķelmīgajā” skatījumā.

Taču šis skaņdarbs nav gluži programmatisks – uz to norāda tikai žanra asociatīvā semantika. Taču tas netraucē katram interpretētājam / diriģentam piedāvāt savu stāstu un kļūt ne tikai par režisoru, bet arī par autoru universālā skaņdarba unikālās interpretācijas lasījumā. Ja ne ludziņa, tad stāsts gan ir izdomāts katrai skaņdarba daļai. Vairākas reizes atskaņojot to koncertos, raksta autors ir piedāvājis dažādas šī „lauku stāsta” versijas, katreiz pārliecinoties, ka bērnu uztvere ir ne tikai muzikāli asociatīva, bet arī vizuāli tēlaina.

Ievērtības cienīga ir šī skaņdarba tālākā perspektīva. Parasti esmu to atskaņojis vienā koncertā kopā ar Kamila Sensānsa zooloģisko fantāziju “Dzīvnieku karnevāls” koncerta pirmajā daļā. Raksta autora piedāvājumā “Dzīvnieku karnevāls” ir ekskursija uz zooloģisko dārzu, kur bērni var aplūkot krātiņos ievietotos un izlutinātos „pilsētas zvēriņus”, kuri paši par sevi ir „primadonnas un premjeri” un tā arī attiecīgi uzvedas (piemēram, slavenais lepnaiss *Gulbis*, kuram ar „mirstību” nav nekāda sakara – nosaukums “Mirstošais gulbis” tika piedēvēts sakarā ar šī skaņdarba horeogrāfiskā risinājuma versiju). Savukārt “Lauku svīta” šajā opozīciju kontekstā ir ceļojums uz lauku sētu, ciemos pie komponista un iepazīšanās ar viņa „četrkājainajiem draugiem” brīvā dabā. Viens no populārākajiem bērnu koncertu skaņdarbiem būtība ir komponista K. Sensānsa parodija par saviem laikabiedriem un kuram ar bērnu mūziku nav nekāda saistība. Spoža parodija par pagātnes, laikabiedru un pašam savu

mūziku ir ironiska, groteska un sarkastiska personāžu raksturu un to slēptās būtības atveidojums. Šeit veidojas *psiholoģiskā personifikācija*, kur katrs dzīvnieceks eksponē noteiktu psiholoģisko tipāžu ar visām tā tipiskajām rakstura iezīmēm un kurš tiek piedāvāts ar mūzikas izteiksmes līdzekļu teatrālu pielietojumu un smalku stilizāciju.

Arī šis darbs nav sižetiski programmatisks, taču mūzika ir tik spilgta un asociatīva, ka “Dzīvnieceku karnevālam” arī kādreiz tiek sacerēts teksts. Tā var būt multiplikācijas filma un stāsts ar ikdienišķu un tiešu saturu, bet tā var būt arī smalka stilizācija un parodija par atbilstošām attiecīgās sabiedriskās un sadzīviskās situācijas aktualitātēm. Teātra telpas un sižeta mobilitāte tiek piepildīta tikai un vienīgi ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem, radot teātra mākslai raksturīgās un tipiskās recepcijas asociācijas. Tā nesens tas tika piedāvāts vācu diriģenta Justusa Franca jubilejas koncertā, par dzīvnieceku karnevāla personāžiem portretējot visus viņa draugus un nedraugus un veltot tiem paša gaviļnieka personiskās pārdomas.

Šis koncerts un arī raksta autora uzaicinājums papildināt “Lauku svītu” ar jaunām daļām inspirēja Juri Karlsonu veidot apjomīgāku un pilnīgāku lauku vides tēlojumu, jo ne visi mājdzīvnieceki taču ir eksponēti šajā darbā! Tā paši bērni koncerta sarunu laikā norādīja, ka, ja jau ir kaķi, tad trūkst suņus, arī govus un kazas nepilda savu „gastronomisko” funkciju. Un arī šīs idejas iedvesmoja komponistu, jo drīz “Lauku svīta” tiks papildināta – tā pārtaps par bērnu baletu “Lauku karnevāls”. Komponists turpinās tēlu stilizācijas un žanriskās personifikācijas darbu: *suņiem* tiks uzticēts riet kekvoķu, *govis* dejos juteklisko tango, *kazām* varētu tikt uzticēts galantais menuets, *teļiem* – „lecīgais” fokstrots, *vistas* varētu „izknābāt” tarantellu, *auni* „nosojot” svētku polonēzi, *cūkas* nodejot polku un *pīles* nodziedāt serenādi. Personāžu, deju un žanru mobilitāte ir neizsmeļama, ir piemeklējami arī instrumentālie tembri, tomēr visu šo „personifikācijas bezgalību” nosaka un regulē muzikālās dramaturģijas likumsakarības – formas un satura vienotība un loģiska sakārtotība, kas ir mūzikas skaņdarba kā procesuālas mākslas pamats. 1. tabulā apkopotais žanriskās un tembrālās personifikācijas piedāvājums ļauj izvērtēt mūzikas žanra teatralitātes iespējamību un tās mobilo daudzveidību, kā arī ielūkoties skaņdarba tālākas tapšanas perspektīvas hipotētiskās realizācijas iespējamībā un varbūtībā².

1. tabula

Skaņdarba žanriskā un tembrālā personifikācija

Žanrs	Personāžs	Instruments
Miglains rīts ³		Čelesta, arfa, zvaniņi
Maršs	Gaiļi	Klarnetes, trompetes
Gavote	Zosis	Sīgu orķestris
Valsis	Kaķi	Trompetes ar surdīni, obojas
Galops	Žurkas	Metāla pūšaminstrumenti un sitaminstrumenti
Kekvoķs	Suņi	
Tango	Govis	
Menuets	Kazas	
Fokstrots	Teļi	
Polka	Vistas	
Polonēze	Auni	
Polka	Cūkas	
Serenāde	Pīles	
Saulei rietot		Mežragis

² Vēl nesarakstītajām daļām tiek piedāvāta tikai to žanriskās personifikācijas iespējamība, instrumentālo tembrālo personifikāciju atstājot autora tālākās darbības ziņā, tādēļ arī nav minēti konkrētie tembrālās personifikācijas (instrumentācijas) parametri.

³ Nedzīvniececiskās” ievada un noslēguma daļas tiek piedāvātas kā pilna cikla komplektācija.

Tā var vērot dramaturģijas attīstības procesa ceļu no “Lauku svītas” līdz “Lauku karnevālam”. Atsevišķas četrrocīgās klavieru miniatūras (pasakas, stāsti) pārtop “Lauku svītā” simfoniskajam orķestrim ar spilgtu žanrisko tēlu personifikāciju (noveļu krājums) un tā tiek paplašināta līdz baletam “Lauku karnevāls” ar pārdomātu sižetisku dramaturģisku risinājumu (stāstu un noveļu dramaturģizējums lugā!). Komponista loma – būt par sava skaņdarba dramaturģizējuma autoru un režisoru inscenētāju. Ja S. Prokofjevs un P. Plakidis par savu skaņdarbu tēlainās personifikācijas “aktieriem” izvēlas mūzikas instrumentus un to tembrus (arī intonācijas), tad J. Karlsons priekšroku dod daudzveidīgajiem mūzikas dejas žanriem, parādot tēla personifikācijas mobilitātes daudzveidīgās iespējas.

Secinājumi

1. Personifikācijas zīmes īpaši tiek aktualizētas bērnu mūzikas kontekstā.
2. Bērnu mūzikas žanriskā problēma aktualizē recepcijas un interpretācijas auditorijas attiecības un proporcijas.
3. Īpaši aktuāla bērnu mūzikas kontekstā kļūst tembrālās un personifikācijas meistarība, kas spilgti izpaužas S. Prokofjeva simfoniskajā pasakā “Pēterītis un vilks” un P. Plakida “Nelokāmais alvas zaldātnis”.
4. Tēla personifikācijas mobilitātes daudzveidīgās iespējas S. Prokofjeva, P. Plakida un J. Karlsona daiļradē.
5. Jura Karlsona bērnu mūzikā samanāmas un vērojamas tās pašas teātra zīmes, kas visā pārējā komponista daiļradē.
6. Jura Karlsona bērnu mūzika aktualizē auditorijas kontingenta kvantitāti un piedāvā oriģinālu neordināru teātra mākslas definīciju recepcijas kvalitātes kontekstā.
7. Jura Karlsona atradums ir žanriskā personifikācija, kas ir spilgta dejas žanru unikālās individualizētās personifikācijas apoteoze J. Karlsona “Lauku svītā”.
8. Jura Karlsona “Lauku svītas” tālākas tapšanas perspektīvas hipotētiskās realizācijas iespējamībā un varbūtībā izvērtējums – zinātniskās prognozējamības piedāvājums skaņdarba teatralitātes analītiskajā kontekstā.

Summary

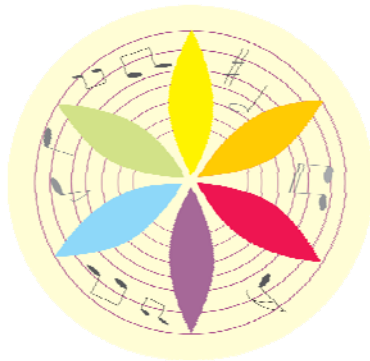
Image personification problems and ways of expression. Role of theatrical elements in the exacerbation of musical imagery. Personification signs are notably updated in the context of children's music. Problem of children's music genre emphasizes the relationships and proportions of the audience of reception and interpretation. Particular implication of musical fairy tale genre in the stimulation of imagery and associative imagination. Particularly important in the context of children's music becomes timbral and personification proficiency that is apparent in S. Prokofiev's symphonic story “Peter and the Wolf” and P. Plakidis' “The Steadfast Tin Soldier”. S. Prokofiev's symphonic story “Peter and the Wolf” and P. Plakidis' symphonic fairy tale “The Steadfast Tin Soldier” are vivid examples of timbral personification in the world practice. In the children's music by J. Karlsons one can notice the same theatrical signs as in the rest of the composer's works. J. Karlsons' children's music emphasizes audience contingent quantity and offers extraordinarily original definition of the art of theatre in the context of the reception quality. J. Karlsons' “Rural Suite” is a phenomenon of personification by genre in the Latvian music. J. Karlsons' discovery is the personification by genre, which is a vivid apotheosis of unique individualized personification of dance genres in J. Karlsons' “Rural Suite”. Further hypothetical realization of the work's creation perspective.

Literatūra un avoti

1. *Intervija ar Juri Karlsonu 2014. gada 19. augustā Zosēnos*. CD, A. Vecumnieka privātā kolekcija.
2. Kudiņš, J. (2007). *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistikajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
3. Голованёва, А. (2013). «Авель» Дмитрия Н. Смирнова: Персонафикация образов Уильяма Блейка. Двенадцатая Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов “Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность культура”. Саратов.

Skatīts 20.08.2014. http://www.sarcons.ru/new/tl_files/nayka/konferencii/2013/Stud-asp/Golovanjov_a.pdf.

4. Михайлова, Н. (2005). «Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии). In *Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения.* Skatīts 20.08.2014. <http://musstudent.ru/biblio/114-personalii/gohman-e-v/elene-gohman-posvjashchaetsja-k-70-letiju-so-dnja-rozhdenija/159-mikhailova-n-ispanskie-madrigaly-k-probleme-tembrovoi-dramaturgii.html>.
5. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции, Издательство Музыка, Москва, 1982.
6. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия. Издательство Музыка, Москва, 1972.
7. Хохлова, А. (2009). *Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени.* Издательство "Академия Естествознания". Skatīts 20.08.2014. <http://www.rae.ru/monographs/64>.



MĀKSLA UN DIZAINS

ARTS AND DESIGN

STAĻINA LAIKA ARHITEKTŪRAS RAKSTUROJUMS PADOMJU SAVIENĪBĀ

Description of Stalin's Period Architecture in the Soviet Union

Diāna Apele

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: Diana.Apele@ru.lv

Abstract. *In the history of architecture a majority of researchers chronologically distinguish the term “Stalin’s architecture” from the mid 1930’s to the mid 1950’s. However, the author of the article has chosen the period from the 1950’s to 1960’s because in the further research the selected object shall be the Centre of Culture and Education in Rēzekne (former cinema “Zvaigzne”) which was launched only in 1957 and which is an outstanding example of socialistic realism of that time in the architecture of Latvia.*

The article deals with the implementation of the totalitarian system and its ideology in architecture. The article does not provide detailed and multifaceted analysis of totalitarianism – its aim is to explore and analyse the brightest samples of architecture in Moscow, the capital of the Soviet Union, and the Soviet Socialist Republic of Latvia in the 1950’s and 1960’s during the period of socialistic realism. The methods applied in the research are based on the exploration of scientific and publicistic materials revealing the evidence of the respective period in architecture.

Keywords: *totalitarian architecture, Stalin’s architecture, Stalinism architecture, Stalin’s neoclassicism, Stalin’s Empire style, socialistic realism.*

Ievads

Arhitektūras jēga un tās būtības pastāvēšanas primārais mērķis ir sniegt cilvēkiem patvērumu (Zvirgzdiņš, 2008). Savukārt zinātniece D. Ahmaduļina (Ахмадулина, 2005) atklāj, ka arhitektūra ir valsts sociālo, politisko, ekonomisko un daudzu citu procesu atblāzma un tā mainās kopā ar sabiedrību, atspoguļojot tās sociālo struktūru telpas un laika robežās.

Kultūru Krievijā, Vācijā un Itālijā 20. gadsimta 30. gados pamatīgi ietekmēja totalitāro režīmu ideoloģijas – komunisms, fašisms un nacionālsociālisms. Māksla, arī arhitektūra šajos politiskajos režīmos kalpoja kā spēcīgs propagandas līdzeklis un atklāja ideoloģijai nākotnes indivīda aprises. Indivīda un varas savstarpējās mijattiecības ietekmēja un atklāja mākslas un arhitektūras procesus (Māksla un vara totalitārajos režīmos un autoritārisma, b.g.).

Padomju arhitektūras vēsture būtībā nav ļoti plaši pētīta un dokumentēta, lai gan uzbūvētās celtnes liecina par pretējo. Droši var teikt, ka pilnībā neizpētīts un maz zināms ir šī laika posma būvju celtniecības vadības mehānisms – nav zināms 30. un 40. gados notiekošo daudzo arhitektūras konkursu žūriju sastāvs, to lēmumu pieņemšanas objektīvie motīvi vai arī paši lēmumu pieņēmēji, daudzu arhitektūras iestāžu darbība, kā arī iekšējā profesionālās hierarhijas struktūra, kas jebkurā Padomju Savienības reģionā ļāvusi realizēt Maskavā pieņemtos nepārsūdzamos lēmumus. Galvenokārt tieši šī struktūra noteica stilu, bez kura PSSR arhitektūra nekad nekļūtu tik viendabīga un vienveidīga katrā laika posmā (Хмельницкий, b.g.).

Staļina laika arhitektūrai ir daudz apzīmējumu – „Totalitārisma arhitektūra”, „Staļina arhitektūra”, „Staļinisma arhitektūra”, „Staļina neoklasicisms”, „Staļina ampīrs” „sociālistiskais reālisms” u.c. Šis eklektiskais stils Padomju Savienībā dominēja no 1932. gada līdz 1954. gadam (dažos avotos minēts pat līdz 1955. gadam). Pētnieks B. Flirļš priekšvārdā vācu izdevumam „Дмитрий Хмельницкий Архитектура Сталина. Психология и стиль” raksta, ka Dmitrijs Hmeļnickis uzskata, vienīgi Staļins ir šī stila iedvesmotājs, ideju radītājs un stila ģenerators. Neoklasicisma arhitektūras stils viņam ir licies vistīkamākais sava režīma monumentālai vizualizācijai (Флирль, 2006).

Lai izprastu to, kāpēc vadonis par pamatu ir izvēlējis neoklasicismu, vēsturiski jāatkāpjas pagātnē. Klasicisma raksturojums ir tas, pēc kā vislabāk varētu izprast neoklasicisma definīciju.

Klasicisms ir daudzveidīgs un sarežģīts stils, kas mijiedarbojoties baroka un rokoko stiliem un to pārmērībām, radīja jaunu priekšstatu par arhitektūru. Tas bija mēģinājums atgriezties pie arhitektūras tīrības un cildenuma, kas baroka un rokoko laikmetā šķita zudis. Lai gan termins „klasicisms” tika formulēts tikai 19. gadsimta beigās, šo stilu plaši izmantoja, sākot ar 18. gadsimta vidu. Stils balstījās uz grieķu un romiešu celtnu ārkārtīgi rūpīgas pētniecības pamata (Ilustrētā arhitektūras vēsture, 2002). Savukārt jaunais, retrospektīvais neoklasicisma stils parādījās, iespaidojoties no jūgendstilā neatrisinātajiem, līdz galam neizprastajiem mākslinieciskajiem uzstādījumiem. Neoklasicisms centās atdzīvināt klasicisma mākslinieciskās kompozīcijas paņēmienus un formas (Krastiņš, Strautmanis, Dripe, 1998). Klasisks lielā ordera motīvs, kolonāde vai portiks vienmēr asociējas ar kaut ko cēlu un varenu, droši vien, tas arī iespaidojis PSRS vadoni Staļinu.

Raksts izvērtē totalitārisma sistēmas un tās ideoloģijas realizāciju arhitektūrā. Tas nepretendē uz detalizētu un daudzpusīgu totalitārisma analīzi.

Raksta **mērķis** ir izpētīt un analizēt arhitektūras spilgtākos paraugus Padomju Savienības galvaspilsētā Maskavā un Latvijas PSR 20. gs. 50.-60. gados sociālistiskā reālisma laikā. Pētījumā izmantotās **metodes** balstās uz zinātniskās un publicistiskās literatūras materiālu izpēti, kas atklāj attiecīgā laikmeta liecības arhitektūrā.

Ievērojamākās Staļina laika celtnes PSRS galvaspilsētā Maskavā

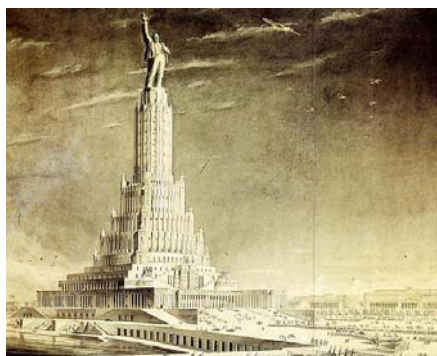
J. Staļinam nākot pie varas, Padomju Savienības kultūrā pakāpeniski iestājās stagnācija, ko veicināja izrēķināšanās ar talantīgiem, izciliem un savādāk domājošiem kultūras darbiniekiem, to starpā arī pazīstamiem arhitektiem. Šajā laikā mākslu, mūziku un arhitektūru pārņēma sociālistiskais reālisms.

Sociālistiskais reālisms ir mākslas virziens, kas 1932. gadā Padomju Savienībā tika pasludināts par vienīgo pareizo mākslas izteiksmes veidu. Sociālistiskā reālisma definīcija nosaka, ka sociālistiskais reālisms ir paties un vēsturiski konkrēts īstenības atveidojums, taču sociālistiskā reālisma uzdevums bija parādīt nevis to, kas ir patiesībā, bet to, kam ir jābūt pēc komunistiskās partijas priekšstatiem, ievērojot ideoloģisko korektumu (Vecumnieks, Kurpniece, 2013).

Laika posmā no 1929. līdz 1931. gadam Staļins valstī iznīcināja jebkādu arhitektūras kritiku, padarīja neiespējamu māksliniecisko problēmu apspriešanu ārpus „*dialektiskā materiālisma*” un „*šķiru cīņas*” retorikas, respektīvi, tika sarautas jebkādas saites ar tā laika ārzemju arhitektiem. Tika sagrauta zinātniski pamatota arhitektūras attīstība, un tās vietā tika radīta pseidoarhitektūras zinātne, kurā valdīja tikai marksistiska terminoloģija. Atrauta no citu valstu terminoloģijas procesiem, Staļina arhitektūra ieguva izteikti eklektiskas iezīmes – tika bezgaumīgi lietotas dekorācijas, dažādi reljefi, skulptūras un kolonādes (Lociks, b.g.).

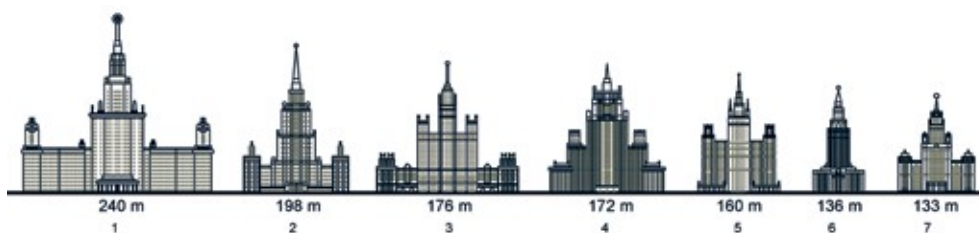
Spilgts neoklasicisma piemērs Padomju Savienības arhitektūrā bija tās galvaspilsēta Maskava, kur visu pārbūvi virzīja pats Staļins. Vadošie PSRS galvaspilsētas arhitekti pārāk ātri un bieži mainījās, lai spētu ienest kādas savas ieceres un izmaiņas. Galvenais iemesls, kāpēc tika izvēlēts viens tik ļoti reprezentabls stils, bija nepieciešamība pārvērst arhitektūru par sava laika pieminekli, varas simbolu, varas klātesamības un nenovēršamības sajūtas radītāju. Arhitektūrai bija jābūt Padomju Savienības varenībai, sajūsma iedzīvotājos, prieks un tajā pašā laikā arī pakļautības sajūta (Стрельбицкая, b.g.).

Par piemēru iepriekšminētajam var nosaukt vairākas celtnes Maskavā – gan uzceltās, gan neuzceltās, – kas ataino Padomju Savienības varenību, piemēram, – Padomju tautas pils (skat. 1. att.) un par „septiņām māsām” dēvētās augstceltnes (skat. 2. att.).



1. attēls. Padomju tautas pils.

(<http://spoki.tvnet.lv/vesture/Dullakie-projekti-Krievijas/266148/1/2>)



2. attēls. Arhit. A.Eniņš z Maskavas piecdesmito gadu augstceltnes:

- 1) M. V. Lomonosova Maskavas Valsts universitāte, 2) Viesnīca „Ukraina”, 3) Dzīvojamā ēka Kotelņičeskaja Naberežņajā, 4) Ārlietu ministrija, 5) Dzīvojamā ēka Kudrinskas laukumā, 6) Viesnīca “Ļeņingradskaja”, 7) Dzīvojamā ēka Krasnije Vorota (Sarkano vārtu) laukumā.
- (www.lza.lv/LZA_VestisA/65_34/11_Krastins_ZinAkademijasArhitektura.pdf)

Padomju tautas pils (neuzcelta). Staļins nebija īpaši tuvās attiecības ar dievu, tāpēc viņš lika nojaukt pasaulē lielāko un grandiozāko pareizticīgo katedrāli un tās vietā gribēja uzcelt padomju pili. Nepārprotami viņš gribēja „izgriezt pogas” amerikāņiem un izdomāja, ka ēka būs garāka par „Empire State Building” un Ļeņins pašā augšā būs lielāks par brīvības statuju Ņujorkā (Dullākie projekti Krievijas vēsturē, 2012). Taču šī ēka tā arī netika uzcelta, bet pētījumā ir pieminēšanas vērts, jo spilgti parāda tā laika Staļina arhitektūras vēsmas.

Astoņu augstceltņu celšanas lēmumu padomju valdība pieņēma 1948. gadā. Saskaņā ar to Maskavā tika paredzēts uzbūvēt astoņas augstceltnes, kuru proporcijām un siluetam bija jābūt oriģinālam un kuras nedrīkstēja atkārtot aizrobežu augstceltņu paraugus (История советской архитектуры 1917.-1958., 1962).

Visām Maskavas piecdesmito gadu augstceltnēm ir raksturīga piramidāla pakāpjveida kompozīcija, virs kuras paceļas smaile ar ideoloģisku emblēmu vainagojumā. Visu šo celtnu “oriģinālajā” arhitektūrā nepārprotami jaušams arī Maskavas Kremļa Spaskas torņa, sabiedrības laika pieminekļa, tēla vizuāls atspulgs. Augstceltņu fasādes lielākoties ir apšūtas ar keramikas blokiem, kas parasti ir rotāti ornamentāliem ciļņiem, kuros gandrīz vienmēr izmantota PSRS simbolika (Kraštinš, 2011).

M. V. Lomonosova Maskavas Valsts universitāte (skat. 3. att.). Pirmā un arī pati lielākā no augstceltnēm bija M. V. Lomonosova Maskavas Valsts universitāte (1948-1953; arhitekti: Ļ. Rudņevs, P. Abrosimovs, S. Čerņiševs u.c.). Universitātes centrālā korpusa smaile sasniedz 240 m augstumu.



3. attēls. M. V. Lomonosova Maskavas Valsts universitāte.
(<http://englishrussia.com/2009/07/10/the-seven-sisters-project/2/>)

Nākamais bija **Ārlietu ministrijas nams** Smoļenskas laukumā (1948-1952; arhit. V. Gelfreihis un M. Minkuss). Nedaudz vēlāk tika uzcelta **dzīvojamā ēka Kotelnickaja Naberežnaja** (1952; arhit. D. Čečuļins un A. Rostkovskis). Gadu vēlāk uzbūvēta **viesnīca “Leņingradskaja”** (1953; arhit. L. Poļakovs un A. Boreckis). Tajā pat gadā uzcelta **dzīvojamā ēka Krasnije Vorota (Sarkano vārtu) laukumā** (1953; arhit. A. Duškina). 1954. gadā ekspluatācijā tika nodota **dzīvojamā ēka Kudrinskas laukumā** (1950-1954; arhit. M. Posohins un A. Mdojancs). Gadu vēlāk – **viesnīca “Ukraina”** (1955; arhit. A. Mordvinovs un V. Oltarževskis). Smagās mašīnbūves ministrijas ēka (arhit. D. Čečuļins) – astotā “māsa” – palika neīstenota. Uz tās jau ieliktajiem pamatiem vēlāk uzcēla viesnīcu “Rossija”.

Staļina laika augstceltņu tēls patiesībā bija nevis komunisma ideoloģijas auglis, bet gan formu aizgūvums no sava nāvīgākā ienaidnieka rietumu kultūras. Zinātnieks Jānis Krastiņš savā referātā „Latvijas zinātņu akadēmijas ēka pasaules arhitektūras kontekstā” min vairākas celtnes pasaulē, kas tika uzceltas ilgi pirms Staļina arhitektūras triumfa gājiena, taču kompozicionāli atgādina Staļina augstceltnes. Viena no agrākajām augstceltnēm, kura vizuāli diezgan uzkrītoši atgādina vēlākās Staļina laika celtnes, ir Ņujorkas Pilsētas nams (Municipal Building, 1907-1915; arhit. McKim, Mead & White). Zināmā mērā līdzīga kompozīcija ir sabiedrības Royal Liver ēkai Liverpūlē (1908-1911; arhit. W. A. Thomas), Smita tornim (Smith Tower, 1911-1914; arhit. Gaggin & Gaggin) Sietlā, Vašingtonas pavalstī un citām celtnēm gan Eiropā, gan ASV (Krastiņš, 2011).

Apkopojot pieejamo materiālu, izpētīt un analizējot Staļina laika celtnes Krievijas PFSR galvaspilsētā Maskavā, var secināt, ka Padomju laikā sociālistiskā reālisma arhitektūra tika ideoloģiski nostādīta pret pūstošā kapitālisma par antihumānu pasludinātajai būvniecības mākslai. Augstceltņu raksturīgais tēls tika pasniegts kā sociālistiskās iekārtas jaunpienesums cilvēces nākotnes kultūrai, kaut īstenībā tas tikai daļēji atbilst patiesībai.

Sociālistiskā reālisma raksturojums Padomju Latvijas Republikas arhitektūrā

Otrais pasaules karš uz laiku apturēja būvniecību arī Padomju republikās, to starpā arī Latvijā, taču atšķirībā no Pirmā pasaules kara netika radīts lūzums arhitektūras stilistikajā attīstībā. Visā pēckara periodā Latvijas PSR arhitektūrā jūtama pirmskara laika stilistisko parādību pēctecība. Visā pasaulē turpinājās arī neoklektiskā ievirze. Tā atspoguļojās arī daudzu Latvijas PSR administratīvo un citu sabiedrisko ēku arhitektūrā. Īpaši raksturīgs neoklektisma turpinājums bija arī tā dēvētais „sociālistiskais reālisms” jeb Staļina laika arhitektūra Padomju Savienībā un tās satelītvalstīs (Krastiņš, b.g.).

PSRS sastāvā esošās Latvijas arhitektūru un pilsētībūvniecību regulēja Padomju Savienības unificētie pilsētu plānošanas un apbūves normatīvi. Jaunas celtnes kara laikā Latvijas PSR nopostītajām pilsētām plānoja atbilstoši standartizētajiem formālajiem

principiem. Sabiedriskās celtnes būvēja reprezentatīvas atbilstoši padomju arhitektūras kanoniem – lielas, plašas, pompozas, reprezentablas un pārliecinošas (Kultūra Padomju Latvijas okupācijas gados, b.g.).

Pēckara periodā Latvijas PSR darbaļaužu masas bija jānodrošina ar „īstu”, uz „jaunām darba uzvarām” iedvesmojošu mākslu, kurai saskaņā ar oficiālajiem saukļiem vajadzēja būt „sociālistiskai pēc satura un nacionālai pēc formas”. Ideoloģisko priekšrakstu rāmjos stingri ietvertais „sociālistiskais reālisms” tika definēts kā „vēsturiski noteikta mākslinieciskās daiļrades sistēma” un „atklāts fenomens jauniem meklējumiem gan satura, gan formas aspektā” (Sociālistiskais reālisms, 1987: 124).

Sociālistiskais reālisms tika krasi pārtraukts direktīvā veidā: 1955. gadā Padomju Savienības Komunistiskā partijas Centrālā komiteja un PSRS Ministru padome pieņēma lēmumus „Par pārmērību novēršanu projektēšanā un celtniecībā” un „Par pasākumiem celtniecības tālākai industrializācijai, kvalitātes uzlabošanai un būvzmaksu samazināšanai”. Šajos lēmumos tika norādīts, ka labu izskatu celtnēm jāpanāk nevis ar izdomātiem un dārgiem, ārišķīgiem, dekoratīviem rotājumiem, bet gan ar to, ka celtnu formas tiek organiski saistītas ar funkcionālo nozīmi atbilstoši modernās kustības radošajai metodei un ideāliem (Всеобщая история архитектуры в 12 томах, 1975).

Spilgtākās Staļina laika sociālistiskā reālisma celtnes Padomju Latvijas Republikā

Jaunceltnu arhitektūras stilistika Latvijas PSR tālāk par pirmskara neoklektisma radošo metodi netika – tika celtas līdzīgas stilistikas ēkas, tikai robustākā un virspusējākā izpildījumā, kurām pietrūkst mākslinieciskās elegances un smalkuma. Fasāžu apdarē atdarināja klasiskos arhitektoniskos elementus un formas, vietām, piemēram, kolonnu kapiteļos, iestrādājot kādu piecstaru zvaigzni vai sirpi un āmuru, tādējādi cenšoties radīt jaunu „sociālistisko” orderi (Krastiņš, b.g.).

Piecdesmito gadu sākumā Rīgā tika aizliegta vienas ģimenes māju celtniecība – personīgais īpašums neatbilda komunisma ideologu konstruētajām gaišās rītdienas vīzijām – līdz ar to sāka būvēt daudzstāvu dzīvojamās ēkas.

Savukārt šī laika posma spilgtākie sociālistiskā reālisma produkti Latvijas PSR bija daudzas sabiedriskās ēkas. Viena no tādām bija Rīgas Upju stacija Balasta dambī 9 (1946-1950, projektu izstrādājis no Maskavas atsūtīts arhitekts Nikolajs Voronovs).



4. attēls. Rīga, Upju stacija Balasta dambī 9, 1946.-1950. Arhitekts: N. Voronovs.
(http://e.znet.lv/Arhitekt_stili_Latvija_Text.pdf)

Upju stacija (skat. 4. att.). Tā bija impozanta, taču vienīgi propagandiska rakstura celtnes bez īpašas praktiskās vajadzības. Abu galveno fasāžu vidējās daļas bija augstākas un uzsvērtas ar milzīgām pusapļa formas ailām. Šo fasāžu sienas faktiski bija butaforijas, kas frontālajos skatos no Balasta dambja un Āgenskalna līča puses nomaskēja ēkas patieso telpisko struktūru. Nepilnu metru zem dzegas stiepās apmetuma faktūrā neuzkrītoši izveidotas skujiņas tipa ornamentālas frīzes, kurām vajadzēja piešķirt ēkai „nacionālo formu”. Bez jebkādas funkcionālās nozīmes bija arkāžu portiki, kuri apjoza sānu spārnus. Ēka lielākoties netika izmantota atbilstoši tās sākotnējai funkcijai un periodiski stāvēja tukša (Krastiņš, b.g.).

Ēkai Rīgā, Balasta dambī 9 kompozicionālajā stilistikā ir daudz kopēja ar turpmākajā pētījumā izvēlēto celtni Rēzeknē, īpaši to var attiecināt uz arkāžu portikiem, kas celtnes apjomos ir abām ēkām.

Lidosta „Spilve” (skat. 5. att.). Viens no sociālistiskā reālisma tīrradņiem ir lidosta „Spilve” Rīgā, Spilves ielā 1 (1954, projektu izstrādājis Maskavas arhitekts Sergejs Vorobjovs). Ēkas simetriskajā un piezemētajā apjomā apspēlētie antīko tempļu arhitektūras motīvi izkārtoti līdzsvarotā kompozīcijā. Greznajā iekštelpu apdarē ir saglabājušies arī monumentāli sienu gleznojumi. Uzpēlēti naivā nopietnībā tajos risinātas „mierīgā darba”, „tautu draudzības” un citas līdzīgas tēmas. Gleznojumos attēlotas ļaužu grupas, kuras komunisma jauncelsmes patosā apgarotām sejām droši raugās nezināmā tālumā absolūtajā laimīgajā nākotnē (Krastiņš, b.g.).



5. attēls. Rīga, Lidosta „Spilve” Spilves ielā 1, 1954. Arhitekts: S. Vorobjovs.
(http://e.znet.lv/Arhitekt_stili_Latvija_Text.pdf)

VEF kultūras nams (skat. 6. att.). Kā īsts ”proletārisks” tempļis ir projektēts rūpnīcas VEF kultūras nams Rīgā, Ropažu ielā 1 (1951-1960, arhitekts Nikolajs Semencovs). Monumentālās celtnes galveno, gala fasādi aizņem varens portiks. Zālē ar balkonu ir vietas 800 skatītājiem. Iepriekšpieņemtā simetriskā ēkas plāna shēma nav ļāvusi panākt racionālu iekštelpu izkārtojumu (Krastiņš, b.g.).



6. attēls. Rīga, VEF kultūras nams Ropažu ielā 1. 1951-1960. Arhitekts: N. Semencovs.
(http://e.znet.lv/Arhitekt_stili_Latvija_Text.pdf)

VEF Kultūras pili raksturo gigantomānija, kas vēl mūsdienās pārsteidz ar savu vareno kolonādi un plašajām kāpnēm (Kultūra Padomju Latvijas okupācijas gados, b.g.).

Latvijas Zinātņu akadēmija (skat. 7. att.). Rīgas augstceltnei bija jāklūst par jaunu dominantu pilsētas siluetā līdzās Doma un Pēterbaznīcas torņiem (Adamaite, 2009). Kolhoznieku nams (šodien Latvijas Zinātņu akadēmijas ēka Rīgā) Akadēmijas laukumā 1 ir viens no ievērojamākiem Staļina laika sociālistiskā reālisma arhitektūras paraugiem Latvijā.



7. attēls. Rīga, Latvijas Zinātņu akadēmijas ēka Akadēmijas laukumā 1. 1953.-1958. Arhitekti: O. Tīlmanis, K. Plūksne, V. Apsītis u.c. (<http://www.panoramio.com/user/5190065/tags/R%C4%ABga>)

Celtnei bija jāsimbolizē padomju iekārtas triumfs Latvijā un jārod saistība ar „*diženā Staļina laikmetu*” (Kultūra Padomju Latvijas okupācijas gados, b.g.). Celtnes sākotnējā ideja bija radīt augstceltni, kas būtu viesnīca kolektīvo saimniecību zemniekiem, tāpēc celtnes sākotnējais nosaukums “Kolhoznieku nams” joprojām ir dzīvs, kaut arī tā no pirmās izmantošanas dienas kļuva par Latvijas Zinātņu akadēmijas mājvietu (Krastiņš, 2009).

Valsts funkcionāriem nav bijis ne mazāko šaubu, ka „jāiet Maskavas ceļš”. Augstceltne izskatījās kā gadsimta sākuma Amerikas pirmo debesskrāpju sovjetizēts variants, tā tika dēvēta par „Staļina baroku” (Kultūra Padomju Latvijas okupācijas gados, b.g.).

Celtne ir 107 metrus augsta, tā ir 21 stāvu biroju ēka, kas tiek uzskatīta par pirmo augstceltni Latvijā. Ēkas projektēšana un celtniecība sākās 1951. gadā, 1958. gadā tika uzsākta ēkas pakāpeniska nodošana ekspluatācijā, tomēr pilnībā ēka tika uzskatīta par pabeigtu tikai 1961. gadā. Ēku projektēja arhitekti O. Tīlmanis, V. Apsītis un K. Plūksne.

Augstceltņu būvniecības praksē Zinātņu akadēmijas ēkā pirmo reizi PSRS tika lietotas saliekamās dzelzsbetona konstrukcijas. Kompozicionālā uzbūve ar kāpņveida formu salikumu bija tuva daudzajām tā laika augstceltnēm, tomēr arhitekti mēģināja pielāgot ēku Vecrīgas torņu smailēm. Ēkā, neskaitot darba telpas, ir arī vairākas konferenču zāles, no kurām lielākajai ir ap 400 sēdvietu. Ēkas ārējā apdarē izmantotas dabiskā un mākslīgā akmens plātnes, kuras speciāli sūtītas no Krievijas (Adamaite, 2009).

Ēkas mākslinieciskajam tēlam ir nepārprotama līdzība ar Maskavas „septiņām māsām” – septiņām augstceltnēm, kuras 20. gs. piecdesmitajos gados tapa nolūkā pierādīt, ka sociālistiskās Padomju Savienības galvaspilsēta nav sliktāka par kapitālistisko Rietumu pilsētām. Šo ēku arhitektūra tika pasniegta kā sociālistiskās iekārtas jaunpienesums kultūrai. Zinātņu akadēmijas nams ieņem pienācīgu vietu ne tikai pašmāju, bet arī pasaules arhitektūras mantojuma purā (Krastiņš, 2009).

Pēc līdzīgas „piegrieztas” projektēti daudzi tolaik celtie kinoteātri, kultūras nami, Staļina laika publiskās ēkas – izglītības iestādes (gan skolas, gan augstskolas), administratīvās ēkas, kompartijas vai vietējo pašvaldību jeb tā laika terminoloģijā izpildkomiteju nami, dzelzceļa stacijas u.c. Ļoti līdzīgs projekts bija arī 1957. gadā ekspluatācijā nodotajam pompozajam kinoteātrim „Zvaigzne” (šodien Kultūras un izglītības centrs) Rēzeknē, kura arhitektoniskais veidols tiks apzināts un analizēts turpmākajā autores pētījumā.

Padomju Latvijas Republikas arhitektūra 20. gs. 50.-60. gados

Arhitektūra lielā mērā izsaka pasūtītāja vēlmes, kuras var būt ļoti dažādas. Tas nozīmē, ka arhitektūra atspoguļo sabiedrības gribu, ko koriģē iespējas. Tas nav aritmētiskais vidējais, bet drīzāk kokteilis, ko arī sauc par sociumu, kas noteiktā laikā atražo pilnu savas eksistences materiālo formu spektru, atspoguļojot noteiktu laika posmu (Latkovskis, b.g.).

Īsti nevar piekrist teiktajam, ja analizējam situāciju Padomju Latvijas arhitektūrā 20. gs. 50.-60. gados. Kā zināms visā Padomju Savienībā šajā laikā valda Staļina kults, kas

vienlīdz spilgti izpaužas arī Padomju Latvijas Sociālistiskās Republikas arhitektūrā. Vairākums pētnieku arhitektūras vēsturē terminu „Staļina arhitektūra” hronoloģiski iedala no 20. gadsimta 30. gadu vidus līdz 50. gadu vidum. Savukārt pētījuma autore izvēlējusies laika posmu no 20. gadsimta 50. līdz 60. gadiem, jo turpmākā pētījuma izvēlētais objekts ir Kultūras un izglītības centrs Rēzeknē (bijušais kinoteātris „Zvaigzne”), kas nodots ekspluatācijā tikai 1957. gadā un kas ir izcils tā laika sociālistiskā reālisma paraugs Latvijas arhitektūrā (skat. 8. att.).



8. attēls. Rēzekne, kādreizējais kinoteātris "Zvaigzne", šodien – Kultūras un izglītības centrs.
Foto: D. Apele.

Maskavā 1955. gadā Staļiniskais stils ar troksni tika gāzts un nodots aizmirstībā kā izšķērdīgs, savukārt Latvijā vēl turpinājās šī tipa celtnu būvniecība, kā piemēru minot pētījuma turpinājumā izvēlēto objektu Rēzeknē.

Secinājumi

Veicot literatūras un avotu izpēti, var secināt, ka lielāko ieguldījumu Staļina laika arhitektūras pētniecībā Padomju Savienībā un tai skaitā Padomju Latvijā ir devuši Latvijas zinātnieki, J. Krastiņš, J. Dripe, I. Strautmanis, A. Locīks u.c., kā arī krievu zinātnieki D. Ahmaduļina (Д. Д. Ахмадуллина), M. Streļbickaļa (М. В. Стрельбицкая) un D. Hmeļņickis (Д. Хмельницкий) u.c.

No ideoloģijas viedokļa sociālistiskā reālisma arhitektūru raksturo tieksme uz ekspansiju, jauna kulta izveidošanu caur tā laika simbolikas ikonizāciju. Staļinisma stilam raksturīga teatralitāte, pompozivitāte, sava veida cēlums, izteikts varenums un orientēšanās uz mūžīgo. Kopumā šim periodam Padomju Savienības arhitektūrā raksturīga projektēšanas biroju centralizācija un projektēšanas procesa pakļautība viena orgāna Arhitektūras akadēmijas uzraudzībai, kas bija pilnvarots pieņemt lēmumus (viennozīmīgi ne bez šī perioda arhitektūras iedvesmotāja un veidotāja Staļina iejaukšanās).

Tā laika celtnu raksturīgais tēls tika pasniegts kā sociālistiskās iekārtas jaunpienesums cilvēces nākotnes kultūrai. Sabiedrība, kura tika turēta informācijas vakuumā, bija spiesta tam ticēt, taču mākslas procesi un līdz ar to arī stilu attīstība pasaulē notiek neatkarīgi no politiskā režīma. Protams, mākslas parādības bieži tiek izmantotas politisku ideju paušanai, arī sociālistiskais reālisms tam nebija izņēmums.

Summary

In the history of architecture a majority of researchers chronologically distinguish the term “Stalin’s architecture” from the mid 1930’s to the mid 1950’s. However, the author of the article has chosen the period from the 1950’s to 1960’s because in the further research the selected object shall be the Centre of Culture and Education in Rezekne (former cinema “Zvaigzne”) which was launched only in 1957 and which is an outstanding example of socialistic realism of that time in the architecture of Latvia.

The article deals with the implementation of the totalitarian system and its ideology in architecture. The article does not provide detailed and multifaceted analysis of totalitarianism – its **aim** is to explore and analyse the

brightest samples of architecture in Moscow, the capital of the Soviet Union, and the Soviet Socialist Republic of Latvia in the 1950's and 1960's during the period of socialistic realism. The **methods** applied in the research are based on the exploration of scientific and publicistic materials revealing the evidence of the respective period in architecture.

The architecture of Stalin's period has many notions – “*totalitarian architecture*”, “*Stalin's architecture*”, “*Stalinism architecture*”, “*Stalin's neoclassicism*”, “*Stalin's Empire style*”, “*socialistic realism*”, etc. This eclectic style was domineering in the Soviet Union from 1932 to 1954 (in some sources even till 1955). The researcher Dmitriy Hmelnickiy considers that only Stalin is the inspirator of this style, the creator of ideas and the generator of the style. The style of neoclassic architecture has been considered by him to be the most suitable one for monumental visualization of his regime (Флирль, 2006).

The capital of the Soviet Union, Moscow, has been a bright example of neoclassicism in the Soviet architecture where all reconstruction works had been directed by Stalin himself. The leading architects of Moscow had been changing too fast and often to bring their conceptions and changes. The main reason why there had been chosen one so representational style was the necessity to turn the architecture into the monument of that time, symbol of power, presence of power, creator of the feeling of inevitability. The architecture had to demonstrate the power of the Soviet Union, exaltation of population, joy and at the same time also the feeling of subjection (Стрельбицкая, b.g.).

Several buildings, both built and unbuilt, in Moscow can be named as a sample of aforementioned as they depict the might of the Soviet Union, for example, – the Palace of Soviet Nation (unbuilt) and skyscrapers called “seven sisters” – Moscow State University named after M. V. Lomonosov, the Ministry of Foreign Affairs, a living house in Kotelnicheskaya Naberezhnaya, the hotel “Leningradskaya”, a living house in the Krasniye Vorota Square, a living house in the Kudrinsk Square and the hotel “Ukraina”.

Summing up all the available materials, researching and analysing the buildings of Stalin's time in Moscow, the capital of Russia Soviet Federation Socialist Republic it can be concluded that during Soviet times the architecture of socialistic realism was ideologically opposed to the antihuman construction art of rotting capitalism. The typical image of skyscrapers was demonstrated as an innovation of the socialistic regime to the future culture of the mankind, however, in reality it only partially corresponds to the truth.

World War II stopped construction for a while in Soviet republics, including Latvia, however, in contrast to World War I, there was no turn in the stylistic development of architecture. In the whole post-war period the succession of pre-war stylistic notions was felt in the architecture of Latvia SSR. All around the world the neo-eclectic trend was continuing as well. It was also reflected in the architecture of many administrative and other public buildings in Latvia SSR. Especially typical continuation of neo-eclectics was so called “*socialistic realism*” or the architecture of Stalin's times in the Soviet Union and its satellite states. In the architecture of newly erected buildings Latvia SSR stuck in the pre-war neo-eclectic method, it constructed similar buildings, just more robust and superficial; they lacked artistic elegance and fineness. Decorations of facades resembled classical architectonic elements and forms, sometimes, for example, having a five-pointed star, a sickle or a hammer in the chapters of colons, thus, trying to create a new “*socialistic*” order (Krastiņš, b.g.).

The brightest products of socialistic realism of Stalin's time in the architecture of Latvia SSR were many public buildings, some of that are mentioned in the article, for example, River Station at 9 Balasta Dike, Riga, airport “Spilve”, “VEF” Culture House, Latvia Academy of Sciences, etc. A similar “*pattern*” was used to project many cinemas, culture houses, public buildings of Stalin's time – educational institutions, both schools and universities, administrative buildings, houses of the Communist Party or local municipalities or the houses of executive committees as called in the terminology of those times, railway stations, etc. A similar project was used to construct a pompous cinema “Zvaigzne” (“Star”) launched in 1957 (nowadays a Centre of Culture and Education) in Rezekne; the architectonic image shall explored and analysed in the author's further research.

Literatūra un avoti

1. Adamaite, U. (2009). *Nams ar raksturu*. Skatīts 06.08.2014. <http://www.diena.lv/sabiedriba/nams-ar-raksturu-650563>.
2. *Dullākie projekti Krievijas vēsturē*. (2012). Skatīts 03.08.2014. <http://spoki.tvnet.lv/vesture/Dullakie-projekti-Krievijas/266148/1/2>.
3. *Ilustrētā arhitektūras vēsture*. (2002). Kolas M. redakcijā. Rīga: Apgāds Zvaigzne ABC.
4. Krastiņš, J. *Arhitektūras stili Latvijā*. Skatīts 15.07.2014. http://e.znet.lv/Arhitekt_stili_Latvija_Text.pdf.
5. Krastiņš, J. (2009). The Building of the Latvian Academy of Sciences in the Context of World Architecture. *Architecture and Urban Planning*. Vol. 3, p. 67-76.
6. Krastiņš, J., Strautmanis, I., Dripe, J. (1998). *Latvijas arhitektūra no senatnes līdz mūsdienām*. SIA „Izdevniecība BALTIKA”.

7. Krastiņš, J. (2011). *Latvijas Zinātņu akadēmijas ēka pasaules arhitektūras kontekstā*. Skatīts 03.08.2014. http://www.lza.lv/LZA_VestisA/65_3-4/11_Krastins_ZinAkademijasArhitektura.pdf.
8. *Kultūra Padomju Latvijas okupācijas gados*. Skatīts 06.08.2014. www.pavelsjurs.lv/...content/.../10/10-7-latvijas-kultura-okupācijas-laika.
9. Latkovskis, B. *Arhitekts Pēteris Blūms par gaismas pils virsotnes simbolisko sašķelšanu*. Skatīts 03.07.2014. <http://nra.lv/latvija/84598-arhitekts-blums-mani-soke-gaismas-pils-virsotne.htm>.
10. Sociālistiskais reālisms. (1987). *Latvijas Padomju enciklopēdija* (9. sēj., 124.-125. lpp.). Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija.
11. Lociks, A. *Vēlā „Stalinisma arhitektūra” (1945-1955)*. Skatīts 16.07.2014. https://www.academia.edu/2369768/Vela_Stalinisma_arhitektura_1945_-_1955_.
12. *Māksla un vara totalitārajos režīmos un autoritārisma*. Skatīts 31.07.2014. <http://www.rvvg.lv/dati/macibas/kulturas>.
13. Vecumnieks, A., Kurpniece, B. (2013). Totalitārisms un mūzika 20. gadsimta kontekstā. *Māksla un mūzika kultūras diskursā. Starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli*, (104.-114. lpp.). Rēzeknes Augstskola: RA izdevniecība.
14. Zvirgzdiņš, A. (2008). *Arhitektūra kā māksla I*. Skatīts 31.07.2014. http://www.a4d.lv/lv/raksti/arhitektura_ka_maksla_ii/.
15. Ахмадулина, Д. Д. *Своеобразие архитектуры неоклассицизма в городе Магнитогорске*. Skatīts 31.07.2014. http://archvuz.ru/2005_2/42.
16. *Всеобщая история архитектуры в 12 томах* (1975). Н. В. Баранов, главный редактор. Москва: Издательство литературы по строительству, Том 12, Первая книга, стр. 20.
17. *История советской архитектуры 1917.-1958.* (1962). Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам.
18. Стрельбицкая М. В. *Образ сталинской Москвы*. Skatīts 01.08.2014. <http://www.muar.ru/publication/text003.htm>.
19. Флирль, Б. (2006). Предисловие к немецкому изданию // *Дмитрий Хмельницкий Архитектура Сталина. Психология и стиль*. М.: Прогресс Традиция.
20. Хмельницкий Д. *Сталин и архитектура*. Skatīts 31.07.2014. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/hmeln_starh.php.

PORCELĀNA DEKORA DIZAINS, TRAUKU FORMAS UZBŪVE UN DEKORA KOMPOZĪCIJAS RISINĀJUMA SHĒMAS

Porcelain decoration design, tableware shape construction and surface location schemes for pattern

Inese Brants

Latvijas Mākslas akadēmija, e-pasts: inese.brants@inbox.lv

Abstract. *My pedagogic work as a porcelain painting teacher brought to my attention the problems of connecting two-dimensional painting or decor with three-dimensional shape. This paper presents my research on the contradictions between porcelain decor and shape and provides insight into shape construction of objects and, consequently, shape designer's contribution to tableware design. Understanding of tableware shape structure is equally helpful for the artists creating decoration designs and for the museum researchers describing collection items.*

By selecting and analyzing the images of porcelain decoration of different time periods, the basic principles of pattern organizing and decoration layout that follows shape design can be determined.

The study used qualitative and selective methods of research, including visual material selection and interpretation. The visual material for the analyses was collected in The Museum of the History of Riga and Navigation, Riga Porcelain Museum, The Art Museum Riga Bourse, Victoria and Albert Museum in London, Sèvres Ceramics Museum in Paris, The State Hermitage Museum in St. Petersburg, Herend Porcelain Museum in Hungary and Augarten Porcelain Museum in Vienna.

Keywords: *a two-dimensional décor contradiction with a three-dimensional shape, decoration design, ergonomic and shape building structure influence on pattern organizing schemes.*

Ievads

20. gs. sākumā porcelāna ražošana jau pilnībā pāriet uz mehānisku izstrādājumu dekorēšanu ar dekolu apdruku, saglabājot roku darbu tikai augsti mākslinieciskas produkcijas izgatavošanai. 21. gs. pieejamās jaunās drukas tehnoloģijas ļauj apdrukāt jebkuru priekšmetu, un digitālā druka ieņem arvien nozīmīgāku vietu keramikas tehnoloģiju vidū. Dekolu apdrukā lielākā priekšrocība ir iespēja maksimālā precizitātē un neierobežotā kvantitātē pārnest dekora attēlu uz keramikas virsmas un, reproducējot jebkuru attēlu, pieņemt neierobežoti daudzveidīgu estētisko izskatu un sasniegt maksimālu publicitāti. „Reprodukcijas tehnika atrauj reproducēto no tradīcijas jomas. Pavairojot tā aizstāj reproducētā vienreizīgumu ar masveidīgumu un „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).

Diemžēl daudzos gadījumos keramikas izstrādājumi tiek dekorēti, izmantojot nekeramiskās drukas tehnikas, un bez jebkādas attieksmes pret apdrukājamā priekšmeta formu un dizainera ieguldījumu formas radīšanā. Ar vienkāršotu attieksmi, drukājot jebkuru attēlu uz jebkuras virsmas, ievērojamos daudzumos tiek tirāžēti apstrīdamas mākslinieciskās kvalitātes izstrādājumi.

Raksta mērķis ir atklāt galvenos neveiksmīga dekora iemeslus akcentējot formas un dekora savstarpējas saskaņotības nozīmīgumu.

Pētījumā tika lietota kvalitatīvā un selektīvā pētniecības metode, kas ietver autores personīgo radošo darbību porcelāna apgleznošanā un pedagoģisko pieredzi vadot porcelāna apgleznošanas studiju un meistardarbnīcas, uzkrātā informatīvā un vizuālā materiāla selektīvu atlasī, analīzi un interpretāciju. Autore kā māksliniece ir piedalījies porcelāna fabriku rīkotos starptautiskos simpozijos, izpildījusi savus radošos darbus porcelāna fabrikās vai iepazinusies ar porcelāna ražošanu apmeklējot Porcelāna fabrikas un to muzejus Latvijā (*Rīgas Porcelāna rūpnīca*) un ārzemēs (*Jessia* Lietuvā, *Korosteņas* un *Borislavas porcelāna*

fabrika Ukrainā, Imperatora Porcelāna fabrika Krievijā, Walbrzych-Walbrzych un Christoph porcelāna fabrikas Polijā, Český Porcelan Čehijā, Herend Ungārijā, Augarten Austrijā).

Formas uzbūve un kompozīcijas risinājumi

Kompozīcija ir mākslas darba apzināta organizēšana, pakļaujot tās elementus noteiktai kārtībai. Kompozīcija ir mākslas darba uzbūves procesa rezultāts.

Plaknes kompozīcija ir divdimensionāla, un tas ir vecākais vizuālās domāšanas mākslinieciskais veids, kas vērojams seno Kultūru, Austrumu tautu, viduslaiku mākslā, kā arī 20.-21. gadsimta mākslā. Dekoratīvajās mākslās plaši lieto plaknes kompozīciju, lai izteiktu saturu plaknē, nevis reāli atveidotu dabu. Plaknes kompozīciju veido līniju ritmi, laukumu kontrasti, un krāsa.

Telpisku kompozīciju veido krāsu tonalitāte un perspektīva, jo tā ir divdimensiju plaknē radīta trīs dimensiju telpas ilūzija. Telpiskas kompozīcijas galvenais uzdevums ir attēlot formu telpā, radot formas apjoma un dziļuma iespaidu. Porcelāna mākslā to izmanto klusās dabas, ainavas, portreta un figurālā glezniecībā, gleznojot reālistiskā vai naturālistiskā stilā.

„Glezniecība var būt vienādi augstā līmenī plaknes un telpiskajā domāšanā, katrā ir savi uzdevumi krāsai. Pirmajā uzsvērta dekoratīvitate, otrajā – materialitāte, telpa un plastiskā forma. Dekoratīvie un tēlojošie elementi mākslā nav atdalāmi viens no otra, tie savstarpēji palīdz” (Postažs, 2009).

Dekorējamais priekšmets parasti ir trīs dimensiju telpisks objekts, kurš sastāv no atsevišķiem formu veidojošiem elementiem un nav pilnībā apskatāms tikai no viena skatu punkta tāpēc starp formu un dekoru vienmēr pastāv zināmas dimensionālas pretrunas. Nosakot prioritātes var izdalīt galvenos veidus, kādā divdimensionāls dekors tiek savienots ar trīs dimensiju formu.

1. Noteicošais ir mākslas tēls, vienots formas un dekora dizains – priekšmeta forma un apgleznojums ir vienlīdz svarīgi un veido vienotu mākslas tēlu, viens otru papildinot.
2. Noteicošais ir gleznojums – porcelānu izmanto kā pamatu (audeklu) gleznojumam, priekšmeta formai jābūt skaidrai un lakoniskai, tai ir nozīme tikai gleznojuma formāta nozīmē.
3. Noteicošais ir objekts un tā forma – priekšmetu dekorē izmantojot līniju, ritmiku, laukumu, krāsu, kontrastu, tonalitāti, ornamentu, simbolus un tēlus u.c., kā arī noteicošā ir skulpturālā forma – porcelāna figūru izkrāso naturālistiski, atbilstoši tā reālajam izskatam dabā.
4. Citi varianti un iepriekšminēto variantu kombinācijas.

Priekšmeta telpiskās formas izpratne palīdz atrast dekora plaknes kompozīcijas risinājuma iespējas. Lai raksturotu keramikas telpisko formas uzbūvi, to pielīdzina cilvēka ķermenim un priekšmetu formas sastāvdaļu apzīmēšanai lieto antropomorfus terminus, tāpēc daudzas trauka konstruktīvās sastāvdaļas tiek sauktas cilvēka ķermeņa daļu vārdos (Rawson, 1984).

Par traukiem teic, ka tiem ir lieli vai mazi *vēderi* un stāvi *pleci*, ka tiem ir šauri un gari, īsi un plati *kakli*, ka tiem ir *mute* un mazi *snīpīši* vai lieli *deguni* un ka tiem var būt viena vai vairākas *kājas* un trauka pamatni ieskauj neglazētā *kājiņa*. Tāpat katram traukam ir arī savs *dibens*.

Analizējot dažādus kompozīcijas risinājuma paņēmienus, kā divu dimensiju dekors tiek savienots ar trīs dimensiju formu saskatāmi dažādi dekora izvietošanas shematiskie risinājumi, kuri var būt vienoti mākslinieciskajā stilā, bet ir atšķirīgi dažādām porcelāna izstrādājumu grupām, kuras nosaka porcelāna izstrādājuma formas dizains un funkcionālā

jēga un ražošanas tehnoloģija, piemēram, ierobežotas dekolū uzlīmēšanas iespējas uz sfēriskām virsmām.



1. attēls. Kafijas kannā. ap 1765. Meisene (Vācija), VRVM 55733. Foto: I. Gradovskis.

Eiropas pirmajā porcelāna manufaktūrā Meisenē izveidojās un tālāk attīstījās apgleznojuma kompozīcijas organizēšanas pamatprincipi. Šinuazērijas dekoru sistēma atklāj darba organizāciju Johana Gregoiusa Herolda (Johann Gregorius Höroldt 1696-1775) vadītajā apgleznošanas darbnīcā. Herolds izstrādāja dekora motīvus un nodeva tos izpildīšanai apgleznošanas meistariem, kuri nozīmēja dekorus tieši no Herolda apgleznotā porcelāna. Tādā veidā izveidojās tā saucamais Šulca kodekss – Meisenes dekoru katalogs, kas harmonizēja manufaktūras produkcijas dekoru kompozīciju vienotā stilā. Hērolds sekoja, lai apgleznojuma izpildījums būtu stilistiski vienots, bet tajā pat laikā nepieprasīja absolūti precīzas kopijas. Tas izskaidro lielo Šinuazērijas dekoru dzīvīgumu un daudzveidību detaļās, saglabājot vienotību stilā. Apgleznojuma kompozīcijas attīstībā svarīga loma bija funkcionāli atšķirīgu dažāda izmēra porcelāna priekšmetu apvienošanai trauku komplektos vai servīzēs, veidojot stilistiski vienotu trauku noformējumu, par pamatu ņemot vienotu dekora stilu. Tas radīja nepieciešamību izveidot tādus dekora motīvus, kurus var izvietot gan uz plakanām gan sfēriski izliektām vai ieliektām virsmām (skat. 1. att.). To panāca, sadalot kompozīciju ģeometriskos segmentos – kartušās, joslās, ziedu buķetēs un dekoratīvās apmalēs, kā arī ar vienotu fona krāsu. Katrs dekoratīvais elements saglabāja savu stilistiku neskatoties uz to, ka tie tika pielāgoti katra atsevišķā trauka izmēram un tektoniskajai formas uzbūvei. Arī apgleznojuma motīvu dažādība vienotā tematikā bija labs pamats vienota stila dekora veidošanā (Lechelt, C., 2012).

Formas uzbūves analizē pamatoti dekora kompozīcijas shematiskie risinājumi

Dekorējamā priekšmeta tektoniskās formas izpratne palīdz māksliniekam saskaņot divu dimensiju dekoru ar trīs dimensiju formu tā, lai panāktu dekora un formas vienotību mākslas tēlā un dizainā. Izpratne par formas uzbūvi ļauj saskatīt, analizēt, izsekot un novērtēt porcelāna dekora kompozīcijas veidošanas principus mūsdienu porcelāna mākslā un ražošanā, kā arī mākslas porcelāna attīstības dažādos periodos vēsturisko stilu ietvarā.

Šķīvja formas uzbūve. Šķīvja forma ir vistuvākā divām dimensijām un gleznas formātam, jo sastāv no konkrētiem elementiem, kuri parasti vairāk vai mazāk ir plaknes un viens otru optiski neaizsedz.

- Vidusdaļa, ko sauc par spoguļi un kuram var būt apļa, taisnstūra vai cita forma. Spoguļa izmēru un formu nosaka šķīvja funkcionālais pielietojums – brokastu, pusdienu, servējamais, dekoratīvais u.c.
- Dziļums, ko nosaka šķīvja funkcionālais pielietojums (zupai, pamatēdienam, maizei, apakštase).

- Maliņa ko veido drumstalas biežums.
- Mala, kurai var būt dažāds platums, biežums un forma, ko nosaka ergonomika (lai var palikt pirkstus zem malas, lai ērti satvertu, lai noturētu noteiktu ēdiena tilpumu).
- Plastiski rotājumi, parasti reljefs ir atkarīgi no izstrādājuma stila.
- Šķīvja pamatne atrodas šķīvja otrā pusē, to parasti nedekorē, jo nav redzama. Uz šķīvja pamatnes parasti atrodams izgatavotāja marķējums vai apgleznotāja autogrāfs. Pamatnes izmēru nosaka šķīvja ergonomika, lai tas stabili stāv uz galda.
- Pēda ir neglazēta trauka daļa, uz kuras tas stāv un kura parasti izvietota pa pamatnes perimetru. Šķīvja pēda parasti atkārtō šķīvja spoguļa formu, pēdas formu nosaka stils un ražošanas tehnoloģiskie noteikumi, šķīvja forma var būt papildināta ar dekoratīviem rokturiem (Quinn, A., 2007).
- Kāda no šķīvja sastāvdaļām var arī izpalikt. Piemēram, lēzeni šķīvji ar spoguļi, bet bez malām, apakštases ar padziļinātu spoguļi krūzītes kājai vai paplātes bez pēdas u.c.

Šķīvja dekora kompozīcijas shematiskie risinājumi.

- Apgleznājuma centrālais gleznājums tiek izvietots šķīvja spoguļi. Dziļums, malas, biežums tiek izmantoti gleznājuma noformējuma jeb rāmja veidošanai un arī var būt apgleznots vai dekorēts.
- Apgleznājuma centrālais gleznājums tiek izvietots šķīvja spoguļi, mala tiek rotāta ar galveno gleznājumu saturiski un stilistiski papildinošiem elementiem, kuri var būt izkārtoti pēc ģeometriskā iedalījuma principa vai brīvi pēc mākslinieka ieskatiem.
- Apgleznājuma galvenais gleznājums tiek izvietots uz šķīvja malas, atstājot brīvu šķīvja spoguļi vai spoguļa centrā novietojot nelielu saturiski vai stilistiski galveno gleznājumu papildinošu elementu. Tāds kompozīcijas risinājums raksturīgs funkcionāliem traukiem, pusdienu šķīvjiem un apakštāsītēm.
- Galvenais gleznājums brīvi pārklāj visu šķīvja virsmu, nerēķinoties ar tā formu, tādējādi to optiski noārdot. Dekoratīvie elementi var būt izkārtoti asimetriski (skat. 2. att.).
- Gleznājums pārklāj visu šķīvi, bet tiek respektēta forma, šķīvja malu un dziļumu iesaistot kopējā dekora kompozīcijas risinājumā (skat. 3. att.).
- Dekora kompozīcijas elementu izvietojums var balstīties uz dažādām ģeometriskām formām – apļa, taisnstūra, trijstūra, piecstūra, sešstūra, astoņstūra, spirāles un citiem elementiem. Tas var būt iecentrēts vai novirzīts no centra. Izplatītākais iecentrētas ģeometriskas kompozīcijas risinājums ir mandalas tipa kompozīcija kurās atsevišķi dekoratīvi elementi var būt izvietoti pēc izvēlētās ģeometriskās shēmas.
- Pēc ģeometriskā dalījuma principa uz šķīvja krāsotā fonā izvietos galvenos apgleznājuma motīvus parasti ar zeltījumu ierāmētās rezervēs.



2. attēls. A. V. Ščekotihina-Potockaja šķīvis “Dejotāja”, 1922., gleznājums (Ermitāža, Imperatora Porcelāna fabrikas muzejs Sankt Pēterburgā, Krievija, Nr. M3-C-3363). Foto: I. Brants



3. attēls. Sigismunds Vidberg šķīvis “Aviācija”, 1926., gleznājums (LNMM DLM/K 277). Foto: R. Skuja.

Bļodas formas uzbūve. Bļodas telpiskās uzbūves elementi ir šādi.

- Bļodas iekšpuse ko veido spogulis un dziļums.
- Bļodas malas biežumu veido drumstalas biežums. Bļodai var būt arī atliekta mala kā šķīvīvim ar malas platumu.
- Bļodas ārpusē – dziļums.
- Bļoda var stāvēt uz kājas, tai var būt osas vai rokturi un citi dekoratīvi plastiski papildinājumi vai pievienotās detaļas, piemēram, terīnes vāks.
- Bļodas pamatne var iezīmēties līdzīgi kā šķīvja spogulis vai arī būt vienlaidus un plastiski pāriet malās.
- Pēda, kas parasti atkārtoto bļodas pamatnes vai kājas formu (skat. 4. att.), var būt vienlaidus, pārtraukta vai figurālā risinājumā – lodveida, ziedu, dzīvnieka ķepu vai citā formā (Quinn, A., 2007).

Dekora kompozīcijas shematiskie risinājumi bļodai kā trīs dimensiju telpiskam objektam, kura nav apskatāma tikai no viena skatu punkta, līdzīgi kā šķīvīvis bez malas. Tā kā bļodas dziļums ir arī ārpusē augstums, tad bļodas ārpusē un iekšpusē viena otru optiski aizsedz un ir vērojamas vienlaicīgi, bet fragmentāri. Iekšpuses dekorējuma daļu, atkarībā no skata leņķa, aizsedz ārmala, bet no ārpusē redzama tikai daļa no iekšpuses. Jo bļodai lēzenākas malas, jo skatam vairāk atklājas iekšpusē, – optiski redzamāka daļa tiek vairāk izmantota dekorēšanai.



4. attēls. Ilga Dreiblate dekoratīvo trauku komplekts „Senās mazpilsētiņas ainas”, 1981., gleznojums (VRVM I36465/1-4). Foto: I. Gradovskis.

Krūzīte un no tās atvasinātu vai līdzīgu formu (krūzes, kafijas un tējas kannas, tasītes, vāzes) uzbūve.

- Krūzes iekšpusē veido spogulis (dibena platums), dziļums un tilpums. Tilpumu nosaka trauka funkcija.
- Krūzes malas biežums un forma – drumstalas biežums.
- Formas ārpusē var būt vienkārša jeb kompakta vai arī salikta, kuru var papildināt gan kakls, gan kāja. Tā var būt papildināta ar dekoratīvi plastiskiem rotājumiem un vāku. Vāka forma var būt plakana vai kupolveida. Vāks konstruktīvi var būt iesēdināts vai uzsēdināts.
- Ja forma paredzēta dzēriena uzglabāšanai un izliešanai, tai ir deguns vai snīpis. Deguns ir atvasināts no pamatformas (krūze) vai pielikts kā kafijas / tējas kannas snīpis, kam ir jānodrošina pareiza šķidrums plūsma to izlejot. Deguna / snīpja forma var būt taisna vai izliekta “S” veidā. Tā var būt apaļa vai laužas formas (ar šķautnēm). Krūzes deguna / snīpja gals var būt apgriezts horizontāli taisni, slīpi vai ar “V” veida iešķēlumu. Baroka un klasicisma laika porcelāna kannām raksturīgi deguni putna galvas formā ar atvērtu knābi.

- Krūzes / kannas osa ir pievienotā detaļa, kurai ir svarīga ergonomiskā funkcija (ērti satvert, pacelt un noturēt ar karstu šķidrumu piepildītu trauku). Osas forma var būt cilpas, “J”, “C” vai “S” plastiskā formā vai ar lauzumu. Tās var būt viengabalainas vai saliktas formas virziena maiņas vietas, akcentējot ar ornamentāli plastiskām detaļām. Baroka un klasicisma laika porcelāna kannām raksturīgas dabas formu osas, piemēram, koku zaru vai figurālas dzīvnieku un alegorisku tēlu formas.
- Krūzes / tases pamatne.
- Pēda, parasti atkārtoto krūzes / tases formu, var būt vienlaidus vai pārtraukta vai figurālā risinājumā – lodveida, ziedu, dzīvnieka ķepu vai citā formā. (Quinn, 2007).

Dekora kompozīcijas shematiskie risinājumi krūzītei, atvasinātām vai līdzīgām formām (krūzei, kafijas un tējas kannām un tasītēm, vāzēm). Dekora novietojumam izvēlas lielākās optiski aplūkojamās plaknes, priekšmetu sadalot optiskos laukumos, kuros izvieto rezerves galveno sižetu gleznošanai. Osa optiski dala krūzi 2 daļās, veidojot vietu 2 galvenajiem gleznojumiem. 18.-19. gs., gleznojot portretu, izmanto vienu rezervi, kuru novieto pretējā pusē osai. Turot krūzīti aiz osas, galvenais gleznojums redzams tikai daļēji.



5. attēls. Krūzīšu dekora meti, lapas no I. K. Jesena porcelāna fabrikas kataloga, 19. gs. beigas (LNMM DLM/K). Foto: I. Brants.

- Osa un tai tieši pretī novietotais snīpis dala formu divās daļās, veidojot divus optiski nosacītus laukumus, kuros izvieto dekoru. Dekoru rezervēs izceļ, tās ornamentāli ierāmējot un novietojot uz krāsaina fona. Dalot krūzīti četrās daļās, optiski veidojas vieta trīs rezervēm un osai. Rezerves parasti norobežo no pārējā laukuma ar ierāmējumu, kuru izrotā ar ornamentu un zeltījumu. Laukumu starp rezervēm, kaklu, kāju iekļāj ar fona krāsu vai kā citādi ornamentāli dekorē.
- Pēc apļa ģeometriskā dalījuma formu var sadalīt vertikālās joslās parasti 4 vai 8, retāk 3 vai 6, kurās kārtoto dekora elementus.
- Ar horizontālu dalījumu krūzi dala joslās, kurās kārtoto dekora elementus. Galvenās joslas gleznojums var pārklāt krūzes vai tasītes ārpusi pilnībā gleznojuma galiem, savienojoties nepārtrauktā gredzenveida kompozīcijā. Apjomīgākajā daļā veido platākas joslas, kurās izvieto galveno dekoru. Ja forma ir ar plašu atvērumu un tās iekšpusē ir labi pārskatāma, dekoratīvā josla vai apgleznojums var būt izvietoti arī iekšpusē (skat. 5. att.).
- Krustojot horizontālās un vertikālās joslas, dekora elementi kārtojas rūtīs (skat. 6. att.).



6. attēls. Sergejs Sokolovs vāze “Āfrikas motīvi”, 2009., Zvārtava (RPPM 7116). Foto: I. Brants.

- Dekors var klājošā rakstā pārklāt visu krūzītes vai tasītes ārējo virsmu. Var būt papildināts ar dekoratīviem elementiem un joslām.
- Dekora elementu ģeometrisks, brīvs vai asimetrisks izvietojums pa visu formas virsmu. Dekors novietots asimetriski vai brīvi, bez norobežojošām līnijām tas izvietojas uz krūzes vai tasītes virsmas, pārejot no ārpuses pāri malai uz iekšpusi un iekļaujot arī osu kopējā asimetriskā kompozīcijā. Dekors ar telpisku ilūziju veidojošu kompozīciju un optisku formas transformāciju.

Dekora dimensionālās pretrunas un funkcionalitāte

Porcelāna dekorēšanā ar dekolū apdruku lielākās grūtības rada formas un dekora dimensionālās pretrunas. Ar mākslas vai foto līdzekļu palīdzību divu dimensiju plaknē izveido attēlu, kurā attēloti trīsdimensionāli objekti un telpiska vide. Pēc tam šo divdimensionālo plakano attēlu cenšas uzlikt uz trīsdimensionālas telpiskas formas. Dekolū apdruckas lielākā problēma saistās ar plaknes un formas nesaderību, kas tehnoloģiski ierobežo sfēriskai virsmai pielīmējamo dekolū izmēru. Tikai ļoti plakanas virsmas – šķīvjī, flīzes vai taisnas cilindriskas krūzītes var pārklāt ar dekolū lielā laukumā. Krūzītes viengabalaino virsmu pārtrauc osa, tad dekola apdruckas gadījumā dekora attēls būs izvietots no osas līdz osai ar pārrāvumu osas vietā. Tā ir viena no mehāniskās dekorēšanas pazīmēm, kas palīdz atšķirt rūpniecisku ražojumu un dekolū apdruku no rokas apgleznojuma. Rūpnieciskai porcelāna dekorēšanai katru dekola attēlu pielāgo noteikta izmēra trauka formai un izgatavo pēc precīzas piegrieztnes tā, lai tas maksimāli labi piegulētu konkrētajai virsmai. Tāpat noteikta uzmanība tiek veltīta trauka dekoratīvajam noformējumam – krāsainiem un ornamentāliem foniem, dekoratīvām līnijām un joslām kas satur dekora elementus vienotā stilistiskā kompozīcijā un ir formas uzbūves elementu izpratnes noteikta.

Ne krāsa, ne dekors neietekmē objekta fizisko funkcionalitāti, kas liek domāt, ka tās ir subjektīvas izteiksmes formas, kas pastāv ārpus jebkādiem Imanuela Kanta apsvērumiem par funkcionāla priekšmeta lietderības konsekvenci (Cooper, 2009).

Secinājumi

Apdruckas tehnoloģiju attīstība dod lielas priekšrocības keramikas ražotājam, tajā pat laikā, zaudējot priekšmeta formas un satura vienotību, šī attīstība rada dažas estētiska rakstura grūtības patērētājam.

Subjektīvas izteiksmes forma un tehnoloģijas noteiktie apdruckas iespēju ierobežojumi vislabāk saskatāmi krūzīšu reklāmdrukas izstrādājumos, kur prevalē reklāmas informācijas nodošana patērētājam un izpaliek izstrādājuma dekoratīvais noformējums, kas izstrādājuma funkcionāli estētiskās kvalitātes nonivelē līdz informatīvi funkcionālām.

Šodien porcelāna mākslinieki / dizaineri apdruckas tehnikas neizmanto tikai dekora elementu tiražēšanai, bet gan, moderno tehnoloģiju attīstības iedvesmoti, meklē jaunas dekoratīvās iespējas savas radošās domas izteiksmēi un izmanto apdruckas tehnikas kā ātru un ērtu līdzekli vēsturisku repliku veidošanai postmodernā veidā. Spēcīga datorizaina un digitālās drukas tehnoloģiju attīstība dod māksliniekam neizmērojamas iespējas visdažādāko mākslas projektu realizācijai tajā pašā laikā, izvirzot uzdevumu – meklēt arvien jaunus risinājumus formas un dekora savstarpējo dimensionālo pretrunu pārvarēšanai un izstrādājuma vienota tēla veidošanai. Profesionāls jauno tehnoloģiju lietojums rada labus priekšnoteikumus jaunai dekora rehabilitācijai keramikas mākslā.

Summary

Available new printing technology allows overprint any subject and digital printing take an increasingly important place in the modern ceramic technology today. Unfortunately, in many cases, the ceramic is decorated without using ceramic technology printing techniques and without any treatment for attitude towards the ceramic shape and designer personal contribution in it.

With a simplified approach printing any image on any surface in significant quantities records the duplicated ceramic products with a challenge artistic quality.

Looking at the variety of porcelain pattern design and different ways of dealing with its composition, we can observe distinct priorities in the relation between shape and decoration and describes the relationship between form and pattern in the different periods of the time in context of the development of porcelain painting art.

The analysis of the composition solution and different techniques how two-dimensional decor was connected with the three-dimensional shape, revealed that there are different methods of design for various porcelain groups, which are determined by the shape design and functional sense of the porcelain product. The tectonics and ergonomics of the porcelain shape understanding helps the artist to align a two-dimensional decor with a three-dimensional shape in order to obtain uniform of painting and form in the one unit art or design style. Understanding the shape structure allows discern, analyze, track and measure the principles of the porcelain décor design in the context of variety of historical periods and styles within the framework of contemporary porcelain art and production. The functional use of tableware, its shape and structural conformation of the core elements play a crucial role in the designing of the decoration.

Each of the porcelain tableware groups – plates, bowls, cups, tea or coffee pots and vases depending on the shape design components can be seen the pattern organizing schemes in the way how the decoration arrangement was applied to surface of the basic form.

A study on porcelain decoration design is analyzed with view point to shape building structure of such porcelain tableware basic utensil groups as plate, basin, cups and vase shape and discussed its construction key elements in connection with the product ergonomics and functionality. On the shape construction based analysis helps discover and explore the most common and frequently used pattern organizing and displaying systems and aids used in porcelain decoration design.

Today, porcelain artists / designers use the printing equipment not only for duplication of decoration elements, but inspired of the development of modern technology they are looking for a new decorative opportunities and the printing equipment was used as a quick and easy means of making a historical rejoinder in postmodern way. Strong development of the computer design and digital printing technology gives immeasurable opportunities for artists to realize all kinds of art projects at the same time the realization of a goal seek for new solutions in shapes and decoration dimensional contradiction between the management and the product unified image.

Professional use of the new technology creates the preconditions for new decoration rehabilitation in the ceramic art.

Literatūra un avoti

1. Benjamin, W. (2005). *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Siegfried Unseld, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1995. Tulkojums latviešu valodā Benjamins, V. (2005). *Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laukumā. Iluminācijas*. Rīga: LMC, 157-163. lpp.

2. Cooper, E. (2009). *Contemporary Ceramics*, Thames&Hudson, p. 15.
3. Lechelt, C. (2012). *Dekorkunst auf Meissener Porzellan von 1710 bis 2010 – Bedingungen und Ausprägungen*, Vinogradov Readingd in ST. Petersburg, St. Peterburg, 2012., p. 69.-71.
4. Postažs, P. (2009). *Sarunas ar sevi*. Izdevējs Pēteris Postažs.
5. Rawson, P. (1984). *Ceramics*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia, p. 100.
6. Quinn, A. (2007). *The Ceramics Design Course, Priciples, Practce, Ttechniques*, Thames&Hudson, p. 60.
7. Quinn, A. (2007). *The Ceramics Design Course, Priciples, Practce, Ttechniques*, Thames&Hudson, p. 61.
8. Quinn, A. (2007). *The Ceramics Design Course, Priciples, Practce, Ttechniques*, Thames&Hudson, p. 58-59.

MITOLOGISKĀ TEMATIKA ERNESTA BRASTIŅA UN ARVĪDA BRASTIŅA MĀKSLĀ

Mythological Themes in Artworks of Ernests Brastins and Arvids Brastins

Austra Celmiņa-Keirāne

Latvijas Universitāte, e-pasts: austrace@inbox.lv

Abstract. *The aim of the study is to analyse artwork of Ernests Brastins (1892-1942) and Arvids Brastins (1893-1984) from the point of view of content and iconology, and the formal structure of work, which helps to reveal the author's ideological direction. Using the comparative method, the visual text (artwork) is compared to the verbal (folklore) text, in an attempt to find parallels to the way they reflect Latvian mythological conceptions. An appropriate folksongs and beliefs are chosen for the artwork selected for the analysis, which serve as an explanatory material for the subject.*

The elements included in the work compositions are analyzed in the context of Latvian symbolic representations of natural phenomenon, godheads of pagan religion of pre-Christianity and ethical values.

Keywords: *Arvids Brastins, Ernests Brastins, folklore, Latvian mythology, painting, sculpture.*

Ievads

Pētījuma mērķis ir analizēt Ernesta Brastiņa (1892-1942) un Arvīda Brastiņa (1893-1984) radītos mākslas darbus no saturiskā un ikonoloģiskā viedokļa, pievēršot uzmanību arī darbu formālajai uzbūvei, kas palīdz atklāt autora idejisko ievirzi. Izmantojot salīdzinošo metodi, tiek salīdzināts vizuāls teksts (mākslas darbs) ar verbālu (folkloras) tekstu, mēģinot atrast paralēles tam, kā tajos tiek atspoguļoti latviešu mitoloģiskie priekšstati.

Ernests Brastiņš mācījies Štiglica tehniskās zīmēšanas skolā Sanktpēterburgā (1911-1916), pazīstams kā latviešu etnogrāfijas, ornamentikas un Latvijas pilskalnu pētnieks, arheoloģisko ekspedīciju vadītājs, teorētiķis, publicists mākslas un kultūras jomā un dievturības kustības dibinātājs Latvijā. Epizodiski viņš ir pievērsies mitoloģiskā žanra glezniecībai, meklējot mākslā garīgumu un dziļi latvisku pasaules uzskatu un saturiskajā interpretācijā atklājot iespaidus no latviešu teikām, ticējumiem un tautasdziesmām. Iesākumā aizrāvis ar formu stilizēšanu un primitīvismu, vēlāk pārgājis uz brīvāku improvizāciju, savu stilu nodēvējot par "fortūnismu" – tādu, kas atkarīgs no nejaušībām un laimīga gadījuma (Veselis, 1974: 1150).

Arvīds Brastiņš, Ernesta brālis, arī studējis Štiglica skolā (1913), vēlāk (1932) beidzis Latvijas Mākslas akadēmijas Tēlniecības nodaļu. Strādājis par zīmēšanas skolotāju, darbojies rakstniecībā, skatuves mākslā kā režisors un dekorators un lielāko daļu mūža veltījis latvju daņu pētniecībai. Viņa tēlniecībā atrodam daudz folkloras tēlu – Misiņbārdi, Naudas pūķi, Veļu māti, Vēja māti, Saules meitas u.c. Pēc II Pasaules kara mākslinieks dzīvojis un strādājis trimdā, turpinot iesākto mitoloģijas tēmu.

Mitoloģiski motīvi Ernesta Brastiņa glezniecībā

Par Ernesta Brastiņa darbošanos Latvijas seno pilskalnu izpētes laukā, latviešu etnogrāfisko ornamentu vākšanā un skaidrošanā, dievturības dibināšanā un popularizēšanā, arī par viņa teorētiskajiem apcerējumiem rakstīts samērā daudz (1993. gadā tiek izdota viņa rakstu izlase "Tautai, Dievam, Tēvzemei" (Brastiņš, 1993)). Viņa veikumam tēlotājā mākslā pievērsušies tikai nedaudzi mākslas zinātnieki un pētnieki (Siliņš, 1988: 353-354; Leitis, 1999; Erdmane-Hermane, 2003; 2004). Šī raksta mērķis ir vairāk pakāvēties pie E. Brastiņa gleznu saturiskā iztīrījuma, mazāku uzmanību veltot viņa darba mākslinieciskajām un formālajām kvalitātēm, kas bieži vien kritiķu vidū tikušas atzītas par nepilnīgām (Siliņš, 1988: 353-354; Leitis, 1999: 181-196). Saistot E. Brastiņa glezniecību ar viņa centieniem latviskās

relīģijas atjaunošanā un dievturības kustības dibināšanā, sižetiskie risinājumi un simbolu lietojums viņa darbos iegūst papildu nozīmi. Lai gan E. Brastiņam nav sveši glezniecības formas meklējumi, galvenokārt viņu interesē iespēja caur mākslas darbu paust kādu ļoti konkrētu ideju vai uzskatus. "Māksliniekam nav galvenais, ka viņš prot zīmēt. (..) Svarīgākais, visu noteicošais, ir garīgā puse. Kamēr latvietim nav savas latviskās domas, kamēr viņš nezina, ko otram no pilnas sirds sacīt, nozīmīgs mākslinieks no viņa nevar iznākt" (Strazdiņš, 1940: 316). Lai izceltu latviešu folklorā (īpaši tautasdziesmās) rodāmās vērtības, E. Brastiņš glezno ilustratīvi stāstošus darbus, ar vienkāršas stilizācijas un dekoratīva plaknes gleznojuma palīdzību it kā pastiprinot latviskās dzīves izjūtas atspoguļojumu. Tomēr ne vienmēr viņa darbi tā tiek uztverti – mākslas vēsturnieks Visvaldis Peņģerots raksta: "Latvisko gara pasauli savās nedaudzajās gleznās cenšas attēlot arī lielstraupietis Ernests Brastiņš (..), gleznodams temperas tehnikā gan "Bārenes radus" (1927, Pils. māksl. muz.), gan "Dieva dārzu" un "Laimas pirti" (1929), gan "Treju laimu avotu" (1930). Bet šajos darbos mākslinieku stipri ietekmējusi ir senās Ēģiptes, ir senās Persijas glezniecība" (Purvītis, Peņģerots, 1934: 469), tātad E. Brastiņa glezniecības stilistika tiek saistīta ar svešu un latviskumam tālu stāvošu paraugu atdarināšanu.

E. Brastiņa gleznā "Bārenes radi" (1927) diagonālā kompozīcijā redzami trīs koki (vītols, kļava, ozols) ar jaunas meitenes, dažādu zvēru un putnu (zaķis, briedis, mežacūka, baložu pāris) figūrām darba priekšplānā (skat. 1. att.).

Meklējot koku simbolisko nozīmi, redzam, ka vītols latviešu tautasdziesmās bieži minēts kā nabadzības simbols, jo tas ir izplatīts, aug katrā sētā un, pinot no tā zariem vainagu, meita gan kaunina savus brāļus, kas nav gādājuši viņai greznāku vainagu (LD 3559, 3557, 5882-1, 3575), gan izrāda lepnumu par to, ka mazāka rocība viņai nav liegusi tikt pie laba precinieka, gan pauž nicinājumu (LD 12909, 10563, 21537). Vītols kā pagalma koks ir arī jaunas meitas aizbildnis un cieši saistīts ar viņas likteni – iziešanu tautās (LD 17698, 17700-5). Vītola vainadziņš tautasdziesmās parādās kā bārenes vienkāršības un pieticības zīme:

„Es uzaugu sērdienīte
Ar vītola vainadziņu.
Kā uzaugu, tā iesēdu
Bajāriņa kamanās.
Brauc bajārs šķindēdams,
Blakām sēd sērdienīte,
Blakām sēd sērdienīte
Ar vītola vainadziņu.” (LD 4532-1)

Arī viņas bēdu simbols:

„Putniņam galva sāp,
Vītolā dziedādot;
Sērdienei acis sāp,
Pēc māmiņas raudādot.” (LD 4184)

Šajā aspektā vītols interpretējams arī E. Brastiņa darbā. Savukārt kļava un ozols saistāmi ar tautasdziesmu variantiem par kokiem kā bāra bērnu vienīgajiem radiem:

„Es nabaga sērdienītis,
Man nevaids bāleliņu;
Oši, kļavi, ozoliņi,
Tie ir mani bāleliņi.” (LD 4104-2)



1. attēls. Ernests Brastiņš „Bārenes radi”, 1927. (Siliņš, 1988: 354)

Oši, kļavas (tautasdziesmās – vīriešu dzimtē) un ozoli bieži tiek minēti kopā (LD 28216, 12695) un saukti arī par puišu kokiem (LD 32368). Dažos variantos bērzs var ieņemt oša (LD 2825, 32331) jeb kļavas (LD 2823, 4104-3) vietu, kamēr vītols mainās ar ozolu (LD 2827)" (Šmits, 1928: 12). Nelielais kociņš ar aplauztiem zariem E. Brastiņa gleznas priekšplānā, iespējams, ir atsauce uz vēl kādu tautasdziesmās sastopamu tēmu – sērdienītei Dieva dēli uztic ganīt kumeļus Dieva dārzā vai aplokā un piesaka nenolauzt nevienu zelta zaru, bet "Es nolauzu trīs zariņus, / Notecēju lejiņā, / Meklē mani mīļ' Dieviņš / Ar saviem sulaiņiem" (LD 4978-5). E. Brastiņš tautasdziesmās ietverto koku simboliku izmantojis arī citos darbos – "Treju laimu avots" (1930), "Es karā aiziedams" (1934), "Ozols un meita" (ap 1934).

Meža dzīvnieki un putni bāreņu dziesmās dažkārt minēti kā palīgi – briedis vai lācis ved bārenes pūru (LD 4872-7, 4872-5), bet balodītis skrien meklēt pazudušo brāli (LD 4089). E. Brastiņš dzīvnieku tēlus rāda fragmentāri, veidojot nosacītu un dekoratīvu daudzplānu kompozīciju, kurā reāli tie nevar ievietoties. Tādējādi attēlojums rada naiva uzskaitījuma iespaidu.

Bārenes tēls veidots kā balta laukuma akcents kvadrātveida gleznas formāta ģeometriskajā centrā, tā uzsverot visu darba elementu rotāciju ap to. Baltā krāsa nav izvēlēta nejauši, tās pamatojums atrodams veselā virknē tautasdziesmu (LD 4200, 4155, 4603). Sērdienītes "baltums" dziesmās tiek salīdzināts ar gaigalas (LD 4672), ziedošas griķu druvas (LD 4508-0), ievas (LD 4495-3, 4508-3) vai ābeles (LD 4503, 4508-2) baltumu. E. Brastiņš bārenes tērpu nav veidojis kā tautastērpa stilizāciju, tā izvairoties no jebkāda vēsturiska laika ierāmējuma. Vienkāršajai baltajai kleitai folklorā rodamas divējādas paralēles – pirmkārt, sērdienīte bieži vien šuj un valkā parastu, nerotātu tērpu (LD 4620, 4625, 4539-2, 4644), bet, otrkārt, "baltums" šajā gadījumā saistāms ar ētisko aspektu – kā skaistums, kas meitai piemīt viņas labo īpašību dēļ:

„Balta gāja sērdienīte,
Kas to baltu balsināja?
Pašas rokas, pašas kājas,
Pašas gudris padomiņis.” (LD 4500)

Balta krāsa latviešu mitoloģijā saistīta gan ar gaismu, debesu dievībām, uguni, gan ar iniciācijas rituāliem (dzimšanu – miršanu – atdzimšanu); folklorā tā ir tikumības un šķīstības zīme (Kursīte, 1996: 49-55).

Bārene E. Brastiņa darbā, kā tas tautasdziesmās nereti norādīts (LD 4567, 4568, 4569, 4605), iet basām kājām.

Gleznā "Jumja klaips" (1932) E. Brastiņš risinājis senu gadskārtu ieražu tēmu:

„Jumītim klaipu cepu
Triju rītu malumiņu;
Ne deviņi nevarēja
Jumja klaipu kustināt.” (LD 28528)

"Latviešu Jumis ir Dieva dotās ražas un auglības daudzīnājums, par kura redzamo zīmi min divas vārpas viena stiebra galā. Jumis savā pirmatnējā nozīmē ietver dzīvības saglabāšanas, turpināšanas un vairošanās principu" (Slavtere, 1985: 47). A. Brastiņš raksta, ka Jumja klaipa mielasts noticis 23. septembrī – rudens saulgriežu laikā (Brastiņš, 1979: 1703), kad no lauka mājās bijusi savesta pēdējā labība. Apjumībām cepto klaipu sagrieza un izdalīja visai saimei, tā simboliski katram nododot daļu no jaunās ražas svētības un bagātības. E. Brastiņš, papildus izsmeltošajam gleznas nosaukumam, uz maizes klaipa attēlojis Jumja zīmi (skat. 2. att.). Sievietes tērpa interpretācijā izmantota līdzīga pieeja kā "Bārenes rados" – vienkārša balta kleita (skat. baltās krāsas simbolikas skaidrojumu iepriekš), kas šoreiz papildināta ar zilu priekšautu.



2. attēls. Ernests Brastiņš „Jumja klaips”, 1932. (Siliņš, 1988: 353)

Drīz pēc Apjumībām latviešiem sākās veļu laiks (dievaines), kad saskaņā ar seniem ticējumiem zemnieki pielabinājās un mieloja mirušo garus, un vienu no šī rituāla aspektiem savā darbā "Veļu aiziešana" (20. gs. 30. gadi) risinājis E. Brastiņš (skat. 3. att.). "Nevien mākslinieki, bet arī daudzi senatnes pazinēji nezina vairs seno dievainu pēdējo izdarību – pārcirst uz sliekšņa skalus, lai līdz ar to uz vienu gadu pārcirstu veļu ceļu uz dzīvajā pasauli. Tikai reizi gadā senais latvietis aicināja uz mielastu savus senčus, un tas notika kādā tumšā oktobra jeb veļu mēneša vakarā. Šajā vakarā tas gribēja būt kopā ar saviem mīļiem aizgājējiem un no tiem iegūt svētību un nosvērtību turpmākā dzīvē. Pabijis brīdi kopā ar tiem, tas atkal atgriezās savā ikdienā un par zīmi tam – pārcirta uz sava nama vai rijas sliekšņa skalu sauju. Šī saule un viņa saule atšķīrās, lai nākošā gadā atkal par jaunu sastaptos" (Bīne, 1940: 128). Veļu tēli E. Brastiņa gleznā ir bāli, statiski stāvi uz rudens vakara tumšā fona, un, lai pastiprinātu neierasto noskaņu, mākslinieks darbu komponējis ar ļoti zemu skatupunktu – vērotāja skatiens slīd tikai nedaudz pāri nama sliekšnim. Arī E. Brastiņa glezna "Dvēseļu Daugava" (20. gs. 30. gadi) saistīta ar veļu tēmu. "Daudziem būs palikusi atmiņā arī "Dvēseļu Daugava". Zili melni tēloti Daugavas viļņi, un tumšā nakts debess vien jau skatītājam rādīja baigu sajūtu. Bet lai vēl labāk atcerētos visus tos baigos notikumus, kas ap Daugavu norisuši vairāk kā divi tūkstoši gadu posmā, Brastiņš šai gleznā ielicis arī veļu tēlus. Šo darbu raugoties nāk atmiņā teikas par Lāčplēša cīņām ar melno bruņinieku, cīņas pie Daugavmalas pilskalniem; arī tās cīņas, ko vēl pāris desmit gadus atpakaļ izcīnīja mūsu karavīri" (Straziņš, 1938: 211).



3. attēls. Ernests Brastiņš „Veļu aiziešana”, 20. gs. 30. gadi. (Bīne, 1940: 127)

Arvīda Brastiņa tēlniecība

"Kā mūsu senatnes un mitoloģijas tulks, Arvīds Brastiņš (..) uzmanīgi vēries latviešu dievestības pasaulē. (..) Tur Veļu māte, Saules meitas, jodi, pūķi... No mitoloģiskiem tēliem Arvīds Brastiņš kā pirmo veidojis Jodu. Vairākos variantos veidotas Saules meitas. Lielāka

apmēra Saules meitu kompozīciju viņš iesācis pašā pēdējā laikā. Tad viens no lielākiem granīta kalumiem ir "Velāniete" (J. Saukuma kapa piemineklis). Še izmantotas vecu (18. gs.) kapu zīmju formas, kur pamatā nav vis kristīgais krusts, šī senā sodīšanas zīme, bet gan mājas jumtgala attēls. Tas likts kā daļa – atmiņai – no tās vietas, kur viņsaules ceļu gājējs dzīvojis šās saules mūžā. Velānietes dabai, kas nav traģiski skumja, bet visu saprotoša, tuva otra mazāka kapu zīme – "Veļu māte". (..) No tēlnieka citiem darbiem minēsim: "Naudas māti", "Vējaini". Lielu vērību viņš piegriezis "naudas pūķiem". Jau veidoti divi lieli un ap 50 mazāki pūķi, gan kokā, gan citā materiālā" (Strazdiņš, 1939: 201-202). Pūķis, kas nes (velk) savam saimniekam dažāda veida bagātību (naudu, labību, pienu govīm u.c.), sastopams gan latviešu tautasdziesmās (LD 8103, 31591, 34074), gan pasakās, gan ticējumos (LTT 25127, 25129, 25137, 25140, 25147). A. Brastiņš naudas pūķus pēc formas veidojis ļoti dažādus, bieži vien pakļaujoties izvēlētam materiāla (galvenokārt – koka) diktētajiem noteikumiem (Grīna, 1983: 2016), un viņa pūķi, līdzīgi ticējumos (LTT 25128, 25152) un pasakās minētajiem, var pieņemt jebkuru veidolu. Par A. Brastiņa analītisko pieeju folkloras izpētes darbam liecina viņa raksts "Pūķis latviešu folklorā" (Brastiņš, 1970).

Secinājumi

Pētot E. Brastiņa un A. Brastiņa daiļradi no saturiskā, ikonoloģiskā un darbu uzbūves viedokļa, varam secināt, ka abi autori pievērsušies mitoloģiskajam žanram un devuši ieguldījumu latviska pasaules uzskata popularizēšanā. Gan E. Brastiņa glezniecības, gan A. Brastiņa tēlniecības darbu saturs bāzējas latviešu mitoloģijā, kā avotu bieži izmantojot tautasdziesmas, teikas un ticējumus. Abi autori, saistīti ar latviskās reliģijas atjaunošanu, savos darbos centās ielikt konkrētas idejas, kas atgādinātu gan par tautas vēsturiskām cīņām, gan vizualizētu mitoloģiskos tēlus. Tā kā galvenais darbu veidošanas princips ir saturs, tad bieži tiek norādīts uz to vājo māksliniecisko kvalitāti.

Uzskatāms, ka mākslā noteicošā ir garīgā puse, E. Brastiņš glezno ilustratīvi stāstošus darbus, ar vienkāršu stilizāciju, kas ietver gan krāsu, koku un dzīvnieku simbolus, kas rodami folklorā, gan etnogrāfiskas zīmes.

A. Brastiņa tēlniecības darbi izpildīti dažādā stilistikā un materiālos un, tāpat kā E. Brastiņa gleznojumi, izceļ latviešu folklorā rodamās vērtības.

Summary

Ernests Brastins studied at the Stieglitz technical drawing school in St. Petersburg (1911-1916), known as the researcher of Latvian ethnography, ornamentation, and Latvian castle mounds, the head of an archaeological expedition, theorist, publisher in the field of art and culture, and founder of the movement of *Dievturība* (Neopagan religious movement) in Latvia. Occasionally, he turned to the painting of mythological genre, searching for spirituality and deep Latvian worldview in the art and revealing in the content interpretation the impressions from Latvian tales, beliefs and folksongs. If about the activity of Ernests Brastins in the research of Latvian ancient castle mounds, Latvian ethnographic ornament collection and interpretation, foundation of *Dievturība* and its promotion have been written quite a lot, then only a few art historians and researchers have focused on his achievements in fine arts. At the beginning of his artistic activity, he got carried away by form styling and primitivism; he later transferred to a freer improvisation, calling his style "fortunism" – one that depends on the coincidences. Linking painting of E. Brastins with his efforts in restoring Latvian religion and the foundation of the movement *Dievturība*, subject solutions and the use of symbols in his works acquired additional significance. Although, E. Brastins is no stranger to the quest for the shape of painting, he is mainly interested in the possibility to express some very specific ideas or point of view through the artwork. In order to emphasize values found in the Latvian folklore (especially in folksongs), E. Brastins paints illustrative narrative works, with the assistance of a simple stylization and decorative plane painting, as though strengthening the reflection of Latvian life feel.

The significance of tree symbol (willow, maple, oak) use, as well as, the representation of wild animals and birds and its connection to folksongs have been discussed in the painting of E. Brastins "Orphan's Family" (1927). Maple and oak are related to folksong versions of trees as the only relatives to orphans, but willow in the Latvian folksongs is being mentioned as the symbol of poverty, because it is common, grows in every yard, and

by making wreaths from its branches, girls are shaming their brothers, who have not provided them with a more gorgeous wreath, and expresses contempt. Willow as a yard tree is also the guardian of a young girl and is closely linked to her fate – marriage. Willow wreath in folksongs appears as the sign of orphans' simplicity and modesty. E. Brastins has not created orphans' white gown as folk costume stylization, thus avoiding any historical period framing. Analyzed meaning of the white colour – in folklore it is the sign of virtue and chastity – “white” is linked to the ethical aspect (beauty that young woman has, because of her good qualities). The white colour in Latvian mythology is associated with light, heavenly godheads, fire, and initiation rituals (birth – death - rebirth).

Ancient annual custom portrayed in the painting “The Loaf of *Jumis*” (1932), in addition to the exhaustive name of the painting on a loaf of a bread highlighting sign of *Jumis* (ancient Latvian deity of fertility), which in its original meaning includes the principles of life conservation, continuation and reproduction.

Dievturība's ritual is featured in the work “Departure of Souls of the Dead” (the 20th century, thirties) – cut a handful of splinters on the threshold of own house or threshing barn, to separate the living world from the dead world. In the painting the outgoing characters of *Velis* (Soul of the dead) are pale, static looms on the dark background of an autumn evening. The artist has composed the work at a very low viewpoint, emphasizing the unusual atmosphere.

Arvids Brastins, Ernest's brother, also studied at the Stieglitz school (1913), later (1932) graduated from the Art Academy of Latvia, Department of Sculpture, worked as an art teacher, did literary work, worked in performing arts as a director and decorator, and most of his life he dedicated to the research of Latvian folksongs (*Dainas*). Many Latvian folklore characters, which are reproduced in different styles and materials, can be found in his sculptures.

Researching the creative work of brothers Ernests and Arvids Brastins from the point of view of content, iconology and work structure, it can be concluded that both authors have focused on the mythological genre and have contributed to popularization of Latvian worldview. The content of both E. Brastins painting and A. Brastins sculpture works are based on mythology, as a source frequently using folksongs and tales. Both authors, associated to the foundation of the movement of *Dievturība*, in their works tried to put particular idea, which would remind of country's historic events, and visualize the mythological characters. As the main principle of creating a work is content then finger often is pointed to the weakness of its artistic quality.

Literatūra un avoti

1. Bīne, J. (1940). Mitoloģiskie temati mūsu mākslā. *Sējējs* (2), 126-128.
2. Brastiņš, A. (1970). Pūķis latviešu folklorā. *Labietis* (39), 776-792.
3. Brastiņš, A. (1979). Kas ir Jumis un Jūmala. *Labietis* (58), 1702-1705.
4. Brastiņš, E. (1993). *Tautai, Dievam, Tēvzemei*. Rīga: Zvaigzne.
5. Erdmane-Hermāne, A. (2003). Ernests Brastiņš un tēlotāja māksla. *Labietis* (106), 3978-3986.
6. Erdmane-Hermāne, A. (2004). Ernests Brastiņš un tēlotāja māksla. *Labietis* (107), 4017-4026.
7. Grīna, M. (1983). Arvīda Brastiņa naudas pūķi. *Labietis* (65), 2016-2019.
8. Kursīte, J. (1996). *Latviešu folklorā mītu spoguļi*. Rīga: Zinātne.
9. [LD] (1894-1915). *Latvju dainas*. I–VI sēj. K. Barona un H. Visendorfa sakārtojumā. Jelgava, Sanktpēterburga: Draviņ-Dravnieka spiestuve, Ķeizariņskās Zinību Akadēmijas spiestuve.
10. Leitis, A. (1999). "Mākslinieks, pētnieks, virspriesteris un īsts fauns vienā reizē". No: *Ko, tēvzeme, varu tev dot...* (atb. G. Medne), (180.-199. lpp.). Valmiera: Valmieras Novadpētniecības muzejs.
11. [LTT] (1940-1941). *Latviešu tautas ticējumi*. I–IV sēj. P. Šmita sakārtojumā. Rīga: Latviešu Folkloras Krātuve.
12. Purvītis, V. (red.), Peņģerots, V. (red.) (1934). *Mākslas vēsture*. II sēj. Rīga: Grāmatu Draugs.
13. Siliņš, J. (1988). *Latvijas māksla 1915-1940*. I sēj. Stokholma: Daugava.
14. Slavtere, V. (1985). Dedzi, dedzi, uguntiņa! *Ritums* (399), 47-48.
15. Strazdiņš, J. (1938). Ernesta Brastiņa darbs mākslā. *Labietis* (4), 208-211.
16. Strazdiņš, J. (1939). Tēlnieks Arvīds Brastiņš. *Labietis* (3), 200-205.
17. Strazdiņš, J. (1940). Neatkarīgo mākslinieku 35. izstāde. *Sējējs* (3), 316-317.
18. Šmits, P. (1928). Koku loma mītos. No: *Latvju tautas dainas*. I sēj. (11.-16. lpp.). R. Klaustiņa sakārtojumā. Rīga: Literatūra.
19. Veselis, J. (1974). Ernests Brastiņš. Atmiņas. *Labietis* (47), 1147-1151.

ВЯЗАНИЕ В ИСТОРИИ МОДЫ

Knitting in the History of Fashion

Virginija Degeniene

Вильнюсская академия искусств, Тельшяйский факультет,

e-mail: virginijadegeniene@gmail.com

Abstract. *Knitting technique is rarely mentioned in overview of costume history. Fashion theorists' attention to knitting is also insignificant because this technique never had significant influence on fashion changes. The intention of article is to overview the evolution of knitting, to inquire about its historic roots and its place in fashion history, to present knitting as creative process and contemporary technology that takes even greater part in world of fashion. I wanted to deny established stereotype that knitting is only handiworks or women's pastime. Gathered, analyzed and systemized information unveils interesting panorama of knitting as creating process having old traditions. Originated in old past, created with extremely simple tools now knit product became a branch of textile and fashion industry. Life of contemporary man is hardly imaginable without knit products. New knitting technologies enter into fashion industry and promote variety and progress of the product.*

Keywords: *art, clothes, design, fashion, history, knit, knitwear, technigue, sweater, tricot.*

Вступление

Как утверждают историки моды, первый толчок в начале каждого этапа моды – новые технологии и инструменты. Развитию моды служило появление иных тканей и пряжи, открытие новых станков и приспособлений. Одежду из шкур и кожи сменили тканые драпировки, а им на смену пришла кроеная и сшитая одежда. Однако при рассмотрении истории костюма практически не упоминается техника вязания, которая, кстати, никогда не влияла на преобразования в мире моды. Вязание – прекрасная творческая работа. Технология вязания позволяет получать не только ткань, но и предметы различной объемной формы посредством различного использования петель. Цель работы: проследить историю костюма, развитие вязания как технику создания материала и отдельных вещей. Определить место и влияние трикотажа в развитии моды. Выявить основные сферы и значение вязанных изделий в современном мире модной одежды.

Происхождение названия

В XX веке вязаные изделия были названы трикотажем или джерси (англ. *jersey*). Трикотажем (фр. *tricotage*) называются различные вязаные изделия – свитера, шапочки, носки, белье и проч., а также ткани машинной вязки. Привычное название трикотажа, вероятнее всего, связано с одним историческим фактом: после Французской революции 1792 г. женщины из простонародья, принимавшие активное участие в революционной деятельности, назывались вязальщицами (фр. *tricoteuses*), поскольку вязали на заседаниях Конвента (Guzevičiūtė, 2001: 163). Это международное название вязаного материала более распространено, нежели другое – джерси, означающее ткань машинной вязки и происходящее от названия острова Джерси, где родилась звезда немого кино Лили Лантри, прославившая этот материал (Guzevičiūtė, 2001: 256).

Догадки и версии происхождения вязания

Вероятно, вязание мало исследовалось вследствие того, что, как упоминалось, совершенно не оказывало влияния на моду. Как и прочие виды рукоделия, вязание известно в мире издавна – неизвестным остается только происхождение этого ремесла.

Одна из версий звучит так: вязальные инструменты, как и само вязание, возникли примерно три тысячи лет назад на Ближнем Востоке. Есть мнение, что искусство изготовления крошечных петелек из длинной нитки было открыто не в северных широтах, что кажется более вероятным, а под палящим солнцем пустыни. Холодные ночи и избыток верблюжьей шерсти подтолкнули бедуинов к воплощению идеи определенного платья. Кочевой образ жизни делал необходимым создание такого рабочего инструмента для производства одежды, который занимал бы как можно меньше места. Считается, что бедуины изобрели уникальнейший миниатюрный инструмент – вязальный крючок, а затем – две спицы, производство которых было столь же простым, как и материал, из которых их делали – шипы кустарников, кости. Этот до гениальности простой рабочий инструмент был весьма продуктивен. По утрам, оставляя временный лагерь, каждый пастух-бедуин обязательно брал моток ниток и спицы, помогавшие коротать длинные часы одиночества в пустыне. Так были заложены основы современного рукоделия, открыт способ вязания (Левина, 1981: 23).

Подобные догадки можно строить и в отношении находок в египетских захоронениях. Считается, что обнаруженные там своеобразные предшественники вязаных изделий, возраст которых составляет не менее двух тысяч лет, произведены посредством обматывания иглой отдельных прядей нити. Древнейшие из известных предметов одежды – носки и перчатки – сделанны особым способом, который уходит корнями к древнему египетскому плетению. Здесь использовались четыре иглы или спицы, сделанные из дерева, шипов, а иногда и из гусиных перьев (Callan, 2008: 150).

Существуют также различные трактовки одежды, изображенной в Египетском искусстве. Канонизированное изображение человеческой фигуры свидетельствует, что очень функциональными были женские платья. Они так четко воспроизводят пропорции фигуры, что провоцируют догадки о их вязаном происхождении (Кибалова, Гербенова, Ламарова, 1989: 39).

Довольно аргументированы утверждения о том, что вязание было известно и во времена Древней Греции. В произведениях Гомера говорится, что жена Одиссея Пенелопа, дожидаясь мужа, ткала ритуальное покрывало. Чтобы как можно дольше задержать молодых, она каждую ночь распускала все, что было соткано за день. Считается, что в данном случае переводчики ввели читателей в заблуждение, заменив слово «вязание» на «тканье». Ведь известно, что только вязаное изделие можно быстро распустить, не оставив при этом заметных следов.

Однако большинство догадок все же опровергнуты или же не имеют достоверного подтверждения. Одной из вероятных причин может быть тот факт, что вязаные изделия ручной работы можно легко распустить, а пряжу использовать несколько раз.

Ремесло вязания в Средние века

Считается, что в Центральной и Северной Европе ремесло вязания распространяли крестоносцы, завоевавшие территории, лежащие вокруг Средиземного моря. В Средние века вязальщики объединялись в закрытые гильдии, а стать членом такой гильдии было очень непросто (Ganderton, 1998: 157).

Ученики, выбранные из числа самых смысленных мальчиков, обучались тайнам будущей профессии целых шесть лет. Некоторых отсылали учиться за границу. Закончив обучение, кандидаты в мастера держали трудный экзамен. Сперва нужно было запомнить все виды пряжи – хлопок, шелк, шерсть; затем отличить, какая показана нить – простая, двойная, кручёная.

Кроме того, за тринадцать недель будущий мастер должен был самостоятельно связать следующие предметы: шапку, пару чулок, рубашку и большой ковер, площадь которого была около 20 квадратных метров! (Левина, 1981: 23).

Как и раньше, женщинам запрещалось вязать. Исключение делалось только для вдов вязальщиков, которые, сдав экзамен, получали разрешение зарабатывать на жизнь вязанием – но в гильдии их не принимали.

Начиная с позднего Средневековья вязание, упоминается все реже – в моду входят ткани. После кардинальной смены моделирования одежды – перехода от драпировки к кройке и шитью – важным стал элемент украшения. В этот период вязание используется только при изготовлении некоторых элементов костюма и для его декорирования.

Основной продукт вязания - чулки

Единственным продуктом, для изготовления которого использовалась техника вязания, были чулки (Callan, 2008: 243). Официально вязание чулок впервые упоминается в Ноттингеме в 1519 г., затем – в 1547 г. Сначала чулки вязались вручную и стоили очень дорого (Guzevičiūtė, 2001: 89).

Благодаря развитию научной мысли в эпоху Ренессанса стало возможным появление вязальных станков. В 1589 г. в Англии Уильям Ли сконструировал первый станок для вязания чулок (Кибалова, Гербенова, Ламарова, 1989: 163), где основу для вязания составлялидвигающиеся по кругу крючки. Этот метод до сих пор используется на всех вязальных механических станках

В конце XVIII в. благодаря усовершенствованию вязальных станков расцвело производство чулок. Они производились из шелковых, хлопковых и шерстяных нитей и были различного плетения – ажурные, узорчатые и меланжевые (Guzevičiūtė, 2001: 118).

После изобретения станка для вязания чулок это изделие оставалось единственным вязаным элементом в костюме представителей высшего общества. Так продолжалось практически до середины XX в., когда был изобретен джерси – материал машинной вязки, из которого начали шить одежду.

Возрождение трикотажных изделий

Изобретение джерси (*jersey*) (Callan, 2008: 140) – ткани машинной вязки – первоначально изменило спортивную одежду. Из джерси шилась как мужская, так и женская одежда, предназначенная для занятий спортом или проведения досуга (Guzevičiūtė, 2001: 257).

В первое десятилетие XX в. созданы джемпер (англ. *jumper* – вязаная одежда с короткой застежкой у шеи, надеваемая через голову) (Callan, 2008:143) и пуловер (англ. *pullover* – надеваемая через голову вязаная одежда с вырезом в форме буквы V) (Callan, 2008: 209). Их вязали из шерсти или шелка, и по сравнению с блузками эти предметы одежды имели больше преимуществ, очаровав этим женщин. Пуловер не сковывал тела, его было удобно надевать и носить, он почти или совсем не мялся, после стирки его не нужно было тщательно гладить. Он идеально подходил работающим эмансипированным женщинам, которых становилось все больше. Повседневной, а не только спортивной одеждой становится свитер (англ. *sweater* – вязаное изделие с высоким стоячим воротником), пришедший на смену жилету (Callan, 2008: 250).

В целом в повседневной одежде все большую популярность получали отдельные вязаные предметы одежды, сменяющие вещи, изготовленные по принципу кройки и шитья. Это стало своеобразным вызовом господствовавшему до Второй мировой войны

мнению, что трикотаж носят только неряшливые люди, поскольку его не нужно гладить, выпаривать и крахмалить.

Первая мировая война изменила привычки, традиции, образ жизни. Она оказала на моду большее влияние и направила развитие костюма в совершенно иное русло (Guzevičiūtė, 2001: 259). Химическая промышленность, за годы войны далеко продвинувшаяся вперед, создала искусственные заменители шелка, которые стали широко использоваться в текстильной и трикотажной промышленности.

Вновь была открыта старая техника вязания, а новая технология сделала ее популярной. Вязание, призванное создавать теплую одежду, стало модным. С 1919 г. быстрыми темпами началось распространение шерстяного и шелкового трикотажа. В первую очередь из него стали шить нижнее белье (Кибалова, Гербенова, Ламарова, 1989: 765). Пластические и экономические особенности шелкового трикотажа делали его более популярным, нежели батист или полотно. О многом говорит и то, что как мужская, так и женская нижняя одежда стала называться просто бельевым трикотажем.

Пионеры трикотажа

Раннее распространение трикотажной ткани связано с одной личностью – это Габриель Бонер Шанель (1883-1974) (Callan, 2008: 64). Модельер с потрясающим чутьем и чувством вкуса, художница, имя которой многие знают и сегодня, одной из первых начала создавать одежду из материала машинной вязки

Во время войны Г. Б. Шанель отважилась открыто пропагандировать и предлагать женщинам элементы мужского костюма. Будучи моделью, она надела матросскую куртку, мужской пуловер, и показалась перед потенциальными клиентками, вызвав волну восхищения среди смелых и весьма экстравагантных особ. Это были звезды кино и искусства, а кому же еще, как не им, старались подражать все остальные, как некогда подражали аристократам? И так, благодаря Шанель, вязаная одежда уже могла конкурировать с платьем из тканой материи. Созданная руками Шанель во втором десятилетии XX в. трикотажная одежда и комплекты соответствовали требованиям, которые она сама предъявляла к костюму – это рациональность и элегантность (Guzevičiūtė, 2001: 258).

В ее коллекциях появились комплекты из плиссированной юбки и вязаного кардигана (англ. *cardigans* – пиджак без воротника, с карманами и высоко расположенной застежкой) (Callan, 2008: 56), джемпера в полоску и такого же кардигана, трикотажного жакета (англ. *jacket* – пиджак) (Орлова, 1988: 154), плиссированной юбки и джемпера.

Великий новатор современного искусства Сергей Павлович Дягилев заказал у Шанель трикотажные костюмы для своего балета «Голубой экспресс» (Les Petites Mains, Histoire de mode enfantine, 2011). Одним словом, задолго до триумфа трикотажа Шанель с присущей ей гениальностью угадала его будущую популярность.

Шанель была не единственной, кто создавал изделия из трикотажа.

Своеобразным способом использовала этот материал получившая известность в двадцатые годы Эльза Скиапарелли (Elsa Schiaparelli, 1870-1973 г.) (Callan, 2008: 228). Ее первые эксперименты в области моделирования – свитера. Заинтересовавшись свитером ручной работы черного цвета с вывязанной белой затянутой лентой, она решила скопировать его. Когда эксперимент удался, поступил первый заказ на производство нескольких десятков комплектов юбки и свитера.

В межвоенный период Скиапарелли была известным и успешным модельером. Она предложила парижанкам трикотажные свитера, используя для декора темы абстрактной живописи, кубизма, сюрреализма, африканских мотивов (Guzevičiūtė, 2001: 278, 279).

В середине XX в. из вязаной материи создаются и купальные костюмы (Guzevičiūtē, 2001: 227). Купальники тех лет были еще достаточно закрытыми, но более современными уже в силу того, что использовался более пластичный и функциональный трикотаж (Кибалова, Гербенова, Ламарова, 1989: 450).

Обобщая, можно сказать, что до Второй мировой войны вязание уже было популярно. В двадцатые годы о вязании упоминалось и в специальных альбомах, посвященных рукоделию (*Les Petites Mains, Histoire de mode enfantine*. (2011)). Помимо теплых свитеров, предлагались вязаные жилеты, пуловеры, платья, костюмы и даже – кто бы мог подумать! – вязаные пальто. И это странное бесформенное творение собиралось тягаться с традиционным пальто, вершиной мастерства кройки и ремесла швеи! И все же вязаные пальто стали особенно популярны в последние годы XX века.

Вязание стало популярным и во время Второй мировой войны (Black, 2005: 10). Трикотажные изделия пришли на смену некоторым швейным изделиям. Большие куски ткани, зачастую старой, нередко распускали, а из ниток вязали джемперы (Guzevičiūtē, 2001:292). Рукоделие, широко распространенное в годы войны, сохранилось и позднее, особенно популярным было вязание, в том числе на спицах. (Black, 2005: 28).

Послевоенный период - трикотажные новинки

В послевоенные годы мода менялась – стала демократичной и практичной. При рассмотрении развития моды видно, что все большую популярность набирают трикотажные изделия. Восстановленная промышленность в шестом и седьмом десятилетии предложила множество различных видов новой пряжи, сочетаний натуральных и синтетических тканей, различных фактурных эффектов, которые особенно важны в производстве трикотажа.

В ходе эволюции моды создаются актуальные трикотажные новинки. Молодежи полюбились растянутые свитера ручной работы, созданные в эпоху битников.

Особенно популярными были трикотажные футболки в форме буквы «Т» (*T-shirts*). Интересна история этих футболок. Еще в 1901 г. в США, штат Каролина, владелец хлопковых плантаций Джон Уэсли Хейнс (John Wesley Hanes), намучившись с модными стоячими воротничками, решить облегчить жизнь. На куске оберточной бумаги он изобразил самую простую футболку, какую только мог придумать: она была в форме буквы «Т», без пуговиц, без воротника и с короткими рукавами. Проект он реализовал на небольшой трикотажной фабрике. Практика показала, что такая футболка прохладна, не сковывает движения и впитывает пот. Эти футболки молниеносно стали популярными, однако в первой половине XX в. их носили только в качестве нижнего белья. Впервые публично в такой футболке показался на экране Марлон Брандо. Это стало стимулом для их повсеместного ношения (Guzevičiūtē, 2001: 309).

Черные свитера с глубокими декольте, подчеркивающие бюст, распространились вместе с новой волной сексуальности в шестом десятилетии. В повседневной жизни в то время был необычайно популярен созданный Шанель трикотажный комплект, состоящий из прямой юбки и доходящего до бедер свитера.

Чаще всего носилась пара свитеров, называемая «двойкой» или «близнецами» (*twin-set*) (Callan, 2008: 262). Они составляли ансамбль, где нижний отличался от верхнего короткими рукавами и застежкой. Трикотажные костюмы Шанель стали самой желанной одеждой для всех женщин мира (Guzevičiūtē, 2001: 319). Суть в том, что в пятидесятые годы начало работать огромное число женщин. Появилась необходимость в деловом костюме – удобном, функциональном и универсальном. Трикотаж отвечал этим требованиям.

Новинки были необходимы и молодежи, которая отрицала элитное, приличное платье, недоступное по цене и неудобное. Пришло время триумфа демократичного стиля – трикотаж идеально подошел! Все надели гольфы (англ. *golf* – вязаное изделие, изначально надевавшееся для игры в гольф) (Орлова, 1988: 150), которые сияли отблесками «космической» эпопеи и технического прогресса. Софи Лорен, Катрин Денёв и прочие звезды экрана начали выражать согласие с демократичной простотой новой моды, заполонившей улицы. На страницах модных журналов они рекламировали простые трикотажные изделия и показывались в них на кинофестивалях. В конце шестидесятых трикотаж стал популярен во всем мире.

Мужской трикотаж

Мужская мода также менялась. У молодежи мужчины переняли футболки в форме «Т», вместо классических рубашек популярными стали пуловеры или, в качестве компромисса, джемперы в типе рубашки. Частью вечернего костюма стали тонкие гольфы. Раньше мужчина, показавшийся на работе в свитере или гольфе, шокировал окружающих; кроме того, костюм и только костюм для многих был незаменимой частью гардероба делового мужчины. Мода заставила всех, даже и самих мужчин, оценить несомненные преимущества и удобство трикотажа. Кроме того, изменился и сам трикотаж. Помимо традиционной грубой шерсти, использовалась и другая пряжа – мягкая и пышная, легкая, эластичная, в том числе ангорская шерсть, которая раньше предназначалась только для женщин. Наиболее деловой вариант трикотажной одежды – комплекты-двойки: они удачно имитируют пиджак с жилетом и поэтому отлично подходят тем, кто готов отказаться от привычки показываться на работе исключительно в костюме. Молодежь с удовольствием надевает под жакет или джемпер незаправленную рубашку.

Вязание и народное искусство

Техника вязания, так хорошо знакомая людям и долгое время непризнанная в мире моды, возвращается к своим истокам – народным талантам, которых хватает в любом уголке мира. Во всех странах с помощью спиц и крючка создаются удобные и красивые изделия, которые испокон веков передают традиции народного костюма – узоры, цвета и формы. Вязание в различных регионах Европы хранит национальные черты. Рельефные и ажурные узоры свойственны вязаным изделиям множества народов, отличаются только их комбинации, в то время как двуцветные и многоцветные узоры этнографичны – особенные у каждой народности (Ganderton, 1998: 157).

По мнению эстонских историков, в странах Прибалтики вязание на спицах уже было известно в XIII-XV в. В старину вязали ленты, которыми обвивали колени, затем начали вязать наколенники, а еще позже – и носки. Они не только оберегали от холода, но и служили украшением во время сватовства, свадьба или похорон. Издревле вязали и перчатки, женские шапочки, митенки, крючком обвязывали платки.

В Прибалтийских странах вязание было исключительно женской работой. До конца XIX в. для вязания использовалась шерстяная и льняная пряжа натурального цвета (белая, черная, серая, коричневая) или окрашенная растительными красителями. Только во второй половине XIX в. пряжу начали красить синтетической краской. Повседневную одежду обычно вязали из пряжи одного цвета, а праздничную украшали узорами. Мотивы узоров чаще всего были геометрические, изредка встречались мотивы из мира животных и растений (Lipskytė-Praninskienė, 1994: 8, 9).

Ручное вязание популярно и в наши дни. В первую очередь изделия ручной работы востребованы потому, что оригинальную работу проще выполнять, она дает возможность избежать монотонности – можно каждый раз составлять иную композицию узоров, орнаментов, мотивов, радуя себя и других гладкими или объемными, ровными или узорчатыми, многоцветными, рельефными, ажурными вязаными изделиями.

Трикотаж в конце двадцатого века

Мода последних двадцати лет XX в. развивалась в быстром темпе.

Внимание привлекает традиционная японская одежда. Невероятен результат успеха нескольких дизайнеров из Токио – Issey Miyake (Callan, 2008: 176), Yogi Yamamoto (Callan, 2008: 284). Они использовали трикотаж, яркие, однотонные цвета. Заслуга Кензо Такады (Kenzo Takada) (Callan, 2008: 147) – возрождение жаккардового узора, крупного плетения, имитирующего вязание ручной работы (Black, 2005: 15). Французский стилист Azzedin Alaya (Callan, 2008: 12) смог использовать тонкие трикотажные ткани, которые стали словно второй кожей, облегающей женскую фигуру. Стиль гранж вернул в моду растянутые свитера битников.

Королевой трикотажа окрестили Соню Рикель (Sonia Rykiel) (Callan, 2008: 218). Используя новую технологию, она нашла необычные конструкторские решения и новые способы формирования и украшения моделей, создала оригинальный ассортимент трикотажной одежды, предложила ансамбль «координированной» одежды из материи и трикотажа. В ее коллекциях трикотажные изделия не конкурируют с кроеной одеждой, а сочетаются (Black, 2005: 30).

Множество модельеров по всему миру не представляют своих коллекций без уютных трикотажных изделий. Трикотаж вошел в современную моду. Зародившись в незапамятные времена, он стал популярен в XX в. В настоящее время из трикотажа производится больше половины всей мировой одежды. Атмосфера технического прогресса, которой были пронизаны последние двадцать лет, и рожденные ею новые технологии и новые материалы способствовали превращению вязания из домашнего рукоделия в исключительно современный инновационный и захватывающий текстильный продукт. Трикотаж утвердился на передовых позициях в мире современной моды. Никогда прежде столь многие дизайнеры и художники не отваживались подобным образом массово экспериментировать с трикотажем, делая его основой в своей работе, изучая различные варианты структуры и отделки, материалы и возможности их использования. Дизайнеры нового поколения, бесстрашно форсирующие границы привычного, переосмыслили искусство вязания (Black, 2005).

Выводы

Обзор эволюции вязания показывает, что сама техника вязания не оказала значительного влияния на изменение моды. Тем не менее, технологические возможности XX в. позволили трикотажу активно участвовать в индустрии моды. Изготовление таких изделий как нижнее бельё или носки немислимо иначе кроме вязания или трикотажа. Высоко ценятся изделия ручного вязания. Благодаря новейшим технологиям, которые даже имитируют рукоделия, трикотаж сегодня идёт нога в ногу с модой. Вязанные вещи прочно утвердились в коллекциях дизайнеров моды. Трикотаж стал достойным новых времен.

Summary

Knitting technique, that by the way never influenced the changing of fashion, is usually rarely mentioned while overviewing the history of costume. Knitting is an amazing creative work. With this technology it is possible not only to obtain the material but also the things of different dimensional forms using various ways of using loops. The specifics of knitting caused insignificant attention of fashion theorists. But knitwear as the element of fashion is important in a way that it is universal – everyone is wearing it in one or another form – as an underwear or hosiery or upper garment.

Historic roots of knitting as textile production method are poorly explored because of the lack of surviving examples. There are more speculations than facts. The earliest surviving examples reach III–IV century. It is believed that knitting technique to Europe came from the Middle East. In the middle ages the knitter guilds, whose members could have been only men, were prospering. Knitting was learnt in a special schools. In XVI century the first knitting machine was constructed and applied for socks knitting. For a long time knitting was used for producing socks and other small accessories.

In the beginning of the XX century because of the technological revolution reborn knitwear started its way in areas of sports and leisure. First World War changed the way of living and habits, fashion and view to garments changed as well. Knit fabric (jersey) was used more often for making underwear or swimwear. Legendary character and designer Coco Chanel created collections of knit garments that were loved by emancipated women. Knitwear was getting popular, special journals with the methods and techniques of garment knitting were being published. In the second half of the XX century knitwear products did not lose their position. Sweaters, T-shirts were advertised and popularized by actors and celebrities. More and more knit garments appear in mens wardrobe. Suits and shirts are changed with sweaters, especially they are liked by youth.

With the development of technologies even more designers started creating garment collections from stockinet. Creative input into history of contemporary knitwear was made by Japanese designers Issey Miyake, Yogi Yamamoto, Kenzo. The so called queen of knitwear Sonia Rykiel combines knitting with other materials. Using new technology she found some unusual constructional solutions and new ways to form and decorate the models, created original assortment of knitwear.

Gradually knitwear became an inherent part of people clothing. Technical progress and new materials helped knitting from homemade crafts to become exclusively contemporary and inspiring textile product. Knitwear took root in front rows of world fashion. Designers and artists of new generation experiment with stockinet, break out from usual limits and change the conception of knitting art.

Использованная литература и источники

1. Black, S. (2005). *Knitwear in Fashion*. London: Thames and Hudson Ltd.
2. Callan, Georgina O'Hara (2008). *Dictionary of fashion and fashion designers*. London: Thames and Hudson Ltd.
3. Ganderton, L. (1998). *Rankdarbių knyga*. Vilnius: Alma littera.
4. Guzevičiūtė, R. (2001). *Europos kostiumo tūkstantmetis (X-XX a.)*. Vilnius: Vaga.
5. *Les Petites Mains, Histoire de mode enfantine*. (2011). Histoire du tricot (4) – Le tricot au XX e siècle, 1900-1930. Смотри. 20.04.2013. <http://les8petites8mains.blogspot.com/2011/01/histoire-du-tricot-le-tricot-au-xxe.html>.
6. Lipskytė – Praninskienė, R. (1994). *Didžioji mezgėja*. Vilnius: Židinys.
7. Кибалова, Л., Гербенова, О., Ламарова М. (1989). *Иллюстрированная энциклопедия МОДЫ*. Прага: АРТИА.
8. Левина, А. (1981). *Петля за петлей*. Вокруг света. Nr. 3.
9. Орлова, Л. (1988). *Азбука моды*. Москва: Просвещение.

БЕЛОРУССКИЙ УЧЕНЫЙ НИКОЛАЙ КАСПЕРОВИЧ О СТАНОВЛЕНИИ ЛАТЫШСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Belarusian scientist Nikolay Kasperovich about Formation of the Latvian national art

Александр Лисов (Alexander Lisov)

Витебский государственный университет, e-mail: alisov@tut.by

Abstract. *In summer of 1927 the Belarusian philologist, historian and ethnographer Nikolay Ivanovich Kasperovich (1900-1937) effectuated a mission to Finland, Estonia, Latvia and Lithuania to study local history practices and pedagogical experience of neighboring countries. At that time he held the post of Academic Secretary of the Central Bureau of Regional Studies at the Belarusian Academy of Sciences. This trip to Finland and to Baltic states lasted from June 28 to September 10, 1927. In Latvia N. I. Kasperovich stayed in Riga and Daugavpils. Several of his publications are dedicated to Latvian literature and to prose and poetry of the Belarusian-speaking writers from Latvia. Special article was written by him about fine art in Latvia, Lithuania and Estonia, it was published in 1928. Evaluations given there by N. I. Kasperovich are very noticeable in the context of his understanding of the problems of formation of national art, comprehension of the content of this concept, understanding of similarities and differences of the formation of national schools of art in Latvia and in Belarus. Here we also can see important parallels with art of Estonia and Lithuania.*

This article attempts to analyze the views of N. I. Kasperovich on the problem of forming of national art school in Latvia. Through this it is possible to consider ideas of the scientist about formation of national art in Estonia, Lithuania and Belarus. A trip to young Baltic states neighboring Belarusian SSR, a study of their cultural experience created the prerequisites for comparative analysis.

Keywords: *art of Estonia, art of Lithuania, Belarusian science, Finland, Kasperovich Nikolay (1900-1937), Latvian national art of the 20th century, local studies.*

Вступление

Летом 1927 г. белорусский филолог, историк и краевед Николай Иванович Касперович (1900-1937), в то время занимавший должность ученого секретаря Центрального бюро краеведения при Белорусской Академии наук, осуществил командировку в Финляндию, Эстонию, Литву и Латвию с целью изучения краеведческого и педагогического опыта соседних стран. Особый интерес он проявлял к методологии краеведения, специфике понимания его задач, структуре и практической работе краеведческих организаций. В это время Н. И. Касперович работал над книгой «Краеведение», которая в итоге стала самым большим по объему и самым значительным его трудом (Каспяровіч, 1929). Приобретение широкого практического опыта имело для него большое научное значение. Командировка в Финляндию и прибалтийские государства длилась с 28 июня по 10 сентября 1927 года. О маршруте путешествия дает представление опубликованный краткий отчет (Каспяровіч, 1928-1). Результатом путешествия, помимо упомянутой книги, стали также публикации статей в белорусских периодических изданиях (Каспяровіч, 1928-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

В Латвии Н. И. Касперович останавливался в Риге и Даугавпилсе. Ряд его публикаций посвящены латышской литературе, белорусскоязычной прозе и поэзии в Латвии. Специальная статья написана об изобразительном искусстве Латвии, Литвы и Эстонии и опубликована в 1928 г. Оценки Н. И. Касперовича, которые в ней даются, очень примечательны в контексте его понимания проблемы становления национального искусства, осмысления содержания этого понятия, сходства и различия процессов формирования национальных школ искусства в Латвии и Беларуси. Здесь же важны параллели с искусством Литвы и Эстонии. В нашей статье предполагается освещение позиций Н. Касперовича по этим проблемам.

Цель работы

В настоящей статье предпринимается попытка анализа взглядов Н. И. Касперовича на проблему формирования национальной художественной школы Латвии, а через нее и представлений ученого о становлении национального искусства в Эстонии, Литве, Беларуси. Поездка в соседние с Белорусской ССР молодые прибалтийские государства, изучение их культурного опыта создавало предпосылки для сравнительного анализа.

От краеведения к краеведческому принципу в литературе и искусстве

Ученый и краевед, организатор массового краеведческого движения 1920-х годов в БССР, Н. И. Касперович с сентября 1926 года стал фактическим координатором всей работы краеведческих организаций в советской Беларуси и редактором специального издания – журнала «Наш край». Его интерес к формам организации краеведения в соседних странах носил, безусловно, научно-методический характер. Он стремился обогатить практическую работу и способствовать разработке ее теории и методологии.

Опубликованные работы Н. И. Касперовича позволяют судить о его видении и понимании опыта соседей. В них отражается деятельность общенациональных и местных, региональных краеведческих организаций, краеведческих организаций учебных заведений – университетов и школ, основные направления их работы, роль национальных академий наук в руководстве краеведением, музейная и собирательская деятельность организаций, специальные издания и периодическая печать по проблемам краеведения. Особенно большое внимание в публикациях Касперовича уделяется финскому краеведению, более скромным ему представляется краеведческий опыт молодых прибалтийских стран – Эстонии, Литвы и Латвии. По мнению ученого, эстонское и латвийское краеведение успешно перенимало многие способы и виды краеведения Финляндии (Каспяровіч, 1929: 92). В числе латвийских центров, которые сыграли важнейшую роль в изучении краеведения, им названы Латвийский университет в Риге, Латвийское общество изучения древностей, Рижское общество истории и древностей, Курляндское общество литературы и истории в Миттаве, Латвийское географическое общество, Национальный музей в Риге. В изучении латгальского региона отмечены усилия правления по охране памятников древности при Министерстве просвещения Латвии, которым руководил выходец из Витебска, этнический латыш Ф. М. Озолин. Дана высокая оценка собиранию и изданию архивов латышского фольклора деятелями национальной культуры Анной Берзкальне и Кришьянисом Баронсом. Назван также журнал «Латышский орнамент», на страницах которого преобладали краеведческие материалы.

В контексте общих историко-культурных исследований Н. И. Касперович постоянно проявлял особый интерес к литературе и искусству. Это нашло отражение в его работах витебского периода 1924-1926 годов и более позднего, минского, связанного с Академией наук. В Витебске при его непосредственном участии была организована художественная секция местной краеведческой организации, Витебское отделение литературной писательской организации «Маладняк». Витебское окружное отделение общества краеведения издавало серию брошюр, в которой опубликована работа Н. И. Касперовича «Белорусская архитектура» (1925) и ряд книг других авторов, посвященных вопросам искусства, с его предисловиями: Альберта Ипеля «Белорусское искусство» (1925), Александра Шлюбского «Крашанина (Набиванка)» (1926), Ивана Фурмана «Витебск в гравюрах С. Юдовина» (1926). Внимание ученого в поездке по соседним странам также привлекали литература и искусство. И здесь этот интерес

увязан с самыми общими вопросами изучения национальной культуры, опыта краеведения этих стран.

Особый интерес для нас представляют рассуждения ученого в книге «Краеведение» о том, как отражается в национальном искусстве и литературе «краеведческий принцип». Они связаны с изучением краеведения Финляндии. Сегодня принято говорить о «краеведческом принципе» в преподавании школьных дисциплин, как об одном из педагогических принципов, обеспечивающем связь учебного предмета с изучением родного края, местного материала. Н. И. Касперович распространяет его на сферу творческой деятельности. Он пишет о том, что «краеведческий принцип довольно резко выявился в финском искусстве вообще и литературе в частности. Да оно и понятно, – аргументирует он далее, – без участия искусства, в широком смысле слова, краеведение не достигло бы таких результатов» (Каспяровіч, 1929: 104). Далее называются имена финских писателей и художников, в чьем творчестве, по его мнению, краеведческий принцип выявился наиболее широко. Последовательная реализация этого принципа, отражение местной тематики в произведениях литературы и искусства, в свою очередь, открывает, как считал ученый, путь к подлинно национальному искусству.

О становлении искусства Латвии

В статье с кратким обзором национальных школ искусства Н. И. Касперович уделяет Латвии первостепенное внимание: она первая в последовательности изложения материала, и если ее характеристика по объему текста уступает эстонской примерно на половину, то по числу названных имен художников несколько превосходит (Каспяровіч, 1928-8). Самой краткой является характеристика литовского искусства, тем не менее, именно этот материал в значительной мере вошел, вместе с текстом о деятельности Литовского художественного общества, в книгу «Краеведение», в отличие от материала об искусстве Латвии и Эстонии.

Совсем не исследованным является вопрос об источниках информации, которыми пользовался ученый в своей поездке. Безусловно, он имел контакты с местными учеными, работал с печатными изданиями, из которых взята, например, статистика для книги «Краеведение», однако ссылок на них не делается. Это для него не характерно, т.к. известно, что в части ссылок на источники, даже когда это касается его статей для периодических популярных изданиях, Н. И. Касперович, как правило, оказывается аккуратным и точным. Так, он публикует в литературно-художественном журнале “Маладняк” материалы для биографического словаря деятелей литературы и искусства Витебщины и в конце отдельных статей в скобках аккуратно дает фамилии своих информаторов (Каспяровіч, 1927). Можно предположить, что надежды на получение в ходе командировки необходимой информации не вполне оправдались, т.к. в опубликованном отчете о своей поездке он жалуется на то, что «помехой в работе явилось отсутствие многих выдающихся финских краеведов, которые также выехали в иностранные командировки» (Каспяровіч, 1928-1). Заметим, что для подготовки очерка об истории искусства необходимы были не только научные контакты и публикации, но и музейные ретроспекции. Во всяком случае, из текста статьи можно заключить, что в Риге в этой связи ученого привлекла деятельность двух организаций – Латвийской Академии искусств и Национального музея.

В статье, опубликованной на белорусском языке, имена латвийских художников приобретают иногда плохо узнаваемые формы написания, что в ряде случаев создает проблему узнавания.

Все прибалтийские художественные школы охарактеризованы как «сравнительно молодые», сформировавшиеся во второй половине XIX века, в «эпоху

национально-культурного возрождения... так называемых малых народов» (Касперович, 1928-8: 98). Первые латвийские художники были, – по выражению Н. И. Касперовича, – «латышами только этнографически, а культурно – немцами», они получили специальное художественное образование за пределами Латвии. В этой связи он допускает, что их творчество можно вполне рассматривать в связи с теми школами, в которых они учились. Такой взгляд на национальное искусство Латвии и Эстонии был вполне традиционным, если говорить о советском искусствознании. Подобный подход демонстрировали, к примеру, авторы 9-томного издания «История искусства народов СССР», указывая, что «творчество живописцев местного происхождения достигало довольно высокого профессионального уровня. Но в большинстве случаев их деятельность была связана с Латвией (преимущественно с Ригой и Елгавой) только эпизодично, и ориентировались они на разные художественные школы Европы, в пределах которых, пожалуй, правильнее искать их место в истории искусства» (так пишет автор раздела, посвященного искусству Латвии – Ромис Бем) (История искусства народов СССР, 1979: 293). На последующем этапе становления национальной школы это давало основание выделять в искусстве Латвии и Эстонии «прибалтийское» искусство, которое лишь территориально принадлежало региону, не выражало национальной направленности, и «младолатышское» (соответственно «младозэстонское») искусство, которое формировалось в русле национально-культурного движения, и названо Касперовичем собственно латышским и собственно эстонским.

К числу тех художников, которые, по мнению Касперовича, никак не связаны с национально-культурным возрождением, были Карл Гун (1831-1877) и Янис Розе (1823-1897). С них, тем не менее, он начинает свой обзор. Они получили специальное художественное образование в России и Европе, творческая деятельность обоих проходила в Петербурге. Петербургская академическая школа в течение всей второй половины XIX века играла важную роль в подготовке художников-выходцев из Латвии.

Поколение 1870-х гг., которое вступило на творческую стезю в 1890-е гг., формировалось в новых общественных условиях национально-культурной активности. Это уже не только представители онемеченных семей, но и латыши, которые осознавали себя частью своего народа. Среди этих художников названы Адамс Алкснис (1864-1897) и Артур Бауманис (1867-1904). А. Алкснис отмечается не только как основоположник латышской жанровой картины, Н. Касперович говорит о том, что художник «держался латышом», т.е. декларировал свое происхождение. В русле передвижнических традиций формировалось творчество двух крупнейших латышских художников начала XX века Вильгельма Пурвита (1872-1945) и Яниса Розенталса (1866-1916). Оба – выпускники Петербургской академии художеств. Однако если о пейзажисте В. Пурвите Н. Касперович пишет как о последователе А. И. Куинджи, то Я. Розенталс, ученик В. Е. Маковского, охарактеризован как приверженец общества «Мюнхенский Сецессион», основанного в 1892 г. Францем Штуком, варианта немецкого модерна, т.е. европейской художественной традиции. Так или иначе, все эти художники, опираясь на российский или европейский опыт, стояли у истоков национальной академической школы. В силу академичности ее национальные черты проявляются скорее в выборе тематики, чем в поисках отличительных художественных форм.

Рихард Зариньш и национальная символика

Классиками латвийского искусства названы Янис Валтерс (1869-1932) и Рихард Зариньш (1869-1939). Последнему Н. Касперович уделяет особое место. О нем сказано, что авторитет Зорина, такой вариант имеет его фамилия в статье, не признается в

Латвии, но он представляется автору как мастер, открывший дорогу новому искусству независимой республики. Отсутствие должного признания Зариньша в Латвии в конце 1920-х гг. вызвано, вероятно, тем, что, будучи замечательным мастером, великолепным гравером, он держался достаточно аполитично и брался за работы, которые предлагались разными политическими силами. Его творческая судьба свидетельствует об этом.

Детство художника прошло в Латгалии, в местечке Грива близ Даугавпилса (тогда Динабурга, Витебской губернии). Получив образование в России и Европе, Р. Зариньш немало сделал для художественного образования Латвии, деятельности Высших художественных мастерских в Риге (1912-1919) и Рижской академии художеств. В течение двух десятков лет с 1899 г. он работал в Экспедиции заготовления государственных бумаг в Петербурге, был автором денежных знаков Российской Империи, Временного правительства России после свержения самодержавия, Латвийской Республики, почтовых марок Российской Империи, первых почтовых марок советской России, а также герба Латвийской Республики. Существует свидетельство о том, что правительство Белорусской Народной Республики, так и не реализовавшее идею создания независимого белорусского государства, заказало Р. Зариньшу почтовые марки. На них изображены символы государственности. На это событие, в настоящее время никак не подтвержденное документально и опровергаемое рядом историков (Мясковский, 2009), ссылается Н. Касперович, делая на нем акцент.

Хотя в конце 1920-х гг. Р. Зариньш был профессором Латвийской академии художеств и руководил Рижской государственной типографией, отношение к нему в среде национальной интеллигенции, очевидно, было сложным, что нашло отражение в статье белорусского исследователя. Не вполне внятно звучит у Н. Касперовича оценка излишней сентиментальности этнографических мотивов в работах художника. Известно, что он много изучал и собирал коллекции национальной одежды, украшений, предметов культуры и быта Латвии, делал зарисовки народных орнаментов, разрабатывал в 1920-е – 1930-е гг. коллекцию их образцов. Почему, тем не менее, его повышенный интерес к народным мотивам, характер их использования в творчестве мастера, приобретает не вполне одобрительную оценку белорусского ученого – оказывается без достаточных пояснений. Ведь у Зариньша этнографические элементы органически вплетаются в национальную символику.

Представители левых направлений и национальное искусство

Поиск отличительных национальных форм искусства связан с освоением пластического языка новейших направлений европейского искусства в начале XX века. В этой связи внимание Н. Касперовича обращает имя Волдемара Матвейса (1877-1917), подписывавшегося «Марков». Фамилия его в публикации искажена почти до неузнаваемости – «Матъен». Один из основоположников первого в российской столице общества художников авангардного искусства «Союз молодежи», автор художественных манифестов и теоретических статей вызвал интерес исследователя своеобразием и живописностью творческой манеры. Отмечено и то, что он «один из латвийских художников с собственной теорией». Напомним, что эти позитивные оценки белорусский ученый делает в конце 1920-х гг., когда в СССР и в БССР, в частности, усилились идеологические нападки на формалистические эксперименты.

Н. Касперович выделяет ряд художественных групп и направлений, сформировавшихся в условиях становления латвийской государственности: Объединение Независимых художников, группу «Зеленый цветок», реорганизованную позднее в Рижскую группу художников. В творчестве Объединения Независимых художников, среди которых он называет Карлиса Миесниека (1887-1977), Эдуардса

Бренценса (1885-1929) и Екаба Бине (1895-1955), отмечается влияние экспрессионизма. О молодых художниках группы «Зеленый цветок» он говорит как о лучших и наиболее оригинальных последователях модернистских направлений европейского искусства модернизма – кубизма, экспрессионизма и др. В составе этой группы названы: ее лидер Язеп Гросвальд (1891-1920), Екаб-Роберт Казак (1895-1920), Роман Сута (1896-1944), Янис Лиепиньш (1894-1962), Сигизмунд Видберг (1890-1970), Ото Скулме (1889-1967), Теодор Залькалн (1876-1972), Буркард Дзенис (1879-1966). Самостоятельные характеристики творчества этих художников практически отсутствуют. Исключение составляют картина Е.-Р. Казака «Беженцы» – в ней отмечены левизна и оригинальность. Она охарактеризована как «отличная вещь». Совершенна, по мнению ученого, графика С. Видберга, в творчестве которого, однако, им обнаружены общие черты с произведениями С. В. Чехонина. И вновь обращает на себя внимание позитивная оценка формотворчества, которую дает белорусский ученый творческим экспериментам латышей. Н. И. Касперович не имел достаточной информации о тех художниках, чьи работы произвели на него впечатление и кого он упоминает. Так, в статье он отмечает серию рисунков Теодора Удерса (1868-1915) под названием «Сила». Он говорит, что мастер создает особую «теорию силы в искусстве» и видит в нем серьезную перспективу, не зная о том, что Т. Удерс скончался еще в 1915 г.

Отмечены латвийские скульпторы Эмиль Мелдерис (1889-1979) и Буркхард Дзенис (1879-1966) а также крупнейшие мастера декоративно-прикладного искусства Юлийс Мадерниекс (1870-1955) и Ансис Цирулис (1883-1942), в творчестве которых ярко проявились национальные черты.

Субъективность подхода Касперовича состоит в том, что целый ряд крупных имен вообще не назван в обзоре. Так отсутствуют имена таких крупных представителей искусства Латвии, как Аугустс Даугулис (1830-1899), которого принято считать одним из первых профессиональных латвийских графиков, Юлиус Федерс (1838-1909), Густав Шкилтер (1874-1954), Янис Тильбергс (1880-1972), Карлис Зале (1888-1942), Лео Свемп (1897-1975).

Общественно-политическая активность, формирование государственности на рубеже 1910-х - 1920-х гг. не могло не отразиться на сфере творчества, эти процессы способствовали созданию национальной художественной школы, пониманию задач национального искусства.

Путь к национальному искусству

Обращение к искусству двух других прибалтийских государств, Эстонии и Литвы, вызывает вполне закономерные сравнения с искусством Латвии. Хотя обзор эстонского искусства по объему больше других, число названных в нем имен меньше, чем в связи с латышским искусством. Особенность его состоит в том, что отдельным художникам здесь уделяется больше внимания, их характеристики оказываются более развернутыми. В разделе отмечены образцы эстонской жанровой картины и пейзажа, говорится об обращении к мифологической тематике и сценам народной жизни в творчестве эстонских мастеров ряда поколений. Этим подчеркивается связь профессионального искусства с народными истоками.

О литовском искусстве Н. И. Касперович пишет очень кратко. Говорит о том, что своеобразие его способствовало большей известности за пределами страны, хотя «литвины» много служили искусству соседей, прежде всего, поляков. Начало существования самостоятельного литовского искусства автор отсчитывает от первой выставки, организованной Литовским художественным обществом в 1907 г. Отмечая, что на ней декларировали себя литовцами 25 художников, он выделяет из их числа только 5: М. Чурлениса, А. Жмуйдинавичюса, П. Калпокаса, К. Стабровского и

П. Римшу. «Своеобразием своего творчества они сразу обратили на себя внимание и дали право говорить о существовании литовского искусства», - пишет Н. И. Касперович. (Каспяровіч, 1928-8: 105). Особое место уделяется М. Чурленису. Нападки на Первую литовскую выставку в прессе, прежде всего, в польской, по мнению автора, носили исключительно политический характер, что, по его мнению, подтверждает глубокие связи деятельности национально-культурных и политических организаций. В характеристиках национальных художественных школ, в т.ч. и литовской, отмечено влияние на них новых направлений европейского искусства таких, как импрессионизм, кубизм, экспрессионизм и даже супрематизма.

Обращение Н. И. Касперовича к опыту становления национального искусства в соседних прибалтийских государствах имело большое значение в контексте осмысления процессов формирования белорусского искусства в предреволюционные годы и в условиях государственной политики белорусизации 1920-х гг. Важнейшим становится интерпретация понятия «белорусский стиль», дискуссия о котором развернулась в художественной критике в связи с организацией Всебелорусских художественных выставок (первая выставка состоялась в 1925 г.). Касперович осознает большую, чем в Беларуси, зрелость национально-культурного движения в прибалтийских странах, и в Латвии, в частности. В этой связи он говорит о значении Латвийской Академии искусств в подготовке профессиональных художников независимой Латвии, стилевом разнообразии национального искусства и несомненных его перспективах. В этом же контексте он отмечает, что молодое литовское искусство, раньше нашло свои национальные основы и пришло к необходимости организации национальных художественных выставок и салонов под национальным флагом.

Касперович, однако, не обходится без критики и утверждает, что в латвийском искусстве «очень мало... своеобразно специально латышского» (Каспяровіч, 1928-8: 98). Подобного рода ощущениями он делится в связи с эстонским искусством. К этой же мысли он возвращается вновь в заключение своей статьи. Он пишет, что «искусство наших близких и недалеких соседей: Латвии, Литвы и Эстонии еще существует во вчерашнем», т.е. в прошлом времени. И далее он объясняет свое понимание задач современного национального искусства, демонстрируя явно вульгарно марксистский подход, в изображении классово-борьбы, в формировании сознания масс, их воли к победе, создании «нового стиля национального по форме и пролетарского по существу» (Каспяровіч, 1928-8: 105). Искусство этих стран, как ему представляется, только «нащупывает» дорогу к подлинно национальному искусству, чему препятствует власть буржуазии, препятствующая получению пролетариями специального художественного образования.

Разумеется, для того, чтобы составить целостное представление о взглядах Н. И. Касперовича на эволюцию национальной культуры и искусства, необходим анализ всего комплекса написанных им текстов. Наиболее выразительно, хотя и достаточно кратко, социально-классовая модель формирования белорусского искусства представлена в его предисловии к книге И. П. Фурмана «Витебск в гравюрах С. Юдовина» (Фурман, 1926: 5-7). И все же статья об историческом опыте соседей чрезвычайно примечательна в этом отношении. Собственно, взгляды белорусского исследователя оказываются внутренне противоречивыми, как полон противоречий пройденный им путь национально-культурной деятельности. Начинаясь этот путь под влиянием лидеров белорусского национального возрождения, организаторов национально-политического движения, которое окончательно сложилось в период немецкой оккупации Беларуси 1917-18 гг. Многие из выдающихся деятелей движения видели будущее своего народа самостоятельным и не принимали идей большевизма. Н. И. Касперович оказался, как и его педагог В. М. Игнатовский и ряд других

представителей белорусской интеллигенции, в числе тех, кто в новых условиях БССР пошел на сотрудничество с властью большевиков. Очевидно, это повлияло на его позиции.

Выводы

В самых общих подходах к проблеме формирования искусства национальных школ Н. И. Касперович отмечает связи этих процессов с национально-культурными и национально-политическими движениями. В условиях дореволюционной России белорусы, как и их прибалтийские соседи, оказались угнетены в равной мере. И все же для белорусов развитие национально-культурного движения затянулось.

Ученый уделяет внимание декларируемой представителями творческой интеллигенции связи профессионального искусства с народными традициями. Эти связи отмечены активной собирательской деятельностью, присутствием этнографических разделов на первых выставках национального искусства.

Касперович видит начало национального искусства в обращении к выбору тематики произведений, отражению в профессиональном художественном творчестве жизни своего народа.

Важным в понимании ученого становится путь от тематики к символике, который проходят представители национальных школ искусства. В этой связи он уделяет внимание формалистическим экспериментам, замечает их в творчестве латвийских мастеров искусства. Примечательно, что он делится своими соображениями в публикации, не смотря на то, что для советской художественной критики второй половины 1920-х гг. характерными становятся нападки на формализм.

Проблема национального стиля осмысливается латышами, как и белорусами в условиях национальной государственности, но с идеологической точки зрения в совершенно различных условиях. И Касперович предлагает в этой связи свое понимание, которое является продуктом явно идеологического свойства.

Едва ли обзор латвийского искусства, сделанный Н. И. Касперовичем, может считаться глубоким искусствоведческим исследованием. Он не лишен субъективизма и все же представляет несомненный интерес, так как становится проверкой на прочность той небезупречной модели формирования национального искусства, которую предлагает автор.

Summary

Most impressively, though very briefly, a social-class model of forming of the Belarusian art is presented in the preface by N. I. Kasperovich for the book of I. P. Furman “Vitebsk in S. Yudovine’s engravings”.

In most common approaches to the problem of formation of national art schools N. I. Kasperovich notes the connection of these processes to ethno-cultural and national political movements. In the context of pre-revolutionary Russia, Belarusians were oppressed, as well as their Baltic neighbors. Nonetheless, for Belarusians development of the national cultural movement was delayed.

The scientist focuses on the connection of professional art and folk traditions – the idea declared by representatives of creative intelligentsia. These links are marked by active collecting activities, by presence of ethnographic sections on first national art exhibitions.

Kasperovich sees the beginning of national art in reference to choice of subjects of works, in reflection of the life of nation in professional artistic creativity.

An important role in understanding of this problem N. Kasperovich gives to the way from subjects to the symbolism, the way made by representatives of national art schools. In this regard, he pays attention to formalist experiments, notices them in the work of Latvian art masters. Remarkable, that he shares his thoughts in the publication, despite the fact that Soviet art critics of the second half of the 1920’s usually attacked the formalism.

The problem of national stylistic identity was interpreted by Latvians and by Belarusians in conditions of national statehood, but from the ideological point of view in a completely different environment. And Kasperovich offers in this regard his own understanding, which is certainly the product of an ideological nature.

An overview of Latvian art made by N. Kasperovich hardly can be considered as deep artistic studies. It is not deprived of subjectivity, but it evokes the undoubted interest, as a test for durability of this exceptionable model of formation of national art, which is offered by the author.

Kopsavilkums. Šajā rakstā tiek analizēts baltkrievu zinātnieka N. Kasperoviča redzējums par nacionālās mākslas skolas Latvijā veidošanās problēmu. Analīzes pamatā ir viņa publikācijas Baltkrievijas periodiskajos izdevumos, kas parādījās 1927. gada vasarā, zinātniekam atgriežoties no komandējuma Somijā un Baltijas valstīs.

Использованная литература и источники информации

1. История искусства народов СССР. (1979). Т. 5. Искусство первой половины XIX века. Москва: Изобразительное искусство.
2. История искусства народов СССР. (1981). Т. 6. Искусство второй половины XIX — начала XX века. Москва: Изобразительное искусство.
3. Каспяровіч, М. І. (1927). Матар’ялы для вывучэння Віцебскай краёвай літаратуры і мастацтва. *Маладняк*. №6, 61-77.
4. [Каспяровіч, М. І.] (1928-1). Кароткая справаздача аб замежнай камандзіроўцы т. Каспяровіча М. І. ў Фіншчыну. *Наш край*. № 11, 58-59.
5. Каспяровіч, М. І. (1928-2). Краязнаўства ў Эстоніі, Латвіі, Літве і Польшчы. *Наш край*. №5.
6. Каспяровіч, М. І. (1928-3). Краеведение у западных соседей. *Научный работник*. №5/6, 7.
7. Каспяровіч, М. І. (1928-4). Краеведение в Финляндии. *Краеведение*. №8.
8. Каспяровіч, М. І. (1928-5). Беларуская літаратура ў Латвіі. *Полымя*. №7, 150-172.
9. Каспяровіч, М. І. (1928-6). Беларуская лірыка ў Латвіі. *Маладняк*. №10, 103-107.
10. Каспяровіч, М. І. (1928-7). Латышская літаратура. *Маладняк*. №8. 67-74.
11. Каспяровіч, М. І. (1928-8). Мастацтва Латвіі, Эстоніі, Літвы. *Маладняк*. №1, 98-105.
12. Каспяровіч, М. І. (1929). *Краязнаўства (Нарысы)*. Мінск. 159.
13. Лісаў, А. Г., Падліпскі, А. М. (2000). *Краязнавец Мікалай Каспяровіч*. Віцебск: абласная друкарня.
14. Мясковский, И. Ф. (2009). Особый отряд Белорусской Народной Республики (выпуск Булак-Балаховича). *Приложение к журналу «Филателия»*. № 7, 11-40.
15. Фурман, И. П. (1926). *Віцебск у гравюрах С. Юдовіна*. Віцебск, 5-7.

MĀKSLAS SIMPOZIJS KĀ MĀKSLINIEKA UN RAŽOTĀJA SADARBĪBAS VEIDS PORCELĀNA DIZAINA ATTĪSTĪBAS KONTEKSTĀ

Art Symposium as a Kind of Cooperation between an Artist and Producer in the context of the Porcelain Design Development

Jevgeņija Loginova

Latvijas Mākslas akadēmija, e-pasts: loginova@inbox.lv

Abstract. *Studying for a Doctoral degree at the Latvian Art Academy the author is interested in the traditions of art symposiums in the Eastern Europe and their impact on the development of ceramics in general. Since her first participation in the All-Union symposium in the Dzintari Creative Center in 1982, the author has acquired a versatile professional experience participating in numerous international symposiums. The analysis of the obtained material allows her to systematize it by using both quantitative and qualitative research methods. The aim of this article is to attract attention to the phenomenon of art symposiums and their impact on the processes of art development, particularly accentuating the sphere of porcelain design. The changes in the motivation of symposiums in the course of time are being undated as they definitely have an impact on the interrelationship between organizers and participants. In this article the design symposiums arranged by the Český porcelain a.s.Dubi are in the centre of attention.*

By analyzing these symposiums it is possible to judge of their significance in terms of porcelain design development, which, in its turn, facilitates the growth of industry. Besides, we can also find a new, productive way of cooperation between a producer and artist, thus bringing together the different viewpoints of an individual free-lance artist and the producer.

Keywords: *art symposium, Český porcelain, a.s.Dubi., porcelain design, production of porcelain.*

Ievads

Studējot Latvijas Mākslas akadēmijas doktorantūrā, autore interešu lokā ir mākslas simpoziju tradīcijas Austrumeiropas teritorijā un to ietekme uz keramikas nozares attīstību. Kopš pirmās piedalīšanās vissavienības simpozijā Dzintaru radošajā namā 1982. gadā, autore ir uzkrājusi vispusīgu profesionālo pieredzi, piedaloties daudzos starptautiskos simpozijos Latvijā, Lietuvā, Igaunijā, Vācijā, Somijā, Čehijā un Krievijā, kā arī kopš 2000. gada ikgadēji organizējot starptautiskos mākslas simpozijus Latvijas Mākslinieku savienības starptautiskajā izglītības un mākslas centrā Zvārtavā. Uzkrātā materiāla analīze ļauj sistematizēt ilgākā laika posmā izdarītos novērojumus, pielietojot kvalitatīvās pētniecības metodes. Te var minēt autore personīgo piedalīšanos konkrētos pasākumos, pārrunas un diskusijas ar simpoziju dalībniekiem, pieejamā vizuālā materiāla, publikāciju, interneta informācijas un dokumentālo materiālu analīzi.

Simpozijš ir pasākums, kas apvieno vienas nozares speciālistus noteiktas tēmas, problēmas risināšanai. Mākslas simpozijos parasti tiek radīti mākslas darbi konkrētam projektam. Mūsdienās Austrumeiropas teritorijā ir parādījusies jauna mākslas simpozija forma, kā perspektīva tendence ražotāja un mākslinieka savstarpējās attiecībās, kā īslaicīgs un produktīvs sadarbības veids. Viens no veiksmīgiem piemēriem ir čehu porcelāna rūpnīcas ikgadēji organizētais porcelāna dizaina simpozijš Dubi pilsētā.

Raksta mērķis ir pievērst uzmanību mākslas simpoziju kustībai un to ietekmei uz mākslas attīstības procesiem, šajā gadījumā akcentējot porcelāna dizaina sfēru. Tiek aktualizēti jautājumi par simpoziju motivācijas izmaiņām laika griezumā, kas nenoliedzami ietekmē organizatoru un dalībnieku savstarpējās attiecības. Kas organizē? Kas finansē? Valsts? Sabiedriska organizācija? Dalībnieki? Kāds mērķis? Kāds rezultāts? Kāds, kuram ieguvums?

Šoreiz pētījuma objekts ir Čehu Porcelāna rūpnīcas (Český porcelán a. s. Dubí) rīkotie porcelāna dizaina simpoziji. Kopš 1995. gada rūpnīca organizē pamīšus divu veidu

pasākumus: viens ir tendēts uz porcelāna apgleznošanu, otrs – uz porcelāna formu. Konkursa kārtībā tiek atlasīti un uzaicināti augstas klases porcelāna speciālisti no dažādām valstīm. Rūpnīcas mērķis ir iegūt savā īpašumā interesantus autordarbus un „kolekcionēt” idejas ražošanai.

Šajos simpozijos izveidotie darbi nav metodiski un regulāri dokumentēti. Tikai tagad, gandrīz pēc 20 gadiem, rūpnīcas vadība nolēma izveidot muzeju un sistematizēt uzkrāto materiālu. Personīgi piedaloties trijos pasākumos 10 gadu laikā, raksta autorei ir iespēja pētīt dizaineru sniegumu šajos projektos un analizēt simpoziju rezultātus attīstības dinamikā.

Raksturojot Čehu Porcelāna rūpnīcas simpoziju veikumu, var spriest par pasākuma nozīmīgumu porcelāna dizaina attīstībā, kas sekmē rūpniecisko izaugsmi, kā arī secināt par jaunu, produktīvu sadarbības veidu starp ražotāju un mākslinieku, tuvinot individuālā brīvmākslinieka un ražotāja atšķirīgās pieejas porcelāna dizaina radīšanā.

Ilgtermiņa simpoziju pieredze ļauj likt pamatu porcelāna dizaina muzejam, kas ir reāla, taustāma liecība par konkrētu vēstures posmu porcelāna dizaina attīstībā Austrumeiropas reģionā, jo simpoziji apvieno dalībniekus no vairākām valstīm. Tādā veidā publicējot mākslinieku sniegumu, pētniekiem, savukārt, ir iespēja iepazīties ar šo kolekciju, ievietot to dizaina vēstures hierarhijā un analizēt to starptautiskajā kontekstā.

Mākslas simpoziju tradīcijas

Simpoziji ir pasākums, kas apvieno vienas nozares speciālistus noteiktas tēmas, problēmas risināšanai. Skaidrojošajā vārdnīcā ir rakstīts: “Simpoziji – apspriede par kādu speciālu (piemēram, zinātnes, mākslas, politikas) jautājumu” (Skaidrojošā vārdnīca, 2014). Mākslas simpozijos apspriede pārvēršas par konkrētu, praktisku darbību, parasti tiek radīti mākslas darbi konkrētam projektam.

Analizējot simpoziju tradīcijas Austrumeiropas teritorijā, var droši teikt, ka sociālisma laikā visus mākslas centrus uzturēja valsts un attiecīgi realizēja savus mērķus. No vienas puses, valsts institūcijas vēlējas kontrolēt radošus cilvēkus un virzīt viņu daiļradi sociālistiskās ideoloģijas gultnē. Viena no obligātām mākslas funkcijām bija valsts politikas atainošana un atbalstīšana. Daļa mākslas darbu bija politizēti un tika stimulēti ar valsts pasūtījumiem.

Bet no otras puses, māksla vienmēr ir bijusi viens no valsts reprezentācijas objektiem. Padomju Savienība, piemēram, vienmēr bija gatava palepoties starptautiskajā arēnā ar kultūras sasniegumiem, cenšoties parādīt sociālistiskās iekārtas priekšrocības. Te ir tas paradokss, ka Eiropai un visai pasaulei vajadzēja rādīt „nepolitizētu” Padomju Savienības seju! Tāpēc tika organizēti radošie nami kā mūsu Vissavienības Dzintaru radošais nams (Krūmiņa, 2000), kur tika dota iespēja realizēt mākslā „brīvo domāšanu” uz eksportu.

Tagad brīvvalsts laikā neviens mākslas centrs nevar nodrošināt nepārtrauktu mākslas simpoziju darbību finansiālu apsvērumu dēļ. Simpoziji tiek organizēti pēc vajadzības kāda projekta ietvaros. Darbojas dažādi Eiropas vai konkrētas valsts kultūras atbalsta fondi, kuri parasti piešķir daļēju finansējumu, izvērtējot projekta būtību, atbilstoši saviem kritērijiem.

Brīvā tirgus apstākļos ir arī citas simpoziju formas, pārsvarā ar mērķi iegūt komerciālu labumu. Piemēram, simpoziji, kā *meistarklase*. Privātie mākslas centri organizē izglītojošus mākslas kursus, simpozijus un festivālus, kur katrs pašdarbnieks par savu naudu var izklaidēties vai apgūt kaut ko jaunu. Tiek uzaicināti vieslektori – profesionāli mākslinieki, kuri rāda paraugdemonstrējumu, atklājot kādu vienu no saviem darba paņēmieniem. Piemēram, Pēteris Martinsons 1995. gadā ir piedalījies kā vieslektors Velsas Keramikas festivālā Anglijā (Muižniece, 2006: 155).

Cits ļoti populārs mākslas centru veids, tās ir *mākslinieku rezidences* (AIR – *artists in residence*), kur var individuāli pieteikties pastrādāt uz noteiktu laiku. Parasti par visu jāmaksā pašam. Pēc tāda principa tagad darbojas ungāru starptautiskā keramikas studija ICS

(International Ceramics Studio) Kečkemetā (International Ceramics Studio, 2005) un vienu reizi gadā sasparojas uz lielāku pasākumu – keramikas simpoziju.

Ja rezidences apmaksā valsts vai kāds mecenāts – spēles noteikumus diktē sponsors. Pretendentu atlase uz apmaksātām vietām varētu notikt konkursa veidā pēc iesniegtā projekta, radošās biogrāfijas, interneta mājas lapas un rekomendācijām. Pēdējā laikā ļoti daudz tiek sponsorēta modernā un instalāciju māksla, mazāk tradicionālie mākslas veidi. Ja rezidences ir kompleksā ar galeriju, tad īpašnieks aicina sev tīkamus autorus vai tos, kuri ir komerciāli izdevīgi.

Tāda ir dzīves realitāte, kura pamazām pārņem arī Austrumeiropu. Daudzi radošie nami pārtop par parastiem atpūtas namiem, jo mākslas aktivitātes vairs netiek regulāri sponsorētas no „augšas” – vairs nav valsts pasūtījuma. Brīvā tirgus apstākļos Austrumeiropas teritorijā ir parādījusies jauna mākslas simpozija forma, kā perspektīva tendence ražotāja un mākslinieka savstarpējās attiecībās. Viens no veiksmīgiem piemēriem ir čehu porcelāna rūpnīcas ikgadēji organizētais porcelāna dizaina simpozijš Dubi pilsētā (no 1995.g.).

Čehu porcelāna rūpnīca Dubi pilsētā

Dubi atrodas Čehijas pusē pierobežas zonā ar Vāciju. Tā ir teritorija, kas pirms Otrā pasaules kara atradās Vācijas sastāvā, senais nosaukums vācu valodā – *Eichwald*. Visā šajā reģionā ir baltmāla atradnes un senas porcelāna ražošanas tradīcijas. Vairākās mazpilsētās vēl joprojām veiksmīgi darbojas porcelāna rūpnīcas, piemēram, Dubī, Duhcovā, Karlovi Varos un citās. Kā jau tika minēts visas šīs rūpnīcas kādreiz bija dibinātas vācu teritorijā, tāpēc loģiski, ka šeit ir saglabājušās vācu porcelāna tradīcijas.

Reģionālajā mākslas un vēstures muzejā Teplicas pilsētā ir bagātīga porcelāna kolekcija, kas liecina par šīs nozares attīstību 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā. Art Nouveau vai Jūgendstila ietekme ir jūtama visos lietišķās mākslas eksponētos priekšmetos.

Dubi porcelāna rūpnīcas vēsture sākās ar 1864. gadu, kad vietējais uzņēmējs Antons Činkels (Anton Tschinkel) iegādājās savā īpašumā dzirnavas „Buschmühle” un nodibināja keramikas ražotni (Cesky porcelain Dubi, history, 2009). Sākumā tā bija tikai majolikas produkcija, bet vēlāk 1871. gadā sāk ražot arī smalkākas lietas no porcelāna. 1885. g. saimnieks bankrotēja un pārdeva savu uzņēmumu vācu firmai O. C. Teuchert. Fabrikas nosaukumu tika nomainīts uz „Filliale Eichwald der Meissen Ofen und Porzellanfabrik”. 1. attēlā ir redzams produkcijas marķējums no 1886. g. (Feix, 2013: 5).



1. attēls. „Meissen” marķējums fabrikas produkcijai no 1886. Foto: J. Loginova.

No šī brīža porcelāna fabrikai bija arī sava specializācija – ražot porcelāna izstrādājumus ar slaveno Meisenes „Zwiebel muster” rakstu, kas bija viens no populārākajiem tā laika zīmoliem un tika ražots Meisenē jau kopš 1739. gada (Meissen Couture, Skatīts 30.04.2014.). Zīmējums – leģenda, kas drīzumā varētu svinēt savu trešo tūkstošgadi! Šī zīmējuma autors ir Johans Dāvids Krečmārs (Johann David Kretschmar). Meisene bija modes noteicēja porcelāna ražošanā un daudzas fabrikas kopēja Meisenes slavenos paraugus. „Zwiebel muster” vai citādi sauktais „Blue Onion” ir zils kobalta zemglazūras apgleznojums uz balta porcelāna virsmas izmantojot par pamatu izsmalcinātas rokoko formas. Neskatoties

uz to, ka rūpnīcai vairākārt mainījās saimnieki un nosaukumi, kā arī produkcijas marķējums izstrādājuma otrajā pusē, dekora tradīcijas ir palikušas nemainīgas arī šodien.

Dubi rūpnīca saglabāja tradicionālo stilu, kā arī „Zwiebel muster” dekoru dažādās variācijās. Izmantojot šo zīmējumu, katra rūpnīca liek savu „parakstu” vai fabrikas apstiprināto zīmogu apakšā, pēc kura var atšķirt ražotāju. Meisenes manufaktūra vienmēr ir iezīmējusi savu porcelānu ar diviem sakrustotiem zobeniem apakšā, bet Dubi rūpnīca izmanto tikai atsauci uz „Zwiebel muster” un savā firmas zīmogā fabrika ir saglabājusi arī veco nosaukumu “Rojal Duh Bohemija”. 2. attēlā ir redzams paraugs no Dubi rūpnīcas muzeja patstāvīgas ekspozīcijas.



2. attēls. „Zwiebel muster” paraugs no Dubi rūpnīcas muzeja. Foto: J. Loginova.

Pēdējais īpašnieks kopš 1991. gada ir Čehu porcelāna akciju sabiedrība Dubi, kurai pieder divi rūpnīcas iecirkņi Dubi un Duhcova. Iepriekš, sociālisma laikā, visā Austrumeiropas teritorijā bija līdzīgi organizēta ražošana, eksistēja valsts pasūtījums un valsts plāns, kāds „augšā” zināja, ko un cik vajag saražot. Latvijas Mākslas akadēmijas studenti vienmēr brīnījās, kāpēc Rīgas porcelāna rūpnīca ražo tik neinteresantus traukus? Kāpēc ārzemēs TAS ir iespējams? Kur paliek visas interesantās studentu kursa darbu idejas, kāpēc neviens nav ieinteresēts tās ražot? Protams, viena daļa pircēju vienmēr pieturēsies pie klasiskām vērtībām un pirks tradicionālos „Zwiebel muster” traukus, bet otrai daļai gribēsies kaut ko jaunu, modernu, nebijušu. Tagad vairs nav valsts pasūtījuma – tu esi tik bagāts (vai nabags!), cik esi gudrs un attapīgs tirgus ekonomikas apstākļos. Tagadējais Dubi rūpnīcas direktors nebaidās no jauniem eksperimentiem. Viens no tiem ir radošie simpoziji rūpnīcas paspārnē ar konkrētu mērķi – izmantot idejas ražošanā.

Dubi porcelāna rūpnīcas organizētie radošie simpoziji

Čehu rūpnīca organizē pamīšus divu veidu simpozijus: viens ir tendēts uz apgleznošanu, otrs – uz formu. Parasti grupa sastāv no 20-25 māksliniekiem. Rūpnīcas mērķis ir iegūt savā īpašumā interesantus autordarbus un „kolekcionēt” idejas ražošanai. Katrs mākslinieks daļu no izveidotiem darbiem dāvina rūpnīcai, kā pateicību par iespēju izmantot rūpnīcas resursus savam radošajam darbam. Tālāk rūpnīca var rīkoties pēc saviem ieskatiem, piemēram, izmantot piedāvāto dizainu kā etalonu ražošanai vai pārdot starptautiskās mākslas darbu izsoles kolekcionāriem, vai arī eksponēt tos rūpnīcas muzejā.

Starptautiskie porcelāna zemglazūras gleznošanas simpoziji „Tradīcijas un iespējas”. Apgleznošanas simpozijos tiek realizēti lielformāta darbi zemglazūras kobalta tehnikā. Katru gadu sortiments mainās. Kā apgleznošanas virsmas tiek sagatavotas speciāli šim simpozijam izveidotas porcelāna priekšmetu formas, kas netiek tirāžētas kā masu produkcija, lai celtu izveidoto mākslas darbu vērtību. Parasti masu produkcijas izmērs tiek ierobežots ar konveijera iespējām. Lielākus priekšmetus izgatavo atsevišķi nelielā tirāžā, izmantojot speciālu apdedzināšanas režīmu. Lielās grīdas vāzes augstumā līdz 70 cm, apaļi un pilnīgi plakani dekoratīvi porcelāna panno un citi ekskluzīvi priekšmeti tiek sagatavoti kā pusfabrikāti pēc pirmās apdedzināšanas un bez glazūras. Katrs mākslinieks apglezno

paredzēto priekšmetu komplektu dubultā apjomā, lai viens paliktu rūpnīcai un otru mākslinieks varētu paturēt sev.

Zemglazūras kobalta apgleznošana pieprasa no autora zināmu meistarību un trenētu roku. Ja virsglazūras tehnikā uz spīdīgas glazētas virsmas var izdarīt dažādus labojumus un bez pēdām notīrīt neizdevušos gleznojuma fragmentu, tad zemglazūrā vajag gleznot ar vienu piegājienu, jo krāsa uzreiz iesūcas neglazētā, porainā virsmā un to vairs nav iespējams labot. Zemglazūras gleznošana ir līdzīga akvareļa teknikai. Lai gleznojums izskatītos svaigs un nesamocīts, vajag censties uzgleznot to ar vienu elpas vilcienu, ”ALA PRIMA”.

Apskatot vairāku simpoziju veikumu, zemglazūrā apgleznotos darbus var sagrupēt divās kategorijās: monohromā glezniecība un polihromā glezniecība. Vairākus gadus tika pieņemta tikai tradicionālā monohromā glezniecība ar kobaltu. Vienu vai divus gadus eksperimenta veidā dalībniekiem tika piedāvāta iespēja veikt sarežģītāku uzdevumu un gleznot polihromās kompozīcijas.

Pēc gleznošanas manieres simpozijā veidotos darbus var iedalīt piecās grupās.

Klasiskais gleznojums otas vilcienu tehnikā. Kā piemēru var minēt čehu mākslinieka Jiri Kožičeka darbus, kurš regulāri piedalās arī akvareļu plenēros un viņa gleznošanas maniere uzreiz to parāda. Ļoti spēcīgi, pārliecinoši, platas otas vilcieni, viss gleznojums ir viegls, caurspīdīgs un gaisīgs (skat. 3. att.). Autors ļoti labi pārzina otas vilciena gleznošanas tehniku, kas ir ļoti iecienīta klasiskajā porcelāna apgleznošanā un pielieto šos tehniskos „knifus” savos radošajos darbos. Piemēram, izmantojot dažādas formas un biezuma otiņas, panāk ar vienu otas triepienu zīmējuma apjoma izcelšanu variējot ar krāsas konsistences izmaiņām viena triepiena robežās.



3. attēls. Jiri Kožičeks "Klasiskais gleznojums otas vilcienu tehnikā". Foto: J. Loginova.

Grafiskais gleznojums. Daudzi autori bieži pielieto grafiskā zīmējuma paņēmienus, kur galvenais izteiksmes līdzeklis ir līnija. Svarīgi ir izvēlēties pareizo krāsas konsistenci, lai līnija nav par bālu vai par intensīvu, kas varētu negatīvi atsaukties uz gleznojuma kvalitāti. Otiņas dizainam arī ir liela nozīme, lai līnija iznāk pietiekami veikla visā garumā. To var vērot lietuviešu mākslinieces Jolantas Kvašytes darbos.

Gleznojums ar aerogrāfu (skat. 4. att.). Izmantojot smalko aerogrāfu var panākt maigas, vieglas gaisīgas pārejas, pūkainas virsmas efektu, ko plaši izmanto ainavu glezniecībā. Kombinējot to ar aizsargtrafaretēm un, nosedzot dažas kompozicionālās daļas, var panākt arī konkrēta laukuma precīzu nodalīšanu.



4. attēls. Gleznojums ar aerogrāfu. Foto: J. Loginova.

Zemglazūras dekolū pielietošana. Tas ir rūpnieciskās ražošanas paņēmieni, kuru mākslinieki izmanto autoru maztirāžās, veidojot dekolus pēc saviem oriģināliem zīmējumiem un kombinējot katrā darbā dažādos salikumus, panākot katra eksemplāra neatkārtojamību. Piemēram, Čehu mākslinieka Miroslava Olivas kompozīcijas.

Kombinētā tehnika. Protams, tas ir visiecienītākais veids, jo nevajag pieturēties pie viena paņēmiena un pēc vajadzības var miksēt vairākas tehnikas. Piemēram, lietuviešu māksliniece Dalia Laučkaite-Jakimavičiene plaši izmanto zemglazūras dekolus kopā ar gumijotiem ornamentāliem spiedogiem papildinot to visu ar otas gleznojumu.

Starptautiskie porcelāna krūzīšu dizaina simpoziji „Tradīcijas un iespējas”. Katru otro gadu notiek porcelāna dizaina simpoziji par krūzītes tēmu. Katrs pretendents aizsūta pieteikumu ar ideju skicēm, iekļaujoties rūpnīcas noteiktajos parametros, jo rūpnieciskā ražošana ir saistīta ar zināmiem standarta ierobežojumiem. Parasti tie ir divi modeļi krūžu formām: viena krūze ir zemāka un platāka, otra – slaidāka un augstāka. No visiem piedāvājumiem tiek atlasīti 20-25 simpozija dalībnieki. Agrāk, pirmajos simpozijos divu nedēļu pasākums visiem māksliniekiem bija pilnībā apmaksāts, bet šobrīd situācija ir mainījusies. Simpoziji ir kļuvuši ļoti populāri, gribētāju ir daudz un rūpnīca var diktēt sev izdevīgākus noteikumus, tāpēc pēdējos gados par vairākiem pakalpojumiem ir jāmaksā pašiem, kā arī jāparaksta līgums, ka autors neiebilst, ja rūpnīca izmanto viņa idejas komerciolūkos.

Rūpnīcai, protams, ir savas intereses un savi darbu vērtēšanas kritēriji:

- 1) strikti tiek noteikta priekšmeta funkcija – praktiski lietojama krūze ar osu;
- 2) jāievēro ergonomikas principi – piedāvātam dizainam ir jābūt ērtam lietošanā;
- 3) nemazāk svarīga ir arī estētiskā priekšmeta funkcija, jo katram gribas savās mājās redzēt oriģinālu un vizuāli baudāmu krūzīti;
- 4) rūpnieciskajā ražošanā ļoti svarīgs kritērijs ir tehnoloģiskums.

Izvērtējot katra dizainera skices, rūpnīcas komisija jau uzreiz pirms simpozija atsijā netehnoloģiskus variantus. Paliek tikai tādi, kuri ir piemēroti porcelāna tehnoloģijai.

Lai divu nedēļu darbs būtu maksimāli produktīvs, pirms simpozija pēc autora rasējuma jau iepriekš tiek izgatavotas palīgformas maztirāžai. Darba procesā atbildīgie par simpoziju rūpnīcas darbinieki (formētāji, glazētāji, apstrādātāji utt.) cenšas palīdzēt māksliniekiem (ja autors uzticas un ļaujas!). Zinot, ka pēc obligātās programmas izpildes, katrs var pastrādāt priekš sevis individuāli, mākslinieki cenšas maksimāli izmantot piedāvāto rūpnīcas darba laiku – no pulksten 6:30 rītā līdz 19:00 vakarā. Daudzi mākslinieki ir brīvas profesijas pārstāvji ar nenormētu darba laiku, tāpēc mājās nav tādas nepieciešamības celties 6:00 no rīta, bet šeit „pareizais” dienas režīms sakārtojas ļoti ātri, jo pulksten 6:15 no viesnīcas atiet rūpnīcas atsūtītais autobuss un 6:30 sākās rūpnīcas darbs. Pie tik labas darba organizācijas darba ražīgums ir fantastisks! Noteiktais maksimālais apjoms katram dalībniekam ir 90 priekšmeti. Rūpnīcas komisija izvēlas desmit eksemplārus no katra autora, bet pārējos darbus katrs var ņemt (bez maksas) savā īpašumā kā atlīdzību par sniegto garīgo potenciālu.

Jau divdesmit gadu garumā kopš eksistē šie simpoziji, formveides uzdevums nav mainījies, jaunā dizaina krūzītēm par pamatu tiek pieņemti vieni un tie paši parametri un tiek piedāvātas vienādas tehniskās izgatavošanas iespējas. Šis laika posms ir par īsu, lai runātu par globālām stila ietekmēm porcelāna formveidē, drīzāk stilu dažādība, kas parādās dalībnieku darbos ir izskaidrojama ar katra autora individuālajām prioritātēm. Tāpēc apskatoties viena simpozija rezultātus veidojas raksturīga kopaina, kas liecina par piedāvājuma daudzveidību. 2013. gada 12. Starptautiskajā Porcelāna Dizaina simpozijā piedalījās septiņu valstu pārstāvji:

- Čehija (Hana Novotna, Petr Huza, Miroslav Oliva, Karel Frantel, Joo Kawasumi);
- Francija (Christian Couty, Marie-Evelyne Savorgnan, Michel Goldstyn, Eva Roučka);

- Japāna (Makoto Komatsu, Hikari Masuda, Shinobu Kanayama, Keiichi Tanaka, Aya Yamanobe);
- Latvija (Jevgeņija Loginova, Anatolijs Borodkins);
- Lietuva (Dalia Laučkaite-Jakimavičiene);
- Slovēnija (Nika Stupica);
- Vācija (Anne Reobler, Ulrike Sandner).

Kā jau tika minēts, katrs autors projektē tikai divas pamatformas, bet rezultātā katram autoram ir 90 krūzīšu kolekcija, katra no tām ir pilnīgi savādāka. To var panākt ar detaļu variācijām un dekorējumu.

Dekorēšana ar dekoliem. Tas ir visizplatītākais rūpnieciskais dekorēšanas veids.

Dekli ir novelkamās bildītes, izpildītas sietspiedes tehnikā, pielietojot zemglazūras vai virsglazūras krāsas. Čehu mākslinieks K.Frantels pielieto ļoti **konkrētu kompozicionālu dekorēšanas principu**. Projektējot krūzītes dizainu, virsglazūras apgleznojumam tiek paredzēta īpaša vieta. Cilindriskai pamatformai tiek nošķelta viena mala, veidojas kontrasts starp izliektu un līdzenu virsmu. Visi dekora piedāvātie varianti tiek izvietoti uz līdzeni nošķeltās virsmas izmantojot tikai rūpnieciski piedāvātos dekolu, vai tās būtu puķītes, vai strīpiņas, vai pumpiņas. Šis dizaina piedāvājums ir ļoti adoptēts rūpnieciskai ražošanai. (skat. 5. att.).



5. attēls. Karels Frantels “Dekorēšana ar dekoliem”. Foto: J. Loginova.

D. Laučkaite-Jakimavičiene no Lietuvas ir interesanta ar saviem individuāli darinātiem **dekoliem foto tehnikā**. (Zoviene, 2009: 62). Foto tēmas tiek aizgūtas no viduslaiku gleznām (skat. 6. att.), savā kompozīcijā savienojot tās ar pavisam negaidītām lietām, piemēram, fotogrāfiski precīzām sūdu mušām, padarot sižetu pavisam sirreālistisku.



6. attēls. Dalia Laučkaite-Jakimavičiene “Dekli foto tehnikā”. Foto: J. Loginova.

Cits čehu autors P. Huza strādā par datorgrafikas pasniedzēju mākslas pedagoģijas nodaļā, kas noteikti atstāj iespaidu uz viņa radošiem darbiem. Piedāvātais krūzītes dizains neatšķiras ar īpašu formas siluetu – tas ir stabils, plata diametra cilindrs ar robustu, pasmagu proporcijā, vīrišķīgu osu, cilpas formā. Apgleznojumā tiek izmantoti **dekoli ar individuālā dizaina zīmējumu**. Māksliniekam ir tuvāks precīzs un sauss uz datora izveidots zīmējums, nevis brīvi ar roku zīmētā grafika. Dekolos iestrādātie burti pārvēršas par vārdiem un tekstiem dažādos kompozicionālos salikumos uz krūzītes virsmas, pildot ne tikai estētisko funkciju, bet

sniedzot skatītājam arī kādu informāciju. Burtu forma ir izveidota it kā no plānas papīra strēmeles, kas piešķir apgleznojumam telpiskumu un dziļumu.

Čehu mākslinieks M. Oliva arī izmanto dekolu ar savu oriģinālo zīmējumu. Bet ir atšķirības gan pašā procesā, gan gala vizualizācijā. M. Olivas zīmējumi ir veidoti no rokas, var redzēt smalkas otiņas dzīvo līniju. Tālāk šis gleznojums ir pārtapis par *zemglazūras dekolu*, kur tiek izmantota zemglazūras kobalta krāsa uz augstiem apdedzināšanas grādiem (skat. 7. att.).



7. attēls. Miroslavs Oliva “Zemglazūras kobalta dekols”. Foto: J. Loginova.

Galvenā tehnoloģiskā atšķirība, kas ietekmē vizuālo izskatu, ir apgleznojuma „attiecībās” ar izstrādājuma glazēto virsmu. Virsglazūras variantā porcelāna izstrādājuma pamatglazūra nekūst, gleznojums uzkūst tikai pa virsu glazūrai, bieži vien uzklātais zīmējums izskatās paciets, kā ar eļļas krāsu gleznots. To var novērot P. Huzas burtu kompozīcijās. Bet zemglazūras variantā kūst abi slāņi reizē, zīmējuma robeža tiek vairāk sapludināta ar fonu, gleznojums izskatās mīkstāks. Šo principu izmanto M. Oliva.

Laukuma noklāšana ar aerogrāfu arī ir populārs paņēmiens rūpnieciskajā ražošanā. Čehu māksliniece H. Novotna ir Starptautiskās Ženēvas keramikas akadēmijas biedre. H. Novotnas ietekmes avots ir bambuss. Koniska krūzītes pamatforma ar nedaudz paplašinātu augšu tiek papildināta ar netradicionālas formas osu, kas ir izveidota bambusa kāta formā. Stilistiski ļoti tīras, precīzas, kārtīgi un kvalitatīvi nostrādātas formas. Piedāvātais dekorējuma variants ar tīriem krāsainiem laukumiem tikai pastiprina šo tīrā dizaina kvalitāti. Nekādu nejaušību, neprecīzu līniju vai romantisku puķīšu – viss ir precīzi nomērīts un sakārtots pēc tonīšiem. Šī tonālā daudzveidība apliecina katras krūzītes individuālo izpildījumu (skat. 8. att.).



8. attēls. Hana Novotna “Laukuma noklāšana ar aerogrāfu”. Foto: J. Loginova.

Otas gleznojumu mākslinieki parasti pielieto individuālos autordarbos. Katrs eksemplārs ir vienreizējs un neatkārtojams (Lewing, 2007: 50). Vēlāk, protams, veiksmīgāko paraugu var mehanizēt un adoptēt rūpnieciskai ražošanai. Šajā simpozijā klasisko gleznošanu ar otas vilcieniem ir izvēlējusies māksliniece no Japānas A. Yamanobe.

Spēle ar glazūrām. N. Stupica no Slovēnijas „zīmē” ar glazūru, šis paņēmiens tiek aizgūts no tautas mākslas dekorēšanas tradīcijām. Krūzīšu formas apaļīgas, olveidīgas, nedaudz atgādina tautas mākslas māla podu formas. Dekorējumā izmantoti ļoti vienkārši ornamentāli kārtējumi ar svītriņām un punktiņiem dažādos rakstu salikumos un atšķirīgos

tehnoloģiskos izpildījumos, kas papildus rada dekoratīvus efektus, izmantojot spīdīgas un matētas virsmas kontrastu vai iekrāsotas glazūras raksta efektu uz baltas porcelāna virsmas. Līdzīgus eksperimentus veic franču māksliniece M. E. Savorgnan. Tehnoloģiski atrodot pareizo veidu kā uzklāt glazūru, padarot glazūru biežāku un grūtāk kūstošu var izstrādāt ļoti apjomīgu, bet caurspīdīgu zīmējumu. M. E. Savorgnan darbos tie nav tikai punktiņi un citi ornamentāli zīmējumi, kā var vērot Slovēnijas mākslinieces N. Stupicas darbos, uz lielākiem porcelāna priekšmetiem tie pārvēršas par šizetiskiem stāstiem, kur tiek izstrādāta arī attiecīga kompozīcijas koloristika. Spēli ar glazūrām turpina Latvijas mākslinieks A. Borodkins. Atšķirībā no iepriekšējām autorēm, kuras izmanto spīdīgu līniju uz matēta fona, mākslinieks veido matētu zīmējumu uz spīdīga glazūras fona, pielietojot gravēšanas metodi nepiededzināta glazūras kārtā. Šis tehniskais paņēmieni ļauj veidot sarežģītākus un smalkākus, gaisīgus un vizuālojošus zīmējumus.

Reljefs var būt iestrādāts formā – šāda metode ir ļoti adaptēta rūpnieciskajā ražošanā. Piemēram, J. Kawasumi, Mākslas augstskolas students no Prāgas, čehu puisis ar japāņu saknēm, dekorē savas vienkāršas cilindriskas formas krūzītes ar smalku ģeometrisku reljefu un pielieto maigi iekrāsoto zaļgani caurspīdīgo glazūru, lai izceltu fakturētās virsmas dekoratīvo efektu. Individuāliem darbiem daži mākslinieki izmanto īpašas tehnikas, pielietojot zīmējuma virsmas aizsargāšanas metodi ar lakas kārtu, katram eksemplāram iegūstot vienreizēju, neatkārtojamo rezultātu. Šādu metodi izmantoja franču mākslinieks M. Goldstins un Latvijas māksliniece J. Loginova.

Dekorēšana ar veidotiem elementiem. Jebkura tiražētā krūzīte kļūst unikāla, ja tā tiek papildināta ar ekskluzīvām, no rokas veidotām detaļām. Šeit jāizceļ jaunās vācu mākslinieces A. Reubler darbi. Savu sākotnējo profesionālo izglītību A. Reubler ir ieguvusi Meisenes porcelāna rūpnīcas dibinātā amatniecības skolā, kur gatavo speciālistus rūpnīcas vajadzībām. Šeit varēja iemācīties daudzas specifiskas porcelāna tehnikas, piemēram, porcelāna ziedu izgatavošanu, ko viņa labprāt pielieto savos radošos darbos, veidojot romantisku noskaņu.

H. Masuda no Japānas izmanto pašu krūzītes atlieto pamatformu, kā jēlmateriālu tālākam plastiskam veidojumam. Parastas cilindriskas formas pārtop par izteiksmīgiem draugu portretiem.

Dažādas osas. Vienai un tai pašai krūzītes formai, pieliekot dažādas osas, var kardināli mainīt priekšmeta raksturu. Šo paņēmieni izmantoja gandrīz visi simpozija mākslinieki. Šī simpozija veiksmīgākais piemērs ir profesors M. Komatsu no Japānas (Komatsu, 2011). Viņš bija sagatavojis divu roku un divu kājiņu formu komplektu. Izmantojot šīs detaļas, krūzītes it kā atdzīvojas, personificējas. Jaatzīst, ka katra simpozija rezultāti ir ļoti daudzveidīgi un interesanti – rūpnīca iegūst labu autordarbu kolekciju.

Secinājumi

Rietumeiropas pieredze rāda, ka porcelāna dizains attīstās ciešā saistībā ar ražošanu, kura kalpo kā materiāli tehniskā bāze māksliniekiem, izmantojot dažādas sadarbības formas, par ko liecina arī citu rūpnīcu pieredze. Atsaucoties uz simpozija ietvaros rīkoto franču mākslinieka un Limožas Porcelāna rūpnīcas dizaina asociācijas prezidenta Kristiāna Koti (Christian Couty) lekciju „Porcelāna gars”, var secināt, ka citās rūpnīcās notiek līdzīgi procesi, proti, projektu konkursi un dažu mēnešu sadarbības līgumi ar apstiprinātiem māksliniekiem.

- Parādās jaunas sadarbības formas starp ražotāju un mākslinieku, proti, simpoziji, kas ir grupas darbs pie vienojošas tēmas, vai individuālie projekti, kas ir īslaicīgs sadarbības līgums ar vienu autoru.
- Mērķis ir viens: pieaicināt svaigus spēkus no ārpus, rast jaunu impulsu attīstībai.

- Citu valstu māksliniekiem ir iespēja piedalīties šajā konkursā, lai būtu abpusējs ieguvums. Mākslinieks izmanto ražotāja bāzi, veidojot savu autorkolekciju, daļās profesionālā pieredzē ar citiem dalībniekiem.
- Salīdzinoši īsā laikā ražotājs iegūst daudzveidīgu autordarbu kolekciju, kuru var izmantot pēc saviem ieskatiem.
- Ilgtermiņa simpoziju pieredze, konkrēti Dubi pilsētas Porcelāna rūpnīcā, ļauj likt pamatu porcelāna dizaina muzejam, kas ir reāla, taustāma liecība par konkrētu vēstures posmu porcelāna dizaina attīstībā Austrumeiropas reģionā, jo simpozijš apvieno dalībniekus no vairākām valstīm. Tādā veidā tiek publiskots mākslinieku sniegums, savukārt pētniekiem ir iespēja iepazīties ar šo kolekciju, ievietot to dizaina vēstures hierarhijā un analizēt to starptautiskajā kontekstā.

Summary

The author is interested in the traditions of art symposiums in the Eastern Europe and their impact on the development of ceramics in general. Since her first participation in the all-Union symposium in the Dzintari Creative Center in 1982, the author has acquired a versatile professional experience participating in numerous international symposiums in Latvia, Lithuania, Estonia, Germany, Finland, Czech Republic and Russia, as well as organizing annual international art symposiums in the international education and art center Zvartava of the Latvian Artists' Union since 2000. The analysis of the obtained material allows her to systematize experience and observations during a longer time by using both quantitative and qualitative research methods. Symposium is an event that unites specialists of a certain branch to tackle a problem or an issue. During art symposiums, artworks are usually created for a particular project.

Analyzing traditions of symposiums in the Eastern Europe we can assert that under Socialism all art centers were supported by the State and served to attain its goals. On the one hand, the State institutions wanted to keep creative people under control within the framework of socialist ideology. But, on the other hand, art has always been one of the major objects of representation and the Soviet Union wanted to showcase its cultural achievements in international venues as validation of the advantages of socialism and to demonstrate its “non-politicized” face.

In the free-market conditions there are also other forms of symposiums, mostly commercially oriented. One of them is symposium as a Master class. Private art centers organize educational art courses, symposiums and festivals, where every amateur artist on his own account, is able to have a good time or learn something new.

Another very popular kind of art centers is AIR – artists in residence, where they can individually apply for working there for a period of time. As a rule, the participant covers all expenses himself. This principle is followed by the Hungarian International Ceramics Studio (ICS) in Kechkemet.

Nowadays a new form of art symposium has emerged in the Eastern Europe. Being a short-term and productive way of cooperation it marks a promising tendency in interrelations between a producer and artist. A successful example of it is an annual symposium of porcelain design organized by a Czech porcelain factory in the city of Dubi.

The aim of this article is to attract attention to the phenomenon of art symposiums and their impact on the processes of art development, particularly accentuating the sphere of porcelain design. The changes in the motivation of symposiums in the course of time are being updated as they definitely have an impact on the interrelations between organizers and participants. Who are the organizers? Who finances them? The state? A public organization? Participants? What is the aim? What is the result like? Who gains and what?

In this article the porcelain design symposiums at the Český porcelain a.s. Dubi are being investigated. Since 1995 the factory has been alternately organizing two kinds of symposiums: one of them focuses on porcelain painting, the other on the porcelain form. Usually the group involves 20-25 artists. High level porcelain specialists from different countries are selected in a competition and invited to take part. The factory aims at acquiring unique works by the artists and “collecting” ideas for manufacturing. Each artist leaves some of his artworks at the factory as a gratitude for the possibility to make use of the factory's resources for his creative work. Afterwards the factory can do what they want, for instance, use the artwork as a design standard for production or sell it to art collectors in the international auctions.

The artworks created in these symposiums have not been documented regularly and methodologically. Only now, after nearly 20 years, the factory managers decided to set up a museum and to systematize the obtained objects. Since the author of this article has participated in three events within 10 years, she can explore the designers' performance in these projects and analyze the symposium results in the dynamics of development.

By analyzing the results of several symposiums, we can conclude that the assignment of form-making has not changed at all. A cup of new design is being made according one and the same parameters, and execution

possibilities are the same for everybody. The given time period is too short to consider the global impact of style on the porcelain form-making. We could rather account for the variety of styles in the participants' artworks considering the priorities established by each artist.

While describing the accomplishments of symposiums organized by Czech Porcelain factory it is possible to judge of their significance in terms of porcelain design development, which, in its turn, facilitates the growth of industry, as well as to see a new, productive form of cooperation between a producer and artist, thus, bringing together different viewpoints of an individual free-lance artist and producer for the creation of porcelain design.

The long-term symposium experience allows us to lay the foundation for the porcelain design museum, which is a real, tangible evidence of a definite historical period in the development of porcelain design in the Eastern Europe, as symposiums unite participants from various countries. It is a way how to make artists' creations public and enable researchers to get acquainted with the collection in order to assess and analyze it in the international context.

Literatūra un avoti

1. *Cesky porcelan Dubi, history.* (2009). Skatīts 25.03.2014. <http://www.cesky.porcelan.cz/en/about-company/history>.
2. Feix, V. (2013). *100 let Českého porcelánu a.s. (Catalog)*. Dubi, 5.
3. *International Ceramics Studio.* (2005). Skatīts 14.02.2014. <http://www.icslu.org/>.
4. Krūmiņa, A. (2000). *Dzintaru Mākslinieku nams. Vēsture. Funkcijas. Nozīme.* (Maģistra darbs). LMA: Rīga.
5. Lewing, P. (2007). *China Paint & Overglaze.* By The American Ceramic Society.
6. *Makoto Komatsu dizains.* (2011). Skatīts 10.01.2014. <http://www.makoto-komatsu.com/>.
7. *Meissen Couture.* Skatīts 30.04.2014. <http://www.meissen.com/de/historische-stuecke>.
8. Muižniece, R. (2006). *Cita pasaule. Pēteris Martinsons.* Rīga: Galerija Daugava / AS Preses nams.
9. Spektors, A. (2014). *Skaidrojošā vārdnīca.* Skatīts 28.03.2014. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=simpozijis>.
10. Zoviene, D. (2009). *Dalia Laučkaitė-Jakimavičiene. Contemporary Lithuanian Artists.* LR kultūras fonds / tipogr. „Sapnu sala”, 62-63.

LATVIJAS RIETUMU REĢIONA PILSĒTU PLĀNOJUMS UN APBŪVE 18. GADSIMTĀ

Planning and Construction of Western Region Cities of Latvia in the 18th Century

Silvija Ozola

Rīgas Tehniskās universitātes Liepājas filiāle, e-pasts: ozola.silvija@inbox.lv

Abstract. *Planning and construction of Western region cities of Latvia was created in the course of several centuries. Cities of the Courland Bishopric and the Livonian Order – Golding (today's Kuldīga), Hasenpoth (today's Aizpute), Windau (today's Ventspils) and Piltene – developed as agglomerations. City planning by fortress was created around non-regular form market square near the crossroads of main land roads and water roads. The architectural dominant of spatial composition was fortress with chapel or chapterhouse.*

In the Duchy of Courland and Semigallia on 28 February, 1567 the Landtag of Courland took a decision on building of Lutheran churches, schools and hospitals. Lutheran religion was declared as official religion in the Duchy of Courlandia and Semigallia. The understanding of city architectonic spatial planning changed – the construction of centres was created nearby churches and the main spatial dominant of city construction in 17th century became a church by the market square in the site of traffic main roads' junction. Planning and road network developed in towns, but construction was created by wooden houses, that were characteristic to rural regions. Cities became typologically different.

The events of The Great Northern war at the beginning of 18th century promoted not only the improvement of city defence measures and the perfection of fortification system, but also influenced significantly the further development of cities: street and square systems of functionally different significance became important in planning. City construction, which was complemented with buildings that were for public functions, became varied.

The aim of the study: *to analyze the development of towns of the Duchy of Courlandia and Semigallia in 18th century, to ascertain the common and different spatial composition characteristics of planning and construction.*

Keywords: *construction, church, composition, city, planning.*

Ievads

Prūsijas-Livonijas sauszemes karaceļš un varas centri tā tuvumā pēc Vācu ordeņa sekularizācijas 1525. gadā zaudēja militāru nozīmi: samazinājās satiksmes maģistrāles izmantošana un daudzus cietokšņus pameta. Livonijas karš (1558-1582) izjauca Livonijas valstu konfederāciju un 1562. gada 5. martā tika izveidota no Polijas atkarīga Kurzemes un Zemgales hercogiste (*Ducatus Curlandiae et Semigalliae*). Par jaunās valsts pirmo hercogu kļuva Livonijas ordeņa pēdējais mestrs Gothards Ketlers (Godthart Kettler, 1517-1587), kurš bija dedzīgs luterānis. Viņam bija jāizveido jauna varas un pārvaldes sistēma, jānodrošina hercogistes teritorijas integritāte un jārūpējas par dinastijas turpināšanu. Gothards Ketlers 1566. gada 21. martā Kēnigsbergā (*Königsberg*) apprecēja Meklenburgas hercoga Albrehta VII (Albrecht VII; 1486-1547) meitu, princesi Annu (1533-1602) un izraudzīja Prūsijas hercogisti (1525-1618) par paraugu Kurzemes un Zemgales hercogistes attīstībai. Jaundibinātajā valstī par oficiālo reliģiju pasludināja luterticību. Aktuāla kļuva dievnamu būvniecība. Kurzemes landtāgs 1567. gada 28. februārī pieņēma lēmumu par baznīcām, skolām, hospitāļiem un „citām derīgām lietām” (LVVA-1). Valstī nolēma izveidot hospitāļus-nabagmājas, celt luterāņu baznīcas un pie astoņām no tām ierīkot skolu.

Mītavā (*Mitau*, mūsdienu Jelgava) 1570. gada jūnijā notika landtāgs, kurā apsprieda baznīcai aktuālus jautājumus. 1570. gada 25. jūnijā sastādīja Gotharda privilēģiju (*Privilegium Gotthardinum*) (LVVA-2) un vēlāk to apstiprināja. Hercogam un muižniekiem, kuri savā pārvaldījumā bija ieguvuši pilsētas un miestus (*Hackelwerk*), atļāva pārvadāt preces, tirgoties bez nodokļu maksas un ierīkot krogus. Lēņi kļuva par mantojamu privātīpašumu.

Mācītājiem būvēja mācītājmuižas labāku dzīves apstākļu nodrošināšanai. Vācu tautības nespējniekiem ierīkoja hospitāļus-nabagmājas, bet zemniekus aicināja pašiem parūpēties par nespējīgajiem savas ģimenes locekļiem. Hercogs gādāja par skolu dibināšanu.

Vācu un Livonijas ordeņvalsts varas centru nocietinātajos kompleksos ap iekšpagalmu izvietoja korpusus, bet vārtu tornis ar tajā ierīkotu galveno ieeju kļuva par arhitektonisku dominanti un organizēja apkārtējo telpisko vidi. Kurzemes un Zemgales hercogistes pilsētās un miestos nocietinātās daudzfunkcionālās būves pārveidoja par rezidencēm. Sauszemes maģistrāļu sateces vietās ārpus cietokšņa norisinājās saimnieciskas aktivitātes un tirdzniecība, un tur dažādu sabiedrisku funkciju nodrošināšanai būvēja jaunas un pielāgoja esošas celtnes. Rātsnamu, skolu, patversmi, aptieku un citas sabiedriskas ēkas, kā arī mājokļus izkārtāja ap tirgus laukumu. Veidojās centrisks plānojums. Tirgus laukuma tuvumā uzbūvēja luterāņu draudzes dievnamu – vienjoma celtni ar poligonālu altāra apsīdu. Galveno ieeju izbūvēja no celtnes apjoma izvirzītā ar piramidālu jumtu vai smaili segtā kvadrātiska plānojuma tornī. Attīstoties ceļu tīklam, lauku vidē būvētās divdalījuma un trīsdalījuma plānojuma dzīvojamās ēkas, kuru centrālo daļu veidoja „nams” ar tajā izvietotu apvalkdūmeni, pielāgoja pilsētas apstākļiem. Ieeja „namā” vienmēr bija arī ieeja ēkā. No „nama” pa vienām durvīm varēja nokļūt uz ielas, bet pa otrām – pagalmā, kur iekopa dārzu. Istabā nokļuva tikai caur „namu” vai priekšnamu. Ceļus, kas no pilsētas tirgus laukuma veda uz muižu centriem vai ražotnēm, ietvēra trīsdalījuma plānojuma dzīvojamie nami. Attīstījās centrālās jeb radiāls plānojums.

Baltijas jūras reģionā dominējošo stāvokli 17. gadsimtā ieguva Zviedrija; beidza pastāvēt Hanzas savienība, bet jaunais Krievijas cars Pēteris I (Петр I Великий, 1672-1725), atgriežoties mājup no ceļojuma cauri Livonijai un Kurzemes un Zemgales hercogistei uz Ziemeļvāciju, Holandi un Angliju, kala plānus par savas valsts modernizēšanu un ietekmes palielināšanu Eiropas politikā. Sākās Lielais Ziemeļu karš (1700-1721) – viens no lielākajiem kariem par politisko un militāro ietekmi Ziemeļeiropā. Kurzemes un Zemgales hercogistes pilsētu aizsardzībai pilnveidoja nocietinājumu sistēmu, ietekmējot plānojumu un apbūvi. 18. gadsimta otrajā pusē sabiedrisku ēku būvniecība noteica pilsētu ainavu un panorāmu.

Pētījuma aktualitāte: apzinot un akcentējot pilsētu mūsdienu attīstības projektos Kurzemes un Zemgales hercogistes laikā radītās vērtības, iespējams veicināt pilsētu savdabības un identitātes saglabāšanu.

Raksta mērķis: analizēt Kurzemes un Zemgales hercogistes pilsētu attīstību 18. gadsimtā, lai noskaidrotu plānojumu un apbūves telpisko kompozīciju kopējās un atšķirīgās iezīmes.

Pētījuma metodes: pilsētu apsekošana dabā, kartogrāfisko, grafisko un fotogrāfisko materiālu salīdzinošā analīze.

Kurzemes un Zemgales pilsētas 16. gadsimta beigās un 17. gadsimtā

Kuldīga (*Goldingen*) kļuva par Kurzemes un Zemgales hercogistes galvaspilsētu (1562-1573). Cietoksnī no 1561. līdz 1570. gadam dzīvoja hercogs Gothards Ketlers, un viņš dibināja laicīgo skolu (1563). Sv. Katrīnas baznīca pie Tirgus laukuma (*Marktplatz*) Vindavas (*Windaw*, mūsdienu Ventspils), Talsu (*Talsen*) un Aizputes (*Hasenpot*) ceļu sateces vietā 1566. gadā bija nonākusi avārijas stāvoklī. Hercogs (1587-1617) Vilhelms Ketlers (Wilhelm Kettler, 1574-1640) rūpējās ne tikai par pili – hercogu rezidenci (1596-1616), bet arī par galvaspilsētu. 1606. gada vizitācijas protokolā bija rakstīts, ka hercogs Vilhelms pirms dažiem gadiem esot „uzsācis būvēt baznīcu no jauna un to nobeidzis”. Domājams, ka tā bijusi koka baznīca ar diviem torņiem (Mašnovskis, 2006: 314). Līdztekus Alekšupītei veda ceļš (mūsdienu *Baznīcas* iela) no Kuldīgas uz Aizputi un Mītavu, bet ceļa atzars – uz Skrundu (*Schrunden*, mūsdienu *Skrundas* iela). Satiksmes ceļu sateces vietas paplašinājumā izveidoja Jauno Tirgus laukumu, un tam saikni ar ceļu uz Mītavu nodrošināja Pasta iela. Attīstījās ielu

tīkls un radiāls plānojums. Zviedrijas–Polijas kara laikā (1600-1629 / 1635) Kuldīgā izcēlās ugunsgrēks: 1615. gada 27. aprīlī iznīcināja koka ēkas un Sv. Katrīnas baznīcas abus torņus.

Polijas valdība izstrādāja Kurzemes un Zemgales hercogistes satversmi jeb Valdības formulu (*Formula Regiminis*) (LVVA-3), kuru izsludināja 1617. gada 18. martā. Hercogistē izveidoja valdību jeb augstāko padomi un tās locekļu vairākums bija muižnieki. Katolicismu pielīdzināja luterticībai un turpmāk valstī cēla arī katoļu baznīcas. Kuldīgā radīja jaunu centru: jaunā Tīrgus laukuma malā uzbūvēja ēku 1622. gadā dibinātajai galma aptiekai, katoļu draudzes Sv. Trīsvienības baznīcu (1640), rātsnamu (17. gs.). Turpat uzcēla arī koka dzīvojamo ēku ar pagrabu (1642) Baznīcas ielā 7 un birģermeistara Stiefenhägenā namu (17.-18. gs.) Baznīcas ielā 17. Sv. Katrīnas baznīcas nodegušo torņu vietā uzcēla vienu mūra torni ar galeriju (1645). Hercogs (1642-1682) Jēkabs (Jakob von Kettler), izpildot draudzes lūgumu, 1655. gadā lika būvēt jaunu mūra baznīcu (1665) (Mašnovskis, 2006: 315). Liels ugunsgrēks 1665. gadā atkal iznīcināja daudzas Kuldīgas koka celtnes.

Īstenojot rīkojumu par baznīcu, skolu un nespējnieku namu celtniecību, tirgotāju un amatnieku apmetnē *Jelgab* pie Lielupes 1567. gadā netālu no Tīrgus laukuma (*Marktplatz*) uzcēla latīņu jeb Lielo pilsētas skolu Palejas (*Palais Straße*, mūsdienu Akadēmijas) ielā 7 (Grosmane, 2010: 42). Ar hercogienes Annas atbalstu pie galvenā satiksmes ceļa (mūsdienu Lielā iela) uzbūvēja Sv. Annas luterāņu draudzes koka baznīcu (līdz 1573). Apmetne *Jelgab* 1573. gadā ieguva pilsētas tiesības un kļuva par hercogistes galvaspilsētu Mītavu. Aktuāla kļuva centra izveide. Tīrgus laukuma malā blakus vecajai koka baznīcai (nopostīta 1627. gadā) uzsāka būvēt Sv. Trīsvienības vācu luterāņu mūra baznīcu (ap 1573) un uzcēla ēku ap 1606. gadu dibinātajai Lauvas aptiekai, taču uguns 1607. gada 17. augustā atkal nopostīja daudzu Mītavas iedzīvotāju mītnes.

Hercogs Fridrihs Ketlers (Friedrich Kettler, 1569-1642) 1615. gada 5. jūlija privilēģijā pirmo reizi oficiāli apstiprināja robežas Mītavai (Grosmane, 2010: 34), kurai bija izveidojušās vairākas ielas un četrstūra formas Tīrgus laukums (Ķaune, 1937: 175). Draudzes priekšnieka Arenta Freminka vadībā līdzās Sv. Annas luterāņu draudzes koka baznīcai uzmūrēja brīvēstāvošu zvana torni (1619-1621). Zviedri Polijas–Zviedrijas kara laikā 1621. gadā ieņēma Mītavu un izlauņēja baznīcu. Pilsētas apbūvi 1625. gadā nopostīja uguns.

Tirgotāji no Rīgas un uzņēmīgais zviedru pastmeistars *Jacob Becker* noorganizēja no Rīgas uz Prūsiju privātu zirgu pastu (1632). Pastnieku pieturu vietām un zirgu uzturēšanai izmantoja krogus. Pasta staciju izveidoja arī Mītavā. Pēc hercoga Fridriha rīkojuma 1638. gada Sv. Annas dienā – 26. jūnijā lika pamatakmeni jauna dievnama būvniecībai un draudzes priekšnieka Johana Kolhauera vadībā (Ķaune, 1939: 67) no sarkaniem ķieģeļiem izbūvēja baznīcai draudzes telpu Sv. Annas dievnamam, kuru 1640. gada 26. jūlijā iesvētīja. Draudzes priekšnieka Korda Brininga vadībā 1649. gada 1. maijā sāka paaugstināt torni, lai uzstādītu pulksteni un smaili. Būvdarbus pabeidza jūlija beigās (Mašnovskis, 2006: 116-117) un galvaspilsēta ieguva arhitektonisku dominanti.

Mītavas apbūvi raksturoja regulārs plānojums: četrstūra kvartālus pa perimetru ietvēra ar gala fasādi pret ielu izvietotas divslīpju jumtiem segtas vienstāvu koka dzīvojamās ēkas, bet kvartāla vidū atradās klēts, krogs, stallis, pirts, rija, iebraucamā vieta un dārzs. Driksas (*Drixe*) krastmalā sauszemes un ūdens maģistrāļu krustojumam pieklāvās Tīrgus laukums, kura centrā izvietoja rātsnamu, bet pa perimetru – nozīmīgas ēkas: aptieku un arī mūra namu Ezera (*See Straße*, tagad Uzvaras) ielā 5. Ar stāvu divslīpju jumtu segtais kubveida nams blakus Sv. Trīsvienības baznīcas vārtiem bija viena no senākajām mūra celtnēm pilsētā. Hercoga Jēkaba valdīšanas laikā Mītavā uzbūvēja katoļu draudzes Sv. Jura mūra baznīcu (1645). Cietoksnim un pilsētai 1648. gadā uzsāka veidot kopēju nocietinājumu sistēmu ar aizsargbastioniem un padziļinātiem grāvjiem. Galvaspilsētu 1659. gadā ietvēra nocietinājumi.

Mazajā Ziemeļu karā (1655-1660) izpostīja hercoga rezidenci un Mītavu, bet mēra epidēmija (1657-1661) izretināja jau tā novārgušo kurzemieku rindas. Hercogs Jēkabs

atgriezās hercogistē, lai sakārtotu valsti un galvaspilsētu: par galveno uzdevumu izvirzīja galvaspilsētas nocietinājumu sistēmas nostiprināšanu un iedzīvotāju apgādi ar labāku dzeramo ūdeni. Rātsnams Mītavā atradās Katoļu ielā, bet 1663. gadā to pārcēla uz Lielo ielu, kurai līdztekus izraka četras verstis garu Jēkaba kanālu (ap 1665) (Juškevičs, 1931: 361), lai savienotu Svētes upi ar Driksu. Kanālam pieguļošajā teritorijā līdz Rakstvežu (*Schreiber Straße* – tagad Krišjāņa Barona) ielai uzbūvēja noliktavas, ierīkoja tirdzniecības vietas un Zivju tirgu. Lielupes ūdensceļam perpendikulārais Jēkaba kanāls, pa kuru tirgotāji pārvadāja preces no kuģiem uz noliktavām un tirdzniecības vietām, un galvenā sauszemes satiksmes maģistrāle iezīmēja nocietinājumu ietvertās pilsētas apbūves plānojumā galveno kompozīcijas asi no hercogu rezidences un tilta pār Driksu virzienā uz rietumiem. Simetrijai tuvā apbūves plānojuma nozīmīgākie elementi bija hercoga rezidences komplekss, Tirgus laukums, Jēkaba kanāls un trīs baznīcas. Administratīvo, tirdzniecības, ārstniecības, izglītības un ražošanas funkciju nodrošināšanai paredzētās ēkas izkārtoja pilsētas centrā ap Tirgus laukumu, no kura veda ielas uz Ūdens vai Jūras (*Porta aquatica*), Dobeles (*Porta Doblensis*), Mazajiem (*Porta parva*) un Lietuvas (*Porta Lituanica*) vārtiem, aiz kuriem sākās pļavas un dārzi. Lielā iela pie Sv. Annas baznīcas sazarojās: pa labi ceļš veda uz Dobeles vārtiem, bet pa kreisi – uz Mazajiem vārtiem. Katoļu (*Katholische Straße*) iela gar Tirgus laukuma dienvidu malu nodrošināja satiksmi starp Ūdens un Lietuviešu vārtiem. Pilsētā un tās apkārtnē darbojās ražotnes: salpetra vārtava, kaļķu, ķieģeļu, tērauda, vara un citi ceplī, kā arī stiklinieku darbnīca, dzelzs un vara kaltuve. Ūdens līmeni kanālā regulēja divas slūžas: dzirnavnieks Augustīns Rihters (*Augustin Richter*) pie Driksas slūžām ierīkoja ūdensdzirnavas (septiņdesmitie gadi), bet dzirnavas pie otrām slūžām darbināja zirgi. Tirgus tuvumā uzbūvēja vējdzirnavas. Pilsētas teritorija ieguva funkcionālu dalījumu.

Bīskaps Mikolajs Korvins Poplavskis (Mikolaj Korvin Poplawski) 1685. gada 7. oktobrī iesvētīja dievnamu par godu Sv. Jurim (Grosmane, 2008). Rātsnama vajadzībām 1686. gadā nopirka ēku (1660) Tirgus laukuma ziemeļaustrumu stūrī (Grosmane, 2010, 39) un būvju meistara Martina Knoha (Martin Knoch) vadībā Sv. Trīsvienības baznīcai 1688. gadā pabeidza būvēt augstu torni, kuru sedza zems piramidāls četrslīpju jumts ar vējrāža karodziņā iekaltu gada skaitli (Spārītis, 2011: 16, 17). Hercogs Fridrihs Kazimirs Ketlers (Friedrich Casimir Kettler, 1650-1698) 1696. gadā lika pamatus pilsētas rezidencei. Augstu zelmini ieguva pilsētas Lielās skolas masīvā ēka (17. gs. beigas) un Hillarda Īnkena (*Hillard Ihnken*) divstāvu mūra dzīvojamais nams (1699) Palejas ielā – vēlākā Katrīnas patversme dižciltīgām jaunavām. Veidojās daudzfunkcionāls centrs. Kurzemes un Zemgales hercogistes galvaspilsētu Mītavu ap 1700. gadu ietvēra aizsargkanāls un nocietinājumu sistēma ar piecpadsmit bastioniem. Tika radīta priekšstats par pilsētu, kuras tipoloģija meklējama renesanses ideālpilsētu paraugos.

Nelielā teritorijā starp Mūsas un Mēmeles upēm, kurām satekot, sākas Lielupe, hercogs Gothards mierīgai dzīvei, darbam un galma reprezentācijai veidoja nocietinātu rezidenci kā *Palazzo in fortezza* jeb „pili cietoksni”. Livonijas ordeņvalsts aizsardzībai būvēto cietoksni izmantoja saimniecības vajadzībām, bet priekšpils vietā uzcēla korpusus, izveidojot kompleksu ar diviem iekšpagalmiem. Hercogs Fridrihs rezidencei piebūvēja divus apaļus torņus (1590-1599) un aizsardzībai izveidoja vaļņus un bastionus.

Mēmeles upes kreisajā krastā pie ceļa uz pārceltuvi mūsdienu Saules un Kalēju ielu apkaimē sāka būvēt latviešu luterāņu draudzes Māras baznīcu (1573). Hercogs Gothards pavēlēja likvidēt pilsmiestu pie modernizētā cietokšņa Ķirbaka pussalā un Mēmeles piekrastē uz zemas terases 1584. gadā nosprauda plānojumu Bauskas (*Bauske*) pilsētai: no upes līkuma līdz līkumam izkārtoja apbūves joslas un paralēli Mēmeles krastam izveidoja divas maģistrāles – Pasta (*Post Straße*, mūsdienu Rīgas) un Pils (mūsdienu Plūdoņa) ielas, kas rietumu virzienā veda līdz upes līkumam, kur pa piekrasti varēja sasniegt hercoga rezidenci. Abas maģistrāles šķērsoja mazākas ielas, izveidojot taisnstūra kvartālus un nodrošinot

piekļuvi Mēmelei. Ortogonāla plānojuma pilsētai centrā paredzēja Tirgus laukumu, no kura uz rietumiem uzcēla vācu luterāņu draudzes Sv. Gara baznīcu (1591-1594) – mūra torni uzbūvēja līdz 1614. gadam, bet smaili uzlika 1623. gadā (Mašnovskis, 2005: 130). Dievnamu no 1634. līdz 1639. gadam pārbūvēja. Uz austrumiem no Tirus laukuma atradās latviešu luterāņu draudzes baznīca un Pasta iela veda uz pārceltuvi pāri Mēmeles upei. Ceļš dienvidu virzienā šķērsoja Mūsas upi. Bauska 1609. gadā ieguva pilsētas tiesības. Hercogs Fridrihs 1615. gada decembrī piešķīra Bauskai privilēģiju celt rātsnamu: būvniecību uzsāka 1616. gadā un turpināja visu 17. gadsimtu. Dolomīta akmens ēku, kas jau 16. gadsimta beigās atradās Tirus laukuma centrā, austrumu pusē paplašināja. Būvniecībā izmantoja laukakmeņus. Brīvtāvošajam rātsnamam pilsētas centrā vajadzēja simbolizēt labklājību, neatkarību un varenību. Vīrs zaļumos slīgstošās pilsētiņas namu divslīpju jumtiem pacēlās trīs slaidi torņi un iezīmēja pilsētas panorāmu. Bauskā 17. gadsimtā bija arī divas aptiekas: viena Tirus laukumā (ap 1656), bet otra – pie dzirnavām (Vīksna, 1993: 10).

Kurzemes un Zemgales hercogistes ostas pilsēta Vindava kļuva par kuģniecības, amatniecības un tirdzniecības centru, bet ordeņpils – par komandanta un tiesneša mītni. Uz ostu un pārceltuvi Ventas (*Winda*) upes lejtecē un tirgus vietu cietokšņa austrumu pusē atveda ceļš no Kuldīgas, bet tā atzars – Lielā iela (*Grosse Straße*) – veda uz saimnieciski aktīvo krastmalu. Ordeņpilij 16. gadsimta pēdējā ceturksnī nojauca nepabeigtās aizsargsienas posmu. Brīvo teritoriju cietokšņa priekšā sadalīja zemes gabalos pilsētniekiem mājokļu būvniecībai. Pirmos koka dzīvojamus namus un amatnieku darbnīcas Ventas krastmalā uzcēla pils austrumu pusē starp priekšpili un mazo strautu. Cietokšņa dienvidu pusē Audēju (*Weber Straße*), Skroderu (*Schneider Straße*), Maiznieku (*Bäcker Straße*) ielās atradās amatnieku mājokļi. Zemesceļš no pils priekšlaukuma pie Jāņa ielas (*Johannes Straße*) veda austrumu virzienā gar upi uz Tirus laukumu (*Marktplatz*), kur sākās Plosta (*Floss Straße*) iela, kas veda uz pārceltuvi Ventas upes līkumā. Ceļš nodrošināja saikni starp seno un jauno pilsētas centru un izveidojās Pils iela (*Schloss Straße*), no kuras perpendikulāri uz krastmalu orientētie atzari – Kuģnieku (*Schiffer Straße*), Ūdens (*Wasser Straße*) un Grāvja (*Graben Straße*) ielas – noteica apbūves plānojumu upes piekrastē. Kuldīgas ielas (*Goldingsche Straße*) posmu no Lielās līdz Sarkanmuižas (*Rothhofsche*) ielai ietvēra blīva vienstāvu koka ēku apbūve. Ceļi nodrošināja saikni amatnieku un tirgotāju apmetnei ar Sarkanmuižu (*Rothhof*), ganībām un zemēm lauksaimniecībai, iezīmēja ielu virzienus un aprises laukumiem, kā arī saistīja vienotā sistēmā saimnieciskos centrus ielu paplašinājumos un krustojumos. Sešu ceļu sateces vietā Kuldīgas ielai izveidojās paplašinājums, kur tirgoja sienu un malku. Tirus laukuma – sabiedriska un saimnieciska centra apkaimē uzcēla Annas baznīcu (1610) (Štrumfa, 2001: 341) un svēto vārdos nodēvēja Katrīnas (*Catharinen Straße*), Sofijas (*Sophien Straße*), Marijas (*Marien Straße*), Ģertrūdes (*Gertruden Straße*) un Annas (*Annen Straße*) ielas. Tirus iela (*Markt Straße*) savienoja Tirus un Baznīcas laukumus, bet Annas iela saistīja Baznīcas laukumu ar vienstāvu dzīvojamo koka ēku cieši ietverto Kuldīgas ielu. Vindavu 1655. gadā ieņēma zviedru ģenerālis Roberts Duglass (Robert Douglas, 1611-1662). Mazā Ziemeļu kara laikā uguns iznīcināja lielu daļu pilsētas koka apbūves. Ostu, dokus un preču noliktavas izpostīja. Lielā Ziemeļu kara priekšvakarā Vindava kļuva par maznozīmīgu ostas pilsētiņu.

Pēdējais Livonijas ordeņmestrs Gothards Ketlers 1560. gadā bija ieķīlājis Prūsijas hercogistei Libavas (*Libau*) miestu un Grobiņas (*Grubyn*) novadu. Mērnieka Vogežina 1581. gadā veiktie uzmērījumi Baltijas jūras piekrastē un sastādītie apraksti liecināja, ka Līvas (*Lyva*) upes abi krasti no ezera līdz jūrai bijuši apdzīvoti. Amatnieku un tirgotāju mājokļu apbūve aptvēra koka baznīcu un veidoja centru (ap 1587). No Prūsijas cauri Libavai pa Līvas upes krastu uz pārceltuvi veda zemesceļš, kura paplašinājumā izveidoja Siena tirgu (*Heumarkt*). Satiksmes plūsma dalījās divos virzienos – uz sabiedrisko centru Malkas (*Holz Straße*), Zāļu (*Kräute Straße*), Fromma (*Frommen Straße*, tagad *Eduarda Veidenbauma*), Siena (*Heu Straße*), Rožu (*Rose Straße*), Latviešu (*Lettische Straße*), Garās (*Lange Straße*,

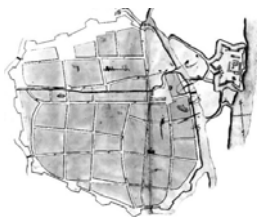
tagad *Peldu*) un Zivju (*Patern Straße*) ielu sateces vietā, kur Vecā tirgus laukuma malā kopš 1587. gada bija uzcelts dievnams, bet netālu atradās skola un vācu draudzes mācītājmāja, un tirdzniecības centru Ungera (*Unger Straße*, tagad *Avotu*) ielas rietumu galā starp Garo un Skārņu (*Scharren Straße*, tagad *Ludviķa*) ielām. 1597. gada 12. jūlijā iesvētīja Sv. Annas koka baznīcu (*Alte Kirche*) (Mašnovskis, 2006: 400), kura atradās Vecā tirgus laukuma malā līdzās kapsētai. Vecā tirgus apkārtnē būvēja klētis, krogus, staļļus un iebraucamās vietas pajūgiem. Zivju ielas galā pa kreisi bija Zivju tirgus, kur tieši no mucām pārdeva zivis, bet netālu atradās Vistu tirgus. Ceļa posmu no Siena tirgus līdz tirdzniecības centram pārvērtā par Sāls (*Salz Straße*, tagad Krišjāņa Valdemāra) ielu, bet Pētera (*Peter Straße*, tagad Kuršu) un Juliannas (*Juliannen Straße*, tagad Friča Brīvzemnieka) ielas veda uz sāls noliktavām Katoļu (*Katholische Straße*), Ungera, Skārņu, Kungu un Tirgoņu (*Kauf Straße*) ielu sateces vietā, kur izveidoja Rātslaukumu: vienu no ēkām kopš 1625. gada izmantoja rātsnama vajadzībām. Ēkām divslīpju jumtu plaknes veidoja korē šauru leņķi, radot plašu telpu noliktavai bēniņos.

Kurzemes un Zemgales hercogiste 1609. gadā atguva ieķīlātās teritorijas. Libava attīstījās kuģojamās Pērkones (*Perkune*) upes labajā krastā un 1625. gada 18. martā ieguva pilsētas tiesības. Iedzīvotāju aktivitātes sekmēja saimnieciskā centra izveidi Dīķa ielas (*Alte Teich Straße*) apkaimē, kur uzbūvēja dzīvojamus namus ar melni darvotām koka sienām un noliktavas. Libavā izveidoja pasta staciju (1632).

Libavas apbūvi Mazajā Ziemeļu karā nopostīja uguns, taču pēc Altmarkas miera līguma noslēgšanas pilsēta atkal uzplauka. Sv. Annas baznīcas koka sienas apmūrēja ar ķieģeļiem (1671-1675); uzbūvēja torni (1688-1693). Pilsētā attīstījās privātā kuģniecība (ap 1682) – izpildīja tirgotāju un ārzemnieku pasūtījumus. Tirdzniecība ar vācu zemēm, Holandi, Poliju un Zviedriju veicināja būvniecību: Zivju ielā uzcēla noliktavu (ap 1690) (Lancmanis, 1983: 35), bet Lielajā ielā sāka būvēt pirmo dzīvojamo mūra ēku (1693). 1697. gada 1. oktobrī uzsāka rakt ostas kanālu un tā dienvidrietumu krastmalā divās rindās izkārtēja noliktavas ar stāviem jumtiem. Ap Jaunā tirgus laukumu veidojās daudzfunkcionāls centrs.

Kurzemes un Zemgales pilsētas Lielā Ziemeļu kara laikā

Sākoties Lielajam Ziemeļu karam (1700-1721), Kurzemes un Zemgales hercogistē ieradās Zviedrijas karalis (1697-1718) Kārlis XII (1682-1718) un ieņēma galvaspilsētu Mītavu (1. att.), kur 1702. gadā bija sešas mūra ēkas, neieskaitot pili uz salas: rātsnams, divas personīgas mājas, Sv. Trīsvienības, Sv. Annas un Sv. Georga baznīcas. Pasta ielu, kas veidoja saikni starp maģistrālo Lielo ielu un Lietuviešu vārtiem, no abām pusēm ietvēra blīva apbūve. Lielā Ziemeļu kara laikā zviedri Pāri Lielupei uzbūvēja tiltu un aizsardzības būvju speciālista Karla Magnusa Stjuarta (Carl Magnus Stuart; 1650-1705) vadībā nostiprināja pils vaļņu sistēmu, izveidoja ārējo vaļņu josla otrpus aizsarggrāvja un atjaunoja priekšnocietinājumus – „knaibles” pils ziemeļu pusē. Nocietinājumi ap pili (2. att.) veidoja noslēgtu piecstūri, kura smailēs atradās pieci četrstūrains bastioni – Virsbastions, Paula bastions, Čarņecka bastions, Dāņu bastions un „Asais stūris”. Tiltam pār Driksu priekšā bijusi tilta galva uz ravelīna, kas līdz mūsdienām saglabājusies kā saliņa kanāla vidū (Caune, 2004: 229). Pilsēta 1705. gadā kapitulēja, un to pārņēma krievu karaspēks, kas pēc gada, atstājot Mītavu, uzspridzināja cietokšni, izpostīja nocietinājumus, nodedzināja daudzas koka ēkas un sagrāva mūra namus.



1. attēls. Mītavas plans, ap 1702. (KrAS-1)



2. attēls. Mītavas panorāma, ap 1706. (LVVA-4)

Zviedrijas karalis Kārlis XII hercogistes nozīmīgāko pilsētu stratēģiski svarīgākajās vietās pavēlēja ierīkot nocietinājumus karaspēka izvietošanai, lai aplenkuma gadījumā nodrošinātu autonomu aizsardzību. Bauskas pili Kārlis XII 1701. gadā ieņēma bez kaujas. Dodoties tālāk uz Poliju, viņš pilij kā aizmugures karabāzei – noliktavai lika veidot jaunus, stiprākus zemes nocietinājumus (3. att.). Karalis pavēlēja pilsētā nojaukt koka dzīvojamās un saimniecības ēkas, lai sagādātu materiālus pils nostiprināšanai. Iecerētos grandiozos zemes nocietinājumus realizēja daļēji, uzberot ieejas pusē divus bastionus. 1705. gada 14. septembrī pili (4. att.) zviedriem atņēma krievi. Mainoties kara veiksmei, krievi atkāpās un 1706. gadā daļēji uzspridzināja pili (Caune, 2004: 94). Pilsēta tika stipri nopostīta 1709. gada bada, 1710. gada mēra un ugunsgrēka laikā.

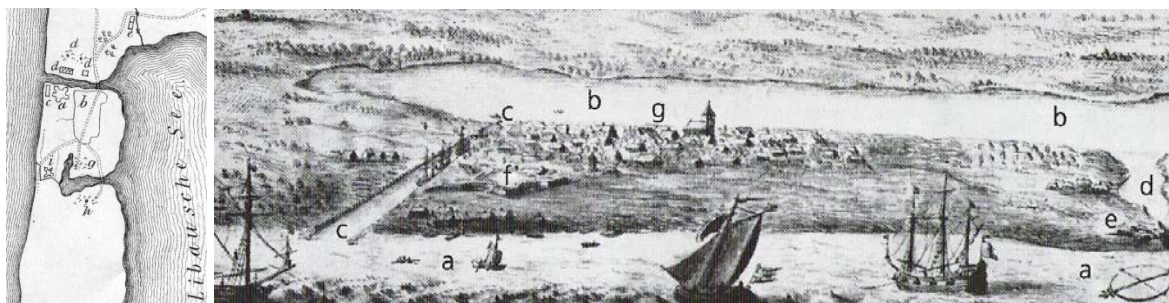


3. attēls. Bauskas plānojums, 1701. (KrAS-2)



4. attēls. Bauskas panorāma 18. gs. sākumā. (VKPAI)

Libava (5. att.) kļuva par pastāvīgu caurbraukšanas un kara darbībai nepieciešamo kontribūciju iekasēšanas vietu (1700-1710). 1701. gada 12. septembrī pilsētā ieradās zviedru armija. Kārlis XII pavēlēja Libavā un Pērkonē uzcelt stipru skansti (6. att.). Ģenerālmajora Stjuarta vadībā 1701. gada septembrī uzsāka nocietinājumu būvdarbus, kurus 1702. gadā no 28. maija līdz 20. jūlijam pabeidza inženiera Samuela Berga vadībā (Gintners, 1999: 135).



5. attēls. Zviedru nocietinājumi pie Libavas 1701. gadā: a – cietoksnis (Libaushe Festung), b – pilsēta Libau, c – Smilšu ciems (Stranddorf), d – vecā baznīca (Alter Kihhof), e – Mihaela Šredera krogs (Michel Schröders Krug), g – mazā Pērkone (Klein Perkuhnen), h – lielā Pērkone (Grose Perkuhnen), i – senās skanstis (Alte Schanze). (Wegner, 1898)

6. attēls. Libavas panorāma ap 1702. gadu: a – Baltijas jūra, b – Liepājas ezers, c – ostas kanāls, d – aizsērējusi senākā osta, e – skanstis, f – cietoksnis, g – pilsēta Libau. (Spekke, 2008: tab. XX)

Kurzemes un Zemgales pilsētas 18. gadsimtā

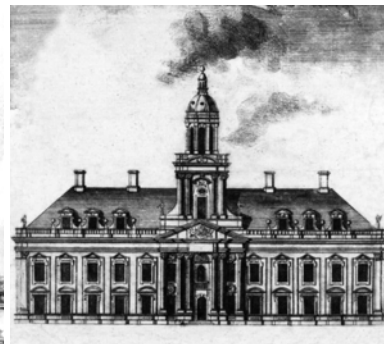
Kurzemes un Zemgales hercogisti no 1711. gada 21. janvāra līdz 1737. gada 4. maijam pārvaldīja hercoga Fridriha Vilhelma Ketlera (Friedrich Wilhelm Kettler; 1692-1711) atraitne, Pētera I brāļa meita Anna (1693-1740). Hercogiene ieradās Mītavā kopā ar galmu un uzcēla nelielu pareizticīgo koka baznīcu (1726). Ugunsgrēks pilsētā 1735. gadā iznīcināja 40 mājas. Hercogiene Anna kļuva par Krievijas imperatori (1730-1740) Annu Joanovnu (Анна Иоановна Романова), bet viņas favorīts Ernsts Johans Bīrons (Ernst Johann von Biron; 1690-1772) – par Kurzemes un Zemgales hercogu (1737-1769). Ordeņpili ar tajā

ierīkoto Reformatoru zāli uzspridzināja un 1738. gada 14. maijā sāka būvēt Krievijas impērijas galma arhitekta Bartolomeo Frančesko Rastrelli (Francesco Bartolomeo Rastrelli; 1700-1771) projektēto Jauno pili (1738-1740 un 1763-1772).



7. attēls. Mītavas panorāma 18. gs. Vidū. (LVVA-5)

Mītavā (7. att.) 1740. gadā uzbūvēja Reformatoru baznīcu – zāles tipa dievnamu bez torņa (Ķaune, 1939: 72), bet 1743. gada 21. augustā iesvētīja ar augstu mansarda jumtu segto rātsnama ēku (8. att.) pie Tirdzniecības laukuma. Nama centrālā daļā pildrežģu konstrukcijā uzbūvēja divpakāpju torni ar kupolveida jumtiņiem un metāla vējrādi smailē. Superintendents Aleksandrs Grevens un birģermeistars Švarcs uzsāka 1745. gadā būvēt Sv. Jāņa koka baznīcu, kuru 1746. gadā iesvētīja. Sv. Annas baznīcai pārbūvēja torņa smaili (1750), bet Pasta ielā 29 uzcēla pasta namu. Mītavā 1754. gadā dibināja Brīvmūrnieku ložu un Tirdzniecības laukuma apkaimē Ezera ielā 19 uzbūvēja pusotra stāva namu „Pie trim kronētiem zobeniem”, kuram pretī Ezera un Rakstvežu ielu stūrī atradās Kurzemes hercoga galma maršala un zemes pārvaldnieka Heinriha fon Ofenberga (*Offenberg*; 1752-1827) nams. Hercoga kanceleju izvietoja namā Katrīnas ielā 11. Tirdzniecības laukuma un Sv. Trīsvienības baznīcas apkaime bija blīvi apbūvēta.



8. attēls. Mītavas rātsnams, 1743. (BCB)

9. attēls. Sv. Simeona un Sv. Annas pareizticīgo baznīca, 1767.

Autors: arhitekts Bartolomeo Rastrelli. (LVVA-6)

10. attēls. Academis Petrina, 1773-1775. Autors: arhitekts Severīns Jensens. (RVKM)



11. attēls. Mītavas panorāma 19. gs. sākumā. (LVVA-7)

Pareizticīgo koka baznīcu 1750. gadā nojauca un tās vietā pēc arhitekta Rastrelli projekta vēlīnās baroka formās uzbūvēja Sv. Simeona un Sv. Annas pareizticīgo mūra baznīcu (1767) (9. att.) (Lancmanis, 2010: 216). Hercoga dienestā 1766. gadā iestājās dāņu arhitekts Severīns Jensens (Gensen; 1723-1809), un viņš kļuva par Rastrelli palīgu. Apgaismības sekmētāja hercoga Pētera Bīrona (*Peter von Biron*; 1724-1800) valdīšanas laikā (1769-1795) Jensens pildīja galma arhitekta pienākumus un Mītavas arhitektūrā un pilsētbūvniecībā ienesa agrīnā klasicisma vēsmas. Hercogs Pēteris nolēma dibināt un par saviem līdzekļiem uzturēt akadēmisku ģimnāziju. Palejas ielā Uz hercogu rezidences mūriem uzcēla Jensena projektētās hercogistē pirmās augstākās mācību iestādes *Academia Petrina* namu (1773-1775) (10. att.).

Galma arhitekts Rastrelli bija iecerējis Jaunās pils kompleksu papildināt ar lielajiem hercoga zirgu staļļiem, taču vietas trūkuma dēļ būvniecību paredzēja Driksas upes pretējā krastā. Saglabājot Rastrelli ieceri, staļļus uzcēla (1771-1773) pēc Jensena projekta. Celtnes kļuva par Staļļu laukuma apbūves kompleksa sastāvdaļu.

Upes ielā (tagad Čakstes bulvārī) viena no pirmajām ēkām bija pēc Jensena projekta būvētais nams *Palais Medem* (1783) Upes ielā 9. Monumentālas ēkas Driksas piekrastē veidoja vienotu apbūves kompleksu. Izkopjot Driksas krastmalu un labiekārtojot Staļļu laukumu, piekrastē izveidojās trīs savstarpēji saistīti un sabiedrisku būvju ietverti dažādas funkcionālas nozīmes laukumi. Arhitektonisko telpu organizēja dominantes, radot izteismīgu Mītavas panorāmu Driksas piekrastē (11. att.).

Libavā luterāņu draudzei bija uzbūvēta Sv. Annas baznīca, bet, līdzīgi kā Mītavā, kur latviešu draudzei bija Sv. Annas un vācu draudzei – Sv. Trīsvienības baznīca, iecerēja būvēt vācu luterāņu draudzes Sv. Trīsvienības baznīcu. No pilsoņa Pētera Mellera nopirka zemes gabalu Lielajā ielā un 1742. gada 19. jūlijā svinīgi lika pamatakmeni Sv. Trīsvienības baznīcai, kuru iesvētīja 1758. gada 5. decembrī, taču tornim trūka divu augšējo stāvu (Lancmanis, 1983: 71, 77). Liepājnieki bija saņēmuši divus projekta variantus būvējamai Sv. Trīsvienības baznīcai. Vienu no tiem – ēkai ar stāvu jumtu un barokālu torni, kuram bija divas galerijas (12. att.), atveda būvniekmeistars no Kēnigsbergas Johans Kristofs Dorns, taču būvniecību turpināja pēc Dorna 1768. gadā izstrādātā otrā varianta (13. att.), kur mansarda jumtu nomainīja ļoti lēzens, ar balustrādi aizsegts jumts, bet torņa kupola vietā bija paredzētas divas pakāpes. Torņa būvniecību pabeidza 1866. gadā pēc izstrādātā trešā varianta (14. att.).



18. attēls. Bauskas plāna fragments, 1797. (LVVA-9)

19. attēls. Bauskas panorāma, 1792. Zīmējuma autors: Johans Kristofs Broce. (Broce, 2007: 402)

Ventas upes piekrastē un Vindavas pilsētas nomalē 18. gadsimta beigās bija iekopti dārzi. Nozīmīgo Pils un Kuldīgas ielu ietvēra cieša vienstāvu ēku apbūve. Tirgus laukuma apkaimē pildrežģu konstrukcijās uzbūvētā Annas baznīca (1610) sabruka (1718) un līdz jauna draudzes dievnama uzcelšanai izmantoja 1706. gadā atjaunoto un paplašināto pils kapelu. 1718. gadā svinīgi lika pamatus jaunai baznīcai, taču nepabeigtās celtnes mūra sienas sabruka (Mašnovskis, 2007: 372). Pilsētas ielas saistīja funkcionāli dažādus laukumus vienotā sistēmā.



20. attēls. Vindavas plāna „Plan de la ville de Windau” fragments, 1796.

Autors: inženieris de Witte. (CVKVA)

21. attēls. Kuldīgas plāna fragments, 18. gs. (LVVA-10)

Kuldīgas Sv. Katrīnas luterāņu draudzes mūra baznīcai 1704. gadā esot bijis sarkans jumts un tornis bez smailes. Satiksmes maģistrāles 18. gadsimtā funkcionālus centrus ap laukumiem un arhitektoniskās dominantes saistīja vienotā telpiskā sistēmā.

Secinājumi

1. Kurzemes un Zemgales hercogistes pilsētās Vindavā un Kuldīgā, kā arī Prūsijas hercogistei piederošajā Libavas miestā nozīmīgu satiksmes ceļu sateces vietās ap paplašinājumiem 16. gadsimta beigās un 17. gadsimta sākumā veidojās centri ar tirdzniecības, sabiedriskām un saimnieciskām norisēm piemērotām ēkām. Attīstoties ceļu tīklam, Vindavas, Kuldīgas un Libavas pilsētās 17. gadsimta pirmajā pusē veidojās radiāls plānojums, bet jaunajām pilsētām Mītavai un Bauskai – regulārs plānojums ar tirgus laukumu centrālajā daļā. 17. gadsimta otrajā pusē Kurzemes un Zemgales hercogistes pilsētu apkārtņē veidojās funkcionāli centri, bet pilsētu teritorijās – funkcionāla dalījuma iezīmes. Sociāli ekonomisko apstākļu ietekmē 17. gadsimta nogalē pilsētu plānojums attīstījās ap daudzfunkcionālu centru, bet 18. gadsimtā pilsētās veidojās ielu un laukumu sistēma ar funkcionāliem centriem.
2. Centriskā plānojuma kompozīcijā par arhitektonisko dominanti kļuva dievnams, kurš organizēja apkārtējo telpisko vidi. Izmaiņas pilsētvidē – radiāla un regulāra

plānojuma attīstība 17. gadsimtā veicināja telpiskajai videi atbilstošas mājokļu un sabiedriskas apbūves rašanos. 17. gadsimta nogalē daudzfunkcionālo centru ietvēra daudzveidīga apbūve. 18. gadsimtā ielas nodrošināja saikni starp funkcionāli dažādas nozīmes laukumiem, kur ar torni un smaili akcentēta būve organizēja centra apbūvi un telpisko vidi.

Summary

Planning and construction of Western region cities of Latvia was created in the course of several centuries. Cities of the Courland Bishopric and the Livonian Order – Golding (today's Kuldīga), Hasenpoth (today's Aizpute), Windau (today's Ventspils) and Piltene – developed as agglomerations. City planning by fortress was created around non-regular form market square near the crossroads of main land roads and water roads. The architectural dominant of spatial composition was fortress with chapel or chapterhouse.

In the Duchy of Courland and Semigallia on 28 February, 1567 the Landtag of Courland took a decision on building of Lutheran churches, schools and hospitals. Lutheran religion was declared as official religion in the Duchy of Courlandia and Semigallia. The understanding of city architectonic spatial planning changed – the construction of centres was created nearby churches and the main spatial dominant of city construction in 17th century became a church by the market square in the site of traffic main roads' junction. Planning and road network developed in towns, but construction was created by wooden houses, that were characteristic to rural regions. Cities became typologically different. Golding became the Duke Residence. The planning of Mitau (today's Jelgava) and Bauska created the image of new cities, which typology was developed from the examples of renaissance ideal cities. Windau and Libau (today's Liepāja) developed as port cities.

The events of the Great Northern war (1700-1721) at the beginning of 18th century promoted the improvement of city defence measures and the perfection of fortification system and influenced significantly the further development of cities. King of Sweden (1697-1718) Charles XII (1682-1718) occupied Mitau – the capital of the Duchy of Courland and Semigallia. Swedes built a bridge over the Lielupe River. Under the guidance of specialist of fortification buildings Carl Magnus Stuart (1650-1705) dyke system of palace was strengthened. Fortification around the palace created closed pentagon, where at the peaks there were five four-cornered bastions. The intended grand land fortifications in Bauska were realized partly, banking two bastions in the entrance side. The fortification construction in Libau was begun in September, 1701 under the guidance of major-general Stuart, but was finished from 28th May to 20th July, 1702 under the guidance of engineer Samuel Berg.

The Duchy of Courland and Semigallia was governed by the widow of Duke Friedrich Wilhelm Kettler (1692-1711), the niece of Peter I Anna (1693-1740) from 21st January, 1711 to 4th May, 1737, who arrived in Mitau with court and built small Orthodox wooden church (1726). Duchess Anna became Empress of Russia (1730-1740) Анна Иоанновна (Анна Иоановна Романова), but her favourite Ernst Johann von Biron (1690-1772) became the duke of the Duchy of Courland and Semigallia. The Order Palace was detonated and on 14th May, 1738 it was started to built the New Palace (1738-1740 and 1763-1772), which was projected the main architect of the Russian empire Francesco Bartolomeo Rastrelli (1700-1771).

Danish architect Severin Gensen (1723-1809) entered the duke service in 1766 and he became Rastrelli's assistant. In the governance times of enlightenment promoter Peter von Biron (1724-1800) Gensen was the court's architect and brought early classicism trends in architecture and town building in Mitau. Duke Peter decided to establish and maintain academic gymnasium from his own resources. The first higher education institution's Academia Petrina (1773-1775) building was built on duke residence walls, projected by Gensen. When developing the bank of Driksa and perfecting the Stabling Square, on the coast three correlated squares of different functional significance, encircled by municipal buildings developed. Architectonic space was organized by dominants, creating impressive panorama of Mitau on the coast of Driksa.

The foundation-stone of Holy Trinity Church was put solemnly in Libau on 19th July, 1742. The church was consecrated on 5th December, 1758. The city planning was created around the New Market Square, its streets connected with functional centres in the area. Catholic parish church with heavy-set tower (1746-1762), at its end was a slide peak, it was built nearby the junction of several streets and it was consecrated on 28th July, 1762.

Bauska Town Hall – three-piece planning building, its central part consisted of tower and until 1740, when there was the Town Hall built in Mitau; it was the largest, only after the Town Hall of Riga. The Church of the Holy Spirit in Bauska had a renovation of tower's peak and a golden bullet.

There were gardens tended on the coast of Winda and the suburbs of Windau at the end of 18th century. The significant Castle Street and Golding Street were encircled by close one-storey building construction.

The traffic main-roads of Golding were connected in a joint spatial system with functional centres around squares and architectonic dominants.

Street and square systems of functionally different significance became important in planning. City construction, which was complemented with buildings that were for public functions, became varied.

Literatūra un avoti

1. BCB – Baltijas Centrālā bibliotēka, atklātne *Mitau. Rathaus*. Mitau: Verlag von Nicolai Hübner.
2. CVKVA – Centrālais valsts kara vēstures arhīvs, 349. fonds, 8. apraksts, 1395. lieta.
3. Caune, A., Ose, I. (2004). Latvijas 12. gadsimta beigu – 17. gadsimta vācu piļu leksikons. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds.
4. Gintners, J. (1999). Liepāja Ziemeļu kara laikā. 1700.-1710. gads. *Liepājas kalendārs 2000. gadam*. Liepāja: Kurzemes Vārds.
5. Grosmane, E. (2010). Jelgavas pilsētībūvnieciskā struktūra: pacēlumi un kritumi. *Senā Jelgava*. Rīga: Neputns.
6. Grosmane, E., Simsons, I. (2008). *Jelgava: arhitektūras un mākslas virtuālā rekonstrukcija*. Mitau: *Virtuelle Rekonstruktion der Architektur und Kunst*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts; 2. papildinātais izdevums.
7. *Johans Kristofs Broce. Zīmējumi un apraksti*. 4. sējums. (2007). Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds.
8. Juškevičs, J. (1931). *Hercoga Jēkaba laikmets Kurzemē*. Rīga: Valstspapīru spiestuve.
9. KrAS-1, Stokholmas kara muzeja arhīvs (*Krigsaskivet*), plāns „*Pilsēta Mītava un tās pils*”. Ap 1702.
10. KrAS-2, Bauskas plānojums. 1701.
11. Ķaune, N. (1939). *Vecā Jelgava*. Rīga: Valtera un Rapas akciju sabiedrības apgāds.
12. Ķaune, N. (1937). Vecie Jelgavas plāni un skati. Grām: *Senatne un Māksla*. Pieminēkļu valdes, Valsts Mākslas muzeja un Folkloras krātuves darbības, jaunieguvumu un pētījumu apskats F. Baloža un L. Liberta redakcijā. III daļa. Rīga: Pieminēkļu Valdes un Valstspapīru spiestuve.
13. Lancmanis, I. (2010). Klasicismis Jelgavas arhitektūrā. *Senā Jelgava*. Rīga: Neputns.
14. Lancmanis, I. (2007). *Libau: Eine baltische Hafenstadt zwischen Barok und Klassizismus*. Böhlau: Verlag Köln Weimar Wien.
15. Lancmanis, I. (1983). *Liepāja no baroka līdz klasicismam*. Rīga: Zinātne.
16. LVVA-1, Latvijas Valsts Vēstures arhīvs, 640. fonds, 3. apraksts, 626. lieta.
17. LVVA-2, 640. fonds, 4. apraksts, 9. lieta.
18. LVVA-3, 640. fonds, 3. apraksts, 630. lieta.
19. LVVA-4, 640. fonds, 2. apraksts, 262. lieta, 10. lapa.
20. LVVA-5, 640. fonds 2. apraksts 262. lieta 4. lapa.
21. LVVA-6, 6828. fonds, 6. apraksts, 514. lieta.
22. LVVA-7, 640. fonds 2. apraksts, 262. lieta 3. lapa.
23. LVVA-8, 412. fonds, 2. apraksts, 789. lieta, 3. lapa.
24. LVVA-9, 1679. fonds, 156. apraksts, 111. lieta.
25. LVVA-10, 1679. fonds, 162. apraksts 6721. lieta.
26. *Libauscher Kalender für das Jahr nach Christi Geburt 1913: welches ein Gemeinjahr von 356 Tagen ist*. 23. Jahrgang. (1912). Libau: Либавскій Вѣстникъ.
27. *Liepājas 300 gadu jubilejas piemiņai*. 1625-1925. (1925). Liepāja: Liepājas pilsētas valde.
28. Mašnovskis, V. (2005). *Latvijas luterāņu baznīcas*. 1. sējums. Rīga: DUE.
29. Mašnovskis, V. (2006). *Latvijas luterāņu baznīcas*. 2. sējums. Rīga: DUE.
30. Mašnovskis, V. (2007). *Latvijas luterāņu baznīcas*. 4. sējums. Rīga: DUE.
31. RVKM – Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejs, gravūra *Academia Petrina* (1774).
32. Sāne-Alksne, L. (1991). *Ceļvedis Liepājas arhitektūrā*: versija par Liepājas arhitektūras vēsturi līdz 1940. gadam. Liepāja: Liepājas pilsētas arhitektūras un pilsētībūvniecības pārvalde.
33. Spārītis, O. (2011). *Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas torņa stāsts*. Jelgava: Jelgavas pilsētas dome.
34. Spekke, A. (2008). *Latvijas vēsture*. Rīga: Jumava.
35. Štrumfa, I. (2001). Ventspils pilsētas vēstures hronika. Hronoloģija un notikumi. *Ventspils Muzeja Raksti. I grāmata*. Rīga: Ventspils muzejs.
36. VKPAI – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcija, Bauskas panorāma 18. gs. sākumā.
37. Vīksna, A. (1993). Medicīnas sākumi Latvijas novados. *Latvijas ārsti*. Rīga: Latvijas Ārstu biedrība.
38. Wegner, A. (1898). *Geschichte der Stadt Libau*. Libau: Verlag der Buchhandlung Rudolph Puhze.

LOGOTIPS KĀ ZĪMOLA VIZUĀLĀS IDENTITĀTES DAĻA

Logotype as a part of brand visual identity

Aina Strode

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: aina.strode@ru.lv

Inga Stikute

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: agnite@inbox.lv

Abstract. *Aim of the article – to analyse the nature of corporate style and the development of logo, to take a qualitative research (case studies), evaluating specificities of the universities' logo design in Latvia. This article studies and explains interrelated concepts of logo and corporate style. The analysis of Latvian universities logo shows the original unity of logo and national emblem which moving away over time. Logos of Latvian universities are characterized by a combination of symbols and fonts, visible in both location and the specialization and symbols of knowledge and growth. The logo design indicates trend towards minimalism that is successful, recognizable brand feature.*

Keywords: *logotype, visual identity, brand.*

Ievads

Mūsdienu pieaugošās konkurences apstākļos katrs uzņēmums ir ieinteresēts, lai pircējs no liela daudzuma līdzīgu produktu izvēlētos konkrētu preci vai pakalpojumu. Globalizācija un informācijas tehnoloģiju attīstība nodrošina milzīgu informācijas plūsmu, tāpēc vienīgais veids, kā piesaistīt pircēja uzmanību, – būt atšķirīgam.

Zīmols, arī brends (no angļu val. – *brand*), ir produkta vai uzņēmuma tēls. Tas var būt vārds, apzīmējums, zīme, simbols, dizains vai šo elementu kopums, kas atšķir konkrēto produktu vai uzņēmumu no tā konkurentiem (Kotler & Armstrong, 2008).

Līdzvērtīgi tiek lietots termins *firmas stils*, kas izsaka noteiktas funkcionālas un emocionālas vērtības. Firmas stils kopumā veido gan preču logotips, gan produkts, tā vizuālā identitāte, reklāmas un pārdošanas veicināšanas aktivitātes, publiskā esamība un sevis pasniegšana, kā arī ar to saistītās leģendas. Firmas stils ir viena no svarīgākajām biznesa veiksmes formulām, jo tas nepārprotami veicina firmas atpazīstamību un koptēlu. Krāsas, grafiskie elementi, formas un to kompozīcija, rada psiholoģisku ietekmi, kas iespaido klientu. Firmas stilam ir jābūt pārdomātam un vienotam visos firmas stila elementos. Firmas stilam ir jāveicina labvēlīga kompānijas tēla veidošana, tam jāpastiprina firmas reklāmas iedarbības efektivitāti uz patērētājiem, jāveicina reputācijas celšanos un kompānijas atpazīstamību tirgū, jārada partneru uzticēšanos.

Zīmols kalpo kā loģiska un primāra saikne, arī kā sadarbības paraugs starp produkta pārdevēju un pircēju. Zīmola vadīšanā svarīgi apzināties unikālo zīmola īpašību pielietojumu cilvēciskās attiecībās. Zīmolu izstrādātājiem rūpīgi jāseko līdzi sabiedrības psiholoģijai un jānosaka vērtību sistēma attiecībā pret zīmolu.

Logotips – firmas stila, korporatīvās kompānijas-pasūtītāja tēla daļa, kas ar vienotu vizuālu līniju sasaista visus kompānijas darbības aspektus.

Logotips – tas ir uzņēmuma tirgus virzīšanas, konkurences, pircēju uzmanības piesaistīšanas instruments, paņēmienu kopums, kas uzlabo atpazīstamību un uztveri, pircēju, partneru un neatkarīgo, ne tikai firmas preču, bet arī visas tās darbības vērotāju vidū, kas savukārt ļauj identificēt kompāniju konkurentu starpā. Logotips tiek izmantots firmas produkcijas noformējumā, reklāmā, apzīmējumos, kurus kompānija izmanto firmas veidlapās, reklāmas materiālos, uz aploksnēm, produktu iesaiņojumā (Smith & Ingram, 2012).

Raksta mērķis – veikt firmas stila būtības un logotipu attīstības teorētisko analīzi, veikt kvalitatīvo pētījumu (gadījumu izpēti), vērtējot Latvijas augstskolu logo dizaina specifiku.

Firmas stila izpratne, tā attīstības tendences

Pirmās firmas stila zīmes parādījās sensenos laikos. Lai īpašnieks kopējā ganāmpulkā varētu atšķirt savus lopus, tos marķēja ar speciālām zīmēm. Savu produkciju ar traukā iededzinātu ķeburu atzīmēja senie podnieki. Vēlāk radās ģerboņi.

Viduslaikos bija populāra vēl viena atšķirības zīmju forma – meistarū personiskās zīmes, zīmogi. Tās uz savām precēm drīkstēja likt tikai meistari. Vācijā par meistarū varēja kļūt pēc vairāku gadu apmācības un darba. Meistara zīmogs garantēja preces kvalitāti, kā arī ļāva pazīt tā paša meistarā ražotās preces. No šiem meistarū zīmogiem arī ir cēlušies logotipi.

Firmas stils mūsdienū izpratnē savu uzvaras gājienū sāka ar rūpniecības strauju attīstību 19. gadsimta beigās. Firmas stils ir viens no preces individuāla raksturojuma elementiem. Valstīs ar attīstītu tirgus ekonomiku šim faktoram piešķir ļoti lielu nozīmi.

Firmas stils ir produkta vārda (nosaukuma), zīmes (simbola) un tiesību aizsardzības kopa, kas apliecina produkta piederību uzņēmuma (pārdēvēja) produktiem un atšķir to no konkurentiem. Produkta vārds ir produkta īpašais nosaukums (izteikts ar vārdu arī saīsinājumu vai skaitli), kuram ir īpašvārda funkcijas. Produkta zīme ir produkta markas daļa, kas izteikta ar grafisku simbolu (zīmējumu, shematisku attēlu u.tml.).

Tiesību aizsardzība ir produkta markas sastāvdaļa, kas pārdēvējam dod īpašas tiesības izmantot produkta vārdu (zīmi). Funkcionāli preču zīmes mērķis ir:

- atšķirt viena uzņēmuma preces un pakalpojumus no citu uzņēmumu precēm un pakalpojumiem;
- norādīt preču un pakalpojumu izcelsmes vietu;
- kalpot par to noturīgās kvalitātes (labas vai sliktas) rādītāju (Клюев, 2006).

Uzņēmumi, kuru logotips ir bijis spējīgs ilglaicīgi pastāvēt, ap sevi apaudzē cilvēku asociācijas un priekšstatus. Protams, logotipiem izmaiņas notiek pastāvīgi. Vidēji ik pa pieciem gadiem tiek realizēti tā saucamie *facelift*, kad uzņēmuma stila grafiskais izpildījums tiek piemērots laika garam. Gadu gaitā mainās vizuālie kodi (Истории великих логотипов, b.g.). Kā, piemēram, *Apple* zīmols (skat. 1. att.). Pirmais *Apple* zīmols, bija melnbalts ar cilvēku, kas sēž zem ābeles. Šāds zīmols pastāvēja līdz 1976. gadam, kad to nomainīja pret krāsainu ābolu, kāds tas pastāvēja līdz 1998. gadam, kad to atkal nomainīja uz pašreizējo *Apple* zīmolu, baltu jeb caurspīdīgu ābolu (*Apple* logotipa patiesā nozīme, 2013).



1) 1976. g.



2) 1976.-1998. g.

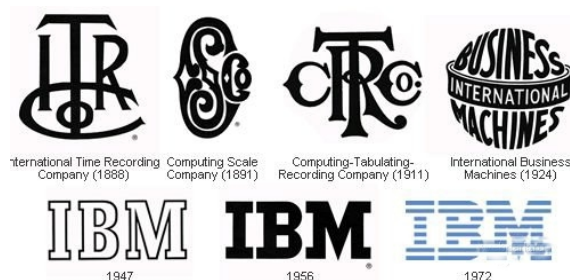


3) pašreizējais

1. attēls. *Apple* logotipa attīstība.

(<http://spoki.tvnet.lv/izgudrojumi/Apple-logotipa-patiesa-nozime/682337>)

Līdzīgi, vērojot zīmolu IBM un NOKIA logotipu attīstības vēsturi (skat. 2., 3. att.), var secināt, ka grafiskie simboli iegūst aizvien lakoniskāku izteiksmi.



2. attēls. IBM logotipa attīstība.

(<http://www.adme.ru/kreativnyj-obzor/istorii-velikih-logotipov-21826>)



3. attēls. NOKIA logotipa attīstība.

(<http://www.adme.ru/kreativnyj-obzor/istorii-velikih-logotipov-21826>)

Mūsdienās tirgus specifika nosaka zīmola saistību ar uzņēmumu vairākos līmeņos: informatīvā ziņā zīmoliem joprojām ir tradicionālā loma – pārstāvēt produktu, informējot par to tirgu un dodot iespēju novērtēt pircēju reakciju uz pārdošanas apjomu un citu tirgus rādītāju bāzes. Zīmoli, ne tikai pārstāv produktu, tie liecina par uzņēmuma korporatīvo ētiku, politiku, dzīvesveidu, apkārtējās vides ekoloģisko aizsardzību, attieksmi pret personālu un uzņēmuma vadītāja personību, piemēram, Bills Geits un Microsoft.

Firmas stila izstrāde, tā elementi

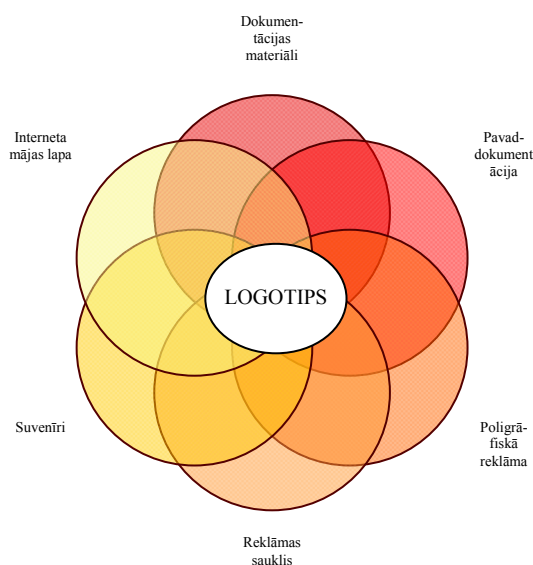
Firmas stila izstrāde paredz kompleksus pasākumus, kas ietver gan pasūtītāja vajadzību izpēti, gan jaunāko tirgus attīstības tendenču, dizaina tehnoloģiju akceptu. Tā dalās šādos posmos (Подорожная, 2012):

- Kompānijas un aktuālā tirgus segmenta vispārējās analīzes veikšana.
- Kompānijas logotipa un korporatīvā stila izstrāde. Standartu un rekomendāciju izstrāde korporatīvās simbolikas uzklāšanai uz stila nesējiem. Par stila nesēju var būt itin viss – vizītkartes, iekšējā dokumentācija, ārējā reklāma, tīmekļa mājas lapa, biroja ēka.
- Kompānijas individuālo īpatnību noteikšana, tēla idejas veidošana, kas kļūs par galveno kompānijas stila elementu. Šajā tēlā tiek ņemti vērā ne tikai grafiskie elementi, bet arī pārdošanas psiholoģija (piemēram, agresīvais mārketing) un kompānijas ģeogrāfiskā atrašanās vieta.
- Galveno elementu noteikšana: stilu veidojošā ideja, krāsu gamma, šrifti.
- Firmas stila pielietošanas rokasgrāmatas (*brandbook*) sastādīšana.

Firmas stils ir elementu kopums, ko lieto firma, lai raksturotu savas preces un visus savas darbības virzienus (Firmas stils, 2014). Firmas stilu veido:

1. Logotips.

2. Reklāmas sauklis (Slogan – kaujas sauciens seno ķeltu valodā) – firmas vai atsevišķas reklāmas kampaņas lozungs, devīze. Tas var mainīties tirgus nosacījumu vai menedžmenta uzdevumu iespaidā.
3. Dokumentācijas veidlapas, aplokšnes, personiskās vizītkartes, uzņēmuma vizītkartes, dokumentu mapes, zīmogi.
4. Interneta mājaslapa.
5. Pavaddokumentācija. Dažādi cenu saraksti, bukleti, katalogi, instrukcijas un paziņojumi. Arī tiem jābūt veidotiem vienotā stilā.
6. Suvenīri. Dažādi suvenīri firmas klientiem, apsveikumu atklātnes Ziemassvētkos, valsts svētkos un citos gadījumos, diplomi, goda raksti, pateicības raksti.
7. Poligrāfiskā reklāma. Dažādu izmēru un pielietojumu plakāti; reklāmas katalogi, bukleti un žurnāli; cenu zīmes, leibli un uzlīmes, reklāmas kalendāri, gada atskaites. (Как создать фирменный стиль, 2009).



4. attēls. Firmas stila elementi.

Firmas stila izstrādē vienoto grafisko risinājumu nosaka logotips, kurš parasti tiek piemērots dažādu izmēru un materiālu iespaiddarbiem.

Logotipa dizains

Firmas stila izstrāde paredz elementu (noteiktu grafisku objektu un fonu risinājumu) kopumu un kombināciju, kas nodrošina visu ar firmu saistīto objektu (produkcijas, preču iepakojuma, telpu, iekārtu, dokumentācijas, reklāmas, apģērba u.tml.) vienotību.

Logotips tiek izmantots firmas produkcijas noformējumā, reklāmā, apzīmējumos, kurus kompānija izmanto firmas veidlapās, reklāmas materiālos, uz aploksnēm, produktu iesaiņojumā.

Logotips tas ir uzņēmuma tirgus virzīšanas, konkurences pircēju uzmanības piesaistīšanas instruments, paņēmieni kopums, kas uzlabo atpazīstamību un uztveri.

Logotipu izstrādājot, var lietot atpazīstamus simbolus, kuri rezonē ar cilvēkiem pazīstamiem stereotipiem, tomēr viss tā saucamais asociāciju grozs veidojas zīmola vai paša uzņēmuma pastāvēšanas laikā.

Logo ir uzskatāma, lakoniska grafiska zīme, kas tiek izmantota, lai attēlotu vai simbolizētu precī vai pakalpojumu. Tas arī atspoguļo uzņēmuma individualitāti. Veiksmīgam

logotipam ir jābūt labi salasāmam un viegli atpazīstamam. Kad logotips jau ir kļuvis pietiekoši atpazīstams, tas var sākt funkcionēt kā preču zīme.

Krāsa ir svarīga logotipa atpazīstamībai, bet tai nevajadzētu būt neizvietojamai sastāvdaļai tā dizainā, jo tas varētu konfliktēt ar funkcionalitāti. Tādēļ logotipam ir nepieciešams izstrādāt melnbalto un krāsaino versiju (Kimeiša, 2013).

Pētot logotipu dizainus, M. Tero (Tero, 2012) ir izveidojis šādu iedalījumu:

- logo, kas satur tikai lielos burtus, piem., ERGO, ZANUSSI, TEFAL u.c.;
- logo, kas satur komplicētus, speciāli radītus fontus, piem., *Barbie*, *Chrome* u.c.;
- logo, kas satur kompakts fontus, piem., *Dexter*, *Bounty* u.c.;
- logo teksta lodziņā, piem., *Clean&Clear*, *Durex* u.c.;
- logo ar kontrastējošiem burtiem, piem., *DHL*, *DataPlay*, *FastSigns* u.c.;
- logo, uzsverot pirmo burtu, piem., *Kasko*, *Hundai* u.c.;
- logo, ietverot grafiskos elementus, piem., *Citroen*, *Boutique* u.c.;
- logo, norādot darbības jomu, piem., *Onduline*, *Ariston* u.c.

Latvijas kontekstā tika veikta augstskolu logotipu izpēte, nosakot raksturīgākos logotipu veidojošos simbolus, šriftus, krāsas un kompozīciju veidus.

Latvijas augstskolu logotipu analīze

Uzņēmuma grafiskā identitāte pauž uzņēmuma virzienu, tā mērķus un vērtības. Tas sniedz būtiskas ziņas par uzņēmumu, tā piederību konkrētai nozarei, ievirzi uz noteiktu mērķa auditoriju, pieredzi, ražošanas jaudu un reitingu konkurentu vidū. Grafiskā identitāte nosaka uzņēmumu un pēc līdzības principa pievieno to noteiktai grupai. Tieši identitāte nošķir uzņēmumus savā starpā vienu no otra, neskatoties uz viena veida darbības jomu (Priedola, 2013).

Tika izpētītas 19 valsts dibināto augstskolu logotipu krāsainās versijas, pievēršot uzmanību simbolu, krāsu, tekstu, šriftu izvēlei un kompozicionālajam risinājumam.

Jāatzīmē, ka vecāko Latvijas augstskolu Daugavpils Universitātes (DU) (1921), Latvijas Universitātes (LU) (1919), Latvijas Lauksaimniecības universitātes (LLU) (1938), Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) (1919) logo satur kādu no simboliem, kas raksturīgi Latvijas ģerbonim – ozolu zaru vijas, trīs zvaigznes, grifus, saules starus, kas norāda logo un ģerboņa identitāti, kas laikam ritot ir atālinājušās un šobrīd logo dizains nav pakļauts valstiski noteiktiem likumiem. Liepājas universitātes (LiepU) mājas lapā ir atrodama informācija gan par augstskolas logo, gan ģerboni, kur logo ievietots vairoga formā un papildināts ar saules stariem.

Augstskolu logo grafiskie elementi veido simbolus, kas raksturo:

- 1) atrašanās vietu, piem., jūgendstila dekors – Rīgas Juridiskās augstskolas (RJA) logo, Rēzeknes ģerboņa grifs – Rēzeknes Augstskolas (RA) logo, atvērta grāmata kā vilnis – Ventspils Augstskolas (VeA) logo, Rīgas un Latvijas karogs – RTU logo;
- 2) specializācijas veidu, piem., diska metējs – Latvijas Sporta pedagoģijas akadēmijas (LSPA) logo, Kuģa stūres rats – Latvijas Jūras akadēmijas (LJA) logo, vārpas – LLU, arfa – JVLMA, rasēšanas rīki – RTU;
- 3) vēsturisko ēku kā stabilitātes simbolu – LSPA, LiepU;
- 4) zināšanu simbolus: grāmata – Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas (RPIVA) logo, Latvijas Kultūras akadēmijas (LKA) logo, koks – LKA, LU;
- 5) simbolus, kas veidoti no burtu stilizācijas – kronis – LMA, grāmata – RA, vārpas – LLU;
- 6) izaugsmes simbolus – zaļa lapa – Vidzemes augstskola (ViA), putns – RPIVA;
- 7) vairoga formas elementu – RTU, LJA, LiepU, DU, LLU.

Pētāmo logotipu krāsu izvēli iespējams sistematizēt šādi:

- 1) divu krāsu salikums: balts-zils – Banku Augstskola, LiepU, VeA;
- 2) trīs krāsu salikums: balts-zils-pelēks – LU, Rīgas Ekonomikas augstskola;
- 3) divu krāsu salikums: karmīnsarkans (Latvijas karoga sarkanais)-balts – LSPA, RJA, Rīgas Stradiņa universitāte;
- 4) zelta krāsas imitācija izmantota – RPIVA, RTU, RA.

Šrifts augstskolu logo izmantots augstskolas pilnā vai saīsinātā nosaukuma rakstam kopā ar citiem grafiskajiem elementiem. Jāatzīmē, ka vairāki logo ir izmantojami ar dažādi izvietotu tekstu vai arī bez tā, piem., LSPA, RSU. Dažu augstskolu logo galvenais elements ir augstskolas nosaukums, kā pakārtotu atstājot grafisko simbolu, piem., LU, ViA logo. ViA ir nosaukumi divās valodās (latviešu un angļu). Banku Augstskolas logo ir izteiktā minimālisma stilā, kur centrālais elements ir nosaukums, kas ievietots elipsē. Galvenokārt augstskolu nosaukumos izmantoti lielle burti, izņemot ViA.

Vērojami dažādi logotipu kompozicionālie risinājumi – aplis (LMA, Rīgas Ekonomikas augstskola, RA, LSPA), vertikāls taisnstūris (JVLMA), vairogs (LJA, DU, RTU), kā arī horizontāli izstiepts taisnstūris (ViA, VeA, LU), kas īpaši ērti novietojams, piemēram, veidlapu, slaidu u.c. materiālu galvenēs vai kājenēs, vai arī uzdrukai uz suvenīriem, piem., pildspalvām.

Pētot augstskolu vizuālās identitātes materiālus, var secināt, ka logo dizains tiek jaunveidots. Tas saistās ar ievērojamām iestādes jubilejām, nepieciešamību piemērot logo saistītajām organizācijām, vai arī vēlme pēc mūsdienīgām tendencēm logo dizainā.

Secinājumi

Logotips un firmas stils raksturo uzņēmuma pārliecību un vērtības, kuras tiek iemūžinātas grafiskajos elementos, kurus kombinējot rodas šī atšķirības zīme. Mērķa sasniegšanai tiek izmantots dažādu māksliniecisko un grafisko elementu kopums. Galvenā nozīme ir tā, ka logotipam un firmas stilam ir kodolīgi jāraksturo tas, kas tiek darīts uzņēmumā, tā darbības veidi un mērķi.

Latvijas augstskolu logotipu analīze parāda logotipu un ģērboņu sākotnējo kopību, kas laika gaitā attālinās. Augstskolu logotipos raksturīgs simbolu un šriftu apvienojums, vērojama gan atrašanās vietas, gan augstskolas specializācijas, gan zināšanas un izaugsmi raksturojoša simbolika. Logotipu attīstības tendence norāda virzību uz minimālismu arī augstskolu logo dizainā, kas ir veiksmīgu, atpazīstamu zīmolu iezīme.

Summary

There were viewed and described elements of brand, there were determined that logo is the one element of brand, that links all the aspects of enterprise. Logo has the primary role in determining image of enterprise. There were also explored some recognizable logos in the period of growing up enterprise till nowadays. There were also mentioned the way how occurred logo. In the process of work there was used method of theoretical study – there were analyzed information from available literature and resources of internet. Information collected from historical facts and theoretical material is important today- making the logo's design of enterprise that makes the basis of firm's brand and makes the significant influence of enterprise's recognition and positive image. Success of logo dominates in the basis of enterprise's graphical identity, that mentions about attractive and dressy enterprise's brand.

Aim of the article – to analyse the nature of corporate style and the development of logo, to take a qualitative research (case studies), evaluating specificities of the universities' logo design in Latvia. This article studies and explains interrelated concepts of logo and corporate style.

The company's beliefs and values are characterized by logo and corporate style. A variety of artistic and graphic elements are used for achievement of this goal. Corporate identity concisely describes what is being done in the company, its activities and objectives.

M. Tero (Tero, 2012) is created the following categories of logo designs:

- Brands that contain only capital letters, for example ERGO, ZANUSSI, TEFAL e.a.

- Brands containing elaborate fonts (*Barbie, Chrome* e.a.).
- Compact fonts (*Dexter, Bounty* e.a.).
- Brands inside a text box (*Clean&Clear, Durex* e.a.).
- Contrasting letters (*DHL, DataPlay, FastSigns* e.a.).
- Highlighting the first letter (*Kasko, Hundai* e.a.).
- Including a graphic element (*Citroen, Boutique* e.a.).
- Suggesting the field of activity (*Onduline, Ariston* e.a.).

The study of universities logo was carried out in the context of Latvia, defining characteristic constituent symbols, fonts, colors and composition types.

The analysis of Latvian universities logo shows the original unity of logo and national emblem which moving away over time. Logos of Latvian universities are characterized by a combination of symbols and fonts, visible in both location and the specialization and symbols of knowledge and growth. The logo design indicates trend towards minimalism that is feature of successful, recognizable brand.

Literatūra un avoti

1. Apple logotipa patiesā nozīme. (2013). Skatīts 13.07.2014. <http://spoki.tvnet.lv/izgudrojumi/Apple-logotipa-patiesa-nozime/682337>.
2. Firmas stils. (2014). Skatīts 12.06.2014. <http://termini.lza.lv/term.php?term=firmas%20stils&list=stils&lang=LV>.
3. Kimeiša, L. (2013). Zīmola un logotipa attīstība. Skatīts 28.07.2014. <http://www.winwithwow.lv/kuruzvara/zimola-un-logotipa-attistiba>.
4. Kotler, F., Armstrong, G. (2008). *Principles of Marketing*, 12th Edition. Prentice Hall.
5. Priedola, I. (2013). Kas ir spēcīgu zīmolu panākumu pamatā? Skatīts 03.07.2014. http://www.tns.lv/newsletters/2013/36/?category=tns36&id=mr_IM_zimolu_attistiba.
6. Smith, W. C., Ingram, R. (2012). Building a community: Brand. *Economic Development Journal*, 11 (3), 41-47. Database: Academic Search Complete.
7. Tero, M. (2012). The logotype, fundamental unit for a brand's visual identity. *Scientific Bulletin of the Petru Maior University of Targu Mures*. 9 (1), 64-68. Database: Academic Search Complete.
8. Истории великих логотипов. [b.g.]. Skatīts 16.06.2014. <http://www.adme.ru/kreativnyj-obzor/istorii-velikih-logotipov-21826>.
9. Как создать фирменный стиль. (2009). Skatīts 17.07.2014. <http://creativshik.com/kak-sozdat-firmennyj-stil/>.
10. Ключев, М. (2006). Логотип. История знака. Методика проектирования. Skatīts 07.06.2014 <http://rosdesign.com/design/logoofdesign.htm>.
11. Подорожная, Л. (2012). Фирменный стиль: его функции и основные элементы. Skatīts 17.01.2012. http://www.elitarium.ru/2012/01/17/firmennyj_stil_funkcii_jelementy.html.

LATVIEŠU ETNOGRĀFIJA MODERNAJĀ MODĒ

Latvian Ethnography in Modern Clothing

Arta Teilāne

Rēzeknes Augstskola, e-pasts: artate@apollo.lv

Abstract. *Ethnography has long been one of the lasting fashion trends and it is a good foundation for the promotion of Latvian cultural heritage not only for foreign visitors but also for the Latvian population. Currently, one of the problems in the market is that mass products are available that are not interesting to consumers. Another problem is that designer clothes are mostly expensive and are unsuitable to be worn on a daily basis.*

The aim of this work is to create ethnographic, everyday clothes, based on ethnographic construction, correcting some defects that can prevent modern construction methodology.

The present study has shown that it is possible to create a relevant, fashion trending clothes, while also promoting Latvian cultural heritage. Colors, patterns that are developed in different techniques, metal and woven details should be shown in clothing. This will not only boost patriotism among the Latvian population, but also developed the Latvian economy and create competition in the market.

The study shows two examples of costume, where ethnographic construction were used and modified for requirements of modern clothing construction.

Keywords: *ethnographic design, ethnography as fashion trend, ethnographical clothing construction Latvian ethnography.*

Ievads

Mūsdienu kultūras pasākumos katra nācija lepojas ar savu tautas tērpu, lietišķā etiķete nosaka normas, ka tautastērpu, savas valsts reprezentēšanai, var izmantot valsts amatpersonas. Darbā ir pētīts kā, apejot globalizācijas rezultātā saražoto masu apģērba produkciju, iespējams parādīt pasaulei savu kultūras mantojumu ar apģērba starpniecību.

Etnogrāfiskie motīvi ļauj modei bagātināties un cilvēkiem uzzināt par citām kultūrām, tādā veidā patērētājs var veidot savu stilu, iedvesmojoties no savas tautas nacionālajiem tērpiem, kā arī bagātinot stilu ar citu kultūru ietekmi. Lai gan pēc šāda apģērba ir pieprasījums, apģērbs ar etnogrāfiskiem motīviem veido nelielu tirgus daļu (Teilāne, 2014).

Pētījuma mērķis ir apzināt latviešu kultūras mantojumu, pamatojoties uz etnogrāfisko apģērba, un analizēt mūsdienīgu tērpu veidošanu pēc etnogrāfiskajām konstrukcijām.

Rakstā izmantotās *pētījuma metodes*: kultūrvēsturiskā materiāla, literatūras un avotu izpēte un analīze.

Etnogrāfija pasaules mode

Pasaulē šobrīd vērojama katras nācijas atgriešanās pie savām saknēm (mūzikā, politikā, u.c.), un apģērba nozarē tā ir etnogrāfija. Jau vairākus gadus vērojama tendence, ka dažādu tautu etnogrāfiskie motīvi, modē ir plaši izmantoti. Pārsvarā tie ir Āfrikas cilšu raksti vai skotu rūtis, ko popularizē britu modes zīmols *Burberry*, tomēr tirgū pieejami arī interesantāki etnogrāfijas risinājumi. Piemēram, Belgradas modes nedēļā 2012. gadā piedalījās pieci serbu dizaineri, kuri savus tērpus izrādīja Belgradas etnogrāfiskajā muzejā (Fashion and Tradition, Belgrade Fashion Week at the Ethnographic Museum, 2014), piedāvājot tērpus, kuri gatavoti, iedvesmojoties no serbu nacionālajiem tautas tērpiem (Embroidery of Serbian Dress (Kaftan) – Prizren, Kosovo and Metohija, 2014), kur viens no iedvesmas avotiem ir serbu kultūrai raksturīgie zelta izšuvumi, kam ir īpaša tehnika *Zlatovez* (Teilāne, 2014).

Latvijas modes zīmols *Paade Mode*, kas ražo bērnu apģērba ir populārs daudzās Eiropas valstīs. Šī zīmola ideja ir latviešu kultūras mantojuma popularizēšana, kas bieži redzams zīmola jaunajās kolekcijās (skat.1. att.). Bērnu apģērbā etnogrāfiskie elementi vairāk

saskatāmi dekorācijās un krāsās, jo šī patērētāju grupa nevēlas sarežģītus piegriezumus, kas varētu apgrūtināt aktīvu darbošanos. Tātad, veidojot etnogrāfisko apģērbu, vienmēr jādomā par patērētāja komfortu, un tikai tad par konstrukciju sarežģītību.



1. attēls. Paade Mode kolekcija. (<http://www.paade.lv>)

Latviešu etnogrāfija modē

Latviešu etnogrāfija ir bagātīgs iedvesmas avots tērpiem, lai tajā vieglāk orientētos un konkrētāk varētu strādāt ar etnogrāfiju, ir iespējams izdalīt trīs etnogrāfijas virzienus – „baltā Latgale”, – „zeltainā Vidzeme”, – „sarkanā Kurzeme”. Katram no šiem novadiem ir savas raksturīgās īpašības, piemēram, Ziemeļlatgalē sastopami baltie sieviešu tērpi, Vidzemē sīki, krāsaini izšuvumi, kam cauri redzams dzeltenais krāsu tonis. Kurzemē plaši izmantoti sarkanās krāsas toņi, kas citur retāk sastopami tik lielos laukumos.

Pasaulei parādīt latviešu etnogrāfiju var ne tikai tradicionālajā veidā, ar etnogrāfiskajām zīmēm tērpos, kā to dara, piemēram, zīmols *Moshmosh*, bet arī izmantojot etnogrāfisko tērpu konstrukcijas.

Etnogrāfisko tērpu konstrukciju aktualizēšana

Vienkāršas seno tērpu konstrukcijas mūsdienās izmantoto daudzi dizaineri. Parasti tāda veida konstrukcijas veido drapērijas, kas ir pieprasītas un pietāv dažādu auguma tipu cilvēkiem. Šīs apģērbu konstrukcijas parādījās Antīkajā pasaulē, ko sākumā veidoja sieti taisnstūra auduma gabali, kas krītot drapējās, vēlāk parādījās kakles un auduma malu piegriešana (The roman paenula, 2014). Lai šādas konstrukcijas pielāgotu mūsdienu apģērbu konstruēšanas kvalitātes prasībām, vispirms ir jāuzkonstruē stāva bāze, kas jāsavieto ar kakles atrašanās vietu uz antīkās konstrukcijas. Tādā veidā iespējams noteikt īsto pleca slīpumu un noregulēt balansa līmeni.

Otrajā attēlā redzamais tērps veidots, taisnstūra formas audumā izgriežot kakles vietu, uz auduma atzīmējot pleca slīpumu un noregulējot balansa līmeni, tādējādi koriģējot konstrukciju atbilstoši mūsdienu prasībām. Lai kleitas drapērijas nenobīdītos, pie jostas tās ir fiksētas. Tas ir mūsdienu uzlabojums konstrukcijai, jo katru reizi pārģērbjoties, drapērijas kārtot no jauna nav praktiski. Lai tērpu padarītu vizuāli interesantāku, viduklī tam ir dekoratīva etnogrāfiskā josta, kurā iestrādātas kniedes, izveidojot mūsdienīgāku un dizainiski interesantāku aizdari.



2. attēls. Antīkās konstrukcijas tērps. Foto: T. Bartulsons.

Lai pētītu etnogrāfiskā piegriezuma tērpus, pavasara / vasaras tērpu kolekcijā „Labs nāk ar gaidīšanu”, kas tika demonstrēta modes skatē “Ķīpsalas pavasaris’14”, tika iekļauti apģērbi, kuru konstrukcijas tika veidotas, par pamatu ņemot etnogrāfisko tērpu konstrukcijas.

Iedvesmojoties no Ventspils aprīņa 19. gs vidus jakas (skat. 3. att.), kas darināta no vilnas tūka auduma ar linu oderi (Rozenberga, 1995), ir izveidota mūsdienīga vīriešu žaketes versija (skat. 4. att.). Apkake konstruēta kā kopgriezta stāvapkakle, ar trīsstūrveida iegriezumiem galos. Žaketes griezumlinijas sastopamas tautas tērpos, bet atbilstoši modes tendencēm, un sezonai, kam kolekcija paredzēta, žaketes piedurknes ir saīsinātas.



3. attēls. Ventspils aprīņa jaka. (Rozenberga, 1995)



4. attēls. Mūsdienīga žaketes konstrukcija. Foto: T. Bartulsons.

Tāpat arī kolekcijas ietvaros darināts etnogrāfiskā piegriezuma krekls, kam par pamatu ņemta Piebalgas krekla konstrukcija ar stāvā iešūtiem uzplečiem. Konstrukciju veido četrstūru izklājums audumā, kuru izmēri atbilst ķermeņa mēriem ar pievienotām virslaidēm.

Konstrukcija pārveidota tikai tik daudz, lai regulētu balansa līmeni un panāktu perfektu krekla atbilstību ķermeņa formām, kas etnogrāfiskajiem krekliem oriģināli netika darīti. Lai regulētu balansa līmeni, stāva detaļa vairs nebija kopgriezta, tika izveidotas divas atdaļas starp stāva un uzpleču detaļām. Tika veikta piedurknes rotācija, jo stāva, atdaļu un piedurkņu centri savstarpēji nobīdījās, balansa korigēšanas laikā.

Lai konstrukciju padarītu mūsdienīgāku, piedurknēm padušu ķīlis tika saglabāts, bet platums, virzienā uz dūrgalu, tika sašaurināts, atbilstoši klasisko vīriešu kreklu konstrukcijām. Piebalgas krekls ar stāvā iešūtiem uzplečiem izstrādāts mūsdienu versijā (skat. 5. att.), kur ir mainīts ne tikai piedurkņu platums, bet arī stāva platums ir samazināts, kā arī balansa korigēšanas dēļ, pievienotas divas papildus griezumlīnijas.



5. attēls. Piebalgas krekls mūsdienu versijā. Foto: T. Bartulsons.

Etnogrāfijas pielietojums tērpos

Lai etnogrāfiskas konstrukcijas tērps izceltos starp pārējiem produktiem, kuriem bieži vien ir līdzīgas konstrukcijas, tas jāpapildina ar citiem etnogrāfijas elementiem. Piemēram, žakete (skat. 4. att.) ir papildināta ar izšuvumiem uz apkakles un kabatu detaļām, iedvesmojoties no Alsungas vīriešu svārku izšuvumiem (skat. 6. att.). Izšuvumi veidoti ar metāla diegiem zelta krāsā, kas pieskaņoti misiņa āķiem, kas veidoti kā kopijas no Ventspils vīriešu tautas tērpa.



6. attēls. Alsungas vīriešu svārku apkakle. (Grasmane, 2000)

Lai etnogrāfiskos rakstus integrētu mūsdienu apģērbā, nav jāizmanto tikai tradicionālās metodes, piemēram, izšūšana, aušana, u.c., bet jāmeklē jaunas metodes, lai apģērbs kļūtu mūsdienīgāks.

Nelielam izstrādājumu skaitam iespējams izmantot audumu apgleznošanu, kas vienmēr piesaista patērētāju uzmanību, tomēr šai metodei ir liels roku darba īpatsvars, tāpēc izstrādājumi tiek sadārdzināti.

Populāra ir arī drānu apdruka, kas iespējama visiem materiāliem, tomēr dizaineri meklē jaunas metodes kā produktus padarīt daudzveidīgākus.

Daudziem audumiem iespējams pielietot lāzergriešanu, bet viens no šīs tehnikas mīnusiem ir tāds, ka grieztās auduma malas bieži apdeg, kas atsevišķiem audumiem ir vizuālais defekts.

Tērpiem etnogrāfiskos elementus var pievienot metāla detaļu veidā. Dažādas jostu sprādzes, aizdares āķus, pogas, dekoratīvās ķēdītes var aizstāt ar etnogrāfisko tērpu metāla detaļām. Neizmantojot sudrabu un misiņu kā tas bija agrāk, bet detaļas darinot no lētākiem metāliem, iespējams panākt bagātīgu vizuālo efektu par zemāku cenu.

Secinājumi

Tika veikta materiālu teorētiskā izpēte par etnogrāfisko apģērbu konstrukcijām ne tikai Latvijā, bet arī citur Eiropā. Secināts, ka Latvijas teritorijā izmantotās konstrukcijas tika veidotas pēc līdzīgiem principiem.

Lai pētītu etnogrāfisko konstrukciju integrēšanu mūsdienu modē, pētījumā tika izmantotas vairākas etnogrāfiskās konstrukcijas. Visas no izvēlētajām konstrukcijām tika veiksmīgi pielāgotas mūsdienu modes prasībām.

Etnogrāfisko konstrukciju trūkums, kas jālabo lielākajai daļai tērpu valkātāju, ir neatbilstošs balansa līmenis, kas pētījuma ietvaros tika risināts ar stāva bāzes konstrukcijas izveidošanu, un balansa koriģēšanu ar bāzes palīdzību.

Etnogrāfiskās konstrukcijas iespējams uzlabot, izvēloties atbilstošas drānas ar dažādām īpašībām.

Summary

Ethnography has long been one of the fashion trends, but if it lost its popularity, ethnographic heritage is so vast that it is able to adjust it to other fashion trends.

In order to present the Latvian fashion to the world, ethnographic collections need to stand out not only with the range of pattern and colors, but also with the costume design, which is nowadays widely used, but also is appropriate to today's fashion trends.

The present study has shown that the ethnographic design can successfully integrate with modern fashion with minimal construction modifications. The balance levels in ethnographic structures are not taken into account, but modern people have different posture types, that often are seen as defects.

Literatūra un avoti

1. *Embroidery of Serbian Dress (Kaftan) – Prizren, Kosovo and Metohija*. (2014). Skatīts 27.05.2014. www.pinterest.com.
2. *Fashion and Tradition, Belgrade Fashion Week at the Ethnographic Museum*. (2012). Skatīts 27.05.2014. www.deleonbyricardoramos.blogspot.com.
3. Grasmann, M. (2000). *Latviešu tautas tērpi. Raksti. Izšūšana*. Apgāds Rasa ABC.
4. *Paade Mode*. (2014). Skatīts 10.08.2014. <http://www.paade.lv>.
5. Rozenberga, V. (1995). *Latviešu tautas tērpi II Kurzeme*. Jāņa sēta.
6. Teilāne, A. (2014). *Latviešu etnogrāfija mūsdienu modē*. Bakalaura darbs ar projekta daļu.
7. *The roman paenula*. (2014). Skatīts 10.08.2014. <http://world4.eu/roman-paenula-cowl-hood>.

SKOLĒNU RADOŠĀ DARBĪBA TEKSTILMĀKSLĀ ATKLĀTAJĀ OLIMPIĀDĒ

Pupils Creative Activity in Textile Art at Competition

Māra Urdziņa-Deruma

Latvijas Universitāte, e-pasts: mud@lu.lv

Mārīte Kokina-Lilo

Latvijas Universitāte, e-pasts: mklilo@lu.lv

Abstract. *The open olympiads of home economics and technologies encourage pupils of grades 5-9 to be creative in applying textile techniques. They also popularize textile art. Purpose of the study is to analyse the results of pupils' creative work during the 10th open olympiad of home economics and technologies. Method: analysis of textile works. 376 pupils' works from the 1st round and 85 works of the 2nd round have been analysed and assessed according to the following criteria: compliance with the task, unity of composition, composition of colours, compatibility of materials, originality, quality of the technical accomplishment, functionality. In the olympiad traditional Latvian handicraft techniques and materials as well as elements of other cultures and modern materials have been used. The originality of works submitted for the 1st round is expressed in seek of untraditional forms, techniques and combination of materials. The analysis performed on the 2nd round of works reveals that creativeness appears in the selection of materials, attuning and combining techniques to a greater extent than in the design of composition.*

Keywords: *Creative activity in textile, textile works assesment, textile works quality, the open olympiads of home economics and technologies.*

Ievads

2013./2014. mācību gadā notika 10. atklātā mājturības un tehnoloģiju olimpiāde „Gadalaiki – pavasaris” 5.-9. klašu skolēniem. Ar atklātajām mājturības un tehnoloģiju olimpiādēm tiek veicināta skolēnu radošā darbība tekstiltehnikās, tiek popularizēta tekstilmāksla. Olimpiādes notiek 2 kārtās. Lai piedalītos 1. kārtā, skolēni darina praktiski lietojamu tekstilizstrādājumu atbilstoši nolikumam, šajā olimpiādē – adatu spilventiņu brīvi izvēlētās tekstiltehnikās (skat. 1. un 2. att.). Veiksmīgāko darbu autori tiek uzaicināti uz olimpiādes 2. kārtu, kurā skolēni auditorijās uz vietas 4 stundu laikā rada tekstilizstrādājuma kompozīciju un atbilstīgi tai izstrādājuma fragmentu vai gatavu izstrādājumu arī brīvi izvēlētās tekstiltehnikās un tekstilmateriālos. Šajā olimpiādē 5.-7. klašu skolēni izstrādāja maciņa kompozīciju un maciņa virsmu (skat. 3. un 4. att.), savukārt 8.-9. klašu skolēni radīja kompozīciju brīvi izvēlētam izstrādājumam, kuru pilnībā arī vajadzēja realizēt. Kā ierosmes avoti tika piedāvāti ziedu attēli.

Pētījuma mērķis: analizēt skolēnu radošās darbības rezultātus 10. atklātajā mājturības un tehnoloģiju olimpiādē.

Teorētiskais pamatojums

Kā norāda profesore emeritus P. Anttila, rokdarbu zinātnes radītāja Somijā (1988: 41) izstrādājums, ko ir radījis **cilvēks**, atspoguļo personības iezīmes, spējas, prasmes un zināšanas, kuras tiek uzskatītas par priekšnoteikumiem darba aktivitātei. Šajā darbā cilvēks izmanto **tehnoloģijas**. Tehnoloģijas tiek skatītas plašākā nozīmē, ar tām saprotot visa veida instrumentus, materiālus, darba metodes, enerģiju, ekonomiju, plānošanas sistēmu un citas. Treškārt cilvēks nestrādā vakuumā, bet cilvēka darbu ietekmē **vide** plašākā nozīmē: fiziskā, sociālā, kultūras. Profesore P. Seitamaa-Hakkarainen (2007: 15), apskatot rokdarbu zinātnes izpētes objektus, starp daudziem citiem nosauc arī rokdarbu produkta kvalitāti.

Pētījumā respektēts viedoklis, ka analizējot mākslas darbus, svarīgi aplūkot un analizēt gan darbu saturu, gan formu (Feldmans, 1987; Smits, 1991; Ņemenskis, 1987; Arnheims, 1991).

M. S. Gulliksena (2009: 201) lieto jēdzienu rokdarbu formas kvalitāte (*craft form quality*). Raksta autore piekrīt izteiktajam viedoklim, ka cilvēks, lai noteiktu formas kvalitāti, balstoties uz specifisko faktoru situāciju (laiks, telpa, mērķis un ietekme no citiem), konstruē principu kopumu. M. S. Gulliksena uzskata, ka rokdarbu formas kvalitāti var iemācīties izprast. Savukārt A. M. Ihatsu (2002: 27) norāda, ka ir grūti objektīvi noteikt, kas ir rokdarba kvalitāte, jo katrai kultūrai ir atšķirīgas vērtības. Var novērot, ka mūsdienu rokdarbi katrā no valstīm vairs nav tik atšķirīgi un ar nacionālām iezīmēm kā agrāk. Jēdziens kvalitāte ir atkarīgs no šī termina lietotāja un no produkta nozīmes. Kvalitātes novērtēšana ir saistīta ar laiku, zināšanām un vidi.

Raksta autore uzskata, ka Latvijas kultūras situācija nozīmīgi ir saglabāt un pārmantot kvalitatīvu, estētisku rokdarbu, tajā skaitā tekstilizstrādājumu, radīšanu.

Tiek ņemts vērā, ka tradicionāla adatu spilventiņa forma ir spilventiņš, kurš sašūts no 2 kvadrātveida vai taisnstūrveida gabaliem, līdz ar to citas formas var uzskatīt par radošām. Atlasot vērtēšanas kritērijus un vērtējot, jāņem vērā adatu spilventiņa specifiskais pielietojums – adatu ieduršanai un uzglabāšanai. Lai tekstildarbs atbilstu lietišķās mākslas priekšmetam izvirzītajām prasībām, tam, pēc autore domām, jāpiemīt 4 vērtībām:

- lietošanas vērtībai,
- tehniskai kvalitātei,
- mākslas vērtībai,
- oriģinalitāte, kuras tuvāk aprakstītas disertācijā (Urdziņa-Deruma, 2001).

Atbilstoši vērtībām, tekstilizstrādājuma kopējo kvalitāti nosaka atbilstība uzdevumam, funkcionalitāte, kompozīcija, radošums, tehniskā izpildījuma kvalitāte, katram no šiem parametriem ir apakškritēriji (Urdziņa-Deruma, 2001).

S. Kojonkoski-Rannali (2009: 89) norāda, ka kvalitatīva darba veicējam ir četras iezīmes: motivācija radīt labu darbu, jūtīga spēja pieredzēt kvalitāti, mīlestība uz darbu radīšanu un darbu pašu par sevi, kā arī skaidra tālredzība un taisnīgums, kad jānovērtē darbs, kas ir rezultāts dziļām zināšanām. Darba veicējam nepieciešamas bagātīgas zināšanas par materiāliem, instrumentiem un tehnikām, kā arī praktiskās prasmes. Prasmes ir nepieciešams priekšnoteikums radošo ideju realizācijai.

Pētījuma metodoloģija

Pētījuma metode: tekstildarbu analīze. Analizēti un izvērtēti 376 1. kārtas un 85 2. kārtas skolēnu darbi. Rakstā analizēts adatu spilventiņu, kā arī 2. kārtā radīto tekstildarbu saturiskais aspekts saistībā ar olimpiādes tēmu – Gadalaiki – pavasaris, darbu kompozīcija, izmantotās tehnikas, materiāli, tehniskā izpildījuma kvalitāte, funkcionalitāte. Katrs darbs tika numurēts, analizēts un novērtēts atbilstoši kritērijiem: atbilstība uzdevumam, darbu kompozīcijas vienotība, krāsu salikums, materiālu saderība, oriģinalitāte, tehniskā izpildījuma kvalitāte, funkcionalitāte. Katrs no kritērijiem vērtēts 0-2 punktu skalā, izņemot kritēriju tehniskā izpildījuma kvalitāte, kurš vērtēts skalā no 0-4. Vērtējot 0-2 punktu skalā, 2 punkti tiek piešķirti, ja darbs pilnībā atbilst prasībām, 1 punkts – ja darbs daļēji atbilst, 0 punktu – ja darbs neatbilst prasībām. Tehniskā izpildījuma kvalitāte tika vērtēta 5 punktu sistēmā, kur: 4 punkti – darbs ļoti kvalitatīvs, 3 punkti – nelieli trūkumi, 2 punkti – vidēja kvalitāte, daudz nepilnību, 1 punkts – vāja kvalitāte, 0 punkti – ļoti vāja kvalitāte.

2. kārtā skolēni izveidoja izstrādājumu kompozīcijas uz papīra, kuras tika vērtētas pēc četriem kritērijiem: zieda stilizācija, laukuma kompozīcijas risinājums, atbilstība pavasara krāsu gammai, tehniskā izpildījuma kvalitāte 0-2 punktu skalā.

Olimpiādes 1. kārtā radīto adatu spilventiņu analīze un izvērtējums

Skolēnu radītie spilventiņi risināti gan tradicionālas izpratnes spilvena formā (148 darbi), gan šobrīd Latvijā populārā biskorna (savādstūra) spilventiņa formā (17 darbi), gan arī dažādu saturiski izvēlētā pavasarim raksturīgā objekta formā, piemēram, spilventiņš koka formā, taureņa vai zieda formas spilventiņš utt. 5 adatu spilventiņi veidoti kā vāciņi, citi 3 – kā cepures; pa vienam tika iesūtīti spilventiņš somiņas, saldējuma, lellītes, zābacīņa, tortes, mājiņas un sirsniņas formā.

Tematikas un kompozīcijas analīze.

Piedāvātā tēma „Gadalaiki-pavasaris” skolēnu darbos risināta, izmantojot gan krāsas un abstraktus laukumus, līnijas vai ornamentus, gan saturiski: stilizējot pavasarim raksturīgākos simbolus: kukaiņus, putnus, augus, sauli utt., kuri risināti gan plaknē, gan telpiski, parādot trīsdimensionāli. Abstrakti darbi kopumā ir 67.

Vispopulārākie ir ziedu motīvi, kuri risināti gan plaknē, gan telpiski (204 darbos). Visbiežāk darbos nevar atpazīt konkrētus ziedus. Taču 13 darbos stilizētas zilās vizbulītes, 7 darbos tulpes un 6 darbos sniegpulksteņi, vienā darbā izmantota pienene, citā – narcise un vēl citā ābeļzieds. Vienā no darbiem telpiski uzšūta stilizēta šujmašīna, kuru papildina ziedu motīvi gan oriģinālaudumā, gan izšuvumā. 4 darbos attēloti pūpoli un tikpat darbos lapas. 9 darbos galvenais tēls ir koks, vairākumā gadījumu tas ir ziedošs koks (6 darbos), bet ir arī koki ar lapām un arī nesalapojuši koki. 2 darbos attēlota zāle, bet vienā gadījumā apsūnojis akmens. 19 darbos attēlota kopumā pavasara ainava, 2 darbos risināta saules tematika. Daudzos darbos risināti taureņi (23 darbos), mārītes (9 darbos), kā arī citi kukaiņi (5 darbos). 20 darbos attēloti putni, 3 gadījumos tie varētu būt saistīti ar Lieldienu tematiku, jo attēlotie putni ir cāļi un vista ar olām. Arī zaķa izvēle (2 darbos) saistāma ar Lieldienu tematiku. Ir attēloti arī citi dzīvnieki, taču saistība ar pavasara tēmu dažos gadījumos grūtāk izprotama, piemēram 2 darbos attēlots kaķis, 2 darbos zirgs, 1 darbā peles un astonkājis. Lielāku saistību ar piedāvāto tēmu var saskatīt darbos, kur attēlota varde (1 darbā), kurmis (1 darbā), ezis (2 darbos).

Stilizācijas pakāpes ir dažādas, sākot no gandrīz reālistiskam ziedu u.c. attēlojumam trīs dimensijās līdz vienkāršotam un ģeometrizētam, arī ornamentālam zieda u.c. attēlojumam gan telpiski, gan plaknē. Var secināt, ka visvairāk ar pavasari skolēniem asociējas ziedi, pavasara krāsas, putni, taureņi, mārītes, koki. Lielākā daļa darbu (369) atbilst olimpiādes tēmai. Kompozicionāli vienoti ir 164 darbi (ieguvuši 2 punktus), daļēji vienoti – 188 darbi, 24 darbi ieguvuši 0 punktus. Līdzīgi sadalās iegūtais punktu skaits arī kritērijā krāsu salikums: 188 darbi ieguvuši 2 punktus, 172 – 1 punktu, 16 darbi ieguvuši 0 punktus.

Tehniku izmantojums.

Visvairāk izmantotā tehnika skolēnu darbos ir izšūšana: 246 darbos ir izmantota izšūšanas tehnika, visvairāk izmantotais dūriens ir krustdūriens. Ir darbi, kuros tas ir vienīgais izmantotais dūriens. Populāra ir izšūšana ar pērlītēm, tā risināta 120 darbos. 16 spilventiņos izmantota šūto mezglīņu tehnika, gan aizpildot visu izstrādājuma virsmu, gan atsevišķu laukumu izšūšanā, kā arī 10 darbos izmantota izšūšana ar lentītēm: gan izvelkot, gan neizvelkot auduma diegus. Daudzos darbos izmantota aplikācijas tehnika (139 darbos), tamborēšana (104 darbos), filcēšana (87 darbos), 2 darbos izmantots filcēšanas veids „Nuno” filcēšana. Salīdzinoši mazāk izmantota šūšana (29 darbos) (netika skaitīta, ja tā izmantota tikai divu taisnstūrveida audumu, adījumu, tamborējumu utt. savienošanai) un adīšana (25 darbos) un; vienā gadījumā šūšana izmantota, lai veidotu neausto materiālu no dzijām, izmantojot ūdenī šķīstošo flizelīnu. 14 darbos izmantota pērlīšu vēršana, 8 darbos izmantota tekstilmozaikas tehnika. Lielākā daļā darbu radīta jauktajā tehnikā: izmantotas divas, trīs vai pat vairāk tehnikas. 95 darbos jeb apmēram ¼ izmantota tikai viena tehnika. Ir tehnikas, kuras izmantotas tikai vienā vai dažos darbos. Piemēram, frivolitē mežģīnes iekļautas vienā darbā.

Pinumu tehnika izmantota trijos darbos, vienā no tiem savstarpēji sapīti filcēti rullīši, otrā gadījumā dzijas, bet trešajā austas prievītes. Vienu reizi izmantots šūniņu savilkums. Retāk izmantota arī auduma apdruka (5 darbos), zīda apgleznošana (5 darbos), mezglošana (4 darbos), aušana (5 darbos), batikošana (2 darbos).

Materiālu izmantojums.

Pārsvārā gadījumu darbos izmantoti tekstilmateriāli, bieži tie kombinēti ar pērlītēm, taču atsevišķos gadījumos tie kombinēti arī ar koku (koka rāmīši, koka pamatne, klūgas), metālu (stieples, rāvējslēdži) un papīru (1 darbs), kartonu (1 darbs) vai plastiku (1 darbs). 2 darbos adatu spilventiņš veidots kā vāciņš stikla traukam, līdz ar to izmantots arī stikls. 1 adatu spilventiņa pamatam izmantota māla krūzīte. Viens no visvairāk izmantotajiem tekstilmateriāliem ir rokdarbu filcs, kas izmantots gan aplicēšanai, gan izšūšanai, gan filcēšanai, gan kopā ar citām tehnikām. Daudzos darbos izmantotas dzijas, mulinē diegi, tambordiegi. No audumiem visvairāk izmantota kanva. Tā kā samērā populāra ir filcēšanas tehnika, tad izmantota vilnas šķiedra. Pārsvārā gadījumu izvēlētie materiāli saskaņoti veiksmīgi (200 darbi) vai daļēji (164 darbi). 0 punktus saņēmis 21 darbs. Darbu oriģinalitāte izpaužas gan netradicionālos spilventiņa formas meklējumos, gan tehniku, gan materiālu kombinācijā.

Tehniskā izpildījuma kvalitāte un darbu funkcionalitāte.

Kritērijā „Tehniskā izpildījuma kvalitāte” 89 darbi saņēmuši visaugstāko vērtējumu, kas ir gandrīz ¼ daļa no visiem darbiem; 130 darbi – 3 punktus. Varam secināt, ka lielākā daļa iesniegto darbu uzskatāmi kā kvalitatīvi. Izbrīnu rada fakts, ka olimpiādei iesniegti arī 8 darbi, kuru kvalitāte vērtējama kā ļoti vāja un 39 darbi ar vāju kvalitāti, kas kopā veido ap 1/8 daļu no visiem darbiem. Vērtējot darbu funkcionalitāti, tika vērtēts, vai izstrādājumi ir piemēroti adatu ieduršanai un uzglabāšanai, vai spilventiņus lietojot, nevar savainot rokas. Lielākā daļa spilventiņu – 265 ieguvuši maksimālo punktu skaitu, 103 – 1 punktu, 8 atzīti kā neizmantojami.



1. un 2. attēli. Skolēnu radītie adatu spilventiņi olimpiādes 1. Kārtā. Foto: M. Urdziņa-Deruma.

Olimpiādes 2. kārtā radīto skolēnu darbu analīze un izvērtējums

Olimpiādes 2. kārtā piedalījās 93 uzaicinātie 1. kārtas labāko darbu autori. Skolēni strādāja un viņu darbi tika vērtēti divās vecuma grupās: 5.-7. klase un 8.-9. klase. Katrs skolēns saņēma darba lapu ar uzdevumiem. Kopīgs uzdevums abām grupām bija izvēlēties vienu no piedāvātajiem ziedu attēliem, nostilizēt to un izstrādāt kompozīciju tekstildarbam – 5.-7. kl. – konkrētam priekšmetam maciņam, 8.-9. kl. – tekstilizstrādājumam pēc brīvas izvēles. Nākamais uzdevums abām grupām bija izstrādātās kompozīcijas realizācija tekstilmateriālos pēc izvēles, lietojot dažādas tekstiltehnikas. Skolēnu darbi turpmāk tiek analizēti atbilstīgi vecuma grupām. Mazāko klašu grupā tiek analizēti 44 darbi, vecāko klašu grupā – 41 darbs.

Kompozīcijas analīze.

5.-7. klašu skolēniem darba lapā tika doti divi ziedu attēli: pirmais, ko stilizēt izvēlējās 11 dalībnieces – uz zaļu lapu fona baltu ažūru ziedkausu kopa, otro stilizēja 25 dalībnieces – kompaktas formas magnolijas ziedi arī uz zaļu lapu fona. Piecu dalībnieču stilizēto ziedu kompozīcijās nebija saskatāma ne mazākā līdzība ar dotajiem ziedu attēliem. Ziedu stilizācijā visvairāk izmantotais paņēmiens ir formas vienkāršošana, pietam, visbiežāk saglabājot arī attēlā redzamo laukumu dalījumu. Tikai daži drosmīgi veido stilizēto ziedu jaunus kārtojumus. Formas ģeometrizācija izmantota piecos darbos, no kuriem trijos veikta izcili. Krāsu salikumu izvēle vairākumā kompozīciju atbilst pavasara noskaņai. Pamatā gandrīz visi dalībnieki kompozīcijas veidojuši ar krāsu zīmuļiem, 5 gadījumos papildinātas ar aplicēšanu un 2 – ar flomāsteriem. 6 kompozīcijas izpildītas ar vaska krītiņiem, 3 ar flomāsteriem un 2 ir krāsaino papīru aplikācija.

8.-9. klašu grupā skolēniem darba lapā tika piedāvāti 3 dažādu ziedu attēli. Visvairāk stilizēšanai tika izvēlēts attēls ar vienkāršāko zvanveida formu ziediem – 14 darbos. 9 darbos – attēls ar samērā masīvām ziedlapām, 4 skolēni izvēlējās trešo attēlu, kurā zieda čemurs sastāv no daudziem sīkiem, tikko izplaukušiem un jau noziedējušiem zvaniņiem. Pārsteidzoši daudz – trešdaļa dalībnieku kompozīciju izveidei izmantojuši primitīvas ziedu formas, kuru saikne ar doto attēlu ziediem nav saskatāma. Visbiežāk lietotais stilizēšanas paņēmiens – vienkāršošana, un tā kā ziedu attēli sastāv no daudzām ziedkopām, tad 19 kompozīcijās no 27-ām, veidoti atšķirīgi no attēliem laukumu dalījumi, izceļot visbiežāk tikai vienu ziedkopas formu, ko nosaka iespēja to vienkāršāk realizēt tekstiltehnikās. Vairākums kompozīciju veidotas ar krāsu zīmuļiem, kas papildinātas ar aplikāciju 7 darbos un ar flomāsteriem vienā darbā. Vaska un pastelkrītiņi izmantoti 4 kompozīciju izstrādē. Pa vienai kompozīcijai ir guašas un akvareļtehnika. Kompozīcijas abās vecuma grupās tika vērtētas pēc četriem kritērijiem:

- zieda stilizācija,
- laukuma kompozīcijas risinājums,
- atbilstība pavasara krāsu gammai,
- tehniskā izpildījuma kvalitāte.

Par katru no kritērijiem iegūstamais punktu skaits – 2, kopā par kompozīciju maksimāli iespējamais punktu skaits – 8, ko ieguva divpadsmit olimpiādes dalībnieki. Vienpadsmit dalībnieku kompozīcijas ieguva 7 punktus un 6 punktus – četrpadsmit kompozīcijas. No četriem kritērijiem vislabāk skolēniem kopumā veicies ar kompozīcijas atbilstību pavasara krāsu gammai.

Tekstiltehniku izmantojums.

5.-7. klašu grupā viena no visvairāk izmantotajām tekstiltehnikām ir izšūšana (32 darbos) un aplikācija (28 darbos), tajā skaitā viena reversā aplikācija. 9 gadījumos aplicēti tiek tamborēti ziedu motīvi, 10 – rokdarbu filca ziedi, kas visbiežāk papildināti ar izšuvumdūrieniem. Daudzos darbos gan fonā, gan ziedu motīvos izmantoti vienlaikus vairāki izšuvumdūrieni, biežāk sastopamie – ķēžu dūriens (10 darbos), cilpu dūriens (4 darbos), pamatdūriens (7 darbos), mašīndūriens (8 darbos), kā arī izšūtie mezgliņi. Populāra ir sausā adatas filcēšana, kas sastopama aplikācijas darbos gan fonā, gan ziedu motīvos un dominē piecos darbos kā pamattehnika, kas četros gadījumos papildināta ar izšuvumu. Trīs darbi izpildīti krustdūrienā. Adījums sastopams tikai kā pamats izšuvumam, tamborētai un rokdarbu filca aplikācijai, kopā trīs darbos. Tikpat daudz ir tamborētu pamatņu aplikācijai un aukliņu, lentīšu vērumiem. Tikai vienā darbā izmantota mezglošana. Auduma apdruku kā pamattehniku, kas papildināta ar izšuvumu, izmantojuši divi skolēni. Tāpat kā olimpiādes pirmās kārtas tekstildarbos, populāras ir pērlītes. To izšuvums vai vērums papildina 23 darbus.

8.-9. klašu grupā gandrīz visi darbi veikti jauktā tehnikā. Aplikācija, kas izmantota 30 darbos, tajā skaitā 2 reversās aplikācijas, parasti papildināta ar izšuvumu. Izšuvumu dūrieni

lietoti gan dekoratīvo elementu piestiprināšanai pie pamatnes, gan fonā. Biežāk lietotie ir ķēžu dūriens, pamatdūriens, cilpu dūriens, mašīndūriens. Retāk lietots taisnais vai slīpais pārmaļu dūriens, tikai vienā darbā – līklocis. Trīs darbi darināti sausajā adatas filcējumā, no kuriem divi papildināti ar pērlīšu izšuvumu. Trīs darbos dominē tamborējums; vienā no tiem aplicēts tamborēts zieda motīvs uz tamborēta pamata, divos pārējos – tamborējums uz rokdarbu filca pamata un sausā adatas filca. Pa vienam darbam apdrukas tehnikā, papildinātā ar izšuvumu, ar šķīstošo flizelīnu šūta auduma tehnikā, zīda apgleznojums, papildināts ar pērlīšu izšuvumu un pērlīšu vērums, papildināts ar tamborētiem ziedu motīviem. Ne īpaši veiksmīgs ir krustdūriena izšuvuma pamata papildinājums ar sauso adatas filcējumu. Vienā no darbiem izmantots arī aplicēts dziju vienkārtna pinuma pamats filcētiem ziediem.

Materiālu izmantojums.

Abās klašu grupās ir ļoti līdzīgs izmantoto materiālu klāsts. No tekstilmateriāliem visiecienītākais ir krāsainais rokdarbu filcs, kas izmantots gan kā pamats filcēšanai, aplikācijai, gan dekoratīvo ziedu veidošanai un papildināts arī ar izšuvumu. Filcēšanai izmantotas vilnas šķiedras, adīšanai un tamborējumiem vilnas un kokvilnas dzijas un izšūšanai mulinē diegi. Mazāk izmantoti tiek dažādi audumi. Dažos gadījumos kā dekoratīvi elementi tiek izmantotas aukliņas un lentas. Bez tekstilmateriāliem visvairāk lietotais materiāls ir pērlītes. Vienā no darbiem lietots rāvējslēdzējs un vienā pogas. Ir darbi, kuros veiksmīgi izmantots vairāku materiālu kontrasts: pūkains- gluds; spīdīgs- matēts; blīvs-caurspīdīgs u.c.



3. un 4. attēls. Skolēnu radītās kompozīcijas un tekstildarbi olimpiādes 2. Kārtā.
Foto: M. Urdziņa-Deruma.

Secinājumi

1. kārtās iesūtīto darbu analīze liecina, ka olimpiāde ir veicinājusi gan Latvijā tradicionāli mājturības un tehnoloģiju saturā apgūstamo tehniku: izšūšana, tamborēšana, adīšana, gan tehniku, kuras nav obligāti apgūstamas: filcēšana, pērlīšu vēršana, frivolitē mežģīnes u.c. izmantošanu. Populārs ir kļuvis japāņu tradicionālās kultūras elements – savādstūris jeb biskorna spilventiņš. Darbi galvenokārt risināti jauktā tehnikā. No materiāliem populārs ir kļuvis rokdarbu filcs, kurš ir neirstošs materiāls un pieejams dažādās spilgtās krāsās. Ar pavasari skolēniem visvairāk asociējas ziedi, pavasara krāsas, kukaiņi, putni. Var secināt, skolēni, kuri piedalās olimpiādes 1. kārtā, ir ar dažādu tekstilmateriālu un tekstiltehniku pārvaldīšanas prasmi. Ir darbi, kurus var uzskatīt par radošiem un tehniski izcili kvalitatīviem, bet ir darbi, kuriem ir būtiski trūkumi – vāja tehniskā izpildījuma kvalitāte. Darbu oriģinalitāte izpaužas gan netradicionālos spilventiņa formas meklējumos, gan tehniku, gan materiālu kombinācijā.

2. kārtas rezultātu analīze rāda, ka lielākajai daļai skolēnu grūtības nesagādā doto uzdevumu izpilde un apstākļi, kādos tie jāveic, par ko liecina visumā augstā olimpiādes darbu kvalitāte. Pēc skolēnu darbiem vērojams, ka lielākā mērā kā kompozīcijas izveidē, jaunrade paradās materiālu izvēlē, saskaņošanā un tehniku kombinēšanā. Kopumā abās klašu grupās ir ļoti maz darbu, kas izpildīti tikai vienā no tekstiltehniskām. Tas liecina, ka skolēni ir spējīgi

likt lietā prasmes ko pārvalda, radoši tās pakļaujot kompozīcijas uzbūves risinājumam tekstilmateriālos. Ļoti maz ir darbu ar sliktu tehnisko izpildījumu. Konstatējams ir fakts, ka neliela daļa skolēnu ignorē vai nespēj izpildīt visus olimpiādes uzdevumus. Visvairāk tas attiecas uz attēlos doto ziedu stilizāciju. Dažos gadījumos redzams, ka izvēlētais tekstiltehnikas grūti piemērojamas doto formu atveidojumam, piem., mezglošana, citos gadījumos, iespējams, skolēni veido sev tuvākās abstraktu laukumu kompozīcijas vai arī izvēlas tehniski vieglāk izpildāmu vienkāršotu ziedu formas. Vienā gadījumā tikusi radīta 1. kārtas tekstildarba kopija.

Summary

During school year 2013/2014 the 10th open olympiad of home economics and technologies called “Seasons – spring” took place for pupils of grades 5-9. The open olympiads of home economics and technologies encourage pupils to be creative in applying textile techniques. They also popularize textile art. The olympiads consist of two rounds. In order to participate in the 1st round, pupils have to make a textile work for practical use according to the regulation of the olympiad – a needle pillow in a textile technique of a free choice. The most successful authors are invited to the 2nd round of the olympiad, during which pupils have to make a textile composition and a compliant fragment of work or a complete work that is also made by applying textile techniques and materials of their own choice. This round takes place on the spot in lecture-rooms, and it is 4 hours long. In this olympiad pupils of grades 5-7 designed composition and surface of the pillow, whereas pupils of grades 8-9 designed composition for an item of their own choice, which had to be fully accomplished. Floral images were presented as source of inspiration.

Aim of study: to analyse the results of pupils’ creative work during the 10th open olympiad of house economics and technologies.

Method: analysis of textile works. 376 pupils’ works from the 1st round and 85 works from the 2nd round have been analysed and assessed. The content aspect of the works of the 1st round (needle pillow) and the textile works of the 2nd round has been analysed in relation with the olympiad theme “Seasons – Spring”: form of the pillow, unity of composition, composition of colours, the applied techniques, materials, quality of the technical accomplishment, functionality. Each work has a number, and all works are analysed and assessed according to specific criteria. Each criterion is assessed in 0-2 point scale, except criterion “quality of technical accomplishment”, which is assessed in scale 0-4.

The study shows respect to the opinion that during analysis it is important to examine and analyse both content and form of the work (Feldman, 1987; Smith, 1991; Nemenskis, 1987; Arnheim, 1991). Several authors in their works focus on the issues of analysis and assessment of handicraft (Anttila, 1988; Kojonkoski-Rannali, 2009; Gulliksen, 2009; Ihatsu 2002; Urdzina-Deruma, 2001).

The suggested theme “Seasons – Spring” in the submitted pupils’ works of the 1st round has been developed by using colours and abstract squares, lines or ornaments. They have been developed from the perspective of content as well by stylizing symbols that are characteristic for spring – bugs, birds, plants, sun etc. The works are handled both in plane and spatially, showing them in 3 dimensions. There are 67 abstract works in total, and it constitutes 18 % of all works. The needle-pillows made by pupils have been made in the traditional comprehension of pillow form, in biscornu (irregular) form, which is now popular in Latvia, as well as in forms of various objects that are characteristic for spring, e.g., a pillow in form of a tree, butterfly, flower etc. Stylization levels are different, starting from an almost realistic depiction of the object in 3 dimensions to a simplified and geometrical or ornamental depiction of the object both in spatial and plane form. Thus we can conclude that objects mostly associated by pupils with spring are flowers, spring colours, birds, butterflies, ladybirds and trees. According to the regulation of the olympiad, in most works textile materials are used. In many cases they are combined with pearls, but in separate cases they are combined with other materials, such as wood, metal, plastics etc. as well. The technique most commonly used in pupils’ works is needlework, and it is used in 246 works. The most popular stitch is cross-stitch. In many works application technique (139), embroidery (104) and felting (87) have been used.

We may conclude that pupils who take part in the 1st round of the olympiad have a good command of textile materials and techniques. There are works that can be considered as creative and of excellent quality in terms of technique, but at the same time there are works with significant drawbacks, namely, unsatisfactory quality in terms of technical accomplishment. The originality of works is expressed both in search for new pillow forms and combination of techniques and materials.

Analysis of the 2nd round works shows that for most pupils the assigned tasks and given conditions do not present difficulties. This is evident by the overall high quality level of the olympiad works. Pupils’ works reveal creativeness in the selection of materials, attuning and combining techniques to a greater extent than in the design of composition. Generally, in both grade groups there are very few jobs that are accomplished by using

only one textile technique. It approves that pupils are capable of using skills that they have a good command of: they subject these skills to the compositional structure solution in textile materials in a creative way. There are very few jobs that are accomplished badly in terms of technical aspect. We can state that a little part of pupils ignores or is not able to accomplish all tasks that are assigned during the olympiad. To the greatest extent it refers to the stylization of flower images. In separate cases we can see that it is difficult to adjust the chosen textile technique (such as macramé) to the depiction of the specific form. In other cases pupils possibly choose their favourite compositions of abstract squares or simplified flower forms that are technically easier to accomplish.

Literatūra un avoti

1. *Aesthetics and Art Education*. (1991). Ralph A. Smith and Alan Simpson, editor. Urbano and Chicago: University of Illinois Press.
2. Anttila, P. (1988). *The Scientific Approach to the Study of Textiles, Clothing and Related Arts*. Research report 58. Helsinki: Department of Teacher Education, University of Helsinki.
3. Arnheim, R. (1991). *Thoughts on Art Education*. The Getty Center for Education in the Arts.
4. Gulliksen, M. S. (2009). Teaching Form Quality in Craft. In L. K. Kaukinen (Eds.), *Proceeding of the crafticulation & education conference*. Techne Series. Research in sloyd Education and Crafts Science A: 14 / 2009 (p. 199-205). Helsinki: NordFo.
5. Feldman, E. B. (1987). *Varieties of Visual Experience*. New York: Prentice-Hall.
6. Ihatsu, M. A. (2002). *Making Sense of Contemporary American Craft*. Joensuu: University of Joensuu.
7. Kojonkoski-Rannali, S. (2009). Quality of the Maker. In L. K. Kaukinen (Eds.), *Proceeding of the crafticulation & education conference*. Techne Series. Research in sloyd Education and Crafts Science A: 14/2009 (p. 84-92). Helsinki: NordFo.
8. Seitamaa-Hakkarainen P., Pöllänen, S., Luutonen, M., Kaipainen, M., Kröger, T., Raunio, A-M., Sipilä, O., Turunen, V., Vartiainen, L. & Heinonen, A. (2007). *Käsityötieteen ja käsityömuotoilun sekä teknologiakasvatuksen tutkimusohjelma Savonlinnan opettajankoulutuslaitoksessa*. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 100.
9. Urdziņa-Deruma, M. (2001). *Tekstils kā mākslas izglītības sastāvdaļa topošo mājturības skolotāju studijās augstskolā* [Textile as a Part of Art Education in the Studies of Future Teacher's of Handicraft Home Economics in a Higher Educational Establishment]. (Doctoral dissertation, Latvijas Universitāte, Rīga). Retrieved from <https://dspace.lu.lv/dspace/handle/7/546> Latvijas Universitātes disertācijas / Doctoral Thesis of The University of Latvia Disertācijas (PPMF) / Doctoral Theses Urdzina-Deruma_M_Tekstils_ka_makslas_izglitibas_2001.pdf.
10. Меменский, Б. (1987). *Мудрость красоты*. Москва: Просвещение.



AUTORI

AUTHORS

Diāna Apele

Mg. art., Mg. paed., Rēzeknes Augstskola (RA), Izglītības un dizaina fakultāte, lektore, māksliniece.

1997. g. absolvēta Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) Tekstilmākslas nodaļa, 1999. g. – Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā (RPIVA) iegūts maģistra grāds pedagoģijā, 2013. g. – Daugavpils Universitātē (DU) iegūts profesionālais maģistra grāds mākslā. Šobrīd studijas RA profesionālā maģistra programmā „Dizains”. Zinātnisko pētījumu virzieni: māksla, dizains, arhitektūra. Dalība starptautiskajās konferencēs un mākslinieciskā darbība Latvijā un ārzemēs.

Sandis Bārdiņš

Mg. art., Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, Instrumentspēles katedra, lektors.

Profesionāls trombonists, spēlē Latvijas Nacionālās operas simfoniskajā orķestrī un PPO „Rīga,” vada pūtēju kvintetu „5 – atā!” RPIVA lektors, pasniedz trombona, eifonija, tubas spēli un metodiku. Šobrīd strādā pie promocijas pētījuma „Audzēkņu instrumentspēles prasmju un ķermeņa darbības pilnveides mījsakarības trombona spēles mācību procesā mūzikas skolā” izveides. Brošūras „Improvizācija – izaicinājums mūzikas izglītībai” (2013) redaktors, vairāku zinātnisku rakstu autors.

Natalia Boļšakova

Filoloģijas zinātņu kandidāte, Pleskavas Valsts universitāte, docente, Reģionālo filoloģisko pētījumu zinātniskās un izglītības laboratorijas vadītāja.

Aizstāvējusi disertāciju Ļeņingradas Valsts universitātē. Zinātniskās intereses – valodas teorija, dialektoloģija, etnolingvistika, leksikogrāfija, sarunvaloda. Nodarbojas ar Pleskavas izloksņu 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.

Diana Apele

Mg. art., Mg. paed., Rezekne Higher Education Institution, Faculty of Education and Design, Lecturer, Artist.

1997 graduated from Latvia Academy of Art, Department of Textile Art. 1999 graduated from Riga Teacher Training and Educational Management Academy, conferred a master's degree in pedagogy. 2013 graduated from Daugavpils University, conferred a professional master's degree in art. Currently studying in the professional master program “Design” at Rezekne Higher Education Institution. Fields of research: art, design, architecture. Participation in international conferences and artistic activities in Latvia and abroad.

Sandis Bardins

Mg. art., Riga Teacher Training and Educational Management Academy, Department of Instrument Play, Lecturer.

Professional trombone player, plays in the Latvian National Opera Orchestra and professional symphonic wind band „Rīga,” leads professional brass player quintet „5 – atā!”. RTTEMA teacher / lector, teaches the play and playing methods of trombone, euphonium, and tuba. At present is working on the Ph.d. research Thesis “Correlations between Students` Instrument Playing Skills and Body Action Improvement in the Learning Process of Trombone Play in a Music School”. Author of several scientific articles and editor of the brochure „Improvisation – a challenge for music education” (2013).

Natalia Bolshakova

Candidate of Philological Sciences, Pskov State University, Docent (Associate Professor), Head of scientific and educational laboratory of regional philological researches.

Sphere of scientific interests: Linguistics theory, Dialectology, Ethno-linguistics, lexicography, informal conversation. Is engaged in forwarding and laboratory researches of the Pskov dialects. Is the originator "The Pskov regional dictionary with historical data". Author about 100 publications, editor of collections of articles. 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. vizuāli plastiskajā mākslā, Latvijas Mākslas akadēmijas doktora zinātniskā grāda pretendente.

Porcelāna apgleznošanas Meistardarbnīcas vadītāja Latvijas Mākslinieku savienības starptautiskajā mākslas centrā ZVĀRTAVA. BJC Laimīte Porcelāna apgleznošanas un Keramikas studiju vadītāja.

Porcelāna māksliniece, Latvijas Mākslinieku savienības biedre.

Piecu zinātnisko rakstu autore; piedalījies starptautiskajās zinātniskajās konferencēs Latvijas Universitātē, Daugavpils Universitātē, Rēzeknes Augstskolā un vadījusi Porcelāna apgleznošanas Meistardarbnīcu starptautiskajos projektos: 2011 – Together 2011 – porcelāna apgleznošanas meistardarbnīcas vadītāja (Grundtvig-2010-1-LV1-GRU13-00919); 2012 – Easy Way to Ceramics: Methodology for Art Teachers – vadītāja un lektore (Grundtvig TRAINING DATABASE – Reference No. EN-2012-029-001). Zinātniskās intereses: porcelāna māksla, porcelāna dekorēšanas tehnoloģija un vēsture, dekorēšanas tehnoloģiju attīstība un to praktiskais pielietojums laikmetīgajā mākslā.

Rita Burceva

Mag. paed., Rēzeknes Augstskola, Izglītības un dizaina fakultāte, Izglītības un metodiku katedra, lektore.

20 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies starptautiskās konferencēs Latvijā, Slovākijā, Kiprā, Spānijā, Gruzijā, Krievijā. Zinātnisko interešu jomas: pieaugušo pedagoģija, mūzizglītība, muzejpedagoģija, izglītības vide.

Austra Celmiņa-Keirāne

Mg. art., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, lektora p. i.

Latvijas Universitātes Filoloģijas doktora studiju programmas studente, mākslas pedagoģe, tekstilmāksliniece, piedalās Latvijas un ārvalstu mākslas projektos un izstādēs kopš 1996. gada. Zinātnisko interešu joma: tēlotāja un lietišķā māksla Latvijā 20. gadsimta pirmā pusē.

Inese Brants

Mg. art, Ph.D. candidate Latvian Academy of Art. Porcelain painting workshops driver of Latvia Artist Union Art Center Zvartava.

BJC Laimīte Porcelain painting and ceramics studios driver.

Porcelain artist, a member of the Latvia Artist Union.

An author of 5 scientific articles has participated in international Scientific and Art conferences Latvia University, Dugavpils, Rezekne Universities and International projects: 2011 – Grundtvig-2010-1-LV1-GRU13-00919 porcelain painting workshops driver, Together 2011, and 2012 – Head and lecturer, Methodology for art teachers, Easy way to porcelain, Grundtvig TRAINING DATABASE – Reference No. EN-2012-029-001. Scientific field of interest: Porcelain art, history of porcelain decorating, technique development and practice. Decorating technique practice and uses in the contemporary arts.

Rita Burceva

Mag. paed., Rezekne Higher Education Institution, Faculty of Education and Design, Department of Education and Methodics, Lecturer.

Author of 20 scientific publications. The participant of international conferences in Latvia, Slovakia, Cyprus, Spain, Georgia, Russia. Area of scientific interests: adult education, life-long education, museum education, education environment.

Austra Celmina-Keirane

Mg. art., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Lecturer.

Student of Philology Doctoral Study Programme in University of Latvia, art teacher, textile artist, participated in art projects and exhibitions in Latvia and other countries since 1996. Field of scientific interests: Latvian art in first half of 20th century.

Virginija Degeniene

Viļņas Mākslas akadēmijas, Telši fakultāte, profesore.

1972. g. absolvēts Lietuvas Valsts Mākslas institūts, (Tekstilmākslas katedra). Lietuvas Mākslinieku asociācijas dalībniece (kopš 1990) un Pasaules Tekstilmākslas organizācijas (PTO) goda locekle (kopš 2003). Apbalvojumi: II Starptautiskā biennāle (2002) – trešā vieta. III PTO Starptautiskā biennāle (2004) – trešā vieta. IV Starptautiskā Minitekstīliju biennāle (2005) – balva par profesionalitāti. 5. Starptautiskā Cheongju Amatniecības biennāle (2007), 5. Starptautiskā mākslinieciskā lina audumu Biennāle (2008). Izstādes Lietuvā un ārvalstīs. Mākslinieciskie darbi muzejos un privātās kolekcijās Lietuvā un ārvalstīs.

Iveta Dukalska

Mg. philol., Rēzeknes Augstskola, lektore.

2003. g. absolvēta RA, iegūstot humanitāro zinātņu bakalaurs grādu vēsturē; 2006. g. – LU, filoloģijas maģistra grāds folkloristikas nozarē; 2013. g. – LU apgūta doktora studiju „Filoloģija”. Galvenie pētniecības virzieni: tradicionālā kultūra, tautas mūzika, folklorā. Pētījumos īpaša uzmanība tiek pievērsta Latgales reģiona tradicionālajai kultūrai un mūzikai.

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. Ilgus gadus Latvijas preses izdevumos publicētas autore recenzijas par teātru iestudējumiem, sezonas apskati, problēmu raksti, aktieru portreti, u.c. Vairāku grāmatu autore (tostarp „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)).

Virginija Degenienė

Vilnius Academy of Arts, Telshiai faculty, Professor.

Graduated from the Lithuanian State Institute of Art – Department of Textile (1972). A member of the Lithuanian Artist’s Association (since 1990) and an honorary member of the Organization of World Textile Art – WTA (since 2003). Awards: 2002 WTA International Biennial II – Third Prize. 2004 WTA International Biennial III – Third Prize. IV International Biennial of Mini Textiles 2005 – award for professionalism. 5th Cheongju International Craft Biennale 2007, Special Citation, 5th International Artistic Linen Cloth Biennial 2008, Distinction. Exhibitions in Lithuania and abroad. Works in museums and private collections in Lithuania and abroad.

Iveta Dukalska

Mg. philol., Rezekne Higher Education Institution, Lecturer.

In 2003 she graduated Rezekne Higher Education Institution 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. In 2013 she graduated doctoral studies program „Philology” 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.

Silvija Geikina

Mg. paed., Riga Teacher Training and Educational Management Academy, Lecturer.

1967 graduated from the Lunacharsky State Institute for Theatre Arts. In 1998 gained a masters degree in pedagogy. Decades of publishing in Latvian press on theatre productions, season reviews, problem studies, actors’ portraits etc. The author of several books, such as: “The Ironic Romantic” (on actor Valentins Skulme, 1997), “The Mysterious Player Lena” (on actress Helena Romanova, 1999), “Poisoned with Theatre” (on the family of actors Vazdiki, 2004), “Klētņieki – with Make-up, without Make-up” (on the family of actors, Klētņieki, 2006), “The Youth theatre” (2011). At the moment studying the history of Daugavpils theatre from its beginnings to

Pašreizējais pētījuma virziens saistās ar Daugavpils teātra vēsturi no pirmsākumiem līdz mūsu dienām.

Ilma Grauzdiņa

Dr. art., Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija (JVLMA), Muzikoloģijas katedra, profesore, Zinātniski pētnieciskais centrs, pētniece.

JVLMA docētāja kopš 1973. gada, profesore – kopš 1993. gada. Zinātnisko interešu lokā iekļaujas ērģelmūzika, kormūzika, latviešu mūzikas un Dziesmu svētku vēsture. Ir virkne publikāciju arī par mūzikas teorijas un solfedžo mācīšanas metodikas jautājumiem.

Mārīte Kokina-Lilo

Mg. art., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, lektore.

Piedalījies konferencēs Latvijā. Zinātnisko interešu joma: Mākslas pedagoģija, Tekstila apguve augstskolā un skolā.

Zigrīda Krīgere

Mg. art, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Vokālās nodaļas vadītāja, docente. Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, zinātniskā grāda pedagoģijā pretendente. EVTA.LV-LDSA Latvijas dziedāšanas skolotāju asociācija, biedrības valdes locekle.

Četru zinātnisko publikāciju autore, starptautisku konferenču referente un meistarklašu vadītāja (Rīga, Ventspils, Rēzekne (Latvija), Viļņa, Kauņa, Šauļi (Lietuva). ICVT pasaules vokālo pedagoģu kongresa Parīzē (Francija) dalībniece, EVTA konferences Stokholmā (Zviedrija) dalībniece. Latvijas Nacionālās operas soliste. Koncertējusi daudzās pasaules valstīs. Zinātnisko interešu jomā: vokālā pedagoģija, profesionāla ilgdziedāšana, izcilas personības vokālajā mākslā.

nowadays.

Ilma Grauzdina

Dr. art., Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, Department of Musicology, Professor, Science and Research Department, Researcher.

Ilma Grauzdiņa is a lecturer at the Jazeps Vitols Latvian Academy of Music since 1973; elected as a professor since 1993. Her research work is related to the organ music, choir music, history of Latvian music and the Latvian Song and Dance festival, music theory and methodology issues in musical education.

Marite Kokina-Lilo

Mg. art., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Department of Teacher Education, Lecturer.

Conferences in Latvia. Area of scientific interests: art education, acquiring of the textile in university and in schools

Zigrīda Krīgere

Mg. art., Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, Head of the Vocal Department, Docent. Riga Teacher Training and Education Management Academy, Candidate for Ph.D. in pedagogy. EVTA.LV-LDSA European voice teacher association, board member.

Author of 4 scientific publications, referent of international conferences and master class teacher (Riga, Ventspils, Rēzekne (Latvia), Vilnius, Kaunas, Siauliai (Lithuania)). Participant of ICVT world congress of vocal teachers in Paris (France), participant of EVTA conference in Stockholm (Sweden). Soloist of Latvian National opera. Performed concerts in multiple countries of the world. Field of scientific interest: vocal pedagogy, professional vocal longevity, outstanding personalities in vocal art.

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. gadsimtos, Vitebskas mākslas skolas vēsture, krievu avangards, krievu ārzemju mākslinieki, Kazimirs Malevičs un viņa loks, Marka Šagāla biogrāfijas agrīnais posms un māksla.

Jevgenija Loginova

*Latvijas Mākslas akadēmija,
Keramikas katedra, asociētā profesore.*

Latvijas mākslinieku savienības un UNESCO biedre. Kopš 1980. g. piedalās Latvijas un starptautiskās mākslas projektos un konferencēs – Norvēģijā, Zviedrijā, Francijā, Ēģiptē, USA, Latvijā, Lietuvā, Igaunijā, Krievijā, Ukrainā, Itālijā (Faencā), Spānijā, Horvātijā, Somijā, Vācijā, Taivānā, Čehijā, Ķīnā, Austrijā un Turcijā.

Māra Marnauza

*Dr. paed. Rīgas Pedagoģijas un izglītības
vadības akadēmija, profesore.*

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas profesore mūzikas pedagoģijā. Kamerkora Fortius (1985) un sieviešu kora Balta (1999) dibinātāja, mākslinieciskā vadītāja un diriģente. Baltijas valstu Studentu dziesmu svētku Gaudeamus (1999, 2004, 2006, 2011, 2014) un XXV Vispārējo latviešu Dziesmu svētku (2013) virsdiriģente. Aktīvi piedalās ar referātiem starptautiskās zinātniskās konferencēs Latvijā un ārzemēs, daudzu zinātnisko publikāciju autore, zinātnisko un radošo projektu vadītāja.

Aldona Moceviene

*Rēzeknes Augstskolas doktorantūras studente,
Klaipēdas pilsētas sociālā atbalsta centrs,
sociālā darba eksperte.*

Autorei ir sociālā darbinieka un mūzikas terapeita 14 gadu darba pieredze ar pieaugušajiem ar garīgās attīstības

Alexander Lisov

*Dr. art, Vitebsk State University,
Department of the World History and Culture,
Docent.*

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 19th-20th 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 Marc Chagall.

Jevgenija Loginova

*Art Academy of Latvia,
Ceramics Department, Associated Professor.*

Member of Artists' Union of Latvia and UNESCO. Experience in Art projects since 1980, take part in a lot of international ceramics exhibitions, symposiums and conferences in Europe and over the world: Norway, Sweden, Switzerland, France, Egypt, U.S.A., Latvia, Lithuania, Estonia, Russia, Ukraine, Italia (Faenza), Spain, Croatia, Finland, Germany, Taiwan, Czech Republic, China, Austria.

Mara Marnauza

*Dr. paed., Riga Teacher Training and
Educational Management Academy, Professor.*

Professor in music pedagogy at RTTEMA. Founder, creative director and conductor of chamber choir Fortius (1985) and woman's choir Balta (1999). Chief conductor of Baltic Student Song Festival Gaudeamus (1999, 2004, 2006, 2011, 2014) and XXV Latvian Song Festival (2013). Participates actively with the presentations in international scientific conferences in Latvia and abroad, author of many scientific publications. Project manager of scientific and creative projects.

Aldona Moceviene

*Rezekne Higher Education Institution,
Ph.D. student,
Klaipeda City Social Support Centre,
Expert of Social work (Lithuania).*

Author has 14 years work experience as social worker and music therapist with adult mentally

traucējumiem Lietuvā. Kopš 2007. g. ir Lietuvas Mūzikas terapijas asociācija dalībniece. Piedalās daudzos valsts un starptautiskos projektos, konferencēs, semināros, kas saistīti ar pašnovērtējuma, pašcieņas, pašrealizācijas attīstību. Zinātnisko interešu joma: sociālā dzīve, alternatīvie veidi un metodes, lai pielāgotu vidi pilsoņu vajadzībām, mūzikas terapijas metodes un pielāgošana.

Sandra Murinska-Gaile

Mg. philol., Rēzeknes Augstskolas Reģionālistikas zinātniskais institūts, zinātniskā asistente.

Latvijas Universitātes doktora zinātniskā grāda pretendente komunikācijas zinātnē. Zinātnisko interešu joma: komunikācijas tehnoloģijas, masu mediji, lokālie laikraksti, Latgales reģiona preses izdevumi.

Mārīte Opincāne

Dr. philol. Rēzeknes Augstskola, Izglītības un metodiku katedra, docente.

Vairāk nekā 30 zinātnisku publikāciju autore. Džozefa Konrada Biedrības (Lielbritānija) konferenču dalībniece un Džozefa Konrada Biedrības locekle, piedalījies starptautiskās konferencēs Lietuvā un Latvijā. Viesdocētāja Polonijas Akadēmijā Čenstahovā (Polija 2011-pašlaik). Zinātnisko interešu joma: Džozefa Konrada daiļrade, Britu literatūra, literāro tekstu tulkošana, angļu valodas mācīšanas metodika.

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 pedagogijas 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

handicapped people in Lithuania. Since 2007 a member of Lithuania Music Therapy Association. Participate in many national and international projects, conferences, seminars connected to developing self-expressions, self-esteem, self-realization. Area of scientific interests: social life, alternative ways and methods to adapt environment to citizens needs, music therapy methods and adaptation.

Sandra Murinska-Gaile

Mg. philol., Rezekne Higher Education Institution, Research Institute for Regional Studies, Research Assistant.

Candidate of Doctoral Degree in Communication Science at University of Latvia. Area of scientific interests: communication technologies, mass media, local newspapers, press of Latgale region.

Marite Opincane

Dr. philol., Rezekne Higher Education Institution, Department of Education and methodology, Docent.

The author of more than 30 scientific publications. The participant of Joseph Conrad Conferences (UK), the member of Joseph Conrad Society (UK), participant of international conferences in Lithuania and Latvia. The area of scientific interests: Joseph Conrad's writings, British literature, Translation of literary texts, English methodology.

Silvija Ozola

Mg. arch., Riga Technical University, Liepaja branch, 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

projektēšanas grupā (1984-1990). Autore publikācijām par ainavu arhitektūru, pilsētbūvniecību, arhitektūru.

Solvita Pošeiko

Mg. philol., Rēzeknes Augstskolas Reģionālistikas zinātniskais institūts, zinātniskā asistente, Latvijas Universitāte, doktorante.

Vairāku starptautisku projektu izpildītāja, pašreiz Frīzu Akadēmijas (Nīderlande) projekta „LangOER: enhance teaching and learning of less used languages through OER/OEP” pētniece. Aktīva starptautisko zinātnisko konferenču dalībniece Latvijā, Polijā, Vācijā, Somijā un Horvātijā un publikāciju (arī monogrāfiju daļu) autore. Zinātnisko interešu loks: daudzpusīga pilsētāinas (lingvistiskās, semiotiskās, kultūras ainavas) izpēte Baltijas valstīs, identitātes jautājumi dažāda veida tekstos, valodas un valodas jautājumu metodika.

Marija Poutrova

Filoloģijas zinātņu kandidāte, Polotska Valsts Universitāte, docente, Angļu filoloģijas katedras vadītāja.

Vairāk nekā 100 publikāciju autore. Daudzu zinātnisko konferenču dalībniece Krievijā, Baltkrievijā, Ukrainā, Vācijā (Berlīne), Somija (Turku), Polija (Gdaņska). Zinātnisko interešu joma: lingvistika / valodniecība, komunikācija, dzimtes studijas.

Aldis Pūtelis

Mg. philol., Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta Latviešu folkloras krātuve, zinātniskais asistents.

Beidzis Latvijas Valsts Universitātes Filoloģijas fakultāti 1986. gadā. Strādā LFK (sākotnēji nosaukums atšķirīgs) kopš 1986. gada. Piedalījies zinātniskās ekspedīcijās Latvijā un ārpus tās, strādājis zinātniskos projektos Zviedrijā un Lielbritānijā, piedalījies zinātniskās konferencēs Latvijā, Igaunijā, Lietuvā, Zviedrijā, Somijā, ASV, Ķīnā. Zinātniskās intereses: latviešu mitoloģija, tās pētīšanas vēsture, mitoloģijas teorijas un to veidošanās, tekstu pētniecība, mūsdienu tehnoloģiju izmantošana.

region designing group (1984-1990). She is an author of publications on the landscape architecture, city construction and architecture.

Solvita Poseiko

Mg. philol., Rezekne Higher Education Institution, Research Institute for Regional Studies, Research Assistant, University of Latvia, Ph.D. student.

The researcher of several international projects, now researcher of Fryske Academy's project „LangOER: enhance teaching and learning of less used languages through OER/OEP”. Active participant of international scientific conferences in Latvia, Poland, Germany, Finland and Croatia, and the author of numerous scientific publications, including book chapters. Area of scientific research: a comprehensive study of cityscapes (linguistic, semiotic, cultural landscapes) in Baltic States, an analysis and interpretation of the role and meaning of language in shaping, sensing, and presenting individual and collective identities in various types of texts, interactive possibilities to learn languages and issues about language.

Maria Poutrova

Candidate of philological sciences, Polatsk State University, Docent, Head of the English Department.

Author of more than 100 publications. Participant of numerous scientific conferences in Russia, Belarus, Ukraine, Berlin (Germany), Turku (Finland), Gdansk (Poland). Area of scientific interest: Linguistics, communication, Gender studies.

Aldis Putelis

Mg. philol., University of Latvia, Archives of Latvian Folklore of the Institute of Literature, Folklore and Art, Research Assistant.

Graduated from the Latvian State University Faculty of Philology in 1986. Works for the Archives since the same year. Participated in field work in Latvia and outside it, worked in scholarly projects in Sweden and the U.K., participated in scholarly conferences in Latvia, Estonia, Lithuania, Sweden, Finland, the USA, China. Scholarly interests: Latvian mythology, history of its study, mythology theories and their formation, text study, use of modern technology.

Ieva Rozenbaha

Mg. art., Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Muzikoloģijas katedra, lektore.

Absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bakalaura studiju programmu (1997), maģistrantūru (1999) un doktorantūru (2009). Intereses mūzikas pētniecībā saistītas ar vokāli instrumentālo mūziku gan vēsturiskā, gan teorētiskā skatījumā. Topošais promocijas darbs ir veltīts polifonijas teorijai un latviešu vokāli instrumentālajiem darbiem; darba zinātniskā vadītāja ir prof. Dr. art. Ilma Grauzdiņa.

Nadežda Sitkovskaja

Pleskavas Valsts universitāte, Krievu valodas katedras aspirante, reģionālo filoloģisko pētījumu izglītības laboratorijas jaunākā pētniece.

Pleskavas Valsts universitātes reģionālo filoloģisko pētījumu izglītības laboratorijas jaunākā pētniece, Pleskavas Valsts universitātes 1. kursa aspirante, specializējās krievu valodā. Studente piedalās laboratorijas pētījumu projekta īstenošanā, strādā pie disertācijas „Attapības jēdziens tradicionālā kultūrā un valodā”. Zinātniskās prioritātes: krievu dialektoloģija, etnolingvistika. Publikāciju skaits: 4.

Inga Stikute

Rēzeknes Augstskolas maģistra studiju programmas „Dizains” studente, dizainere.

Aina Strode

Dr. paed., Mg. art., Rēzeknes Augstskola, Dizaina un amatniecības katedra, docente.

Vairāk nekā 50 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies konferencēs Latvijā, Lietuvā, Krievijā, Portugālē, Spānijā, Francijā. Zinātnisko interešu joma: Mākslas un dizaina pedagogija.

Arta Teilāne

Bc .sc. ing., Produkta dizaineris.

Ieva Rozenbaha

Mg. art., Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Department of musicology, Lecturer.

Graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, the bachelor's programme (in 1997), master's programme (in 1999) and doctoral programme (2009). Her main interests in the field of music research relate to the vocal-instrumental music both from the historical and theoretical perspective. The promotional thesis, currently being elaborated, is dedicated to the theory of polyphony and Latvian vocal-instrumental works; the scientific guidance within the course of the research is ensured by prof. Dr. Art. Ilma Grauzdiņa.

Nadezhda Sitkovskaya

Pskov State University, Post-graduate student of The Chair of Russian language, junior researcher of and educational laboratory of regional philological researches.

The author is a junior researcher of scientific and educational laboratory of regional philological researches of Pskov State University. Nadezhda is a 1st year post-graduate student of Pskov State University, with the specialization in “Russian language”. The student takes part in implementation of research projects of the laboratory, works on thesis “Notion of quickness in traditional culture and language”, Scientific priorities: Russian dialectology, ethnolinguistics. Number of publications: 4.

Inga Stikute

Student of master programme „Design” at Rezekne Higher Education Institution, Designer.

Aina Strode

Dr. paed., Mg. art., Rezekne Higher Education Institution, Department of Design and Craft, Docent.

Author more than 50 scientific publications. The participant of conferences in Latvia, Lithuania, Russia, France, Portugal, Spain. Area of scientific interests: Pedagogy of art and design.

Arta Teilane

Bc. sc. ing., Product designer.

2014. gadā absolvēta Rīgas Tehniskā Universitāte, izstrādāta tērpu kolekcija "Labs nāk ar gaidīšanu", kas demonstrēta modes skatē Ķīpsalas pavasarī'14. Šobrīd studijas RA profesionālā maģistra programmā „Dizains”. Zinātnisko interešu joma: Latviešu etnogrāfija, latgaļu arheoloģiskie tērpi, Latvijas vēsture.

Māra Urdziņa-Deruma

Dr. paed., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, docente.

20 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies konferencēs Latvijā, Lietuvā, Somijā, Zviedrijā. Zinātnisko interešu joma: Mākslas pedagoģija, Tekstila apguve augstskolā un skolā.

Ludmila Vasjukoviča

Ph.D., Vitebskas valsts universitāte, asoc. profesore.

Vairāk kā 80 publikāciju autore. Pētnieciskās intereses: lingvistika, valodu mācīšana. Piedalījies starptautiskās konferencēs Baltkrievijā, Krievijā, Ukrainā Polijā un Lietuvā.

Andris Vecumnieks

Mg. art, Jāzeps Vītola Latvijas mūzikas akadēmija, asociētais profesors.

No 1999. gada līdz 2008. gadam JVLMA dekāns un akadēmiskā darba prorektors; kopš 1997. gada JVLMA akadēmiskais darbinieks; akadēmiskās un populārzinātniskās lekcijas akadēmiskās un kultūras institūcijās, eksperta un konsultanta darbība 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

In 2014 graduated from Riga Technical University. Designed clothing collection "Labs nāk ar gaidīšanu," which was presented in Ķīpsalas pavasarī'14 fashion show. Currently studying in study program "Design". Area of scientific interests: Latvian ethnography, latgalian archaeological clothing, history of Latvia.

Mara Urdzina-Deruma

Dr. ed., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Department of Teacher Education, Docent.

Author 20 scientific publications. Conferences in Latvia, Lithuania, Finland, Sweden. Area of scientific interests: art education, acquiring of the textile in university and in schools.

Lyudmila Vasyukovich

Ph.D., Vitebsk State University, Associated Professor.

Author of more than 80 publications. Research interests: linguistics, language teaching. Has been participated in international conferences in Belarus, Russia, Ukraine, Poland and Lithuania.

Andris Vecumnieks

Mg. art, Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, 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 20th century music

