

Rēzeknes Augstskola
Tallinas Universitāte
Maskavas pilsētas pedagoģiskā universitāte
P.M. Mašerova vārdā nosauktā Vitebskas valsts universitāte

ISSN 2256-0572

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ

IV starptautiskās zinātniski praktiskās
konferences materiāli

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE

Proceedings of the 4th International
Scientific and Practical Conference



TALLINN UNIVERSITY



Rēzekne
2015

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ: IV starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola. 198 lpp.

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE: Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola. p. 198.

Rekomendējusi publicēšanai Rēzeknes Augstskolas Zinātnes padome 2015. gada 8. septembrī.
Recommended for publication by the Scientific Council of Rezekne Augstskola on September 8th, 2015.

Redakcijas kolēģija/ Editorial Board:

Jānis Dzerviniks (Latvija/Latvia)

Iveta Kepule (Latvija/Latvia)

Marju Keivupū / Marju Kõivupuu (Igaunija/Estonia)

Olga Kosiborod / Ольга Косибород (Krievija/Russia)

Karīne Laganovska (Latvija/Latvia)

Aleksandrs Lisovs / Александр Лисов (Baltkrievija/Belarus)

Joannis Makris / Ioannis Makris (Grieķija/Greece)

Silvija Mežinska (Latvija/Latvia)

Sena Sengira / Sena Sengir (Turcija/Turkey)

Aina Strode (Latvija/Latvia)

Redaktore/ Editor: *Karīne Laganovska*

Korektore / Reader: *Inese Jermakoviča*

Vāka dizains / Cover design: *Aina Strode*

SATURS Contents

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

Natalja Boļšakova (Наталья Большакова)

Электронный путеводитель по фондам филологического архива

Electronic Guide-book on the Funds of Philological Archive ----- 7

Rita Burceva

Апмеклētājs Sāmu muzejā

A Visitor to the Sami Museum -----13

Valda Čakša

Mūzika un ideoloģija: Mūzikas vidusskola Rēzeknē pēc Otrā pasaules kara

Music and Ideology: Musical School in Rezekne after World War II----- 22

MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI Music Science for Practitioners

Karlīna Īvāne

Microtonal Intonation from Composer's, Performer's and Concert-Audience's Perspective:
the Case György Ligeti's *Hora lungă* for Viola Solo

Mikrohromatiskā intonācija no komponista, atskaņotāja un koncerta klausītāja perspektīvas:

Ģērga Ligeti Hora lungă altam solo ----- 35

Sandija Kušnere

Mūzikas klausīšanās un komunikācijas prasmju pilnveidošana bērniem līdz trim gadiem

Music Listening and Communication Skills Improvement

for Children up to Three Years -----43

Joannis Makris (Ioannis Makris)

Creating a Traditional Orchestra for the Needs of Special Education

Tradicionālā orķestra izveide speciālās izglītības kontekstā -----52

Andris Vecumnieks

Jura Karlsona instrumentālais, vokālais un kora teātris

Instrumental, Vocal and Choir Theatre of Juris Karlsons -----58

Fiona Mērija Vilmīte (Fiona Mary Vilnīte), Māra Marnauza

The Essence of Mental Training and Opportunities for its Use in the Violin Teaching and

Learning Process of Pupils in Primary School Education

Mentālās vingrināšanās būtība un tās pielietojšanas iespējas

sākumskolas skolēnu vijoļspēles mācību procesā -----70

MĀKSLA UN DIZAINS Arts and Design

Edīta Barucka (*Edyta Barucka*)

Liveability in a Garden City – a Case Study of Podkowa Leśna (Poland)

Dzīves kvalitāte dārzu pilsētā – tematisks pētījums par Podkowa Leśna (Polija)-----83

Inese Brants

Kļūda Rīgas vāzes biogrāfijā vai virsglazūras dekorēšanas tehnikas porcelāna artefakta atribūcijas aspektā
The Mistaken Biography of the Riga Vase or Overglaze Decoration Techniques as an Aspect in

the Attribution of a Porcelain Artefact -----91

Sarma Delvere, Aina Strode

Starptautiskās zinātniskās konferences „SABIEDRĪBA. INTEGRĀCIJA. IZGLĪTĪBA.”
vizuālā identitāte

Visual Identity of International Scientific Conference “Society. Integration. Education.” ----- 100

Irēna Ivanova, Aina Strode

Vizuālā identitāte mākslas un kultūras jomu konferenču atpazīstamības nodrošināšanai

The Visual Identity of Arts and Cultural Areas Conferences for Providing Visibility ----- 109

Jeļena Koževņikova

Tušas zīmējumu attīstība mākslas vēsturē

Evolution of Ink Drawing in History of Art ----- 118

Aleksandrs Lisovs (*Александр Лисов*)

Первые выставки в творческой биографии Марка Шагала

The First Exhibitions in Marc Chagall's Creative Biography ----- 126

Natalja Losāne, Diāna Apele

Korporatīvā identitāte augstākajā izglītībā

Corporate Identity in Higher Education ----- 136

Silvija Mežinska, Jolanta Baniene (*Jolanta Baniene*)

Studentu mācību pētnieciskā darbība apģērbu dizainā ilgtspējības kontekstā: jaunu
produktu izstrāde no netradicionāliem materiāliem

Students Learning Research Process in Fashion Design in the Context of Sustainability:

Development of New Products from Non-traditional Materials ----- 146

Silvija Ozola

Liepājas pilsētas centra apbūves atjaunošanas koncepcija pēc otrā pasaules kara

Renovation Concept of Liepaja City Centre Construction after World War II ----- 157

Māra Urdziņa-Deruma, Mārīte Kokina-Lilo, Lolita Šelvaha

Tekstila docētāju radošā darbība kā profesionālās kompetences pilnveides aspekts
un tās ietekme uz studiju procesu

The Creative Activity of Textile Lecturers as an Aspect of Professional Competence

Development and its Impact on Study Process ----- 174

Ineta Zvonņikova, Aina Strode

Vizuālās komunikācijas būtība saskarsmē ar lietotāju

Essence of Visual Communication in Contact with a User ----- 182

Autori / Authors ----- 189



**KULTŪRA UN SABIEDRĪBA
REĢIONĀLĀS IDENTITĀTES
DISKURSĀ**

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

ЭЛЕКТРОННЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ФОНДАМ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АРХИВА

Electronic Guide-book on the Funds of Philological Archive

Natalja Boļšakova (Наталья Большакова)

Псковский государственный университет / Pskov State University,
e-mail: bolshakova55@yandex.ru

Abstract. *The work is dedicated to the scientific and practical task of the creating an electronic guide to the funds of the Pskov dialect and folklore-ethnographic archive, which is stored in the scientific and educational laboratory of the Pskov State University. The relevance of the topic is due to the extension of the implementation of digital technologies in the work of archives in order to organize, secure storage of the unique information and to facilitate access to the materials for the users. The specificity of the work is that at the core of the guidebook is a specially designed electronic database, which includes the information on a number of basic information fields, due to the requirements for the registration of the field data. A special place is given to the informative part of the archival units such as expeditionary notebooks and audio recordings. As a result, the user can make a request for any of its parameters: the year of the survey, settlements, informants, collectors and by the genre-thematic approach as the most important for the researcher. The experimental model of the developed guide has been tested on the basis of the archival data from the southern historical and cultural area of the Pskov region, bordering with Belarus.*

Keywords: *Electronic guide, regional folklore archive, Pskov-Belarusian border zone.*

Вступление

Работа посвящена научно-практической задаче создания электронного путеводителя по фондам псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива, который хранится в научно-образовательной лаборатории Псковского государственного университета. Актуальность темы обусловлена расширением внедрения цифровых технологий в деятельность архивов с целью систематизации, надежного хранения уникальной информации и облегчения доступа к материалам для пользователей.

Форма путеводителя выбрана не случайно, она позволяет не только объединить и системно представить большой объем хранимой информации, но и, по определению, обеспечивать поиск нужных данных.

Цель работы, методы и подходы, используемые в работе

Целью данной публикации является обобщение научно-практического опыта в области использования информационных технологий применительно к архивам, имеющим филологическую направленность. Как правило, содержание таких архивов связано с результатами многолетней экспедиционной работы, проводимой вузами или научными учреждениями. Вместе с тем применительно к научному архиву не существует специально разработанной универсальной платформы, применение которой автоматически решало бы вопросы хранения и презентации материалов. Кроме того, помимо решения технологических задач, требуется проведение комплекса подготовительных работ по созданию электронных копий единиц хранения архива, а также необходимо осмысление ряда теоретических проблем, находящихся на стыке гуманитарных наук.

В настоящей работе объектом исследования выступает фольклорная часть псковского архива. Этот фонд, относящийся к категории научных фондов, формируется как результат проводимых на филологическом факультете фольклорных экспедиций на территории Псковской области начиная с 1976 г. Занимаясь сбором фольклорного материала (особенно с использованием звукозаписывающих устройств), собиратели

одновременно фиксируют и сопутствующую информацию: автобиографические сведения и бытовые рассказы, различные диалоги информантов между собой и т.д. Все это, выходя за пределы традиционных жанров фольклора, составляет широкий вербальный фон, представляющий ценность для исследования региональных особенностей речи, диалектной коммуникации в целом.

Таким образом, рассматриваемый фонд по своему содержанию является комплексным архивным источником. По структуре фонд делится на два взаимосвязанных подфонда – рукописный и аудиофонд. К сожалению, псковский архив не располагает видеоматериалами, фотоматериалы представлены незначительным количеством единиц. Соответствующие двум основным подфондам единицы традиционной формы хранения представлены в архиве планшетами, заполненными тетрадами, и отдельно стоящими аудиокассетами (имеется, кроме того, два десятка экземпляров катушек, для воспроизведения записей с которых нужен соответствующий магнитофон). Расстановка материалов в архиве соответствует принятому на основе историко-культурного и физико-географического принципов внутриобластному зонированию Псковской области на семь историко-культурных зон (Достопримечательные природные и историко-культурные объекты Псковской области, 1997: 683-684).

Выработанные за многие годы методы работы с архивом обеспечивают поддержание традиционных форм хранения. Вместе с тем в лаборатории разработана и осуществляется программа по переводу архивных материалов в электронную форму хранения. К 2013 г. был оцифрован весь аудиофонд на устаревших носителях, который составляет примерно 1055 часов звучания. В настоящее время отсканировано более 700 тетрадей рукописной части архива. Мероприятия по созданию электронного дубля архива были предприняты в первую очередь с целью усиления степени надежности форм хранения.

Однако новое время диктует новые задачи. Создание путеводителя по фондам архива невозможно было без осуществления программы по применению цифровых технологий в архивном хранении. Специфика работы над электронным путеводителем состоит в том, что в его основе лежит специально разработанная электронная база данных, в которую занесена информация по ряду базовых информационных полей, обусловленных требованиями к оформлению полевых материалов.

Структура и содержание электронного путеводителя

Путеводитель как архивный справочник, который содержит краткие сведения о документах одного или нескольких архивов, описан во многих документах и учебно-методической и специальной литературе, посвященной архивоведению. Путеводитель признается наиболее оптимальной формой систематизации архивного материала, который дает возможность связать имеющиеся архивы или составные части архива (Архив Российской академии наук: 2008). Особенности нашей работы заключаются в создании электронного (не бумажного) путеводителя, который призван аккумулировать в единой электронной базе данных (ЭБД) два подфонда – рукописный и звуковой.

Рукописная часть архива, как правило, представляет собой так называемые расшифровки аудиозаписей. Эта часть, несмотря на некоторое несовершенство полевых расшифровок, является наиболее ценной. Неточности расшифровок всегда возможно устранить по имеющимся аудиозаписям. С этой целью в базе предусмотрено введение текстовых файлов с новыми расшифровками, частично уже осуществленными. Аудиозаписи могут служить первоисточником и для диалектологов, которые могут обращаться к материалам путеводителя с целью проведения специальных фонетических исследований.

Экспедиционная тетрадь с индивидуальным номером принята за уникальный объект ЭБД. Архивация тетрадей в базе предполагает разработку системы характеристик в

структуре путеводаителя. В связи с этим были разработаны информационные блоки, легшие в основу связанных таблиц ЭБД. Информационный блок места включает: административный район, волость / сельсовет, населенный пункт. Многие тетради содержат выполненные вручную планы (иногда фрагменты географических карт) обследованного за период экспедиции пространства с обозначением населенных пунктов, что дает дополнительную информацию об особенностях полевого сбора. Мы посчитали существенным включение этих карт в качестве отдельного файла, прикрепленного в формате pdf к тетради как структурной единице путеводаителя. Временной информацией блок содержит указание на год записи. Внутренне структурирован информационный блок, посвященный информанту: фамилия, имя, отчество; возраст. Также есть поля, содержащие информацию о собирателях, руководителях экспедиций.

Возможности электронного путеводаителя по фондам архива позволяют пользователю делать запрос по любому из интересующих его параметров: по годам обследования, населенным пунктам, информантам, собирателям, а также по жанрово-тематическому принципу как наиболее важному для исследователя.

Содержательной стороне архивных единиц (тетрадей) отведено в путеводаителе особое место. В структуру экспедиционной тетради (это, как правило, объемная рукопись, заполняющая стандартную тетрадь в 96 листов) в качестве обязательного элемента входит раздел «Содержание», представляющий собой полный перечень записанных материалов по жанрово-тематическому принципу с указанием страниц. Извлеченный из содержания тетрадей полный перечень жанров представляет собой довольно подробную характеристику записанных текстов. Так, только неполный простой перечень видов народных песен (весенние, военные, волочебные, долевые, жатвенные, застольные, иванские, исторические, льняные, масленичные, пасхальные, плясовые, пожинные, покосные, рекрутские, свадебные, толочные, тюремные, хороводные, яровые и т.д.) свидетельствует о богатстве и разнообразии материала. Вербальные формы, представленные описаниями обрядов (календарных, свадебного и т.д.), текстами сказок, различными формами несказочной прозы (быличками, преданиями, легендами), также указывают на культурно-историческую ценность источника.

Вопросы жанрово-тематической классификации текстов относятся к числу дискуссионных в связи с отсутствием жестких границ самого понятия фольклора, особенно в период трансформации форм его современного существования (Марковская, 2006: 99-111). В описываемом путеводаителе отражена «рабочая» каталогизация, в целом отвечающая принципам научного описания жанров фольклора, но учитывающая и особенности полевой работы в конкретной диалектной среде (отсюда, например, варианты наименований песен – *жатвенные, жнейные, жнивные, пожинные*). Так, решение практических задач влечет за собой осмысление не только частных, но и существенных вопросов теории фольклористики.

Содержание архивных материалов вызвало необходимость обращения к актуальным проблемам устной спонтанной речи. Работа над путеводаителем в очередной раз заострила проблему жанров диалектной речи, слабо разработанную в коммуникативной диалектологии (Большакова, 2011). Так, в архивных тетрадях нередко встречаются названия *рассказ* или *дополнительный материал* как попытка указания на жанр или тематику текстов, что с позиций жанрологии представляется общим, недостаточно определенным и вызывает необходимость дальнейшей теоретической проработки вопроса жанров устного диалектного нарратива.

Таким образом, создание электронного путеводаителя по фондам архива связано с решением комплекса технических и научно-теоретических вопросов, относящихся и к архивоведению, и к филологическим областям знания.

Экспериментальный образец разработанного путеводаителя апробирован на основе архивных данных южной историко-культурной зоны Псковщины, составляющей

пограничную территорию с Белоруссией. Из отсканированного рукописного фонда в ЭБД путеводителя включено 416 тетрадей как единиц хранения архива. В базу путеводителя введены аудиозаписи объемом около 140 часов звучания. Для экспериментальной модели путеводителя указанный ареал выбран не случайно. Основаниями послужило культурно-историческое и языковое своеобразие псковско-белорусской этноконтактной зоны, а также слабая изученность этого ареала в этнолингвистическом, лингвокультурологическом отношениях и даже с позиций традиционной диалектологии (Большакова, 2013).

Электронный путеводитель в системе форм хранения и презентации архивных материалов

Уже к середине первого 10-летия XXI в. существовало несколько сайтов, на которых были представлены электронные фрагменты фольклорных архивов, как правило, это были отдельные коллекции. Ссылки на 12 русскоязычных электронных ресурсов даны в диссертации, посвященной проблемам собирания, систематизации и архивного хранения фольклора (Марковская, 2006: 154-155). В настоящее время в научных центрах, занимающихся электронной архивацией и презентацией архивных материалов, существуют хорошо разработанные электронные ресурсы. Так, например, электронное издание фольклорного архива, размещенное на сайте Башкирского государственного университета, помимо включения текстов, снабжено специфическими для такого типа публикаций сервисами, в том числе интерактивным оглавлением, возможностью работы со словоформами, информацией об их частотности, соотносением с каждой публикацией интерактивных карт с отмеченным на них местом записи текста (Фольклорный архив Башкирского государственного университета).

Псковский опыт презентации архивных материалов до последнего времени был связан с созданием электронных баз данных с расширенной системой поиска информации, организованных по жанрово-тематическому принципу. Были созданы и получили государственную регистрацию три ЭБД: «Устные рассказы о Великой Отечественной войне», «Традиционный детский фольклор», «Сказки Псковской области», размещенные на сайте «Язык и культура в коммуникативном пространстве Псковщины» (<http://nocpskoviana.pskgu.ru/index.php>). Эта работа является частью перспективной программы формирования электронной библиотеки текстов «Pskoviana», источником которой служит материал псковского диалектного и фольклорно-этнографического архива. Последние результаты работы связаны с жанровым расширением ЭБД, посвященной фольклору Великой Отечественной войны, за счет введения в ее структуру, помимо устных рассказов, песен и частушек о войне (сборник текстов с аудиоприложением готовится к печати). В конце 2014 г. подготовлено мультимедийное издание псковских сказок (Народные сказки Псковского края, 2014). Издана коллективная монография, посвященная масленичному обряду, с публикацией текстов и аудиоприложением (Псковская Масленица: образы, символы, коммуникация, 2015).

Электронный путеводитель по фондам псковского архива занимает особое место в системе решения научно-практических задач работы с архивом. Путеводитель представляет собой электронную версию архива в форме базы данных, основанную на ареальном принципе. При этом форма и содержательная часть путеводителя не опирается на какие-либо аналоги в этой области. Завершение работы над путеводителем – это долговременная перспективная задача. В настоящее время осуществлен первый этап реализации проекта – создание электронного путеводителя по данным одной историко-культурной зоны. На следующем этапе предполагается распространение экспериментальной модели электронного путеводителя на другие историко-культурные зоны Псковщины.

Выводы

Таким образом, разработка электронного путеводителя по фондам архива научно-образовательной лаборатории региональных филологических исследований Псковского государственного университета является научно-информационной платформой для формирования уникального источника языковой и культурологической информации регионального характера.

Каталогизация содержания фонда показывает, что в целом архив (как в традиционной форме, так и в его электронной версии) является хранилищем обрядового и песенного фольклора, сказок и несказочной фольклорной прозы, традиционного детского фольклора. Вместе с тем фонд представляет собой внушительный источник языковой и культурологической информации о народных традициях, об особенностях быта, хозяйствования, мировосприятия, традиционных и новых ценностях носителей народной культуры Псковского региона. Таким образом, будучи фольклорным по источнику формирования, архивный фонд по своему содержанию выходит далеко за пределы отражения только местных фольклорных традиций.

Форма электронного путеводителя по фондам архива представляет собой динамическую систему, способную увеличиваться в объеме, так как экспедиционная работа не прекращается ни на один год.

Большой потенциал содержит такая функция путеводителя, как аккумуляция в одной системе двух взаимосвязанных подфондов – рукописного и звукового. Единство текстовой и аудиоинформации позволяет пользователю в зависимости от своих научных целей проводить собственную верификацию текстов по аудиофайлам.

Форма путеводителя, в основе которой лежит электронная база данных, не только систематизирует архивные материалы, но и позволяет проводить поиск интересующей информации. Функция запроса с сортировкой данных дает возможность выбрать, например, топонимические легенды (или любые другие по жанру тексты) одного административного района.

Наиболее существенным представляется тот факт, что электронный путеводитель систематизирует информацию на основе ареального принципа. Экспериментальный образец разработанного путеводителя апробирован на основе архивных данных южной историко-культурной зоны Псковщины, представляющей собой псковско-белорусскую этноконтактную территорию. В связи с тем, что проблемы границ и пограничья приобрели особую актуальность в последние годы, то материалы путеводителя, без сомнения, будут востребованы специалистами разных наук, изучающими вопросы лимнологии.

Результаты проделанной работы (путеводитель создается в течение двух лет) показывают большие перспективные возможности электронного путеводителя по фондам псковского архива. Вполне возможно, что весь его потенциал пока еще трудно оценить. Но уже сейчас очевидно, что созданный путеводитель закладывает основу электронной версии всего архива и в завершенном виде примет форму специализированного электронного ресурса, отражающего язык и традиционную культуру Псковского региона.

Summary

Thus, the development of the electronic guide on the funds of the archive of the scientific-educational laboratory of regional philological studies of the Pskov state University is a scientific information platform to form a unique source of the linguistic and cultural information of a regional nature.

Cataloging of the contents of the Fund shows that the whole archive (both in the traditional form and in its electronic variety) is a repository of ritual and folk songs, folk tales and non fairy-tale folklore prose, traditional children's folklore.

The Fund, however, is an impressive source of the linguistic and cultural information of the folk traditions, the peculiarities of everyday life, economy, worldview, traditional and new values for the carriers of the folk culture of

the Pskov region. Thus, being the folk at the source of the formation, archives in its content go far beyond the reflection of the local folklore traditions.

The form of the electronic guidebook to collections of the archive is a dynamic system that can expand because the expedition work does not stop for one year.

A great potential is contained by such a function of the guide-book, as an accumulation in one system of two interconnected sub funds – handwriting and sound. The unity of the text and audio allows the user depending on their academic goals to pursue their own verification of texts on audio files.

The shape of the guide, which is based on an electronic database, not only organizes archival materials, but also allows you to search for the information of interest. A feature request with the sorted data makes it possible to choose, for example, toponymic legends (or any other genre texts) of an administrative district.

The most significant is the fact that the electronic guide organizes information based on the areal principle. The experimental model of the guide has been tested on the basis of the historical data of the southern historical and cultural area of the Pskov region, bordering with Belarus. Due to the fact that the issues of borders and borderlands have become particularly relevant in recent years, the materials of the guide, no doubt, will be demanded by specialists of different sciences, studying questions of limology.

The results of this work (the guide was created during two years) show large prospective opportunities of the electronic guidebook on funds of the Pskov archive. It is possible that its full potential is still difficult to predict. But it is already clear that the created guide-book lays the foundation for the electronic version of all the archive and when finished it will take the form of a specialized electronic resource reflecting the language and the traditional culture of the Pskov region.

Kopsavilkums. *Raksts ir velēts zinātniski praktiskam uzdevumam izveidot Pleskavas dialekta un folkloras-etnogrāfiskā arhīva elektronisko ceļvedi, kas atrodas Pleskavas Valsts universitātes zinātnes un izglītības laboratorijā. Tēmas aktualitāti nosaka digitālo tehnoloģiju loma arhīvu paplašināšanā, lai tiktu organizēta unikālas informācijas droša uzglabāšana un atvieglota lietotāju piekļuve materiāliem. Ceļvedi veido speciāli izstrādāta elektroniska datu bāze, kas ietver informāciju par vairākām informācijas jomām, ievērojot lauka datu reģistrācijas prasības. Īpaša vieta tiek piešķirta informatīvo arhīva vienību ierakstiem, piemēram, ekspedīcijas piezīmjdatoriem un audio ierakstiem. Eksperimentālais modelis ir izstrādāts un pārbaudīts, pamatojoties uz Pleskavas dienvidu reģiona, kas robežojas ar Baltkrieviju, arhīvu vēsturiskajiem un kultūras datiem.*

Использованная литература и источники

1. *Архив Российской академии наук: Путеводитель по фондам (Москва): фонды личного происхождения (2008) / Ред. В. Ю. Афиани; сост.: Г. А. Савина, Н. М. Осипова, Ю. В. Щепанская. Труды Архива РАН. Т. 1 (30). Москва: Наука.*
2. Базы данных, размещенные на сайте «Язык и культура в коммуникативном пространстве Псковщины». <http://nospskoviana.pskgu.ru/index.php>
3. Большакова, Н. В. (2011). К проблеме жанров диалектной речи. In *Лексикология. Лексикография: (Русско-славянский цикл); Русская диалектология* (с. 108-112). Санкт-Петербург: СПбГУ.
4. Большакова, Н. В. (2013) Южнопсковские говоры в контексте лингвогеографических и этнолингвистических проблем. In *Вестник Псковского государственного университета. «Серия Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки»*. Выпуск 3. (с. 143-150). Псков: Псков Г У.
5. *Достопримечательные природные и историко-культурные объекты Псковской области*. Кадастр. (1997). Псков: ПГПИ.
6. Марковская, Е. В. (2006) *Проблемы собирания, систематизации и архивного хранения фольклора (на материале фольклорных архивов КарНЦ РАН)*: Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск.
7. *Народные сказки Псковского края: мультимедийное издание (2014) / Под ред. Н. В. Большаковой, Г. И. Площук. Составители: Н. В. Большакова, Л. Б. Воробьева, Н. Ф. Лищенко, З. В. Митченко, М. И. Муратова, Г. И. Площук. Разработчик приложения для ЭБД: А. М. Чиликин. Псков.*
8. *Псковская Масленица: образы, символы, коммуникация (с аудиоприложением): Монография (2015) / Под ред. Н. В. Большаковой. Псков: ЛОГОС Плюс.*
9. *Фольклорный архив Башкирского государственного университета*. Электронное научное издание. Смотр. 10.03.2015. <http://lcph.bashedu.ru/index.php?go=editions>.

APMEKLĒTĀJS SĀMU MUZEJĀ

A Visitor to the Sami Museum

Rīta Burceva

Rēzeknes Augstskola

e-pasts: Rita.Burceva@ru.lv

Abstract. *The aim of the article is to study and analyse the peculiarities of one particular museum (The Sami Museum in Norway) and the conditions that form the subjective attitude of the visitor experience gained there and that strengthen the attitude towards the museum as an opportunity of spending leisure time. Case analysis is the research method used. An important feature that allows the Sami Museum to stand out among other European museums of similar purpose and functionality, it is its ability to create an offer for various target groups of visitors in a relatively small territory, making use of diverse resources: authentic objects and their copies the visitors are allowed to touch and take in their hands, the wildlife (reindeers on the grassland) and the traditional buildings of the Sami people that can be entered to see their interior, the modern technologies and the tools of public relations used purposefully, traditional cuisine, and the small shops of some products and souvenirs made by local craftsmen, convenient parking places and loyal pricing policy for families, the symbols and visitor-oriented, thought-out communication used in the museum. Based on the theoretical literature (tourism management, communication, pedagogy, psychology, social anthropology, etc.) analysis and the quality data collected during the empirical research, a model that demonstrates the impact of various conditions on the formation of the personal experience, opinion and subjective attitudes of a visitor during the visit to a museum was developed and offered for discussion.*

Keywords: *conditions and peculiarities of museum, experience, visitor.*

Ievads

Muzeju pastāvēšanas misija ir veicināt sabiedrības tuvināšanos kultūras mantojuma objektiem un vietām, kas tiek saglabātas un uzturētas noteiktu kopienu kultūras vērtību, tradīciju un identitātes demonstrēšanai un šo vērtību nodošanai turpmākajām paaudzēm. D.Hanovs, raksturojot aktuālās tendences postmodernajā sabiedrībā, iztirzā jautājumu ne tikai par pamatnāciju kultūru, bet arī uzsver, ka ar tām vienlaikus funkcionē „etnisko grupu, etnisko minoritāšu kultūras, jeb subkultūras” (Hanovs, 2012: 26). Savukārt J.Palsamā tradīcijas nozīmīguma sakarā raksta: „Tradīcija ir būtiski svarīgs kultūras un cilvēka identitātes elements. Tradīcija padara mākslu un jebkurus citus radošos centienus jēgpilnus. Tradīcija uztur un saglabā neskaitāmo paaudžu dzīves laikā uzkrāto kolektīvo gudrību. Tāpat tā ievirza pareizā gultnē visu jauno, nodrošinot tā saprotamību un nozīmi” (Palsamā, 2013: 264)

Īpašu nišu šādā kontekstā ieņem brīvdabas muzeji. To piedāvājums ir daudzveidīgs un saturiski nozīmīgs, tādēļ ir vērts pētīt progresīvo pieredzi pasaulē, lai iespēju robežās to izvērtētu un pārņemtu muzeju darbības standartu uzlabošanai atbilstoši sabiedrības pieaugošajām prasībām pēc jēgpilnas atpūtas apvienojumā ar pozitīvām emocijām.

Tāpēc raksta mērķis ir pētīt un analizēt viena konkrēta muzeja (Sāmu muzejs Norvēģijā) darbības īpatnības un nosacījumus, kas veido apmeklētāju subjektīvo attieksmi pret tur gūto pieredzi un nostiprina pozitīvu attieksmi pret muzeju kā jēgpilnu brīvā laika pavadīšanas iespēju. Izmantotā pētniecības metode ir atsevišķa gadījuma analīze. Pētījuma jautājums – kādi nosacījumi ietekmē muzeja apmeklētāja subjektīvās pieredzes un attieksmes veidošanos? Empīrisku datu ieguvei tiešā novērojumā lietota 2013.gadā Latvijā muzeju pētījumos aprobēta novērojumu shēma (Burceva, 2013: 22).

Pētījuma objekts – Sāmu muzejs

Sāmi ir Norvēģijas senākā minoritāte, kas mūsdienās apdzīvo valsts ziemeļu daļu. Sāmu muzejs (pasaulē pazīstams arī kā Sāmu parks (Sapmi park)) atrodas Finnmarkas filkes pilsētā Karasjok (skat. 1.att.), kas tiek uzskatīta par sāmu kultūras centru Norvēģijā.

90% Karasjok iedzīvotāju runā sāmu valodā, piekopj vietējās briežkopju dzīvesveida tradīcijas un lepojas ar savu izcelsmi. Vietējo iedzīvotāju centieni saskan ar pasaules kultūras filozofiskajās idejās pausto, piemēram: „Svarīgi ir saglabāt savu pagātņi, neaizmirst pagātnes gājumu. Cilvēks ir izaudzis no sava vēstures mantojuma, un aizmirst savus senčus nozīmē iznīcināt savus bagātības krājumus, savu Es” (*Kultūras filozofija*, 2004: 5).

Karasjok kopš 1989.gada darbojas arī sāmu parlaments (Sámediggi) (Josefsen E., Mörkenstam U., Saglie J., 2013: 2). Potenciālajiem pilsētas apmeklētājiem adresētajā kartē attēlota 2000.gadā atklātā parlamenta ēka, kuras projekta ideja aizgūta ziemeļbriežu audzēšanas jomā – arhitektoniski tā atgādina *lavvo* jeb tradicionālo sāmu vasaras telti (skat. 1.att.) ar raksturīgajām piramīdas formām. Ziemeļbriežu audzēšana vēsturiski bijusi sāmu pamatnodarbošanās.



1.attēls. Sāmu galvaspilsēta Karasjok kartē (*Evensberget*, 2004: 199).

Mūsdienās sāmu kopienas apdzīvo pavisam 4 dažādu valstu teritorijas (Norvēģijā, Zviedrijā, Somijā un Krievijā), savas nacionālās valsts viņiem nav, tādēļ viņi ir īpaši ieinteresēti sāmu tautas etniskās kultūras, nacionālo īpatnību, reliģijas, dzīvesveida tradīciju un valodas saglabāšanā, kā to paredz UNESCO Konvencija par kultūras izpausmju daudzveidības aizsardzību un veicināšanu: „... jāveic pasākumi, lai aizsargātu kultūras izpausmju daudzveidību, tostarp - tās satura daudzveidību, īpaši tādās situācijās, kad kultūras izpausmēm var draudēt izzušana vai pastāv iespēja, ka tās var tik nopietni vājinātas; [...] daudzveidība ir iedzīvināta cilvēci veidojošo tautu un sabiedrību unikalitātē un identitāšu un kultūras izpausmju dažādībā; [...] kultūras izpausmju daudzveidība, to vidū tradicionālās kultūras izpausmes, ir būtisks faktors, kas ļauj indivīdiem un tautām paust savas idejas un vērtības un dalīties tajās ar citiem” (UNESCO, 2005: 1-2).

Speciālajā literatūrā var atrast, piemēram, šādu jēdziena „tradīcija” skaidrojumu: „Tradīcijas – plaši pieņemtie un ar laiku akceptētie sadzīves rituāli, nostādnes un darbības veidi, kuru atkārtošana nozīmē tautas (kopienas, nācijas) kultūras pēctecību” (Aivars, u.c., 1999: 143).

Apzinoties un respektējot sāmu kultūras specifiku, Karasjok pašvaldībā ir izveidots Sāmu muzejs, kas ļauj tā apmeklētājiem (kā norvēģiem, tā arī ārzemniekiem) iepazīt vēl vienu atšķirīgu kultūru, kā arī cilvēkus ar savdabīgu dzīvesveidu, nacionālo un sociālo identitāti. Pētnieks S.Kruks, interpretējot Eriksona (1968) teoriju, konstatē, ka identitāte „nodrošina indivīdam relatīvi saskanīgu izjūtu par to, kas viņš ir, ko viņš domā par sevi un kāds viņš vēlas būt uztverts no citu cilvēku puses” (Kruks, 2004: 7). Tādējādi var secināt, ka Sāmu muzejs ar tā piedāvājumu apmeklētājiem dod iespēju iepazīt sāmiem raksturīgo pasaules izpratni un uzvedības modeļus, ko determinē šīs tautas vēsturiskā attīstība.

Muzeja unikalitāti Eiropas Savienības iedzīvotāja skatījumā pastiprina vairāki apstākļi:

- ģeogrāfiskā atrašanās galējos Norvēģijas ziemeļos (1769 km attālumā no Rēzeknes),
- atrašanās ārpus Eiropas Savienības.

Klimata īpatnību dēļ (zema temperatūra, vēji, skarba un gara ziema (zemākā reģistrētā temperatūra ir -51,4°C (Evensberget, 2004: 209))) Norvēģijas ziemeļu daļa netiek uzskatīta par pievilcīgu tūrisma galamērķi, tomēr Sāmu muzejs spējis pozicionēt sevi kā ievērības cienīgu objektu relatīvi īsajā tūrisma sezonā no maija līdz septembrim.

Apmeklētāja pieredzes veidošanās muzejā: pētījuma rezultāti un to analīze

Pētījuma rezultāti tiks analizēti saistībā ar teorētiskajā literatūrā paustajām nozares profesionāļu atziņām un balstoties uz tiešo novērojumu vispārinājumiem.

Tūrisma jomas speciālisti muzeju vietu tūrisma produkta izveidē vērtē atzinīgi. Piemēram, B.Makkerčers un H. du Krosa raksta: „Muzeju apmeklēšana vienmēr ir devusi savu artavu tūrisma sniegtajā kopējā pārdzīvojumā. [...] Savā dziļākajā būtībā īsta ceļošana uz laiku pārceļ tūristus no tiem pierastās kultūras vides atšķirīgā kultūras vidē” (Makkerčers, du Krosa, 2007: 1).

Ideja par tematiskā parka izveidi ap Sāmu muzeju ir pilnībā sevi attaisnojusi. Tūrisma vadības teorētiķi norāda, ka tematiskais parks „ir diezgan brīvi saistīts ar kādu tēmu – ģeogrāfijas, vēstures vai citu” (Holovejs, 1999: 198). Tādējādi interesentiem par sāmu dzīvi paveras plašākas iespējas interešu un vajadzību apmierināšanai – pastāvīgā ekspozīcija un izglītojoša filma, gida stāstījums par dažādiem sāmu dzīves aspektiem un audiovizuāla izrāde „Maģiskajā teātrī” pašas muzeja ēkas teritorijā, sāmu ziemas un vasaras mītnes to dabiskajā lielumā un īsti ziemeļbrieži aplokā, ugunsurs un sāmu tradicionālā maltīte velēnām klātā restorānā utt. Šādi veidots parka teritorijas un muzeja dizains ļauj piepildīt visdažādākās apmeklētāju gaidas jeb ekspektācijas pasaules izziņas un brīvā laika pavadīšanas jomā.

Apmeklētāju vēlmju atpazīšana ir nozīmīga tūrisma mārketinga sastāvdaļa. „No tūrisma pakalpojumu sniedzēja puses [...] prasa gan zināšanas, gan spēju izprast viesu vēlmes. Pakalpojuma sniedzējam noteikti jābūt gatavam klientu vēlmes atpazīt un iespēju robežās tās apmierināt...” (Freijers, 2011:76).

B.Makkerčers un H. du Krosa (2007) definē vairākas veiksmīgu kultūras tūrisma piesaistes objektu kopīgas pazīmes:

- „tie pastāsta kādu stāstu;
- tie atdzīvina konkrēto tūrisma objektu;
- tie padara pieredzējumu aktīvu, respektīvi, tūrists var piedalīties notiekošajā;
- tiem jāatbilst tūristu vēlmēm;
- to centrā ir kvalitāte un autentiskums” (Makkerčers, du Krosa, 2007: 125).

Jēdzienu „pieredzējums” abi autori skaidro šādi: „objekta izbaudīšana, tūrisma ceļojuma laikā gūtie iespaidi un pieredze; pieredzējumam salīdzinājumā ar apmeklējumu raksturīga spēcīgāka personiskā, emocionālā elementa klātbūtne” (Makkerčers, du Krosa, 2007:280).

M.Šērsers, Vevē (Šveice) *Alimentarium* muzeja vadītājs, atzīst, ka „...apmeklētāji ir visneparedzamākais faktors jebkurā ekspozīcijā. Viņi uz dažādo individuālo un sociālo signālu sistēmu fona viņiem domātos (un līdz ar tiem, dabiski, arī apslēptos un nejausos) vēstījumus uztver dažādi (vai neuztver nemaz)” (Šērsers, 2014: 99).

Muzeja apmeklējumu personiski emocionālāku padara tā atbilstība ekspektācijām (ko esmu plānojis un vēlējies iegūt, redzēt, saprast, uzzināt un vai es to sasniedzu?), kas ikvienam cilvēkam ir individuālas, un piedāvājuma novitāte, kas arī katram būs vērtējama atkarībā no jau esošo zināšanu bāzes, vispārējās erudīcijas, izziņas vai hedoniskajām interesēm un iepriekšējās pieredzes. Šajā ziņā apmeklētāja viedoklis var būt pilnīgi individuāls un var atšķirties no citu cilvēku vērtējuma, kas būs saņēmuši identisku tūrisma produktu. Piemēram, ja viens muzeja apmeklētājs izrāda neizpratni par sāmu tradicionālo briežādas apavu formu un īpaši - par uzliekto purngalu, tad cits gan spēs komentēt iemeslus, kādēļ brieža spalvas sariņi vienmēr būs virzienā projām no purngala, t.i., labākai slīdamībai, gan arī paskaidros, ka šādi apavi vienlaikus funkcionē kā īsās slēpes (zābaka purngals tiešām uzskatāmi atgādina slēpes sākuma daļu), kas sāmiem ir ļoti būtiski, veicot lielākus attālumus kājam. Tātad pirmajā gadījumā sāmu autentisko apavu izpēti apmeklētājs uztvers kā novitāti, jo rezultātā tiek iegūtas jaunas zināšanas un apmierinātas izziņas intereses un vajadzības, savukārt otrajam apmeklētājam pozitīvās emocijas vairāk saistīsies ar pašapliecināšanās iespēju, bet pieredzējuma novitātes elements nebūs tik izteikts. Pie tam šādā nepastarpinātā izpētes procesā rodas aizvien jaunas izziņas intereses, kas liek reflektēt jau esošo pieredzi un saistīt to ar jauniegūto informāciju, indivīdam dziļāk apzinot pašam savu darbību. Šajā sakarā psiholoģijas un sociālo zinātņu speciālisti norāda, ka sociālo un garīgo vajadzību veidošanās un apmierināšana „nodrošina psihes attīstību un garīgo izaugsmi. [...] nav cikliskas un nevar būt piesātinātas” (Aivars u.c., 1999: 149).

Sāmu muzeja un parka teritorijas un norišu novērojumā var fiksēt dažādas situācijas, kurās iepriekš nosauktās pazīmes iegūst savu apstiprinājumu. Piemēram, „Maģiskā teātra” izrādē ar skaņām, gaismām, speciāliem augstas kvalitātes vizuāliem efektiem tiek atainota sāmu dzīves uztvere, filozofija, mitoloģijas pamatmotīvi, skarbā dabas vide un cilvēku cīņa par eksistenci tajā, savukārt gids gan izskaidro dažādu priekšmetu nozīmi un īpašības, gan ļauj pašiem apmeklētājiem piedalīties stāsta veidošanā.

Sāmu parkā ir paredzēta nesteidzīga, relaksējošu pastaigu iespēja ikvienam apmeklētājam pieņemamā tempā, un objektu apskates secība ir katra paša izvēlēta. Šķiet, muzeja koncepcijas veidotājiem ir izdevies ievērot P.Bendiksena brīdinājumu: „Kultūras mantojums ir neaizstājams un ierobežota daudzuma resurss – gluži kā dabas izrakteņi. Kultūrtūrisma bīstamība slēpjas paviršībā un masveidībā, kultūras ceļotāju joņošanā caur muzejiem, pilīm un drupām” (Bendiksens, 2008: 325). Jau informācijas centrā ikviens var saņemt parka karti (*Sapmi park*, 2015) un patstāvīgi plānot savu maršrutu cauri sāmu ziemas un vasaras apmetnēm, gar ziemeļbriežu aploku, ievērojot dzīvnieku barošanas reizes un laso mešanas aktivitātēm paredzēto laiku, ielūkoties suvenīru veikaliņos, lai iegādātos kādu sadzīves priekšmetu, aksesuāru, sudraba rotaslietu (skat. 2.att.), un piemest savu pagali rāmajā ugunskurā, kura dūmi var kalpot arī par orientieri parka teritorijā.

Novērojumā var konstatēt, ka pastaigu iespēju labprāt izmanto ģimenes ar bērniem un draudzīgas jauniešu kompānijas. Daļēji to var izskaidrot arī ar atsevišķām apmeklētāju grupām (ģimenes, skolēni, studenti, seniori) lojālo ieejas biļešu cenu politiku muzejā.

Orientēties parka teritorijā palīdz estētiski veidotas norādes, un informācija par tur izvietotajiem objektiem ir norvēģu un angļu valodās. Rakstiskā komunikācija muzejā un parkā ir pārdomāta, mērķtiecīga un pietiekama. Objekti (ar atsevišķiem izņēmumiem) ir pieejami cilvēkiem ar kustību traucējumiem.

Muzeja tematika veiksmīgi atklāta, izmantojot kā autentiskus priekšmetus ekspozīcijā (piemēram, sāmu nacionālie tērpi stikla vitrīnās, ragavas, šūpulītis utt.), tā arī interaktīvo materiālu, t.i., kopijas, ko apmeklētāji var aptaustīt vai izmantot kādu darbību veikšanai. Iespēju robežās redzami priekšmeti tika demonstrēti praktiskā darbībā. Arī gide tērpusies atbilstoši nacionālajam sāmu kolorītam, tomēr pati atzīst, ka ikdienā ģērbjas citādi. Komunikācija vērtējama kā uz apmeklētāju vajadzību apmierināšanu orientēta – nepalika neatbildēti jautājumi, bija iespējams saprast redzēto iespaidu, dzirdētās informācijas un turpmāk gaidāmo aktivitāšu kopsakarības. Gides vizuālais tēls, komunikācijas forma un stils radīja iespaidu, ka iegūtā

informācija par dažādiem sāmu dzīves aspektiem ir droša un uzticama, kā arī fakti ir pārbaudāmi. Dabiskums gides valodā un darbībās nostiprina pārliecību, ka viss redzētais un piedzīvotais ir patiess, bez sevišķiem izskaistinājumiem un saskan ar P.Bendiksena ieteikumiem: „Tendence no visa iespējamā taisīt šovu ir būtiska tirgus ikdienas sastāvdaļa [...]. Ir jācenšas radīt transformācijas veidus, kas spēj gaidāmajās uztveres paradumu pārmaiņās saglabāt kultūras mantojumu, to saturiski nedeformējot un nesagraujot” (Bendiksen, 2008: 325).

Sāmu parka teritorijā esošo būvju augstums nepārsniedz divus stāvus, veiksmīgi iekļaujoties lēzenajā apkārtējā ainavā, nedaudz izceļas tikai „Maģiskā teātra” tornis tajā vietā, kur apmeklētāji pie improvizētām „debesīm” var skatīties optisko dabas parādību – ziemeļblāzmu.

Ziemeļblāzma ir viena no dabas parādībām, kas asociējas ar ziemeļvalstīm. Līdzās tai, sāmu kultūrā svarīga nozīme ir saules simbolam, jo no tās esamības virs horizonta visos laikos bija atkarīgas gadskārtu norises arī šīs tautas dzīvē. Saulei ir nozīmīga vieta sāmu mitoloģijā, tā simboliski un stilizēti tiek attēlotas tautas tērpu rakstos, sadzīves priekšmetos un rotkaļu izstrādājumos (skat. 2.att.).



2.attēls. Sāmu amatnieku darināta rotaslieta. Foto: R.Burceva.

Sāmu dzīve nav iedomājama bez ziemeļbriežiem. To attēli skatāmi Altas (skat. 1.att.) brīvdabas muzeja klinšu zīmējumos, kas radušies jau pirms 6000 gadiem. Mūsdienās ir briežkopība ir piedzīvojusi būtiskas izmaiņas, piemēram, sāmi ganībās pie lopiem dodas nevis ar slēpēm vai pajūgiem, bet ar kvadracikliem. Tomēr šo dzīvnieku nozīme sāmu dzīvē nav mazinājusies, tie kļuvuši par sāmu vizītkarti, un Sāmu muzeja galvenos vārtus rotā sudraboti ziemeļbrieža ragi, kas redzami no tālienes (skat. 3.att.).



3.attēls. Stilizēti ziemeļbriežu ragu dekoratīvie elementi pie ieejas muzejā.
Foto: R.Burceva.

Likumsakarīga ir arī ziemeļbrieža atrašanās Sāmu muzeja logo (skat. 4.att.).

Šī simbolika tiek izmantota uz visiem muzeja drukātajiem un elektroniskā formā esošajiem informatīvajiem materiāliem, norādēm muzeja parka teritorijā, muzeja ēku fasādēm, suvenīriem bodītēs, apmeklētāju uzlīmēm pie apģērba.

Uzlīmes ir ieviestas, lai atpazītu tos, kas jau ir samaksājuši par iespēju atrasties parka teritorijā. Uzlīme ir derīga visu dienu, un apmeklētāji drīkst vairākas reizes doties parka teritorijā pa dažādām ieejām, ja vēlas, piemēram, noteiktā laikā piedalīties kādā radošajā darbnīcā vai vēlreiz pabarot briedi.

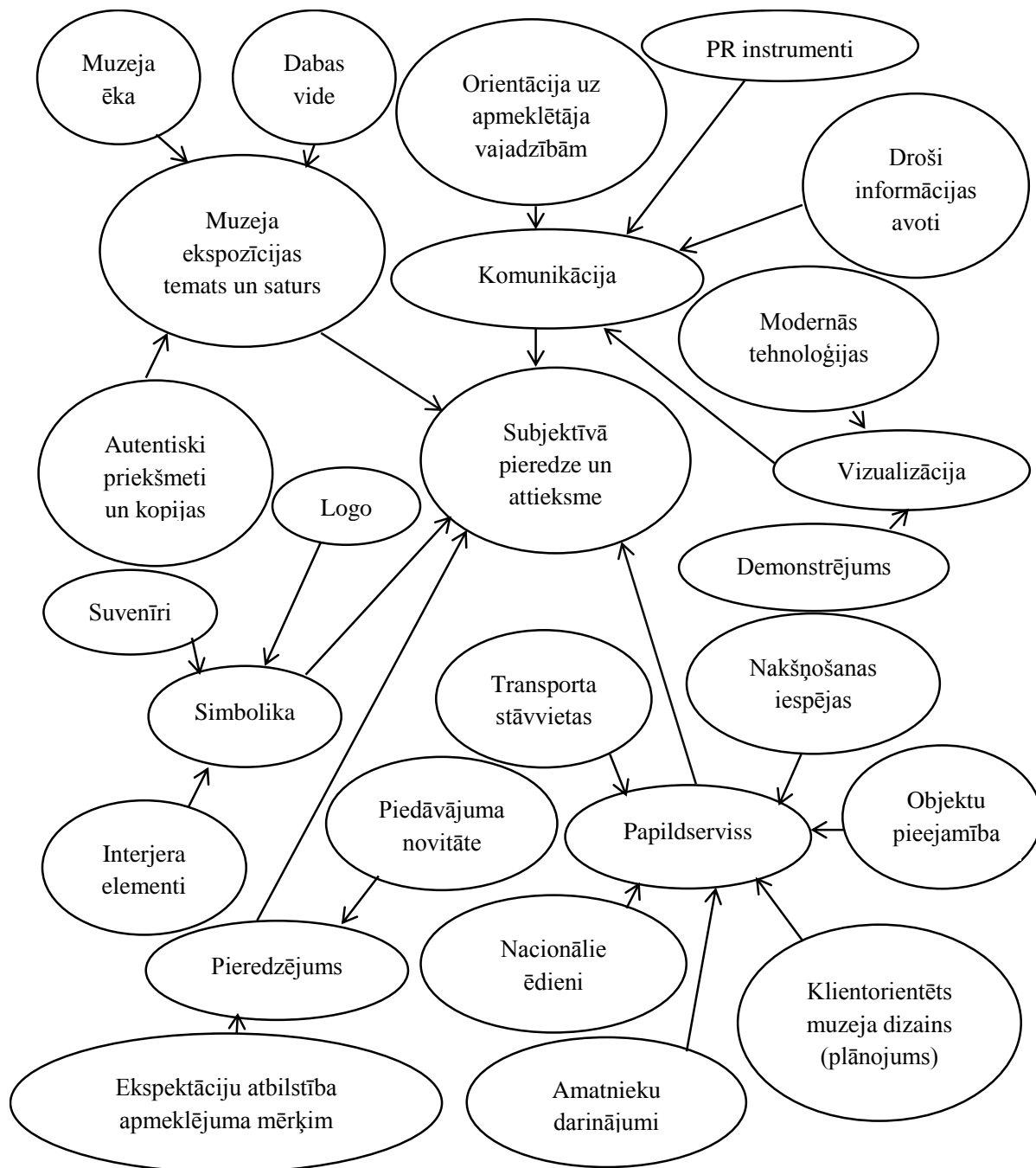
Zināma nozīme apmeklētāju apmierinātības veicināšanā ir muzeja piedāvātajam papildservisam. Papildservisu muzejā veido plašas autotransporta stāvvietas un nakšņošanas iespējas. Viena no viesnīcām atrodas Sāmu parka teritorijā, citas – tūlīt aiz austrumu vārtiem.



4.attēls. Ziemeļbrieža simbolika Sāmu muzeja logo. Foto: R.Burceva.

Labiekārtotas atpūtas zonas un citas ērtības apmeklētājiem kalpo publikas piesaistīšanai un rosina pavadīt laiku šeit gan izklaidējoties, gan jēgpilni paplašinot redzesloku.

Balstoties uz teorētiskās literatūras (tūrisma vadība, komunikācija, pedagogija, psiholoģija, sociālantropoloģija u.c.) analīzi un empīriskajā pētījumā iegūtajiem kvalitatīvajiem datiem, izveidots diskusijai piedāvāts modelis (skat. 5.att.), kas parāda dažādu nosacījumu ietekmi uz apmeklētāja personiskās pieredzes, viedokļa un subjektīvās attieksmes veidošanos muzeja apmeklējuma gaitā.



5.attēls. Apmeklētāja subjektīvās pieredzes un attieksmes veidošanos ietekmējošie nosacījumi.

Modelī apvienoti būtiskākie aspekti, kas veido apmeklētāja subjektīvo pieredzi un attieksmi muzeja apmeklējuma laikā un pēc tā: muzeja ekspozīcijas temats un saturs, ar to saistītā muzeja simbolika, pieredzējuma intensitāte, komunikācijas īpatnības un piedāvātais papildserviss. Katru aspektu konstruējošie elementi var arī savstarpēji pārklāties, būt aktuāli vai tikt ignorēti atkarībā no apmeklētāja individuālajām vajadzībām, tapt pienācīgi novērtēti tikai pēc refleksijas par notikušo. Piemēram, ne visiem atbraucējiem ir nepieciešama viesnīca, objekta

pieejamība tiek augstāk vērtēta to cilvēku skatījumā, kam ir funkcionāli traucējumi, moderno tehnoloģiju izmantojums ziemeļblāzmas vizualizācijai „Maģiskajā teātrī” lielāku iespaidu atstāj uz apmeklētājiem, kam dominējošā ir redzes uztvere utt.

Nobeigums

Klimata īpatnību dēļ (zema temperatūra, vēji, skarba un gara ziema) Norvēģijas ziemeļu daļa netiek uzskatīta par pievilcīgu tūrisma galamērķi, tomēr Sāmu muzejs spējis pozicionēt sevi kā ievērtības cienīgu objektu relatīvi īsajā tūrisma sezonā no maija līdz septembrim.

Spilgta iezīme, ar ko Sāmu muzejs izdevīgi izceļas starp daudziem citiem līdzīgas nozīmes un funkcionalitātes muzejiem Eiropā, ir spēja salīdzinoši nelielā teritorijā radīt piedāvājumu dažādām apmeklētāju mērķgrupām, izmantojot daudzveidīgus resursus: autentiski priekšmeti un to kopijas, ko apmeklētāji drīkst ņemt rokās, dzīvā daba (ziemeļbrieži ganībās) un sāmu tradicionālās būves, kur var ieiet iekšā un patstāvīgi izpētīt tur esošo interjeru, modernās tehnoloģijas un mērķtiecīgi lietoti sabiedrisko attiecību instrumenti, tradicionālā virtuve un amatnieku ražojumu un vietējo suvenīru bodītes, ērtas transporta stāvvietas un ģimenēm lojāla cenu politika, muzejā izmantotā simbolika un uz apmeklētājiem orientēta, pārdomāta komunikācija. Visi minētie apstākļi spēj ietekmēt muzeja apmeklētāja pieredzes veidošanos un noteikt viņa attieksmi pret šo kultūras institūciju un muzeju kā brīvā laika pavadīšanas iespēju kopumā.

Balstoties uz teorētiskās literatūras (tūrisma vadība, komunikācija, pedagogija, psiholoģija, sociālantropoloģija u.c.) analīzi un empīriskajā pētījumā iegūtajiem kvalitatīvajiem datiem, izveidots un diskusijai piedāvāts modelis, kas parāda dažādu nosacījumu ietekmi uz apmeklētāja personiskās pieredzes, viedokļa un subjektīvās attieksmes veidošanos muzeja apmeklējuma gaitā.

Summary

The museum's mission is to promote drawing the public to the cultural heritage objects and sites that are preserved and maintained for the purpose of demonstrating various cultural values, traditions and identity of the particular community and passing these values on to future generations. In this context, a special niche is filled by open-air museums. Their offer is varied and substantial contentwise, therefore, it is worth to study the global progressive experience in order to assess and adopt the standard of museums' activity as much as it is possible according to the growing demand of the public for purposeful relaxation combined with positive emotions. Therefore, the aim of the article is to study and analyse the peculiarities of one particular museum (The Sami Museum in Norway) and the conditions that form the subjective attitude of the visitor experience gained there and that strengthen the attitude towards the museum as an opportunity of spending leisure time. Case analysis is the research method used. The observation scheme approbated in the museum researches in Latvia in 2013 was used to collect the empirical data. Based on the theoretical literature (tourism management, communication, pedagogy, psychology, social anthropology, etc.) analysis and the quality data collected during the empirical research, a model that demonstrates the impact of various conditions on the formation of the personal experience, opinion and subjective attitudes of a visitor during the visit to a museum was developed and offered for discussion.

The Sami are the oldest ethnic minority in Norway who inhabit the Northern area of the country. The Sami Museum (also globally known as the Sami Park) is located in the Village of Karasjok, Finnmark Fylke, which is considered to be the cultural centre of the Sami people in Norway. Since 1989 the Sami Parliament (Sámediggi) also works there. The present Sami inhabit the territories of 4 different countries, they do not have a country of their own, therefore, they are particularly interested in preserving the ethnic culture, national peculiarities, religion, traditional lifestyle and language of the Sami people.

Due to the climatic peculiarities (low temperatures, winds, harsh and long winters), the northern part of Norway is not considered to be an attractive tourism destination, nevertheless the Sami Museum has succeeded positioning itself as a site of interest in the relatively short tourism season from May to September. An important feature that allows the Sami Museum to stand out among other European museums of similar purpose and functionality, it is its ability to create an offer for various target groups of visitors in a relatively small territory, making use of diverse resources: authentic objects and their copies the visitors are allowed to touch and take in their hands, the wildlife (reindeers on the grassland) and the traditional buildings of the Sami people that can be entered to see their interior, the modern technologies (“Magical Theatre”) and the tools of public relations used purposefully, traditional cuisine,

and the small shops of some products and souvenirs made by local craftsmen, convenient parking places and loyal pricing policy for families, the symbols and visitor-oriented, thought-out communication used in the museum. All conditions combined can have an effect on the formation of the museum visitor's experience and they can determine his/her attitude towards this institution of culture and the museum as an opportunity of spending leisure time in general.

Literatūra un avoti

1. Aivars, J., Aršavskis, V., Breslavs, G. u.c. (1999). *Psiholoģijas vārdnīca*. Rīga: Apgāds „Mācību grāmata”.
2. Bendikšens, P. (2008). *Ievads kultūras un mākslas menedžmentā*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
3. Burceva, R. (2013). *Kultūras mantojuma interpretācijas iespējas Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā*. // Māksla un mūzika kultūras diskursā. II starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli. Rēzekne: RA izdevniecība, 17.-24.lpp.
4. Evensberget, S. (2004). *Norvēģija*. Rīga: Zvaigzne ABC.
5. Freijers, V. (2011). *Tūrisma mārketingš*. Uz tirgu orientēta tūrisma mikroekonomikas un makroekonomikas pārvaldība. Rīga: Biznesa augstskola Turība.
6. Hanovs, D., u.c. (2012). *Iepazīsti Eiropu, iepazīsti Latviju!* Ievads starpkultūru komunikācijā. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds „Saule”.
7. Holovejs, Dž. K., (1999). *Tūrisma bizness*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
8. Josefsen, E., Mörkenstam, U., Saglie, J. (2013). *Different institutions within similar states: The Norwegian and Swedish Sámi Parliaments*. // Paper presented to workshop 21, ‘Non-Territorial Autonomy, Multiple Cultures and the Politics of Stateless Nations’, ECPR Joint Sessions of Workshops, Mainz, 11–16 March 2013. Skatīts 03.07.2015. <http://ecpr.eu/filestore/paperproposal/04c10a14-c4a4-41bf-96b1-dde0c1209003.pdf>.
9. Kruks, S. (2004). *Kolektīvā identitāte: nācijas un grupas*.// Agora. Identitāte: nācija, sociāla grupa. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 7.-23.lpp.
10. *Kultūras filozofija*: izlase / sast. G.Lukašenoka (2004). Rīga: EKA.
11. Makkerčers, B., du Krosa, H. (2007). *Kultūras tūrisms: tūrisma un kultūras mantojuma pārvaldības partnerība*. Rīga: Neptuns.
12. Palsamā, J. (2013). *Tradīcijas un sajūsma par novitāti*.// Mūsdienu kultūras stāvokļi. Rīga: SIA „Megaphone Publishers”, 261.-272.lpp.
13. *Sapmi park*. Skatīts 23.07.2015. <http://www.visitsapmi.no/sapmi-park>.
14. *Statistics Norway*. Population per 1 January 2013. (2013) Skatīts 12.06.2015. http://www.ssb.no/a/english/kortnavn/folkendrkv_en/2012k4/hittil00-en.html.
15. Šērsers, M. (2014). *Skatītājs ekspozīcijā*.// Muzejs mūsdienu sabiedrībā – 2. Baltijas Muzeoloģijas skolas raksti 2009-2013. Rīga: Baltijas muzeoloģijas veicināšanas biedrība. 98.-103.lpp. Skatīts 22.05.2015. http://www.muzeologija.lv/sites/default/files/muzejs_musdienu_sabiedriba_2.pdf.
16. UNESCO Konvencija par kultūras izpausmju daudzveidības aizsardzību un veicināšanu (2005). Skatīts 10.06.2015. <http://likumi.lv/doc.php?id=220952>.

MŪZIKA UN IDEOLOĢIJA: MŪZIKAS VIDUSSKOLA RĒZEKNĒ PĒC OTRĀ PASAULES KARA

Music and Ideology: Musical School in Rezekne after World War II

Valda Čakša

Rēzeknes Augstskola
Jāņa Ivanova Rēzeknes mūzikas vidusskola
e-pasts: valda.caksa@inbox.lv

Abstrakt. *The aim of the article is to reflect the processes and problems of musical education renewal, which the teachers of Rezekne Secondary Music School faced under the circumstances of sovietisation, by evaluating to what extent the old elite (pre-war elite of National Conservatory) could adapt to the new circumstances and to what extent it was allowed by the regime. The article is based on the historical analysis of a discourse by evaluating the texts of documents available in the archives and identifying the dominant circumstances under which they have been created. In order to evaluate the principles of ideology influence and formation of social reality, the author compares the texts of the documents and conclusions found there with the opinions of representatives from various scientific areas on the features of musical life in that period of time. During the research, the author established that, on the one hand, the external factors and those, which are subjected to ideology, characterize the activity of the school; however, on the other hand, there are also the internal, as well as determined and retained factors of traditional requirements of music acquisition.*

Keywords: *Ideology, lecture cycles, K. Medīns secondary music school, Rezekne, closed concerts, sovietisation, festivity, power.*

Ievads

Otrā pasaules kara laikā tika pārtraukta Rēzeknes tautas konservatorijas (1932-1941) iedibinātās mūzikas izglītības tradīcijas, bet tās iesākto vēl vācu okupācijas apstākļos un pēc kara beigām turpināja Rēzeknē palikušie tautas konservatorijas pedagogi, kuri Klementa Mediņa vadībā organizēja mācību procesu mūzikas vidusskolā. Aplūkojamais laika periods iezīmējas ar Latvijas pēckara reokupāciju, ar tās reālu integrēšanu PSRS varas, pārvaldes, tiesību un kultūras sistēmās. Pirmie pēckara gadi ienesa lielas pārmaiņas gan valsts kultūras dzīvē kopumā, gan arī izglītības politikā. Ja sovetizāciju pilnībā neīstenoja pirms kara (1940-1941), tad ar plašu, daudzveidīgu terora un iebiedēšanas metožu lietošanu varmācīgās pārmaiņas tika integrētas sabiedrības psiholoģijā pēc kara. Vislielāko interesi komunistiskās partijas ideoloģiskie vadoņi pievērsa izglītības sistēmai, jo tai bija jāveido nākamie pārliecinātie komunisti. Tāpat kā citās kultūras un izglītības jomās, arī mūzikas izglītība tika pakļauta sovetizācijas un komunistu partijas, kurai piederēja varas monopols, ideoloģijai; spēkā stājās PSRS likumi, daļa no kuriem tika adresēti tieši radošo profesiju pārstāvjiem. Pēckara gados pamazām tika noārdīta neatkarīgās Latvijas laika izglītības sistēma, skolās galveno uzmanību pievērsa varas nesēju ideoloģijai atbilstoša pasaules uzskata veidošanai, mācību procesā apkarojot brīvdomību un ieaudzinot paļāvību tam, ka augstākstāvošu personu rīkojumi vienmēr ir pareizi un nav apstrīdami. Kā vispārīzglītojošajās, tā arī mūzikas vidusskolā visam mācību procesam, visām mācību stundām bija jāpauž sociālisma cēlāju audzināšanas idejas.

Darba mērķis un teorētiskais ietvars

Mūzikas izglītība padomju totalitārā režīmu apstākļos ir samērā maz pētīta tēma, jo tā ir visai pretrunīga. Raksta mērķis ir atspoguļot mūzikas izglītības atjaunošanas norises un problēmas, ar kurām sovetizācijas apstākļos nācās saskarties Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogiem, izvērtējot, cik lielā mērā vecā – tautas konservatorijas pirmskara elite – spēja ieaukt jaunajos apstākļos un cik lielā mērā režīms tai to ļāva.

Apskatāmais laikmets vēstures zinātnē tiek vērtēts kā padomju totalitārisma nostiprināšanās posms, kuram raksturīgi vienas valdošās ideoloģijas centieni mērķtiecīgi pakļaut savai ietekmei visu Latvijas sabiedrību. Sabiedrības politizēšanā, izmantojot kultūras, ekonomikas un politiskās dzīves norises, mērķa īstenošanā noteikta loma bija paredzēta izglītības, radošās inteliģences pārstāvjiem un pašdarbības kolektīviem. Totalitārisma teorētiķe Hanna Ārente (Hannah Arendt, 1906-1975) savulaik ir uzsvērusi, ka totalitārisma “(..) darbība noris visās dzīves jomās, [tomēr] tās īstā vide ir politika” (Ārente, 2000: 148), ko pilnā mērā var attiecināt arī uz mūzikas dzīvi pēckara Latvijā.

Raksts ir balstīts uz diskursa vēsturisko analīzi (turpmāk – DVA), ko teorētiski pamatojusi Ruta Vodaka (Rutht Wodak), pierādot, ka “diskurss ir vienlaicīgu un secīgu savstarpēji saistītu lingvistisku aktu kopums, kuri katrs sevi manifestē konkrētos sociālās darbības laukos un pāri to robežām savstarpēji saistītu semiotisku, mutvārdu vai rakstu zīmju veidā (..)” (Reisigl, Wodak, 2001: 36). DVA ir viena no kritiskā diskursa analīzes pieejām (Meyer, Tischer, Vetter, Wodak, 2007/2000: 145), tās uzdevums ir “identificēt iespējami vairāk noteicošo apstākļu, kādos radies pētāmais teksts, cenšoties izprast sociālās realitātes veidošanās principus” (Phillips, Hardy, 2002: 82; Wodak, Meyer: 17). Norvēģu antropologs Tomass Hillans Ēriksens (Thomas Hylland Eriksen, 1962) atzīst, ka analizējot kādas sociālas kopības pagātnes iezīmes no šodienas skatu punkta, tās var ne vien saprast, bet indivīdu darbībām rast arī jaunu jēgu, uzrādot daudzveidību “(..) zināšanu sistēmu un kultūras prakšu saskarsmē” (Ēriksens, 2010: 399). T. H. Ēriksens uzskata, ka strukturālajos apstākļos, kādos cilvēks ir bijis, viņš ne vienmēr var rīkoties citādāk un atsevišķai sociālai grupai, izprotot sava laika “kultūru un sabiedrību pēc to nosacījumiem” (Ēriksens, 2010: 405), ir raksturīga kultūrrelatīva attieksme. Tādējādi, problēmas izpētē, tās vēsturiskās dimensijas noteikšanā ir jāiegūst pēc iespējas vairāk informācijas par laikmeta kontekstu un avotiem, kuros fiksēti apskatāmie notikumi, kā arī jāpievērš uzmanība tam, kā vēsturiskie diskursi laika gaitā tiek atspoguļoti zinātniskajā vai novadpētnieciskajā literatūrā.

Materiāls un metodes

Rēzeknes mūzikas vidusskolas dzīve rakstā tiek konstruēta vēsturiskā laikmeta ideoloģijas noteiktos patiesības režīmos, un, identificējot tās pedagogu darbības motīvus, tiek izvērtēti apstākļi, kādos radušies protokolu teksti, kas rasti Rēzeknes Zonālā Valsts arhīva (turpmāk tekstā – RVZA) fonda „Rēzeknes mūzikas vidusskola” lietās. Tēmas izklāstu ierobežo noteiktais raksta apjoms, tāpēc analīzei galvenokārt izraudzīti Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogu konferencēs, kas notika no 1946. gada 29. augusta līdz vidusskolas darba pārtraukšanai 1949. gada pavasarī, apspriestie jautājumi un pieņemtie lēmumi (par 1944./1945. mācību gadu pedagogu konferenču materiālu arhīvā nav). Dokumentētās liecības rakstā ir izvērtētas, atzīstot, ka ar DVA metodi problēmu var izvērtēt maksimāli daudzveidīgi, tomēr, lai sasniegtu izvirzīto mērķi, nepietiek tikai apzināt konkrētus izteikumus, bet ir nepieciešams tos skatīt plašākā vēsturiskā kontekstā. Vērtējot diskursus, galvenā nozīme izraudzītā laikmeta izpratnē ir jāpievērš cilvēku domāšanas veidam un idejām, kas ietekmēja sabiedrisko apziņu. Tāpēc Rēzeknes mūzikas pedagogu – radošās un vienlaicīgi ideoloģizētas izglītības jomas pārstāvju – dokumentārā mantojuma detalizētā izvērtēšanā ir jābalstās arī uz sociālās antropoloģijas metodēm. Ja apskatāmajā periodā mūzikas izglītošanas organizēšanā Rēzeknē iesaistījās mācītbspēki, kuri bija sevi apliecinājuši tautas konservatorijā Latvijas neatkarības laikā, tad uzmanību nākas pievērst ne tikai arhīva dokumentu liecībām, bet tajos rastie fakti ir jāsalīdzina arī ar padomju kultūras politikas pētnieku viedokļiem. Tādējādi detalizētā mūzikas vidusskolas atjaunošanas un ikdienas darba izpētē ir iespējams nošķirt PSRS ideoloģijas pieprasīto un konkrētu personību mūzikas vidusskolas ikdienas darbā iedzīvināto, vienlaikus iezīmējot arī Latvijas pēckara gadu mūzikas izglītības vispārīgas tendences, ko padomju mūzikas dilemmu raksturojumā vēl 1966. gada 4. augustā, referējot Eiropas Latviešu Jaunatnes Apvienības 13. kongresā Vestendē (Beļģijā), ir iezīmējis komponists Longīns Apkalns (1923-1999), bet

mūsdienās analizējis muzikologs Mārtiņš Boiko (Boiko 2004), Arnolds Klotiņš (2011) un Sergejs Kruks (Kruks, 2008), kurš apskatāmās problēmas analīzi ir ievirzījis socioloģiski un strukturāli. Analīzei izmantots arī Annas Āboliņas (Āboliņa 2014), kura bija pēckara gadu Rēzeknes mūzikas skolas audzēkne, naratīvs.

Rezultāti

Mūzikas mācību iestāžu nosaukuma maiņa – no tautas konservatorijām uz mūzikas vidusskolām – notika vēl pirms kara, to noteica LPSR Tautas Komisāru Padomes lēmums nr. 638, atbilstoši kuram LPSR Mākslas lietu pārvalde izdeva pavēli ar 1941. gada 16. maiju visām “tautas konservatorijām pāriet uz jauno kārtību un saukties par valsts mūzikas skolām” (Klotiņš, 2011: 171). Izpētot arhīva lietas, noskaidrots, kapēc Otrā pasaules kara Rēzeknes mūzikas vidusskolas mācību procesa atjaunošana sākās 1944. gadā (pēc vācu okupantu padzīšanas, kad Rēzekne bombardēšanas rezultātā bija daļēji sagrauta). Organizatorisko darbu, veiksmīgi sadarbojoties ar pilsētas vadību un Kultūras ministriju (Āboliņa, 2014: 195), uzņēmās un vadīja Klements Mediņš (1907-1987) un Jānis Ūsītis (1907-1977). K. Mediņš, kuru iecēla par mūzikas vidusskolas direktoru, spēja īsā laikā atrisināt organizatoriskos un saimnieciskos jautājumus. Tā kā komercskolas ēka, kurā līdz karam darbojās tautas konservatorija, bija sagrauta, tad topošo audzēkņu reģistrēšanai Kaunatas ielā telpu piešķīra Rēzeknes zemes bankas direktors Valentīns Lipskis, bet pirmie audzēkņi mācības uzsāka divās nelielās telpās Ugunsdzēsēju ielā 29, kur vienlaicīgi bija K. Mediņa dzīvoklis. Pirmajā mācību gadā, sadalot jaunākajos un vecākajosursos, audzēkņi tika uzņemti klavieru un vijoļspēles nodaļās. Pēc tautas konservatorijas parauga jaunākie vidusskolas kursi tika nosaukti par Bērnu mūzikas skolu, bet vecākie – par Vidusskolu (Āboliņa, 2014: 195). Arhīva dokumenti liecina, ka skolas pedagogi, pamatojot mūzikas mācību iestādes atjaunošanu, bija definējuši, ka bērnu skolas mērķis ir dot audzēkņiem muzikālo izglītību, bet vidusskolas – gatavot mūzikas darbinieku kadrus (RZVA 180.f., 1.a., 9.l., 14. lp.). 24. septembrī (pēc citiem avotiem – 5. novembrī) sākās nodarbības. Skolas apstākļi, kā jau pēckara gados, bija ļoti smagi. Nebija nekādas palīgsaimniecības, ēdnīcas, kopmītnes. Visi audzēkņi vai nu strādāja, vai arī paralēli apmeklēja vispārīgglītojošo skolu. Audzēkņus slikti apgādāja ar apģērbu un apaviem, to iegādei skola saņēma un audzēkņiem izsniedza īpašus orderus. Piemēram, skolas atskaitē par 1945./1946. mācību gadu ir norādīts, ka gada laikā saņemti tikai pieci orderi rūpniecības preču iegādei, bet skolā tajā laikā jau mācījās 74 audzēkņi (RZVA 180.f., 1.a., 1.l., 2. op. lp.). Abās skolās klavieru klases vadīja Jānis Ūsītis, bet vijoles klases – Stanislavs Silovs (1902-?) (RZVA 180.f., 2.a., 1.l., 1. lp.). A. Āboliņa raksta, ka klavieru klasēs strādājušas arī Valeska Panteļejeva (1883-1958) un Marija Tihanova (1885-1967), savukārt arhīva dokumenti liecina, ka M. Tihanovas vārds algu sarakstos parādās no 1945. gada marta, bet V. Panteļejevas – no 1945. gada jūnija (RZVA 180.f., 2.a., 2.l., 1. lp.). To var izskaidrot ar apstākli, ka audzēkņu uzņemšana notika visu mācību gadu un, pieaugot viņu skaitam mācību gada laikā, pakāpeniski nācās piesaistīt vairāk pedagogu.

Par mūzikas vidusskolas pirmo mācību gadu arhīvā ir saglabājusies arī grāmatvedības atskaite, ko parakstījis direktors K. Mediņš un grāmatvedis (?) Zutis. Atskaite liecina, ka pedagogu algām, kancelejas izdevumiem, apkurei, telpu uzturēšanai, grāmatu iegādei, inventāra remontam u.c. pozīcijām pirmajā skolas darbības gadā izlietoti 4.835 rubļi un 87 kapeikas (RZVA, 180.f., 1. a., 1.l., 1.-2. lp.).

Skolas darbības otrajā gadā, t.i. 1945./1946. mācību gadā skolas vajadzībām piešķīra J. Ūsiša dzīvesbiedres vecākiem nacionalizēto māju Dārzu ielā 61 (Āboliņa, 2014: 195), kur mācību iestāde atradās līdz 1956. gadam. Ēkas iekārtošana sākās 1945. gada 28. augustā; privātmājas šaurajās telpās tika veikts remonts, mācību procesa vajadzībām iegādātas divas koncertvijoles, vienas koncertklavieres (RZVA 180.f., 1. a., 2.l., 1. lp.) u.c. inventārs, uzsākta arī bibliotēkas un lasītavas veidošana, bet nebija telpu koncertzālei. Mūzikas vidusskolas darbību tās

pedagogi popularizēja ar novada preses un ar radio starpniecību, arī skolotāju konferencēs un starp pašdarbības kolektīviem. Audzēkņu uzņemšana arī otrajā darbības gadā notika visu mācību gadu. Tika izsludināta uzņemšana arī vokālajā nodaļā, bet no visiem pretendentiem labas balsis bija nelielam procentam (RZVA 180.f., 1.a., 2.l., 1. lp.), tāpēc nodaļu neatvēra.

No 1946. gada 1. janvāra pedagogu saimi papildināja tautas instrumentu spēles pedagogi Aleksandrs Starodumovs (1918-?), kurš izglītību ieguvis Iževskas mūzikas vidusskolā (krievu tautas instrumentu spēle), un latviešu tautas instrumentu spēles pedagogs Arnolds Āboliņš (RZVA 180.f., 1.a., 2.l.1. op. lp.), kurš nostrādāja tikai līdz rudenim (RZVA 180.f., 2.a., 3.l., 4. op. lp.). A. Starodumovs mācīja arī mūzikas elementārteoriju un solfedžo (RZVA 180.f., 2.a., 3.l., 1. op. lp.) 1946. gada 25. novembrī par ritmoplastikas skolotāju bija pieņemta Zina Cērpina (1914-?) (RZVA 180.f., 2.a., 3.l.6. op. lp.), 1947. gada sākumā dažus mēnešus par militārās mācības skolotāju strādāja Jakovs Poļaks (RZVA 180.f. 2.a., 5.l.32. lp.), holokaustā bojā gājušās tautas konservatorijas klavieru pedagoģes Rebekas Poļakas dēls. Nākamajā mācību gadā (no 1948. g. 1. septembra) par solo dziedāšanas, mūzikas literatūras, kora literatūras, itāļu valodas un solfedžo skolotāju vienu gadu nostrādāja Lidija Cera, bet par klavierspēles un obligāto klavieru skolotāju Bērnū skolā sāka strādāt Jefīms Babčins (1921-?) (RZVA 180.f., 2.a., 3.l. 24. op. lp.), kurš 1948. gada pavasarī absolvēja Latvijas Valsts konservatoriju. Tā kā vairākiem no pedagogiem kara apstākļos izglītību apliecināšie dokumenti bija gājuši bojā, tad tarifkācijas sarakstos vienā no ailēm, kurā norādīts izglītības ieguves laiks un vieta, dažiem tas atzīts, balstoties uz apliecinājumu. Piemēram, M. Tihanovas Pēterburgas konservatorijā iegūto izglītību apliecinājis T. Reiters un P. Šuberts. Dažiem pedagogiem, piemēram, par Z. Cērpiņas vidusskolas un A. Krūmiņa 3-gadīgajos ritmo-plastikasursos (Jelgava) iegūto izglītību un S. Silova mācībām Rēzeknes tautas konservatorijas augstākajā kursā (RZVA 180.f., 2.a., 6.l. 8. lp.) nav norādīti liecinieku uzvārdi, dokumentā ir vien norāde „liecinieku apliecinājums”.

Arhīva dokumentos ir saglabātas ziņas arī par mūzikas vidusskolas vispārējo personālu: J. Ūsīša dzīvesbiedre, Zigrīda Ūsīte no 1944. gada rudens (RZVA 180.f., 2.a., 1.l., 1. lp.) līdz 1946. gada pavasarim ir veikusi vecākās grāmatvedes pienākumus, sekretāre bijusi Tatjana Semjonova. Telpas kopusi Bronislava Moroze, tās kurinājusi Antoņina Šīkure (RZVA 180.f., 2.a., 3.l., 1.-5. lp.). Tā kā T. Semjonova nomainījusi dzīves vietu, tad no 1946. gada 29. novembra par sekretāri sākusi strādāt Terēzija Šadurska (Broka), kura vienlaicīgi arī mācījās Mūzikas vidusskolā (RZVA 180.f., 2.a., 3.l., 1.-7. lp.), drīz vien – 1947. gada 15. janvārī – viņa no sekretāres amata tika pārcelta par vecāko grāmatvedi (RZVA 180.f., 2.a., 3.l., 1.-7. lp.) Z. Ūsītes vietā. Savukārt par sekretāri, turpinot mācības vidusskolā, sākusi strādāt Antoņina Pukste (Mežinska).

Ar 1947. gadu Mūzikas vidusskolas klasēs ieviesa vairākus vispārīzglītojošos priekšmetus, tāpēc pedagogu saimi no 1. septembra papildināja Veronika Ančupāne (beigusi Rēzeknes ekonomisko tehnikumu), kura mācīja latviešu valodu, vēsturi un vācu valodu, bet direktora dzīvesbiedre Milda Mediņa (beigusi P. Dzeņa vidusskolu Rīgā un 3 mēnešu skolotāju sagatavošanas kursus) uzņēmās krievu valodas skolotājas pienākumus. Par vairāku citu priekšmetu skolotājiem tika pieņemti vidusskolas vecāko klašu audzēkņi: Staņislavs Orlovskis, kurš savulaik bija absolvējis Rēzeknes Valsts Skolotāju institūtu, kļuva par ķīmijas skolotāju, Stanislavs Broks (vidusskolas izglītība, vienlaicīgi mūzikas vidusskolas audzēknis) – par fizikas un matemātikas skolotāju, bet par skatuviskās sagatavošanas skolotāju strādāja Jānis Rimšs (RZVA 180.f., 2.a., 3.l., 16. lp.). Viņi skolotāju pienākumus veica līdz 1949. gada pavasarim, kad vidusskolas darbs uz laiku tika pārtraukts.

No 1944. gada 5. novembra līdz 1949. gada 1. martam Rēzeknes mūzikas vidusskola un bērnu mūzikas skola bija pakļautas LPSR Mākslas lietu pārvaldei (bērnu mūzikas skola, kas turpināja darboties pēc mūzikas vidusskolas reorganizācijas, tās pakļautībā atradās līdz 1956. gada 1. septembrim). Pirmā mācību gada sākumā skolā mācījās 111 audzēkņi. No viņiem J. Ūsīša klavieru klasē 30, V. Panteļejevas klavieru klasē 31, A. Starodumova tautas instrumentu

nodaļā 21, S. Silova vijoles klasē 7, M. Tihanovas vokālajā nodaļā 22 (RZVA, 180.f., 1.a., 5. l., 2.-2. op. lp.).

Pievēršoties ideoloģijas atspoguļojumam mūzikas vidusskolas mācību procesa organizācijā, konkrētu fenomenu formāli mainīgo iezīmju konstatēšanai ir nepieciešama hronoloģiska konkrētība, lai pamatotu, ka un kā padomju ideoloģija Rēzeknes mūziķiem iezīmēja ne tikai Latvijas neatkarības zaudēšanu, bet arī “(..) kultūras un zinātnes darbinieku marginalizācijas dēļ deva triecienu valsts intelektuālajai dzīvei” (Boiko, 2004: <http://lmic.lv/core.php?Page Id=724>).

Longīns Apkalns savulaik teica, ka “(..) mūzika, brīnumaini sakņodamās cilvēka pamatiedabā, funkcionē kā vārstulis, kam jāmazina pārmērīgais spiediens” (Jaunā Gaita (63), 1967). Doma netieši liecina, ka padomju ideoloģijā mūzika tika uzlūkota kā līdzeklis citu – augstāku, galvenokārt kolektīvu un sabiedrisku mērķu sasniegšanai. No arhīva dokumentiem to visspilgtāk apliecina skolas gada atskaites un pedagogu konferenču protokoli. Šie dokumenti, salīdzinot Rēzeknes mūzikas vidusskolas un Rēzeknes tautas konservatorijas kultūrizglītojošo darbību, uzskatāmi atklāj gan paliekošās vērtības, gan arī jaunās – padomju varas – noteiktās mūzikas izglītības tendences. Dokumenti liecina, ka daļa no mūziķu radītās korporatīvās kultūras un mācību procesa organizācijas elementiem jaunajos ideoloģiskajos apstākļos mainījās, bet daļa tomēr saglabājas nemainīgi. Ideoloģijas kontekstā tieši šīs attiecības mūsdienās “jāpēta empīriski, jo uz šo jautājumu nav vienas pareizas atbildes” (Ēriksens, 2010: 412).

Arhīva dokumentos, konkrēti Skolas gada atskaitēm, redzams, ka tajās ir paredzēta īpaša aile – Politiskās audzināšanas darbs, kurā ietvertās ziņas uzskatāmi ilustrē ideoloģijas diktētās izmaiņas skolas darba ikdienā. Piemēram, atskaitē par 1945. gadu ir norādīts, ka visi skolas pedagogi apmeklēja partijas skolu un apmeklējumu ziņā mūzikas skola ieņēma pirmo vietu pilsētā. Skolas audzēkņiem šajā gadā vien organizētas četras lekcijas: 1. Lielā oktobra Sociālistiskā revolūcija (turpmāk tekstā – LOSR), 2. Sarkanā armija un tās uzvaras, 3. Proletariāta vadoņi – Ļeņins un Staļins, 4. Parīzes komūna, kā arī četri lekciju cikli: 1. Staļina Konstitūcija, 2. Nolikums par PSRS Augstākās padomes vēlēšanām, 3. Lielais Tēvijas karš, 4. Ceturtās piecgades plāns (RZVA, 180.f., 1.a., 1.l., 3. lp.). Savukārt ieraksts Pavēļu grāmatā 1946. gada 27. jūnijā liecina, ka, piemēram, lekciju ciklā par ceturtās piecgades plānu „PSRS tautas saimniecības atjaunošanas un attīstības piecgadu plāns 1946.-1950. gadam” bija ietvertas 10 lekcijas, par kuru nolāstāšanu “b. Čerbardei Annai Jāņa meitai, dzimusi 1898. g., izmaksāta vienreizēja atlīdzība 150.00 rbļ. Pamats: 1) PSRS Augstākās izglītības ministra pavēle Nr. 2 no 1946. g.12.04, 2) LK(b)P CK Aģitācijas un propagandas daļas norādījums par lektora darba atlīdzību” (RZVA, 180.f., 1.a., 3.l., 2. op. lp.).

Ideoloģijas ietekmi pārliecinoši un vispusīgi atklāj arī pedagogu konferenču protokoli un to norises kārtība. Konferencēs piedalījās visi pedagogi, tās notika 1-2 reizes mēnesī, lielākoties vēlu vakarā (pēc stundām). Katru protokolu un konferences lēmumus visi tās dalībnieki apliecināja ar savu parakstu. Pirmajā konferencē (29.08.1946.) direktors K. Mediņš atreferēja mūzikas skolu direktoru konferencē pieņemtos lēmumus, uzsverot, ka “katram skolotājam katrā stundā ne tikai jāmaca, bet arī jāaudzina padotie audzēkņi komunisma garā, (..) katrā stundā jābūt politiskam momentam, ko (..) var ieviest, noskaidrojot jauno vielu un sniedzot ziņas par komponistu un viņa laikmetu” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 1. lp.). Direktors uzsvēra arī prasību izskaust vārdu „kungs”, „kundze” un „ar Dievu” lietošanu (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 1. lp.) ikdienas saskarsmē. Šis diskurss apliecina S. Kruka viedokli, kurš, atsaucoties uz 1957. gadā izdoto V. Razumnā (В. Разумный) darbu, norāda, ka padomju kultūras koncepcijas audzināšana paredzēja mērķtiecīgi, metodiski ietekmēt indivīdu, lai attīstītu režīmam vēlamās un izdevīgās īpašības, uzskatus un sasniegumus. Savā būtībā tā balstījās uz diviem galvenajiem komponentiem: 1) atklāt un attīstīt cilvēkos vislabākās darba potences, vienlaicīgi mainot viņa uzvedību; 2) pierādīt komunistiskās sabiedrības cilvēka intelektuālo pārkumu pār aprobežoto un pārāk pragmatisko rietumu tirgoni un patērētāju (Kruks, 2008: 110-111).

Otrā konference notika 17. septembrī un tajā bez skolas pedagogiem piedalījās LKP CK pārstāve *b. Ziemele* un LR Mākslas lietu pārvaldes Mācību iestāžu daļas priekšnieks *b. Zviedris*, kuri pirms konferences bija piedalījušies visu pedagogu vadītajās stundās. Zviedris, norādot, ka skolas darbs ir visumā labs, akcentējis arī katra skolotāja darbā konstatētos trūkumus. Viņš aizrādījis, ka skolotājs A. Starodumovs “nepilnīgi definējis, kas ir mūzika, stunda bijusi vienveidīga”; skolotājas M. Tihanovas “stundā viena audzēkne „rupji uzvedās” (pamatojot to kā skaļu, pārāk brīvu runāšanu)”; K. Mediņam viņš ieteicis “labāk lietot vārdu „uzskats”, bet ne „priekšstats” un, rakstot diktātu, pirms spēlēšanas (..) dot izsmeļošus paskaidrojumus un spēlējot vairs nerunāt ne vārda. Mazāk spēlēt (..)”. V. Panteļejevai aizrādīts, ka “jānovērš tendence par daudz palīdzēt. Visi pedagogi novērtēšanā bijuši pārāk stingri” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 4. lp.). Savukārt CK pārstāve norādījusi, ka “mazākie bērni jāsēdina priekšējos solos, skolotājam, rakstot uz tāfeles, jāieņem tāda pozīcija, lai visi skolēni redzētu uzrakstīto; (..) skolēniem nav jābaida, kā nevajag, bet tikai to, kā vajag. Ja skolēns grib atbildēt, tad viņam jāpaceļ kreisā roka, atbalstīta uz elkoņa”. Šie aizrādījumi galvenokārt attiecināti uz A. Starodumova stundām. Savukārt skolotājai M. Tihanovai aizrādīts, ka skolā „jāstrādā bez galvassegas” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 4. op.-5. lp.). Pārbaudītāji uzsvēruši, ka ir jādomā par kora diriģentu nodaļas atvēršanu, kā arī par vispārīzglītojošo mācību priekšmetu ieviešanu vidusskolas klasēs.

Nākamajā konferencē (01.10.1946.) K. Mediņš jau ziņoja, ka kordiriģentu nodaļā uzņemti 25 audzēkņi, kā arī norādījis, ka viņš pats vadīs šo nodaļu un mācīs vidusskolas klasēs visus teorētiskos priekšmetus latviešu plūsmā, bet A. Starodumovs – krievu plūsmās (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 5. op. lp.). Oktobra beigās (27.10.1946.) K. Mediņš aktualizēja konferences dalībnieku pienākumus, gatavojoties LOSR 29. gadadienas koncertam, kas jāorganizē Rēzeknes Kultūras namā. Direktors uzsvēra, ka turpmāk mūzikas vidusskolas audzēkņiem un pedagogiem būs jāuzstājas visos valsts svētkos un svinīgajos aktos, tāpēc savlaicīgi no savu audzēkņu vidus jāizmeklē labākie izpildītāji. Šajā konferencē arī nolemts sastādīt audzēkņu-pirmrindnieku sarakstu, kurus atzīmēt LOSR 29. gadadienas svinībās (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 8. lp.).

Var secināt, ka padomju varas iestāžu uzturētās ideoloģijas mērķis attiecībā uz mūzikas izglītības organizāciju vienlaicīgi bija saistīts gan ar vēlmi pārvarēt ierindas iedzīvotāju kultūras prasību šaurību, uzskatot individu par lokanu, padevīgu radību, gan arī ar pieņēmumu, ka mērķa sasniegšanu var nodrošināt ar plašu pieeju kultūras institūcijām un “padarot vēstījumus (mākslas darbus) saprotamus iedzīvotāju vairākumam” (Kruks, 2008: 111). To, ka ne visi topošie mūziķi bija lokani un padevīgi apliecina fakts, ka nākamajā konferencē (17.11.1946.) par LOSR 29. gadadienas koncerta ignorēšanu nolemts “izteikt rājienu vokālās nodaļas audzēknei Eleonorai Ušpei” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 9. op. lp.), kas ļauj secināt, ka veidojot jaunu – režīmam uzticamāku intelektuālo eliti – mācību procesa uzraudzībā tika kombinēta “pātagas un kliņģera politika” (Stradiņš, 2004: 130).

Arī nākamajās konferencēs pedagogi galvenokārt apsprieda uzdevumus, kas bija saistīti ar gatavošanos citiem politizētajiem svinīgajiem pasākumiem – 1. decembrī sprieda par gatavošanos J. Staļina Konstitūcijas dienai, ko atzīmēja 5. decembrī (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 10. op. lp.), 29. decembrī – par vēlēšanu kampaņas koncertiem, kuros “skaņās un dziesmās jāparāda padomju cilvēka prieks” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 12. lp.). Arī 1947. gada janvāra konferencē K. Mediņš aicināja skolas pedagogus “vienmēr un visur sekmēt un praktiski atbalstīt vēlēšanu iecirkņu darbu, pašiem aktīvi piedaloties koncertos gan ar padomu, gan arī kā izpildītājiem” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 12. op.-13. lp.). Savukārt 9. februāra konferencē V. Panteļejeva, iepazīstinot klātesošos ar LPSRS Mākslas lietu pārvaldes semināra ieteikumiem, uzsvēra, ka mūzikas skolas kolektīvam “jāstrādā tā, lai rītdienas darbs būtu labāks par šodienas darbu” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 12. op.-14. lp.). Kā liecina nākamo konferenču protokoli, tad „strādāt labāk” galvenokārt nozīmēja gatavot repertuāru, kas ļautu mūzikas skolas audzēkņiem iesaistīties ideoloģizēto svētku, piemēram, 1. Maijam veltīto u.c. koncertu norisēs. Tāpēc pavasara pusē skolas pedagogi saņēma jaunus varas sarūpētos ieteikumus. Piemēram, 17. aprīļa konferencē K. Mediņš klātesošos pedagogus iepazīstināja ar semināru, kas bija veltīts mūzikas

literatūras uzdevumiem ideoloģijas iedzīvināšanā, lēmumiem. Šajā seminārā Latvijas mūzikas pedagogus „apgaismoja” Ļeņingradas konservatorijas Vēstures katedras profesors b. Mozulevskis, akcentējot, ka turpmāk “mūzikas literatūras stundām jābūt vadošajām audzināšanas mūzikas izglītības laukā un šā priekšmeta skolotājiem jāpūlcina ap sevi visi pārējie pedagogi, lai šo priekšmetu padarītu pēc iespējas interesantāku. (...) mūzikas literatūrai muzikanta audzināšanā piekrist izšķiroša nozīme, mūzikas literatūras skolotājam jāvada arī pārējo skolotāju darbs mākslas audzināšanā” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 16. lp.). Pildot šos norādījumus, 24. jūlijā konferences dalībnieki, savlaicīgi lemjot par gatavošanos LOSR 30. gadadienas svinībām, paredzēja skolas telpās rīkot padomju komponistu portretu un darbu izstādi, bet izstādes atklāšanu ievadīt ar priekšlasījumu par mūzikas sasniegumiem padomju varas pastāvēšanas 30 gados. Konferences dalībnieki priekšlasījumu sagatavošanai latviešu valodā nominē K. Mediņu, bet krievu valodā – A. Starodumovu. Spriežot par koncerta programmas kuplināšanu, klātesošie nolemj, ka tajā jāpiedalās arī A. Pukstes vadītajam skolas deju kolektīvam (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 36. op. lp.). Pirms jaunā mācību gada sākuma – 1947. gada 29. augustā – Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogiem tiek pieprasīts nodrošināt vēl vienu varas nesēju interesēm atbilstošu pasākumu, proti, 7. septembrī mācību iestādē bija jāorganizē Maskavas pastāvēšanas 800. gadadienas atceres akts, pēc kura jānodrošina padomju komponistu darbu koncerts (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 37. op. lp.).

1948. gada sākumā konferenču protokolos parādās jaunas iezīmes, kas spilgti apliecina nākamās vēstures notikumus, proti, ienaidnieka, pret ko visiem jācīnās, lai attaisnotu ideoloģiju, tēla uzturēšanu. 15. februāra pedagogu konferencē K. Mediņš iepazīstina klātesošos ar VK(b)P CK lēmumu par Vano Muradelli operu „Lielā draudzība”, kura sakarā konference pieņem rezolūciju. Tajā teikts, ka Rēzeknes mūzikas vidusskolas kolektīvs vienbalsīgi atbalsta partijas lēmumu par V. Muradelli operu, kura neatbilst padomju cilvēka garam un vajadzībām (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 36. lp.). Pieņemtā rezolūcija spilgti ilustrē vairākas emigrācijas komponista L. Apkalna atziņas. Viņš daļēji piekrist, ka, atbilstoši totalitārisma teorijai, mūzikai būtu jākalpo „sociālisma celšanai”. Tomēr apgalvo, ka, attiecībā uz Latvijas mūzikas dzīvi, šī teorija “gan atšķiras no īstenības, jo – ar mākslu var „uzcelt” mākslu, ar mūziku tikai mūziku un neko citu, vienlaicīgi gan piebilstot, ka (...) drakoniskas diktatūras visos laikos ir mēģinājušas pakļaut mākslas produkciju savām ietekmēm, lai panāktu sev tīkamus rezultātus”. Tāpat L. Apkalns atzīst, ka “okupētās Latvijas mākslas dzīvē – vismaz ne mūzikas novadā – tādas pārliecinātājas pazīmes, kas ļautu runāt par specifiski latvisku attīstību” (Jaunā Gaita (63), 1966), neesot saskatāmas. Arī Rēzeknes mūzikas skolas pedagogu rezolūcija kā diskurss liecina, ka vismaz šim kolektīvam tāda iezīme nepiemita, kolektīvam un tā vadītājiem drīzāk raksturīga bija samierināšanās vai kompromiss ar varas diktētajām prasībām. Operas izvērtēšanas rezolūcijas sakarā nākas piekrist L. Apkalnam, ka rezolūcija kopumā “raksturo norises un ietekmes, kādām krievu koloniālā režīma ideoloģiskais diktāts pakļāvis māksliniecisko daiļradi visas padomju impērijas mērogā” (Jaunā Gaita (63), 1966). Lai arī autors uzsver, ka par mākslas dzīves norisēm padomju varai pakļautajās zemēs rietumos vairāk izcelts, ka “literatūrā un tēlotājās mākslās režīma ideoloģijas ietekmes nav novēršamas, turpretī mūzika, īpaši koncertantajās formās, no šādām ietekmēm spējusi izsargāties” (Jaunā Gaita (63), 1966), tomēr partijas lēmumu apspriešanas rezultāts liecina, ka Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogi vismaz ārēji režīma ietekmei pakļāvās. Piebilde, ka viņi vēlas, “lai mūsu ievērojamākie skaņraži, kā Mjaskovskis, Prokofjevs, Šostakovičs, Hačaturjans, Muradelli u.c. rakstītu arī tādus darbus, kuri pēc uzbūves un satura būtu saprotami un pieejami mazajiem pianistiem. Katrs tāds mūzikas formas skanējums būs kā mīļš viesis mūsu mācīšanas un audzināšanas darbā” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 37. lp.), nav pretrunā ar VK(b)P CK lēmuma ideju, tomēr noliedz L. Apkalna viedokli par komponista radošuma izpausmes iespējām padomju režīmā. L. Apkalns raksta, ka atskaņojot kāda komponista simfoniju vai instrumentālu koncertu “(...) šī norise visumā atbilst attiecīgajai norisei citur pasaulē un (...) mūzika sava materiāla īpašību dēļ nav piemērota tādu satura maksimu paušanai, kas atrodas ārpus mūzikas materiāla substanciālo īpašību kataloga” (Jaunā Gaita (63),

1966). Taču Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogu rezolūcija pierāda, ka arī mūzikas jomā režīms spēja saskatīt ienaidniekus, kura apkarošanā bija spiesti iesaistīties visi radošās nozares pārstāvji. Tāpēc atliek piekrist citai L. Apkalna atziņai, ka “mūziku komponē un atskaņo cilvēki, kam jādzīvo kā reālas sabiedrības locekļiem, jāiekļaujas savā sabiedriskajā vidē un zināmā mērā jāfunkcionē kā šīs vides inspiratīvo refleksiju paudējiem” (Jaunā Gaita (63), 1966), ko pierāda arī citētais diskurss. To, ka rezolūcija neatbilst mūziķu pārliecībai, apliecina nobeiguma piebilde, kurā it kā attaisnojoties bilsts, ka “ievērojamie skaņraži ir aizmirsuši (..) mazos dziedātājus vispārīzglītojošajās skolās, kā arī dziedātājus (koros) un spēlētājus pašdarbības kolektīvos. Dzīvodami un strādādami provinces apstākļos šos trūkumus mēs jo sevišķi izjūtam” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 38. lp.).

Izvērtējot arhīva dokumentu liecības, nākas secināt, ka ar 1948. gadu mūzikas skolas ikdienas dzīvē ideoloģijas ietekme āreji kļuva vēl manāmāka. Tika ieviesti vispārīzglītojošie priekšmeti un skolotājam V. Ančupānei tika uzdots “nodrošināt politiskās audzināšanas darbu audzēkņiem, neizlaižot no redzes aploka nevienu svarīgu iekšpolitikas un ārpolitikas notikumu, arī katram skolotājam praktiskajā darbā vienmēr vadīties no pārvaldes vairākkārtīgi dotajiem norādījumiem par politisko audzināšanu” (RZVA, 180.f., 1.a., 5.l., 39. lp.).

Nākamais protokols (14.09.1948.) liecina, ka konferencē nolemts, ka lai “bez steigas un kārtīgi sagatavotos LOSR svētku svinēšanai, katra skolotāja pienākums ir sagatavot atbilstošu programmu, jo sevišķu vērību veltot dziesmu izvēlei” (RZVA, 180.f., 1.a., 10.l., 1. lp.). Savukārt lai veicinātu pedagogu un audzēkņu, kuri mācās tikai mūzikas skolā, politisko izglītību “(..) katru trešdienu no plkst. 21.30 līdz 23.00 noturēt politiskās audzināšanas stundas”. K. Mediņš akcentējis, ka partijas komitejas Aģitācijas un propagandas daļa partijas uzraudzībā ir atļāvusi šīs stundas noturēt pašiem skolas pedagogiem. Konferencē nolemts, ka katrai stundai paredzēta b. Staļina biogrāfijas studēšana, un lekcijas jāgatavo vienam no skolotāju kolektīva (RZVA, 180.f., 1.a., 10.l., 1. op. lp.). Lekciju norises plāns un par to tematu saturu atbildīgie skolotāji bija norādīti mācību pusgadam izstrādātajā plānā. Acīm redzot direktors K. Mediņš nebija pārliecināts par sagatavoto lekciju efektivitāti, jo 26. oktobra konferencē paziņoja, ka lūdzis vēl “vienu lekciju pirms paša svētku koncerta nolasīt lektoram no partijas komitejas Aģitācijas un propagandas daļas” (RZVA, 180.f., 1.a., 10.l., 1. op. lp.), savukārt “Asiņainās svētdienas un Ļeņina nāves dienas atceres aktus” K. Mediņš aicināja atzīmēt ar tām piemērotām programmām, piesakot, ka “visiem uz šiem pasākumiem jāierodas ar sēru noskaņojumu” (RZVA, 180.f., 1.a., 10.l., 6. op. lp.). Šajā laikā K. Mediņa ieguldījumu Rēzeknes mūzikas skolas kolektīva ideoloģiskās audzināšanas ievirzē novērtēja atbilstoši varas orgāni un piedāvāja viņam amatu Mākslas lietu pārvaldē. Viņa pēdējais rīkojums Nr. 131 (28.02.1949.) ir par direktora posteņa nodošanu Jānim Ūsītīm. Tā kā 1949. gada 1. septembra Rēzeknes mūzikas vidusskolu pievienoja Daugavpils mūzikas vidusskolai, tad J. Ūsītis ir parakstījis pavēli par K. Mediņa un citu vidusskolas klasēs strādājošo pedagogu (M. Tihanovas, A. Pukstes, T. Šadurskas, E. Belasova S. Silova, S. Broka u.c.) atbrīvošanu no darba pienākumiem. J. Ūsītis turpināja vadīt Rēzeknes Bērnu mūzikas skolu, pieņemot no jauna darbā arī bijušos mūzikas vidusskolas pedagogus (RZVA, 180.f., 2.a., 3.l., 37. op.-100. op. lp.).

Tādējādi šie konferenču protokoli, no vienas puses, apliecina, ka padomju režīms prasīja kardināli mainīt gan sabiedrības, gan arī mūzikas pedagogu vērtīborientāciju. Tā balstījās uz marksisma-ļeņinisma mācību, kā arī uz tautiskuma, šķiriskuma un partejiskuma principiem, kas nesaskanēja ar latviešu tautas līdzšinējiem svētumiem, tostarp radošās brīvības un izglītības vidē ierastajām mūziķu saskarsmes formām. Padomju funkcionāri, inspicējot mūzikas vidusskolas pedagogu darbu, kategoriskā formā pieprasīja savstarpējā saskarsmē ieviest uzrunu „biedrs”, norādot, ka iepriekšējā režīma uzturētie mūziķu korporatīvās kultūras elementi ir „buržuāziski” un neatbilst padomju sabiedrības celtniecības ideāliem un izglītības īstenošanas politikai.

Daļa no arhīva dokumentiem pierāda, ka varas nesēji mūzikas izglītības organizatoriem piedāvāja tādus darbības priekšnoteikumus, kuru īstenošanā nācās iesaistīt iespējami lielāku dalībnieku daudzumu. Tādējādi oficiālajiem skolas pasākumiem bija raksturīgs publiskums, kurš

imitēja kopīgas intereses un iedvesmojošu tradīciju iedzīvināšanu. Nemirstīgas slavas iespējamībai bija jāzaicina mūziķi „iedrošināties neparasto” un piedalīties iedvesmojošu stāstu, kas piešķir viņu eksistencei jaunu jēgu, veidošanā. Uzdevumā celt kopīgās dzīves līmeni, politizētajā sabiedrībā mūziķiem bija jāsekmē ne vien kopīgs izturēšanās un domāšanas veids, bet arī muzikālā gaume, tādejādi apliecinot un vienlaicīgi uzturot padomju cilvēka eksistences augstāko potenciālu.

Tomēr Rēzeknes mūzikas vidusskolas mācību procesa organizāciju raksturo ne vien pedagogu konferencēs apspriestās ārējās problēmas, bet arī iekšējais, ar jauno mūziķu sagatavošanu saistītais aspekts. Restaurējot mūzikas vidusskolas ikdienas hronoloģisko konkrētību, ir jāpievērš uzmanība ne tikai tam, kur un kāpēc koncertēja skolas audzēkņi, bet arī tam, kā viņi kļuva par mūziķiem vārda tiešajā nozīmē. Šajā sakarā uzmanība jāpievērš audzēkņu koncertiem, kuri, tāpat kā tautas konservatorijas darbības laikā, notika mācību procesa ietvaros, bet atšķirība ir apstākļi, ka tautas konservatorijas laikā tie bija atklāti, savukārt mūzikas vidusskolā – slēgti. Pārbaudot koncertu programmu un eksāmenos atskaņojamo skaņdarbu sarakstus, konstatēts, ka audzēkņu apgūstamais repertuārs galvenokārt ir vērst uz izpildītāja tehnikas, muzikālās domāšanas, skaņdarba izpratnes u.c. ar mūziķa kompetenci saistītiem elementiem, bet ne kādā ziņā neatspoguļo padomju ideoloģiju. Šis apstāklis ļauj hipotētiski pieņemt, ka skolas mācību procesā, neraugoties uz ideoloģijas nostādņēm, pedagogi kā profesionāli mūziķi, centās saviem audzēkņiem galvenokārt nodrošināt profesionālas muzicēšanas iemaņas un mūzikas vērtību izpratni, ko apliecina arī slēgto koncertu programmas.

Secinājumi

Mūzikas un tās izglītības vēstures pētījumi izvirza nepieciešamību pievērsties ne tikai politiskās vēstures problemātikai, bet, aktualizējot padomju režīma kultūras un izglītības politiku mūzikas jomā, balstīties uz starpdisciplināru pieeju, sasaistot vēstures pētījumus ar politikas zinātnes, kultūras, muzikoloģijas un sociālās antropoloģijas teorijām un pētniecības metodēm. Zinātnes pārstāvju diskursi par padomju ideoloģijas izpaušmēm liecina, ka sovetizācijas kultūrpolitikas mērķi bija sakņoti kultūras un mākslas izpratnes divos pamattipos jeb vērtībās, kas klasificējamās kā simboliskā pašvērtība un instrumentālā vērtība.

Mūziku PSRS ideoloģija centās padarīt par propagandas līdzekli, kam bija jāapliecina ideoloģijai vēlamā – „jaunā” sociālistiskās sabiedrības pilsoņa – veidols. Mūzikas izglītības procesu režīms nenoliedzami ietekmēja un tajā atklājās indivīda un varas attiecības. Sovetizācijas apstākļos mūzikas izglītība bija cieši saistīta ar sociālistiskās sistēmas un padomju sociālistiskās kultūras glorifikācijas īstenošanas diviem uzdevumiem: 1) atgādināt padomju pilsoņiem, ka padomju iekārta ir vislabākā, vishumānākā, vistaisnīgākā valsts iekārta cilvēces vēsturē; 2) masveidīgi iesaistīt plašas iedzīvotāju grupas kultūras un mākslas pasākumos un praksēs. Padomju valstij nebija vajadzīgas radošas personības, bet gan paklausīgi pavēlu izpildītāji un mūzikas vidusskolas darbība, kas lielā mērā bija saistīta ar uzdevumu iesaistīt masas mūzikas apgūvē un mākslinieciskajā pašdarbībā, tādejādi kalpojot gan ideoloģiskiem, gan arī sociāliem mērķiem.

Ideoloģijas prasības atspoguļojās gan mācību procesa pārraudzības sistēmā, gan arī pedagogu un audzēkņu ideoloģiskās pārliecības ietekmēšanā. Sovjetizācija un ideoloģizācija mūzikas izglītībā, metodoloģijā un vērtību aktualizēšanā izcēla krievu padomju mūziku, kurā ideoloģija un režīma noteiktās vērtības izpaudās skaņdarbos, kas kā koncertdzīves piedeva glorificēja Ļeņinu, Staļinu un citu sociālistiskas ievirzes tematiku.

Rēzeknes mūzikas vidusskolas darbības sākumā, kas sakrita ar padomju kultūras iedzīvināšanas pirmo posmu, arī mūzikas pedagogu kompetences pilnveidē atspoguļojās Staļina personības kults, uz ko norāda gan varas pieprasīto svētku atzīmēšana, gan arī direktīvām noteiktās obligātās partijas vadoņu darbu studijas un propagandas lekciju apmeklēšana. Šī perioda mūzikas pedagogu uzdevums, viņu pašu izpratnē, bija paplašināt mūzikas sapratēju loku,

bet iekārtas funkcionāru izpratnē – atgādināt sabiedrībai, ka padomju iekārta ir vislabākā, vishumānākā, visticamākā valsts iekārta cilvēces vēsturē.

Tomēr Rēzeknē mūzikas pedagogu un audzēkņu attieksmē pret mācību procesu bija dzīvas tradicionālās mūzikas izglītības alkas, un mūzikas vidusskolas pedagogi, neraugoties uz varas un ideoloģijas spiedienu, pēckara gados centās uzturēt un saglabāt dzīvu mūzikas garu un vērtību izpratni.

Summary

The scope of the researched problems is introduced by the occupation of Stalinist Soviet Union on 17th June, 1940; this period is the least researched and ideologized period in the history of Latvian music. Already in September, 1940, the School Department Council of the People's Commissariat for Education made a decision that the maintenance of the provider of musical education in Latvia – National Conservatory, which had been operating in Latvia since the 1920s – is given to the state. In order to manage the artistic life, including musical education, in a direct and centralized manner, on 26th September, 1940 there was established the Art Affairs Administration; musical education was under its command. On the basis of the decision No. 638 made by the Council of People's Commissars of Latvian Soviet Socialist Republic, the Art Affairs Administration issued an order that from 16th May, 1941 all the *national conservatories must accept the new practice and call themselves music schools* (Klotiņš, 2011: 171). In such a way, the ideology of first sovietization stage reflected in both determination of subjection of musical education institutions and deformation of traditions of musical education, established by national conservatories. The Art Affairs Administration was subjected to two authorities by dictating centralised planning requirements to the music school teachers, which were determined by both the Latvian Soviet government and the Art Affairs Administration of the Council of People's Commissars of Latvian Soviet Socialist Republic. In these requirements, the ideologized activities, as well those declared to be mandatory, were dominant; the Second World War and occupation of Nazi Germany stopped the implementation of these activities.

There are plenty of documents and other kinds of sources available for research on Rezekne's musical life, and on this basis it is possible to arrive at conclusions that make the past events and their link to the historical context clearer. The aim of the article is to provide an insight into the music education renewal processes and problems of ideological life, which the staff of the Rezekne Music education establishment had to face under the conditions of the cultural policy imposed by the USSR during the first years after war.

During the World War II the music education tradition established by the Rezekne National Conservatory was interrupted, but the ex-teachers of the National Conservatory continued its work, commenced under the circumstances of German occupation and during the first years after the War; they organized the activity of Music Secondary School.

Based on archival documents, the report provides an insight into the processes and issues of music education renewal faced by the teachers of Rezekne music education establishment until 1950 when the activity of the Secondary School as such was temporarily interrupted, keeping only children's music school.

Rezekne Music Secondary School opened on the 5th November 1944, and the renewed soviet rule appointed Klements Mediņš (1907-1987) as its new Head Teacher, who in his turn hired a pianist Jānis Ūsītis (1907-1977) for the position of the Manager of the Study Department. Since the National Conservatory activity period a pedagogue of singing and piano lessons M. Tihanova (1885-1967) and the former student of the National Conservatory – violinist S. Silovs (1902-?) commenced their work as the teachers of the School. Later on a piano playing teacher V. Panteļejeva and several other experts, who stayed in Rezekne for a short period of time, joined the school staff. Whereas since 1947 the most active and the best, in terms of school results, senior-year students Staņislavs Orlovskis and Staņislavs Broks had been involved in teaching general subjects. Later on, also Edurds Belasovs, Terēzija Šadurska (Broka) and Antoņina Pukste (Mežinska) joined them. After graduation of the Conservatory, they gradually obtained reputation of excellent professionals both in Latvia and among the conductors of other regions of Latvia.

Considering the system of the National Conservatory, students in the Music Secondary School were divided according to the two level training: the lower level training was called Children Music School, and the higher one – Music Secondary School. Until the 1st of March 1949, Rezekne Music Secondary School was subordinated to the Art Affairs' Administration of the LSSR.

The documents indicate that within the first years after the War the Soviet Rule dictated its own requirements to music education; all this reflected both within the learning process organization and influence on the ideological conviction of pupils and teachers. Sovietization of music and ideology within music education, methodology and actualization of values outlined Russian Soviet music, where ideology values defined by the regime became apparent in musical compositions, which as an additive of concert life, glorified Lenin, Stalin and other topics of socialist direction.

The Soviet Regime demanded to introduce drastic changes in the value orientation of both the society and music teachers. It based on the Marxism-Leninism theory, as well as principles of national identity, class membership and party membership, which did not match the previous sacred things of the Latvian folk, including musicians' habitual

forms of communication in the environment of creative freedom and education. Soviet official persons when inspecting the work of teachers in the Music School, categorically demanded to introduce within the internal communication an address “comrade”, indicating that the musical corporative culture elements maintained by the previous regime are “bourgeois” and do not correspond to the ideals of Soviet society formation and to policy of education implementation. The archival documents evidence that in the beginning, when Rēzekne Music Secondary School started its work, which was simultaneously with the first stage of Soviet culture embodying, the development of music teachers’ competences reflected the cult of Stalin’s personality, as indicated not only by the repertoire to be acquired, but also mandatory studies of party leaders’ works and attendance of lectures of propaganda established by the directives. The task of the music teachers of this period, from their own point of view, was to broaden the range of music experts, but from the point of view of the system – to remind the society that the Soviet system is the best, the most humane and the fairest state system in the history of humanity.

Literatūra un avoti

1. Apkalns, L. (1964). Padomju mūzikas ētosa dilemma. *Jaunā Gaita* (63).
2. Ābolina, A. (2014). Rēzeknes muzykas vydusskūla 1944-2014. *Tāvu zemes kalendārs*. Rēzekne: LKCI, 195.-218. lpp.
3. Ārente, H. (2000). *Prāta dzīve I. Domāšana*. Rīga: Inteleks.
4. Boiko, M. (2004). *Latviešu muzikoloģija / mūzikas zinātne. Vēsturiski kritisks pārskats*. Online–publikācija Latvijas Mūzikas informācijas centra interneta lapā. Skatīts 09.03.2015. <http://www.lmic.lv/muzikol.php?PHPSESSID=74a28bd067d19ad2df4cb8975977c405>.
5. Ēriksens, T. H. (1993.) *Mazas vietas – lieli jautājumi. Ievads sociālantropoloģijā*. Rīga: LU akadēmiskais apgāds, 2010.
6. Klotiņš, A. (2011). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940-1945*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
7. Kruks, S. (2008). „*Par mūziku skaistu un melodisku!* „, *Padomju kultūras politika, 1932-1964*. Rīga: Neputns.
8. Latvijas Nacionālā Arhīva (LNA) Rēzeknes zonālais Valsts arhīvs (RZVA), 180.f. (Rēzeknes mūzikas vidusskola), 1.a., 1.l. (Grāmatvedības gada atskaites par skolas darbu no 1944. g.)
9. LNA RZVA, 180. f. 1.a., 2.l. (Rēzeknes mūzikas vidusskolas gada atskaites par skolas darbu no 1945. g. līdz 1946. g.)
10. LNA RZVA, 180.f., 1.a., 3.l. (Rēzeknes mūzikas vidusskolas statistiskā atskaite (1946)).
11. LNA RZVA, 180.f., 1.a., 5.l. (Pedagogu konferenču protokoli 1946. g. 29. augusts - 1948. g. 1. sept.).
12. LNA RZVA, 180.f., 1.a., 9.l. (Grāmatvedības gada atskaite 1947. g.).
13. LNA RZVA, 180.f. 1.a., 10.l. (Pedagogu konferenču protokolu grāmata 1948. g. 14. sept.- 1955. g. 27. nov.).
14. LNA RZVA, 180.f., 2.a., 2.l. (Algu saraksti 1945. g. janv. - 1945. g. dec.).
15. LNA RZVA, 180.f., 2.a., 3.l. (Rēzeknes mūzikas vidusskolas pavēļu grāmata (1945-1950)).
16. LNA RZVA, 180.f., 2.a., 5.l. (Mūzikas vidusskolas darbinieku algu saraksti par laiku no 1946. g.).
17. LNA RZVA, 180.f., 2.a., 6.l. (Tarifikācijas saraksti 1946./1947. m. g.).
18. Mediņš, K. (1989). Atmiņas par Rēzeknē nodzīvotiem gadiem. *Mōras Zeme*, Nr. 9.
19. Meyer, M., Tischer, S., Vetter, E., Wodak, R. (2007/2000). *Methods of Text and Discourse Analysis*. London: Sage Publications.
20. Phillips, N., Hardy, C. (2002). *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*. London: SAGE Publications. P. 82.
21. Reisigl, M., Wodak, R. (2001). *Discourse and Discrimination. Rhetorics of racism and antisemitism*. London; New York: Routledge.
22. Stradiņš, J. (2004). Totalitāro okupācijas režīmu represijas pret Latvijas zinātni un akadēmiskajām aprindām (1940-1945). Grām.: Totalitārie okupācijas režīmi Latvijā 1940.-1964. gadā (Latvijas Vēsturnieku komisijas raksti, 13. sēj.). Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 130.-164. lpp.
23. Wodak, R. Meyer, M. (2009). *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*. In: 21.Wodak, R. Meyer, M. (eds) (2009). *Methods of Critical Discourse Analysis*.



MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI
MUSIC SCIENCE FOR PRACTITIONERS

MICROTONAL INTONATION FROM COMPOSER’S, PERFORMER’S AND CONCERT-AUDIENCE’S PERSPECTIVE: THE CASE OF GYÖRGY LIGETI’S *Hora lungă* FOR VIOLA SOLO

*Mikrohromatiskā intonācija no komponista, atskaņotāja un koncerta klausītāja
perspektīvas: Ģērga Ligeti Hora lungă altam solo*

Karlīna Īvāne

Jāzepe Vītols Latvian Academy of Music
e-mail: karlina@karlina.eu

Abstract. *The aim of this study is to explore the microtonal intonation, i.e., pitch lowered by a quarter-tone, in György Ligeti’s (1923-2006) „Hora lungă” for viola solo. It is examined from three points of view: composer’s, performer’s, and concert-audience’s. The artistic reasons for the use of microtonality in this piece were explored in Ligeti’s own and other written sources. The difficulties performer encounters hitting the microtonal pitch on viola (corresponding to the 11th harmonic in the overtone series) were investigated practicing the piece by the author of this paper herself. Two methods of practicing microtonal intonation were tested. Firstly, the out-of-tune (“false”) sounding pitch was searched by ear. Secondly, the validity of the second method – listening to harmonics of open C string was proofed, measuring pitch frequencies of open string harmonics in 16 recordings, including the author’s. Finally the perception of microtonal intonation by 26 subjects in live concert setting was tested. Pitch frequencies of performed excerpts were also analysed. Additionally, 17 subjects were interviewed about the perception of microtonal intonation. It was concluded that the appropriate way to practice microtonal intonation is to search the out-of-tune sounding pitch by ear, while other method – listening to open string harmonics, could be questionable as frequency measurements of harmonics showed that 11th harmonic deviated largely from the target. Perception test results have shown that both musicians and non-musicians were able to hear by a quartertone lowered pitch in the author’s performance. Frequency analysis has shown that microtonal intonation in the author’s performance was reliable. From answers in questionnaires and additional interviews it could be concluded that the composer’s intention to create the impression of a „strange, magical, nostalgic world” through the use of microtonal intonation worked, although it remains unclear, if the result would be similar without preparatory explanations before the interviews.*

Keywords: *composer, concert-audience, intonation, Ligeti, microtonal, performer, perception, viola.*

Introduction

Violinist and violist Barbara Lüneburg in her PhD Thesis¹ describes the extended techniques, which modern music performer need to have knowledge about. These techniques includes “complex rhythmic or microtonal worlds, graphic notation or improvisation requiring them to compose; or they may become involved with elaborate technical devices such as motion sensors, attached to their body, or instrument, that enable them to extend their expressivity or control electronics” (Lüneburg, 2013: 9).

In fact, every viola player who performs contemporary music encounters a variety of unusual technical challenges. *Contemporary Viola Studies* (2009) composed by Gart Knox, for instance, reveals eight different non-traditional technical aspects in viola playing, such as playing only with one left hand finger, *pizzicato* using nine of our ten fingers (including even the right hand’s thumb), or unusual bowing techniques, such as a vertical bow movement. The study Nr. 7 *In between*, in turn, is dedicated to the microtonal quartertone technique. Microtonal intonation is certainly one of the most difficult contemporary viola technique aspects, but apart from Knox’s study there are still few methodologies for learning this kind of intonation. It is also unclear, whether the perception of its artistic purpose could be perceived by concert-audience. In preface of his microtonal study Knox writes: “Many viola players’ first experience of quartertones will

¹ A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music (Lüneburg, 2013: 9).

be in (György) Ligeti's Viola Sonata” (Knox, 2009: 5). My first encounter with quartertones also happened exactly in this piece, in the first movement of Ligeti's Viola Sonata, *Hora lungă*.

The aim of this study is to study microtonal intonation in *Hora lungă* from three aspects. It was studied from performer's, composer's and concert-audience's perspective. In this paper the process and methods used to practice microtonal intonation will be described. The artistic reason of the use of microtonal intonation from the composer's and other musicological writings will be taken into account. Finally, the results of an experiment, in which the audibility and the perception of microintervals performed by the author were tested will be presented.

Methods

To discover fully the microtonal intonation in *Hora lungă*, it was necessary to study it, answering three different, but complementary questions:

- 1) What was the composer's artistic intention to use the microtonal intonation? For this scope Ligeti's and other musicological texts were analysed.
- 2) What difficulties does the performer meet in the process of learning to perform the microtonal pitch? What methods are suggested in literature? *Hora lungă* was practiced by the author and discussed with the viola professor. Two methods of learning to play pitch lowered by a quarter-tone were tested: searching the out-of-tune sounding pitch by ear and listening to open C string harmonics. Frequencies of harmonics of open C string in 16 performances, including the author's own, were analysed to test the reliability of the second method.
- 3) Whether and how does a concert-audience perceive microtonal intonation and its artistic meaning? For this scope an experiment in live-concert setting with 26 subjects participating was conducted. Additionally 17 subjects were interviewed afterwards.

1. Searching for the artistic purpose of microtonal intonation in Ligeti's *Hora lungă*

Russian pianist and composer Samuil Feinberg stresses the importance to blend the composer's idea in the performance: “The mind of the composer should become the performer's own [...]. Individuality of performance may shine brilliantly only when it is illuminated by the light emanating from the composer's idea²”.

Approaching the microtonal pitch deviations in Viola Sonata's³ 1st movement *Hora lungă*⁴, a performer should first answer two questions. What kind of microtonal system is used and what was the composer's artistic purpose to use microtonal intonation?

The intonation in *Hora lungă* is built on the so-called „acoustic scale”. It has microtonal deviations from a standard equally tempered scale⁵, derived from the natural overtone scale (see Figure 1)

² Samuil Freiberg, *The Composer and the Performer* (<http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>).

³ Sonata for Viola Solo was composed during the period from 1991-1994.

⁴ *Hora lungă* was originally a “long song”, a genre which Bartok recorded in Maramures and Northern Sathmar counties, Romania, and which he employed himself in the third movement of the Fourth Quartet. These extended songs were improvised around a “family of slow, stereotyped melodic formulas and figures which are strung together”, *hora* here referring back not to the dance form, but to the Romanian word for “oration”. The *hora lungă* is also known by the urban term *Doina*, which specifically means “melancholly song” (Bauer 2011: 196-197).

⁵ When the 12 semitones are equal in size, the chromatic scale is said to be *equally tempered*.

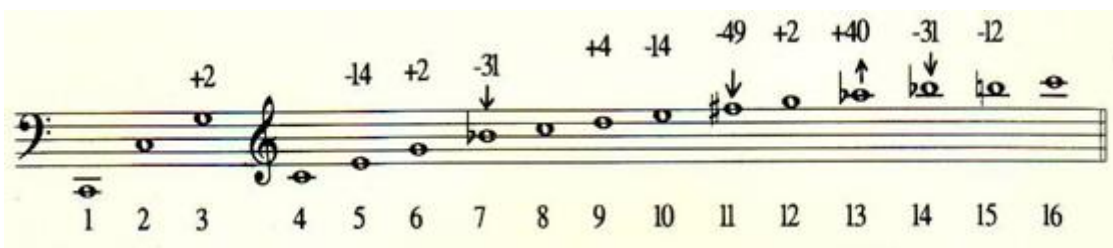


Figure 1. Deviations from equal temperament in natural overtone scale in cents⁶
(Geller, 1997: 18).

Ligeti uses pitch deviations corresponding to the 5th, 7th and 11th overtones. In the score of *Hora lungă* special arrows are indicating these deviations from standard equally tempered tuning precisely in cents: lowered by 14, 31 and by 49 cents. In *Hora lungă* these microtonal pitches correspond to overtones of an imaginary F string, which would be a fifth lower than the viola's lowest string C. I will focus my study on the pitch B3 (hereafter B3 $\downarrow\frac{1}{4}$)⁷ which corresponds to the 11th overtone, i.e., by 49 cents or by a quartertone lowered pitch. The pitch B3 $\downarrow\frac{1}{4}$ together with the next pitch C4 forms an unusual interval: by a quartertone enlarged standard semitone⁸ (149 cents), or we can call it a large microinterval (see Figure 2)⁹.



Figure 2. Large microintervals B3 $\downarrow\frac{1}{4}$ C4 in Ligeti's *Hora lungă* (Ligeti 2001: 12).

Searching the artistic purpose of these microtonal inflections, I will consider the point of view of the composer himself and that of other specialists. The musicologist Amie Mary Bauer in her book „Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute” describes this type of intonation as „microtonal flights of fancy” and she also mentions the eventual influence of Harry Partch's¹⁰ adapted Viola¹¹ on Ligeti, who became fascinated with its ability to impart a „strange, magical, completely alien atmosphere” (Bauer, 2011: 196). The violist and composer John Stulz, writing about the „hermeneutic crisis which Ligeti faced, like other composers, in the period of the 1970s”, concludes, that „the solution that finally freed him from his aesthetic prison was the synthesis of a unique language of multiplicity referencing an entire world of ideas ranging from the chaos theory and the French spectral music to the musics of Africa, the Carribean and Conlon Nancarrow. For performers of Ligeti's late music this multiplicity presents a unique set of challenges: how can references be shown in performance? What is the responsibility of the performer-interpreter when it comes to recognizing references? How do you perform an

⁶ The cent is a logarithmic unit of measure used for musical intervals. Twelve-tone equal temperament divides the octave into 12 semitones of 100 cents each.

⁷ The reason for the interest exactly in this deviation will be cleared in the next section, *Practicing microintervals of "Hora lungă"*.

⁸ The size of a standard equally tempered semitone is 100 cents.

⁹ The reason for the interest exactly in this deviation will be cleared in the next section "Practicing microtonal intonation in *Hora lungă*".

¹⁰ Harry Partch (1901-1974) was an American composer, music theorist, and creator of musical instruments.

¹¹ Partch's adapted viola is tuned a fourth lower than the standard instrument. Ligeti discovered Partch's viola during his California sojourn in the early 1970s.

extra-musical concept? And how can we ever expect the audience to understand this language of reference?” (Stulz, 2012). Ligeti himself explains that *Hora lungă* evokes the spirit of Rumanian folk music, which, together with Hungarian and Gipsy music had strong influence on him in his childhood in Siebenburg. But he also reminds that he has not used any direct citations, rather allusions. These songs, as Ligeti described them, are nostalgic and melancholic. In his writings, furthermore, Ligeti mentions that it is possible to understand the sense of *Hora lungă* only in connection with other compositions of that period – the Violin Concerto, the second part of Piano Etudes and *Nonsense Madrigals* (Ligeti, 2007: 307). The common trait of all of them is the search for alternative system for equally tempered tuning¹². It is also possible to extract information from descriptions of those compositions, suitable for my scope. From etude Nr. 7 „Galamb borong”: „It is the music which exists on an unknown island which can not be found anywhere on a map (Ligeti, 2007: 293)”. From *Nonsense Madrigals*: the idea of the composer’s fascination with „strange non-existing worlds”, deriving from his love for Lewis Carroll’s „Alice in Wonderland” (Ligeti, 2007: 302).

Resuming, let us try to describe the musical world, which Ligeti wanted to create using microtonal intonation:

This is magical, strange, alien, non-existing world on an unknown island, where multiplicity of ideas and extra-musical concepts mees, and allusions to Rumanian, Hungarian and Gypsy folk music melodies are sounding melancholically and nostalgically.

2. Practicing microtonal intonation in *Hora lungă*

David McGill, principal bassoon of the Chicago Symphony Orchestra and teacher at Northwestern University’s Bienen School of Music is well aware of difficulties, which musicians meet during learning: “The process of opening the ears to the sound we make is a constant struggle. Our idea of what we wish to produce often obscures the reality of the sound coming from the instrument (Mcgill, 2007: 271)”.

Ligeti himself has described the microtonal pitches in *Hora lungă* as out-of-tune (*falsch*) sounding pitches (Ligeti, 2007: 310). When author studied *Hora lungă* with viola professor at Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, exactly this terminology was used. The professor approved the intonation as succesful when microtonal pitches sounded out-of-tune. However, this worked well only with the largest microtonal deviation, that of 49 cents or a quartertone. The pitches with smaller deviations of 31 and 14 cents resulted to be very hard to hear. This is the reason why it was decided to focus the study of microtonal intonation in *Hora lungă* on the pitch $B3 \downarrow \frac{1}{4}$ (see Figure 2).

Besides the out-of-tune strategy for learning microtonal intonation, there is also an advice to learn it from listening to natural harmonics on viola’s C string (DeStefano, 2010: 22). This, however, could be a questionable „learning technique”, according to frequency measurements in 16 performances of *Hora lungă*¹³. In the majority of performances where 2th, 3th, 4th, 5th, 6th, 7th, 8th and 11th overtones played on C string were measured, the 11th overtone (which should be lowered by 49 cents compared to an equally tempered standard), turned out to be about 20 cents higher in average (see Table 1). This deviation is significant, but the reasons for that are still unclear for the author of this article¹⁴.

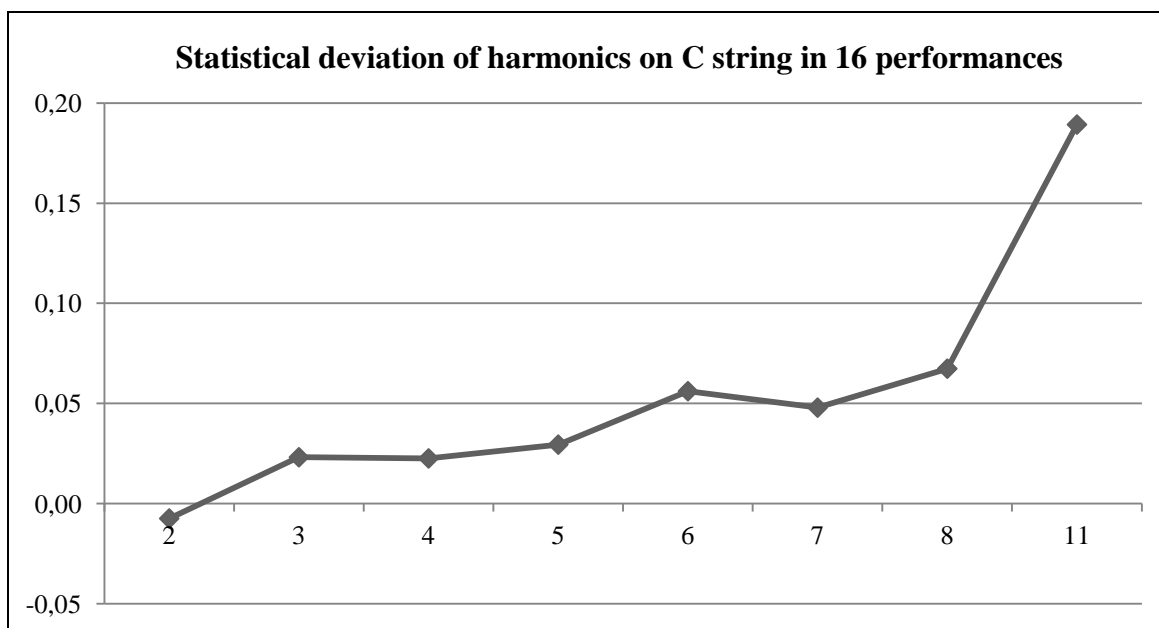
¹² Ligeti also mentions that this search begins already in *Atmospheres* (1961) and *Requiem* (1963-65) (Ligeti 2007: 304).

¹³ I used software *Praat*.

¹⁴ The detailed presentation of the results of these measurements are in preparation for the upcoming publication.

Table 1

Deviations of natural harmonics on C string in 16 performances



3. Studying the perception of microintervals in live performance

The importance of the third aspect of this study – listener, is well explained by McGill: “Music making must be shared by one person with another in order to be complete, just like a conversation, where an idea is put forth and then absorbed by another person. Performing is shared communication. It is the time when we show our hard-won understanding of composer’s message to the listener” (McGill, 2007: 204-205).

There were three main questions which naturally followed, studying microtonal intonation in *Hora lungă*:

- 1) Are microintervals audible to non-musicians?
- 2) Could it be, that microintervals will be perceived as out-of-tune?
- 3) Could actually microtonal intonation in *Hora lungă* induce a listener into something like the before discussed *strange and magical atmosphere on an unknown island*?

With the aim to answer these questions, a perception experiment in live concert setting was conducted. Performer was an author of this article. In the midst of the concert, before playing *Hora lungă* entirely, the audience (26 subjects) was asked to take part in three perception tasks. Afterwards most of them (17) additionally gave short interviews¹⁵.

First task. 3-bar excerpt from *Hora lungă* in two versions (repeating each two times), was performed:

- 1) version „a” – pitches with microtonal deviations non included;
- 2) version „b” – including pitches with microtonal quarter-tone deviation (see Figure 3 and Figure 4).



Figure 3. Excerpt from Ligeti’s *Hora lungă* without microtonal deviations (version „a”).

¹⁵ The intonation of performance in experiment was also analysed with software *Praat*. The results indicated a clear difference between the sizes of intervals in microtonal or standard version (Ivane 2014: 411-418).

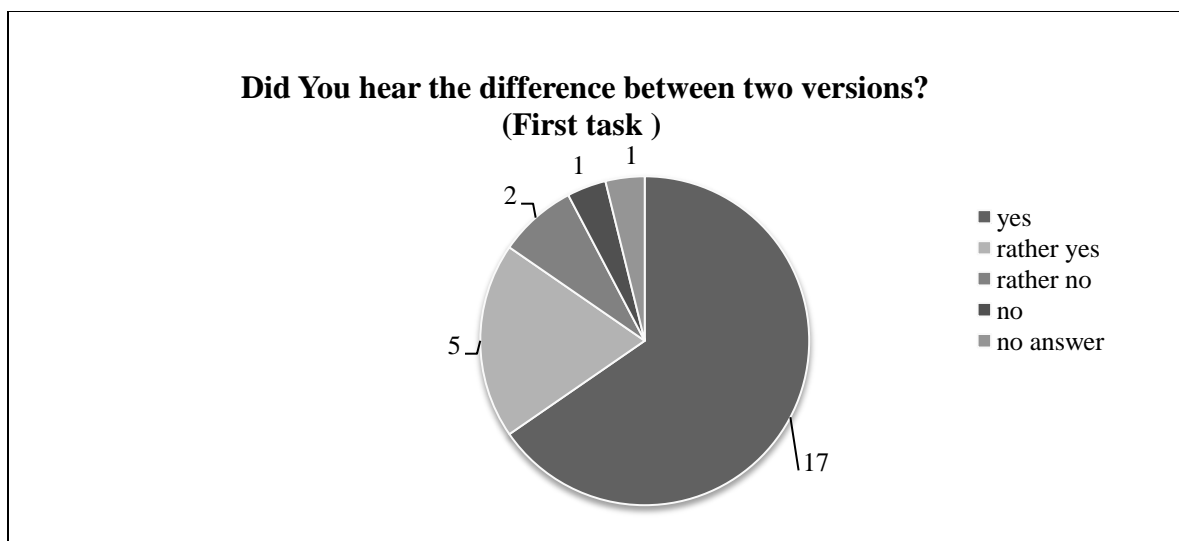


Figure 4. Excerpt from Ligeti’s *Hora lungă* with microinterval B3 ↓1/4-C4 (version „b”).

Listeners gave their answers in apposite questionnaires, stating whether they have heard or not any difference between two versions. They had to choose between: yes / rather yes / rather no / no. More than a half of listeners (17), have answered „yes”, but 5 chose the answer „rather yes” (see Table 2). From these 17 listeners only two were professional musicians.

Table 2

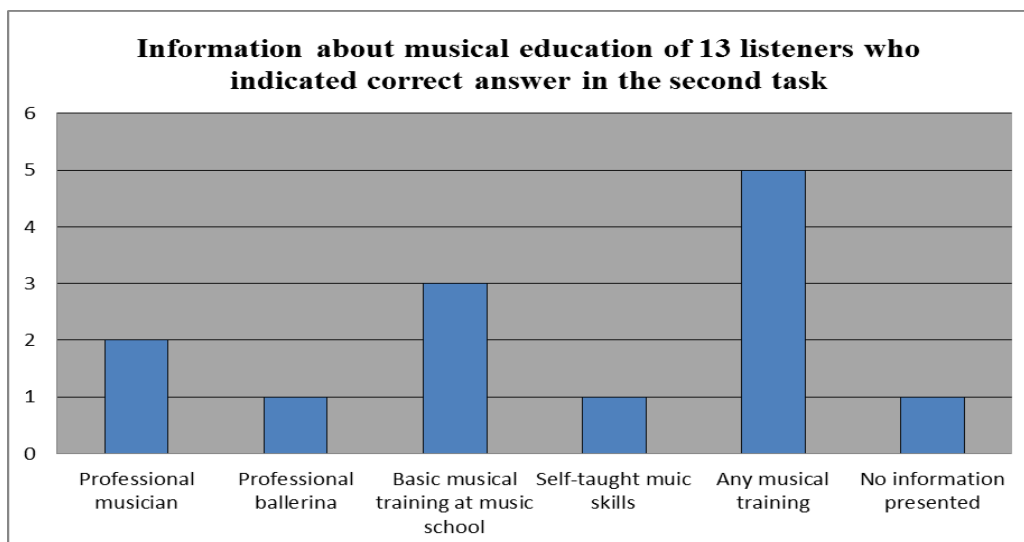
Answers to the first task



Second task. I played the same excerpts, in order b/a, but without informing the audience about it. Listeners had to choose a correct answer for the heard versions from these options: (a) a/b; (b) b/a; (c) b/b; (d) a/a; (e) I don’t know. Thirteen listeners have answered correctly. Only two of them were professional musicians who also declared to have absolute pitch. Five or six of them were without any musical training, one had self-taught musical skills, three had basic musical training from music school, one was a professional ballerina (see Table 3).

Table 3

Musical training of subjects who gave correct answers in the second task



Third task. After the two tasks the *Hora lungă* was performed entirely. Subjects were asked to complete the questionnaire describing their feelings about the effect of microtonal intonation¹⁶, choosing between such descriptions as „unpleasant”, „wrong”, „strange” or giving their own description. Summarising the answers, 19 of 26 listeners chose the description „strange” for microtonal intonation. Only one subject described it as „unpleasant”. But in interviews after the concert some more listeners confessed that the sounding was not pleasant.

From those who chose to give their own description for microtonal intonation, some valued it as out-of-tune. One subject also gave a precise indication that „some of the pitches were lowered”. One subject without any musical training described the version „b” (microtonal) as „more moving”. There were also such descriptions as „an interesting kind of musical expression”, „sad”, „depressing”. These four subjects, who gave their own descriptions, had also distinguished correctly two versions in the second task.

Interviews. From after-concert interviews with 17 listeners it was possible to get the description of the effect of microtonal intonation in my performance as „harsh” or „non melodic”. There were also given such associations as hearing „somebody who stumbles deliberately while walking”. Several of listeners stated that microtonal intonation had an unpleasant effect only in the first two tasks, but no more in the whole performance of *Hora lungă*. One subject stated, „if there is a warning before the performance, everything is fine”. One of the professional musicians summarised: „This kind of intonation helped me to get in the atmosphere which the composer had intended”.

Results and conclusions

Microtonal intonation in Ligeti’s *Hora lungă* was studied in practising process, concluding that the method of hearing the out-of-tune pitch works well, but only in case with by a quarter-tone lowered pitch, not with slighter deviations. The method of listening to open string harmonics turned out to be questionable, because the frequency measurements of open string harmonics showed quite large deviations of the 11th overtone. The artistic meaning from literature research followed to be a creation of a *strange, magical, nostalgic and melancholic atmosphere on an unknown island*. The perception and performance was also studied in an experiment in live-concert setting. The results showed that microtonal quartertone pitch deviation or by a quartertone enlarged semitone B3 \downarrow $\frac{1}{4}$ -C4 was well perceived by musicians and non-musicians as well. This could be also supported by the recent results in the brain research which showed that musically untrained subject brain reacts unconsciously to by a quartertone altered „out-of-tune” pitches under both passive and active experiments (Brattico et al., 2006: 162-174), demonstrating also our culture-dependant musical knowledge that is implicitly acquired by exposure (Krumhansl, 2000). From this study it has been concluded that microtonal intonation could create both the out-of-tune effect and to help the listener to enter the particular aura which Ligeti intended, especially if audience get prepared before.

Kopsavilkums. *Viens no laikmetīgās mūzikas atskaņošanas tehniskiem izaicinājumiem ir mikrochromatiskā intonācija. Altistiem pirmā saskare ar mikrochromatisko mūziku parasti notiek Ģērga Ligeti (György Ligeti) sonātes altam solo 1. daļā Hora lungă. Mikrochromatiskās intonācijas mākslinieciskā nozīme tika meklēta Ligeti paša atziņās un citos rakstu avotos. Iestudēšanas procesā tika izmēģinātas divas metodes. Savukārt ar mikrointervālu uztveramību tika eksperimentēts dzīvā koncerta ietvaros. Papildus atziņas tika gūtas, arī intervējot koncerta klausītājus. Pētījumā tika noskaidrots, ka piemērots veids, kā apgūt mikrointervāla atskaņošanu, ir netīri (falsch) skanoša skaņaugstuma meklēšana. Varēja pārlicināties, ka ceturtdaļtona atkāpe ir droši sadzirdama gan mūziķiem, gan nemūziķiem. Intervijas ar klausītājiem pārlicināja, ka mikrointervāli atskaņojumā spēj gan radīt*

¹⁶ The frequency analysis of intonation of my performance was also performed. It indicated that although there were deviations from the target microinterval (149 cents), in general they were always larger than a standard semitone (100 cents), thus confirming the ”out-of-tune” sounding compared to equally tempered standard. For a detailed discussion of results see my previous publication (Ivane 2013: 411-418).

netīras intonācijas iespaidu, gan realizēt komponista ieceri par „neparastu, maģisku” atmosfēru. Šobrīd gan nevar apgalvot, vai tas būtu izdevies, ja klausītāji eksperimenta gaitā nebūtu saņēmuši informāciju par atkāpēm no standarta vienmērīgi temperētas intonācijas.

List of Literature and Bibliography

1. Bauer, A. (2011). *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Ashgate.
2. Brattico, E. et al. (2006). Musical scale properties are automatically processed in the human auditory cortex. In: *Brain research* (pp.162-174).
3. DeStefano, D. (2010). *A Guide to the Pedagogy of Microtonal Intonation in Recent Viola Repertoire*. DMA Thesis. University of Cincinnati.
4. Feinberg, Samuel. *The Composer and the Performer*. Retrieved on 17.03.2015. <http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html>.
5. Geller, D. (1997). *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger*. Bärenreiter.
6. Ivane, K. (2014). Study of performance and perception of microintervals in György Ligeti's "Hora lungă". In: *Conference Proceedings of SGEM Conference on Arts, Performing Arts, Architecture and Designe* (pp. 411-418). Sofia: STEF92 Technology Ltd.
7. Knox, G. (2009). *Contemporary Viola Studies*. Mainz: Schott.
8. Ligeti, G. (2007). *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Band 2. Mainz: Schott
9. Ligeti, G. (2001). *Sonate for Viola Solo*. Schott.
10. Lüneburg, B. (2013). *A holistic view of the creative potential of performance practice in contemporary music*. PhD Thesis. Brunel University, London.
11. McGill, David. (2007). *Sound in Motion. A Performer's Guide to Greater Musical Expression*. Bloomington: Indiana University Press.
12. Stulz, J. (2012). *Cool Memories: Notes on the Ligeti Viola Sonata*. Retrieved on 09.03.2015. <http://www.johnstulz.com/photos/ligetinotes.pdf>.

MŪZIKAS KLAUSĪŠANĀS UN KOMUNIKĀCIJAS PRASMJU PILNVEIDOŠANA BĒRNIEM LĪDZ TRIM GADIEM

Music Listening and Communication Skills Improvement for Children up to Three Years

Sandija Kušnere

Latvijas Universitāte

e-pasts: sandija.kusnere@inbox.lv

Abstract. *Theoretical part of paper will be devoted to an important problem at an early age the child's development i.e. listening skills and communication skills development for children up to three years. The aim of the report – explored music listening and communication skills development opportunities for children up to three years. The theoretical part will be based on scientific research. The empirical part will be offered and described in music lessons, which will improve the communication skills of children up to three years. The paper will be used qualitative method research approach which will consist of a children's activity monitoring, observation describe their interpretation of the results obtained and conclusions. Conclusions of the paper: in music lesson, it is possible to improve communication skills, using gestures, facial mimicry, body language, which is supplemented with is supplemented with voice intonation. Communication skills for children up to three years are non-verbal communication, which includes facial mimicry, body language, gestures, different voice intonation and vocalization. Listening to music in music lessons should be used voice and body movements it easier to remember the musical material and can improve the communication skills of children up to three years.*

Keywords: *children up to three years, communication skills, musical lesson, listening to music, improvement.*

Ievads

Raksta mērķis ir pētīt mūzikas klausīšanās nozīmi un komunikācijas prasmju pilnveidošanas iespējas bērniem līdz trim gadiem. Rakstā tiek pētīta un aprakstīta mūzikas klausīšanās nodarbību daudzveidība un komunikācijas prasmju veidošanās un pilnveidošana bērniem līdz trim gadiem. Veikts teorētiskais un empīriskais pētījums. Teorētisko daļu veido zinātnisks pētījums, kurš balstīts I. Klatenbergas, M. Montesori (М. Монтессори), L. Žurbas (Л. Т. Журба), E. Iseņinas (Е. И. Исенина), I. Koroļovas (И. В. Королева) atziņās. Teorētiski pamatotās pārbaudes sistēmas izmantošana ļauj precīzāk noteikt katra bērna muzikālo attīstību un komunikācijas prasmju pilnveidošanu, ievērojot individuālās attīstības īpatnības, empīriskajā daļā ir izpētītas un aprakstītas izstrādātās muzikālās nodarbības. Referāta empīriskajā daļā ir pielietota kvalitatīvā metode, lai novērotu un aprakstītu bērnu darbības, analizētu iegūtos rezultātus, veiktu secinājumus. Lai izvērtētu mūzikas nodarbību efektivitāti, mūzikas klausīšanās un komunikācijas prasmju pilnveidošanā, ir piedāvāts nodarbību novērtēšanas instruments, kurā uzskatāmi ir redzami rezultāti, uzsākot un noslēdzot nodarbību trīs mēnešu intervālā.

Mūzikas klausīšanās prasmju pilnveidošana bērniem no dzimšanas līdz trim gadiem

Mūzikas klausīšanās bērniem līdz trim gadiem ir nozīmīgs process, jo viņu uztvere ir vērsta uz kustību un iztēli. Katra bērna darbība veidojas no viņa pieredzes, kuru viņš apgūst nodarbības laikā. “Bērns, kad ienāk šajā pasaulē, ir gatavs uztvert apkārtējās skaņas, jo viņa dzirdes funkcija ir pietiekami attīstījusies” (Klatenberga, 2014: 29). Ne tikai bērna dzirdes funkcija attīstās lēnām un pakāpeniski, bet arī viņa kustības veidojas un attīstās pakāpeniski sākot no primitīviem žestiem līdz pirmajam dejas solim. “Pirmā balss skaņa, uz kuru reaģē tikko dzimis bērns, ir mātes balss, jo tā viņam ir pazīstama un emocionāli ļoti tuva” (Монтессори, 2008: 191). Arī apkārtējās skaņas un trokšņus bērns iemācās uztvert pakāpeniski (sākumā bērns sadzird skaņas, bet neizprot skaņu avotu, vēlāk viņš ir spējīgs sadzirdēt un nosaukt to), jo bērnam ir jāadaptējas apkārtējā skaņu vidē.

Pirmajos divos dzīves gados bērns uzkrāj dzirdes pieredzi, lai divu gadu vecumā dzirdētu tāpat kā pieaugušais, jo dzirdēto skaņu nepieciešams uztvert, atšķirt, atpazīt un saprast un vēlāk, kad bērns to ir iemācījies, spētu šīs skaņas papildināt ar balsi intonāciju, ķermeņa valodu, dabīgiem žestiem un mīmiku.

“Lai attīstītu bērna klausīšanās prasmes, svarīgi izmantot vingrinājumus, kuri vērsti uz komunikācijas attīstību, jo svarīgi ir netikai dzirdēt, bet klausīties un ieklausīties apkārtējās skaņās” (Klatenberga, 2014: 29). Bērna klausīšanās attīstība jau kopš dzimšanas notiek, vērojot un atdarinot pieaugušo. “Tikko dzimis bērns reaģē uz skaļiem trokšņiem, saraucot pieri un mirkšķinot acis vai skaļi raudot” (Журба, Мастюкова, 1981: 8).

Lai precīzāk izprastu bērna spējas sadzirdēt un prasmi klausīties, un lai veiksmīgāk noritētu viņa iesaistīšanās mūzikas nodarbībās, būtiski ir izpētīt bērna vispārējās attīstības posmus, kuros pakāpeniski attīstās viņa dabīgās prasmes un uztvere dzirdēt, sadzirdēt, klausīties un ieklausīties. Bērnā divos mēnešos reakcija uz skaņām un trokšņiem kļūst diferencētāka: ja sadzird skanot zvaniņu, bērns sāk tajā ieklausīties, viņa kustības uz mirkli sastingst. “Piecu mēnešu vecumā bērns sāk uztvert jau pēc pieaugušo mīmikas un balsi intonācijas. Sešu mēnešu vecumā bērns spēj noteikt skaņu avota atrašanās virzienu” (Журба, Мастюкова, 1981: 66).

“Deviņu mēnešu vecumā bērns koncentrē savu dzirdi uz klusām skaņām un trokšņiem un spēj ilgstoši koncentrēties uz vienu skaņas avotu” (Журба, Мастюкова, 1981: 103). Spēju koncentrēties uz vienu skaņu avotu dod iespēju atkārtot šo darbību vairākkārt, jo biežāk bērns dzirdēs skaņu avotu vairākkārt, jo ātrāk bērns centīsies šo skaņu atdarināt. Līdz gada vecumam svarīgi iepazīstināt bērnu ar jebkāda veida muzikālu materiālu, veidojot muzikālu fonu bērna rotaļšanās brīdī. M. Montessori iesaka, fonā uzlikt mūziku, ļaut bērnam darboties – ēst, vannoties vai rotaļāties (Монтессори, 2008).

Pakāpeniski var pievērst bērna uzmanību skaņām, pajautājot, vai viņš dzird, kā skan mūzika. Pastāstīt par mūzikas izteiksmes līdzekļiem (lēna, ātra, skaļa, klusa, jautra vai bēdīga). Mēģināt pēc iespējas vairāk stāstīt par mūzikas raksturu, jo tas vairāk palīdzēs bērnam attīstīt valodas prasmes un veicinās runas attīstību. Šāda veida nodarbības lieliski ievieš bērnu mūzikas pasaulē, veicinot muzikālo dzirdi, iztēli un fantāziju.

M. Montessori runā par mūzikas klausīšanos mākslinieciskajos izpildījumos, par iespēju veidot sevī māksliniecisko gaumi „izdzīvot to caur sevi” caur savām emocijām un jūtām. Viņa saka, ka būtiski ir attīstīt bērnam māksliniecisko gaumi pēc iespējas agrāk, jo tas pavērs bērnam brīnumainu mūzikas pasauli gan literatūrā, gan mākslā (Монтессори, 2008). Mākslinieciskā gaume bērniem līdz trim gadiem veidojas caur kustību un darbību, būtiski ir viņus motivēt līdzdarboties un iesaistīties muzikālajās aktivitātēs.

Kā norāda K. Mārtinsone bērniem mūzikas klausīšanās norit divējādi: ir pasīvā un aktīvā mūzikas klausīšanās” (Mārtinsone, 2011: 355). Pasīvā mūzikas klausīšanās norit ikdienā. Bērniem tiek piedāvātas dažādas aktivitātes, kuras nav saistītas ar mūzikas nodarbību un fonā tiek uzlikta muzikāls pavadījums. Muzikālajā fonā varbūt gan klasiska mūzika, gan dziesmas bērnu balsi izpildījumā, gan instrumentālie skaņdarbi. Bērns šo muzikālo izpildījumu uztver caur ķermeni, caur ķermeņa vibrācijām, kuras notiek mūzikas skanējuma brīdī (Кирнарская, 2004).

Aktīvā mūzikas klausīšanās norit nodarbībā, kurā bērns aktīvi iesaistās ar pieaugušā palīdzību. Tajos var izmantot programmatiskus (skaņdarbiem ir konkrēts nosaukums: piem., simfoniskās poēmas, simfoniskie tēlojumi un instrumentāli skaņdarbi) un neprogrammatiskus skaņdarbus. Programmatisku skaņdarbu klausīšanos var apvienot ar dažāda žanra neprogrammatisku skaņdarbu analīzi. L. Lasmane norāda, ka skolotāja galvenais uzdevums bagātināt bērna klausīšanās pieredzi, kur izziņa un sapratne ir vienots process (Lasmane, 2012).

Savukārt M. Montessori uzskata, ka „bērnus līdz gada vecumam ir būtiski sākt iepazīstināt ar klasisko mūziku” (Монтессори, 2008: 198). Sākumā, kad bērnam ir aktīvais laiks, var uzlikt muzikālu fonu. Pēc divu, trīs mēnešu intervāla sākt pievērst bērna uzmanību atsevišķām skaņām, kuras var sadzirdēt muzikālajā fonā. Laikam ejot, bērnam sāks attīstīties mūzikas klausīšanās prasmes un sāks mācīties ieklausīties tajā, kas skan viņam apkārt.

Bērniem līdz trim gadiem mūzikas klausīšanās sasaistīsies ar viņam zināmām emocijām. L. Lasmane atklāj, ka estētiska pārdzīvojuma pastiprināšanai mūzikas klausīšanās brīdī būtiski apvienot ar stāstījumu, attēlu, kustību priekšnesumu un skaņu atdarināšanu (Lasmane, 2012).

Bērniem ir nepieciešams radīt un līdzpārdzīvot, lai saprastu un pilnveidotu savu muzikālo pieredzi. Jo tā ir veidots cilvēks, ka jebkurai viņu pieredzei ir jābūt radoši piesātinātai, nevis tikai apgūtai.

Komunikācijas prasmju attīstība bērniem līdz trim gadiem

Bērns, lai sazinātos un spētu izteikt savas vajadzības, viņam ir nepieciešama komunikācija un saziņa ar pieaugušo. Agrīnā attīstības posmā bērns nespēj pateikt vārdos to, kas viņam dotajā brīdī ir nepieciešams, toties viņš spēj komunicēt ar žestiem, mīmiku, kustībām vai vokalizējot. “Komunikācija ir saskarsmes sastāvdaļa, domu, priekšstatu, jūtu u.c. apmaiņa starp cilvēkiem viņu darbības procesā. Ir verbālā un neverbālā komunikācija. Verbālā komunikācija ir ar vārdiem izteikta, nerakstīta. Verbālā komunikācija nozīmē sazināties, dalīties domās. Neverbālā komunikācija ir sazināšanās bez vārdiem, izmantojot acu skatienu, pozas, mīmiku, žestus, balss intonāciju, pauzes, izvietojumu telpā, fizisko distanci, pantomīmu u.c.” (Lūse, Miltiņa, Tūbele, 2012: 157, 214). Bērni līdz diviem gadiem izmanto neverbālo komunikāciju, un pakāpeniski bērns uzkrājot sazināšanās pieredzi un vārdu krājumu, sāk komunicēt ar pieaugušo verbāli.

Komunikācijas procesā bērns apgūst iespēju sazināties ar sev apkārt esošiem cilvēkiem, kā rezultātā viņš apgūst jaunu vārdu krājumu un jaunas emocijas, kuras var pilnveidot un bagātināt visu savu turpmāko dzīvi. “Piedzimstot bērns sāk veidot skaņas, tās sākas ar skaļu kliegšanu, kas sākotnēji ir vienāda un neatšķiras, bet jau pēc dažām dienām kļūst diferencēta: izsalkums vai nogurums, slāpes vai sāpes” (Klatenberga, 2014: 32). Bērnam jau no dzimšanas līdz gada vecumam ir pirmsvalodas attīstības periods. Bērns sāk izrunāt skaņas, kuras ir kā balss reakcija uz apkārtējo skaņu vidi. “Tā ir viņa turpmākās dzīves viena no svarīgākajām fizioloģiskajām funkcijām” (Журба, Мастюкова, 1981: 10).

Bērns sāk saprast valodu pirms viņš sāk runāt. Sazinoties ar apkārt esošiem cilvēkiem, viņš sāk pārvaldīt runas valodu apzināti un apdomāti. “Runas attīstība sākas no pirmsvalodas komunikācijas – protovalodas, kas sevī iekļauj mīmiku, žestus, pirmsvalodas vokalizāciju (kliegšana, lalināšana, gugināšana utt.)” (Исенина, 1986: 38).

Lai komunikācija starp pieaugušo un bērnu būtu veiksmīgāka un produktīvāka, svarīgi izpētīt bērna vispārējās attīstības posmus, kuri veidojas un attīstās dabīgā procesā. L. Žurba runā par agrīno bērnu attīstību un viņa atzīmē, ka jau pirmajās četrās nedēļās bērns reaģē uz apkārtējām skaņām, trokšņiem un balsīm. Kad viņam pieaugušais pievērš uzmanību ar smaidu un runājot maigā balsī, tad veidojas atgriezeniskā saite: bērns sastingst un klausās, skatoties uz lūpām. Kad pieaugušais runā, bērns kustina savas lūpas, it kā runātu kopā ar pieaugušo (Журба, Мастюкова, 1981: 8). Jo vairāk nianses pieaugušais manīs bērna darbībā, jo niansētāka būs komunikācija starp bērnu un pieaugušo.

I. Koroļova raksta, ka „agrīnajā vecumā bērnam nav vēl attīstījusies runāšanas prasme, tomēr viņam ir vēlme sazināties un komunicēt ar pieaugušiem un vienaudžiem. Pirms bērns iemācās runāt, viņš sāk pielietot pirmsvalodas komunikācijas prasmes, t.i. dažāda veida komunikatīvi skatienu, estētiski žesti, mīmika un balss reakcijas, kuras vērstas uz to, lai pievērstu sev pieaugušā uzmanību, kā arī imitē to, ko pieaugušais saka (intonācija, runasveids un atsevišķi vārdi). Bērnam jau pirmajos mēnešos attīstās prasme veidot vārdu kārtību, prasme atdarināt pieaugušā darbību, tai skaitā arī viņa runas veidu” (Королева, 2009: 312). Pirmsvalodas periodā pieaugušajam ir būtiski iepazīt bērna žesta un mīmikas valodu, jo, ja bērns manīs, ka viņu saprot un, ka viņa vajadzības tiek ņemtas vērā, tad viņš ātri reaģēs uz pieaugušā darbību un vēlēsies atdarināt un iesaistīsies komunikācijā ar viņu. “Divu, trīs mēnešu vecumā bērnam parādās dažādas mīmikas izteiksmes un no trīs līdz sešu mēnešu vecumam mīmika sāk ļoti bieži

mainīties: vienā mirklī smaida, tad koncentrējās uz kādu darbību, otrā mirklī šķobās vai īd” (Журба, Мастюкова, 1981: 65).

Bērns no sešiem līdz deviņiem mēnešiem uzsāk pats kontaktēties ar pieaugušo, aktīvi kustoties un klusi sakot dažādas skaņas, piem., „e”, “šajā laikā parādās daudzveidīgas mīmikas izteiksmes, lai piesaistītu pieaugušā uzmanību. Var atpazīt bērnam mīmikas daudzveidību, jo veidojas sasprindzinājums sejas muskulatūrā. Šajā vecuma periodā, kad bērns aktīvi darbojās, bieži var manīt hipomīmiju. Hipomīmija nozīmē atdarināšanu” (Lūse, Miltiņa, Tūbele, 2012: 124). Mūzikas klausīšanās brīdī bērnam līdz deviņiem mēnešiem uzmanību vēlams vairāk vērst uz pieaugušā sejas izteiksmju daudzveidību, nevis uz kustību, jo bērnam tas rada lielu prieku un jaunu pieredzi.

“Bērnam deviņos mēnešos parādās jauns komunikācijas komponents – roku stiepšana, kas nozīmē kā jauns elements, lai sazinātos ar pieaugušo, izmantojot žestus” (Журба и Мастюкова, 1981: 42, 92). Bērns šo žestu izmanto dažādās situācijās: stiepšanās pēc kādas rotaļlietas, vai izstiepjot rokas, parāda pieaugušajam, ka vēlas, lai paņem viņu rokās. “No deviņiem līdz divpadsmit mēnešiem bērni pie jebkuras darbības sasprindzina sejas izteiksmi, lai koncentrētos konkrētai darbībai” (Журба, Мастюкова, 1981: 102). Ja darbība izdevās, tad bērnam tas izsauc priecīgas emocijas – smieklus un lalināšanu. Ja neizdevās, tad viņa sejas mīmika ir neapmierināta un protesta reakcija un raudas.

“No 18 līdz 24 mēnešiem sāk attīstīties patstāvība un bērns priecājas būt kopā ar citiem cilvēkiem, uztur sarunas (lieto vārdus, lai veidotu sarunu), reizēm spontāni runā ar lielu prieku” (Landy 2004: 12). Bērns ir paaudzies un kļuvis prātīgāks. Sarunājas ar pieaugušo par pazīstamu tēmu. Ir atbildes reakcija uz pieaugušo lūgumu, attīstās sarunā atgriezeniskā saite. Prot uzdot jautājumus, reizē arī iegūst informāciju priekš sevis. Šajā attīstības posmā viegli sadarboties un iesaistīt bērnu dažādās muzikālās aktivitātēs.

“Visbeidzot no 24-36 mēnešiem bērnam ir attīstījusies verbālā komunikācija. Viņš sāk atbildēt uz jautājumiem. Jautā pēc palīdzības ar diviem vai vairāk vārdiem, uzdod jautājumus, dažādu iemeslu dēļ, lai iegūtu informāciju vai, lai palūgtu kaut ko. Prot lietot garākus izteicienus, deklamē dzejoļus. Patīk klausīties citu sarunas” (Landy, 2004: 12). Bērnam šajā attīstības posmā patīk sarunāties ar pieaugušo un uzturēt sarunu ar dažādiem jautājumiem. Bieži viņš izliekas, ka runā pa tālruni. Prot gaidīt savu kārtu sarunās, prot izteikt komentārus. Mācās iekļauties vienaudžu spēlēs, spēlējoties vairāk sarunājas, prot izskaidrot, ko vēlas. Tēlo, ka dzied dziesmas; nobeigumā kaut ko izmaina.

Bērnam katrā attīstības posmā notiek pārmaiņas, kuru rezultātā bērna dzīve būtiski mainās. Izmaiņas notiek bērna emocionālā attīstībā, un, kad bērns izzīņas procesā ir apguvis jaunas prasmes, tajā brīdī bērns redz pasauli ar citādām acīm.

Mūzikas klausīšanās prasmju veicināšana komunikācijas prasmju pilnveidošanā bērniem līdz trim gadiem

Bērna klausīšanās attīstība notiek jau no dzimšanas, vērojot un atdarinot pieaugušo. Mūzikas klausīšanās brīdī veiksmīgi pilnveidojas komunikācijas prasmes, kā to atklāj I. Klatenberga un norāda, ka „piecu mēnešu vecumā bērns sāk pievērst uzmanību arvien smalkākiem dzirdes kairinājumiem un sāk uztvert pieaugušo pēc balss intonācijas un mīmikas. Toties deviņu mēnešu vecumā bērns koncentrējās uz klusām skaņām un trokšņiem, spēj uzmanīgi un ilgstoši tajos ieklausīties” (Klatenberga, 2014). Šajā attīstības posmā vērsta bērna uzmanību uz dažādām dzīvnieku balsīm gan vizualizējot, t.i. rādot bildes vai kartiņas, gan klausoties ierakstā un vēlāk jau pieaugušā balss izpildījumā.

Savukārt M. Monesori runā par klusumu nodarbības laikā. Viņa atzīmē, ka bērni ir jūtīgi pret katru kairinājumu. Ja ir pārāk daudz kairinājumu, tad bērns kļūst pārmērīgi aktīvs. Bet ja grib, lai bērns nomierinās nepieciešams ir klusums. Tad bērns sāk ieklausīties, dzirdēt, ko viņam

saka, sāk saprast ko domā, ko redz, ko atcerās un ar ko vēlas darboties (Montecori, 2004: 171).

Mūzikas nodarbībās svarīgi izmantot brīdi ieklausīšanos klusumā. Ieklausoties klusumā, bērni ieklausās sevī un visā, kas viņam apkārt, viņi to vēlas darīt vairākkārt, jo neapzināti viņi piedzīvo pozitīvas emocijas. “Tādā veidā bērni saglabā sevī veselīgu un jūtīgu dzirdi, tiek attīstīta koncentrēšanās spējas, līdzsvaro iekšējos psihiskos procesus, var sadzirdēt savas vēlmes un intereses un klusumā veidojas mūzika kā māksla” (Lasmane, 2012: 103).

I. Klatenberga iesaka, kam pievērst uzmanību bērna mūzikas klausīšanās prasmju veicināšanā līdz trim gadiem. Bērni līdz gada vecumam jāradina reaģēt uz pieaugušā balsi un uzmanīgi skatīties uz runātāju. Jāveicina bērna atdarināšanas spējas, jo tās viņam palīdz pilnveidot uzvedību, apgūt valodu, iemācīties dažādas rotaļas. Jāveido prasme ieklausīties un atšķirt dažādās apkārtējās skaņas. Radināt mūzikas pavadībā izmantot skanošos žestus. Jāpievērš bērna uzmanību mūzikas skaņām – ar dziedāšanu vai skandēšanu, lai vēlāk spētu atšķirt dažādas balsis intonācijas un spētu atcerēties atsevišķus vārdus, kuri tika izmantoti dziedāšanas brīdī. Piesaistīt viņa uzmanību uz kustībām, kuras izpilda pieaugušais. Jāveicina, lai visu nomoda laiku būtu priecīgā noskaņojumā, jo smaidot bērns sāk izrunāt dažādas skaņas, vokalizēt un veidot enerģiskas kustības. Jāsekmē redzes – dzirdes attīstība, rādot dažādas kustības, muzikālos tēlus un atskaņojot dažāda rakstura muzikālo materiālu. Jāseko, lai bērns uzmanīgi vērotu pieaugušā radītās rotaļas (Klatenberga, 2014). Pat, ja bērns neatdarina pieaugušā kustības, tomēr skatīties un ieklausoties, bērns atceras iepriekš redzētās kustības. Autore ieteikumi ir cieši saistīti ar mūzikas klausīšanās un komunikācijas prasmju pilnveidošanas mijiedarbību. Klausīšanās brīdī bērns līdzdarbojas ar pieaugušo un tādā veidā pinveidojas komunikācijas prasmes.

Autore turpina, ka gada vecumā jāpilnveido redzes – dzirdes – taustes uztvere, jāveido priekšstati par apkārtējiem priekšmetiem un parādībām, sekmējot vienkāršo domāšanas procesu attīstību. Un divu gadu vecumā līdz trim gadiem bērns jau dažādi spēj reaģēt uz mūzikas un deju melodiju, bērnam ir emocionāla attieksme pret mūziku un emocionālu runu. Sāk izpausties visvienkāršākās dziedāšanas intonācijas: bērns piebalso ar atsevišķām zilbēm, atkārtoti intonācijas. Bērnam attīstas spēja saskaņot kustības ar mūzikas melodiju, veidojas elementāra ritma izjūta. Daudzveidīgākas kļūst bērna kustības mūzikas pavadībā. Seko pieaugušo dziedājumam, intonācijai un dziesmu vārdu saturam (Klatenberga, 2014).

L. Lasmane pirmajā nodarbībā iesaka, ka mūzikas klausīšanās var ilgt 2-3 min., kurā var veidot mūzikas noskaņu bērnu attēlojumā kustībās, attieksmē, žestos, mīmikā un rotaļu kustībās (Lasmane, 2012). Pamazām mūzikas klausīšanās ilgumu palielina no 3-5 min., kura laikā ir iepazīšanās ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem (dinamika, ritms un temps), kā arī ar instrumentiem un to skanējumu (tembrs). Ja tiek atskaņota programmatiska mūzika vai neprogrammatiska. Tiek runāts par dabas tēliem vai mūzikas skanējuma noskaņu. Svarīgi zināt mūzikas klausīšanās laikā ko darīt, ja atskaņo instrumentālu mūziku vai vokālu skaņdarbu. Instrumentālu skaņdarbu var atveidot improvizētās kustībās, bet vokālo skaņdarbu var atveidot kustībās, ieklausoties dziesmu vārdos.

Mūzikas klausīšanās bērniem līdz trim gadiem var organizēt kā tematisku nodarbību, kurā izmanto uzskates materiālus: fotogrāfijas, videomateriālus vai CD sagatavotus materiālus, kuros var redzēt un dzirdēt kāda konkrēta dzīvnieka bildi un balsi vienlaicīgi. Bērns redz un dzird, vienlaicīgi iemācās atdarināt gan redzētā kustības, gan dzirdētā skaņas.

Mūzikas atskaņojumam nav obligāti jābūt ierakstu izpildījumā. Arī pieaugušā priekšnesums – dziesma *a cappella*, klavierskaņdarbs, flautas vai kokles spēle – veidos bērna interesi un koncentrēšanos mūzikas uztverei.

Pedagoga stāstījumam par mūzikas atveidojumu jābūt īsam, spilgtam, tēlainam, virzītam uz skaņdarba satura raksturojumu, kas ietver arī mūzikas izteiksmes līdzekļus. Lai bērnos paspilgtinātu mūzikas skanējuma tempu, dinamiku vai reģistru, var pavadīt ar instrumentu pavadījumu. Pirms atskaņo mūziku, izdalīt bērniem koka instrumentus (kociņi, klabatas, koka karotes u.c.). Atskaņošanas brīdī bērni tiek iesaistīti mūzikas instrumentspēles improvizācijās.

Pieaugušā uzdevums sekot līdzī mūzikas raksturam, turēt vienmērīgu ritmu un mainīt ķermeņa stāvokli, ja tas ir nepieciešams.

Raksta autores muzikālā izglītība un ilgstošā darba pieredze ļauj ieteikt konkrētus skaņdarbus mūzikas nodarbības procesa organizēšanā.

Mūzikas klausīšanās laikā bērni līdz trim gadiem neapzināsies, cik spilgtu komponistu darbus viņi dotajā brīdī klausās. Bet tas nenozīmē, ka viņam pieaugot nebūs atkal ar to jāsaskaras. Tāpēc autore iesaka pievērst uzmanību mūzikas atskaņojuma kvalitātei un kvantitātei. Varbūt bērns nezinās ne skaņdarba autoru, ne nosaukumu, bet dzirdētā skaņdaba melodija bērnam paliks atmiņā vēl ļoti ilgi.

Antonio Vivaldi (1678-1741) koncertu cikls *Gadalaiki*. Šos skaņdarbus var klausīties, izmantojot garas lentas vai caurspīdīgus lakatus. Izmantojot šādus elementus, ir iespējams spilgti atveidot muzikālo tēlu, raksturu un melodisko līniju.

Klausoties Jozefa Haidna (Joseph Haydn, 1732-1809) programmatiskās simfonijas *Rīts, Pusdiens, Vakars*, var izmantot maza izmēra lakatiņus, vienā vai abās rokās.

Ungāru komponista Ferencs Lista (Ferenc Liszt, 1811-1886) koncerttēdes *Rūķu gājieni, Meža šalkas* var klausīties, izmantojot sitaminstrumentus, lai paspilgtinātu ritma struktūru.

Krievu komponista Pētera Čaikovska (Пётр Ильич Чайковский, 1840-1893) daiļradi autore iesaka atskaņot bērniem no dzimšanas līdz gada vecumam, viņu aktīvajā laikā, kad viņi rotaļājas vai ģērbjas. Autore ir novērojusi, ka bērni, klausoties šī komponista daiļradi, ir omulīgāki un reaģē uz mūziku ar ķermeņa kustībām.

Mūzikas klausīšanos var veicināt arī ar rotaļām un dejām. Muzikālās rotaļas var atveidot gan dziedot *a cappella*, gan dziedot un kustoties ar kādu instrumentālu pavadījumu. Piemēram, deja *Zaķīša sapnis* (mūzikas autore E. Putniņa) veicina prasmi komunicēt ar pieaugušo un vienaudžiem, izmantojot atdarināšanu un kustības daudzveidību. Pieaugušo uzdevums piedāvāt bērniem ritmisku muzikālu atskaņojumu un līdzdarboties ar bērniem. Savukārt bērnu uzdevums sekot līdzī pieaugušā un vienaudžu kustībām. Vajadzības gadījumā pielietot kustību variācijas savā dejā. Prognozējamais laiks uzdevuma izpildei 4 minūtes. Norise un instrukcija: 1. daļā bērni stāv uz vietas un imitē gulēšanu, mūzikas 2. daļā visi sadodas rokās un iet pa apli vienā virzienā. 3. daļā visi pietupjas un pieceļas divas reizes. 4. un 5. daļa atkārtojas kā 1. un 2. daļa. Iespējamie varianti uzdevuma paplašināšanai: veidot divus apļus, viens aplis ārpusē, otrs – iekšpusē un kustības paliek tās pašas.

Rotaļa *Dari kā es* ir autores komponēta, tās mērķis ir veicināt prasmi pielietot skanošos žestus un koncentrēšanās spējas. Pieaugušo uzdevums ir organizēt bērnus vienā aplī un sekot līdzī kustību precizitātei. Bērnu uzdevums uzmanīgi klausīties un sekot līdzī nodarbības gaitai. Prognozējamais laiks uzdevuma izpildei 5 minūtes. Norise un instrukcija: 1. daļā visi iet pa apli un dzied dziesmu *a cappella*. 2. daļā apstājas un skatās pieaugušā izpildījumā, kurā tiek atveidoti skanošie žesti. 3. daļā bērniem jāatkārto tikko dzirdētās un redzētās kustības. Iespējamie varianti uzdevuma paplašināšanai: 2. daļu uzticēt kādam bērnam, kurš var precīzi un ritmiski atveidot skanošos žestus, nekavējot ne tempu, ne ritmu.

Pētījuma apraksts

Pētījuma norisei tika izvēlētas trīs bērnu grupas – 14 bērni no 9 mēnešiem līdz 1 gada vecumam; 14 bērni no 1 līdz 2 gadu vecumam, 14 bērni no 2 līdz 3 trīs gadu vecumam. Katrai bērnu grupai tika izstrādāti noteikti kritēriji un rādītāji, kuri tika iedalīti 4 līmeņos (Muzikālās nodarbības novērtēšanas instruments). Pirmais līmenis, kad bērns novēro nodarbības gaitu. Otrais līmenis, kad bērns iesaistās nodarbības procesā un atdarina pieaugušā darbības. Trešais līmenis, kad bērns izpilda vienkāršas improvizācijas (kustību, instrumentu spēles vai dziesmu dziedāšanā) ar pieaugušā līdzdalību. Un ceturtais līmenis, kad bērns patstāvīgi un brīvi piedalās improvizācijās bez pieaugušā līdzdalības. Bērnus novēro divas reizes trīs mēnešu intervālā.

Katrai bērnu grupai tika piedāvātas iepriekš aprakstītās muzikālās aktivitātes, pēc nepieciešamības mainot sarežģītības pakāpi. Pedagoģiskie novērojumi ir veikti nodarbības procesā.

Uzsākot pedagoģiskos novērojumus muzikālajās nodarbībās, 9 bērni līdz gada vecumam vēroja nodarbības gaitu, 4 bērni klausījās un atdarināja pieaugušā darbības, bet 1 bērns piedalījās muzikālās improvizācijās ar pedagoga līdzdalību. Līdz diviem gadiem 8 bērni vēroja nodarbības gaitu, 5 klausījās un atdarināja pieaugušā darbības, bet 1 bērns iesaistījās muzikālās improvizācijās ar pedagoga līdzdalību. Toties līdz trīs gadiem 3 bērni vēroja nodarbības gaitu, 5 bērni klausījās un atdarināja pieaugušā darbības, bet 6 bērni izpildīja vienkāršas improvizācijas ar pedagoga līdzdalību.

Pēc trīs mēnešu intervāla tika veikti atkārtoti pedagoģiskie novērojumi un rezultāti ir sekojoši: līdz gada vecumam 7 bērni ar prieku iesaistījās nodarbības procesā un atdarināja pieaugušā darbības, 4 bērni izpilda vienkāršas improvizācijas ar pedagoga līdzdalību, bet 3 bērni brīvi piedalījās muzikālajās improvizācijās (skat. 1. tabulu).

1. tabula

Novērtēšanas rezultāti no 9 mēnešiem līdz 1 gada vecumam

Bērni 1 gadam / līmenis	Uzsākot nodarbību	Noslēdzot nodarbību pēc trīs mēnešu intervāla
I	9	-
II	4	7
III	1	4
IV	-	3

Līdz diviem gadiem 4 bērni iesaistījās nodarbībās un atdarināja pieaugušā darbības. 7 bērni izpildīja vienkāršas improvizācijas ar pieaugušā līdzdalību, bet 3 bērni patstāvīgi un brīvi piedalījās improvizācijās bez pieaugušā līdzdalības (skat. 2. tabulu).

2. tabula

Novērtēšanas rezultāti no 1 līdz 2 gadu vecumam

Bērni no 1 līdz 2 gadiem / līmenis	Uzsākot nodarbību	Noslēdzot nodarbību pēc trīs mēnešu intervāla
I	8	-
II	5	4
III	1	7
IV	-	3

Līdz trim gadiem 3 bērni iesaistījās nodarbības procesā un atdarināja pieaugušā darbības un 6 bērni izpildīja vienkāršas improvizācijas ar pieaugušā līdzdalību. Bet 5 bērni patstāvīgi un brīvi piedalījās improvizācijās bez pieaugušā līdzdalības (skat. 3. tabulu).

3. tabula

Novērtēšanas rezultāti no 2 līdz 3 gadu vecumam

Bērni no 2 līdz 3 gadiem / līmenis	Uzsākot nodarbību	Noslēdzot nodarbību pēc trīs mēnešu intervāla
I	3	-
II	5	3
III	6	6
IV	-	5

Pētījuma rezultāti liecina, ka, izmantojot iepriekš izstrādātos mūzikas nodarbības ieteikumus, bērniem muzikālā attīstība un komunikācijas prasmes trīs mēnešu intervālā strauji pieaug. Uzsākot nodarbību, 9 bērni no 9 mēnešu vecuma vēro nodarbības gaitu, bet pēc trīs mēnešiem bērni aktīvi iesaistās nodarbībās, atdarinot un līdzdarbojoties.

Bērni no 1 līdz 2 gadu vecumam, uzsākot nodarbību, vēro nodarbības, jo bērni neizprot pieaugušā darbības un prasības, bet pēc trīs mēnešu intervāla bērni ir iepazinušies ar mūzikas pedagogu un viņa prasībām. Bērni labprāt iesaistās un brīvi darbojas mūzikas nodarbībās.

Uzsākot nodarbības bērniem no 2 līdz 3 gadu vecumam, 3 bērni vēro nodarbības procesu. Viņi ir gatavi darboties, atdarināt un rotaļāties ar pieaugušā līdzdalību. Pēc trīs mēnešu intervāla 5 bērni ir gatavi paši radīt dažādas muzikālas improvizācijas. Un pieaugušā līdzdalība viņus tikai virza no atdarināšanu un uz patstāvīgu darbību.

Visās trijās tabulās ir redzams, ka, uzsākot nodarbību, nav 4. līmeņa t.i., patstāvīga darbošanās, bet pēc trim mēnešiem nav 1. līmeņa t.i., nodarbības gaitas vērošana. Tika novērots, ka no pirmā līmeņa uz otro līmeni lēciens notika jau trešajā nodarbībā. Pirmajā nodarbībā bērns novēro nodarbības gaitu un trešajā nodarbībā bērns jau iesaistās darbībā un atdarina pieaugušo.

Secinājumi

1. Organizējot iepriekš izstrādātās mūzikas nodarbības, bērni ātri iesaistās nodarbības procesā, atdarinot pieaugušo vai darbojoties ar pieaugušā līdzdalību.
2. Atklājot bērniem līdz trim gadiem muzikālo prasmju un komunikācijas prasmju attīstību, ir iespējams precīzāk veidot mūzikas nodarbības, atbilstoši viņu attīstības līmenim.
3. Bērna muzikālā attīstība veidojas vienā līmenī ar pirmsvalodas komunikācijas attīstību, tāpēc ir svarīgi mūzikas klausīšanās brīdī izmantot vingrinājumus, kuri vērsti uz komunikācijas attīstību, lai bērns spētu dzirdētās skaņas papildināt ar balss intonāciju, ķermeņa valodu, dabīgiem žestiem un mīmiku.

Summary

Course of human development is forced to realize around itself increasingly society of which he originally as a child and later as an adult are able to establish communication with each other and the ability to perceive the world around him.

Communication is verbal and non-verbal and interaction process. Communication with the adult supports the child's language development, which later on developing musical activities. Child up to two years are using non-verbal communication, from two to three years the child begins to use verbal communication to communicate with an adult.

Adult mission is to respect and support, to understand, to listen and be a model for the child, since it will facilitate the child's participation in musical activities.

Children in the first two years accumulate experience of hearing to two years old hear as an adult. Therefore, the essential listening to music at the time combined with the narration, the images, the movement of the performance and sound imitation.

Children up to three years of language development period, during which the child begins to acquire language skills, communication skills, and gradually begins to yourself to accumulate the ambient sound environment. In this period it is important for the adult response to child-related sounds, vocalization and gestures.

By arranging the above-developed music lessons, the children quickly engage in lessons in the process, mimicking the adults or working with adult participation.

Adult and child mutual communication at the moment, the child in practice to regulate the mutual relations, to develop their communication skills, and are also taught the rules of behaviour.

Musical activities with the participation of an adult with a child, the child successfully involved in training process, learning the language and communication skills, learn to listen and to share also to hear each other.

The main tool for the development of a child's communication skills are personally significant content and meets the interests of his musical activities. Adult mission musical activities is to develop as a musical play, because play is that children are attracted and interested.

For children up to three years, an important musical activity is listening to music. Listening to music at the moment is an opportunity to establish a dialogue with the child and adult gesture and facial expression and vocalisation level. Music listening activity has characteristics which contribute to the child's development of communication skills: it

maybe free and relaxed, so maybe an interactive and diverse, one which children are interested and motivated to the participation and collaboration.

Literatūra un avoti

1. Blūmentāle, I., Kalēja, I., Klatenberga, I., Kušče, S., Vabale, A. (2014). *Rokasgrāmata runas, valodas un dzirdes attīstībā un traucējumu izziņāšanā*. Rīga: Jumava, 29-42.
2. Landī, S. (2004). *Bērna emocionālā audzināšana. Vecāku apmācības programma*. Tulk. no angļu val. E. Ozola. Rīga: Jumava.
3. Lasmane, L. (2012). *Muzikālā audzināšana pirmsskolā*. Rīga: Raka.
4. Lūse, J., Miltiņa, I., Tūbele, S. (2012). *Logopēdijas terminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: Raka.
5. Mārtinsone, K. (2011). *Mākslu terapija*. Rīga: Raka.
6. Журба, Л. Т., Мастюкова, Е. М. (1981). *Нарушение психомоторного развития детей первого года жизни*. Москва: Медицина.
7. Исенина, Е. И. (1986). *Дословесный период развития речи у детей*. Москва: Саратовского университета.
8. Кирнарская, Д. К. (2004). *Музыкальные способности*. Москва: Таланты – XXI век.
9. Королева, И. В. (2009). *Кохлеарная имплантация глухих детей и взрослых. Специальная педагогика*. Санкт-Петербург: Каро.
10. Монтессори, М. (2005). *Дети – другие*. Москва: Дом КАРАПУЗ.
11. Монтессори, М. (2008). *Методика раннего развития*. Москва: Эксимо.

CREATING A TRADITIONAL ORCHESTRA FOR THE NEEDS OF SPECIAL EDUCATION

Tradicionālā orķestra izveide speciālās izglītības kontekstā

Joannis Makris (Ioannis Makris)

High School of Pedagogical & Technical Education (ASPETE)

e-mail: makrisconductor@yahoo.gr

Abstract. *The creation and teaching of a musical ensemble constitutes a complex process. The process becomes all the more complex when it entails the needs of Special Education. The goal of the present study is to present the teaching of a traditional orchestra to individuals suffering from intellectual deficits. Our methodological framework is anchored on: (a) Applied Behavior Analysis (Miller, 1962; Krumboltz & Krumboltz, 1972; Gibbs & Luyben, 1985; Kazdin, 1984) with the help of technology (Makris, 2015); and (b) the analysis of the mathematical law governing musical pleasure (Makris, Mullet, 2003). More specifically, we will be analyzing the manner in which we can create and teach a traditional orchestra to mentally disabled individuals through the application of the model “visual stimulus” – “psychophysical reaction”. The gradual shaping of behavior entails progressive reinforcement and not anticipation of perfection, the motive of the mentally disabled individuals to participate and be included. The results presented in the graphs confirm in practice the success of the present endeavor.*

Keywords: *Traditional orchestra, musical enjoyment, intellectual deficit, applies behavior analysis.*

Introduction

We become aware of the world around us (shapes, forms, sounds, etc), in other words, we receive information for the existence of stimuli emitted by an environment through a sensory organ which conveys the stimulus to the brain where the stimulus is processed further on the basis of the experiences we are in possession of. Our sensory receptors (eyes, ears, etc) are linked to corresponding neural pathways which are parts of the brain involved in sensory perception and form sensory systems: vision, the auditory (hearing) system, olfaction (smell), somatic sensation (touch), the gustatory system (taste), and the vestibular one (this last one entails how we sense the extent of our muscles and the movements of all parts of our body). The brain perceives the stimuli with the help of cognitive processes (Anderson 1981a, 1991, 1996). Still, our sensory receptors are limited when it comes to environmental stimuli. In operant conditioning, antecedents (events preceding the manifestation of a behavior) provide us with information as to which behaviors have positive results and which ones lead to negative results. Applied behavior analysis is the application of the principles of the theory of Behaviorism (Miller, 1962; Krumboltz & Krumboltz, 1972; Gibbs & Luyben, 1985; Kazdin, 1984; Gibbs, J. W., & Luyben, P. D. 1985) on learning with a view to modifying behavior. An indispensable requisite for such an application is the clear and explicit definition of the behavior we wish to change, the thorough evaluation of the behavior we wish to change, and the analysis of the antecedents and the reinforcers which may be contributing to the perpetuation of the inappropriate or undesirable behavior. On a theoretical level, that means that researchers must employ an initial measurement of behavior (A). Next researchers apply the intervention (B) which they must interrupt in order to verify whether the behavior returns to its initial level (A). Last researchers proceed to restoring the intervention (B). However, application of the above approach is difficult to carry out word for word. For that reason, in practice, researchers operate as follows:

- (1) define clearly the behavior they wish to change and pinpoint that behavior’s current level;
- (2) Design / Plan a specific intervention based on the antecedents, on consequences, or both;
- (3) Monitor the results and proceed to amending the intervention when necessary.

One way of avoiding problems is by gradually shaping behavior, a practice known as the successive approximations strategy. It entails gradual reinforcement and not anticipation of perfection. One approach to the definition of those “baby” steps is the project analysis first applied by R. B. Miller (1962). The Miller system begins by defining the final result ultimately desired. In essence, the definition entails that which the trainee must be in a position to carry out by the end of the program. Next, the steps that will lead the trainee to the final goal must be defined. That process simply “breaks down” skills and processes into sub-skills and sub-processes. Krumboltz & Krumboltz (1972) describe the following three methods that can be employed in the gradual shaping of behavior: (1) trainers reinforce each sub-skill; (2) trainers reinforce improvements in terms of correctness; and (3) trainers reinforce longer and longer periods of performance and participation. Many are the forms of behavior which can be improved through gradual shaping and that holds especially true of skills which can be learned by an individual by means of perseverance, patience, increased correctness, and further practicing (Lee Heward, 2011; Woolfolk, A. 2005).

Aim

The aim of the present study is to create a traditional orchestra. To do so, we came up with a behavioral model which, schematically, can be expressed as follows:

Appropriate stimulus → Reaction or Appropriate (codified) Optical Stimulus → Specific psycho-physical reaction to a certain musical instrument.

More specifically, we proceeded as follows:

(1) The music was broken down into components that could be worked on independently of each other (tempo, chords, melody, bass).

(2) The components were then codified using a specific color code which gives the orders for certain psycho-physical functions to take place.

(3) Certain musical instruments were modified and adapted so that the participants playing them could use them with greater ease.

(4) An apparatus generating visual signals (stimuli) was constructed in such a way as to be functional and effective. It was named the “Makris” Pedal Switch Visual Signal Generator (Makris, 2015).

Materials

From birth to death, music is everywhere around us at any given moment of our daily life. To some, music is the means towards emotional expression while, to others it brings entertainment and aesthetic pleasure. However, music fulfills other functions as well especially where Special Education is concerned (Makris, Macri, 2009):

Music (1) is a psycho-somatic reaction; (2) is a means of communication; (3) carries emblematic significance; (4) reinforces compliance to social norms; (5) validates social institutions and religious rituals; (6) contributes to the continuity and stability of a culture; and, last, (7) contributes to social cohesion.

Music is comprised of a series of components which are independent of each other. Research has proved that law under which musical pleasure function in tandem with tempo, melody, tonality, and timbre (tone color) is cumulative (Makris, Mullet, 2003). In the case of the present study, it helps us select the musical instruments which, in turn, will be chosen by the handicapped individuals participating in the study.

The materials we employed in the present project were: (a) a pedal switch generator of visual signals; and (b) a number of traditional musical instruments adapted to the handicapped participants' needs. In essence, the pedal switch generator is a tool through which we send visual signals in real time to the orchestra members active in performing a song. The apparatus comprises (a) a Controller which is a series of pedal switches. Every time they are pressed by

foot, the switches activate their corresponding Responders, a series of colored light bulbs. The color assigned to each light bulb on the basis of a predetermined color code represents a specific chord such as the Tonic Chord, the Dominant Chord, etc.

The following musical instruments were chosen on the basis of their capacity to interpret Greek traditional music: Guitar, Baglama, Bouzouk, Ukelele, Santur, Electric Piano, Accordion, Plan Flute, and several types of percussion instruments. The fact that some of the handicapped children were also mobility challenged led us towards making certain modifications to the instruments. For instance, tuning the guitar to the usual E-B-G-D-A-E was modified to G minor-C-G-C-G-C. Tuning the Ukelele to the classic A-E-C-G was modified to G-E minor-C-G. The direct result of such tuning modifications was that the player could strum the strings free without having to apply any pressure with the left hand in order to obtain the Cm Chord. We also placed stickers on each musical instrument whose colors fully conformed to the color code we had determined.

Method

A musical work can be broken down into the following structural elements (Amarantidis, 1990): (1) melody; (2) chord; (3) bass; and (4) tempo. Out of those four structural elements, chord, bass, and tempo can be rendered by visual signals. Among those three, tempo requires the simplest handling: all it needs is a visual Led metronome readily available in the market. The Led light's ON and OFF functions taking place at a specific tempo can lead individuals with diminished learning functions to follow the tempo while playing at the same time a percussion instrument (tambourine, goblet drum).

At this point, attention should be drawn to the following issue concerning the structural elements “chords” and “bass”: The basic chords can be modified to correspond to a certain color. For example, the Tonic chord could correspond to red, the Dominant chord to yellow, and the Subdominant one to green. The alternation of the visual signals corresponding to specific chords can be accomplished in real time by the Controller mentioned earlier which, in essence, is a system of pedal switches. Thus, when pressed, the “red” pedal would transmit a command to a Responder which, in our case, is the red light bulb which prompts us to play the Tonic chord. More specifically, if we are at the Do-major scale, we need to play the Do-major chord at the very moment the light bulb goes red. By pressing the yellow pedal switch, the yellow light bulb responds by lighting up. According to that stimulus we must in turn respond by playing the Dominant chord which, on the Do-major scale, is the Sol-major chord. In a similar manner, when the green light is on we should play the Fa-major chord. When we are in the Re-major scale, the Tonic chord (the Re-major chord) will have been modified to correspond to the red light, the Subdominant chord (the Sol-major chord) to the green light, and the Dominant Chord (the La-major chord) to the yellow light. In that way, we succeed in having specific chords correspond to specific visual stimuli. Additionally, the method makes it possible to set a predetermined tempo interpreted by those playing the percussion instruments.

A traditional orchestra is composed of more instruments which belong to different techniques. The piano, harmonium (pump organ), and accordion are all in the keyboard instrument category. The guitar and the ukelele are in the string instrument category, while the fipple flute belongs to the wind instruments. The modifications we made to the musical instruments involved placing color stickers on them. In that way, the children with special needs participating in the orchestra and playing a keyboard instrument, for example, would know that when the red light goes on they must press the keys marked with red stickers. The same applies to yellow and green. Similar color stickers were placed on the string instruments and the fipple flute. Melody was a component handled by having the song assisted by a solo instrument which is normally played by us, the trainers. The absence of light meant that a new song was about to begin while commencement of the orchestra's repertory was signaled by a light going on. A blue

light signified that all orchestra members had to stop playing their instruments at that very moment.

Results

The methodology so far described aims at teaching individuals with intellectual deficits how to play musical instruments and form a light orchestra through the help of technology. On the basis of the above:

(1) The animateur, assisted by technology, can easily create a visual repetitive signal that guides the tempo. That repetitive signal will be used in steering the individuals who will be involved in keeping the tempo to accompany the specific work or song they have undertaken to perform.

(2) In real time, the animateur can create with the same ease alternating visual signals based on the color code previously developed that will help in the alternation of the chords and of the basso. Those alternations will need to be followed by the individuals who will accompany the musical work or song.

(3) It is paramount that the component Melody be assisted by a solo instrument usually played by the musician or animateur. That is the musical instrument that the individuals or choir singing will be called upon to follow.

It is thus evident that, assisted by technology, we create a methodology on the basis of which, at a behavioral level, we prompt an instant reaction by the individuals and their direct participation in a music group. At the same time, participants acquire appropriate training and gain in socialization skills. In other words, the approach is both innovative and greatly benefits program participants.

A year ago, the present methodology began being clinically implemented at the “Lilian Voudouri Workshop”, a Day Care & Activity Center that is part of the Lilian Voudouri Foundation in Athens. It has been hugely successful as proven by the children’s response and increased functionality, socialization, and coordination within the group and by the ultimate musical result. The clinical implementation and development off the present methodology has helped us draw series of conclusions. Apart from its innovative nature, the methodology also shows strong evidence of increased functionality. However, as methodologies go, it does have one drawback: The individual manning the “Makris” Pedal Switch Visual Signal Generator must be a musician and be thoroughly familiar with the works to be performed by the orchestra.

Summary

The children with special needs that were the subjects of the present methodology were greatly reinforced in terms of the knowledge they acquired. In fact, the speed at which the children learned the color code was impressive.

The following graph displays certain measurements that were carried out and entail the children’s reaction and focused attention times (rehearsals).

Those graphs revealed that the children, in their pursuit of following the music, increased the time during which they could focus and pay attention to the visual signals. What is more, many were the cases of children whose memory improved especially when it came to their skills. More specifically:

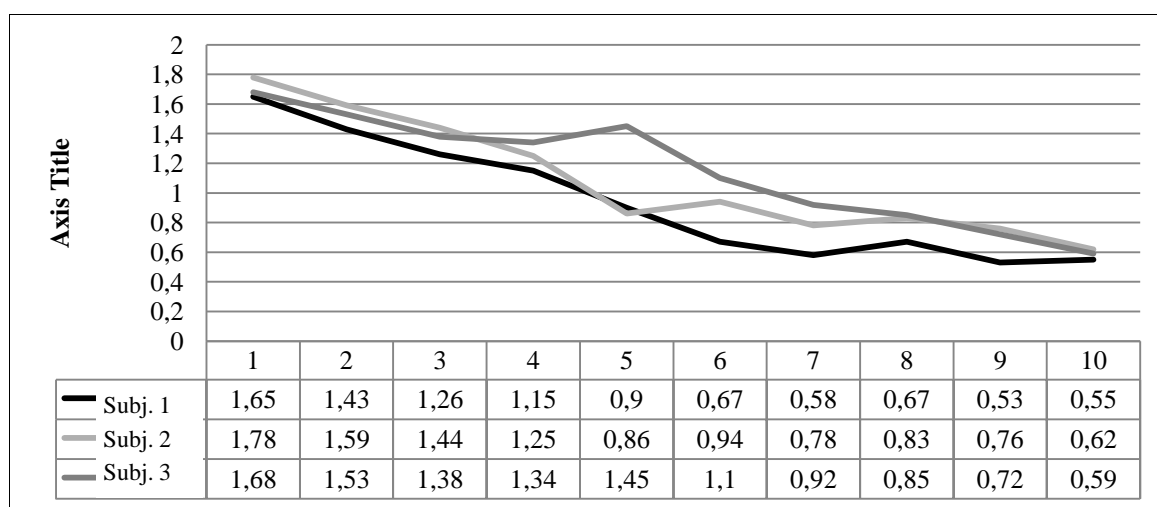
1. By participating in the orchestra, the children with special needs at the “Lilian Voudouri Workshop” greatly increased their socialization skills through their active participation and involvement. To a great extent, the children were able to demonstrate their self-expression skills within a group and improve their self-control.
2. The children’s degree of movement also increased through their participation in the orchestra and through their playing one of the musical instruments. It should be noted that musical instruments were selected on the basis of how much pleasure they

gave to each one of the handicapped children. Some of the children even went so far as to try and play two instruments so as to improve their mobility.

3. Participation of the children in a light orchestra constitutes a means of indirect training and cultural sophistication.
4. The interpretation of songs contributed greatly to the development of the children's emotional world. It is worth noting that in this manner we were able to lead the children to the fourth (and marginally the fifth) level of Maslow's hierarchy of needs pyramid (Maslow, 1954).
5. Communication between and among orchestra members grew and developed to a great extent given that the children acted as a group focused on a specific goal.
6. Participation of the children in the orchestra was instrumental in creating an atmosphere of fun and relaxation.

Table 1

Time of reaction in optical stimulus (3 subjects – 10 rehearsals)



At present, we are in the process of improving the “Makris” Pedal Switch Visual Signal Generator and further evolve the method by means of computer and MIDI technology so that we may bring about the appropriate modifications and make the apparatus' use more accessible to other scientific groups (psychologists, work therapists, special education teachers, etc), without musical knowledge being a requisite for the apparatus' user. Last, use of the “Makris” Pedal Switch Visual Signal Generator can apply to other arts other than music such as dance and drama by a corresponding codification of movements or expressions, respectively.

Kopsavilkums. *Muzikālo ansambļu izveide un mācīšana ir sarežģīts process. Šis process kļūst vēl komplicētāks speciālās izglītības kontekstā. Šī pētījuma mērķis ir nodemonstrēt, kā notiek tradicionāla orķestra izveide un sagatavošana, ja orķestri veido dalībnieki ar garīga rakstura traucējumiem, izmantojot „vizuālā stimula” - „psihofiziskās reakcijas” modeli. Metodoloģija ir balstīta uz pakāpenisku dalībnieku uzvedības veidošanu un nostiprināšanu. Diagrammā atklātie rezultāti apliecina, ka pūles nodrošina praktiskus panākumus.*

List of Literature and Bibliography

1. Amarantidis, A. (1990). *The tonal music system*. Text in Greek, Athens: ed. Papagrigoriou - Nakas.
2. Anderson, N. H. (1981a). *Foundations of information integration theory*. San Diego, CA: Academic Press.
3. Anderson, N. H. (1991). *Contributions to information integration theory (vols. 1, 2, 3)*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
4. Anderson, N. H. (1996). *A functional theory of cognition*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
5. Gibbs, J. W., & Luyben, P. D. (1985). Treatment of self-injurious behavior: Contingent versus noncontingent possible practice over – correction. *Behavior Modification*, 9, 3-21.
6. Lee Heward, W. (2011). *Childrens with Special needs, an introduction to the special education*, text in Greek, Athens: Topos.

7. Kazdin, A. E. (1984). *Behavior modification in applied settings*. Homewood, IL.: Dorsey Press.
8. Krumboltz, J. D. & Krumboltz, H. B. (1972). *Changing children's behavior*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice - Hall.
9. Maslow, A. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harper.
10. Makris I., (2015). Innovation and use of technology in Special Education, *Erkyna*, Athens: Panhellenic Scientific and Educational Association of secondary Education PA.P.E.D.E.
11. Makris, I., Macri, D. (2009). *Introduction to Music Therapy*, text in Greek, Athens: ed. Grigoris.
12. Makris, I., Mullet, E. (2003). Judging the pleasantness of contour – rhythm – pitch – timbre. *American Journal of Psychology*, vol 116(4), p. 581-611.
13. Miller, R. B. (1962). Analysis and specification of behavior for training. In R. Glaser (Ed.), *Training research and education: Science edition*, New York: Wiley.
14. Woolfolk, A. (2005). *Educational Psychology*, text in Greek, Athens: ed. Ellin.

JURA KARLOSNA INSTRUMENTĀLAIS, VOKĀLAIS UN KORA TEĀTRIS

Instrumental, Vocal and Choir Theatre of Juris Karlsons

Andris Vecumnieks

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

e-pasts: andris.vecumnieks@jvlma.lv

Abstract. *The purpose of this article is to introduce the instrumental, vocal and choir music of the Latvian composer Juris Karlsons (*1948) in the context of music theatricality research. The article is based on discoveries and conclusions outlined in the doctoral thesis “The Theatricality Phenomenon in Music. Theatrical Space of Juris Karlsons”. The author introduces the current issues of theory and artistry in the instrumental theatre genre, as well as the contribution of Juris Karlsons to this genre and composition technique of the late 20th century. The thesis employs the following research methods:*

- *theoretical methods (research studies): method of abstract analysis (gathering and evaluation with the purpose to create a general background) – studies of theatricality theory, studies of musical theatricality theory, analysis of Karlsons’ oeuvre;*
- *methods of musicological analysis: approach to Karlsons’ works based on the genre analysis and classification method, defining and describing of the immanent characteristics, as well as musical style analysis method;*
- *empirical and deductive methods (contributed from personal experience) – research, comparison and evaluation (determination of tendencies and guidelines), personal perception experience, observations and discoveries, writing and publishing articles for scientific conferences, music history lectures at JVLMA, secondary music schools and other institutions, own conductor’s experience;*
- *semiotic method (significance of a system of symbols in Karlsons’ oeuvre);*
- *data processing methods – evaluation, comparative analysis and systematization, including hypothetical modelling;*
- *comparative research methods, providing parallel view comparison of musical practices, Karlsons’ oeuvre, as well as other means of expression in music and other arts – music and theatre, music and literature, music and visual arts;*
- *methods of selection – evaluation of scientific research works and selection of analytical works;*
- *field research methods – interviews with Karlsons and his contemporaries.*

Keywords: *literary studies, personification of symbols in allegoric images, sacral vocal-instrumental poem, synthesis of instrumental and sacral, verbal theatre.*

Ievads

Raksta mērķis ir iepazīstināt ar latviešu komponista Jura Karlsona (*1948) instrumentālo, vokālo un kora mūziku mūzikas teatralitātes pētījuma kontekstā. Raksta pamatā ir promocijas darba “Teatralitātes fenomēns mūzikā. Jura Karlsona teātra telpa” veiktās atziņas un secinājumi. Šajā sakarā raksta autors iepazīstina ar instrumentālā teātra žanra teorētiskajām un mākslineiciskajām aktualitātēm, kā arī Jura Karlsona piensumu šajā 20. gs. noģales žanra un kompozīcijas tehnikas laukā. Darbā izmantotas sekojoģas pētnieciskās metodes:

- teorētiskās metodes: referatīvģas analģzes metode, kas iekļauj teatralitģtes teorģjas un mūzikas teatralitģtes teorģjas studģjas, kā arī J. Karlsona daiļrades pētniecģbu;
- muzikoloģiskģas analģtiskģas metodes: J. Karlsona darbu analģze, kas iekļauj–ģanra analģzes un klasifikģcijas metodi (imanto pazģmju noteģģģana un apraksts), kā arī mūzikas stilistiskģas analģzes metode;
- empģriskģas un deduktģvģas metodes: tendenģu un vadlģnģju konstatģcija, personiskģas uztveres pieredģe, novēroģumi un atziņas; diriģenta pieredģes vģrtģjums;
- semiotiskģas metodes, pētoģ zģmju sistģmas noģģģmi J. Karlsona daiļradģ;
- datu apģrģdes metodes: vģrtģjums, salģdzinoģģ analģze un sistematģzģcija, t. sk. hipotģtģska modelģģģana;

- salīdzinošā pētījuma metodes, kas atklāj mūzikas prakses, J. Karlsona daiļrades, kā arī mūzikas u.c. mākslu izteiksmes līdzekļu salīdzinājumu paralēlskatījumu jomās (mūzika un teātris, mūzika un literatūra, mūzika un vizuālā māksla);
- selekcijas metodes: zinātniski teorētisko darbu izvērtējums un analītisko darbu atlase;
- lauka pētījumi: intervijas ar J. Karlsonu un viņa līdzgaitniekiem.

Instrumentālais teātris

Instrumentālā teātra žanrs, kas kā patstāvīgs mūzikas žanrs radies 20. gs. otrajā pusē, jau nosaukumā norāda uz teatrālu performativitāti un mūzikas recepcijas audiāli vizuālo sintēzi, kur skatuviskā darbība kļūst par mūzikas izteiksmes līdzekli. Instrumentālā teātra teatralitātes ietekme lielākoties ir ārēja, un tā izpausme ir maksimāli atklāta – kā jau tas ir raksturīgs priekšnesuma teātra tipam, ko pārstāv instrumentālais teātris. Instrumentālais teātris ir “ritualizēts koncerta akts, kurā svarīgi kļūst muzicēšanas redzami pavadošie elementi – mīmika, žesti, kustības” (Fischer-Lichte, 2010b: 7). Ārpusmuzikālās “darbības” kļūst par prioritāru mūzikas izteiksmes līdzekli, muzikālie elementi – par sekundāriem performances palīglīdzekļiem. Tā ir sava veida mākslinieciska muzikāla provokācija: „Instrumentālais teātris noraida muzikālā strukturālisma zinātnisko kategoriju, atdala un atsvešina mūziku ne tikai no sistēmām, koncepcijām, determinācijām, tehnikām u.c., bet arī no lietām, parādībām, fenomeniem” (Капаев, 2014). Karajevs atzīst, ka “instrumentu teātris ir arī absurda teātris (Semjuels Bekets, Ežēns Jonesko, Jans Mrožeks), jo mūziķi nevis spēlē instrumentus, bet “spēlē teātri”, un tā rašanās laiks pēc Otrā pasaules kara ir estētisks „grūdiens” un kultūrprocesu izvirdums” (Капаев, 2014). Šajā sakarā zīmīgs ir Farhada Karajeva skaņdarbs *Gaidot...* – mūzika izpildīšanai (*no krievu val. исполнение*), atskaņošanai uz teātra skatuves, kas ir rakstīta kā Beketa *Godo gaidot* muzikālā parafrāze. “Instrumentālais teātris ir kā ēnu teātris, kam raksturīgs paradoksālais duālisms – kontrasti: ledus un liesmas, āmurs un lakta, gaisma un ēna, „Baltais un Melnais”, fiziķi un liriķi...,” poetizē Karajevs (Капаев, 2014).

Pēc Marinas Visockas domām instrumentālā teātra raksturīgās iezīmes ir šādas: adeterminācija, paradokss, metaforisms, absurda komisms kā instrumentālā teātra izpausme; skaņas dramaturģija kā prioritārais instrumentālā teātra izteiksmes līdzeklis; postmodernisma paradoksālais duālisms; divkāršs kodējums (teātris teātrī, pat teātris kvadrātā kā instrumentālā teātra estētiskā dimensionālā koncepcija); mūzika mūzikā un variācijas par mūziku kā instrumentālā teātra mākslinieciskais virszdevums; citāti un to dramaturģiskās funkcijas kā instrumentālā teātra valodas vērtējums, hepenings kā instrumentālā teātra un hepeninga identitāte (Высоцкая, 2009). Muzikālās valodas kontekstā interesanta ir M. Visockas tēze: “Komunikācijas sabrukums noved pie valodas – komunikācijas līdzekļa un instrumenta – sabrukuma,” un termina mīnus-komunikācija lietojums. Noslēgumā tiek piedāvāta atziņa, ka “mūzika un kompozīcija ir grandioza un daudzšķautņaina mistifikācija” (Высоцкая, 2009).

Vērtējot instrumentālo teātri, Jānis Torgāns norāda arī uz pārspilējumiem instrumentālā teātra īstenošanā: “Ir lasīts par opusiem, kuru gaitā atskaņotājs izģērbjas, kails sēžas vannā un izvilina dažas skaņas no čella u.tml.” (Torgāns, 1983: 25).

Instrumentālā teātra žanra rašanās vēsturisko rezumējumu piedāvā Tatjana Kuriševa: „Šī intensīvā procesa [mūzikas teatralizācija] galarezultāts ir 20. gs. mūzikas mākslas fenomēns – instrumentālais teātris, kura divi svarīgākie izpausmes veidi – priekšnesuma (izrādīšanās) teātris (*krievu val. театр представления, показ*) un pārdzīvojuma teātris (*krievu val. театр переживания, перевоплощения*) ir 20. gs. instrumentālās mūzikas attīstības pamats un galvenie virzieni” (Курешева, 1984: 38-44). Viņa norāda arī uz instrumentālā teātra (instrumentālās mūzikas teātra, mūzikas instrumentu teātra) īpatnībām (performanci, instrumentālo teātri kā spēles koncertžanru un komponistu kā aktieriskās telpas režisoru) un izteiksmību (komplekso iedarbību uz skatītāju / klausītāju, spēles stihiju, jaunu kontaktu meklējumus ar izpildītājiem un daudzpusīgu kontaktu meklējumus ar klausītāju, jaunu akustisku iespēju un risinājumu

meklējumus, skatītāju / klausītāju telpas paplašināšanos un modifikāciju, kas arī izpaužas kā teatralitātes mobilitāte tās neprognozējamā iespējamībā ikkurā vietā un laikā un „lomu” pārdale starp klausītāju un izpildītāju (Курьшева, 1984: 38-44).

Īpašs instrumentālā teātra gadījums ir t.s. **muzikālais hepenings** – absolūti performatīva multiprofesionālā akcija, kad muzikālā opusa laikā notiek apzinātas komponista partitūrā paredzētas skatuviskas un performatīvās darbības. Savdabīgs hepenings ir gan Alfrēda Šnitkes 1. simfonija, kuras polistislistisko tehnoloģisko risinājumu Marks Aranovskis nodēvējis par “muzikālo Bābeli” (Арановский, 1979: 160). Piedāvājot šīs simfonijas analīzi, M. Aranovskis norāda uz savdabīgo muzikāli teatrālo pirmsspēli (*krievu val. nпредузпа*), kur “mūzikas kā sakārtotas skaņas secības tapšana realizēta kā skatuves darbība” – mūziķi pa vienam uznāk uz skatuves, pretēji J. Haidna iecerei – pa vienam aiziet prom (Арановский, 1979: 159-170). „Instrumentu skaņošanai jāpasaka priekšā klausītājam, ka skaņa būs personāžs” (Арановский, 1979: 166). Interesanta ir arī atsauce uz krievu režisoru Jurija Zavadska un Jurija Ļubimova ideju dramatiskajā teātrī iekļaut teātra darbībā skatītāju zāli un foajē. Hopeningi un performances ir 20. gs. tetralitātes izpausmes, kuras raksturo teātra žanra klātbūtni visos mākslas veidos un rada pilnīgu saplūsmi, taču te diferencēt mūzikas, teātra un citu mākslu robežas ir praktiski neiespējami. Šajā kontekstā var izcelt instrumentālā teātra žanru kā absolūti unikālu, kur notiek ārējo ietekmes un iedarbības faktoru sintēze ar iekšēju teatralitātes izpausmi. Tieši izteiksmes līdzekļi kombinācijā ar saturu rada divu mākslu – mūzikas un teātra – mijiedarbības un komunikācijas aktu, kur instrumentālais teātris darbojas gan kā žanrs, gan arī kā izteiksmes līdzeklis.

Lai gan instrumentālā teātra žanrs tīrā veidā J. Karlsona jaunradē sastopams ļoti maz, tikai jaunībā kā eksperiments, teatralitātes zīme jaušama daudzos viņa vokālajos, kora un instrumentālās kamermūzikas žanra darbos. Tāpēc runāšu gan par instrumentālo teātri J. Karlsona daiļradē, gan arī par teātra zīmēm (elementiem) šajos mūzikas žanros, kuru izpausme daudzos gadījumos ir daudz tuvāka iekšējai pārdzīvojumam teātra, nevis ārējai priekšnesuma teātra izpausmei.

Teātra zīmes Jura Karlsona instrumentālajā teātrī

Instrumentālā kamermūzika ir ļoti plaši pārstāvēta J. Karlsona skaņdarbu sarakstā. Te ir gan skaņdarbi solo instrumentiem, gan dueti, gan trio un kvarteti¹. Daudzos gadījumos tā ir starpžanru mūzika, kas ir tuva sakrālajam ceremoniālam. J. Karlsona solo kamermūzika ir rakstīta tikai taustiņinstrumentiem (klavieres, ērģeles, klavesīns), klaviermūzikā dominē konceptuālas sonātes un bērnu mūzika (prelūdijas, latviešu tautasdziesmu apdares), skaņdarbos divām klavierēm dominē bērnu mūzika un polifonais *Prelūdijas un fūgas* žanrs, turklāt ar visa cikla realizācijas mēģinājuma tendenci (darbi ir dažādās tonalitātēs), taustiņinstrumenti iekļauti arī visos duetos, trio un arī kvartetos. Mūzika klavesīnam aprobežojas tikai ar vienu skaņdarbu, savukārt žanriskais piedāvājums ērģeļmūzikā ir pietiekami plašs un koncentrēts – barokāla polifonija, romantiskā fantāzija un poēma kā arī „pilnvērtīga” ērģeļu sonāte. Zīmīgi, ka diviem čelliem domātajos darbos ir impresionistiski konceptuāls filosofisks zīmes vēstījums.

20. gs. otrajā pusē daudziem komponistiem akadēmiskās klavieres nav aktuāls mūzikas instruments, jo klausītājam grūti no jauna piedāvāt ko inovatīvu un saistošu. Savukārt J. Karlsons izmanto šā instrumenta bezgalīgās tembrālās un tehniskās iespējas. Karlsona daiļradē nav pārstāvēts klasiskais klavieru trio žanrs – visi komponista trio ir ar pūšaminstrumentiem, kur dominē flauta, kas kombinējas ar vijoli vai čellu. Taču ir sastopams klasisks klavieru kvartets un stīgu kvartets; daudzi kamermūzikas darbi ir radušies pēc konkrētu mākslinieku iniciatīvas un / vai ir veltījumi tiem. Tas arī nosaka sastāva īpatnības un specifiku.

¹ Klavieru sonātes var analizēt arī koncertiskuma problēmas kontekstā.

procesija. Verbālais teātris izpaužas kā simbolu zīmes, nevis sižetisks literārs vēstījums: „Kompozīcijas idejas ass ir reliģiskas ceremonijas asociācija – mises centrālā daļa, kad pār klātesošajiem tiek pacelta dievmaize – kā uzlecošs Mēness, kas apgaismo mūs, rādot patiesības ceļu: upurēšana, pielūgsmē, apzināšanās, atbilstība, trausla cerība, zaudējums un apskaidrība, dvēseles līdzsvars...” (Karlsons, 2014d). J. Karlsonam tuvie tēlu pretmeti – „spēcīgas emocijas un kontrastu dramaturģija” (Karlsons, 2002) – ir aktuāli arī sakrālajā kameramūzikā.

„Lai izprastu un patiesi uztvertu jaunu (citu) skaņdarbu (jebkuru mākslas darbu – gleznu, literāru sacerējumu, arhitektūru u.c.) ir nepieciešama asociatīvā pieredze, kas ietver gan intelektuālo pieredzi, gan profesionālo pieredzi, gan emocionālo pieredzi. Tikai tad, kad visas šīs pieredzes saslēdzas vienā sistēmā, mums rodas iespēja tuvināties mākslas darba būtībai. Pasvītāju – tuvināties. Visu atklāt mums neizdosies, jo īsts mākslas darbs vienmēr paliks noslēpums. Tas dzimst no dvēseles nojautām” (Karlsons, 2014d). Lūk, tāds ir šī skaņdarba, sakrālās mūzikas un visas Karlsona daiļrades kredo. Šie darbi, ko var dēvēt par „mikroadorācijām”, piedāvā vokālā un instrumentālā teātra sintēzi, ir savdabīgs starpžanrs – pāreja no instrumentālās uz vokālo kameramūziku.

Jura Karlsona vokālais teātris

Savdabīga ir instrumentālā teātra izpausme vokālajā mūzikā. Vokālā žanra “ģenētiskais kods” (Бахтин, 1979) *a priori* ieprogrammē šīs mūzikas teatralitāti. Vokālās mūzikas teatralitāte spilgti izpaužas pat „intīmajos” kameramūzikas vokālajos žanros – solodziesmās, romancēs, it sevišķi vokālajos ciklos. F. Šūberta aizsāktie vokālie cikli *Skaistā dzirnavniece* un *Ziemas ceļojums* kā arī R. Šūmaņa *Dzejnieka mīla* un *Sievietes mīla un dzīve* būtībā ir monodrāmas, monooperas, vienas personas dzīves „intīmās lappuses”, kur tekstam ir izšķiroša nozīme „teātra izrādes” saturiskās slodzes atklāsmē. Vokālists, dziedātājs principā ir vairāk aktieris, kurš tiek speciāli apmācīts aktiermeistarībā „darboties uz skatuves” operas uzvedumos. Tādēļ tas instrumentālais teātris, kurā tiek izmantota arī dziedāšana, kā teatrāls tiek uztverts krietni spilgtāk nekā tīri instrumentāls – līdzīgi kā visa vokālā mūzika. To var saskaņot jau F. Šūberta vokālajos ciklos, par A. Šēnberga melodrāmu *Mēnessērdzīgais Pjero* un L. Berio *Sekvenci* nemaz nerunājot, kuri principā ir sacerēti aktrisei, nevis dziedātājai, veidojot verbālo teātri. Vārds un skatuviskā darbība kļūst par mūzikas izteiksmes līdzekli, tādējādi instrumentālajā teātrī vērojama interpreta multispecializācija; performances dalībnieks (mūziķis vienlaikus ir dziedātājs, dejotājs, aktieris un reizēm arī skatītājs) ir teatrālais elements, kas sāk iezīmēt ne tikai žanru, bet arī profesiju integrāciju. Melodeklamācijas gadījumā aktieriskajam tekstam ir prioritāra loma – mūzika tikai ilustrē verbālo priekšnesuma aspektu. Vokālās mūzikas piedāvājums ir ārkārtīgi plašs – no dziesmām un romancēm līdz dzejai un dzejoļiem ar pavadījumu (P. Plakida *Trīs O. Vācieša dzejoļi* mecosoprānam un klavierēm). Jo lielāks teksta (vārda) īpatsvars un slodze skaņdarbā, jo plašākas teatralitātes iespējas paveras autoram.

Ar tekstu saistītu tekstuālo žanru un formu izmantošana prasa savu teatralitātes izjūtas specifiku, atkarībā no vārda kā teatralitātes nesēja izmantošanas kapacitātes un īpatsvara. Vārda izmantošanā ir atšķirīgas pieejas. Sastopami vokālie žanri, kur vārds ir ārējās teatralitātes nesējs, tam ir izšķiroša saturiskā slodze. Vēl vairāk – tajos apvienojas vokālā un instrumentālā teatralitāte, aktieriskais elements ir svarīgāks par vokālo meistarību (F. Šūberta balāde *Meža ķēniņš*; M. Musorgska vokālais cikls *Nāves dziesmas un dejas*, G. Sviridova *Dziesmas ar R. Bernsa vārdiem*, verisma operas u.c.). Dziedātāji ir arī aktieri, darbojas kā teicēji, vēstītāji, un ir novērojama lielāka tēlu personifikācija un žanra robežu paplašināšanās. Viens no pirmajiem komponistiem, kas mūzikā mēģināja mērķtiecīgi un apzināti uzsvērt vokālā teksta psiholoģisko ninasētību, akcentējot vēlmi pēc patiesības mūzikā un izceļot vārda muzikālās intonācijas, bija krievu komponists Aleksandrs Dargomižskis (*Titulārais padomnieks, Vecais kaprālis* u.c.). Tas ir raksturīgs gan teatralizētajām, skatuviskotajām franču 20. gs. 30. gadu oratorijām (A. Onegers, arī I. Stravinskis), K. Orfa muzikālajam teātrim (Skatuves kantāte *Carmina burana*), jo it

sevišķi – A. Šēnberga melodrāmai *Mēness (mēnessērdzīgais) Pjero*. Turklāt tajā tiek izmantota īpaša deklamācijas forma un veids, lai izceltu un pasvītrotu teksta teatralitāti – dziedruna (*vācu val. Sprechgesang*). Vēl specifiskāka teatralitātes pazīme ir teksta kā runas, nevis dziedājuma izmantojums. Runātais teksts vienmēr spilgtāk iedarbojas uz klausītāju nekā dziedātais teksts, jo tuvina mūziku teātra žanram.

Līdzās tam ir vokālie žanri, kuros dominē iekšējā teatralitāte, kad vārdam nav īpašas saturiskas un sižetiskas nozīmes. Vārds kļūst par mūzikas izteiksmes līdzekli, veidojot verbālo teātri. Piemēram, I. Stravinska sintētiskais žanrs opera oratorija *Ķēniņš Edips* rakstīta latīņu valodā, K. Orfa skatuves kantātē *Carmina burana* izmantoti viduslaiku teksti senajā bavāriešu dialektā, ko neviens vairs nelieto un arī nesaprot. Arī Imants Kalniņš ir skaidri deklarējis, ka ir spējīgs uzrakstīt vokālu darbu, kura teksta pamatā izmantota... telefona grāmata². Šādos gadījumos mūzikas teatralitāte ir prioritārāka un svarīgāka par teksta teatralitāti. Teksta klātbūtne ļauj konceptuāli pārskatīt vokālo darbu žanriskās robežas – vokālās mūzikas teatrālisms rada iespēju arī tā skatuviskajam iemiesojumam. Tā, piemēram, ir iestudēts Gavriļina vokālais cikls *Kara vēstules*; oratorijas vispār daļēji ir teatrāli uzvedumi, un esmu pārliecināts, ka katrā vokālajā darbā, it sevišķi vokālajā ciklā slēpjas teātra izrādes potenciāls.

Vokālās kamermūzikas žanru J. Karlsons ir kopis ļoti rūpīgi. Te sastopamas gan atsevišķas solodziesmas, gan vokālie cikli. Turklāt pretēji simfonijas žanra decentralizācijai un dekoncentrācijai vokālā teātra žanra attīstībā vērojama evolūcija un centralizācija – komponists daiļradi sāk ar solodziesmām, bet turpina un noslēdz ar vokālajiem cikliem.

Interesants ir viens no J. Karlsona pirmajiem eksperimentiem vokālajā teātra laukā – vokālais cikls *Trīs monologi* mecosoprānam ar klavierēm ar I. Ziedoņa dzeju (1975), kas arī ir viens no raksturīgākajiem vokālā instrumentālā teātra žanra piedāvājumiem latviešu vokālajā mūzikā. Autors stāsta: “Piemēram, Trijos monologos viss izriet no tā, ko sniedz Imanta Ziedoņa dzeja. Es pat teiktu, ka te esmu pierakstījis dažas notis Imanta Ziedoņa dzejai, ka tā ir viņa dzeja manā skatījumā. Savukārt Ilga Tīkuse ar savu teatrālo pasniegšanas veidu – teatrālo šī vārda vislabākajā nozīmē – piespiež klausītāju uztvert ciklu tikai tā, kā vēlējies autors un tikai tā, kā vēlas interpreti – viņa, soliste vokāliste, un pianiste Rima Bulle. Tāpēc un vienīgi tāpēc man šajā ciklā bija vajadzīga neliela deva teatralizācijas – koncertmeistare, kas spēlē pa klavieru stīgām, nevis pa taustiņiem, soliste, kas brīvi staigā pa skatuvi un brīžiem dzied, pagriežusi pret klausītājiem muguru... Nav ko apvainoties... To taču diktē dzejas un mūzikas tēlainais saturs, autoru un izpildītāju mākslinieciskā loģika...” (Zemzare, Pupa, 2000: 231-232).

Turpmākajā vokālajā daiļradē analogu piemēru J. Karlsonam nav, ārējo teatralitāti nomaina iekšējā teatralitāte, kas ir dramaturģiski pārdomāta un saturiski sakārtota. Mūzikas impulss dzejai notiek pēc rūpīgām kāda dzejnieka literatūras studijām. Daudzu vokālo darbu dzejas autori ieraudzīti, strādājot pie baletiem (Blaumanis, Aspazija) vai teātra izrādēm (Rainis), turklāt dzejas muzikālais tālākais vērtējums notiek secīgi: sākumā top dziesmas ar Raiņa dzeju, t.sk. krievu valodā (*Slobodskas gubernas diptihs*), tad vokālais cikls, tas pats notiek arī ar Aspaziju un Ziedoni (vainagojums ir Simfonija koncerts). Sevišķi aktuāla komponistam ir Raiņa – Aspazijas tēma un personību attiecību līnija, kas ir īpaša 2015. gada jubilejas kontekstā³. Rezonanse ar šiem abiem autoriem ir ārkārtīgi plaša un žanriski daudzveidīga.

Vokālais cikls *No ilgu slāpēm* ir Raiņa intensīvo studiju rezultāts. Pēc *Jāzeps un viņa brāļi* iestudējuma Dailes teātrī 1981. gadā komponists sāka studēt Raiņa dzeju, lai pēc iespējas būtiskāk atklātu dzejnieka tēlu pasauli: “Tās emocionālā un filosofiskā iedarbība rosināja manu fantāziju. Rezultātā tika uzrakstīti vairāki darbi, tajā skaitā arī dziesmu cikls *No ilgu slāpēm*, kurš pabeigts 1982. gadā [...]. Cikls veidots ciešā sadarbībā ar tā pirmo interpretu Ingu Pētersonu, kuram darbs arī veltīts. Tajā ir piecas dziesmas, kuras vieno kopējs moto: “No ilgu slāpēm – atkal un atkal dzer, / Ar katru malku – vairāk un vairāk slāps. / – Un nevar atdzert dziļā dvēsele / Topošās pasaules dienas dailē” (Karlsons, 1982b). Būtiski, ka, neraugoties uz vārdu kā

² Pēc J. Karlsona vārdiem, “no telefona grāmatas izrādi uztaisīt esot bijis gatavs Eduards Smiļģis” (Lūsiņa, 2013).

³ Raiņa un Aspazijas jubilejas gads.

literāro programmismu, papildu programmisms šeit ir arī moto, ko komponists atrod Raiņa dzejas rindās. Divkāršais literārais impulss ir raksturīga J. Karlsona vokālā teātra zīme – skaņdarba iekšējā satura atklāsme.

Komponists ilgi meklē sev un sabiedrībai aktuālu dzeju. Tāds ir arī vokālais cikls ar A. Ķeniņa dzeju *Klusās dziesmas*. Programmatiska bonuss un papildinājums *Klusajās dziesmās* ir klusuma zīmes semantika, kas saskatīta A. Ķeniņa dzejā. Tās aktualitāti komponists motivē šādi: „Es ilgi „nēsājos” ar Ata Ķeniņa krājumu *Mājup*. Man jau, redz, tā latviešu klasika „briesmīgi” patīk – gan dzeja, gan dramaturģija... To lasot, vienmēr kaut kas norezonē” (Vaivode, 2001). A. Ķeniņa dzeja ir ļoti aktuāla: “Šodien ir tik daudz burzmas, tik daudz negatīvā, ļaunuma un karu, paši esam sabojāti, un mūsu valoda – degradējusies. Un, kad man jautā – kāpēc, rakstot kormūziku un solodziesmas, ņemu Blaumani, Aspaziju, Bārdu, Ziedoni, Vācieti, atbildei noder viņu valodas bagātība un neparasti asociatīvais piepildījums. Un tāda ir arī Ata Ķeniņa dzeja” (Karlsons, 2003b).

Klusuma trūkums, nevis tā klātbūtne ir J. Karlsona daiļrades aktuālā zīme: “Dziesmas patiešām būs klusas. Laikā, kad esam skaļi, burzmaini, trauksmaini, nervozi, apjukusi, karojoši, A. Ķeniņa dzejā atradu to, pēc kā ilgojas sirds – mīlas liriku, skaistu valodu. Tālu prom no ikdienas steigas” (Lūsiņa, 2003). Un papildina: „Lasot Ķeniņu, esmu iedomājies, ka mūzika varētu būt tāda ļoti klusa, *knapi, knapi...*” (Vaivode, 2001). *Kluso dziesmu* vadmotīvs ir zvans, kas papildina darba iekšējo teatralitāti ar bagātīgu pieredzes vērtējumu: „*Klusās dziesmas* ar zvana līdzdalību ir kā asociāciju un alūziju paleta, tur ir it kā daudz pazīstamu intonāciju” (Liepiņa, 2003).

Interesanti, ka pēc *Klusajām dziesmām* vokālās kamermūzikas laukā komponists J. Karlsons nav strādājis nu jau gandrīz desmit gadu. Iespējams tāpēc, ka sasniegtās virsotnes šajā žanrā (Vokālie cikli *Zemes dēls*, *Rudens stars*⁴, *No ilgu slāpēm*, *Klusās dziesmas*) ir tik spilgtas, ka tās pārspēt pašam komponistam ir grūti un pat neiespējami. Varbūt tāpēc, ka zīmju un simbolu sistēma ir izsmelta pilnībā un tiek meklētas jaunas alūzijas un asociācijas. Varbūt tāpēc, ka pārbagātais latviešu vokālās kamermūzikas piedāvājums ir tik daudzveidīgs, ka šajā laukā ir apgrūtināta žanra inovatīvā aktualizācija (piemēram, O. Grāvīša, M. Zariņa, R. Kalsona, P. Dambja, P. Plakida, A. Maskata un A. Vecumnieka vokālie cikli). Bet varbūt galvenokārt tāpēc, ka J. Karlsonam ir tik ļoti augstas prasības pret dzeju, ka tās meklējumi aizņem vairāk laikā nekā pats mūzikas sacerēšanas process. J. Karlsons meklē dzeju; mūzikai viņam ir vajadzīgs nevis teksts, bet gan dzeja. Ne velti savā darbu katalogā savu dziesmu vārdu autoru komponists norāda nevis kā teksta, bet gan kā dzejas autoru, ar to akcentējot augstvērtīgas literāras vērtības nepieciešamību kā savas kompozīcijas verbālo pamatu.

Dzejas mākslas vērtējums komponistam ir tik poētisks vēstījums, kas pats par sevi var pretendēt uz verbālas mākslas literāru paraugu. J. Karlsons dzeju salīdzina ar mūziku, īpaši akcentējot šo abu mākslu intimitātes, nepabeigtības un daudznozīmības identitāti: “Dzeja ir saistītās valodas visaugstākā pakāpe, visbrīnišķīgākā izpausme – dzimusi nojautu, zemapziņas un pārāpziņas gandrīz netveramajā plūsmā. Tā ir kā mirklī sastindzis vīzijas brīnums. Dzeja ir mūzikas mēsa. Dzeja top pārdzīvojumā, tāpat kā mūzika. Dzejā saklausāms kāds apslēpts, intīms stāsts, tāpat kā mūzikā. Dzejas skaistums ir tās daudznozīmībā, tāpat kā mūzikā. Dzeja ir mākslas vērtība pati par sevi. Māksla iniciē mākslu” (Karlsons, 2014d).

Tekstu atlasē komponists ir izvēlīgs, šo darbu veic ļoti rūpīgi, izmantojot galvenokārt pagātnes un mūsdienu latviešu klasiku vārsmas (Rainis, R. Blaumanis, F. Bārda, A. Čaks, O. Vācietis, I. Ziedonis). J. Karlsons patlaban meklē aktuālu dzeju un dzejnieku, to nerodot, ķeras pie dzejas pats un tādu rod sakrālajā pasaulē (latīņu teksts *Le lagrima dell`anima*) vai Poruka sakrālajā filozofijā *Mēnessgaismas dārzs*.

Līdzās augstvērtīgai latviešu autoru klasikai nav sveša arī krievu klasikas dzeja. Vokālā teātra virsotne J. Karlsona daiļradē – muzikāli dramatisks monologs mecosoprānam un

⁴*Rudens stars* ir Aspazijas personības un baleta *Sidraba šķidrants* inspirēts.

simfoniskajam orķestrim *Atvadu vakars (krievu val. Вечер разлук)* ar Annas Ahmatovas (īstajā vārdā Anna Gorenko, 1889-1966) dzeju (1981) – ir gan vokāli simfonisks tekstuāls darbs, gan arī spilgta un perfekta monoopera, atbilstoši visām monoizrādes žanra prasībām, izraisot asociācijas un paralēles ar F. Puleika (*Francis Jean Marce Poulenc*, 1899-1963) operu – monodramu *Cilvēka balss (La voix humaine)* (1959), FP 171) Autors stāsta, ka „Ahmatova [80. gados] bija nevis aizliegta, bet [gan] neieteikta. Mani tas ieinteresēja, tāpēc sāku lasīt visu Ahmatovu no sākuma līdz galam. Saliku visu *Atvadu* vakara libretu pats. Manu operas libretu veido pieci dažādi dzejoļi dažādos laikos un vietās sarakstīti (1911-1915), brīvi izvēlēta sakārtojumā. [Man bija svarīga] izveidota dramaturģija [kā operai.” (Karlsone, 2012c). Tā teatralitāte īpaši uzsvērtā pirmatskaņojuma anotācijā: “Muzikāli dramatiskais monologs mecosoprānam ar orķestri, līdzīgi populārajam žanram “viena aktiera teātris”, būtu saucams par “viena dziedoņa teātri”. Tā ir maza monoopera (iecerēta Maija Krīgenai⁵), kurā rod izpausmi abas noturīgās J. Karlsona intereses – teātra mākslas sapratne, kas iesniedz ar vokālās kameramūzikas jomā, un orķestra krāsainības apbrīna. [...] Operas librets [...] rāda vienas sievietes drāmu ar dziļi iekšēji pārdzīvotu sāpi. Viss, ko mēs zinām par krievu mākslas kūšājošo daudzveidību, par tās dažādo veidu (teātra, dzejas, mūzikas, tēlotājmākslas) ciešo mijiedarbību 20. gadsimta sākumā, mūsu uztverē nesaraucjami saaudzis ar Annas Ahmatovas patētiski jūtīgās dzejas rindām. Komponists, risinot cilvēcisko attieksmju mūžīgāko problēmu – mīlestību, šoreiz pievērsies zināmā mērā retro stilā” (Torgāns, 1981).

Perfekti pārdomāta ir komponista dramaturģija un arī režija. Tā balstīta uz solista un orķestra pretstatījumu kā dvēseles stāvokļa ārējās un iekšējās izpausmes konfrontāciju: “Monologa muzikālās tēmas ir savstarpēji saistītas. Bet divas no tām nekad neparādās balsī – sievietes dvēseles ārējā atklāsme. Tās paliek tikai orķestra – dvēseles iekšējo norišu paudēja – ziņā. Tām ir milzīga amplitūda: cilvēka balsij radniecīgo klarneti J. Karlsons izmanto tās trijos paveidos – no augstās, žilbās pikolo līdz dobajai basklarnetei. Un pirmā no instrumentālajām dvēseles tēmām (likteņa tēma) kā zibens pāršķēļ sākuma dziesmas fantastisko, buršanai līdzīgo ainu ar tās smalki iezīmēto valšveidīgumu” (Torgāns, 1981) Teksts „*nāc pie manis, nāc pie manis*” (krievu val. „*приди ко мне, приди ко мне*”) skan kā mistiski buramvārdi, kā apvārdošana (tie nav dziedami, bet runājami) – vēl viena papildu teatralitāte.

Kontrastu dramaturģiju organiski turpina tālākā monooperas virzība: “Otra aina veidota kā šūpuļdziesma, un pēc tās atskan otra orķestra tēma. Tas ir jūgendisks valsis – piesātināts, nepabeigts, neizteicams. Trešā dziesma ved pie dramatiska lūzuma. Un liela ostinato epizode no trijām dažāda garuma tēmām kā milzu skerco sasniedz grandiozu kulmināciju; skerco intonācijas izlaužas balsī ceturtajā dziesmā, aiz kuras pēdējā izskan kā dzīves, nereāls noslēgums” (Torgāns, 1981). Šāda dramaturģija rada paralēles ar romantisma laika vokālo ciklu dramaturģiju, kuras spilgtākais piemērs – R. Šūmaņa vokālais cikls *Sievietes mīla un dzīve*. Tajā sieviete parādīta piecās dažādās simboliskās izpausmēs – meitene, mīlotā, līgava, sieva, māte: “Skaņdarbs ietver sevī veselu emociju gammu un krāsu paleti, bet tai pašā laikā tas ir dziļi intīms un izsmalcināts. Reizēm kā ilūzija, reizēm kā dvēseles deja tas ietērpjas valša virpuļojošos ritmos, veidojot sāpīgi aizkustinošu mīlas un atvadu ainu” (Žune, 2008).

Šī darba otrreizējais atskaņojums komponista jubilejas autorkoncertā 2008. gada 4. decembrī ne tikai aktualizē, bet pēc ilgāka laika leģitimizē krievu valodas kā mākslas telpas eksistences iespējamību uz koncertu skatuves Latvijas kultūras un mūzikas telpā un latviešu komponistu daiļradē. Tas ir iespējams, ja vien dzeja ir tā māksla, kas spēj uzrunāt ar savu stāstu un kurai “piemīt īpatnēja lakoniska forma un muzikalitāte un kas pauž uzticību esības tikumiskajiem pamatiem, dziļu sievišķību un spēcīgu pārdzīvojumu paleti” (Žune, 2008).

Šajā atskaņojumā komponists arī uzlabo darba pirmredakciju un piedāvā izmantot vēl vienu zīmi – akordeonu kā krieviskās mentalitātes simbolu un arī komponista tembrālo alūziju⁶.

⁵ Ar izcilu balss tembru un diapazonu apveltītā ievērojamā latviešu 20. gs. 70.-80. gadu kamerdziedātāja, latviešu komponista Pētera Plakida dzīvesbiedre. Balss amplitūda un nianses ļāva viņai tapt par izcilu “vokālo aktrisi”.

⁶ Akordeons izmantots arī Mūzikā simfoniskajam orķestrim 1945.

Akordeons orķestra vietā izskan pašā skaņdarba noslēgumā, tā vēl vairāk intimizējot un personificējot šo unikālo monovēstījumu.

Jura Karlsona kora mūzikas teatralitāte

Ne mazāk teatrāla ir J. Karlsona kora mūzika. Kora mūzikas teātra zīmes ir cieši saistītas gan ar J. Karlsona kora daiļrades zīmēm, gan ar kopējām kora mūzikas teatralizācijas tendencēm, kas pētītas Natālijas Kirejevas promocijas darbā (Киреева, 2010). „Simfoniskā domāšana, spilgtas krāsas, drosmīgi dinamiski un koloristiski pretstatījumi piemīt arī *a cappella* kora mūzikai. Kompozīciju pamatā visbiežāk ir kāda konkrēta ideja, iecere – kora balsis nereti traktētas tīri instrumentāli, īpaši strādāts ar vārda izteiksmi. Vārds, vairāku vārdu kombinācija bieži kļūst par caurviju fonēmu, satura padziļinātāju” (Karlsone, 2002).

J. Karlsona kora daiļrade ir ļoti plaša un ietver skaņdarbus visu veidu korim (jauktajiem, sievietēm, vīriem, bērniem) – gan dziesmas un poēmas, gan *a cappella* un ar pavadījumu, gan arī ar instrumentālu līdzdalību. Te sastopamas gan tautasdziesmas apdares, gan oriģināldarbi, sakrāla un laicīga rakstura ievirzes skaņdarbi, turklāt padomju patriotisms mijas ar folkloras elementiem. A. Klotiņš norāda: “*A cappella* kora dziesmās tas it īpaši izpaužas spilgtā melodisma un hromatisko harmoniju valodas lietojumā un kalpo tiklab pasvītrotai ekspresijai, kā arī košu glezniecisku priekšstatu veidošanai” (Klotiņš, 2005).

Interesanta ir kora mūzikas attīstības tendence – no solo dziesmas līdz kora simfonijai, ko var saskatīt, ja izvērtē iezīmētās Karlsona kora mūzikas virsotnes: kora dziesma – kora cikls – kora simfonija koncerts – sakrālā kora simfonija.

Kora mūzikas teatralizācijas tendenci var nosaukt arī par kora instrumentālo teātri, kas ir spilgtā parādība latviešu mūzikā 20. gs. 70. gados un ko aizsāka leģendārais kamerkoris *Ave sol* un tā vadītājs Imants Kokars. Par instrumentālu šo kora mūziku var saukt tāpēc, ka kora dziedātāji ir tik individuāli diferencēti un suverēni savā izpaušmē, ka sāk zaudēt korim specifiskās ansambļa vienotības un grupas izjūtu. Vokālās partijas ir spilgti instrumentālas, prasa augstu profesionālo meistarību un vārds ir tikai fonētisks impulss un mūzikas izteiksmes līdzeklis. Turklāt gandrīz katrā tālaika kora sacerējumā kora dziedātāji darbojas kā aktieri. Darbība uz skatuves – dziedošais ceļojums pa skatuves telpu – bija neatņemama muzikālā priekšnesuma sastāvdaļa.

Spilgtākais kora instrumentālā teātra pārstāvis latviešu mūzikā ir Pauls Dambis ar tam laikam avangardiskām latviešu tautas mūzikas apdarēm, precīzāk – fantāzijām un transkripcijām par latviešu folkloras mūzikas elementiem *jaunā folkloras viļņa* kustības estētiskajā kontekstā. Taču analogiski spilgti piemēri meklējami arī igauņu Veljo Tormisa (*Tormiss*, 1930), krievu Valerija Gavriļina u.c. komponistu daiļradē, tikai balstīti uz citu tautu melosu un mentalitāti. Šajos darbos galvenais izteiksmes līdzeklis ir verbālā muzikalitāte, vārda poētiskums un fonētiskā intonācija, kas kļūst līdzvērtīga melodijai, vārdi skan kā notis. Jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā iezīmē Gundegas Šmites promocijas darbs (Šmite, 2012), raksturojot 21. gs. pirmās dekādes kopainu un parādot arī savdabīgu vārda un mūzikas teatralitātes saspēli.

Šāda veida teatralitātes piemērs J. Karlsona daiļradē ir cikls *Raganas dziesmas* teicējam, jauktajam korim, instrumentālam ansamblim (1981) un tā priekšvēstnesis – *Buramie vārdi* jauktajam korim un klavierēm (1978). Maģija, noslēpumainība, rituāls, mistika apvienojumā ar raganas tēla semantiku turpina tās teatralās asociācijas, kas šim tēlam piemīt no neskaitāmajiem literārajiem un mūzikas piemēriem (A. Ļadova u.c. komponistu simfoniskās gleznas). Mūzika kļūst par literatūru un pat rituālu darbību, vizuālu un performatīvu, rodot paralēles ar I. Stravinska un K. Orfa mūziku.

Savukārt **kora cikls** *Neslēgtais gredzens*, kas arī veltīts I. Kokaram⁷, piedāvā teatralu dramaturģiju un režiju. Ieceres domai piekļūt lielā mērā ļauj komponista

⁷ 20. gs. 70.-80. gadu latviešu kora mūzikā grūti atrast kā piemēru, kas nebūtu veltīts viņa *Ave sol*.

dubultprogrammatisms – moto *Mans rīts bij skaidri balts, / Mans vakars būs sarkana šalts. / Bet vidū dus vēl neizsmelta, / Dus mana diena no zaļa zelta*: „Jo – kaut arī dzīves gredzenu visi vienu un to pašu staigājam, pasaule un laika gaita pastāv mainībā, dažādībās, nebeidzamās gaitās, nenoslēgtībā” (Karlsons, 1982a).

„Cikla pirmā daļa – *Mans ezers*. Ņirb, virmo, spīguļo un zib aleatorais fons – mažora heksakorda skaņurindas komplekss. Izteiksmīgi runā baltas trihordikas caurvīta unisonu melodija. Bet *pašā dzelmē guļ mana sirds, un pukst, un pukst...* Dzīva, jūtīga sirds ņirbošās mainības vidū. Otrās daļas *Nāc, nakts...* galvenie dzejas tēli ir divi – nakts un tālums. Tie uzplaukst valdzinošā harmonisku krāsu burvībā, klusumā gaistošās atbalsīs, savdabīgā *bezsvara noskaņas* melodikā un akordu secībās. Bet tad – sauciens, pavēle: *Vidū, vidū!* Vidū rotaļai, kustībai, laika spēlei, dzīves ritmam, kad *vaļā, vaļā rota dienas, šurpu turpu irst un sienas* (III daļa – *Rotaļa*). Kā spēlējoties ar skaņām, ar zilbēm un patskaņiem, ar ritma motoriku un negaidītiem akcentiem. Bet šajā spēlē ir pati dzīve – neapstādināma, nepārtraucama. Jo gredzens ir neslēgts un neslēdzams” (Karlsons, 1983). To, kas šis skaņdarbs, kas ir “gleznainā telpas mūzika [un] (...) viena no grūtākajām un daudzslāņainākajām kora partitūrām” (Lūsiņa, 2012), ir aktuāls arī pēc 30 gadiem, liecina tā regulāra iekļaušana kora repertuārā (kamerkoris *Kamēr...*) un konceptuālajā koncertā *Born in Riga* programmā 2014. gada 6. jūlijā.

Spilgts kora teātra piemērs ir arī viens no beidzamajiem komponista kora veltījumiem (šoreiz Mārim Sirmajam un kamerkorim *Kamēr...*⁸) poēma *Selēnes zilie putni* (2011). Pēc būtības – J. Karlsona sarakstīts un režisēts literārais vēstījums, vien mūzikas skaņās izteikts. I. Lūsiņa šo darbu vērtē šādi: “[Koncerta] jaundarbu topā izvirzās Jura Karlsona muzikāli fonētiskā spēle ar grieķu valodas vārdiem *Selēnes zilie putni* – īsta skaņu iztēles glezna, kas, atgādinot senu, skaistu leģendu, izvirza īpaši grūtus uzdevumus astoņām kora solistēm” (Lūsiņa, 2012a).

Sengrieķu leģenda vēstī: “Dieviete Selēne iemīlēja ķēniņu Endimionu. Katru vakaru viņa iejūdza septiņus lieliskus zilus putnus sudraba kariatē un devās apgaismot nakts zemi ar mēnesgaismu. Selēne pavēlēja zilajiem putniem savākt mēnesgaismas pilienus no visas debess un uz spārniem tos nest Endimionam. Ķēniņš katru dienu dzēra pa malkam mēnesgaismas dievu dzērienu, kļūstot jaunāks un skaistāks. Selēnes zilie putni joprojām turpina vākt mēnesgaismu. Pirms rītausmas tie lido īpaši tuvu zemei. Tad var dzirdēt maigu mēness zvaniņu skaņu un, ja laimējas, var atrast sīciņus mēnesgaismas pilienus. Cilvēki tos sauc par selēnu – gaismu, kas dāvina veselību, jaunību un skaistumu” (Žilinska, 2012). Šo leģendu Karlsons transformē par muzikālu stāstu: “Kad Māris Sirmajam rosināja uzrakstīt kompozīciju projektam *Mēness dziesmas*, atcerējos kādu senu grieķu leģendu par dieviete Selēni. Mani apbūra senais poētiskais stāsts par mīlestības, uzticības un kaisles spēku. Lai realizētu iecerī, sāku iepazīt grieķu valodu. Nolēmu, ka kora kompozīciju veidošu kā vokālīzi, kurā tiks izmantoti tikai vienpadsmit vārdi, kas, ieslēpti partitūrā, veidos dramaturģijas audumu: Selene, Endimion, Higieia (veselība), Niata (jaunība), Omorfia (skaistums), Fos (gaisma), Erotas (mīlestība), Fengari (mēness), Kianos (zils), Puli (putns) un Galazinos (debesszils)” (Karlsons, 2012a). Simbolu personifikācija alegoriskajos tēlos ir J. Karlsona – muzikālā dramaturga jauna zīme; turklāt arī tik emocionālajā vēstījumā var saskatīt augstu intelektu, komponista profesionalitāti un pārdomātu racionālu loģiku.

Secinājumi

1. Instrumentālais teātris J. Karlsona daiļradē cieši saistīts ar kora un vokālo mūziku un vairāk traktējams kā vokālais vai verbālais teātris, jo vārds komponista teātra telpā ir ne tikai literārā programmisma (un pat dubultprogrammisma) satura nesējs, bet arī spilgts mūzikas izteiksmes līdzeklis un teatralitātes kvalitāte.

⁸ Un atkal vēl viens – 20.-21. gs. mijas fenomēns – M. Sirmajam un viņa kamerkoris *Kamēr...*

2. Daudzi instrumentālie darbi radušies kā vokālo tekstu autoru literāro darbu studijas rezultāts. J. Karlsona daiļradē vērojams secīgums un sistemātiskums dzejnieka daiļrades literārā mantojuma muzikālās aktualitātes izvērtējumā un iespējamajā realizācijā.
3. Pretēji muzikālās pieredzes iepriekšējai praksei J. Karlsona instrumentālais teātris ir vairāk iekšējā, nevis ārējā teatralitāte un uztverams kā teātra telpas zīmes, nevis konkrēta skatuviski performatīva darbība.

Summary

Although the instrumental theatre genre in its pure form is seldom used by Karlsons – only in youth as an experiment – the theatricality properties can be sensed in many of his vocal, choral and instrumental chamber music opuses. Therefore, instead of addressing the instrumental theatre in Karlsons' oeuvre, this chapter analyses the theatrical properties (elements) of these musical genres, manifesting in many cases as internal experience theatre, not external performance theatre.

The chamber music opuses of the composer feature elements of concerto genre and play (game) – properties of theatre space. However, in its pure form the instrumental theatre genre in Karlsons' oeuvre can only be found in the early works and in experimental forms. A good example of the instrumental theatre by Karlsons is the *Dialogue for violin and harpsichord*.

The instrumental chamber music of Karlsons contains the greatest concentration of theatre properties. In many instrumental chamber music opuses they manifest as images, visions and symbols, gaining ambiguous philosophic message (*Trio Sand Time, Sand Wind for two cellos and tape-recorder, Trio for flute, clarinet and piano Signs*).

The instrumental theatre with voice seems much more theatrical than a purely instrumental one, creating a verbal theatre. The words and actions on stage become means of musical expression, therefore in the instrumental theatre the interpreter has multiple specializations; the participant of performance (musician doubles as a singer, dancer, actor and sometimes as audience) is also an element of theatricality that not only co-defines the genre but also integrates professions.

Karlsons has developed the vocal chamber music genre with great attention. He has created independent solo songs, as well as vocal cycles. Unlike the decentralization and deconcentration of the symphony genre, the vocal theatre genre undergoes evolution and centralization – the composer begins to compose solo songs and goes on to create vocal cycles.

One of the initial experiments of Karlsons' in the field of vocal theatre is interesting – the vocal cycle *Three Monologues for mezzo soprano and piano with I. Ziedonis' poetry* (1975) is amongst the most vivid examples of the vocal-instrumental theatre genre in Latvian vocal music.

The vocal cycle *Exhausted by Yearning* was created as a result of intensive research of the poetry of Rainis. It is noteworthy that next to the *word* being a property of literary programmism, additional programmism is provided by a motto, found and selected by the composer from the lines of Rainis' poetry. The doubled literary impulse is a characteristic property of Karlsons' vocal theatre – a revelation of piece's inner content.

The programmatism of the vocal cycle with A. Ķeniņš' poetry *Quiet Songs* is supplemented with the semantics of the property of silence, found in the poetry of A. Ķeniņš. The absence of silence, not its presence, manifests as a crucial property of Karlsons' creative work.

Karlsons selects poetry of the highest standards. In his catalogue of works he indicates authors of not lyrics, but poetry, thereby emphasizing the role of high-quality literary values as the verbal fundament for his compositions. Karlsons compares poetry to music, stressing the intimacy, openness and ambiguous identities of these arts.

The vocal theatre highlight of Karlsons oeuvre – the musical, dramatic monologue for mezzo soprano and symphonic orchestra *Evening of Departure (Вечер разлуки)* with the poetry of Anna Akhmatova (1981) – is both a vocal-symphonic composition and a perfect mono-opera. The dramaturgy and direction of the opus is perfectly implemented and based on the counterpoint of soloist and orchestra as confrontation of the external and internal expression of the states of soul.

The theatrical properties of choir music are closely related to Karlsons choir music properties and to the general tendencies of choir music theatricalization, described in the latest research paper by Natalia Kireyeva (Киреева, 2010).

The choral oeuvre of Karlsons is very substantial and consists of opuses for all types of choirs (mixed, male, female, boys) – songs and poems, *a capella* and with accompaniment, as well as with participation of instruments. He has created folk song arrangements, original compositions, sacral and temporal opuses. Furthermore – in some pieces Soviet patriotism is combined with elements of folklore. The choral music development tendency is interesting – from a solo song to a choir symphony.

The choral music theatricalization tendency can be called choir instrumental theatre and is copiously present in the Latvian music of the 1970s. A good example of such theatricality in Karlsons' oeuvre is the vocal instrumental theatre – cycle *Witch's Songs* for narrator, mixed choir and instrumental ensemble with poetry by O. Vācietis in seven movements (1981). Its precursor is *Incantations* for mixed choir and piano (1978). Music becomes a literary,

even ritual activity - visual and performative. **The cycle of choir songs *Open Ring*** offers the composer's motto – the property of openness and open-endedness and double programmatism characteristic to Karlsons. The poem ***Selene's Blue Birds (2011)*** is also a good example of choral theatre. The personification of symbols through allegoric images is a new property of Karlsons' musical dramaturgy; the exceedingly emotional message nevertheless demonstrates the presence of a great intellect, professional composer's integrity and rational logic.

Literatūra un avoti

1. Fischer-Lichte, E. (2010b). *Theatervissenschaft*. Tuebingen und Basel: A. Francke Verlag.
2. *Juris Karlsons* (2002). Skatīts 23.05.2002. http://www.music.lv/crupts/music/katpage_pinfo.asp?val=1&pid=295.
3. Karlsons, J. (1982a). Koncertprogramma. Anotācija kora cikla *Neslēgtais gredzens* pirmatskaņojumam. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
4. Karlsons, J. (1982b). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu Vokālais cikls ar Raiņa dzeju *No ilgu slāpēm*. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
5. Karlsons, J. (1988). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu *Smilšu laiks*. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
6. Karlsons, J. (2002). Koncertprogramma. Anotācija baletam *Sidraba šķidrums*, LNO programma. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
7. Karlsons, J. (2003b). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu *Klusās dziesmas*. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
8. Karlsons, J. (2012a). Koncertprogramma. Anotācija par kora skaņdarbu *Selēnes zilie putni* kora *Kamēr...* projekta *Mēness dziesmas* koncertam. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
9. Karlsons, J. (2014c). Lekcijas materiāli. Anotācija darbu prezentācijai meistarklasēm Berlīnes UdK mūsdienu mūzikas festivāla *Klangzeit*.
10. Karlsons, J. (2014d). *Saruna ar Andri Vecumnieku*. 19. aug. Zosēnos. Audioieraksts. Glabājas A. Vecumnieka personiskajā arhīvā.
11. Klotiņš, A. (2005). Juris Karlsons. Biogrāfijas anotācija. *Latviešu kora dziesmas antoloģija „Saule pina vainadzīņu”*. *Latviešu tautasdziesmas apdares jauktajiem, sieviešu un vīru koriem a cappella*. Nr. 10, 1991-2000. Rīga: SOL.
12. Liepiņa, I. (2003b). Klusums, zvans un stīgas no zelta. *Neatkarīgā Rīta Avīze* (30.11.).
13. Lūsiņa, I. (2003). Šoreiz bez fanfarām. Intervija ar J. Karlsonu. *Diena* (28.11).
14. Lūsiņa, I. (2012a). *Kamēr spīd mēness...: kora Kamēr... koncertprogrammas Mēness dziesmas* recenzija, *Diena* (06.03.).
15. Meijers, K. (2014). Elektroniskā sarakste ar J. Karlsonu (14.07.).
16. Resnis, I. (1989). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu *Smilšu vējš*.
17. Šmite, G. (2012). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
18. Torgāns, J. (1983). *Mūzika šodien: Apraksti par XX gadsimta mūziku*. Rīga: Zvaigzne. 23-25.
19. Torgāns, J. (1981). Koncertprogramma. Anotācija par J. Karlsona skaņdarbu *Atvadu vakars*.
20. Vaivode, G. (2001). Juris Karlsons. Murrājošais un šerpais [saruna ar komponistu]. *Mūzikas Saule* (4), 4-8.
21. Zemzare, I., Gundars, P. (2000). *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava. 225-265.
22. Žilinska, I. (2012). *Selēnes zilie putni*. Koncertprogramma. Anotācija kora *Kamēr...* projekta *Mēness dziesmas* koncertam.
23. Žune, I. (2008). Koncertprogramma. Anotācija J. Karlsona autorkoncertam, 2008.
24. Арановский, М. (1979). *Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки*. Ленинград: Советский композитор.
25. Бахтин, М. (1979). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
26. Высоцкая, М. (2009). Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева. *Музыковедение*. № 1. Skatīts 15.09.2014. www.karaev.net/t_vysotskaya3_r.html.
27. Караев, Ф. [б. г.] *Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК*. Skatīts 20.08.2014. www.karaev.net/t_lection_instrumental_theater_r.html.
28. Киреева, Н. (2010). *Хоровая театрализация – коммуникативные аспекты*. Автореферат. Саратов.

THE ESSENCE OF MENTAL TRAINING AND OPPORTUNITIES FOR ITS USE IN THE VIOLIN TEACHING AND LEARNING PROCESS OF PUPILS IN PRIMARY SCHOOL EDUCATION

Mentālās vingrināšanās būtība un tās pielietošanas iespējas sākumskolas skolēnu vijoļspēles mācību procesā

Fiona Mērija Vilnīte (Fiona Mary Vilnīte)

Riga Teacher Training and Management Academy

e-mail: musicforstrings@gmail.com

Māra Marnauza

Riga Teacher Training and Management Academy

e-mail: mara.marnauza@choir.lv

Abstract. *The subject of mental training has gained a great deal of attention in the field of sports psychology and various authors have shown that many of the components of mental training transfer successfully to a musical setting (Green, Gallwey, 2012). Yet the explanations for its success, why this may depend on certain conditions and whether there are special considerations for musicians, have remained relatively obscure (Johnson, 2003). Additionally, mental training is more frequently used in both sports and music with already-trained practitioners; the few studies that explore the components of mental training with children are currently in the field of sport (e.g. Orlick, McCaffrey, 1991; Julien, 2002; Li-Wei et al, 1992) and therefore do not address the specifics of learning a musical instrument.*

The aim of this paper is to investigate the premise of mental training and to assess opportunities for its use in the one-to-one violin teaching and learning process of primary school-aged pupils.

The applied methods: Analysis of the scientific literature on mental training, its connections to literature in neuroscience and primary school age-related studies; teaching observations.

Relevant conclusions: Children from a young age have mental imagery abilities and there are opportunities for the use of mental training in the violin teaching and learning process of pupils in the primary school age group. A synthesis of the literature on mental training, neuroscience and empirical teaching observations suggests that for mental training to be most beneficial, it should be introduced consciously and purposefully within the teaching and learning process.

Keywords: mental imagery, mental training, primary school students, violin learning.

Introduction

Becoming an artist on the violin requires integration of musical concepts, coordination of differing motor skills and memory abilities. Since playing to a high standard requires accurate execution of these – and often from a young age – effective methods of teaching and learning the instrument are needed from the very beginning of studies. About the technical requirements of violin playing, there is a plethora of printed contemporary and historical documents, ranging from self-tutor books to violin treatises and violin methodologies. All detail what outcomes are desired. Yet the subject of how to effectively reach these outcomes and gain musical concepts is not widely included in the literature. This process is left up to the individual teacher in their *approach* and as such has largely been left to undocumented oral tradition. This is the quasi-psychological side to violin playing, which has the potential to inspire, motivate, or even deter learning.

In sports, psychologists have noted that success of learning and performance is greatly influenced by the type of mental imagery used by athletes in their practice routine (e.g. Morris et al, 2005; Woolfolk, 1985). In fact, mental imagery is an everyday thought process of seeing or hearing in the „mind's eye,” which may or may not be consciously employed (Kosslyn, 1990). Using mental imagery consciously, athletes literally visualise, or mentally rehearse, the action or situation they are preparing for (e.g. Hale, Crisfield, 1998). Mental training integrates the

conscious use of mental imagery and the awareness of psychological and cognitive components which influence the learning and performing of a task (Mayer, Hermann, 2011).

Since, similar to sports, the components of violin playing are connected to a series of cognitive, neural processes, rather than mere external muscular movements and reproduced musical interpretations, the inclusion of mental training in the violin teaching and learning process has the potential to supplement and improve the acquisition of technique and develop musical concepts.

Whilst the components of mental training have been the subject of texts in general music (e.g. Klöppel, 1996; Green, Gallwey, 2012), they are often only considered as a peripheral part of the conservatoire-level instrumental learning process (Haddon, 2007) and there are currently no texts on mental training specifically designed for violinists. Additionally, a further problem exists: mental training is frequently used both in sport and music with already trained practitioners and the few studies that explore the components of mental training with children are currently in the field of sport (e.g. Orlick, McCaffrey, 1991; Julien, 2002; Li-Wei et al, 1992); thus, the specifics of learning a musical instrument with mental training are not addressed.

Whilst the reason for the dearth of literature on mental training in instrumental pedagogy is not clear, it may be associated with the fact that texts on mental training itself have not yet been linked comprehensively to the latest researches on mental imagery and mental processes in neuroscience. Without this, it is more difficult to establish the significance of mental training within the teaching and learning process.

Another reason for its non-inclusion in educational processes may connect to the fact that a large proportion of mental training – especially as a part of sports psychology – focuses on sorting out the problems of the already trained practitioner (Dasil, 2006). Indeed, many concepts in mental training are concerned with coping strategies – negating the nerves associated with performance, or solving situations that have led to tendonitis, or other problems, such as lack of motivation or poor stamina, which may, in fact, be associated with concepts of posture or stress. Indeed these issues in their exaggerated form can lead to burnout or depression – major causes for use of medications in professional musicians (Stegemann, Geretsegger, 2014) and which can threaten not only musical careers, but also the quality of life. The indication that the use of medication amongst professional orchestral musicians is rising (Fishbein et al., 1987; Breda, Kulesa, 1999), suggests that the pedagogical system or approach in instrumental studies may need to be addressed. What components of mental training that have been used so effectively with already-trained musicians and athletes could also be introduced into the violin teaching and learning process of pupils from the beginning of their studies? How could the use and awareness of mental training from the early stage of instruction help to avert the course of any problems occurring in the first place?

The Aim of the Research, Material and Methods

To explore the basis of mental training in the scientific literature and to determine its effectiveness in the one-to-one teaching and learning process of pupils in the primary school age group (ages 7 to 14).

This paper references the following literature on mental training in music and sports (Klöppel, 1996; Morris et al, 2005; Eberspächer, 2007; Connolly, Williamon, 2004; Hale, Crisfield, 1998; Mayer, Hermann, 2011), mental imagery (Woolfolk, et al, 1985; Hirsch et al, 2006) mental imagery and neuroscience (Kosslyn et. al, 1990; Ganis et al., 2004; Zatorre, Halpern, 2005; Haueisen, Knösche, 2001), mental imagery abilities in the primary school age group (Piaget, 1973; McPherson, 2005), violin pedagogy (Vengerov, Barenboim, Broughton, 2008; Zukerman, 2014), personal teaching observations of pupils in the primary school age group.

Before the literature can be analysed and incorporation of mental training in the violin teaching and learning process can be discussed, it is necessary to define what is meant by the term “mental training.” This paper will use the term “mental training” to refer to the utilizing of mental techniques that can be used to enhance teaching, learning, and performance processes. As such, the term is used similarly to the term “Mentales Training” frequently found in German publications (e.g. Klöppel, 1996; Mayer, Hermann, 2011; Eberspächer, 2007). In German texts, this term has been defined as: (1) the process of mentally practising an action without the actual accompanying physical movement, (Eberspächer, 2007; Mayer, Hermann, 2011) and (2) the psychological and cognitive elements which influence the learning and performing of a task (Mayer, Hermann, 2011). Whilst this term originates from the sphere of sport, it has also been used in music publications (e.g. Klöppel, 1996; Buyer, 2008, 2009). The two-part definition of the term „mental training” helps to identify relevant scientific literature, which may use differing terminology – including the Anglo-American terms “mental rehearsal” and “mental practice.” These terms equate to definition (1) above. Research using the term “mental imagery” will be also referred to in this paper as an important component part of definition (1) above. “Mental imagery” has been defined as a quasi-perceptual experience which reflects actual perceptual experience, but happens in the absence of external stimuli (Thomas, 2014).

The positive effects of mental strategies on performance outcomes in sport and music have been noted in a variety of studies (Driskell et al, 1994). Interestingly, James Driskell's review of the efficacy of *mental practice* on performance outcomes in various studies disregarded studies which include his definition of *mental preparation*, since these included the “disparate techniques” of “positive imagery, psyching-up strategies, attention focusing, relaxation, self-efficacy statements and other forms of cognitive or emotional preparation” (Driskell et al, 1994, 481). In practice, however, authors have noted that these are the exact components that dictate the success, or failure, of a mental practice routine. Indeed, Sports author Tony Morris notes that positive images must be formed in the mind, otherwise repeated negative images based on one where the athlete breaks down at the “point of maximum effort,” for example, can inhibit performance (Morris et al, 2005, 5). Other sports authors have noted similar phenomenon (e.g. Woolfolk et al, 1985; Hirsch et al., 2006). As a result, authors in both sports and music have cited relaxation techniques as an important basis of mentally-generated exercises (Morris et al, 2005; Klöppel, 1996; Li-Wei et al., 1992). It would therefore seem from the practical use and observations of mental training that both definitions of the German term „Mentales Training” are indeed important in a study of mental training and will be used accordingly in this study.

Formation of Mental Imagery. Mental training could not occur without mental imagery, since it is the manipulation of this which enables the mental practice or rehearsal of an action (see Morris et al, 2005, Amasiatu, 2013). Interestingly and important for this study, is the fact that mental imagery does not have to be especially created, or imaged, on purpose – it is an everyday mental process that is spontaneously created, consciously or not (Kosslyn et. al, 1990). A general example of this would be in memory recall – thinking about how many windows there are in the living room (Kosslyn, 1995), or thinking about whether one sound (such as a cat's meow) is higher or lower in pitch than the sound of a blender (Kosslyn, 1995, 1335). Additionally, reading a story and visualising the characters and events in that story (Sadovski, 1985) is also an example of the way imagery is used in everyday circumstances. Indeed, imagery exercises can involve any of the senses – visual, haptic, motor, auditory, or any combination of them (Thomas, 2014). Stephen Kosslyn's survey of everyday mental imagery found that whilst visual mental imagery was the most commonly used, the experience of auditory imagery was actually stronger than visual mental imagery (Kosslyn et al., 1990).

It could be argued that the process of playing the violin encourages a specific set of quasi-spontaneous imagery. The need for violinists to produce self-regulated pitches and sound colours almost requires the player to match practically that which has already been mentally imaged. Additionally, the appropriate motor movement for these sounds to occur must be prepared in

advance. Pinchas Zukerman noted in a masterclass given at the Royal College of Music in London, the importance of preparation in playing the violin (Zukerman, 2014). In this pedagogical setting, imagery clearly takes the first step away from spontaneous imagery, to deliberately induced imagery – and as such could be regarded as a step towards mental training. It is the conscious use of mental imagery that discerns spontaneous mental imagery from mental training. But one thing seems clear – mental imagery could be induced in a pedagogical setting by the teacher whether or not it is intended. The use of metaphors, for instance, are often used in lessons to demonstrate musical or technical components and can induce a memory of an experience the learner has already had – in just the same way as imagery is created in remembering how many windows there are in the living room, as mentioned earlier. An example of this would be, in P. Zukerman's masterclass, where spiccato bowing in the Tchaikovsky Violin Concerto is likened to diamonds (Zukerman, 2014). The metaphor effectively combines various mentally-imagined senses; haptic, for the hardness of the diamonds and visual, for their shape. This image effectively then controls the concept of the motor movement needed for spiccato – short, individual, somewhat rounded, but hard movements. Another example of more deliberate use of metaphors is in a masterclass given by Maxim Vengerov who uses visualisation, scenarios and metaphors in a positive manner to achieve musical interpretations (Vengerov, Barenboim, Broughton, 2008). In this filmed masterclass, it is possible to witness the marked improvement of the students, who seem to be able to easily and instantly incorporate characters and musical concepts in their playing.

Neural processes of Mental Imagery Formation. It is important here not to underestimate the importance of the positive imagery M. Vengerov uses, which is positive and light-hearted. As we have seen from the various examples in sport, the use of positive imagery is extremely important for the success of performance. But how can this be explained neurologically?

To understand its importance it is necessary link to research that has shown how negative imagery can create a state of anxiety (Hirsch et al., 2006), which is not desirable in the learning environment (Perry, 2006). As Bruce Perry points out, stress activates the limbic system in the brain which regulates what has been termed as the “fight or flight” mechanism. This basic instinct existent for self-protection, filters out any information that it considers non-critical for the purpose of survival, and makes it difficult to learn and retrieve stored information (Perry, 2006). Indeed, research shows that access to the long term memory is needed for successful mental imagery to occur (Hishitani, 1993) and that activation of the amygdala – a part of the limbic system – at a high level, which is gained through anxiety, prevents the appropriate functioning of the prefrontal cortex (Arnsten, 1998), which is needed for long term memory formation (Blumenfeld, Ranganath, 2007). It is this reduced prefrontal cortex functioning that also has a direct negative effect on cognitive ability (Arnsten, 1998).

Additionally, research has shown that the anxiety caused by negative imagery literally creates a „mental block,” activating an area of the brain called the posterior cingulate gyrus (Nielsen et al., 2005), a neural „suppressor,” which also has extensive connections to the limbic system (Maddock et al., 2003). The cascading effect of negative mental imagery in the brain is visually represented in Figure 1.

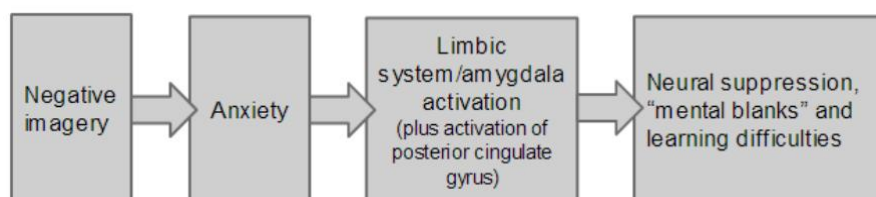


Figure 1. The „domino effect” of negative imagery (Vilnite, 2014).
(Diagram after: Morris et al, 2005; Hirsch et al.,2005; Perry, 2006;
Maddock et al., 2003; Hishitani 1993, 2011)

As can be seen, using and integrating mental imagery in the violin teaching and learning process is actual. It is important for teachers to use positive imagery in pedagogical settings, and it is important for all teachers to be aware of the effects of negative imagery, whether full mental training is planned or not. As James Gallwey points out, the language that teachers use in lessons is repeated as self-talk in pupils (Gallwey, 1974). It therefore seems logical to assume that if the concepts and resultant imagery created by the teacher in the lesson are positive, then the pupil's self-talk will also be positive, creating mental images that are positive, which can lead to improved, or at least uninhibited, performance and learning. Indeed, J. Gallwey even recommends reducing verbal instructions, criticisms and judgements in a pedagogical setting.

Techniques of Mental Training. So how can mental imagery be deliberately manipulated in the manner of the first definition of the term mental training? Whilst many techniques of mental training concern themselves with mental rehearsal-type skills, it is interesting to note that most exercises begin with progressive relaxation (e.g. Connolly, Williamson, 2004). Whilst we have seen that this helps to keep a positive state of mind, separate studies in neurobiology have noted how a meditative state improves general cognition (Zeidan, 2010). Additionally, it may have the added advantage of encouraging the player to find a relaxed technique whilst playing. This is especially important in violin playing, where muscular tension in any one area can have a cascading effect of further tensions elsewhere (Fischer, 1998).

After the initial relaxation, movements are imagined, using either external imagery (imagining visually from an external viewpoint the *look* of a movement) or internal imagery (imagining the *feel* of a movement) (e.g. Morris et al, 2005; Klöppel, 1996). Combining or alternating types of imagery has been explored in a musical setting – imagining the sound of a phrase, followed by imagination of the associated pose and movements of the hand (Klöppel, 1996). Repetition of the chosen imagery is also recommended, so that the action can be achieved mentally at normal speed and in full colour (Hale, Crisfield, 1998).

Neural Processes of Mental Training Techniques. The kinaesthetic (motor), visual, auditory or haptic mental imagery involved in mental rehearsal exercises can be linked to the studies in neuroscience that show how mental imagery in fact activates similar brain areas to actual movement, perception, and hearing, etc. This is especially similar in the premotor cortex for motor imagery (Cisek, Kalaska, 2004), the frontal and parietal regions for visual imagery (Ganis et al, 2004) and in the auditory cortex for auditory imagery (Zatorre, Halpern, 2005). Interestingly, other research has shown that pianists listening to a performance of a work that they have had experience playing, results in brain activation of the listening pianist's primary motor regions corresponding to the fingers have used during their own performance of the work (Haueisen, Knösche, 2001). A pianist watching a silent video of someone fingering piano keys, has also been shown to activate auditory areas of the brain in the pianist observer (Haslinger et al., 2005). In this way, T. Gallwey's experience of issuing few verbal instructions and giving the pupil the chance of observing a task would also seem to have an additional basis in neuroscience. Additionally, the identification of the mirror neuron system, where the spontaneous and involuntary imitation of both actions (Buccino, et al, 2001) and emotions (Reiniger, Court, 2005) has been noted, is particularly interesting when considered in a teaching and learning environment, since it further supports the notion of non-verbal communication and imitation. Additionally, the significance of emotional imitation during the teaching and learning process needs to be noted, since the concept of teacher-pupil and pupil-teacher emotional imitation is actual in the one-to-one teaching and learning process.

Additions and Developments of Mental Training Techniques. Considering the neural basis of mental training helps to establish components in mental training that could be emphasised and expanded. Considering the mirror neuron system and activation of associated brain areas during observation, for instance, brings new importance to the role of observation in mental training techniques. Plus, the use of metaphors can be used as a method of developing single and multi-modal mental imagery. Additionally, understanding neural processes

particularly helps apply mental training techniques to the pedagogical process, since knowing the reason why they work helps teachers to purposefully use them and better plan scientifically-based solutions for technical challenges and incorporation of musical concepts (see Table 1).

Table 1

How Components of Mental Training can be connected to Concepts in Neuroscience

Concepts in Neuroscience	Associated Mental Training Components
Mental imagery and activation of associated brain areas	Mental rehearsal, mental practice, observation
Calming of „fight and flight” and limbic system	Sense of ease, relaxation techniques
Non-activation of posterior cingulate gyrus (the „neural suppressor”)	Positive imagery, positive affirmations, reducing teacher verbal instructions, criticisms and judgements
Mirror neuron system	Positive teacher attitude, teacher demonstration
Use of long-term memory	Use of metaphors, connecting violin techniques or sound qualities, etc, to past experiences of learner

Age-related issues. Since mental training and imagery-related studies are mainly aimed at the older age groups, the lack of literature on mental training for violinists and other musicians for the beginning stages of learning would, at first glance, seem to suggest that perhaps the concepts of mental training are too abstract, or too difficult for children to grasp. Yet children’s ability to engage in mental imagery has been noted by Jean Piaget, who remarks that this ability is gained through language learning between the ages of two and seven (Piaget, 1973). There is also research in the field of music psychology showing that primary school age-group pupils (ages 7-9) can already transfer this ability to learning a musical instrument; that many pupils naturally use methods to memorise melodies which amount to mental rehearsal and mental imagery techniques. These included singing the music and moving fingers in accordance with the fingering needed to play their instrument and “playing” the music in this manner from the beginning to the end, and others creating a mental image of the musical notation (McPherson, 2005). Interestingly, the mental imagery techniques used by the pupils followed in this research were not introduced to pupils in instrumental lessons, but had been learnt in the family situation – to memorise telephone numbers, for instance. Gary McPherson found in this longitudinal study that there was a connection between mental strategies, greater enthusiasm for learning and higher skill development, compared to those that did not use any mental strategies. Additionally, a link was found between not using any mental strategies within the first few months of learning and reduced musical skills, and even the likelihood of ceasing to learn a musical instrument altogether. The results of his research suggest that mental training methods are indeed actual in the primary school age group. Indeed, G. McPherson suggests that future research should focus on “musical thinking and learning” (McPherson, 2005, 32).

Results

Taking into account the theoretical literature connected to mental training and its associated neural basis, opportunities for including mental training in the violin teaching and learning process of primary school-aged violin pupils can be identified in three main areas: 1) Cognitive, general to learning. These concern the basic approach to teaching and learning: positive teacher and pupil attitude, positive teacher demonstrations and using language that produces positive mental images, and 2) Cognitive, age-related and 3) Cognitive, specific to learning the violin.

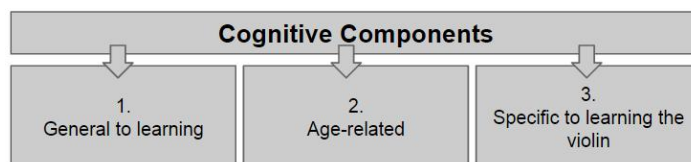


Figure 2. Cognitive areas that can be developed with mental training.

Components of general cognition and mental training (see Figure 2 above: box 1. General to learning) concerns the basic approach to teaching and learning: positive teacher and pupil attitude, positive teacher demonstrations and using language that produces positive mental images. These basics create a feeling of ease and comfort, necessary for effective assimilation of information. Developing the use of (multiple sense) mental imagery for memory skills and performance practice can also be sorted into this first category. Practically, this can include making a visual mental image of the notation and alternating that with auditory mental imagery of the notation. Using metaphors and story scenarios can also act as a memory aid and be categorised as general to learning.

When considering age-related factors in mental training and factors specific to learning the violin (see Figure 2 above: boxes 2. and 3.), it is useful to note that mental training techniques are usually aimed at students who have already gained playing skills. On the one hand, this would seem logical, since mental imagery is produced from the long-term memory, which means that a pupil would have to have had an experience of playing in a certain way to be able to create mental imagery of it. However, using metaphors as described earlier can circumvent this and can also aid pupils in their first years of study, since they can learn using their own experiences from everyday life, to gain technical and musical abilities.

However, general teaching observation of the teaching and learning process of pupils in the primary school age group (ages 7 to 14), suggests that very little experience is actually needed to be able to mentally recreate a motion or feeling connected to playing the violin. Indeed, mental imagery and mental rehearsal of a movement can usually be carried out from the second or third lesson. However, the strength of this would seem to be connected to a pupil's general ability to use mental imagery.

To test this, 19 pupils – 8 violin pupils and 11 piano pupils – were observed from Cesu 1. pamatskola from classes two to seven. 15 (78.9 %) out of the 19 pupils reported that they could easily create a visual mental image of a posture or a movement. Results also showed that all of those who found this easy could also engage in everyday mental imagery – mentally-imagining what was eaten for breakfast, for instance. Similar to G. McPherson's study with pupils in this age range, the pupils were asked to create a visual mental image of a score. Again, those that could image a posture or a movement could also easily mentally image the initial phrase of their sheet music (four to eight bars). Interestingly, the score could be imaged by the pupils both before and during actual playing and doing this also seemed to increase the awareness they had for the preciseness of the music being learned. An unexpected result from these tests, was that these students also had greater ease of learning two phrases of eight to sixteen bars from memory during a 20 minute session and, when tested a week later, had increased memory recall for the phrase(s) that had been mentally-imagined, compared to those pupils who said they could not visually image a score.

However, musical and technical improvement was noted with all pupils when metaphors were used – regardless of whether or not they could easily create a visual mental image. Metaphors using multiple senses were found to be the most effective. For instance, those which connected to food, enabled the pupils to imagine the taste, the texture and the temperature of the food before playing a phrase. Playing a phrase in the manner of “tasty ice cream,” or “chips with tomato sauce” noticeably changed the style and sound of a phrase – so much so, that changing just one component in a metaphor (such as „cold ice cream” as opposed to „warm ice cream”)

was audibly noticeable by both pupil and teacher. Additionally, and perhaps not entirely expected, pupils showed a greater enthusiasm to play their instrument using this exercise, finding a new independence unobserved previously, and especially enjoyed experimenting with their own food metaphors. This had the added advantage that verbal instructions could be reduced in lessons. In the following lessons, instructions were reduced to keyword reminders of the pupils' own imagery. This became an effective way of integrating musical and technical components and seemed additionally to help with memory recall of a phrase.

Practical observation indicates that improvements can indeed be gained in all of the three cognitive areas identified (Figure 2.) by using the components of mental training. Additionally, results show that musical and technical elements relevant to violin playing can indeed be effectively attained in an integrative manner.

Conclusion

Analysis of the literature and from teaching observations, it can be concluded that the components of mental training are already being used in pedagogical situations, but that for it to be used consciously and more effectively, awareness of the following is important:

- The neurological and psychological basis of mental training shows that the words used and attitudes purveyed in lessons can create spontaneous mental imagery in the pupil, whether planned by the teacher or not.
- The advantages of using mental training positively and consciously can effectively increase the speed of learning instrumental skills and enthusiasm for continued learning.
- Negative imagery can create stress which can impede learning and reduce enthusiasm.
- A sense of ease encourages a pupil's skills – both practically and mentally.
- Based on the mirror neuron system, teachers need to keep a positive attitude and emotion to encourage the same in the pupil.
- Mental training is actual in the primary school age group, since children from a young age have mental imagery abilities, but they may need to be prompted by the teacher to use them.

Experience of using mental training practically in this study showed that it is effective in the pedagogical process. The techniques can be used to effectively develop musical concepts, technical proficiency and cognitive components associated with learning.

Kopsavilkums. *Mentālā vingrināšanās ir ieguvusi lielu uzmanību sporta psiholoģijas jomā un dažādi autori ir norādījuši, ka daudzi mentālās vingrināšanās komponenti ir veiksmīgi pielietojami arī mūzikā (Green, Gallwey, 2012). Tomēr vēl nav skaidrs, kāpēc tieši mentālā vingrināšanās ir tik efektīva, kāpēc tā jāveic noteiktos veidos, un vai pastāv īpaši apsvērumi pielietojumam mūzikā (Johnson, 2003) un vijoļspēles pedagoģijā.*

Šajā rakstā ir aplūkots, kā neirozinātnes pētniecības rezultāti var rast skaidrojumu uz šiem jautājumiem un ilustrēt to, kā mentālā vingrināšanās izmanto tos pašus kognitīvos procesus, kas ir saistīti ar mācīšanos. Rakstā ir analizēts, kā un kāpēc apzināta mentālā vingrināšanās būtu jāiekļauj vijoļspēles pedagoģijā, cik lielā mērā tā, iespējams, jau pastāv un tiek pielietota neapzināti. Tiek aplūkoti apsvērumi, kā iekļaut mentālo vingrināšanos vijoļspēles mācību procesā pamatskolas skolēnu vecuma posmā.

List of Literature and Bibliography

1. Arnsten, A. F. T., Goldman-Rakic, P. S. (1998). Noise Stress Impairs Prefrontal Cortical Cognitive Function in Monkeys. *Arch Gen Psychiatry*, Volume 55 No .4, 362-368.
2. Blumenfeld, R. S., Ranganath, C. (2007). Prefrontal Cortex and Long-Term Memory Encoding: An Integrative Review of Findings from Neuropsychology and Neuroimaging. *Neuroscientist* 2007, 13; 280. Retrieved 12.04.2015. [http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.130.6668 &rep=rep1&type=pdf](http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.130.6668&rep=rep1&type=pdf).

3. Breda, J., Kulesa (1999). *Stress and Job Satisfaction among Symphony Musicians*. Evanston, Illinois: Symphony Orchestra Institute.
4. Buccino, G., Binkofski, F., Fink, G. R., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V., Seitz, R. J., Zilles, K., Rizzolatti G., Freund H. J. (2001). Action observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: an fMRI study. *European Journal of Neuroscience*, Vol. 13, 400-404.
5. Buyer, P. (2008). Mental Training in Percussion. Percussive Notes. *Journal of the Percussive Arts Society*. October 2008, 60-61.
6. Buyer, P. (2009). Mental Training in Percussion. Wisdom from the PASIC 2008 Education Committee panel discussion Percussive Notes. *Journal of the Percussive Arts Society*. April 2009, 34-37.
7. Cisek, P. & Kalaska, J. F. (2004). Neural correlates of mental rehearsal in dorsal premotor cortex. *Nature* 431, 993-996 (21 October 2004).
8. Connolly, C., Williamon, A. (2004). *Mental Skills Training: Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance* (pp. 221-242). Oxford: Oxford University Press.
9. Dosil, J. (2006). Applied Sports Psychology: A New Perspective. In J. Dosil (Ed.) *The Sports Psychologist's Handbook. A Guide for Sports-Specific Performance Enhancement* (p. 3-18). Chichester: John Wiley and Sons Ltd.
10. Driskell, J. E., Copper, C., Moran, A. (1994). Does Mental Practice Enhance Performance? *Journal of Applied Psychology*, Volume 79 No 4, 481-492.
11. Eberspächer, H. (2007). *Mentales Training*. München: Copspress.
12. Fischer, S. (1998). Technique and Ease in Violin Playing. In Winspur, I., Vynn Parry, C. B. (Ed.s), *The Musician's Hand: A Clinical Guide* (pp. 16-22). London: CRC Press.
13. Fishbein, M., Middlestadt, S. E., Ottati, V., Straus, S., Ellis, A. (1987). The International Conference of Symphony and Opera Musicians Medical Questionnaire. *Senza Sordino*, Volume XXV No. 6, 1-8.
14. Gallwey, W. T. (1974). *The Inner Game of Tennis*, New York: Random House.
15. Ganis, G., Thompson, A., Kosslyn, S. M. (2004). Brain areas underlying visual mental imagery and visual perception: an fMRI study. *Cognitive Brain Research*, Volume 20, 226-241.
16. Green, B., Gallwey, W. T. (2012). *The Inner Game of Music*. Kindle edition, Amazon Media EU S.à r.l.
17. Haddon, E. (2007). What does mental imagery mean to university music students and their professors? Department of Music, University of York, UK. *International Symposium on Performance Science*, 301-306.
18. Hale, B., Crisfield, P. (1998). *Imagery Training: A Guide for Sports Coaches and Performers*. Leeds: Coachwise Ltd, The National Coaching Foundation.
19. Haslinger, B., Erhard, P., Altenmüller, E., Schroeder, U., Boecker, H., Ceballos-Baumann, A. O. (2005). Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists. *Journal Cognitive Neuroscience*, Volume 17 No 2, 282-293.
20. Haueisen, J., Knösche, T. R. (2001). Involuntary motor activity in pianists evoked by music perception. *Journal of Cognitive Neuroscience*, Volume 13 No 6, 786-92.
21. Hirsch, C. R., Mathews, A., Clark, D. M., Williams, R., Morrison, J. A (2006). The causal role of negative imagery in social anxiety: A test in confident public speakers. *Journal of Behaviour Therapy and Experimental Psychiatry*, Volume 37, 159-170.
22. Hishitani, S. (1993). Imagery differences: What controls the vividness of imagery. *Advances in Japanese Cognitive Science*, Volume 6, 81-117.
23. Hishitani, S. (2011). An fMRI study of the brain area that involves suppression of mental imagery generation. *International Journal of Bioelectromagnetism*, Vol. 13, No. 4, 268-273.
24. Johnson, E. (2003). *Applying Mental Rehearsal and Imagery Techniques To Learning, Teaching and Performing Organ Music*, (Doctoral dissertation, Indiana University Bloomington). Retrieved 23.01.2015. <http://www.ediejohnson.com/Warehouse/Mental-Rehearsal.pdf>.
25. Julien, K. (2002). Mental Skills Training for Children and Young Athletes. *Journal of Excellence*, Issue No. 7, 67-75.
26. Klöppel, R. (1996). *Mentales Training für Musiker*, Kassel: Gustav Bosse Verlag GmbH.
27. Kosslyn, S., Seger, C., Pani, J. R., Hilliger, L. A. (1990). When Is Imagery Used In Everyday Life? A Diary Study. *Journal of Mental Imagery*, 1990, Volume 14, 131-152. Retrieved 17.03.2015. http://www.wjh.harvard.edu/~kwn/Kosslyn_pdfs/1990Kosslyn_JMentalImagery14_WhenImageryUsedEverydayLife.pdf.
28. Kosslyn, S., Behrmann, M., Jeannerod, M. (1995). The Cognitive Neuroscience of Mental Imagery. *Neuropsychologia*, Vol. 33, No. 11, 1335-1344.
29. Li-Wei, Z., Qui Wei, M., Orlick, T. Zitzelberger, L. (1992). The Effect of Mental Imagery Training on Performance Enhancement with 7-10 Year Old Children. *The Sport Psychologist*, 1996, 6, 230-241.
30. Maddock, R. J., Garrett, A. S., Buonocore, M. H. (2003). Posterior Cingulate Cortex Activation by Emotional Words: fMRI Evidence From a Valence Decision Task. *Human Brain Mapping*, Volume 18 No. 1, 30-41.
31. Mayer, J., Hermann, H-D. (2011). *Mentales Training*. Berlin: Springer.

32. McPherson, G. E. (2005). From child to musician: skill development during the beginning stages of learning an instrument. *Psychology of Music*, Vol 33(1), 5-35.
33. Morris, T., Spittle, M., Watt, A. (2005). *Imagery in Sport*. Champaign: Human Kinetics.
34. Nielsen, F. A., Balslev, D., Hansen, K. (2005). Mining the posterior cingulate: Segregation between memory and pain components. *NeuroImage*, Vol 27, Issue 3, 520-532.
35. Piaget, J. (1973). *Main Trends in Psychology*. London: Allen & Unwin.
36. Orlick, T., McCaffrey, N. (1991). Mental Training for Children for Sport and Life. *The Sport Psychologist*, Volume 5, 322-334.
37. Perry, B. D. (2006). Fear and Learning: Trauma-Related Factors in the Adult Education Process. *New Directions for Adult and Continuing Education*, No. 110, 21-27.
38. Reiniger, H., Cort, J. (2005, January 25). Mirror Neurons. PBS. Retrieved 10.09.2013. <http://www.pbs.org/wgbh/nova/body/mirror-neurons.html>.
39. Sadoski, M. (1985). The Natural Use of Imagery in Story Comprehension and Recall: Replication and Extension. *Reading Research Quarterly*, Vol. 20, No. 5, 658-667.
40. Stegemann, T., Geretsegger, M. (2014). Music Medicine. In *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia* (pp. 749-751). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
41. Thomas, Nigel, J. T. (2014). „Mental Imagery.” In Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2014 Edition, Retrieved 16.06.2015. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/mental-imagery>.
42. Vengerov, M., Barenboim, D., Broughton, S. (2008). *Maxim Vengerov: Playing By Heart & Masterclass*. KULTUR VIDEO 100 minutes.
43. Vilnīte, F. M. (2014). *Mental Training Method Opportunities in the Violin Teaching and Learning Process of Pupils in Primary School Education*. Unpublished Master's Thesis, Rīga Teacher Training and Educational Management Academy, Rīga.
44. Woolfolk, R. L., Parrish, M. W., Murphy, S. M. (1985). The Effects of Positive and Negative Imagery on Motor Skill Performance. *Cognitive Therapy and Research*. Vol. 9. No. 3 1985, 335-341.
45. Zatorre, R. J., Halpern, A. R. (2005). Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex. *Neuron*, Vol. 47, 9-12, July 7, 2005.
46. Zeidan, F., Johnson, S. K., Diamond, B. J., David, Z., Goolkasian, P. (2010). Mindfulness Meditation Improves Cognition: Evidence of Brief Mental Training. *Consciousness and Cognition*, Volume 19, Issue 2, June 2010, 597-605.
47. Zukermann, P. (2014). Violin / Viola Masterclass, Royal College of Music, October 28, 2014. National Arts Centre, Retrieved 21.03.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=0A1gFKNCa3I>.



MĀKSLA UN DIZAINS

ARTS AND DESIGN

LIVEABILITY IN A GARDEN CITY – A CASE STUDY OF PODKOWA LEŚNA (POLAND)

*Dzīves kvalitāte dārzu pilsētā –
tematisks pētījums par Podkowa Leśna (Polija)*

Edyta Barucka (Edyta Barucka)

Independent scholar,

collaborating with the Institute of Applied Linguistics of Warsaw University

e-mail: edytabarucka@uw.edu.pl

Abstract. *The first garden cities in the early 20th century were designed to provide a wholesome alternative to increasingly congested cities. They were characterised by low-density building amongst generous verdure, the presence of open public spaces, and of cultural and educational institutions. Interestingly, the goals and priorities of the Garden City Movement presaged much of the agenda of contemporary sustainable planning. This article sets out to highlight the ecological and social potential of the garden city model and to assess its relevance for current debates on liveability through a case study of Podkowa Leśna in Poland. The argument draws considerably on the analysis of reports issued by the municipal council of Podkowa Leśna and the Town and Country Planning Association in Britain. One of the main issues addressed concerns the heritage of green and open spaces and the legacy of community values in historical garden cities.*

Keywords: *cultural heritage, community, garden city, green spaces, identity, liveability, social life, sustainability.*

Introduction

The idea of a garden city emerged in response to the effects and most pressing threats of the 19th century industrialization and urbanization. The founder of the concept, Sir Ebenezer Howard, in his *Garden Cities of To-Morrow*, published in 1902, put forward a theory that the town and the country acted like magnets, attracting people by different benefits. He concluded therefore that an ideal city should combine both: the contact with nature, open space and clean air of the country with economic, social, cultural and educational opportunities of the town (Howard, 1965: 46-47). Howard's proposal for the construction of garden cities was first and foremost a social and political programme, which he translated into an urban vision at the root of which lay the idea of community cooperation, civic spirit and social fairness. In 1903 the world's first garden city, Letchworth, was laid out by architects Unwin and Parker.

The garden city project offered an ideological springboard and an architectural and planning model for a marked variety of national developments across Europe, which during 1920s and 1930s coalesced into the dynamic International Garden City Movement. Within two decades, countries such as Germany, France, Belgium, Hungary, Denmark, Austria, Poland and Latvia had built their own versions. The spread of the movement was not confined to Europe, but reached around the world, making its way, among others, to the USA, Japan and Australia. Garden cities and garden suburbs built before the World War II, such as Hellerau in Germany, Suresnes in France, Mezaparks in Latvia, or outside Europe, Radburn in the US or Denenchofu in Japan, are all characterised by a sensitive integration of built environment with green and open spaces. The relevance of the Garden City Movement did not die out after the Second World War. Adapted to new economic and social realities of the 1950s and 60s, the idea found continuity in the development of New Towns such as Stevenage in Britain, Vällingby in Sweden, Tapiola in Finland, and others.

Since the publication of *Garden Cities of To-Morrow*, followed by the foundation of Letchworth, the garden city theory and practice has inspired substantial literature on the subject, historical as well as critical. Its focus has been on social, ideological and architectural aspects of the Movement, with limited elaboration of its pioneering environmental mission and management of green and open spaces. The notable exception was Walter Creese's early study

The Search for Environment: the Garden City Before and After, published in 1966. At the outset of the new millennium the legacy of the garden city idea was revisited in the wake of ecological movements and the trend towards sustainable development. The 1990s marked a rise of interest in the historical garden cities in the writings by British researchers, such as *The Garden City, past, present and future*, edited by Stephen V. Ward (1992). Two decades later, in 2011, the relevance of a garden city idea was reassessed in the Town and Country Planning Association's report *Re-imagining garden cities for the 21st century*.

One of the earliest and most influential advocates of garden cities, Lewis Mumford, referred to the Movement as “building a life-centred civilization” (Mumford, 1945: 29). His reflection, voiced over sixty years ago, is much in resonance with what today has been defined by Jan Gehl, as “life-between-buildings”, both emphasizing that the quality of life is central to urban experience. Today, at the time of ongoing debates about how architecture and urban planning can contribute to building sustainable communities and enhance liveability of towns and cities, it seems apposite to look more closely at the lessons that the garden city model can offer after having been tested in practice for over a century. This article sets out to probe more deeply into the liveability and sustainability potential of a garden city model on the example of Podkowa Leśna in Poland, which has been a popular residential area since its development in the 1920s. Throughout decades marked by fundamental political and social changes in post-war Poland, the town has safeguarded its sense of historical, cultural and social continuity and identity, and in 2005, despite economic pressures, its council voted to adopt the policy of sustainable development for the period of 2005-2014. Six years after its implementation, the findings of the survey on the quality of life and public services in Podkowa Leśna, confirmed that its residents regard their town as a good place to live, primarily for environmental reasons and the proximity of nature (Mantey, 2011: 11-12). The evidence in this article has been based largely on the reports issued by Podkowa Leśna city council, notably: the Report on the State of Podkowa Leśna (2004), the Strategy of the Sustainable Development of Podkowa Leśna Garden City for the Years 2005-2014 (2005) and a report on the Survey of the Opinions of the Inhabitants of Podkowa Leśna on the Quality of Life and Public Services (2011). A frame of reference for the present analysis has been provided by a case-based argument on liveability and sustainability of small towns offered by Knox and Mayer in *Small Town Sustainability. Economic, Social and Environmental Innovation* (2009).

The Development of Podkowa Leśna Garden City 1925-1939

The British idea of garden cities reached Polish territories already before the First World War and one of its major proponents, a doctor and sanitary reformer Władysław Dobrzyński, was among the co-founders of the International Garden Cities and Town Planning Association in London in 1913 (Czyżewski, 2009: 129). The outbreak of the war put an end to the earliest garden city initiatives but the idea was revisited after 1918 in a newly restored state, seeking energetically to revive its economy and define its identity both in terms of tradition and modernity, the latter epitomised, among others, by the electrification of the country. The development of Podkowa Leśna (the name meaning “A Horseshoe of Woods”) was made possible thanks to the construction of the Electric Rail Service – EKD, which connected the lands situated 25 kilometres south west of Warsaw with the capital (Wróblewski, 2003: 33-36). In 1925, the foundation stone was laid for the garden city. Its master plan by a Warsaw architect Antoni Jawornicki echoed the British models with plots confined within a horseshoe of woodland. On the south-east, the site was bounded by The Młochowski Forest, which is today the environmentally protected area of 600 hectares (59 % of the overall area of Podkowa Leśna). The size of the plots was limited to 1000-6000 square metres providing ample space for woodland gardening (Wróblewski, 2003: 52). A substantial chunk of land in the vicinity of the railway station – 14 hectares of forested and landscaped area – was allocated for the City Park,

with the artificial lake at the centre, the building of the Sporting Club and recreational facilities including tennis courts and toboggan-runs (Tyszka, 2006: 36-38). In 1933 the Roman Catholic church of Saint Christopher's was erected in the Art Deco style, with a garden conceived as the extension of the space for religious service, both part of the overall conception of “the green-church” (Wróblewski, 2003: 94-95). The city also had a Post Office and construction of the school began before the outbreak of the war.

Podkowa Leśna originated as a private company enterprise in the estates that had belonged to the family of wealthy industrialists, and their former owner, Stanisław Lilpop, was one of the major shareholders of the enterprise. The houses were privately owned and before the war a number of them served as second homes for their Warsaw owners. In architectural terms the three styles of building, representative of the trends elsewhere in the country, prevailed: the so-called “manorial” style, which revived the neo-classical tradition of small country houses of landed gentry, the neo-vernacular idiom adopted for wooden houses and lastly, international modernism.

Podkowa Leśna Community 1925-2015

Since its beginnings Podkowa Leśna has been a town with a strong community spirit and a tradition of intellectual and artistic life. Already before the foundation of the garden city the place had a few summer houses and its wooden villa, Aida was frequented by Warsaw writers and poets. Until the outbreak of the World War II Podkowa Leśna played a role of an informal literary salon. During the war the town provided refuge for a few hundred of exiles from Warsaw, who found themselves homeless after the Uprising of 1944. Podkowa Leśna was also a stronghold of Polish Home Army that cooperated with Polish government in exile in London, and with the change of the political system the garden city fell out of favour with a new communist government for ideological reasons. The turn of fortune and the hardships of existence that many pre-war owners faced in the changed political conditions, combined with the lack of funds, building materials and the remarkable economic inefficiency of the new government contributed to degradation of the garden city and in particular of its public spaces and buildings that were not properly maintained and looked after. The building of the Sporting Club went into decline and the City Park was abandoned and partly devastated (Tyszka, 2006: 36-39). In the 1980s, with the rise of the Solidarity Movement, Saint Christopher's church became one of the strongholds of political opposition. After the political transformation of 1989 Podkowa Leśna, like the rest of Poland, faced the challenges and opportunities of newly restored democracy and with the accession of Poland into the EU it became one of the successful beneficiaries of the EU Programme of Regional Development. Today, twenty five years later, the liveability of Podkowa Leśna can be ranked as one of the highest in Poland on the basis of its population and land value. Although one third of its inhabitants settled there after 1989 and despite the fact that the population is ageing and the birth rates are low, the number of inhabitants in the last decade has been unchangeably oscillating around 3600 due to the influx of newcomers (*Strategia*, 2005: 20). Those who choose Podkowa as their place of residence are reportedly attracted by its slower in comparison with Warsaw pace of life, abundant greenery, rich natural and cultural heritage and a distinctive sense of self-identity that has survived until today and is being locally cultivated and sustained (Mantey, 2011: 22).

Garden City Identity and a Sense of Place

The life patterns of Podkowa Leśna match those of small towns (*Strategia*, 2005: 11-13). Unlike, however, small hill towns in Italy, market towns in the UK or the early European university towns that can all draw upon their rich historical heritage to refine their identity in the age of globalisation, garden cities, with their comparatively short histories cannot root theirs in

the continuity of centuries` long life and custom. It requires therefore a greater effort and determination on the part of their inhabitants to establish their place in the 21st century. In Podkowa Leśna the sense of place and of historical and cultural heritage is strong and enhanced through numerous activities, initiated by local authorities and over a dozen NGOs. The origins of the oldest one, *Stowarzyszenie Przyjaciół Miasta Ogrodu Podkowa Leśna* (Society of the Friends of Podkowa Leśna Garden City), go back to 1932 and *Stowarzyszenie* is an influential consulting body, which, among others successfully resisted the idea of transforming the pre-war Sporting Club into a place of limited access (Wróblewski, 2003: 57). It is involved in publishing books on the garden city's past and present and has launched the *Biblioteka Podkowieńska* (Podkowa Library) series in which a number of titles were published. *Stowarzyszenie* is also responsible for the publication of a local cultural magazine, *Podkowieński Magazyn Kulturalny* (Żukowska-Maziarska, 2000: 139-168).

Since 2007 the role of the community hub has been played by the Centre of Culture and Citizens' Initiatives, launched through the endeavour of local community and housed in the pre-war Sporting Club in the City Park. The revitalisation of the former Sporting Club and its adaptation for the seat of the newly established Centre was a flagship cultural development of the last decade, successfully completed with EU funding. The Centre is an important venue for concerts, exhibitions, lectures, New Year balls and group singing. Together with the Municipal Centre of Culture MOK, active since 1986, it is committed to lifelong education, hosting the local Open University "Generations". Music is one of the assets of the community, among whose members have been musicians, composers, singers and music critics, and the Centre of Culture and Citizens' Initiatives, together with Saint Christopher's church and the local Museum of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz, the writer's house at nearby Stawisko, is one of the three venues in which music events regularly take place. Both Centres, the Museum and the local library play an important role as the community's "third places", which in Ray Oldenburg's description are (in contrast to homes and work places) "the core settings of informal public life": reading, conversation or storytelling, easily accessible and open to all (Knox, Mayer, 2009: 25). Several cafes and restaurants, mostly situated centrally, and each different in character, also fulfil that role. One of them, which opens up to the playground by the church is an ideal place for parents who can watch their children play out, another serves also as a small local gallery, selling jewellery and pottery.

Podkowa Leśna Green Spaces

The early development of Podkowa Leśna in the area of arable lands, meadows and pastures, bounded by woodland, since the beginnings has attracted potential inhabitants with a promise of retreat into nature, yet within an easy reach of Warsaw. Its green areas are still one of the town's major assets, apparently not least because of the role of greenery for the well being, evidenced in research findings since the early 1980s (Grahm, Stigsdotter, 2003: 2). Swedish researchers, Grahm and Stigsdotter, investigating the relationship between the use of outdoor environments and stress relief report that "verdure and nature as such accelerate human beings' recovery from stress" (Grahm, Stigsdotter, 2003: 4), while the authors of report on urban green, issued in 2002 by the Department for Transport, Local Government and the Regions in the UK offer an in-depth analysis of the social, environmental and economic benefits of green spaces (DLR 2002: 79-90). In the course of ninety years of the garden city's existence, some of its green areas were landscaped to become public spaces, such as the City Park and the Square of Polish-Hungarian Friendship, while others were left intact, and listed in the 1970s and 80s as wildlife and nature preserves. Two of them are in the Młochowski Forest: Bolesław Hryniewiecki's Nature Preserve, which is one of the oldest concentrations of oaks and pines in the Mazovia district, and "Zaborów" Nature Preserve listed to protect breeding nests of rare birds, such as black and middle spotted woodpeckers, hoopoe, and hawfinch. The Jay Ravine

Preserve, is within the precinct of the town (*Strategia*, 2005: 26). This diversity of species of birds has encouraged bird watching as one of locally run activities. The potential of green areas is explored for outdoor activities, which since the beginning have been part of local lifestyle. In 2013 Podkowa Leśna Running Society was founded to promote healthy recreation, and it has since organised annual Podkowa Runs. The tracking routes crossing the town, and leading through its nature preserves together with cycling routes (*Strategia*, 2005: 31) are used not only by the inhabitants of the town, but also its Sunday visitors. Within a walking distance from the centre of the city there are still meadows and cornfields with lungwort, cornflowers and poppies. The protection and cultivation of this unique eco-system and landscape heritage has been identified as one of the priorities in the local policy-making and listed among four chief strategic goals in The Strategy of the Sustainable Development of Podkowa Leśna Garden City for the Years 2005-2014.

The Strategy of the Sustainable Development of Podkowa Leśna Garden City for the Years 2005-2014

In 2004 on the initiative of the city council the Report on the State of Podkowa Leśna was issued with a view of providing the basis for the elaboration of the strategy for the future development of the garden city. The Report intended to “offer an accurate, precise and shared picture of Podkowa Leśna today” and, as its authors declared, “to engage as many inhabitants as possible” into the discussion thereof (*Raport*, 2004: 8). The fifteen main sections of the document featured respectively characteristics of natural environment and resources, analysis of demographic and social trends, presentation of the labour market, discussion of family issues and of situation of young people, as well as an overview of education, culture and arts, historic heritage, public service and facilities, health, enterprise, safety, local administration, and NGOs, with a special note on the community dialogue (*Raport*, 2004: 118). On the basis of the Report and in the course of several months of public consultation and review, The Strategy of the Sustainable Development was accepted in 2005. The chief strategic goal was defined as “implementation of the conception of a garden city in the 21st century in accordance with principles of sustainable development” and four major objectives were outlined as: “1. Modern community infrastructure (employing pro-ecological technologies); 2. The protection of the natural environment and the urban layout of the historical garden city; 3. Many-directional social development of the inhabitants of the garden city; 4. The development of post-industrial local enterprise” (*Strategia*, 2005: 70). The priority tasks identified for the first two objectives included the modernisation of streets and municipally owned buildings, the protection of the Młochowski Forest and the conservation of a historical Aleja Lipowa (over a century old avenue of lime trees planted with *Tilia cordata*), revitalisation of the City Park, the protection of clean air and local fauna and flora. In the area of public realm and community life, cultivation of the values of civic society, high quality education and culture, increasing standards of health and safety, and social integration and solidarity were given priority (*Strategia*, 2005: 75). The authors emphasized necessity to foster local democracy, based on the model of active participation („rather than passive presence, dominant in Poland”) and to preserve local cultural heritage, and strengthen the sense of place, its traditions and identity. They also drew attention to the fact that 30 % of the city’s residents settled down in Podkowa Leśna after 1989 and therefore viewed it desirable that they would develop the sense of attachment to the place, its past and traditions (*Strategia*, 2005: 76). The development of ecologically conscious enterprise, based on knowledge and expertise, the provision of a wide range of local services for the inhabitants, and development of tourism were listed as the priority tasks for the implementation of the fourth objective (*Strategia*, 2005: 80).

Some challenges of the policy of sustainable development versus garden city liveability

The Strategy of Sustainable Development, however, also revealed a difference of opinion and priorities concerning the protection of natural environment. The attitudes were at variance whether within the limits of a local budget public expenditure should go first on saving the historical avenue of lime-trees or on the modernisation of the roads, some of which are still in a poor condition. Priorities were also differently identified in debates about the proposed revitalisation of the City Park, which envisaged its transformation into a lively social space. The project was opposed by one of local NGOs on grounds that it might pose a threat to birds that have their breeding nests in the park. Among other concerns voiced was that of the needs of young people who seek more dynamic opportunities, not necessarily compatible with those of middle-aged or elderly inhabitants of the town (Mantey, 2011: 32). Last, but not least, a sensitive issue of the responsibility for the historic fabric of the garden city, which is part and parcel of its unique architectural heritage and identity, has surfaced. The proper maintenance of this heritage rests in the hands of private owners, whose actions range from uninformed damage, through a variety of alterations, to respectful restoration, sensitive to old detail and the spirit of the place.

The above examples of conflicting needs and perceptions, also touch upon the question of the liveability of the place which can be at odds with the policy of sustainable development. Unlike sustainability which is about the “three Es” of the environment, the economy and equity in the society (Knox, Mayer, 2009: 24-25), liveability “is about how easy a place is to use and how safe it feels. It is about creating – and maintaining – a sense of place by creating an environment that is both inviting and enjoyable” (ODPM, 2006: 156). The concept itself is a relatively new tool to address the question of synergies between objectively defined attributes of the quality of a living area and their perception as such by its inhabitants (Knox, Mayer, 2009: 24-27). The authors of the *State of the English Cities* report have grouped “desirable liveability indicators” into four main categories: environmental quality, physical place and functional place quality, and safety (ODPM, 2006: 164). Though liveability and sustainability can be expected to overlap, they do not necessarily do, as the above examples demonstrate. Liveability, which is also described as “a softer area of governmental policy, and one where perceptions are crucial” (ODPM, 2006: 164) touches upon the subjective sets of values and its relative value for different groups is one of the challenges to be faced by the local council and authorities.

Conclusions

Howard’s idea of a garden city was a pioneering attempt at the articulation of the issues that should be addressed to make a city a good place to live. His tying together of social, economic and environmental concerns in a holistic urban vision can be found convergent with 21st century considerations of sustainable development and standards of liveability. Today, when the expectations and demands of inhabitants of towns and cities are defined in favour of an improved quality of life, more leisurely pace of living and the contact with nature (ODPM, 2006: 157), the garden cities, inhabited by relatively small, ideally economically self-sustained and closely-knit communities, enjoying the benefits of green spaces, with diversified local social life and culture, seem to have an “inborn” potential of liveability. As the aforementioned findings of the 2011 Survey have shown this is true of Podkowa Leśna. It also appears that within a *counterurbanisation* trend, a selective movement of jobs and households to small towns, in operation in the West since the late 20th century (Knox, Mayer, 2009: 12), garden cities offer a viable and well tested small town alternative. Their ecological and social potential makes them suitable candidates to adopt the Slow philosophy, which originated in the late 1990s in association with Slow Food Movement, both promoting local and traditional cultures. The Cittaslow (Slow City) movement has grown to include over seventy towns from European

countries, becoming an ideological platform for networks of small towns and for “the grassroots implementation of the principles associated with liveability, quality of life, and sustainability” (Knox, Mayer, 2009: 43-44).

To sum up the above discussion there are at least three major recommendations concerning liveability in a garden city that can be drawn on the basis of Podkowa Leśna experience and they are the lesson of nature, the lesson of community and the lesson of heritage. The open and green spaces in the garden city provide a well tested landscaping pattern that can be adopted by planners both for new developments and for regeneration of older ones. Though, in economic terms, it may initially appear more costly to make such substantial spatial provisions, the ultimate gains – social, environmental, and in the end also economic, in terms of increased land value – are higher and beneficial for a community. As the 2011 Survey has shown those areas play an important role as places of encounter, cementing the sense of neighbourhood and their impact translates itself into the increased desirability of the place. Moreover, the reported place loyalty in Podkowa Leśna (the prevalent majority of the residents would not move out of the town) is not least related to its green spaces and nature preserves (Mantey, 2011: 13, 22). Secondly, the civic spirit and the residents’ self-sufficiency to organise vibrant social and cultural life through local initiative help to sustain the identity of a place, understood as a socio-spatial phenomenon. According to the evidence of environmental psychology, the emotional link with one’s place of living is likely to contribute to the psychological well-being and involvement in local activities (Florek, 2011: 347) and thus, in the long run, it helps avoid a sense social alienation and solitude, endemic in big conurbations. Finally, the least tangible perhaps, is the lesson of landscape and cultural heritage. As the case of Podkowa Leśna shows the richness and vitality of this heritage depends not less on its constant cultivation and contribution to what has been already given. The interest in local history, the activity of local societies, the initiative, imagination and spirit of creativity and enterprise of the residents are prerequisite for their maintenance of the sense of the place and rootedness. With a hindsight of over a century it seems plausible to contend that environmental, social and cultural heritage of garden cities provides a firm basis for their future development along the lines of sustainable growth and shaping life-enhancing spaces, and that they offer an inspiring lesson of planning and management, whose relevance should not be overlooked.

Kopsavilkums. *Pirmās dārzu pilsētas 20. gadsimta sākumā tika izveidotas, lai piedāvātu videi draudzīgu alternatīvu iepretim pārslogotajām pilsētām. Tās bija maza blīvuma ēkas, kas atradās ar zaļumiem klātās teritorijās. Tās bija sabiedrībai atvērtas un te tika ierīkotas arī kultūras un izglītības iestādes. Interesanti, ka dārzu pilsētas prioritātes šodien atklāj mūsdienīgas un ilgtspējīgas plānošanas jautājumus. Tādējādi raksts aktualizē dārzu pilsētas modeļa ekoloģisko un sociālo potenciālu, izvērtējot tās lomu šodienas debatē par dzīvotspējas risinājumiem. Raksta praktiskā daļa ir balstīta pētījumā par dārzu pilsētu Podkowa Leśna Polijā. Pamatjautājumi, kas tiek aktualizēti, ir apzaļumoto teritoriju mantojums un sabiedrības vērtību mantojums, kas saistīts ar vēsturiskajām dārzu pilsētām.*

List of Literature and Bibliography

1. Creese, W. (1996). *The search for environment; the garden city, before and after*. New Haven: Yale University Press.
2. Czyżewski, A. (2009). *Trzewia Lewiatana. Miasta-ogrody I narodziny przedmieścia kulturalnego*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne.
3. DTLR. (2002). *Improving Urban Parks, Play Areas and Green Spaces*. London: DTLR. Retrieved on 15.02.2015. <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20120919132719/http://www.communities.gov.uk/documents/communities/pdf/131021.pdf>.
4. Florek, M. (2011). No place like home: Perspectives on place attachment and impacts on city management. In *Journal of Town & City Management*. Vol. 1 (4), 346-354.
5. Gehl, J. (1987). *Life Between Buildings*. Trans. J. Koch. New York: Van Nostrand Reinhold.
6. Grahn, P., Stigsdotter, U. A. (2003). Landscape Planning and Stress. In *Urban Forestry and Urban Greening*. Vol. 2 (1), 1-18.
7. Howard, E. (1965). *Garden Cities of To-Morrow* (1st ed. 1902). Cambridge, Massachusettes: MIT Press.

8. Knox, P. L., Mayer, H. (2009). *Small Town Sustainability. Economic, Social and Environmental Innovation*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.
9. Mantey, D. (2011). *Opinie mieszkańców Miasta Podkowa Leśna nt. warunków życia i jakości usług publicznych. Raport z badań*. [Survey of Opinions of the Inhabitants of the Town of Podkowa Leśna on the Quality of Life and Public Services. Report]. Podkowa Leśna: Podkowa Leśna City Council.
10. Mumford, L. (1945). *The Garden City Idea and Modern Planning*”. In Howard, E. (1965). *Garden Cities of To-Morrow* (1st ed. 1902). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 29-40.
11. ODPM. *State of the English Cities*. (2006). Vol. 1. London: ODPM. Retrieved on 15.02.2015. http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20060731065549/http://communities.gov.uk/pub/4/StateoftheEnglishCitiesVolume1PDF33Mb_id1164004.pdf.
12. *Raport o Stanie Miasta Podkowa Leśna* [Report on the State of Podkowa Leśna]. (2004). Podkowa Leśna: Podkowa Leśna City Council.
13. *Strategia Zrównoważonego Rozwoju Miasta-Ogrodu Podkowa Leśna na Lata 2005-2014* [The Strategy of the Sustainable Development of Podkowa Leśna Garden City for the Years 2005-2014]. (2005). Podkowa Leśna: Podkowa Leśna City Council.
14. TCPA. (2011). *Re-imagining garden cities for the 21st century. Benefits and lessons in bringing forward comprehensively planned new communities*. London: TCPA. Retrieved on 15.02.2015. http://www.tcpa.org.uk/data/files/reimagining_garden_cities_final.pdf.
15. Tyszka, A. (2006). *Żyjąc wśród Leśnych Ogrodów*. Zagnańsk-Podkowa Świętokrzyskie: Towarzystwo Regionalne Leśna.
16. Ward, S. (Ed.) (1992). *The Garden city: past, present, and future*. London, New York: E & FN Spon.
17. Wróblewski, B. (2003). *Podkowa Leśna. Miasto-Ogród do 1939 roku*. Podkowa Leśna: Stowarzyszenie Przyjaciół Miasta Ogrodu Podkowa Leśna.
18. Żukowska Maziarska, A. (2000). Historia Towarzystwa Przyjaciół Miasta-Ogrodu Podkowa Leśna. In *Podkowa Leśna i Stawisko. Szkice z Dziejów*. Podkowa Leśna: Towarzystwo Przyjaciół Miasta-Ogrodu Podkowa Leśna, 139-168.

KLŪDA RĪGAS VĀZES BIOGRĀFIJĀ VAI VIRSGLAZŪRAS DEKORĒŠANAS TEHNIKAS PORCELĀNA ARTEFAKTA ATRIBŪCIJAS ASPEKTĀ

The Mistaken Biography of the Riga Vase or Overglaze Decoration Techniques as an Aspect in the Attribution of a Porcelain Artefact

Inese Brants

Latvijas Mākslas akadēmija
e-pasts: inese.brants@inbox.lv

Abstract. *This research examines one of the most remarkable exhibits of the Riga Porcelain Museum – the Riga Jubilee Vase made in J. C. Jessen's porcelain factory in honour of the 700th anniversary of Riga. In 1901, the Riga Jubilee Vase was displayed for the first time – in the Riga Anniversary Exhibition of Industry and Crafts. The impressive porcelain object was kept in the Riga Porcelain Factory's museum until 2001, but after the factory's closure it became the pride of the Riga Porcelain Museum's permanent exhibition.*

Upon reading the article on this outstanding artefact in the 2012 February issue of the magazine Illustrated History, despite it being prepared in cooperation with the Riga Porcelain Museum, reasonable doubt arose about the accuracy of the description of the technical execution of the vase. The article Impressive dedication to Riga reads: 'The red-brown selenium ground and matte gold ornamental band creates a somewhat heavy impression, uncharacteristic for porcelain.'

The study aims to find out whether the assertion 'the red-brown selenium ground' is true and eliminate some of the inaccuracies in the use of terms. The research is based on the analyses of the Riga Porcelain Museum's inventory of the Riga Jubilee Vase; the chemical composition data of red porcelain overglaze paints and their technical particularities; an experiment, testing the interaction of cadmium / selenium and iron-containing red overglazes with gilding; and consultations with leading experts – Dace Bluma, formerly employed in the Riga Porcelain Factory, and Sergei Rusakov from the Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg. The acquired data allows conclude that iron-containing rather than selenium-containing red paint has been used for the Riga Jubilee Vase grounding and the painting technique's description in the museum's inventory is incorrect.

Keywords: *Riga 700th anniversary vase, cadmium / selenium or iron red overglaze colours has been used, chemical data of red paints and test, painting technique's description in the museum's inventory.*

Ievads

Muzelizācija kā zinātnisks process ietver krājuma veidošanu un glabāšanu, izpēti un katalogizāciju, kā arī komunikāciju – ekspozīcijas veidošanu un publikācijas. Pētījums saistīts ar publikāciju žurnālā *Ilustrētā zinātne* par RPKIA¹ Rīgas Porcelāna muzeja ievērojamāko muzeāliju *Rīgas jubilejas vāzi* (skat. 1. attēlu). Pētījuma mērķis ir noskaidrot, vai aprakstā izteiktais apgalvojums *Sarkanbrūnais selēna klājums* vāzes dekorēšanas tehnikas aprakstā atbilst īstenībai, un novērst dažas ar terminu lietošanu saistītas neprecizitātes. Pētījumā lietotas kvalitatīvās metodes, kas ietver priekšmeta muzeja inventāra lietas izpēti, krāsu ķīmiskā sastāva un tehnisko īpatnību apskatu, konsultācijas ar vadošajiem speciālistiem Daci Blūmu no SIA Dekolserviss un Sergeju Rusakovu no Imperatora porcelāna fabrikas Sanktpēterburgā, eksperimentāla krāsu parauga izgatavošanu, lai noteiktu izmantoto krāsu un pārbaudītu tās mijiedarbību ar zeltījumu. Apgūtais materiāls palīdzēja izdarīt secinājumus bez destruktīva krāsas parauga noņemšanas un dārgas ķīmiskās analīzes veikšanas.

Vācbaltu uzņēmējs Jākobs Kārlis Jesens 1886. gada 11. februārī saņēma atļauju atvērt porcelāna fabriku Rīgā, kuras būvei izvēlējās vietu Rīgas ziemeļu pusē *Mīlgrābenā*, Jaunmīlgrāvī, kur tajā pašā gadā fabrika uzsāka darbu. Jesena fabrika specializējās augstas kvalitātes porcelāna trauku ražošanā, vadoties pēc Eiropas porcelāna paraugiem, bet 1890. gadā fabrika uzsāka arī elektrotehniskā porcelāna ražošanu (Konstants, Poluikēviča, 1984: 29, 30).

¹ Rīgas pašvaldība kultūras iestāžu apvienība.

1901. gadā no 1. jūnija līdz 15. augustam Esplanādē tika sarīkota grandioza Rīgas 700 gadu jubilejai veltīta rūpniecības, mākslas amatniecības un pilsētas attīstības sasniegumu izstāde. Pēc uzvaras konkursā par izstādes projekta autoru un galveno ierīkotāju kļuva arhitekts, Rīgas amatniecības skolas direktors Maksis Gustavs Rihards Šervinskis (1859-1909). Pēc Šervinska plāna Esplanādē tika uzcelti vairāk kā 40 lieli un mazi paviljoni un izveidoti daudzi ekspozīcijas stendi, tajā skaitā arī tika iekārtota J. K. Jesena fabrikas produkcijas ekspozīcija, kurā starp daudzajiem eksponātiem dominēja speciāli izstādei par godu izgatavota 170 cm augsta, kolonai līdzīga vāze. Rīgas 700 gadu jubilejas izstādē Jesena fabrikas stands saņēma „Grand Prix” (Šervinskis, 1902: 122, 215). 2012. gadā žurnāla *Ilustrētā zinātne* redakcija sadarbībā ar Rīgas Porcelāna muzeju veidoja informatīvu rakstu sēriju *Porcelāns Latvijā* veltītu izcilākajām porcelāna muzeālijām. Iepazīstoties ar rakstu *Iespaidīgs veltījums Rīgai* žurnāla februāra numurā, autorei radās pamatotas šaubas par vāzes tehniskā izpildījuma apraksta atbilstību īstenībai. Par vāzi rakstīts: „Sarkanbrūnais selēna klājums un matētā zelta ornamenta joslas rada nedaudz smagnēju, porcelānam neraksturīgu iespaidu”, (2012, 02: 76). Apgalvojums, „rada nedaudz smagnēju, porcelānam neraksturīgu iespaidu” iebildumus nerada, jo, pilnībā ar dekoru pārklājot virsmu, tiek paslēpts un līdz ar to vizuāli estētiskai baudīšanai zaudēts porcelāns kā materiāls. Tikai kontrastā pret balto glazūras virsmu porcelāna apgleznojuma krāsas izceļas un iegūst savu dzidrumu. Profesionāli porcelāna apgleznošanas meistari Martins Milds (Martin Miels) un Rudolfs Lauške (Rudolf Lauschke) no Meisenes un ievērojami porcelāna mākslinieki Segejs Sokolovs (Сергей Соколов, 1956) un Tatjana Afanasjeva (Татьяна Афанасьева, 1946) no Imperatora Porcelāna fabrikas Sanktpēterburgā, ir vienoti viedoklī, ka pilnībā ar krāsu noklātā apgleznojumā krāsu kolorīts ir smagnējs, satumsis, krāsas it kā nosmok un gleznojumam trūkst viegluma un svaiguma, trūkst „elpas” (Милдс, Ляушке, 1971: 148-149; Afanasjeva, Sokolovs, 2012).

Galvenos iebildumus izraisa frāze: „sarkanbrūnais selēna klājums”. Pirmkārt, raksts adresēts plašam lasītāju lokam, jo publicēts populāri zinātniskā izdevumā. Ko lasītājs spēj saprast, izlasot šos trīs vārdus? „Sarkanbrūns” acīmredzot attiecas uz vāzes krāsas toni, kas kļūst saprotams, aplūkojot žurnālā publicēto vāzes fotoattēlu, lai gan atbilstošāk būtu teikt „ķieģeļsarkans”. Kas ir „selēna klājums”? Pamatoti rodas jautājums, ko lasītājs zina par selēnu un kā to var klāt?

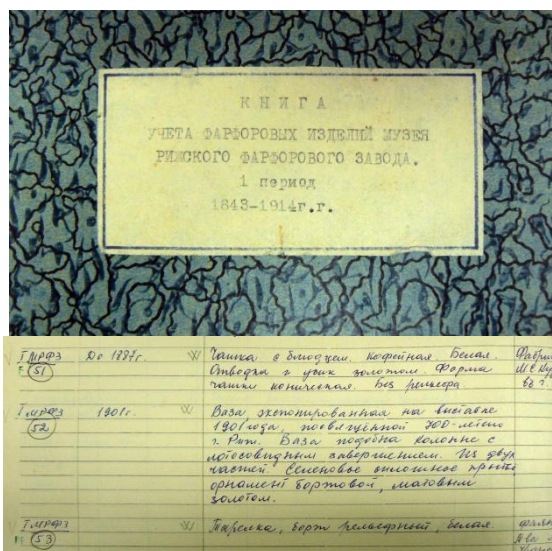
Selēns ir ķīmiskais elements, nemetāls ar simbolu Se un atomskaitli 34. Selēns dabā ir reti sastopams tīrā veidā. Selēnu 1817. gadā atklāja zviedru ķīmiķis Jenss Jākobs Bercēliuss (Jöns Jakob Berzelius, 1779-1848) un tā nosaukums ņemts no grieķu vārda *σελήνη* (*seléne*) ar nozīmi *Mēness* (Hamer, 1975: 261). Mūsdienā lasītājs drīzāk ir informēts, ka selēnu var nopirkt aptiekā un tas iekļauts dažādu uztura bagātinātāju sastāvā kā antioksidants, kas palīdz organismam cīnīties ar brīvajiem radikāļiem, mazina iekaisumus un kavē šūnu novecošanos, tādēļ selēns kā neaizstājams mikroelements nepieciešams visiem organisma pašregulācijas mehānismiem (Selēns, 2015). Lasītājam var rasties pamatots jautājums, kāds sakars selēnam ar porcelānu? Selēnu iegūst no metālu (cinka, vara) rafinēšanas blakusproduktiem. Rūpnieciski selēnu izmanto stikla ražošanā stikla atkrāsošanai un krāsu pigmentu ražošanā (Hamer, 1975). Un šeit mēs nonākam tuvāk patiesībai, jo selēnu izmanto arī keramikas pigmentu ražošanā. Visi šie apsvērumi nebūtu nepieciešami, ja no rakstītā būtu saprotams, ka runa ir par selēna krāsas klājumu, vai vēl precīzāk, par selēna / kadmija porcelāna virsglazūras krāsas klājumu.

Balstoties uz savu ilggadējo porcelāna apgleznotājas pieredzi un vēlreiz Porcelāna muzejā apskatot Rīgas jubilejai veltītās vāzes krāsas klājumu, raksta autore izvirza hipotēzi, ka *Rīgas jubilejas vāzes* virsglazūras krāsas klājumam nav izmantota selēna sarkanā krāsa.



1. attēls. J. K. Jesena porcelāna fabrika, dekoratīva vāze Rīgas 700. gadu jubilejas izstādes eksponāts (1901), porcelāns, virsglazūras dekors, zeltījums, 170 cm H x 50 cm diametrs, RPKIA RPM Nr. 52, attēls no RPKIA RPM, Vāzes personīgā lieta.

Muzeālija ir no dabiskās vides izņemta autentiska realitātes liecība, tā vairs nav funkcionāli lietojams priekšmets. Muzeāliju darbības mērķi ir daudz ietilpīgāki nekā vienkārša kolekcionēšana, jo atbilstoši moderno zinātņu atklājumiem rada filozofisku perspektīvu, bet izmaiņas, kas saistītas ar priekšmeta izcelsmes vietas maiņu nes līdzīgu zināmu informācijas zaudēšanu (Meress, 2008: 159). Rīgas Porcelāna muzeja inventarizācijas lietā trūkst ziņu par vāzes likteni laika periodā no 1901. līdz 1963. gadam, kad tā reģistrēta Rīgas Porcelāna rūpnīcas muzeja krājumā.



2. attēls. Rīgas Porcelāna rūpnīcas muzeja porcelāna izstrādājumu 1. perioda (1843-1914) 1973. gada porcelāna priekšmetu uzskaites grāmatas vāks un Rīgas jubilejas izstādes vāzes apraksts, RPKIA RPM krājumā. Foto: I. Brants.

1940. gadā M. S. Kuzņecova un J. K. Jesena porcelāna fabrikas tika nacionalizētas, bet 1963. gadā abas Rīgas porcelāna fabrikas tika apvienotas un izveidota viena Rīgas Porcelāna rūpnīca. Pēc 10 gadiem 1973. gadā no abu apvienoto porcelāna rūpnīcu kolekcijām tika izveidots Rīgas porcelāna rūpnīcas muzejs, kurā iespaidīgais porcelāna priekšmets glabājās vēl pēc Rīgas

Porcelāna fabrikas slēgšanas 1996. gadā līdz pat 2001. gadam, kad Rīgas 800 gadu jubilejas gadā Rīgas pilsētas dome nodibināja RPKIA Rīgas Porcelāna muzeju un *Rīgas jubilejas vāze* kļuva par jaunizveidotā muzeja lepnumu un simbolu. Senākais *Rīgas jubilejas vāzes* apraksts attiecas uz Rīgas Porcelāna rūpnīcas muzeja dibināšanas laiku 1973. gadā, kad *Rīgas vāze* reģistrēta porcelāna izstrādājumu 1. perioda 1843.-1914. g. uzskaites grāmatā (skat. 2. attēlu), kurā par vāzes dekoru ar roku ierakstīts: „Nepārtraukts selēna klājums (*krievu valodā* Селеновое сплошное крытѣ), borta ornamentāls rotājums ar matēto zeltu (*krievu valodā* орнамент бортовой матовым золотом)” (I МРФЗ 52, 1973). No ieraksta uzskaites grāmatā salīdzinājuma ar publikācijas tekstu izriet 2 secinājumi. Pirmkārt, materiāls publikācijai *Ilustrētajā zinātnē* sagatavots, balstoties uz šo ierakstu muzeja priekšmetu reģistra grāmatā, un tas neapstiprina autores izvirzīto hipotēzi. Otrkārt, vāzes dekorēšanas tehnikas apraksts minētajā publikācijā uzskatāms par nekorektu, jo tikai profesionālis spēj saprast, ka ar selēna klājumu ir domāta kadmija / selēna virsglazūras krāsa, kura lietota vāzes krāsošanai.

Porcelāna mākslas ekspertu viedoklis

Veicot pētījumu par *Rīgas jubilejas vāzi*, divi vadoši porcelāna mākslas speciālisti tika lūgti izteikt savu viedokli par Rīgas vāzes krāsojumam izmantoto krāsu.

Imperatora porcelāna fabrikas vadošais mākslinieks un A. L. Štiglica Rūpniecības un mākslas akadēmijas profesors Sergejs Rusakovs (Сергей Русаков, 1958) no Sanktpēterburgas uzskata, ka vāzes dekorēšanai izmantota nevis kadmija / selēna krāsa, bet virsglazūras krāsa, kuras sastāvā ir dzelzi saturoši pigmenti. Savu viedokli S. Rusakovs argumentēja, norādot uz: 1) dzelzs sarkanajai krāsai raksturīgu vizuālo izskatu; 2) krāsas klājuma augsto tehniskā izpildījuma kvalitāti, kas ir raksturīga dzelzs sarkanajām krāsām; 3) iztrūkst kadmija / selēna krāsām raksturīgs izvīdums uz zeltījuma un krāsas robežlīnijas (Rusakovs, 2014).

SIA Dekolserviss galvenā krāsu tehnoloģe un Rīgas porcelāna rūpnīcas māksliniece no 1983.-1994. gadam Dace Blūma (1959) uzskata, ka vāzes dekorēšanai nav izmantota kadmija / selēna krāsa. Savu viedokli D. Blūma pamatoja novērtējot krāsas vizuālo izskatu un pielīdzinot to 20. gs. 80.-90. gados lietotai kvalitatīvai un populārai Duļevas krāsu fabrikā ražotai dzelzs sarkanajai krāsai Nr. 1007 (Blūma, 2015). Ekspertu viedoklis sakrīt ar pētījuma autores izvirzīto hipotēzi, ka Rīgas vāzes dekorēšanai nav izmantota kadmija / selēna virsglazūras krāsa.

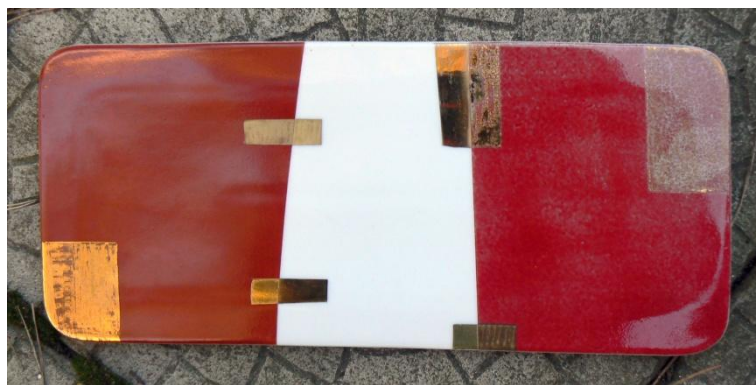
Tehniskais paraugs krāsu salīdzināšanai

Apsekojot Rīgas vāzes dekoru, var noteikt, ka krāsa ieklāta biezi un sedzoši, tāpēc var pieņemt, ka krāsa ir ieklāta sausās pūderēšanas tehnikā vai arī ar smidzināšanas paņēmienu. Sausās pūderēšanas tehnikā krāsas pulveri uznes uz iepriekš sagatavotas lipīgas virsmas to pūderējot ar lielu mīkstu otu vai tamponu līdzīgi kā grimējoties nopūderē seju. Pūderēšanas tehniku sāka lietot Meisenē pēc 1730. gada, bet slavu ar to iemantoja Sevras porcelāna manufaktūra, kuras izstrādājumiem raksturīgas gludi un blīvi ieklātas, košas un piesātinātas fona krāsas. Ņemot vērā industriālās tehnikas attīstību 19. un 20. gadsimta mijā, krāsa varētu būt ieklāta arī ar modernāku smidzināšanas paņēmienu. Salīdzinot AS Kuzņecova porcelāna fabrikas un J. K. Jesena porcelāna fabrikas izstrādājumus, kuri dekorēti ar krāsas smidzināšanas paņēmienu, atklājas, ka Kuzņecova fabrikā ar smidzināšanu dekorēto izstrādājumu agrīnākais datējums ir 1887.-1915. gads, turpretim J. K. Jesena fabrikas izstrādājumiem 1933.-1935. gads.

„Lūk, kas par izstrādājumu apdari Jesena fabrikā rakstīts 1893. gadā laikrakstā *Рижский вестник*: Ļoti vienkārša šķiet viena krāsu toņa uznešana veselam priekšmetam, bet šis darbs prasa tik lielu pieredzi un veiklību, ka, piemēram, labākās franču fabrikas lepojas un ir pazīstamas tieši ar vienmērīgu un meistarīgu kobalta krāsojumu uz porcelāna. Mēs redzējām ar kobaltu nokrāsotus franču izstrādājumus un līdzīgus Mīlgrāvja fabrikās, un esam spiesti atzīt, ka pēdējie ir daudz lieliskāki apdares tīrībā. Vienmērīgu krāsu toni šeit uznes darbinieces ar muslina

lupatiņām, kurās ievīstīta vate; šādu kamoliņu viegli iemērcot krāsā, meistare pēc tam viegli ieberzē krāsojamo priekšmetu un uzspiež uz tā savu savdabīgo otu, strādājot tā teikt, gandrīz kā ar lielu punktētāju” (Konstants, Poluikēviča, 1984: 51).

No citētā raksta fragmenta var secināt, ka Jesena porcelāna fabrikā krāsaino fonu ieklāšanai veiksmīgi tika lietota sausās pūderēšanas tehnika, tāpēc, domājams, smidzināšanas tehnika Jesena fabrikā tika ieviesta vēlāk nekā Kuzņecova fabrikā. Tāpēc pētījuma krāsu parauga izgatavošanai tika izvēlēta sausās pūderēšanas tehnika, kā atbilstoša 1901. gadā Jesena fabrikā lietotajām porcelāna dekorēšanas tehnikām. Būtībā krāsas ieklāšanas paņēmiens neietekmē krāsas klājuma tehnisko kvalitāti, jo abas tehnikas ir piemērotas, lai veidotu krāsas biezu un vienmērīgu klājumu. *Rīgas jubilejas vāzes* krāsas klājuma biežums robežas vietā ar zeltījumu ir taktīli jūtams, tāpēc var izdarīt pamatotu secinājumu, ka zeltījums ir ieklāts uz tīras glazūras, ievērojot tehnoloģiskos nosacījumus. Klājot zeltījumu tieši uz apdedzinātas krāsas, uz to iedarbojas virsglazūras krāsas sastāvā esošais fluss², ar kuru apdedzināšanas laikā reaģējot zeltījums saplaisā vai izdeg. Tehnoloģiju ievēro porcelāna ražotāji, bet pārkāpj mākslinieki, kuri šo paņēmienu lieto unikālu virsmas efektu panākšanai. Pētījuma krāsu parauga izgatavošanai tika izvēlētas Duļevas keramikas krāsu fabrikas dzelzs sarkanā krāsa Nr. 187 un Heraeus GmbH kadmija / selēna krāsa H 64779, kuras tika ieklātas sausās pūderēšanas tehnikā, lai panāktu vienmērīgu un piesātinātu krāsas klājumu. Zeltījumam tika izmantots 12 % Au spīdīgais zelts un 26 % Au pulējamais zelts, kuri tika ieklāti gan uz apdedzinātas krāsas, gan uz tīras glazūras virsmas. Apdedzināšanas temperatūra krāsai 780°C un zeltījumam 780°C (skat. 3. attēlu).



3. attēls. Inese Brants, krāsu paraugs dzelzs sarkanās un kadmija / selēna sarkanās virsglazūras krāsas salīdzināšanai, porcelāns, virsglazūras krāsas klājums sausās pūderēšanas tehnikā, zeltījums (2015), RPKIA RPM krājumā. Foto: I. Brants.

Balstoties uz iegūtajiem rezultātiem, var secināt: 1) krāsas klājumi ir gludi un spoži; 2) dzelzs sarkanās krāsas klājums ir vienmērīgāks un piesātinātāks, kadmija / selēna krāsas klājumam ir graudaināka faktūra, kurā vērojama tendence krāsi izdegt plānākajos punktos; 3) zeltījums ir kvalitatīvs tikai vietās, kur tas ieklāts uz tīras glazūras; 4) zeltījums krāsas flusa iedarbības rezultātā ir iekusis, plaisājis un daļēji izdedzis uz abiem krāsu paraugiem, bet bojājumi uz kadmija / selēna krāsas parauga ir daudz izteiktāki; 5) spožā un pulētā zeltījuma laukumos gar robežu ar kadmija / selēna krāsu labi saskatāms izsvīdumam līdzīgs zeltījuma bojājums. Salīdzinot *Rīgas jubilejas vāzes* krāsas klājumu ar izgatavoto krāsu paraugu, RPKIA Rīgas Porcelāna muzeja galvenā krājuma glabātāja Iliana Veinberga secināja, ka vāzes krāsas vizuālais izskats, krāsas klājuma un zeltījuma kvalitāte atbilst izgatavotā krāsu parauga dzelzs sarkanajai krāsai.³

² Fluss – smalki malts viegli kūstošs stikls, kuru izmanto keramikas virsglazūras krāsu ražošanā, lai pulverveida virsglazūras krāsu pigmentus piekausētu glazētai porcelāna virsmai.

³ 2015. g. 17. martā *Rīgas jubilejas vāzes* fona krāsu un Ineses Brants izgatavoto krāsu paraugu salīdzināja RPKIA Rīgas Porcelāna muzeja galvenā krājuma glabātāja Iliana Veinberga.

Sarkanās virsglazūras krāsas

Ķīmiskā sastāva dēļ spilgti sarkanās porcelāna virsglazūras krāsas raksturojamas kā visproblemātiskākā krāsu grupa. Padomju teritorijā tās mēdza saukt par selēna krāsām (to sastāvā ir vairāk selēna nekā kadmija). Eiropas teritorijā tās biežāk sauc par kadmija krāsām, jo krāsvielas ir kadmija sulfīds un kadmija selenāts. Kadmija / selēna krāsu sastāvā galvenā krāsviela ir kadmija sulfoselenāti CdS/CdO_4Se kadmija sulfīds CdS un kadmija selenāts CdO_4Se . Kadmija sulfoselenāti augstas temperatūras iedarbībā ir nenoturīgi un ātri sadalās. Kadmija oksīdu CdO kā krāsvielu nevar izmantot, jo tam vispār nav krāsas. Kadmija / selēna krāsas toni nosaka kadmija sulfīda un kadmija selenāta kristālu proporcija virsglazūras krāsas sastāvā. Kadmija sulfīds CdS dod dzeltenu krāsu, bet kadmija selenāts CdO_4Se dod sarkanu krāsu. Lai iegūtu dzeltenu krāsu kadmija sulfīdam ir nepieciešams oksidējošs aģents, ko pigmentā ievada ar nitrātiem. Turpretī sarkanai krāsai vajag reducējošu aģentu, kuru pigmentā ievada ar dzelzs / silīcija $FeSi$ savienojumu. Katra aģenta pārsvars iznīcina vienu vai otru krāsu. Neliela Zn piedeva padara sarkano krāsu gaišāku, bet neliela vanādijs oksīda Va_2O_5 piedeva palielina krāsu noturību. Kadmija / selēna krāsu flusa sastāvs arī ir problemātisks. Svina klātbūtne krāsas flusa sastāvā veicina melna svina selenīta veidošanos, toties neliels kadmija oksīda CdO daudzums flusa sastāvā palīdz stabilizēt krāsas pigmentu. Par daudz oksidējoša vai par daudz reducējoša vide apdedzināšanas krāsnī noārda vienu vai otru krāsvielu. Šī iemesla dēļ selēna krāsas ir jāiekļāj daudz biežāk nekā pārējās krāsas, jo tādā veidā tās tiek pasargātas no krāsns atmosfēras kaitīgās iedarbības. Kadmija / selēna krāsu grupas krāsas jauca tikai savā starpā, tomēr parasti tās lieto tīrā veidā, jo tās ir jūtīgas pret citu krāsu ķīmisko sastāvu un vismazāko piejaukumu klātbūtnē kļūst netīras. Pēc apdedzināšanas kadmija / selēna krāsas ir biezas un sedzošas un vizuāli līdzinās eļļas krāsām. Kadmija / selēna krāsas jāapdedzina zemākā temperatūrā, jo plānākās vietās tās mēdz izdegt un tās nav ieteicams apdedzināt vienlaicīgi ar zeltījumu. Selēna krāsu ietekmē zelts var zaudēt savu spožumu, bet, zelta preparātu sastāvdaļām sadegot, radušās dūmgāzes savukārt atstāj negatīvu ietekmi uz jūtīgajām selēna krāsām. Kadmija / selēna krāsu toņi iespējami no oranždzeltena līdz tumši asins sarkanam, bet arī tos savā starpā jaukt nav ieteicams, jo sava ķīmiskā sastāva dēļ tie viens otru iznīcina.

Kad Ķīnas podnieki pirms 1100 gadiem sāka izgatavot virsglazūras emaljas, tad pirmās krāsas paletē bija dzelzs sarkanbrūnā, vara zaļā un kobalta zilā (Leving, 2007). Kieģeļsarkanās un sarkanbrūnās krāsas sauc arī par dzelzs sarkanajām krāsām, jo galvenā krāsviela tajās ir dzelzs oksīds Fe_2O_3 , kuru iegūst karsējot dzelzs sulfātu Fe_2SO_4 oksidējošā vidē. Tonālās gradācijas panāk gan ar temperatūras paaugstināšanu gan pievienojot citus savienojumus – cinka oksīdu ZnO , kalcija oksīdu CaO , mangāna oksīdu Mn_2O_3 , alumīnija oksīdu Al_2O_3 . Kaolīns palīdz iegūt sarkanākus toņus, bet mangāns dod violetāku nokrāsu (Leving, 2007). Dzelzs sarkanā krāsa ir viena no senākajām porcelāna virsglazūras krāsām, kura sastopama 16. gs. sākuma Ķīnas porcelāna emaljas tipa porcelāna apgleznojumos, tā atradās Meisenes porcelāna manufaktūras mākslinieka un krāsu tehnologa Johana Gregorijusa Herolda (Johann Gregorius Höroldt, 1696-1775) līdz 1731. gadam izstrādātajā 16 virsglazūras krāsu paletē, kā arī Vensēnā / Sevrā tika lietota gaiši sarkanā – sarkanā dzelzs krāsa (*franču val.* Rouge de Fer) (Sevidžs & Njūmens, 2000: 158; Helfrišts, 2012: 63). Kieģeļsarkanās krāsas viegli klājas dažādās tehnikās – pūderējot, tamponējot un smidzinot, kā arī gleznojot ar otu. Novērtējot kadmija / selēna un dzelzs sarkanās virsglazūras krāsas vizuāli estētisko izskatu, var secināt, ka Rīgas vāzes fona krāsa vizuāli ir līdzīga dzelzs sarkanajai krāsai.

Virsglazūras apgleznojuma krāsu ķīmisko sastāvu nedestruktīvā veidā nosaka ar rentgena staru fluorescences spektroskopiju (XRF). No 2006. līdz 2007. gadam Melindas un Paula Sullivānu Dekoratīvās mākslas fonds (ASV), Čikāgas mākslas institūts (AIC) un Metropolitēna mākslas muzejs (MMA) veica vērienīgu eksperimentu, lai noteiktu un salīdzinātu Meisenes (Meissen, dib. 1710), Dočias (Doccia, 1737-1896) un Vīnes Du Pakjē (Du Paquier, 1718-1864) porcelāna manufaktūru izstrādājumu virsglazūras dekora krāsu ķīmisko sastāvu dažādos laika

periodos. Nedestruktīvai unikālo porcelāna izstrādājumu dekora ķīmiskajai analīzei tika izmantota XRF tehnoloģija (Bezur, Casadio, 2012:1186).

Selēna /kadmija krāsas ir samērā jauna virsglazūras krāsu grupa, kura parādās 20. gadsimta sākumā. Kadmiju (*no latīņu val. cadmia* – cinka rūda) atklāja 1817. gadā kā cinka ieguves blakusproduktu. Kadmija iegūšana bija dārgs process un tāpēc tikai 1920. gadu beigās kadmiju sāka izmantot krāsu pigmentu ražošanā, kad savienojumā ar bārija sulfātu BaSO₄ un cinka sulfīdu ZnS tika iegūts kadmija litopons ZnS-CdSSe-BaSO₄, kurš bija daudz lētāks (Butterman, Brown 2004: 4). Ap to laiku kadmija sulfoselenātus sāk izmantot arī porcelāna krāsu ražošanā. 1930. gadā ķīmisko izejvielu ražotāja Roessler & Hasslacher Chemical Co. katalogā minēti kadmijš un selēns gan kā metāli, gan kā sulfīdi oranžā un selenāti sarkanā krāsā (Levings, 2007: 208). Savukārt Krievijā pēc Oktobra revolūcijas spilgti sarkanā krāsa kļuva par komunistiskās ideoloģijas simbolu. Revolūcijas karoga spilgti sarkano krāsu ar nosaukumu “Koraļļu” (*krievu val. Коралловая*) Aģitācijas porcelāna⁴⁴ mākslinieku vajadzībām bijušās Imperatora porcelāna fabrikas tehnologi radīja jau pēc 1917. gada revolūcijas, un tās nosaukums ir selēna krāsa. Aģitporcelāna mākslinieka Pāvela Kuzņecova (1878-1968) 1919. gadā apgleznotā servīze “Koraļļu” ir nosaukta izmantotās krāsas vārdā, un tā ir pirmā servīze Padomju Krievijā, kuras apgleznojuma dekoratīvais fons vērienīgi noklāts ar spilgti sarkano revolūcijas (kadmija/selēna) krāsu (Sisojeva, 1989: 41). Spilgti sarkanās kadmija / selēna virsglazūras krāsas porcelāna dekorēšanai sāka lietot 1920. gados, no kā izriet secinājums, ka 1901. gadā, kad tika izgatavota *Rīgas jubilejas vāze*, selēna / kadmija krāsas vēl nebija ieviestas porcelāna ražošanā un tāpēc nevarēja būt pieejamas arī J. K. Jesena porcelāna fabrikā.

Secinājumi

Pētījuma hipotēzi, ka *Rīgas vāzes* virsglazūras krāsas klājumam nav izmantota selēnu saturoša krāsa apstiprina šādi rezultāti:

1. Ekspertu vērtējums sakrīt ar pētījuma autorei izvirzīto hipotēzi, ka *Rīgas vāzes* dekorēšanai nav izmantota kadmija / selēna virsglazūras krāsa.
2. Salīdzinot *Rīgas vāzes* krāsas klājumu ar izgatavoto krāsu paraugu, tika secināts, ka *Rīgas jubilejas vāzes* krāsas vizuālais izskats, krāsas klājuma un zeltījuma kvalitāte atbilst krāsu parauga dzelzs sarkanajai krāsai. Savukārt apskatot krāsu ķīmiskā sastāva ietekmi uz virsglazūras krāsu īpašībām, var secināt, ka dzelzs sarkanā krāsa ir daudz piemērotāka *Rīgas jubilejas vāzes* dekora izpildīšanai.
3. 1901. gadā, kad tika izgatavota *Rīgas jubilejas vāze*, kadmija / selēna virsglazūras krāsas vēl nebija pieejamas, jo porcelāna dekorēšanā tās sāk izmantot sākot ar 20. gs. 20. gadiem.

1973. gadā, veidojot *Rīgas porcelāna rūpnīcas muzeju*, 1. perioda 1843.-1914. g. uzskaites grāmatas ierakstā I МРФ3 52 *Rīgas jubilejas vāzes* dekorēšanas aprakstā ir pieļauta kļūda: teksta „Sarkanbrūnais selēna klājums” vietā ir jābūt rakstītam „dzelzs sarkanās virsglazūras krāsas klājums”.

Summary

In 1886 entrepreneur of baltic-german origin Jacob Carl Jessen started to produce porcelain in Riga. Specialization of Jessen's factory was to manufacture highly qualitative porcelain by following standards of European porcelain.

In 1901 to celebrate 700th anniversary of Riga was organized grand Exhibition of Industry and Crafts. Author of project of exhibition Max Gustav Rihard Shervinski (1859-1909) designed 40 pavilions and exhibition stands.

⁴⁴ Aģitācijas porcelāns – Padomju Krievijā, Petrogradā, Valsts Porcelāna fabrikā (bij. Imperatora porcelāna fabrika) radīti porcelāna apgleznojumi ar komunistiskās propagandas lozungiem. Ievērojamākie mākslinieki Čehoņins (Сергей Васильевич Чехонин, 1878-1937), Ščekatihina-Patockaja (Александра Щекатихина-Паточкая, 1892-1967), Sujetins, (Николай Михайлович Суетин, 1897-1954).

Exposition of Jessen's factory and their largest exhibit – 170 cm high vase which resembled column – in exhibition of 700 jubilee of Riga received Grand Prix.

Oldest description of *Riga Jubilee vase* refers to 1973 when Riga Porcelain factory was founded, during that time *Riga vase* entered 1st period (1843-1914) inventory journal of porcelain ware. In this journal by hand is made description of vase decor: „solid selenium grounding”. Based on years of experience in porcelain painting author propose hypothesis – that for grounding of *Riga Jubilee vase* cadmium overglaze paint is not used.

In order to prove this hypothesis, firstly experts of porcelain craft was invited, secondly examples of colour were made, thirdly technical particularities of cadmium and selenium technology were examined, fourthly the analyses of the Riga Porcelain Museum's inventory of the *Riga Jubilee Vase* was concluded.

Two leading experts Sergei Rusakov from the Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg and Dace Bluma, main ceramic print technologist of SIA Dekolserviss, were invited to share their opinion about paint used for *Riga vase* grounding.

Expert's opinion on this matter supports author's hypothesis that for grounding of *Riga Jubilee vase* cadmium overglaze paint is not used.

In 1901 Jessen's factory used dry powdering technique. For producing paint examples were chosen iron-red paint № 187 from Duljev factory of ceramic paints and cadmium / selenium paint H 64779, which were used in dry powdering technique. For gilding 12 % bright gold and 26 % polish gold was used.

After comparing paint examples with paint used in *Riga vase* grounding, main collection preserver of Riga Porcelain Museum, Iliana Veinberga concluded that visual look of *Riga vase* paint, quality of its gilding matches with manufactured example of iron-red paint.

In composition of cadmium / selenium paint main pigment is cadmium sulfoselenate CdS / CdO_4Se , cadmium sulphide CdS and cadmium selenate CdO_4Se . Tone of cadmium / selenium paint is determined by proportion of crystals of cadmium sulphide and cadmium selenate in composition of overglaze paint. Cadmium sulphide gives yellow colour, but cadmium selenate red colour. Grounding with cadmium / selenium paints are thick and by visual look they resemble oil paint. While in iron red paint main colour pigment is iron oxide Fe_2O_3 . Tonal gradation is achieved by adding other compounds – zinc oxide ZnO , calcium oxide CaO , and manganese oxide Mn_2O_3 , aluminium oxide Al_2O_3 . Kaolin assists to obtain more intense red tone, but manganese – more intense violet tone. Iron is one of the oldest ceramic pigments also used for porcelain painting overglaze. Iron red overglaze paint is found in early 16th century Chinese enamel type porcelain overglaze, iron red was one of 16 paints of overglaze in palette created till 1731 by Meissen porcelain manufactory artist and paint technologist Johann Gregorius Höroldt (1696-1775), in Vincennes and Sevres light red – iron red paint, (*in French Rouge de Fer*) was used.

Selenium / cadmium is comparatively new overglaze paint group which arise in beginning of 20th century. Cadmium (from Latin *cadmia* – zinc ore) was discovered in 1817, like by-product of zinc production. In end of 1920's cadmium was used in manufacture of paint pigments, when in combination with barium sulphate $BaSO_4$ and zinc sulphide cadmium lithophone $ZnS-CdSSe-BaSO_4$ was acquired, this compound was much cheaper and cadmium sulfoselenate becomes part of porcelain painting.

In Russia after October revolution bright red colour becomes symbol of communistic ideology. Bright red paint – the colour of revolution flag – for requirements of Soviet propaganda artists' technologists of formal Imperial porcelain manufacture created yet after Revolution of 1917 and is titled selenium paint. In 1919 Pavel Kuznecov (1878-1968) created first tee-set which ornamental background was covered with bright red paint of revolution – cadmium / selenium paint. Bright red cadmium/selenium overglaze paint was used in decoration of porcelain in 1920's, therefore in 1901 when the *Riga Jubilee vase* was created selenium/cadmium paints were not used in manufacturing of porcelain paints yet, therefore were not available in J. K. Jessen's porcelain factory.

1973 description I MPФ3 52 in Riga Porcelain Museum inventory journal is inaccurate. Instead of „solid selenium grounding” it should be „solid iron - red overglaze colour grounding”.

Literatūra un avoti

1. Bezur, A. & Casadio, F. (2012). Du Paquier Porcelain – Artistic expression and Technological Mastery: A Scientific Evaluation of the Materials. // *Chilton, M. (Eds). Fired With Passion, Vienna Baroque Porcelain of Claudius Innocentius Paquier / Volume 3. Melinda and Paul Sullivan Foundation for the Decorative Arts.*
2. Buttermann, W. C., Brown, R. D. (2004). *Mineral Commodity. Selenium.* USGS, US Department of the Interior, US Geological Survey. / Open-File Report 03-018. Skatīts 20.11.2014. <http://pubs.usgs.gov/of/2003/of03-018/of03-018.pdf>.
3. Hamer, F. (1975). *The potter's Dictionary of Materials and Techniques.* London: Pitman Publishing.
4. Helfricht, J. (2012). *A Small Lexicon of Meissen Porcelain.* Husum Druck-und Verlagsgesellschaft.
5. Selēns. (2015). Kas katram jāzina par selēnēdificītu. Skatīts 10.10.2014. <http://bioenergostims.eu/lv/bioenergostims/102-bioenergostims-6.html>.
6. I Ehrenpreise. Von der Livl. Rittershaft: J. C. Jessen, Riga. / *Scherwinsky M. Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort: ein Erinnerungsbuch. Rigaer Jubiläums-Ausstellung: Verlag von Jonck & Poliewsky, 1902. / Source: National Library of Latvia / Riga Anniversary Exhibition of 1901 in Pictures*

- and Words: Memoir / Geramn Title: Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort: ein Erinnerungsbuch. Skatīts 10.11.2014. <http://www.theeuropeanlibrary.org/exhibition-reading-europe/detail.html?id=104519>.
7. Konstants, Z., Poluikēviča, T. (1984). *Rīgas porcelāns un fajanss*. Rīga: Zinātne.
 8. Leving, P. (2007). *Porcelain Paint & Overglaze*. The American Ceramic Society, Westerville, Ohio, USA
 9. Meress, F. (2004-2008). *Pasaules muzealizēšana // Muzejs mūsdienų sabiedrībā: Baltijas muzeoloģijas skolas raksti, 2004-2008 / tukoјuma red. J. Garjānis*. Muzeju valsts pārvalde, Rīga.
 10. Savage, G., Newman, H. (2000). *All Illustrated Dictionary of Ceramics*. Thames & Hudson, London.
 11. Porcelāns Latvijā. Iespaidīgs veltījums Rīgai. Sadarbībā ar Rīgas Porcelāna muzeju (2012). *Ilustrētā zinātne*. Nr. 2., 76-77.
 12. Pierakstīts no sarunas ar Daci Blūmu 2015. gada 30. janvārī, RPKIA Rīgas Porcelāna muzejā [Titānes E. izstādes *Baltās pēdas* atklāšanas sarīkoјumā].
 13. Pierakstīts no sarunas ar profesoru Sergeju Rusakovu 2014. gada 8. oktobrī, RPKIA Rīgas Porcelāna muzejā [pēc Latvijas Mākslas akadēmijas Keramikas katedras zinātniskā konferences *Profesionālā keramika mūsdienās – amatniecība vai māksla?* muzeja apmeklēјuma laikā].
 14. Книга учета фарфоровых изделий музея Рижского фарфорового завода. 1. Период 1843.-1914. г. – RPKIA Rīgas Porcelāna muzeja krājums.
 15. Милдс, М., Лаушке, Р. (1971). *Роспись фарфора*. Период 1843.-1914. г. Москва: Издательство Легкая индустрия.
 16. Сысоева, Т. (1989). *Агитационный фарфор*. Художественные коллекции Пермских музеев. Пермь: Пермское книжное издательство.

STARPTAUTISKĀS ZINĀTNISKĀS KONFERENCES „SABIEDRĪBA. INTEGRĀCIJA. IZGLĪTĪBA.” VIZUĀLĀ IDENTITĀTE

Visual Identity of International Scientific Conference “Society. Integration. Education.”

Sarma Delvere

Rēzeknes Augstskola
e-pasts sarmakazia@inbox.lv

Aina Strobe

Rēzeknes Augstskola
e-pasts aina.strobe@ru.lv

Abstract. *Logo is one of the most important symbols in identity recognition of any organisation or institution. Logo and visual identity is a set of elements demonstrating the belonging of an enterprise, a product or a service to one particular complex, at the same time giving the possibility to be distinguished amongst competitors. The aim of the article is to define the concept of working out a logotype of the conference “Society. Identity. Education.” on analysis of theoretical logotype creation basis and historical research of the conference. The author used methods of theoretical research, quantitative analysis and content analysis of conference proceedings.*

Keywords: *Conference, logotype, visual identity.*

Ievads

Kā viens no galvenajiem dizaina uzdevumiem ir dažādu problēmu risināšana, pozitīvas un laikmetīgas vides radīšana. Lai nodrošinātu mūsdienīgu informācijas apriti, kā viena no svarīgām šī brīža aktualitātēm ir digitālo tehnoloģiju izmantošana. Attīstoties mediju tehnoloģijām, paplašinās informācijas apmaiņas iespējas, kas ļauj internetvidē ievietot dažādus materiālus elektroniskā formātā. Kā piemēru Rēzeknes Augstskolā var minēt ikgadējās starptautiskās zinātniskās konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” mājaslapas izveidi, kas līdzās konferences afišu, rakstu krājumu, sertifikātu u.c. materiālu grafiskajam noformējumam, rada nepieciešamību veidot vienotu konferences vizuālo identitāti. Konferences mājaslapas izveide nodrošinās nepieciešamo aktuālo informāciju, kā arī kalpos konferenču norises vēsturiskam pārskatam. Estētiski baudāms vizuālais noformējums, kas ietver logotipa izstrādi un vienota stila izveidi konferences materiāliem, ir apliecinājums šī pasākuma ilgtspējībai un pārejai jaunā kvalitātē, kas pielīdzināma veiksmīgu uzņēmumu darbībai. Logotips ir viens no svarīgākajiem elementiem, veidojot vizuālo identitāti.

Pētot zinātnisko rakstu datu bāzes, ir sastopami daži pētījumi par konferenču norisi. Tā, piemēram, Arizonas Universitātē A. Ravans un L. Bezansons (Rawan, Bezanson, 2011) veikuši pētījumu par septiņu gadu periodā konferencēs izteikto nākotnes plānu, filozofisko nostādņu, vēstures virzības tendencēm.

Tradicionāli augstskolu organizēto konferenču informācija tiek ievietota internetvidē – augstskolas mājaslapā. Labs risinājums ir augstskolas mājaslapā ietvert augstskolas rīkoto starptautisko konferenču mājaslapu, kurā būtu viegli uztverama un skaidri nolasāma informācija.

Raksta mērķis – balstoties uz logo izveides teorētisko analīzi, konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” vēsturisko izpēti, izstrādāt konferences vizuālās identitātes logo.

Izmantotas teorētiskās izpētes metodes un konferences rakstu krājumu kontentanalīzes kvantitatīvā analīze.

Vizuālās identitātes raksturojums

Vizuālā identitāte ir nepieciešama, lai kādas organizācijas, konferences vai kāda uzņēmuma vizuālais tēls būtu vienots, atpazīstams. Piemēram, logo, bukletiem, brošūrām, veidlapām, vizītkartēm utt. – visām šīm lietām ir jābūt vienotām, lietotājam jārodas nojausmai, kādai organizācijai tās ir piederīgas. Līdz smalkām detaļām, niansēm izstrādāta vizuālā identitāte dod sekmīgu komunikāciju ar noteikto mērķauditoriju.

Vizuālā identitāte ir līdzvērtīga vizuālajai komunikācijai. Tonijs Bleirs (Tony Blair) piekrīt, ka dizains nekad nevar būt virspusējs, tam jābūt stratēģiskam. Ar dizaina palīdzību var attīstīt, komunicēt, un nodrošināt kvalitatīvākus, efektīvākus uzlabojumus. Informācijas dizains ir māksla un zinātne, kas sniedz informāciju, ir saprotams un viegli uztverams, atraktīvs. Pareizi izvēlēts dizains uzlabo komunikācijas kvalitāti (Parkinson, 2006).

Logo nosaka kopējo vizuālo tēlu un identitāti. Logo un vizuālā identitāte ir elementu kopums, kas demonstrē uzņēmuma, produkta vai pakalpojuma piederību vienam veselumam, tajā pašā laikā ļaujot tam izcelties konkurentu vidū. Profesionāli izstrādāta vizuālā identitāte veido vienotu, līdz detaļām izstrādātu grafisko kanonu, kas attiecas uz jebkurām šī zīmola vizuālajām izpausmēm. Šis kodekss aptver visus zīmola reprezentācijas un komunikācijas materiālus, definējot vizuālās identitātes elementu lietošanas principus un estētisko filozofiju.

Visbiežāk grafiskajā identitātē ietilpst vienojoša logo izstrāde, mājas lapas dizains, vizītkartes dizains, veidlapas dizains un mapes dizains, taču vēl papildus var izveidot aplokšņu dizainu, aksesuāru dizainu, auto dizainu, bukletu, skrejlapu, plakātu, kalendāru, zīmogu, apģērba un citu izdales un prezentācijas materiālu dizainu. Visvairāk laika, pūļu, resursu un finanšu līdzekļu vajadzētu izmantot uzņēmuma logo izveidei un uzņēmuma mājas lapas izstrādei (Vienkāršs grafiskais dizains, 2013).

Grafiskās zīmes jeb logotipa izstrāde ir pirmais solis vizuālās identitātes veidošanā. Visiem pārējiem identitātes elementiem jābūt sakrītīgiem un nolasāmiem. Vēstījumam jābūt vienkāršam, nepārprotamam un atbilstīgam. Visi izstrādātie vizuālās identitātes elementi, papildināti ar to izmantošanas nosacījumiem, tiek apkopoti Stila grāmatā (Logotipi un vizuālā identitāte, b.g.). Komunikācija notiek ar vizuālo tēlu, identitāti. Lai atvieglotu radošo darbu, svarīga loma ir mērķa grupas definēšanai. Kā viens no svarīgiem kritērijiem ir mērķa grupas vecums un izglītība (Bergstrens, 2009). Vizuālajai identitātei ir jāatbilst noteiktajai auditorijai.

Veicot Rēzeknes Augstskolas starptautiskās zinātniskās konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” vizuālās identitātes izveidi, kā mērķa grupa tika noteikti zinātnieki un pētnieki, dažādu jomu profesionāļi, topošie zinātnieki, augstskolu mācītbspēki.

Starptautiskās zinātniskās konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība” vēsturiskais apskats

Konference tiek definēta kā sanāksme, sapulce, apspriede, kurā politiski delegāti, sabiedriski darbinieki, zinātnieki vai kādu profesiju pārstāvji, studenti un citi dalās ar saviem veiktajiem pētījumiem, notiek informācijas apmaiņa. Ļoti svarīgi, lai katrai konferencei tiktu definēts mērķis. Parasti zinātniskas konferences mērķis ir izraisīt diskusiju par noteiktu tematu, apzināt stāvokļa izmaiņas noteiktā laika periodā, noteiktā teritorijā vai arī nodrošināt regulāru informācijas apmaiņu starp cilvēkiem, kuri veic zinātniskos pētījumus noteiktā nozarē, bet dara to dažādās organizācijās, dažādās valstīs, izmantojot dažādas pētījumu metodes.

Zinātniskas konferences mērķi precizē un konkretizē konferences uzdevumi vai konferences tematika. Konferencē iespējams ne tikai uzzināt pašu jaunāko informāciju nozarē, bet arī nodibināt jaunus kontaktus. Konference var kļūt par ļoti ērtu iespēju iepazīties ar jaunu topošu projektu sadarbības partneriem, vai arī jau darbībā esošu projektu partneru klātienē tikšanās vietu (Mangusa, b.g.).

Starptautiskajai zinātniskajai konferencēi „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” ir savi mērķi un uzdevumi, mērķis ir nodrošināt platformu pētniekiem dalīties zināšanās un idejās par jaunākajām tendencēm šādās disciplīnās: Augstskolu, Pedagoģijas, Mūzizglītības, Veselības un sporta, Informācijas tehnoloģiju izglītība u.c.

Visi iesniegtie raksti tiek recenzēti un publicēti konferences rakstu krājumos. Visi raksti, kas publicēti kopš 2007. gada, pēc papildus izvērtēšanas ir pieejami Thomson Reuters Conference Proceedings Citation Index-Science (ISI Web of Science) datu bāzē.

Konferenču materiāli no iepriekšējiem gadiem ir atrodami internetvietnē http://www.ru.lv/en/research/scientific_institutes/psri/psri_publications, kā arī www.journals.ru.lv.

Veicot konferences materiālu izpēti, tika pielietota teorētiskās izpētes metode – kontentanalīze. Kontentanalīze ir viena no kvantitatīvajām metodēm, kas objektīvi, sistemātiski un kvantitatīvi analizē komunikācijas saturu, kur pētāmo materiālu skata nevis kā fiziskus notikumus, bet gan kā tekstu, attēlu un izteikumu reprezentācijas, kas radītas ar mērķi, lai tās lasītu, redzētu un interpretētu. Kontentanalīze jeb satura analīze – pieskaitāma pie „neuzbāzīgajām” metodēm, kuru priekšrocība ir saistāma ar pētniecisku tehniku, kas neiejaucas un ir nereaktīva attiecībā uz pētāmo objektu (Šulmane, 2001).

Nosacīti par konferences pirmsākumu var uzskatīt 1996. gadu, kad Rēzeknes Augstskolas Pedagoģijas fakultātē notika pirmā starptautiskā zinātniskā konference. Gadu gaitā ir mainījušies gan fakultātes, gan konferences nosaukumi, taču vadošā – izglītības tematika, ir palikusi nemainīga.

Lai noskaidrotu konferences attīstības gaitu, ko raksturo dalībvalstu, dalībnieku, tematisko sekciju un prezentēto rakstu skaits, pētījumā tika analizēti konferences rakstu krājumi no 1996. gada līdz 2015. gadam. No 1996. gada līdz 1999. gadam konferences nosaukums bija „Profesionālā pedagoga sagatavošanas problēmas”. Tika izdoti konferences materiāli un konferences tēzes. 2000. gadā konference tika pārdēvēta „Baltijas Reģiona valstu integrācijas problēmas ceļā uz Eiropas Savienību. No 2001. gada līdz 2003. gadam – „Personība. Laiks. Komunikācija”. 2004. gadā – „Inovācijas augstskolu pedagoģijā” un kopš 2005. gada Starptautiskās zinātniskās konferences nosaukums ir „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.”.

2001. gadā konferenci organizēja divas Rēzeknes Augstskolas fakultātes – Pedagoģijas un Humanitārā fakultāte. Kopumā starptautiskajā konferencē piedalījušies dažādu augstskolu pētnieki no Latvijas, kā arī interesenti no citām valstīm. Konferences dalībnieki ir piedalījušies no tādām mācību iestādēm kā Latvijas Universitāte, Banku Augstskola, Rīgas Stradiņa Universitāte, Daugavpils Universitāte, Rēzeknes Augstskola, Daugavpils medicīnas koledža, Biznesa Augstskola Turība, Liepājas Universitāte, Latvijas Lauksaimniecības Universitāte, Rīgas Celtniecības koledža u.c.

Konferences dalībnieku skaita un zinātnisko rakstu skaita dinamika pa sekcijām ir aplūkojama 1. tabulā.

1. tabula

Konferences dalībnieku sadalījums pa sekcijām 1996.-1999. gads

Sekcijas / nodaļas rakstu krājumā	1996	1997	1998	1999
Topošā pedagoga studiju procesa organizācija	8	-	-	-
Darbmacība izglītības reformas kontekstā	9	-	-	-
Jaunas audzināšanas pieejas meklējumi	5	-	-	-
Dažādu studiju kursu mācīšanas specifika	-	9	-	-
Topošā pedagoga pedagoģiskās meistarības pilnveide studiju procesā	-	13	-	-
Mūzikas priekšmetu apguve studiju procesā	-	16	-	-
Topošā pedagoga radošās aktivitātes attīstīšanas iespējas	-	7	-	-
Daži skolas pedagoģiskā procesa organizācijas aspekti	-	20	-	-
Daži topošo darbmācības skolotāju studiju procesa organizācijas aspekti	-	21	-	-
Plenērsēdes referāti	-	-	3	-

Dažādas aktualitātes darbmācības un vizuālās mākslas skolotāju sagatavošanā	-	-	27	-
Aktuālas problēmas mūzikas pedagoģijā un mācīšanas metodikā	-	-	21	-
Jaunas audzināšanas pieejas meklējumi	-	-	11	-
Fiziskās aktivitātes personības veidošanās procesā	-	-	6	-
Pedagoģiskās meistarības pilnveides iespējas	-	-	13	
Aktuālie mācību un studiju procesa organizācijas jautājumi	-	-	27	
Plenērsēdes	-	-	-	5
Mācību un studiju procesa organizācijas pilnveide	-	-	-	22
Skolas Pedagoģija	-	-	-	24
Dažādu mācību priekšmetu saturs un mācīšanas metodika sākumskolā	-	-	-	19
Svešvalodas mācīšanas metodika	-	-	-	18
Sports	-	-	-	13
Darb mācība un māksla	-	-	-	36
Mūzika	-	-	-	4
Kopējais pētījumu skaits attiecīgajā gadā	22	86	108	141
Kopējais dalībnieku skaits attiecīgajā gadā	27	95	117	157

1. tabulā vērojams straujš dalībnieku skaita pieaugums katrā gadā. Arī tematiskās jomas katru gadu tiek paplašinātas un neatkārtojas, salīdzinot ar iepriekšējiem gadiem.

2. tabula

Konferences dalībnieku sadalījums pa sekcijām 2000.-2005. gads

Sekcijas / nodaļas rakstu krājumā	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Pedagoģijas teorija un psiholoģija	31	-		-	-	-
Mācību saturs un mācīšanās metodika						-
Dabas zinību un sākumskolas mācīšanas metodikas apakšsekcija	13	-		-	-	-
Profesionālās izglītības, darbmācības un mākslas apakšsekcija	19			-	-	-
Svešvalodu apakšsekcija	19	-		-	-	-
Sporta apakšsekcija	13	-		-	-	-
Tradicionālais un novatoriskais						-
Literatūras un valodas izpēte	14	-		-	-	-
Vēstures problēmas tūkstošgadu mijā	5	-		-	-	-
Likuma piemērošanas aktuālie jautājumi juridiskajā praksē	4	-		-	-	-
Plenērsēde	-	4		-	-	-
Augstskolu pedagoģija	-	15		19	-	-
Skolu pedagoģija	-	16		-	-	-
Metodiskās izstrādes mācību priekšmetos dažādos izglītības posmos	-	7		-	-	-
Angļu valoda	-	18		-	-	-
Vācu valoda	-	4		-	-	-
Sociālā un speciālā pedagoģija	-	11		-	-	-
Darb mācība un māksla	-	15		-	-	-
Sports	-	11		-	-	-
Mūzikas un horeogrāfijas sekcijas	-	9		-	-	-
Tradicionālais un novatoriskais literatūras valodas izpēte	-	6		-	-	-
Vēsture un kultūrvēsture	-	8		-	-	-
Tiesību zinātnes	-	3		-	-	-
Pirmsskolas un skolas pedagoģija	-	-		24	-	-
Mājturība, arodizglītība un māksla	-	-		9	-	-
Pētījumi	-	-		-	14	-
Pārskats	-	-		-	2	-
Pētnieciskie darbi	-	-		-	-	19

Pētniecības piezīmes	-	-	-	-	12
Atsauksmes	-	-	-	-	19
Diskusijas	-	-	-	-	5
Kopējais pētījumu skaits attiecīgajā gadā	118	127	52	16	55
Kopējais dalībnieku skaits attiecīgajā gadā	133	141	59	19	64

Savukārt 2. tabulā vērojams, ka laika posms no 2002. līdz 2005. gadam iezīmējas ar dalībnieku skaita kritumu. Iemesli šai tendencei nav skaidri.

Zinātniskās konferences pastāvēšanas pirmajos gados nav vērojama liela pārstāvju dalība no ārvalstīm. Ar 1999. gadu konference ieguva starptautisku skanējumu, jo šajā gadā piedalījās 25 pētnieki no Lietuvas, tika prezentēti arī pētījumi no Anglijas, Austrālijas un Igaunijas. No 1999. līdz 2007. gadam dalībvalstu statistika kopumā ir 21 valsts – pārstāvot dažādus kontinentus (Austrālija, ASV) un Eiropas daļas (Austrumeiropa – Krievija, Gruzija, Uzbekistāna, Ukraina u.c., Rietumeiropa – Vācija, Itālija, Austrija, Beļģija, Spānija, Lietuva, Čehija, Slovākija u.c., Ziemeļeiropa – Norvēģija, Somija, Igaunija). Minētajā laika posmā lielākais ārvalstu dalībnieku skaits bija 1999. gadā – 31, mazākais – 2004. gadā – viens pārstāvis no Lietuvas. Latvijas konferences dalībnieku statistiku 1996.-2007. gadam skat. 3. tabulā.

3. tabula

Latvijas dalībnieku konferences rakstu statistika 1996.-2007. gads

Gads	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Zinātnisko rakstu skaits	22	86	111	110	114	120	-	48	15	49	35	57

Konferences krājumu datus no 2009. līdz 2014. gadam ir vērojamas dažādas svārstības, piemēram, 2010. gadā ir vismazākais dalībnieku skaits. Ar katru gadu vairāk un vairāk ir vērojams fakts, ka dalībnieki veic savus pētījumus pāros, vai pat grupās (trīs līdz pieci autori). Šī tendence krasi iezīmējas 2011. gadā, kad pētījumu skaits krasi atšķiras no dalībnieku skaita. 2011. un 2012. gadā divas sekcijas „Speciālā pedagoģija” un „Sociālā pedagoģija” ir apvienotas vienā. 2011. gadā iepriekšējās sekcijas papildina sekcija „Veselība un sports”, bet kā jaunums rakstu krājumā tiek ieviesta sadaļa „Apskati”, kurā tiek publicēti raksti, kas pēc recenzentu vērtējuma neatbilst zinātnisko rakstu prasībām. No 2013. gada nāk klāt vēl divas sekcijas „Pirmskolas pedagoģija” un „Mākslas izglītība”. Ar 2014. gadu tiek pievienota sekcija „IT izmantošana izglītībā”, bet sekcija „Mākslas izglītība” tiek nomainīta ar sekciju „Māksla un dizains”. Pētniecisko rakstu skaits sekcijās ir aplūkojams 4. tabulā.

4. tabula

Konferences zinātnisko rakstu skaita dinamika pa sekcijām 2006.-2015. gads

Sekcijas / nodaļas rakstu krājumā	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Pētījumi	20	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Pētniecības piezīmes	11	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atsauksmes	12	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Diskusijas	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Augstskolu pedagoģija	-	-	14	32	18	32	24	14	34	45
Skolas pedagoģija	-	-	19	20	19	44	17	17	18	26
Speciālā pedagoģija	-	-	6	8	4	18	22	15	18	25
Sociālā pedagoģija	-	-	20	11	3			9	15	15
Mūzizglītība	-	-	-	12	4	7	8	20	26	27
Veselība un sports	-	-	-	-	-	17	9	10	13	17

Apskati	-	-	-	-	-	14	15	-	7	
Pirmsskolas pedagoģija	-	-	-	-	-	-	-	8	9	7
Māksla izglītība	-	-	-	-	-	-	-	12	-	
IT izmantošana izglītībā	-	-	-	-	-	-	-	-	10	21
Māksla un dizains	-	-	-	-	-	-	-	-	14	11
Kopējais pētījumu skaits attiecīgajā gadā	44	64	59	83	48	132	95	105	164	194
Kopējais dalībnieku skaits attiecīgajā gadā	54	80	77	105	64	190	147	176	291	372

4. tabulā ir vērojams, ka 2015. gadā ir vislielākais dalībnieku skaits, līdz ar to var secināt, ka konference ir kļuvusi vēl atpazīstamāka. Arī pētījumu skaits šajā gadā ir vislielākais.

Konference pieņem arvien jaunus un jaunus apmērus. 2013. gadā sadarbībā ar Udines Universitāti tika izdots III krājums „Sabiedrība, Integrācija, Izglītība. University of Udine in cooperation with Rēzeknes Augstskola 2013”.

Šajā krājumā ir piecas daļas:

- *Preface*: 1 zinātniskais pētījums;
- *Revisiting or re-living the landscape – cultural mosaic*: 6 zinātniskie pētījumi;
- *Changes of scale between project and perception*: 6 zinātniskie pētījumi;
- *Contingent changes and secular changes of value*: 6 zinātniskie pētījumi;
- *Different levels, different players, different scales*: 5 zinātniskie pētījumi.

Kopumā krājumā ievietoti 24 zinātniskie pētījumi, no tiem 21 ir no Itālijas, 2 pētījumi no Latvijas un 1 pētījums no Portugāles.

No 2008. līdz 2015. gadam konferences zinātnisko pētījumu dalījumā pa valstīm ir vērojamas dažādas svārstības. Piemēram, 2008. gadā ir tikai 4 ārvalstu dalībnieku zinātniskie pētījumi, 2003. gadā – 3 ārvalstu pētījumi. Lielākais citu valstu zinātnisko rakstu skaits ir krasi pieaudzis pēdējos gados. Konferences dalībvalstu sarakstu skat. 5. tabulā.

5. tabula

Konferences dalībvalstis un to pārstāvēto rakstu skaits 2008.-2015. gads

Dalībvalstis	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Latvija	55	76	45	117	82	77	118	97
Beļģija	1	1	-	-	-	-	-	-
Norvēģija	1	1	-	1	-	-	-	1
Spānija		2	-	2	-	2	-	-
Lietuva	1	2	-	6	8	12	13	33
Vācija	-	1	2	3	-	-	1	1
Gruzija	-	-	1	1	2	-	-	1
Itālija	-	-	-	1	-	8	5	8
Islande	-	-	-	1	-	-	-	-
Krievija	-	-	-	-	2	3	4	13
Polija	-	-	-	-	-	1	-	8
Austrālija	-	-	-	-	-	1	-	1
Austrija	-	-	-	-	-	1	-	-
Ukraina	-	-	-	-	-	-	10	1
Čehija	-	-	-	-	-	-	9	10
Uzbekistāna	-	-	-	-	-	-	4	9
Slovākija	1	-	-	-	-	-	-	-
Igaunija	-	-	-	-	-	-	-	3

Somija	-	-	-	-	-	-	-	1
Grieķija	-	-	-	-	-	-	-	2
Meksika	-	-	-	-	-	-	-	1
Kazahstāna	-	-	-	-	-	-	-	2
Rumānija	-	-	-	-	-	-	-	1
Turcija	-	-	-	-	-	-	-	1
Kopā	59	83	48	132	94	105	164	193

Ar 2015. gadu ir palielinājies dalībvalstu skaits un to pārstāvēto pētījumu skaits, no Lietuvas ir 33 zinātniskie raksti, Krievijas – 13, un Čehijas – 10, ir palielinājies arī citu pārstāvēto valstu (piemēram, Itālijas, Polijas, Uzbekistānas, Igaunijas referentu) rakstu skaits.

Veiktā konferences zinātnisko rakstu kontentanalīze apliecina konferences attīstību gan kvalitatīvā (rakstu atlase dubulti recenzējot, rakstu atlase iekļaušanai datu bāzē) gan kvantitatīvā (dalībvalstu skaits, dalībnieku skaits, sekciju skaita pieaugums) izteiksmē.

Konferences vēsturiskās izpētes turpinājumā tiks veiktas ekspertu intervijas, kas papildinās iegūto informāciju ar konferences sagatavošanā un norisē iesaistīto personu redzējumu par konferences attīstības gaitu un nākotnes perspektīvām.

Starptautiskās zinātniskās konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” logo koncepcija

Ikgadējā starptautiskās zinātniskā konference „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” ir konference, kas norisinās Rēzeknes Augstskolā jau kopš 1996. gada. Šogad tā norisinājās jau divdesmito gadu. Sakarā ar to, ka informācijas tehnoloģijas attīstās un ir izveidota informatīvā vietne elektroniskai konferences materiālu prezentēšanai un saziņai ar konferences rakstu autoriem (www.conferences.ru.lv), ir nepieciešama konferences mājas lapas dizaina izstrāde, kas ietver arī logotipu. Tā izmantošana konferences materiālu (programmas, sertifikātu, vārda karšu, konferences rakstu, mājas lapas u.tml.) noformēšanā veicinās vēl lielāku konferences atpazīstamību. Kā tika minēts iepriekš, konferences un līdz ar to arī tās vizuālās identitātes mērķauditorija ir zinātnieki un pētnieki, kā arī dažādu jomu profesionāļi un augstskolu mācītāji no visas pasaules.

Tā kā konference ir starptautiska, logo izveidē tika izmantoti konferences nosaukuma angļu valodā „Society. Integration. Education.” pirmie vārdu burti, kuri veido grafisku kompozīciju, kas līdzinās stilizēta globusa apveidam.

Ņemot vērā konferences kā zinātniska pasākuma būtību, kuram nepieciešams noteikts, skaidrs, akadēmisks tēls, tika izvēlēta pelēko toņu gamma, kas simbolizē līdzsvaru. Logo ietver dzeltenīgi oranžu punktu, kas simbolizē centru, sauli, noteiktu koordināti šajā abstraktajā globusā (skat. 1. att.).



1. attēls. Konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” logo. Autore: S. Delvere.

Pelēka krāsa sastāv no baltās un melnās un simbolizē vidutājību, izlīdzinošu taisnīgumu, drošību, uzticamību, inteligenci, nosvērtību, cieņu, profesionalitāti, izsmalcinātību, kvalitāti, mieru. Savukārt dzeltenā krāsa ir saules un mūžības krāsa. Tā simbolizē inteligenci, intelektu, optimismu, skaidrību, organizētību, laimi un atmiņu. (Pērkone, b.g.).

Izvēlētais koloristikas risinājums ir lakonisks un saderīgs ar esošo Rēzeknes Augstskolas logo. Konferences logo tika izmantots 2015. gada konferences mājas lapā, prezentācijām izmantojamo datoru monitoru ekrānu noformējumā, vārda kartēs, programmas materiālu noformējumā. Darbs tiks turpināts pie konferences mājas lapas un konferences rakstu krājuma vāka dizaina izstrādes.

Secinājumi

Starptautiskā zinātniskā konference „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” 2015. gadā notika divdesmito reizi. Konference ir piedzīvojusi nosaukumu maiņu no „Profesionālā pedagoga sagatavošanas problēmas” (1996.-1999.) uz „Baltijas reģiona valstu integrācijas problēmas ceļā uz Eiropas Savienību” 2000. gadā. No 2001. līdz 2003. gadam – „Personība. Laiks. Komunikācija.”, 2004. gadā „Inovācijas augstskolu pedagoģijā” un „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība.” (kopš 2005. g.). Konferences rakstu kontentanalīze apliecina tās attīstību gan kvalitatīvā (rakstu atlase dubulti recenzējot, rakstu atlase iekļaušanai datu bāzē) gan kvantitatīvā (dalībvalstu skaits, dalībnieku skaits, sekciju skaita pieaugums) izteiksmē.

Tā kā konference jau ir guvusi atpazīstamību un popularitāti gan Latvijā, gan ārzemēs, svarīgi ir radīt tās vizuālo identitāti, kas ir nepieciešama, lai konferences vizuālais tēls būtu vienots, uzmanību piesaistošs un mūsdienīgs.

Izstrādātais logo atbilst konferences būtībai, gan simboliskā (globuss), gan koloristikā risinājuma ziņā.

Turpmākā autores darbība tiks veltīta konferences attīstības padziļinātai izpētei, izmantojot ekspertu interviju metodi un vizuālās identitātes materiālu grafikas izstrādei, izmantojot konferences logo.

Summary

As one of the main design tasks is to solve different problems and create a positive and contemporary environment. In order to ensure the flow of updated information the most important current measure is the use of digital technologies. Wherewith the development of media technologies possibilities of information exchange are also expanding which enables to insert a variety of materials in electronic format on the internet environment. As an example can be mentioned the creation of Rezekne Higher Education Institution's annual international scientific conference „Society. Identity. Education.” website, which, along with the conference posters, collection of articles, certificates, and other materials of graphic design, creates a necessity to construct a single visual identity of the conference.

Logo is one of the most important symbols in identity recognition of any organisation or institution. Logo and visual identity is a set of elements demonstrating the belonging of an enterprise, product or service to one particular complex, at the same time giving the possibility to be distinguished amongst competitors. The aim of the article is to define the concept of working out the logo of the conference “Society. Identity. Education.” on analysis of theoretical logotype creation basis and historical research of the conference. The author used methods of theoretical research, quantitative analysis and content analysis of the conference proceedings.

Creating a visual identity of Rezekne Higher Education Institution's international scientific conference „Society. Integration. Education.” there was determined a target group of scientists, researchers, professionals of various fields, future scientists, and lecturers of the higher school.

Content analysis of the conference confirms both its qualitative (selection of articles by double reviewing, article selection for the database) and quantitative (a number of participating countries, a number of participants, sectional increase) development.

Since the conference has already gained recognition and popularity both in Latvia and abroad, it is important to create its visual identity and to have a single, eye-catching and modern visual image of the conference.

The developed logo complies with the essence of the conference, both in terms of symbols (the globe) and the choice of colours.

Literatūra un avoti

1. Bergstrems, B. (2009). *Vizuālā komunikācija*. Rīga: SIA Jāņa Rozes apgāds.
2. *Logotipi un vizuālā identitāte*. [b.g.] Skatīts 18.03.2015. <http://www.esplanade.lv/lat/?module=pages&function=page&id=48&parent=2>.
3. Mangusa, L. *Zinātniskā konference. Definīcija. Mērķis. Nozīme*. [b.g.]. Skatīts 22.03.2015. <http://tsc.internet-uni.lv/equal.nsf/pt/DA4D0D01EB6756D9C2256DF00031BDA1?OpenDocument>.
4. Parkinson, B. (2006). A Path Forward for Graphic Designers in the NHS. *Journal of Visual Communication in Medicine*, 29 (4), 154-159. Skatīts 12.04.2015. EBSCO.
5. Pērkone, I. *Par krāsām*. [b.g.]. Skatīts 18.03.2015. <http://ingridizains.lv/blog/par-krasam>.
6. Rawan, A., R. & Bezanson, L. (2011). Living the Future Conferences: History, Philosophy, Planning, and Themes. *Journal of Library Administration*. 51 (7/8), 599-617. Database: Academic Search Complete
7. *Society. Integration. Education*. (2015). Skatīts 12.04.2015. <http://conferences.ru.lv/index.php/SIE/SIE2015>.
8. Šulmane, I. (2001). *Masu komunikācijas kontentanalīze // Latvijas mediju analīze. Komunikācijas pētījumu sērija Daudzveidība III*. Rīga: Komunikācijas studiju nodaļa.
9. *Vienkāršs grafiskais dizains*. (2013). Skatīts 18.03.2015. <http://www.moritodesign.com/blogs/vienkrs-grafiskais-dizains>.

VIZUĀLĀ IDENTITĀTE MĀKSĻAS UN KULTŪRAS JOMU KONFERENČU ATPAZĪSTAMĪBAS NODROŠINĀŠANAI

The Visual Identity of Arts and Cultural Areas Conferences for Providing Visibility

Irēna Ivanova

Rēzeknes Augstskola
e-pasts: irena-ivanova@inbox.lv

Aina Strode

Rēzeknes Augstskola
e-pasts: aina.strode@ru.lv

Abstract. *Aim of the article – to make art, music and culture conferences exploration and to analyze their importance, the visual identity and the topicality nowadays, to take a qualitative research evaluating the organized conferences in the Latvia and elsewhere in the world. In greater depth were studied the art and design research in the Latvia and in the globally. In the Article are also studied the events review of the Rezekne Higher Education Institution conference „Art and music cultural discourse” and was carried out the analysis of the visual identity in the art, music and culture conferences in the Latvian institutions of Higher Education.*

Keywords: *visual identity, culture, art, music conferences, design research.*

Ievads

Ikvienas pasaules tautas bagātība ir tās kultūras mantojums – saturā un formā daudzveidīgas materiālās un nemateriālās kultūras izpausmes. Kultūras mantojums veidojies gadsimtu, pat gadu tūkstošu gaitā cilvēku darbības mijiedarbē ar apkārtējo vidi un vēsturiskajiem notikumiem.

Nemateriālā kultūras mantojuma pamatā ir cilvēku zināšanas un prasmes, kas nodotas no paaudzes paaudzē un kuru rezultāts ir gan materiālās (piemēram, ēkas, sadzīves un mākslas priekšmeti, grāmatas), gan nemateriālās vērtības (piemēram, svētku svinēšanas tradīcijas, teikas un nostāsti, amatniecības prasmes, ticējumi). Tieši cilvēku zināšanas un prasmes palīdz izprast daudzveidīgo kultūru pagātnē un tagadnē, tai skaitā dažādu lietu, darbību un parādību simbolisko nozīmi. Un tikai cilvēks ir tas, kas iepriekšējo paaudžu atstātajam kultūras mantojumam var piešķirt jēgu jeb vērtību, pieliekot visas pūles, lai to saglabātu un attīstītu, vienlaikus ļaujot tam harmoniski iederēties arī laikmetīgajā kultūrvidē (Pujāte, Vītola, 2009).

Kultūras mantojuma lielākā un vistiešāk uztveramā daļa ir kultūras pieminekļi – kultūrvēsturiskas ainavas un atsevišķas teritorijas, pilsētu vēsturiskie centri, kā arī ēku grupas, atsevišķas ēkas un būves, mākslas darbi, iekārtas un priekšmeti, kuriem ir vēsturiska, zinātniska, mākslinieciska vai citāda kultūras vērtība un kuru saglabāšana nākamajām paaudzēm atbilst Latvijas valsts un tautas, kā arī starptautiskajām interesēm (Nacionālās programmas „Kultūra”..., 2014).

Ikvienu kultūras izpausmi un liecību ir cilvēces kopējā mantojuma daļa. To izpēti un apkopojums saistīts ar dažādām zinātnes jomām – vēsturi, valodu, etnogrāfiju, antropoloģiju utt. Izvirzot uzdevumu, – izstrādāt konferences „Māksla un mūzika kultūras diskursā” vizuālo identitāti, rodas nepieciešamība skatīt esošo pieredzi Latvijā un pasaulē, analizēt konkrētās konferences mērķus un attīstības gaitu, pētīt analogus vizuālajam noformējumam, apzināt konferences organizatoru un dalībnieku vēlmes. Tas nozīmē, ka mākslas un dizaina pētniecība ietver gan vēsturisko, gan socioloģisko, gan māksliniecisko izpēti.

Raksta mērķis – veikt mākslas, mūzikas un kultūras konferenču daudzveidīgā piedāvājumā izpēti un analizēt to vizuālo identitāti un aktualitāti mūsdienās, veikt kvalitatīvo pētījumu, vērtējot Rēzeknes Augstskolas starptautiskās zinātniski praktiskās konferences „Māksla un mūzika kultūras diskursā” norisi un vizuālās identitātes izstrādes nepieciešamību.

Mākslas un dizaina pētniecība Latvijā un pasaulē

Mākslas, mūzikas un kultūras konferences notiek gan Latvijā, gan citviet pasaulē. Mūsdienās to aktualitāte pieaug. Konferences ir nozīmīgs rīks kultūrvēsturiskā mantojuma saglabāšanā, jo to norises laikā dažādu jomu profesionāļi, zinātnieki un praktiķi dalās ar savām zināšanām un pieredzi, sniedzot ieguldījumu kultūras attīstībā. To mērķis ir izglītot konferenču apmeklētājus un sabiedrību kopumā, dot ieguldījumu zinātnē.

Mākslinieciskā pētniecība atrodas strīdus teritorijā, kur joprojām saduras, no vienas puses, akadēmiski atzītās zināšanu radīšanas paradigmas un, no otras puses, nostiprinājušies principi, kas nosaka to, kas pieder vai nepieder laikmetīgajai mākslai un kultūrai (Māksla kā pētniecība, 2015).

Pētniecība ir augstākās izglītības iestāžu, pētījumu institūciju, kā arī sabiedrisko organizāciju pārziņā. Tā, piemēram, Latvijā augstskolu uzdevums ir nodrošināt pētniecībā balstītas studijas visos izglītības līmeņos. Tas nozīmē, ka bakalaura, maģistra un promocijas darbi ir pētījumi par noteiktu tematiku ar studiju līmenim atbilstošu novitātes devumu nozares teorijā vai praksē. Šie zinātniskie pētījumi arī tiek prezentēti konferencēs.

Balstoties uz augstskolu mājas lapās rodamo informāciju par pētniecību, tika atlasītas aktuālās augstskolu konferences un zinātniskās aktivitātes, kurās iekļauta mākslas, mūzikas un kultūras tematika. Jāatzīmē, ka šīs tēmas konferencēs skata augstskolas, kuru profils kopumā vai arī atsevišķas studiju programmas ir ar to saistītas. Vairākums konferenču notiek ik gadu un tādējādi nozares interesenti un zinātnieki var plānot savu pētījumu prezentēšanas laiku un vietu, izvēloties no daudzveidīgā piedāvājuma.

Daugavpils Universitātē (DU) tiek organizēta Starptautiskā zinātniskā konference „Cilvēks. Krāsa. Daba. Mūzika” (no 1999. gada) un DU Mākslas zinātņu institūts organizē „Rudens zinātnisko konferenci” (no 2011. gada). Rudens konferences mērķis – popularizēt pētījumus mākslas un mūzikas zinātnēs Latvijā to hronoloģiskajā un tematiskajā daudzveidībā, kā arī aktivizēt komunikāciju Latvijas mākslas zinātnieku un pētnieku vidē (Mākslas zinātņu institūta 4. RUDENS..., 2015). 2015. gadā notiks 9. Starptautiskā zinātniskā konference “Mūzikas pedagogijas problēmas”.

Liepājas universitātē (LiepU) 2015. gadā tika organizēta Starptautiskā zinātniskā konference „Sabiedrība un kultūra: saknes un izaugsme”, darbs tika plānots sekcijās, vadoties pēc šādām zinātnes un darbības jomām: vēsture, filozofija, socioloģija, vadībzinātne / ekonomika, vides zinātne, e-sabiedrība. Kā LiepU Humanitārās fakultātes pētniecības struktūrvienība darbojas Mākslas pētījumu laboratorija [www.mplab.lv], kas ir izveidota 2006. gada 1. novembrī. Tās mērķis ir izveidot stabili zinātniski pētniecisko bāzi un attīstīt pētījumu projektus humanitāro zinātņu nozares Māksla apakšnozarē: Jauno mediju māksla.

2015. gada 20. februārī pirmo reizi Liepājā norisinājās starptautiska radošo industriju konference “SUBJECT: CREATIVITY”. Konference ir balstīta uz četriem svarīgiem posmiem ikviena uzņēmēja ikdienā – domāšana, apkārtējā vide, jaunu produktu attīstība un komunikācija. Inovācijas un radošums mūsdienās tiek atzīti par svarīgu cilvēkresursu attīstības dzinuli ikvienā sfērā, savukārt, radošās industrijas – par atslēgu ekonomikas atveseļošanai un izaugsmes nodrošināšanai (Radošo industriju un radošuma..., 2015).

Latvijas Kultūras akadēmijas (LKA) docētāji īsteno pētnieciskās aktivitātes dažādos humanitāro, mākslas un sociālo zinātņu tematiskos virzienos: kultūras teorijā, kultūras socioloģijā, mākslas un literatūras vēsturē un teorijā, teātra un kino teorijas un prakses

jautājumos, kultūras menedžmentā, radošo industriju un starpkultūru komunikācijas jautājumos, semiotikā un filozofijā u.c. Akadēmijas Zinātniskās pētniecības centrs (ZPC) īsteno pētījumu programmu „Latvijas kultūras tradīciju ilgtspēja inovatīvā vidē” (“Habitus”). Akadēmijas zinātnieki veic pētījumus par aktuālām šodienas Latvijas kultūras dzīves problēmām – kultūras auditorijas izmaiņām, kultūras ekonomisko un sociālo ietekmi, tradīciju saglabāšanu un amatiermākslas kustības attīstību, kultūras mantojuma un vērtību saglabāšanu u.c. (Pētniecība, b.g.).

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA) Zinātniskās pētniecības centrs darbojas kopš 2005. gada 8. decembra. Tā pētniecības virzieni ir šādi:

- pētījumi (materiāli) topošajai Latvijas mūzikas vēsturei;
- etnomuzikoloģijas pētījumi saistībā ar Latvijas tradicionālo mūziku (latviešu un Latvijā dzīvojošu cittautu kopienu tradicionālā mūzika);
- jaunas metodoloģijas izstrāde, analīze, problemātika, aktuālu metožu aprobācija muzikoloģijā, Eiropas klasiskā mantojuma analīze;
- muzikoloģiskie starpnozaru pētījumi (Zinātniskās pētniecības centrs, 2008).

Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) Mākslas vēstures institūta pastāvēšanu pamato fundamentālu pētījumu nepieciešamība par Latvijas un ar Latviju saistītu reģionu vizuālo mākslu un arhitektūru, kā arī mākslas zinātnes teoriju un metodoloģiju pilnveidošana. Svarīgākie darba virzieni ir:

- kolektīvais ilgtermiņa darbs pie Latvijas mākslas vēstures internetā latviešu un angļu valodā;
- ikgadējo mākslas vēsturnieka Borisa Vīpera (1888-1967) piemiņas lasījumu sarīkošana un rakstu krājumu sērijas „Materiāli Latvijas mākslas vēsturei” izdošana;
- zinātniskā žurnāla „Mākslas vēsture un teorija” izdošana (kopš 2003. g.) ar mērķi iepazīstināt nozares speciālistus un citus interesentus Latvijas un ārzemju kultūras sabiedrībā ar jaunākajiem sasniegumiem mākslas vēstures un teorijas jomā.

Žurnāla raksti starptautiskai auditorijai pieejami *Central and Eastern European Online Library (CEEOL)*. Izdevums ir indeksēts datu bāzēs *The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)* un *Kunstabibliotheken-Fachverbund Florenz-München-Rom (Kubikat)*.

Latvijas universitātes (LU) 73. zinātniskā konference, kas notika 2015. gadā, ietver visu universitātē pārstāvēto zinātņu jomu sekcijas, Mākslas pedagoģijas sekcijas darba ietvaros tika organizēta arī tās dalībnieku radošo darbu izstāde.

Ekonomikas un kultūras augstskola (EKA) katru gadu rīko starptautiskas zinātniskās konferences, kurās piedalās gan augstskolas studenti, gan mācībspēki. Katru gadu tiek izdots zinātniskais žurnāls „Ekonomika un kultūra”, (Zinātne, 2014).

Baltijas Starptautiskajā akadēmijā (BSA) 2015. gadā notika V Starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Mūsdienu tendences un tehnoloģijas dizaina izglītības attīstībā Boloņas procesa ietvaros” kā arī V Starptautiskā jauno pētnieku un studentu zinātniski praktiskā konference “Izaicinājumu un iespēju laiks: problēmas, risinājumi, perspektīvas”, kurā bija iespēja piedalīties sekcijā „Māksla un dizains”.

Rēzeknes Augstskolā (RA) mākslas, mūzikas un kultūras tematikai ir veltīta starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”, kā arī sekcija „Māksla un dizains” starptautiskās zinātniskās konferences „Sabiedrība. Integrācija. Izglītība” ietvaros.

Starpaugstskolu sadarbība zinātnes jomā, piedaloties konferencēs, ļauj iepazīt studentu un docētāju veiktos pētījumus, gūt pieredzi meistardarbniecās un veidot kontaktus profesionālajā jomā.

Konferences organizē arī pašvaldības un sabiedriskās organizācijas.

2015. g. 21. oktobrī Rīgā Latvijas Nacionālās bibliotēkas ēkā notiks Eiropas amatniecības konference, kuru organizē Zemgales plānošanas reģions. Pasākums kalpos kā platforma diskusijām starp lēmējpersonām Eiropas un nacionālā līmenī, amatniekiem un to asociācijām,

izglītības iestādēm, mazo un vidējo uzņēmumu atbalsta institūcijām un tūrisma asociācijām, kā arī universitātēm un pētniecības institūtiem, kopīgi spriežot par veidiem, kā attīstīt amatniecību kā būtisku ekonomikas sastāvdaļu Eiropas Savienības valstīs (Aicinājums apmeklēt Eiropas..., b.g.).

Latvijas Dizaineru savienība (LDS), lai aktualizētu dizaina pētniecību, organizē zinātnisku konferenci “DIZAINS – IZMANTOTĀS UN NEIZMANTOTĀS IESPĒJAS”, kas notiek kopš 2013. gada. Šīs konferences tematiskās jomas: Dizaina vēsture un tās nozīme mūsdienās; Dizaina teorija; Dizaina domāšana projektu, biznesa un stratēģiskajā vadībā; Dizains kā inovāciju instruments; Dizains starpdisciplināru projektu izstrādē; Dizains un sociālie procesi un citas ar dizainu saistītas tēmas (Irbīte, 2014).

Dizaina pētniecībā pasaulē arī tiek veikta augstskolās un citās sabiedriskajās organizācijās. Kā viena no spēcīgākajām mācību iestādēm dizaina un mākslas jomā ir Ālto universitāte Somijā.

Ālto universitāte (<http://www.aalto.fi/en/>) nosaukta izcilā somu arhitekta un dizainera Alvara Ālto (Alvar Aalto) vārdā. Ālto pieeja dizaina un arhitektūras objektu izveidē joprojām ir viens no izcilākajiem sasniegumiem cilvēkam piemērota (*human-centered*) dizaina radīšanā. Universitāte, kurā dizains un māksla sastopas ar zinātņi, tehnoloģiju un biznesu, tika radīta 2010. gadā, apvienojoties vadošajām Somijas universitātēm – Mākslas un dizaina universitātei (University of Art and Design TAIK), Helsinku Ekonomikas augstskolai (Helsinki School of Economics, HSE) un Helsinku Tehnoloģiju universitātei (Helsinki University of Technology TKK) (Citi projekta rezultāti, 2015). Integrācija starp mākslu, dizainu un tehnoloģiju ilgtspējības un iedzīvotāju labklājības kontekstā raksturo arī pētījumu būtību.

Senetjēnas Mākslas un dizaina augstskola (ESADSE), kas atrodas Francijas Kultūras un komunikāciju ministrijas pārziņā esošo mākslas skolu līderpozīcijā, izveidojusi starptautiski nozīmīgu dizaina biennāli un radošumam un inovācijai veltītu organizāciju “Cité du design”, kas apvieno augstāko izglītību, izpēti, industriju, komunikāciju, dizainu un kultūru, funkcionējot kā telpa eksperimentiem („Design Jam” izstāde..., 2014).

ASV Virdžīnijas štatā Nacionālā mākslas izglītības asociācija (National Art Education Association) ir vadošā profesionālās biedrības organizācija, kas paredzēta tikai un vienīgi vizuālās mākslas pedagogiem. Nacionālās mākslas izglītības asociācijas NAEA misija ir uzlabot, pilnveidot un veicināt vispārēju izpratni par vizuālās mākslas izglītību (National Art Education..., 2015).

Lielbritānijā Londonā Middlesex Universitātē ir dibināts Mākslas un dizaina pētniecības institūts ADRI (Art & Design Research Institute), kas kopš 2007. gada ir pasaules mājvieta vadošās pētniecības un inovatīvās prakses mākslas, dizaina, vizuālās kultūras un elektroniskās mākslas jomā (About The Art & Design Research Institute, 2015).

Dizaina vēstures biedrība (Design History Society) dibināta 1977. gadā Londonā, tā darbojas starptautiskā mērogā. Biedrība atbalsta un veicina izpēti un izpratni par dizaina vēsturi. Biedrība atbalsta dalībniekus arī nozarēs, kas pārstāv, piemēram, antropoloģiju, arhitektūras un mākslas vēsturi, biznesa vēsturi, vēstures zinātnes un tehnoloģijas, amatniecības vēsturi, kultūras studijas, ekonomisko un sociālo vēsturi, dizaina un dizaina vadības studijas (Design History Society, 2015).

Mākslas un dizaina pētījumu centrs ADRC (Art and Design Research Centre) Lielbritānijā vada un pārvalda pētījumus tēlotājmākslas, dizaina un mediju jomā (Art and Design..., 2015).

WIRAD (Wales Institute for Research in Art and Design) ir vadošā Velsas Mākslas un dizaina pētniecības institūcija Lielbritānijā, ko raksturo pētniecības izcilība starptautiskajā mērogā mākslas un dizaina pētniecības jomā (Wales Institute of..., 2015).

Dizaina pētīšanas biedrība (The Design Research Society) Lielbritānijā ir daudznazaru izziņas avots par dizaina pētniecību pasaulē. DRS veido starptautisku dizaina pētniecības tīklu aptuveni 40 valstīs (About DRS, 2015).

Starptautiskā Mākslas, dizaina un mēdiu universitāšu un koledžu asociācija CUMULUS (<http://www.cumulusassociation.org>) katru gadu dažādās pasaules vietās organizē rudens un

pavasara konferences par nozarei nozīmīgiem pētījumiem. Piemēram 2016. gada pavasara konferences koncepts – indivīda atrašanās vieta, kas kalpo kā ideoloģija un zināšanu pārnese starp ģeogrāfisko novietojumu, vēsturi un nākotni, tēliem un kultūras kontekstu.

Mūzikas izglītības pētniecība pasaulē ir mazāk pārstāvēta, salīdzinot ar mākslas un dizaina jomām. Mūzikas nozari pārstāv tādas zinātnisko žurnālu interneta vietnes, kā „Sempre”, „International Journal of Music Education” (IJME) un „Bulletin of the Council for Research in Music Education”. Popularitāti ir ieguvušas Ziemas mūzikas konference (Winter Music Conference), kā arī Mūzikas industrijas konferences (Music Industry Conferences). Šī informācija ir rodama VentureHarbour.com blogā.

Iepazīstoties ar Latvijas un citu valstu dizaina, mākslas un mūzikas zinātniskajām un profesionālajām organizācijām, var secināt, ka tās aktīvi piedalās kultūras mantojuma pētniecībā, attīstībā, saglabāšanā un sadarbībā ar citām valstīm. Māksla, dizains un mūzika tiek pētīti vēsturiskā vai starpdisciplinārā kontekstā. Aktualitāti nezaudē pedagoģijas, radošo industriju, materiālu un tehnoloģiju jomas saistība ar mākslu, mūziku un kultūru.

Rēzeknes Augstskolas konferenču „Māksla un mūzika kultūras diskursā” norises pārskats

Konferences vizuālās identitātes izstrādes procesa pirmais posms ir saistīts ar objekta (organizācijas, pasākuma u.tml.) izpēti. Tas veikts, izmantojot informāciju konferences rakstu priekšvārdā un apskatus augstskolas mājas lapā.

2012. gada 28. un 29. septembrī RA notika pirmā starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”. Konferences partneri ir Tallinas Universitāte (Igaunija), Maskavas Pilsētas pedagoģiskā universitāte (Krievija), P. M. Mašerova vārdā nosauktā Vitebskas Valsts universitāte (Baltkrievija). Konferences mērķis – attīstīt starptautisko sadarbību starp ES, Ziemeļvalstu un NVS zinātniekiem un zinātnes institūcijām un veicināt starpdisciplināro pētniecību, kā arī praktiskās pieredzes apmaiņu mākslā un mūzikā (www.ru.lv).

Dalībai konferencē atsaucās zinātnieki, praktiķi, pedagogi, doktoranti kā no Latvijas, tā arī Lietuvas, Igaunijas, Baltkrievijas, Krievijas un Norvēģijas augstskolām un institūtiem. Konferences referātu tēmas tika prezentētas trijās sekcijās: Kultūra un sabiedrība reģionālās identitātes diskursā; Mūzikas zinātne praksei; Māksla un dizains (Laganovska, 2012: 3).

Konferences virzieni un tematika sekcijā „Kultūra un sabiedrība reģionālās identitātes diskursā”: mutvārdu un rakstītie avoti mūsdienu kultūras kontekstā, kultūras mantojums, kultūru mijiedarbība un dialogs. Tematika sekcijā „Mūzikas zinātne praksei”: kora māksla, instrumentālā muzicēšana (tradicionālā, profesionālā), informācijas un komunikāciju tehnoloģijas mūzikā. Un konferences trešās sekcijas „Māksla un dizains” tematika: glezniecība un grafika, tekstilmāksla, vides dizains, datordizains, modes dizains un mākslas menedžments (Laganovska, 2012).

Konferences apmeklētājiem tika piedāvāta dalība astoņās mākslas un mūzikas meistardarbnīcās, kuru vadītāji, nozaru speciālisti un pedagogi, dalījās ar praktisko pieredzi un jaunām pedagoģiskajām idejām (Laganovska, 2012: 3).

Kopējais dalībnieku skaits I starptautiskajā zinātniski praktiskajā konferencē bija 78. Konferences raksti publicēti recenzētā krājumā „Māksla un mūzika kultūras diskursā”, publikāciju skaits – 26.

2013. gada 19. septembrī RA notika II starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”. Konferences pasākumu organizēšanā aktīvi līdzdarbojās arī Jāņa Ivanova Rēzeknes mūzikas vidusskola un Zanes Ludboržas mūzikas skola. 2013. gada konference pulcināja zinātniekus, praktiķus, pedagogus, kā arī profesionāļus mūzikas un mākslas jomā no Latvijas, Lietuvas, Baltkrievijas, Krievijas un Grieķijas.

Konference tika organizēta kā zinātnisks un izglītojoši praktisks pasākumu kopums ar tālākizglītības ievirzi dažādu līmeņu mākslas un mūzikas nozaru pedagogiem. Tradicionāli konferences dalībnieki savas zināšanas un prasmes pilnveidoja radošajās meistardarbnīcās.

Konferences pasākumos piedalījās vairāk nekā 70 dalībnieki – ne tikai zinātnieki un pētnieki, bet gan arī mākslas, mūzikas skolu un pirmsskolas iestāžu izglītojošie darbinieki.

Konferences ietvaros tika piedāvāti vairāki izglītojoši un iedvesmojoši kultūras pasākumi: studentu diplomprojektu un plenāra darbu izstādes atklāšana, studentu izstrādāto tērpu modes skate un noslēguma koncerts (Laganovska, 2013).

Kopējais dalībnieku skaits II starptautiskajā zinātniski praktiskajā konferencē bija jau 136, referātu skaits materiālu krājumā – 25, meistardarbnīcas – 6.

2014. gadā tika rīkota III starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”.

Konferences daudzveidīgā programma uzrunāja vairāk nekā 200 dalībniekus, tostarp arī zinātniekus, pētniekus, māksliniekus, praktiķus no Lietuvas, Polijas, Baltkrievijas, Krievijas, Turcijas. Reģistrēto dalībnieku skaits – 80, referātu skaits materiālu krājumā – 28, kopējais apmeklētāju skaits – 250. Šajā gadā konference piedāvāja plašu mūzikas meistardarbnīcu klāstu, kas tika organizētas sadarbības projektā ar Tautas muzikantu biedrību, kā arī tika piedāvātas meistardarbnīcas mākslas, dizaina un rokdarbu cienītājiem. Kopumā darbojās 9 meistardarbnīcas.

Tradicionāli konference piedāvā arī kultūras pasākumu programmu: ik gadu tiek rīkota izstādes atklāšana, modes skate, koncerts, ekskursija. 2014. gada konferencē RA Mākslas terasē tika atklāta starptautiskā mākslas izstāde „Sajūtu dimensijas”, kurā notika arī pirmā konferences mākslas kataloga prezentācija.

Vērtējot konferences norisi trīs gadu periodā, jāteic, ka kopumā tā tiek organizēta kā daudzveidīgs un daudzkrāsains pasākums, kur zināšanas un ierosmes var gūt gan studenti, gan profesionāļi, gan pedagogi un zinātnieki. Konferencē tiek radīta platforma mākslas darbu, performanču un priekšnesumu eksponēšanai, kas parāda mākslas un mūzikas būtību un nozīmi sabiedrībā. Savukārt zinātnisko rakstu krājuma sagatavošana un referātu prezentācijas konferences laikā apliecina nepieciešamību pētīt mākslas procesus un attīstīt zinātnisko domāšanu, rosināt diskusijas, kas stiprina mākslas jomas teorijas un padziļina izpratni par pētniecību. Ne mazāk svarīga ir konferences dalībnieku un viesu iepazīstināšana ar Rēzeknes Augstskolu un Latgales reģiona ievērojamām vietām, kas notiek ekskursijas laikā.

Latvijas augstskolu mākslas, mūzikas un kultūras konferenču vizuālās identitātes analīze

Logo un vizuālā identitāte ir elementu kopums, kas demonstrē uzņēmuma, produkta vai pakalpojuma piederību vienam veselumam, tajā pašā laikā ļaujot tam izcelties konkurentu vidū.

Profesionāli izstrādāta vizuālā identitāte veido vienotu, līdz detaļām izstrādātu grafisko kanonu, kas attiecas uz jebkurām šī zīmola vizuālajām izpausmēm. Šis kodekss aptver visus zīmola reprezentācijas un komunikācijas materiālus, definējot vizuālās identitātes elementu lietošanas principus un estētisko filozofiju. Grafiskās zīmes jeb logotipa izstrāde ir pirmais solis vizuālās identitātes veidošanā. Visiem pārējiem identitātes elementiem jābūt sakritīgiem un nolasāmiem. Vēstījumam jābūt vienkāršam, nepārprotamam un atbilstīgam. Grafikas dizainam skaidri jākomunicē plānotās, ar šo noteikto zīmolu saistītās asociācijas.

Visi izstrādātie vizuālās identitātes elementi, papildināti ar to izmantošanas nosacījumiem, tiek apkopoti Stila grāmatā. Konsekvents izstrādātās identitātes lietošanas nosacījumu pielietojums ir obligāts sekmīgai mārketinga komunikācijai ar iecerētā zīmola tēla veidošanu mērķauditorijas apziņā (Logotipi un vizuālā identitāte, b.g.).

Balstoties uz iepriekš veikto starptautiskās zinātniski praktiskās konferences „Māksla un mūzika kultūras diskursā” neilgās vēstures apskatu un organizatoru nākotnes plāniem turpināt konferences norisi, kā arī palielināt tās zinātnisko nozīmīgumu, iekļaujot zinātniskos rakstus starptautiski atzītās datu bāzēs, rodas nepieciešamība izveidot konferences kā pasākuma vizuālo identitāti, kas veicinās tās atpazīstamību un rosinās pozitīvas emocijas, iepazīstot daudzveidīgos

konferences drukātos materiālus (informācijas plakāti, programma, rakstu krājumi, mākslas darbu katalogi, vārda kartes, bukleti, preses relīzes u.c.), tīmekļa lapu, reklāmu, audiovizuālos materiālus (kompaktdiski, kasetes, videofilmas).

Izpētot augstākās mācību iestādes, kuras piedāvā mākslas virziena programmas un aktīvi līdzdarbojas mākslas, mūzikas un kultūras pētniecībā Latvijā (LMA, Rīgas Tehniskās universitātes Dizaina tehnoloģiju institūts, LU, LiepU, RA, DU, BSA, LKA un JVLMA), tika analizēta esošā vizuālās identitātes atspoguļošanas situācija augstskolu organizētajām aktuālajām konferencēm.

Konferences logo un mājas lapa ir izveidota DU konferencēi “Mūzikas pedagoģijas problēmas”. Atpazīstams konferences logo daudzus gadus ir bijis DU konferencēi “Cilvēks. Krāsa. Daba. Mūzika”, kas 2013. gadā ieguva jaunu, modernāku veidolu (skat. 1. att.).



1. attēls. Konferences “Cilvēks. Krāsa. Daba. Mūzika” logotipi

Mājas lapa ir izveidota starptautiskajai radošo industriju konferencēi “SUBJECT: CREATIVITY”, kā arī LiepU Starptautiskajai zinātniskajai konferencēi „Sabiedrība un kultūra: “Saknes un izaugsme”. Rēzeknes Augstskolas starptautiskajai zinātniski praktiskajai konferencēi „Māksla un mūzika kultūras diskursā” ir izstrādāts logo (autore A. Strode), kurš redzams zinātnisko rakstu un mākslas kataloga vāku noformējumā, programmā, konferences aprakstā augstskolas mājas lapā (skat. 2. att.).



2. attēls. Konferences „Māksla un mūzika kultūras diskursā” logotips. Autore: A. Strode.

Logo ir apvienots Dzīvības zieds – viena no galvenajām dzīvības ģeometriskajām formām, senākais un svarīgākais sakrālās ģeometrijas simbols, to iekrāsojot atbilstoši krāsu apļa sešām krāsām, un koncentriskas riņķa līnijas ar notīm, kā mūzikas atpazīstamības zīme. Skatot ārzemju augstskolu un organizāciju zinātnisko pasākumu vizuālo identitāti, atzīmējams CUMULUS asociācijas rīkoto konferenču informācijas un materiālu vizuālais noformējums, kas ir mainīgs, bet liecina par māksliniecisku grafisko kvalitāti (skat. 3. att.).



3. attēls. CUMULUS konferenču grafiskā identitāte

Kopumā jāatzīmē, ka visu raksta daļā „Mākslas un dizaina pētniecība Latvijā un pasaulē” minēto konferenču informācija ir atrodamā augstskolu mājas lapās, kas mūsdienās ir ērtākais veids informācijas ieguvei. Tomēr ilgtspējīgas konferences rādītājs ir konferences mājas lapa, ar tajā rodamo vēsturisko un aktuālo informāciju un atpazīstamu vizuālo identitāti, kas ietver konferences logotipu. Tas prasa profesionālu pieeju pētniecībā un grafiskā dizaina izstrādē, sadarbībā ar informācijas tehnoloģiju speciālistiem.

Secinājumi

Izpētot vairākas izglītības iestādes mākslas, mūzikas un kultūras jomā, var secināt, ka lielākai daļai mājas lapās ir izveidotas zinātnes un pētniecība sadaļas, un atsevišķas apakšsadaļas ar konferenču un semināru norises laikiem un aprakstiem. Tikai dažām izglītības iestādēm ir atsevišķas mājas lapas tieši konferencēm. Šī problēma tiek risināta un uzlabota. Ir svarīgi, lai tiek akcentēta katra starptautiskā konference, izkopta un izstrādāta to vizuālā identitāte. Nozīmīga loma ir informācijas izplatīšanai un tās piekļuvei. Internetvide un sociālie mediji pārņem pasauli, līdz ar to, ir svarīgi, lai katrs interesents var viegli atrast sev nepieciešamo informāciju. Mājas lapas izveide kā daļa no pasākuma vizuālās identitātes ir viens no nozīmīgiem faktoriem, kas var sekmēt informācijas apmaiņu, pētniecības attīstību, kā arī veicināt konferences popularitāti.

Mākslas, mūzikas, kultūras un dizaina pētniecība Latvijā attīstās un katras, ar šo jomu saistītas, organizācijas mērķis ir to stimulēt un popularizēt. Rēzeknes Augstskolas starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā” mērķtiecīgi veicina radošo jomu popularitāti un to pētniecību gan Latgales, gan Latvijas kultūrvidē, gan reģionālā, gan starptautiskā kontekstā.

Summary

The aim of the article – make art, music and cultural conferences diverse offer research and analyze their visual identity and topicality nowadays, do a qualitative study assessing the Rezekne Higher Education Institution international scientific and practical conference “Art and music cultural discourse” progress and visual identity design need.

Based on the university web pages encoded information on the research, current university conferences and scientific activities, which include art, music and cultural topics were selected. It should be noted that these topics at conferences are viewing universities which profile as a whole or individual study programs are related. They actively participate in cultural heritage research, development, conservation and cooperation with other countries. Art, design and music are studied in historical or interdisciplinary context. Topicality still remains in pedagogy, creative industries, materials and technology relating to art, music and culture.

By exploring a number of educational institutions of art, music and culture, it can be concluded that the majority of websites have been set up scientific and research sections and separate sub-sections for conferences and seminar times and descriptions. Only a few educational institutions have separate websites directly for conferences. This problem is being addressed and improved. It is important that the emphasis of each International Conference had been cultivated and developed the visual identity. An important role is the dissemination of information and access. The Internet environment and social media has been taking over the world, so it is important that every interested person can easily find the information they need. Website development as part of the event visual identity is one of the major factors that can contribute to the exchange of information, research development, and promote the popularity of the conference.

Art, music, culture and design research is evolving in Latvia and each organization related to the area aim is to stimulate and promote.

Rezekne Higher Education Institution international scientific and practical conference „Art and music cultural discourse” purposefully promotes creative scope popularity and their research in Latgale and Latvia cultural environment, in both regional and international context.

Literatūra un avoti

1. *About the Design Research Society*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://www.designresearchsociety.org/joomla/index.php>.
2. *About The Art & Design Research Institute*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://adri.mdx.ac.uk.contentcurator.net/about>.
3. *Aicinājums apmeklēt Eiropas amatniecības konferenci*. [b.g.]. Skatīts 24.05.2015. <http://www.liepu.lv/lv/136/aktualitates/1003/aicinajums-apeklet-eiropas-amatniecibas-konferenci>.
4. *Art and Design Research Centre*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://www.shu.ac.uk/research/c3ri/research-centres/art-and-design-research-centre>.
5. *Citi projekta rezultāti*. (2015). Skatīts 04.03.2015. Skatīts 04.03.2015. <http://www.asiares.lv/lv/citi-projekta-rezultati/>.
6. *„Design Jam” izstāde „Xcelsior” pagalmā*. (2014). Skatīts 04.03.2015. <http://www.fold.lv/2014/12/design-jam-izstade-xcelsior-pagalma/>.
7. *Design History Societ*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://designhistorysociety.org/about/index.html>.
8. Irbīte, A. (2014). „Dizains – izmantotās un neizmantotās iespējas”. Skatīts 05.04.2015. <http://design.lv/event/dizains-izmantotas-un-neizmantotas-iespejas>.
9. Irbīte, A. (2013). Design=Design. „Dizains – izmantotās un neizmantotās iespējas”. *LDS Izinātniskās konferences rakstu krājums*.
10. Laganovska, K. (2014). *Atskats uz konferenci „Māksla un mūzika kultūras diskursā”*. Skatīts 05.04.2015. <http://www.latgale.lv/lg/news/article?id=8199>.
11. Laganovska, K. (2012). Priekšvārds. *Māksla un mūzika kultūras diskursā. Starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli*, (1), 3.
12. Laganovska, K. (2013). *Rēzeknē notiks vērienīga konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”*. Skatīts 05.04.2015. <http://www.draugiem.lv/zilupe/news/?p=10653296>.
13. Logotipi un vizuālā identitāte. [b.g.]. Skatīts 24.05.2015. <http://www.esplanade.lv/lat/?module=pages&function=page&id=48&parent=2>.
14. *Māksla kā pētniecība*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://mplab.lv/lv/notikumi/0/180/>.
15. *Mākslas zinātņu institūta 4. RUDENS zinātniskā konference*. (2015). Skatīts 24.05.2015. <http://du.lv/lv/notikumi/events/2515>.
16. *Mākslas zinātņu institūts*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://du.lv/lv/fakultates/mmf/strukturvienibas/mzi>.
17. *Nacionālās programmas „Kultūra” apakšprogramma „Kultūras mantojums”*. (2014). Skatīts 05.04.2015. http://www.mantojums.lv/?cat=654&lang=lv&fulltext_id=1423.
18. *National Art Education Association*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://www.arteducators.org/about-us>.
19. *Nemateriālais mantojums*. (2015). Skatīts 05.04.2015. <http://www.unesco.lv/lv/kultura/nematerialais-mantojums-2/nematerialais-mantojums-1/>.
20. *Pētniecība* [b.g.] Skatīts 24.05.2015. <http://www.lka.edu.lv/lv/petnieciba/>.
21. *Pētniecība – Zinātniskās pētniecības centrs (ZPC)*. (2015). Skatīts 04.03.2015. <http://www.jvlma.lv/latvian/page/921.html>.
22. Pujāte, S., Vītola, I. (2009). *Nemateriālā kultūras mantojuma dokumentēšana: rokasgrāmata iesācējiem*. Rīga: SIA „Apgāds Mantojums”.
23. *Radošo industriju un radošuma konference „Subject Creativity”* (2015). Skatīts 24.05.2015. <http://www.liepu.lv/lv/136/aktualitates/1068/radoso-industriju-un-radosuma-konference-subject-creativity>.
24. *Wales Institute of Research in Art & Design*. (2015). Skatīts 05.04.2015. <http://wirad.org.uk/>.
25. *Zinātne*. (2014). Skatīts 24.05.2015. <http://www.eka.edu.lv/content.php?parent=19&lng=1va>.
26. *Zinātniskās pētniecības centrs*. (2008). Skatīts 24.05.2015. <http://www.jvlma.lv/latvian/page/921.html>.

TUŠAS ZĪMĒJUMU ATTĪSTĪBA MĀKSLAS VĒSTURĒ

Evolution of Ink Drawing in History of Art

Jelena Koževņikova
 Daugavpils Universitāte
 e-pasts: jelena@gmail.com

Abstract. *Drawings created by ink, have a long history of constant developing and evolving, in the result establishing itself as a self-contained drawing technique. Many giants of art, such as Leonardo da Vinci (1452 – 1519), Titian (~1488 – 1576), Albrecht Dürer (1471 – 1528), Marc Chagall (1887 - 1985), Pablo Picasso (1881-1973) and Salvador Dalí (1904-1989) are well known for their artworks made with ink. The aim of the research: Trace and analyze evolution of ink drawing technique, through in ink created artworks of some well-known painters of 15-20 centuries.*

Keywords: *evolution of ink drawing, history of art, ink drawing.*

Ievads

Zīmējums ir viens no senākajiem tēlotājmākslas veidiem. Zīmējumā cilvēks varējis ne tikai nodot informāciju, pārstāstot to caur atveidotajām situācijām, bet arī izpaust sevi radoši. Tieši tāpēc zīmējumu nevar raksturot viennozīmīgi, jo tas iekļauj sevī vairākus paveidus, piemēram, kā palīglīdzeklis (tam ir tehnisks raksturs, kas ir kā pamats daudziem tēlotājmākslas veidiem, kur visbiežāk sastāda darba pirmo stadiju – uzmetumu) un mākslas darbs (veidojot vienu no plaši attīstītajiem tēlotājmākslas veidiem).

Eksistē vairākas zīmējuma tehnikas (darbs ar ogli, sangīnu, kontē krītiem, grafīta un krāsainajiem zīmuļiem, tušu, pasteli u.c.), taču šī raksta ietvaros galvenokārt tiks apskatīta tušas tehnika, kas, ir pazīstama vēl kopš Renesanses laikiem, tomēr gadsimtu gaitā nav zaudējusi savu aktualitāti, saglabājot nemainīgus darbības principus.

Tušas tehnikā, eksperimentējot un dažādi radoši izpaužoties, ir strādājuši daudzi slavenie pagātnes dižgari: Leonardo da Vinči (1452-1519), Ticiāns Večellio (aptuveni 1488-1576), Albrehts Dīrers (1471-1528), Rembrants Harmenszons van Reins (1606-1669). Savukārt tieši 19-20. gs. gadsimta mākslinieki Anrī Matiss (1869-1954), Marks Šagāls (1887-1985), Pablo Pikaso (1881-1973) un Salvadors Dalī (1904-1989), kuri ir atstājuši, lielu iespaidu uz mūsdienu mākslinieku paaudzi. Līdz ar to, tušas tehnika bija aktuāla agrāk, un tāda paliek arī šobrīd, jo tajā var veidot interesantus, radošus un nozīmīgus darbus.

Darba mērķis: izpētīt tušas tehnikas attīstību mākslas vēsturē un tās zīmējumu veidus.

Pētījuma metode: literatūras un interneta resursu izpēte un analīze.

Tušas zīmējumu veidu raksturojums

Zīmēšana ar tušu ir viens no senākajiem zīmēšanas veidiem. Tuša kalpoja kā zīmēšanas, gleznošanas un rakstīšanas materiāls, kas bija īpaši populārs Ķīnā, no kurienes tā izplatījās arī uz citām vietām, piemēram, Koreju, Japānu un jau 15. gs.-17. gs. arī Eiropu (Смит, 2004: 103; Харрисон, 2005: 28).

Tuša ir melnās krāsas paveids, kas ir pagatavots galvenokārt no sodrējiem. Tušai ir vairāki paveidi. Atkarībā no tušas paveida var iegūt arī dažāda vaida zīmējumus.

Visbiežāk sastopama ir šķidrā tuša un koncentrētā tuša (tās iedalās ūdens noturīgajās un nenoturīgajās, un krāsainajās tušas). Piemēram, ūdens noturīgā tuša pēc savas konsistences ir nedaudz biezāka, kas, atšķirībā no ūdens nenoturīgās, izžūstot iegūst nelielu spīdumu un der galvenokārt zīmēšanai. Savukārt ar ūdens nenoturīgo tušu visērtāk veidot toni (dotais tušas veids ir mazāk domāts tievu līniju zīmēšanai).

Ķīniešu tuša tiek uzskatīta par daudz maigāku, atšķirībā no iepriekš minētajiem veidiem. Tā ir interesanta ar to, ka sākumā tušas gabaliņu trin, lai dabūtu tušas pulveri un tad to jauc ar ūdeni, līdz nepieciešamai konsistencei (Глассфорд, 2004: 6; Шепперт, 2004: 12). Tušas tehnikā darbs ir veicams ar *tāfelīšu veida* vai vienkāršu *nūjiņu*, biežāk ar *spalvu* vai *otu*, kā arī ar *rapitogrāfu*, *velci* un dažādām *pildspalvām* (lodīšu, tušas pildspalvas).

Atkarībā no darbā izmantotā darbarīka, zīmējumu ar tušu var veikt dažādos veidos. Tādejādi var izcelt dažādus paņēmienus jeb tehnikas (tušas tehnikas), piemēram, zīmējums ar spalvu vai otu.

Spalva kā zīmēšanas instruments ir pazīstama jau vairākus gadsimtus. Mūsdienās var sastapt diezgan lielu spalvu dažādību, piemēram, noasināta koka, bambusa vai niedres nūjiņa, putna spalva (vārnas vai zoss), metāla utt. Visbiežāk, veidojot darbu ar tušu, tiek izmantotas tieši metāla spalvas (noņemamie uzgaļi), kas tiek ielikti speciālajos turētājos. Spalvas ļauj veidot dažāda biezuma līnijas, kas savukārt ir atkarīgas arī no pašas spalvas platuma – jo platāka spalva, jo biezāka līnija (līdz ar to arī tušas patēriņš ir lielāks). Šeit varētu arī pieskaitīt tušas pildspalvas, kas ir diezgan ērtas lietošanā vai rapitogrāfus, kas paver iespēju vilkt vienāda biezuma līniju – zīmējot, tas jātur gandrīz vai taisni (Альберта, 2001: 24-29; Смит, 2005: 19), kā arī velces, kuru smailie, apaļgie uzgaļi ļauj veidot štrihus dažādos virzienos un it īpaši piemērots veikt zīmējumus puantilisma (ar punktiem) manierē. Visi iepriekš minētie darbarīki ir līdzīgi savā starpā ar to, ka, veidojot zīmējumus, darbā tiek pielietoti vienādi paņēmieni, piemēram, veidojot toni, tas tiek panākts ar štriha vai noteikta biezuma līnijas palīdzību. Zīmējums ar spalvu ir viens no plašāk pazīstamajiem tušas zīmējumu veidiem.

Ieplānotais rezultāts (nepieciešamās formas un tonis) tiek sasniegts ar dažādu līniju un štriha palīdzību. Kā piemēru varētu minēt Ticiāna darbu *Aina ar Sv. Teodoru, kurš uzvarējis pūķi* (skat. 1. att.), kurā attēlota leģenda par Sv. Teodora uzvaru pār pūķi. Darbs izpildīts, izmantojot spalvu, brūno tušu un melno ogli. Darbs ir izpildīts brīvi, ar vieglām štriha līnijām.



1. attēls. Ticiāns Večellio. *Aina ar Sv. Teodoru, kurš uzvarējis pūķi*. 16. gs. vidus, spalva, brūnā tuša (<http://www.themorgan.org>).



2. attēls. Rembrants van Reins. *Jauneklis, kas stiepj virvi*. 1665, tuša, ota (Королёв, 1984: 65).

Ne mazāk nozīmīgs darbarīks tušas zīmējumu tehnikā ir ota. Ar to var veikt gan tušas mazgājumus, gan strādāt sausās otas tehnikā, gan brīvos lineāros zīmējumos.

Vislabāk zīmējumam ar tušu der dažāda lieluma akvareļu otiņas. Strādājot dotajās tehnikās, var iegūt interesantas toņu pārejas, un darba beigās zīmējums tiek papildināts ar spalvas zīmējumu. Arī tušas zīmējumi ar otu, kas galvenokārt panākti tušu sajaucot ar ūdeni, kā rezultātā var iegūt dažāda tumšuma toņus, ir plaši pazīstami. Viens no piemēriem ir Rembranta darbs *Jauneklis, kas stiepj virvi* (skat. 2. att.).

Līdzīgi daudzām citām zīmēšanas tehnikām, arī tušas tehnikas iespējas ir plašas un ieplānoto rezultātu var sasniegt, izmantojot dažādus paņēmienus, piemēram, strādājot tikai ar

spalvu, otu vai arī, apvienojot abas tehnikas vienā, vai arī apvienojot to ar citām tehnikām (tuša un akvarelis, krāsainie zīmuļi utt.).

Tušas tehnika Eiropā ir pazīstama jau vairākus gadsimtus, un tajā ir strādājuši daudzi pasauleslavenie mākslinieki. Līdzīgi daudzām citām zīmēšanas tehnikām, piemēram, zīmējums ar ogle, sangīnu, grafītu, sudraba zīmulī u.tml., tušas zīmējums gan ar spalvu, gan ar otu bija iecienīts vēl Renesanses laikmetā.

To var novērot, piemēram, Leonardo da Vinči veiktajos uzmetumos. Viens no tādiem piemēriem varētu būt uzmetums *Cilvēka galvaskausa studijas* (skat. 3. att.), kur darbā izmantota gan tuša, gan ogle, kā arī citos līdzīgos uzmetumos. Esot pēc būtības vērotājs, kā arī studējot ne vien cilvēka ķermeni, tā proporcijas, kustības, bet arī apkārtējo, piemēram, dzīvniekus, augus, Leonardo da Vinči veidojis vairākus līdzīgus uzmetumus un pierakstus, izmantojot tušu gleznām un arī zīmējumos. Viens no pazīstamākajiem zīmējumiem, kas izpildīts ar tušu, ir *Arno upes ainava* (skat. 4. att.).



3. attēls. Leonardo da Vinči. *Cilvēka galvaskausa studijas*. 1489, tuša, spalva, ogle
(red. Барагамьян, 2009: 12).



4. attēls. Leonardo da Vinči. *Arno upes ainava*. 1473, zīmulis, tuša
(<http://www.abc-people.com>).

Kā vēl vienu spilgtu piemēru var minēt izcila Renesanses laikmeta vācu gleznotāja, grafiķa Albrehta Dīrera darbus, kurus tas veicis tušas tehnikā, izmantojot gan spalvu darbā *Nirbendziete un venēciete* (skat. 5. att.), gan otu – *Sievietes akts no mugurpuses* (skat. 6. att.), gan kombinējot tušu ar citiem materiāliem, piemēram, darbs *Ādams un Ieva* (skat. 7. att.) (spalvas zīmējums apvienots ar akvareli), vai arī izmantojot tonētu papīru.

Pazīstamāko 20. gadsimta mākslinieku daiļrade darbā ar tušu

Tušas tehnikā strādājuši daudzi vecmeistari, taču tā, ar tās variācijām, ir saglabājusi savu māksliniecisku aktualitāti, pat tuvojoties mūsdienu mākslas robežām, tiesa, patstāvīgi adoptējoties attiecīgā laikā noteiktajam mākslas stilam. Līdz ar to arī daudzi 20. gadsimta mākslinieki daudzus savus darbus, ātrus uzmetumus veikuši ar tušu. Tostarp var minēt Anrī Matissu, Pablo Pikaso, Marku Šagālu, Salvadoru Dalī.

Anrī Matiss – franču gleznotājs, grafiķis, dekoratīvās mākslas meistars. Pastāv uzskats, ka tieši viņš ir viens no fovisma līderiem (Матисс Анри, <http://dic.academic.ru>). Kas attiecas uz A. Matisa darbiem ar tušu, tad uzmanību piesaistīja daži darbi, kas pēc savas izpildīšanas manieres un tēmas ir līdzīgi, taču izpildīti nedaudz atšķirīgos laikos, tie būtu: tušas zīmējums ar otu *Margaritas portrets* (skat. 8. att.); tušas zīmējums ar spalvu *Divas vāzes ar ziediem* (skat. 9. att.); darbs, kas izpildīts ar tušu un spalvu *Sievietes portrets* (skat. 10. att.). Darbi ir izpildīti dažādos dzīves posmos, piemēram, pirmais no minētajiem *Margaritas portrets*, atbilst gandrīz

mākslinieka daiļrades sākumposmam, savukārt pārējie darbi atbilst laikam, kad A. Matiss vairāk pievērsās zīmēšanai, kaut gan izpildījuma raksturs jau iezīmējas agrākajos darbos. Darbos ir pasvītrots raksturīgākais, atmetot visu lieko – zīmējamo objektu noskaņojums, acu skats, matu sakārtojums (parādīts burtiski ar divām trijām līnijām). Tāpat, gan zīmējumā ar otu, gan spalvu līnijas ir vilktas ļoti pārliecinoši, ievērojot arī zīmēšanas noteikumus, proporcijas, perspektīvas likumus utml.



5. attēls. Albrehts Dīrers.
Nirbendziete un venēciete.
1495, tuša, spalva
(Лубман, 1972: 380).



6. attēls. Albrehts Dīrers.
Sievietes akts no mugurpuses.
1495, tuša, ota (Eihlere, 2008:
72-73).



7. attēls. Albrehts Dīrers.
Ādams un Ieva. 1504, tuša,
spalva, akvarelis (Eihlere,
2008: 67)



8. attēls. Anrī Matiss.
Margaritas portrets.
1906-1907, tuša, ota
(<http://www.staratel.com>)



9. attēls. Anrī Matiss. Divas vāzes ar
ziediem. 1938, tuša, spalva
(<http://www.staratel.com>).



10. attēls. Anrī Matiss.
Sievietes portrets.
1944, tuša, spalva
(<http://megabook.ru>).

Pablo Pikaso – spāņu gleznotājs, keramiķis, grafiķis, tēlnieks un dizainers (*Pablo Pikaso* <http://nekropole.info/lv>), kura talants tika pamanīts vēl viņa bērnu dienās.

Runājot par tušas darbiem, tad, līdzīgi kā citiem māksliniekiem, tie pārsvarā raksturīgi dažādām skicēm, darbu etiķēm (atsevišķu figūru skicēšanai), ir arī viegli ar tušas spalvu veiktie zīmējumi, piemēram, *Studijas* (skat. 11. att.), veikts krāsainas spalvas zīmējums. Proti, bieži vien tehnikas tiek jauktas viena ar otru, līdzīgi vecmeistaru darbiem, piemēram, *Zīmējums kafejnīcas Els 4 gats ēdienkartei* (skat. 12. att.), zīmēts ar tušu un guašu.

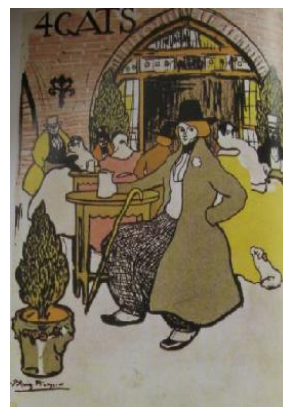
Taču uzmanību piesaista viens no vēlīnā perioda darbiem – *Pikadors ar meiteni* (skat. 13. att.) otas zīmējums. Pēc būtības ir ātrs un viegls uzmetums ar otu, melnbaltajos toņos, kurā ar dažiem otas mājieniem tiek parādītas cilvēku figūras ar raksturīgām kustībām, ģērbšanas stilu, tā, ka ir nolasāms attēloto personu raksturs.



11. attēls. Pablo Pikaso.
Studijas. 1901, krāsains spalvas
zīmējums (Buholca,
Cimmermane, 2006: 15).



12. attēls. Pablo Pikaso.
Zīmējums kafējnīcas Els 4
gats ēdienkartei. 1899, tuša,
guaša (Buholca,
Cimmermane, 2006: 14).



13. attēls. Pablo Pikaso.
Pikadors ar meiteni.
1960, otas zīmējums
(Buholca, Cimmermane,
2006: 85).

Marks Šagāls – gleznotājs, grafiķis, ilustrators. Dotā mākslinieka daiļradē ar tušu var atrast gan ar otu, gan ar spalvu izpildītos zīmējumus.

Viens no pazīstamiem piemēriem ir dzejnieka L. A. Valta un sievas atceru grāmatai veidotās ilustrācijas. Pie šiem zīmējumiem var pieskaitīt ainas no dzīves Vitebskā, Bībeles sižetus (personāžus) u.c. (Апчинская, 1990: 60). Līdz ar to uzmanību piesaistījis viens no zīmējumiem, kurš izpildīts ar tušu un spalvu, kurā ir attēlota Vitebska (skat. 14. att.).



14. attēls. Marks Šagāls.
Vitebska. 1908, tuša, spalva
(Де Поза, 1998: 44).

Vitebskas tēls ieņem nozīmīgu vietu M. Šagāla daiļradē, kas būtiski atšķir viņu no pārējiem māksliniekiem. Mākslinieks visu savu dzīvi atcerējās un uztvēra dzimteni kā dvēseles māju un arī kā vistiešāko iedvesmas avotu.

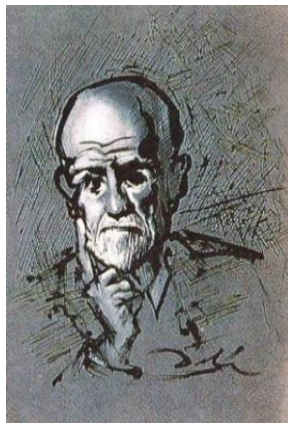
Salvadors Dalī – pazīstams spāņu mākslinieks (gleznotājs), grafiķis, skulptors un režisors, kurš pratis īstenot dzīvē savas visdrošākās idejas.

Viens no pazīstamākajiem sirreālisma stila pārstāvjiem. S. Dalī darbi ir atzīmējami ar fantāzijas brīvību un virtuozo izpildīšanas tehniku. Tajos bieži vien jēga tiek nodota pašā nedabiskā priekšmetu un situāciju saderībā. Uzmanību piesaista arī nedabiskie tēli, veids, kā tie ir atklāti vai deformēti. Interessants liekas pats darbu izpildījums, materiālu pielietošanas ziņā,

bieži vienkāršu zīmējumu, skiču izpildījums neierobežojas tikai vienas tehnikas ietvaros, tādejādi tie liekas aizvien interesantāki. Piemēram, *Zigmunda Freida portrets* (skat. 15. att.), kas ir izpildīts ļoti pirmkārt reālistiski, otrkārt, darbs tika izpildīts gan ar tušu, gan guašu, ņemot par pamatu (papīru) pelēko krāsu. Vai arī cits līdzīgā tehnikā izveidots darbs *Enģelis* (skat. 16. att.), kas savukārt ir izpildīts daudz ekspresīvākā manierē, nav nolasāms tik skaidrs tēls, arī detaļu, līniju dažādība, kuras kopā izskatās vienotas, piesaista uzmanību darbam. Salīdzinot ar iepriekš minēto darbu, kurš arī tika veikts tādā pašā tehnikā, šajā darbā daudz vairāk tiek izmantota krāsa un sīkas detaļas.



15. attēls. Salvadors Dalī.
Zigmunda Freida portrets.
1938, pelēks papīrs, tuša,
guaša
(<http://sdali.ru/view.php?menu=k3439&k=k0227.jpg>).



16. attēls. Salvadors Dalī.
Enģelis. 1958, tuša, guaša
(<http://sdali.ru/view.php?menu=k5862&k=k0332.jpg>).



17. attēls. Salvadors Dalī.
Kondotjera
(pašportrets kondotjera
veidolā). 1943, tuša
(<http://sdali.ru/view.php?menu=k4045&k=k0249.jpg>).

Vērojot S. Dalī darbus, tieši zīmējumus ar tušu, var novērot, ka bieži vien tā netika izmantota viena, bet gan sajaukta, kā tika minēts iepriekš, ar citām māksliniecišķām tehnikām, piemēram, ar akvareli, guašu, zīmuli utt. Protams, Dalī zīmējumos var sastapt arī tīri tušas tehnikā izpildītus darbus, piemēram, *Kondotjera (pašportrets kondotjera veidolā)* (skat. 17. att.), kurš savukārt izskatās pēc nedaudz irreāla tēla, kaut gan izpildījuma ziņā uzmanību piesaista sīks detaļu izpildījums.

Secinājumi

Tuša, kā zīmēšanas materiāls ir pazīstams jau sen, taču Eiropā to īpaši iecienīja tieši Renesanses laikā. Zīmēšanas tuša ir materiāls, ar kuru ir itin viegli strādāt. Pastāv vairāki zīmēšanas tušas paveidi un līdz ar to arī tās pielietošanas paņēmieni. Veidojot darbu ar tušu, ne mazāk svarīga ir arī darba instrumentu izvēle (dažāda veida spalvas, velces, otas u. tt.). Atkarībā no to izvēles, tiek noteikta arī tušas tehnika, piemēram, tušas zīmējums ar spalvu, tušas zīmējums ar otu. Turklāt, veidojot darbu tušas tehnikā, bieži tiek pielietoti līdzīgi tehniskie paņēmieni (piemēram, štirhi), taču, atkarībā no darbarīka izvēles, gala rezultāts var atšķirties. Zīmēšanas tuša ir visai ērts materiāls, kuru, kombinējot dažādos veidos, ir iespējams iegūt visnotaļ interesantus rezultātus kā to varēja novērot apskatīto mākslinieku darbos, kuru ietvaros mākslinieki pielietoja dažādas tušas zīmēšanas tehnikas – gan, tiecoties specializēties kādā no tām, gan arī apvienot vairākas tehnikas vienā darba ietvaros (apvienojot ar ogli, akvareli, guašu u. tt.).

Veidojot zīmējumu, topošo darbu var paveikt gan ar vieglām līnijām, gan toni. Līdz ar to tušas tehnika ir piemērota gan ātru uzmetumu veidošanai, gan arī daudz komplicētāku darbu veikšanai, kur gala rezultāts jebkurā gadījumā izskatīsies interesants.

Par spīti laikam un citu zīmēšanas materiālu un tehniku pielietojumam, tušas tehnika neizsīka un sevi neizsmēla, par ko liecina daudzu pazīstamo 20. gadsimta mākslinieku darbi, kurus mākslinieki veikuši ne vien tiem raksturīgajā manierē un tematikā, bet arī plaši eksperimentējot – tušas tehnikas jaucot un kombinējot savā starpā. Tušas tehnika ir spējusi ne vien saglabāt sev raksturīgos tehniskos paņēmienus (līnija, štrihs) un iezīmes, bet arī pielāgoties jauniem mākslas stiliem un tiem ieviestajiem paņēmieniem, radot sekmīgi kombināciju paraugus.

Taču dotā raksta ietvaros, caur plaši pazīstamu mākslinieku darbiem, tika parādīts zīmēšanas tušas, kā materiāla, un tās tehniku ilglaicīgums un to iespēju bagātība. Kas ir pierādījums tam, ka materiāls nav izzudis un ar to tiek strādāts vēl joprojām.

Summary

Drawing ink as a drawing material are commonly known for a long time, but in Europe, it became highly popular during the Renaissance. Style variety gave an artist relative ease on ink usability. A big part of nowadays-famous artists tried themselves by drawing in different ink techniques, like drawing in separate style or in combination of different styles with the touch of different techniques.

Nevertheless important are drawing tools. Actually, the techniques of an artwork is mostly considered by identification of the ink-drawing tool that was chosen and used by artist (for example drawing difference by drawing with regular brush and bird feather). Therefore, if artist is using one technique on two similar drawings with two different tools chosen - the result usually shows a visual difference.

Ink is a handy drawing material. By combining different inks you can get the most different and curious results as it has been observed on works of many famous artists in which they were focusing on one particular technique or they were adding different drawing materials like charcoal, watercolor, gouache and many other.

Technical adaptability and specification of drawing-ink is suitable not just for making quick sketches and drafts, but also can be used as a main technique for more complex artworks, allowing to create thick tone background lines, just as good as thin outlines.

This technique is quite popular even in nowadays, which is indicated by many artwork examples of commonly known artists of 20-th century.

Despite the fact that - ink drawing isn't a new as a drawing technique and material, it is still actual and interesting. Ink technique did not just survived the ages - it still inspire artists and they manage to adapt and transform it into new styles, which creates successful combination examples. It is experimental and combinational ability, which reduce creational limits of any artist.

Of course, they will still make their artworks in their' characteristic manner and that is what they are usually working on. Creational variability that drawing ink gives may trigger new, more experimental ways to express specific artist' vision, and that's why many modern artists still prefer it.

Within this article, throughout some examples of famous artist works has shown the durability of the ink art style and a wealth of its usability options. It proves that this art material is not extinct yet and reminds well kept.

Literatūra un avoti

1. Buholca, E. L., Cimmermane, B. (2006). *Pablo Pikaso*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
2. Eihlere, A. (2008) *Albrehts Dīrers*. Rīga: Jāņa Rozes Apgāds.
3. Альберта, Г., Вульф, Р. (Ред.) (2001). *Основы рисования*. Минск: ПОППУРИ.
4. Барагамян, А. (Ред.) (2009). *Леонардо да Винчи*. Москва: ДИРЕКТ-МЕДИА.
5. Глассфорд, К. (2004). *Рисунок пером и тушью*. Москва: АСТ, Астрель.
6. Де Роза, С. (1998). *Шагал*. Москва: Белый город.
7. Либман, М. (1972). *Дюрер и его эпоха*. Москва: ИСКУССТВО.
8. Смит, С. (2005). *Рисунок полный курс*. Москва: АСТ, Астрель.
9. Харрисон, Х. (2005). *Энциклопедия техник рисунка*. Москва: АСТ, Астрель.
10. Шерретт, П. (2004). *Китайский рисунок кистью*. Москва: Арт – родник.
11. *Titian's Heroes: A Forensic Analysis Detail of Titian drawing under normal light*. Skatīts 27.03.2015. <http://www.themorgan.org/blog/titians-heroes-forensic-analysis-detail-titian-drawing-under-normal-light>.
12. *Pablo Pikaso*. Skatīts 23.05.2014. <http://nekropole.info/1v/Pablo-Pikaso>.

13. *Анри Матисс. Портрет Маргариты.* Skatīts 24.05.2014. <http://www.staratel.com/pictures/matisse/pic161.htm>.
14. *Анри Матисс. Две вазы с цветами.* Skatīts 24.05.2014. <http://www.staratel.com/pictures/matisse/pic160.htm>.
15. *Великий ученый эпохи Возрождения.* Skatīts 28.03.2015. <http://www.abc-people.com/data/leonardov/015pic.htm>.
16. *Матисс Анри. Женский портрет.* Skatīts 24.05.2014. [http://megabook.ru/media/ МАТИСС Анри \(Женский портрет\)](http://megabook.ru/media/МАТИСС_Анри_(Женский_портрет)).
17. *Матисс Анри.* Skatīts 24.05.2014. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/35246/ Матисс](http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/35246/Матисс).
18. *„Пьеро делла Франческа – апофеоз самовластия и чистоты. „С. Дали. Портрет Зигмунда фрейда.* Skatīts 28.05.2014. <http://sdali.ru/view.php?menu=k3439&k=k0227.jpg>.
19. *Тушь художественная (Inks).* Skatīts 06.05.2014. <http://maroshka1.livejournal.com/53809.html>.
20. *Тушь.* Skatīts 06.05.2014. <http://paintinglessons.ru/Тушь>.
21. *„Увидел – и запало в душу, и через кисть проявилось на холст. Это живопись. И то же самое – любовь. „С. Дали. Кондотьер (автопортрет в виде кондотьера).* Skatīts 28.05.2014. <http://sdali.ru/view.php?menu=k4045&k=k0249.jpg>.
22. *„Художник не тот, кто вдохновляется, а тот, кто вдохновляет. „С. Дали. Ангел* Skatīts 28.05.2014. <http://sdali.ru/view.php?menu=k5862&k=k0332.jpg>.

ПЕРВЫЕ ВЫСТАВКИ В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МАРКА ШАГАЛА

The First Exhibitions in Marc Chagall's Creative Biography

Aleksandrs Lisovs (Александр Лисов)

Витебский государственный университет / Vitebsk State University
e-mail: allisov@mail.ru

Abstract. *This article focuses on the early exposition experience of Marc Chagall, on his participation in Russian exhibitions in 1910-12. This experience had influenced his formation as a professional artist. This experience resulted in the recognition, defined his relationship with the artistic environment, critics and collectors.*

Two letters of M. Chagall to M. Dobuzhynski are published in original language. They are the convincing proof of the fact that at an initial stage of his formation during the first Parisian period when Chagall wasn't still known and recognized, he continued to enjoy support and care of his Petersburg teachers M. Dobuzhynski and L. Bakst, hoping for their help. In the first half a year of his Parisian life he saw the recognition in a circle of Russian artists of the association "World of Art". The latest Parisian experience furthered the estrangement of M. Chagall from the "World of Art" and created the rapprochement with the leftist artists oriented on P. Cezanne's system, the association "Bubnovy Valet" ("Jack of Diamonds").

Keywords: *art association «The Union of Youth», art association «The World of Art», Bakst Leon, Chagall Marc, Dobuzhynski Mstislav, Elizabeth Zvantseva's art school, exhibitions, Kandaurov Konstantin, Tarkhov Nikolai.*

Вступление

Бытует мнение о том, что признание пришло к художнику Марку Шагалу (Marc Chagall, 1887-1985) очень скоро. И действительно, переход Шагала от ученичества к профессиональному признанию занимает совсем непродолжительное время, если судить по его участию в выставках. Первым его шагом к публичному экспонированию собственных произведений стала ученическая выставка школы Званцевой, организованная в Петербурге, в помещении журнала «Аполлон» весной 1910 г. Уже спустя год после этого его работы были показаны на профессиональных выставках: объединения «Союз молодежи» (1911 г.) и затем воссозданного объединения «Мир искусства» (1912 г.). Может показаться, что поиск привлекательных для молодого художника выставочных проектов и вместе с тем собственного пути, в искусстве, был легким и свободным от внешних влияний, серьезных проблем. Но чем больше открываются для исследователей документы начальной поры его творчества, тем более прибавляется оснований говорить о той значительной роли, которую сыграли в этом его педагоги. Этими педагогами были Ю. М. Пэн (1854-1937), Н. К. Рерих (1874-1947), Л. С. Бакст (1866-1924), М. В. Добужинский (1875-1957). Как будто, яркая, индивидуальная манера Шагала сложилась вопреки педагогическим системам и художественным направлениям. Он и сам до конца своих дней отмежевывался от попыток причислить его к какому-либо из художественных течений в искусстве 20 века. Очень неоднозначные характеристики своим учителям давал художник и в автобиографической книге «Моя жизнь». Опубликованные в последние годы документы переписки Шагала дают между тем основание утверждать, что его поиск собственного пути был весьма сложным. Шагал нередко следовал советам учителей, Л. Бакста, и М. Добужинского, просил их помощи и совета. В период перехода от ученичества к профессионализму и в связи с отъездом из России в Париж он испытал глубокий творческий кризис, из которого выйти помогли выставки, состоявшиеся на родине в 1911-12 гг. В книге «Моя жизнь» Шагал противопоставляет свои ощущения парижской творческой жизни тому, что было на родине, но и Париж вовсе не ожидал молодого художника с распростертыми объятиями.

Первая попытка к участию в парижском Осеннем салоне 1911 г. была отвергнута и все предложенные работы Шагала отклонены.

Цель работы

В статье рассматривается ранний экспозиционный опыт Марка Шагала, участие в российских выставках 1910-12 гг., повлиявший на профессиональное становление художника. Этот опыт привел к признанию, определил его отношения с художественной средой, критикой, коллекционерами.

Ученическая выставка школы Званцевой (1910)

Об участии в этой выставке Шагала написал в обстоятельной статье Я. В. Брук (Брук, 2005). Выставка учащихся школы Званцевой проходила в помещении редакции журнала «Аполлон» с 20 апреля по 10 мая 1910 г. На ней были представлены 3 картины Шагала: «Смерть», «Свадьба» и «Обед». Молодой художник не настаивал на авторских вариантах названий своих произведений, поэтому они нередко получали в каталогах окончательное название, продиктованное волей выставочного комитета или цензоров, с которыми, как сообщает сам Шагал, в самом начале отношения складываются у него неважно. Сохранившееся в воспоминаниях соученицы Шагала по школе Званцевой Ю. Л. Оболенской описание последней картины не позволяет ее идентифицировать (Оболенская, 2011: 235). Две предыдущие работы исследователями установлены. «Свадьбе» называется также в ряде публикаций как «Русская свадьба» (принадлежит цюрихской коллекции Бюрли). По поводу самой первой работы Я. В. Брук настаивает на том, что «Смерть» является авторским ее названием (так в каталоге выставки и в книге Шагала «Моя жизнь») в противовес более поздним вариантам: распространенному «Похороны» и из каталога выставки «Мир искусства» – «Покойник на улице» (Брук, 2005: 78). Кстати Ю. Л. Оболенская называет в своих мемуарах эту работу «Еврейские похороны» (Оболенская, 2011: 235), говоря о ней как о всем известном произведении. Но в приведенном ниже тексте письма Шагала мы находим вариант «Покойник на улице», что доказывает то, что отношение Шагала к названиям собственных произведений в это время было более свободным. Об этом же свидетельствует и приписка. В настоящее время произведение принадлежит Парижскому центру Жоржа Помпиду. Отмечу, что отсутствие сомнения в широкой известности произведения Шагала его соученицей строится на том, что оно предлагалось и выставлялось художником уже в это время много раз.

Я. В. Брук называет выставку «кульминацией и одновременно финалом короткой истории школы» (Брук, 2005: 69). И в этом есть резон, т.к. лучшие ее страницы связывают с преподаванием Л. Бакста, который незадолго до открытия выставки покинул школу и выехал в Париж для работы над оформлением спектаклей Дягилевских сезонов. Оказалось это событие и причиной ухода из школы Марка Шагала. Хотя работы на выставке были экспонированы по номерам, без фамилий, но для многих, в т.ч. для критиков они секрета не составляли. Отмечены в числе лучших внешкольных работ учеников – «Смерть» и «Свадьба» (Ростиславов, 1910). Кстати, автор отзыва, критик столичной газеты «Речь» А. А. Ростиславов и на других выставках этого и более позднего времени уделял внимание шагаловским произведениям. Работы ученика Шагала привлекли внимание и другого посетителя выставки – художника и художественного критика А. Н. Бенуа (Брук, 2005: 70). И все же не обошлось без скандальных отзывов, которые знаменовали интерес учащихся школы к новациям французского искусства. Как охранитель реалистических традиций с разгромной рецензией выступил И. Е. Репин, назвавший экспонентов «мазилами и красильщиками заборов», а саму выставку «леprozориум живописи» и

«большим горем». Досталось в статье А. Н. Бенуа и Л. Баксту. Характеристики процитированы в тексте Оболенской (Репин, 1910; Оболенская, 2011: 236).

Марк Шагал на Второй выставке «Союза молодежи» (1911)

Первой «взрослой», неученической, профессиональной выставкой, в которой экспонированы работы М. З. Шагала стала 2-я выставка картин общества художников «Союз молодежи», единственного в начале своей деятельности столичного объединения левых художников. Это была, пожалуй, самая представительная выставка общества, которая вызвала особое внимание публики и критики. Выставка открылась в Петербурге в доме на углу Адмиралтейского и Вознесенского проспектов 11 апреля 1911 г. Это время, когда Шагал окончательно принял решение отправиться на учебу в Париж с предоставленной ему на год стипендией М. Винавера. И здесь все оказывается для него совсем непросто: в печатный каталог выставки его работы не попали. Они вписаны в цензорский экземпляр от руки (Стригалева, 2005: 411), имя художника отмечено также в рецензии (Ростиславов, 1911). На отбор участников выставки М. Ларионов и В. Татлин. Надо прибавить здесь, что благодаря М. Ларионову и Шагалу, и целый ряд других экспонентов впоследствии попали на инициированные им московские выставки «Ослиный хвост» (1912), где в каталоге под номером 286 вновь заявлена картина М. Шагала «Смерть», и «Мишень» (1913), в каталоге которой без названий отмечены 3 его работы.

В приписках цензорского каталога выставки обозначены именем М. Шагала 4 работы под №№200-203: 2 портрета, картина «За столом» и последняя с зачеркнутым названием «Пейзаж». Характеристика этих работ в рецензии А. Ростиславова звучит односложно и при этом позитивно: «Из совсем новых художников надо отметить Шагала с его очень связной и прочувствованной живописью» (Ростиславов, 1911).

2-я выставка «Союза молодежи» работала до 10 мая. Сам же Шагал в это время, в начале мая уже открывал для себя Париж. Впоследствии он писал: «Париж! Само название звучало для меня, как музыка» (Шагал Марк, 1994: 104). Но здесь все оказалось совсем непросто. На страницах своей книги он сообщает: «В Париже я всему учился заново, и прежде всего самому ремеслу» (Шагал Марк, 1994: 99). Заявленные на Осенний салон 1911 года работы были отклонены. И спустя несколько месяцев художник переживал глубокий кризис. Об этом, как и о других реалиях парижской жизни дают представление письма, адресованные на Родину.

Письма М. Шагала из архива В. Н. Ильина

В апреле 2012 года Домом русского зарубежья имени А. И. Солженицына в Москве были переданы библиотеке Витебского государственного университета копии двух писем художника Марка Шагала, адресованных его учителю, известному российскому художнику Мстиславу Валериановичу Добужинскому. Их оригиналы хранятся в архиве Дома русского зарубежья в фонде № 31 выдающегося русского философа, историка и религиозного деятеля Владимира Николаевича Ильина (1890-1974). Документы поступили в августе 2005 г. от наследников ученого. Фонд В. Н. Ильина содержит более 500 единиц хранения, включенных в 2 описи. В настоящее время проводится научно-техническая обработка фонда, ввиду чего его использование исследователями затруднено. По свидетельству дарителей письма никогда ранее не публиковались.

Обстоятельства того, каким образом письма М. З. Шагала к М. В. Добужинскому оказались среди бумаг В. Н. Ильина, остаются невыясненными. Вероятно, они ранее сохранялись в архиве художника М. В. Добужинского или его наследников, однако каким-то образом попали на аукционную распродажу, где и были приобретены новым

владельцем. Почему они до настоящего времени не известны специалистам и не публиковались? Ведь один из дарителей архива философа, его сын Н. В. Ильин, хорошо известен искусствоведам и культурной общественности. Будучи директором по корпоративному развитию в странах Европы и Ближнего Востока Фонда Соломона Р. Гуггенхейма, он немало способствовал культурному сотрудничеству России с европейскими странами и США, был инициатором многих проектов, целого ряда крупнейших художественных выставок искусства русского авангарда, в том числе экспозиций произведений М. З. Шагала из зарубежных и российских собраний а также частных коллекций. И в настоящее время он поддерживает профессиональные связи со многими учеными и музейными работниками в Европе и России. Удивительно, что ни в одном из многочисленных экспозиционных проектов документы не были показаны. И в солидных изданиях последнего времени, посвященных М. З. Шагалу, о них нет ни строчки. Нет ничего о подаренных письмах, например, в объемной русскоязычной монографии В. И. Ракитина о художнике (Ракитин, 2010), хотя ее автор достаточно много сотрудничал с Н. В. Ильиным. Желание В. И. Ракитина привлечь к своему исследованию о художнике новые не публиковавшиеся источники очевидно. Он сам хорошо известен как эксперт, автор многих монографий и статей об истории русского авангардного искусства, в том числе и в каталогах выставок, где его имя стоит рядом с именем Н. В. Ильина.

И все же информация дарителей о том, что письма не были опубликованы ранее, может быть легко опровергнута. Чтобы в этом убедиться, необходимо обратиться к самому фундаментальному изданию источников биографии М. З. Шагала, в том числе и его переписки, каковым является книга известного американского шагаловеда Бенджамина Харшава. Он и стал первым публикатором **письма 2**, правда в переводе на английский язык (Harshav, 2003: 204). Б. Харшав ссылается на личный архив Н. В. Ильина во Франкфунте на Майне, из которого документ был им получен. Таким образом, первой публикацией **письма 2** является его англоязычный перевод в книге Харшава.

Марк Шагал и М. В. Добужинский

Выдающийся русский художник Мстислав Валерианович Добужинский не однажды в разные годы сыграл важную роль в судьбе витеблянина М. З. Шагала. Мастер городского пейзажа, график-станковист и иллюстратор книги, а также художник-декоратор, М. В. Добужинский был одним из крупнейших представителей художественного объединения «Мир искусства». Объединение было основано в 1898 по инициативе двух крупных деятелей русской культуры рубежа 19 и 20 веков – художественного критика А. Н. Бенуа и театрального деятеля, антрепренера С. П. Дягилева. В период 1903-10 гг. объединение формально не существовало, соединившись с другими группировками в Союз русских художников. А в годы учебы М. З. Шагала в Санкт-Петербурге предпринимались попытки воссоздания «Мира искусства». М. В. Добужинский сыграл в этом чрезвычайно важную роль. Он вошел в число учредителей и стал секретарем объединения.

Собственно, именно «мирискусники» были первыми профессиональными наставниками молодого М. З. Шагала, приехавшего учиться в российскую столицу из провинциального Витебска. В Витебске он осваивал изобразительную грамоту у академика Ю. М. Пэна. В Петербурге сначала это был Н. К. Рерих, у которого М. З. Шагал учился в школе рисования Императорского Общества поощрения художеств. Затем в частной школе живописи Е. Н. Званцевой его педагогами стали «мирискусники» Л. С. Бакст и М. В. Добужинский. М. В. Добужинский преподавал в школе рисунок, а Л. С. Бакст – живопись. Занятия у обоих М. З. Шагал считал поворотным моментом своей жизни и профессиональной подготовки, полученной в Санкт-Петербурге. Я. В. Брук

относит учебу М. З. Шагала в школе Е. Н. Званцевой к осени 1909 – весне 1910 гг. (Брук, 2005: 64-85).

Отношение к М. В. Добужинскому у М. З. Шагала всегда было подчеркнуто уважительным. В этом убеждают и публикуемые письма. И все же в автобиографической книге «Моя жизнь» он называет только двух главных своих учителей – Ю. М. Пэна и Л. С. Бакста, отказывая в этом М. В. Добужинскому. Очевидно, Мстислав Валерианович казался многим своим ученикам сухим педантом на фоне артистичного Л. С. Бакста. Однако его ценили за другое: он всегда был подчеркнуто вежливым, тактичным и ровным в общении с коллегами-художниками и учениками. Он обходил острые оценки, особенно тогда, когда это касалось его текстов, рассчитанных на публикацию. Не найдем мы острых характеристик и в книге воспоминаний М. В. Добужинского (Добужинский, 1987). Обширные связи в художественной среде, доброжелательные отношения среди коллег оказались, очевидно, решающим фактором при выдвижении его на пост первого директора Витебского народного художественного училища, учрежденного по предложению М. З. Шагала в 1918 г. Отношение М. З. Шагала к своему бывшему учителю здесь также оказалось существенным. Авторитет директора училища М. В. Добужинского должен был привлечь столичные художнические кадры в провинциальное учебное заведение.

Марк Шагал и Л. С. Бакст

Школу Е. Н. Званцевой не случайно называют школой Л. С. Бакста (1866-1924). Не случайно в этой связи и название упомянутой статьи Я. В. Брука (Брук, 2005: 64-85). К Л. С. Баксту, видномуроссийскому художнику, сценографу, книжному иллюстратору, мастеру станковой живописи и театральной графики, ученики тянулись, его похвалы добивались. М. З. Шагал в этом отношении не отличался от других своих соучеников. Однако и он, будучи любимцем своего педагога, не раз удостоивался нелестного слова. Л. С. Бакста он любил, ревновал и ненавидел одновременно, глубоко переживал отъезд учителя по приглашению С. П. Дягилева для оформления спектаклей Русских сезонов в Париже в 1910 г. Отказ Л. С. Бакста подтвердить на деле обещание взять с собой ученика был расценен М. З. Шагалом как предательство. Без Л. С. Бакста ему совершенно очевидно нечего было делать в школе Е. Н. Званцевой, вслед за ним М. З. Шагал отправился весной 1911 г. в Париж. И самое главное, именно Л. С. Бакст раньше всех, и раньше самого М. З. Шагала тонко ощутил, понял, что будущее его ученика в еврейской провинциальной тематике.

Об участии в выставке объединения «Мир искусства» (1912)

В мае 1911 г. М. З. Шагал со стипендией своего мецената, депутата Государственной думы М. М. Винавера отправился в Париж. Публикуемые ниже письма написаны М. В. Добужинскому из Парижа спустя пять месяцев после отъезда. Они связаны с подготовкой выставки объединения «Мир искусства» и желанием М. З. Шагала в ней поучаствовать. В подготовительных работах по организации выставки значительная часть хлопот лежала на организационном комитете и на М. В. Добужинском как секретаре объединения. Письма написаны очень прилежным, почти каллиграфическим почерком, что только подчеркивает тот пиетет, с которым М. З. Шагал относился к своему недавнему учителю. Более поздние письма разным авторам грешат небрежной скорописью. **Письмо 1** имеет точную датировку – 12 октября 1911 г. в соответствии с юлианским календарем, принятым в дореволюционной России. В скобках рукою М. З. Шагала поставлено также число «29», которое не может означать дату по новому, григорианскому календарю, принятому в Европе. В этом случае в скобках должна была

стоять дата – «25». Число прочитывается вполне разборчиво, и сделанная надпись может означать лишь ошибку или невнимательность автора. **Письмо 2** не имеет точной даты, в нем указан лишь год – «1911». Датировку его позволяет сделать содержание.

Вообще говоря, о существовании переписки М. З. Шагала с М. В. Добужинским по поводу участия в выставке объединения «Мир искусства» становится известно из других опубликованных писем Шагала. Так, в письме М. З. Шагала К. В. Кандаурову, датированном 14 ноября 1911 г. он пишет, о необходимости дополнений к тем пожеланиям, которые были им уже изложены в письмах М. В. Добужинскому и касаются также развески посланных на выставку «Мир искусства» трех работ М. З. Шагала (Марк Шагал. Возвращение мастера: 316). Письмо к Кандаурову хранится в его личном фонде в РГАЛИ [6 Рукописный отдел Государственного Русского музея, Санкт-Петербург]. А вот нами публикуемые письма и есть часть переписки с Добужинским, о которой идет речь. Таким образом, **письмо 2** может быть датировано между 12 октября и 14 ноября 1911 г. К. В. Кандауров вместе с М. В. Добужинским занимался организацией выставки.

В **письме 1**, как и в опубликованном письме к К. В. Кандаурову указан адрес первой парижской мастерской М. З. Шагала в тупике «Дю Майн» близ Монпарнаса (в настоящее время улица А. Бурделя). В постскриптуме к письму М. З. Шагал сообщает о важном для него событии – визите Л. С. Бакста и его рекомендациях по отбору картин на предстоящую выставку «Мир искусства». Письмо 1 дает возможность выяснить точную дату этого визита, о котором упомянуто и в книге «Моя жизнь». И вновь важнейшее решение участвовать в выставке «мир искусников» крепнет под влиянием Л. С. Бакста. Выясняется, что прежде, чем писать М. В. Добужинскому и К. В. Кандаурову, М. З. Шагал обращается за разрешением к А. Н. Бенуа (Рукописный отдел Государственного Русского музея, Санкт-Петербург) и за советом к Л. С. Баксту.

В переписке с А. Н. Бенуа и М. В. Добужинским М. З. Шагал подчеркивает значение признания общества «Мир искусства» и участия в его выставке. Одновременно он вспоминает два первых неудачных опыта экспонирования: М. В. Добужинскому он пишет о первом своем участии в экспозиции учеников школы Е. Н. Званцевой в редакции петербургского журнала «Аполлон» в апреле-мае 1910 г., где он был представлен тремя произведениями «Обед», «Свадьба», «Смерть» и где он имел «пререкания с цензурой»; А. Н. Бенуа он напоминает о своем неудачном, по его мнению, опыте участия во 2-ой выставке «Союза молодежи» в апреле 1911 г. накануне перед отъездом в Париж. И вновь столкновение с цензурой. Еще одна неудача поджидала М. З. Шагала по приезде в Париж, где предложенные им в Осенний салон 1911 года произведения все были отвергнуты. Художник переживает глубокий кризис. На выставку «Мира искусства» он возлагает надежды, для выхода из депрессии ему нужна удача. Поэтому он так обстоятелен в описании необходимых условий экспонирования трех отобранных и высланных им картин.

Зарисовки в приложении к письму К. В. Кандаурову позволяют установить, какие произведения предлагал на выставку «Мир искусства» художник: «Внутренность дома (Рождение)» (1911, Чикаго, Институт искусств; в каталогах она часто называется «Рождение», иногда ее датируют 1912-м г.); «Интерьер II» (1911, частное собрание, Крефельд; у М. З. Шагала она названа «Комната») и «Похороны» (в письме приведено название «Покойник на улице»). Художник не настаивает на этих названиях и готов на их изменение в угоду «цензуре». Как выясняется из каталога, в итоге только одна картина «Похороны» была принята и экспонировалась на выставке «Мира искусства» в Петербурге в январе 1912 г. с авторским названием «Покойник на улице» [8 Каталог выставки картин «Мир искусства»].

И еще необходимо сказать несколько слов в связи с упомянутым в **письме 2** художником-живописцем Николаем Александровичем Тарховым (1871-1930). Имя его сегодня лишь возвращается к российскому зрителю вместе с творческим наследием

художника. Получив основы художественного образования в частной мастерской К. А. Коровина, Н. А. Тархов в 1898 г. уехал в Париж, где увлекся живописью импрессионистов, много работал на природе, в 1900-е-1910-е гг. активно участвовал в российских выставках в Москве и Петербурге, продолжая жить в предместье Парижа – Орсе. Н. А. Тархов был одним из зарубежных учредителей второго «Мира искусства» в 1910 г. и в то время был достаточно преуспевающим художником. М. З. Шагал обращал внимание на его творчество еще до поездки в Париж. В Париже он сблизился с Н. А. Тарховым, пользовался его поддержкой, бывал в его доме вместе с А. Г. Роммом, а после отъезда последнего из Парижа некоторое время продолжал общаться с художником. В 1911 г. Шагал создал несколько рисунков с изображением Н. А. Тархова: «В гостях у Тархова», «В столовой Тархова» (оба рисунка принадлежат Музею современного искусства, Центру Жоржа Помпиду в Париже). Вероятно, М. З. Шагал искал поддержки Н. А. Тархова как учредителя объединения «Мир искусства» и в деле продвижения собственных работ на выставку объединения.

Особенности археографической обработки писем

Тексты писем воспроизводятся по цветным копиям рукописных оригиналов, написанных черными чернилами на сложенных пополам листах формата, близкого к стандартному А4. Тексты воспроизводятся в соответствии с современными правилами орфографии и пунктуации без специальных оговорок за исключением случаев, когда особенности авторского стиля носят смысловую нагрузку. В этих случаях авторская орфография сохранена. Сокращения, не вызывающие разночтений, расшифрованы в косых скобках. Подчеркивания в тексте, авторство которых установить не удастся, выделены в публикации курсивом.

Письмо 1

Paris

12 окт/ября/ (29) /1/911

Глубоко уважаемый Мстислав Валерьянович,

Вот уже 5 месяцев я в Париже живу и работаю и не забыл, что, когда я уезжал, Вы после того, как мне сказали, что сумею выставить в «Мире Искусства», просили, чтобы я прислал свой адрес.

Не перестаю ныне надеяться, что Вы любезно напишете: как со мной решили. Большой честью, конечно, премного обязанный моим прежним руководителям, я бы считал быть вблизи Вашего уважаемого Общества, мнением которого считаюсь и, тем более, когда я здесь в Париже живу и работаю одинокий.

Надеюсь, Вы не задержите ответом и тем любезно дадите мне знать, как в скором поступить.

Ваш преданный и бывший ученик, М. Шагал.

Paris, Impasse du Meine 18.

atelier 18

M/arc/ Chagall

P.S.

Привет от Л. Бакста, который вчера был у меня здесь и ему сказал, что Вам напишу, и он тоже советовал это сделать, наметив 2 работы.

M/арк/ Ш/агал/ (15).

Письмо 2

Paris. 1911

Глубоко уважаемый Мстислав Валерьянович.

Я получил Вашу телеграмму и сегодня высылаю работы (в одном ящике с работами г. Тархова). / Баксту – очевидно, описка, следует читать – Бакста / я известил. Теперь хочу обратиться к Вам с просьбой: для меня очень нужно быть уверенным, что все мои работы будут на выставке. Вспоминаю пререкания с цензурой на нашей выставке в Аполлоне и поэтому очень беспокоюсь судьбой моих теперешних работ; могу надеяться только на Вас, что Вы, если возможно, отстоите работы перед цензурой. Сомневаюсь относительно вещи «Внутренность дома (рождение)». Быть может, цензор будет придираться к названию «рождение», тогда прошу Вас сохранить только первое и объяснить ему как декоративную задачу исключительно. Мне очень неловко Вас беспокоить, зная, что Вы будете заняты и так, но я не знаю никого в Москве. Так и относительно развески картин я бы считал желательным повесить их в определенном освещении (следуя обычаю французского салона, где всегда спрашивают относительно развески). Повесить хотел бы в пол наклона; не против окна с сильно бьющим светом, но также не в слишком темном месте, лучше всего повесить сбоку от окна. Притом, необходимо смотреть на расстоянии, и в маленькой комнате им не место. Наконец, о чем я б Вас хотел попросить, это чтоб комитет выставки послал мне счет всех расходов, павших на мою долю, включая сюда часть стоимости за пересылку работ совместно с Тарховым, или предъявить его человеку, который зайдет уплатить / следуемое – слово вписано над строкой – А. Л. / от моего имени.

Вот все, что я Вас хотел просить и позволю себе надеяться, что примете все меры, чтоб остаться Вам искренне благодарным и обязанным.

М/арк/ Шагал

назв/ания/ раб/от: /

№ 1 Внутренность дома (рождение)

№ 2 Комната

№ 3 Покойник на улице.

(но все эти /названия – слово вписано над строкой – А. Л. / можете Вы по Вашему усмотрению как угодно переменить) (15).

Итог, подведенный спустя десятилетие

Автобиографическая книга М. З. Шагала «Моя жизнь» датирована 1922 годом. И в ней, написанной по прошествии многих лет, мы находим итог, подведенный самим художником своим первым попыткам участия в выставках. Не без обиды он вспоминает о российской действительности и сообщает: «Там с малых лет я постоянно чувствовал – мне постоянно напоминали! – что я еврей. Представлял ли я работы на выставку молодых художников, их либо не принимали вовсе, либо если и вешали, то в самом невыгодном, в самом темном углу. Предлагал ли, по совету того же Бакста, несколько картин на выставку „Мира искусства”, они преспокойно оседали дома у кого-нибудь из устроителей, тогда как любого, самого захудалого русского художника приглашали присоединиться к кружку. И я думал: все это только потому, что я еврей, чужой, безродный» (Шагал Марк, 1994: 103).

Выводы

Давая оценку собственному экспозиционному опыту раннего периода, Марк Шагал делает акцент на характерном для российской действительности антисемитизме, который, по его мнению, был определяющим в отношении к нему как художнику. Париж избавил его от подобного внутреннего ощущения. Одновременно, первые реалии парижской жизни художника, отсутствие близкой по его мнению, перспективы, оказаться принятым к участию в известных салонах, заставляют его цепляться за возможности показать свои произведения на родине. Едва ли и здесь Шагал претендовал на то, чтобы делать самостоятельный выбор. Он оказался замечен лидерами левых течений русского искусства. Приглашение на 2-ю выставку «Союза молодежи» стало следствием реализации в ее программе «принципа свободного творчества», обращением к поискам перспектив искусства. Шагал был замечен бесспорным тогдашним лидером русских левых М. В. Ларионовым и благодаря этому стал участником еще нескольких выставок, им организованных. «Мир искусства» в начале нового этапа своей истории переживал не самые лучшие времена, утратив лидерство со своей приверженностью к принципам русского эстетизма и ретроспективизма. Приглашение к участию в своих выставках художников других направлений, таких как «Бубновы валет», творческой молодежи, не определившейся, но явно не удовлетворенной устаревшей творческой программой «мир искусствников», было для Шагала поводом предложить свои работы. К тому же его петербургские наставники оказались в числе тех, кто стремился отстоять принципы воссозданного объединения «Мир искусства».

Шагал, очевидно, оценивал свою картину «Смерть» как значимое творческое достижение, т.к. упорно предлагал ее организаторам выставок, конфликтуя с «цензурой», устроителями. Не смотря на весьма неоднозначные оценки критики, художественного сообщества, он был замечен. Он заявляет вызывающие сюжеты – «Рождение», «Смерть». Не пытаясь отстаивать названия своих работ перед экспонентами, он шокирует откровенностью в интерпретации тем. В числе первых художественных критиков, обративших внимание на произведения художника, стал сотрудничавший с газетой речь А. А. Ростиславов. Он отметил индивидуальность молодого Шагала и на ученической выставке, и в профессиональных экспозициях более позднего времени. Началом перелома, определившего иное понимание собственного места в искусстве, стал парижский Осенний салон 1912 года, где заметны новые сюжетные и стилистические поиски художника. Париж принял художника Шагала, но выставки на родине и в дальнейшем остались для него важной частью творческого опыта.

Summary

There is an opinion that the recognition came to the artist Marc Chagall (1887-1985) very soon. Indeed, for Chagall, the transition from apprenticeship to professional recognition takes very short time, judging by his participation in exhibitions. His first step to public exhibiting of his own works became Zvantseva School student exhibition, organized in St. Petersburg, in the room of the “Apollo” magazine in the spring of 1910. Already a year after that, his works were shown at professional exhibitions: with the association “Soiuz Molodioji” (“Union of Youth”, 1911) and then with the recreated association “Mir Iskusstva” (“World of Art”, 1912). It may seem that search of exhibition projects, attractive to the young artist, and at the same time for his own way in art was easy and free from external influences and from serious problems. But the more documents about the beginning of his creative activity open to researchers, the more reasons we have to speak about the significant role which played by his teachers in it. These teachers were Y.M. Pen (1854-1937), N. K. Roerich (1874-1947), L. S. Bakst (1866-1924), M. V. Dobuzhynski (1875-1957). As though, the bright, individual style of Chagall developed in spite of pedagogical systems and art directions. During all his life he disassociated himself from the attempts to classify his creativity to any of the artistic directions in the art of the 20th century. In his autobiography “My Life” the artist gave very ambiguous characteristics of his teachers. The documents of Chagall’s correspondence published in recent years give meanwhile the grounds to claim that his search of his own way was quite difficult. Chagall often followed the advices of his teachers, L. Bakst and M. Dobuzhynski, asked them for help and advice. During the transition

from apprenticeship to professionalism and in connection with his departure from Russia to Paris, he experienced a deep crisis in his creativity to get out from which him helped the exhibitions, which took place in the homeland in 1911-12. In his book “My Life” Chagall opposes the sensations of Parisian artistic life to the situation home, but Paris also does not expect the young artist with open arms. The first attempt to take part in the Paris “Salon d’Automne” (“Autumn Salon”) in 1911 was rejected and all works proposed by Chagall were rejected.

Giving an assessment to his own exposition experience of the early period, Marc Chagall places emphasis on anti-Semitism, typical for the Russian reality, which, in his opinion, was determining factor in the attitude towards him as to an artist. Paris had delivered him from such inner feeling. At the same time, the first reality of the Parisian life of the artist, the lack, in his opinion, of a close prospect to be accepted to participate in the famous salons, make him cling to the opportunity to show his works at motherland. Here Chagall hardly pretended to make an independent choice. He was noticed by leaders of left movements of the Russian art. An invitation to the 2nd exhibition of the “Union of Youth” turned up to be consequence of realization in its program of “principle of free creativity”, the appeal to searches of prospects in art. Chagall was noticed by the indisputable leader of Russian left artists M. V. Larionov and thanks to that he became the participant of several more exhibitions, organized by him. The “World of Art” at the beginning of a new period of its history, had not the best times, having lost the leadership with its commitment to the principles of Russian aesthetics and retrospection. The invitation to participate in exhibitions of artists of other artistic movements, such as the “Jack of Diamonds”, of the creative youth, who was not yet defined themselves, but who was clearly not satisfied by the outdated creative program of the “World of Art”, was for Chagall a reason to offer his works. Besides, his St. Petersburg teachers were among those who sought to defend the principles of the restored association “World of Art”.

Chagall obviously assessed his painting “Death” as a significant artistic achievement since persistently offers it to the organizers of exhibitions, conflicting with the “censorship”, with the organizers. Despite the very controversial criticism, he was noticed. He declares causing subjects – “Birth”, “Death”. Without trying to defend the titles of his works to the exhibitors, he shocks with frankness in the interpretation. Among the first art critics, drew attention to the works of the artist, was A. A. Rostislavov, cooperated with the newspaper “Rech” (“Speech”). He noted the individuality of the young Chagall and at the student exhibition, and at the professional expositions later. The Paris Autumn Salon of 1912 became the beginning of the fracture, defined the different understanding of his place in art. There noticeable appeared new plots and stylistic searches of the artist. Paris accepted the artist Chagall, but the exhibitions at home and remained further for him an important part of the creative experience.

Kopsavilkums. *Raksts ir pētījums par mākslinieka Marka Šagāla (Марк Шагал, Marc Chagall; 1887-1985) agrīnās ekspozīcijas pieredzi, daļību mākslas izstādēs Krievijā (1910-1912), kas ietekmēja mākslinieka turpmāko profesionālo izaugsmi. Šī pieredze noveda pie mākslinieka atzišanas, definēja viņa attiecības ar mākslinieku vidi, kritiķiem un kolekcionāriem.*

Использованная литература и источник информации

1. Harshav, B. (2003). *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*. Stanford: University Press. 204.
2. Брук, Я. В. (2005). Шагал и школа Бакста. [64-85] *Марк Шагал: «Здравствуй, Родина»*. Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. – Москва: Сканрус.
3. Добужинский, М. В. (1987). *Воспоминания / Издание подготовил Г. И. Чугунов*. – Москва: Наука. 478
4. Каталог выставки картин «Мир искусства». (1912). Санкт-Петербург. (№ 338).
5. *Марк Шагал. Возвращение мастера*. (1988). По материалам выставки в Москве. К 100-летию со дня рождения художника. Москва: Советский художник.
6. Оболенская, Ю. Л. (2011). В школе Званцевой под руководством Л. Бакста и М. Добужинского. *Toronto Slavic Quarterly, 37 Summer*. Смотр. 20.04.2015. http://sites.utoronto.ca/tsq/37/tsq37_obolenskaia.pdf.
7. Ракидин, В. И. (2010). Марк Шагал. 1887-1985. / Москва: Искусство - XXI век. 472.
8. Репин, И. Е. (1910). В аду у Пифона. *Биржевые ведомости (вечерный выпуск)*. 15 (28) мая. № 11715.
9. Российский государственный архив литературы и искусства, Москва, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 210, л.1
10. Ростиславов, А. А. (1910). 6-я выставка «Аполлона». *Речь*. 25 апреля (8 мая). № 111.
11. Ростиславов, А. А. (1911). Выставка «Союза молодежи». *Речь*. 24 апреля (7 мая).
12. Рукописный отдел Государственного Русского музея, Санкт-Петербург, ф. 137, ед. хр. 1721.
13. Стригалева, А. А. (2005). О выставочной деятельности петербургского общества художников «Союз молодежи». *Волдемар Матвей и «Союз молодежи»*. Москва: Наука. 275-443.
14. Шагал, М. (1994). *Моя жизнь*. Москва: издательство «Эллис Лак».
15. Дом русского зарубежья имени А. И. Солженицына. Россия. Москва. Архивное собрание, ф. 31 (фонд находится в обработке).

KORPORATĪVĀ IDENTITĀTE AUGSTĀKAJĀ IZGLĪTĪBĀ

Corporate Identity in Higher Education

Natalja Losāne

Rēzeknes Augstskola
e-pasts: natalosane@inbox.lv

Diāna Apele

Rēzeknes Augstskola
e-pasts: diana.apele@ru.lv

Abstract. *The aim of the article is to study and identify the importance of corporate identity in the field of higher education in Latvia, to conduct a qualitative study which is based on evaluation of Latvia's institutions of corporate identity existence. Research method - qualitative research – analysis of public discussions, which provides more comprehensive study to understanding the problem. The study of the content reveals corporate identity components and their impact on the organization as a brand. The article contains description of the terms - brand style, corporate design, brand. All of these positions are viewable by a higher education institution as a corporate organization perspective. The study reveals the need to develop a university as the brand at the international level, to create a stable, strategically targeted, modern platform of the organization.*

Keywords: *corporate identity, corporate design, brand, branding, higher education institution.*

Ievads

Korporatīvā identitāte kā koncepcija ir ieguvusi ievēriību pārvaldības un mārketinga pētnieku vidū, jo ir izprasta tās stratēģiskā nozīme organizācijas kontekstā. Korporatīvā identitāte ir starpdisciplināra un integrēta tēma, kas ietver stratēģisko vadību, sabiedriskās attiecības, grafisko dizainu, psiholoģiju, organizāciju darbību un pat etnogrāfiju, tāpēc iepriekšminēto nozaru speciālistiem būtu likumsakarīgi savstarpēji sadarboties, attīstot kādas organizācijas korporatīvo identitāti. Šāda veida sadarbība būtu produktīva jaunu zīmolu radīšanā un ieviešanā sabiedrībā.

Ikkatram cilvēkam, ikvienai grupai vai organizācijai piemīt sava identitāte, kas palīdz definēt svarīgākās vērtības un notikumus. Organizācijas identitātes pētniecība ir nozīmīga katrai organizācijai, jo tā ne tikai identificē galvenās iezīmes, bet arī parāda darbinieku piesaisti un iesaisti tajā. Identitāti var definēt kā iezīmju kolektīvu kopumu, kas nosaka lietas atpazīstamību vai apzināšanu un konstruēšanu. „Identitātes konstruēšanas procesu ietekmē kultūras iezīmes, kas citas nozīmes avotus padara mazāk svarīgus” (Castells, 2004).

Lai veiksmīgi konkurētu augstākās izglītības sistēmā starptautiskā līmenī un sadarbības vietējā, Latvijas augstskolām ir jādefinē pārvaldības modeļi. Iestāžu vadītājiem nepieciešams sakārtot uzņēmumu iekšējos pārvaldības procesus, t.sk. korporatīvo identitāti veidojošo dimensiju pārvaldību. 21. gadsimtā, kad veidojas “pasaule bez robežām”, augstskolu globālais mērķis ir konkurētspēja pasaules līmenī, kas tiek uzskatīta par vienu no galvenajiem ieguvumiem efektīvā korporatīvās identitātes dimensiju pārvaldībā. Organizācijas pozicionējums ir unikālu priekšrocību kombinācija, ievērojot atrašanās vietu, kultūru u.c. specifiku; cita veida vērtību meklēšana katrai no Latvijas augstskolām un sava zīmola attīstīšana.

Mārketinga teorētiķi zīmolu definē šādi, zīmols jeb *brands* (no angļu val. *brand*), ir produkta vai uzņēmuma tēls, tas var būt vārds, apzīmējums, zīme, simbols, dizains vai šo elementu kopums, kas atšķir konkrētu produktu vai uzņēmumu no tā konkurentiem (Kotler&Armstrong, 2008). No praktiskā viedokļa noteikti jāpievieno organizācijas pozicionējums sabiedriskajā telpā – proti, reputācija, organizācijas filozofija, komunikācija u.c. Visas pozīcijas ir virzītas uz mērķi, lai zīmols aktīvi un sistemātiski veidotu augstskolas stāstu, jeb tēlu un asociācijas. Ja to neveidos pati organizācija, to veidos sabiedrība, konkurenti un citi.

Mūsdienās zīmolveidībā jeb „brandingā” ienāk tādas nozares kā labdarība, veselības aprūpe, sociālā palīdzība un arī izglītība. Tas tikai apliecina, ka arī augstskolām Latvijā jau tuvākajā nākotnē ir jāizmanto to potenciāls sava zīmola veidošanā, attīstībā un nostiprināšanā, piešķirot sev atšķirīguma pazīmes, potenciālajos klientos veidojot kopienas un piederības izpratni (Balcare, 2011). Turklāt ir jā rūpējas par zīmola konsekvenci, nostiprinot vienotu priekšstatu gan savā, gan patērētāja izpratnē. Organizācijas konsekventa pieeja zīmolveidībā nav iespējama bez korporatīvās identitātes.

Korporatīvā identitāte ir specifisku īpašību vai pazīmju attēlošana, izpausmes veidu kopums, kas raksturo organizāciju un padara to atšķirīgu no citām, – organizācijas jēga un forma. Identitāte attīstās jau no organizācijas pirmsākumiem, tās veidošana ir viena no menedžmenta funkcijām. Korporatīvā identitāte sevī ietver:

- organizācijas nosaukumu (jēgu, saukļus);
- sistēmu (īpaši tad, ja organizācija ir liela);
- korporatīvo komunikāciju (simbolus, dizainu, organizācijas kultūru);
- rezonansi (tēlu sabiedrībā);
- uztveres procesu (viegli iegaumējama un atpazīstama sabiedrībā);
- solidarizācijas procesu (cilvēks jūtas piederīgs organizācijai);
- nemītīgu identitātes uzturēšanu un saglabāšanu;

No identitātes organizācija sagaida stabilu sabiedrības attieksmi, uzticēšanos un iespēju orientēties dažādā politiskajā un ekonomiskajā situācijā.

Tēmas, kas skar gan organizācijas korporatīvo identitāti, gan zīmolveidību, gan korporatīvo dizaina nozīmi Latvijā ir pētījuši A. Putniņa (Putniņa, 2011), L. Bērziņa (Bērziņa, Bērziņš, 2011), J. Vētra (Vētra, 2011) un Z. Zaķis (Zaķis, 2014).

Raksta mērķis ir pētīt un apzināt korporatīvās identitātes nozīmi augstākās izglītības nozarē Latvijā, veikt kvalitatīvo pētījumu, vērtējot Latvijas augstskolu korporatīvās identitātes esamību.

Pētījuma metode: kvalitatīvā izpēte – sabiedrisko diskusiju analīze, kura sniedz plašāku pētījuma problēmas izpratni.

Korporatīvās identitātes attīstības tendences un tās veidojošie komponenti

Pirmās identitātes iezīmes jeb simboli vēsturiski ir aplūkojami karaļu ģerboņos, augstmaņu, pilsētu un armiju formas tērpos. Šo zīmju un simbolu mērķis bija informēt sabiedrību par piederību konkrētai sociālai grupai, veidot morālus uzskatus, komunicēt un virzīties uz vienotu mērķi. Viduslaikos bija populāra vēl viena atšķirības zīmju forma – meistarų, amatnieku personiskas zīmes, zīmogi. Tās uz savām precēm drīkstēja likt tikai meistari, un šīs zīmogs bija preces kvalitātes garants, kā arī ļāva atpazīt tā paša meistara ražotās preces. No šiem meistarų zīmogiem ir arī cēlušies logotipi.

Mūsdienās organizācijām ir līdzīga korporatīvās identitātes pieeja. Zīmolu pētnieks D. Akijreks korporatīvo identitāti skaidro šādi: organizācijas izmanto savus logo, korporatīvās krāsas, uzvedības stilu un komunikāciju metodes, lai atšķirtu sevi, virzītu savu darbību uz mērķa auditoriju, lai radītu spēcīgu korporatīvo tēlu. Tās integrē sabiedrībā ieinteresēto personu, kura, izmantojot korporatīvo identitāti, popularizē organizāciju” (Akyürek, 2005).

Firmas stils (kā korporatīvā identitāte) savu uzvaras gājienu uzsāka līdz ar rūpniecības strauju attīstību 19. gadsimta beigās. Firmas stils kā korporatīvās identitātes sinonīms ir aplūkojams vairākos pētījumos par zīmolveidību. Firmas stils ir produkta vārda (nosaukuma), zīmes (simbola) un tiesību aizsardzības kopa, kas apliecina produkta piederību uzņēmuma produktiem un atšķir to no konkurentiem. Pēc autores domām korporatīvās identitātes būtība ir daudz plašāka un nozīmīgāka, it īpaši pētot organizācijas identitāti.

Organizāciju identitāte var tikt definēta kā kolektīva prāta programmēšana, kas atšķir konkrēto organizāciju no citām (Hofstede & Hofstede, 2005). Organizācijas identitāti var aplūkot kā organizācijas esenci, kas nepieciešama tās veiksmīgai darbībai. „Organizācijas identitāte

pārstāv un reprezentē sociāli konstruētu nozīmju sistēmu, ko lieto tās locekļi” (Holzinger & Dhalla, 2007). Svarīgi ir konkrētajai organizācijai piemītošie simboli un rituāli, kā arī cilvēki, kas veido organizāciju (Hofstede & Hofstede, 2005). Organizāciju identitātes veidošanās process ir sarežģīts, jo sociālo grupu un organizāciju identitāte ir saistīta ar indivīda personīgo identitāti. Viens no svarīgākajiem faktoriem organizācijas identitātes veidošanā un attīstībā ir organizācijas locekļi, jo „ja organizācijas locekļi identificējas ar organizāciju, tie strādā efektīvāk, precīzāk un veiksmīgāk” (Holzinger & Dhalla, 2007). Organizācijai, saskaroties ar ekonomiskajām, politiskajām vai cita veida problēmām, to risinājumi tiks pozitīvāk uztverti un pieņemti organizācijās, kur lielākā daļa darbinieku identificē sevi ar šo organizāciju.

Analizējot J. Holzingeru un R. Dhallas teorētiskās nostādnes par organizācijas identitāti, var secināt, ka tā ir tieši saistīta vienā kontekstā ar korporatīvo identitāti. Jebkurā gadījumā stratēģiskā nozīmē tas ir organizācijas process, kuru definē konkrēta iestāde visām darbībām publiskajā telpā. Saskaņā ar pazīstamā uzņēmumu identitātes un zīmolvēdības speciālista Volija Olinsa atziņām, korporatīvā identitāte sniedz atbildi uz trim galvenajiem jautājumiem: Kas ir organizācija? Ko tā dod? Un kā tā strādā? (Olins, 2003). Labs korporatīvās identitātes arguments ir šāds: “Tas ir ne tikai vizuālais dizains, bet gan dizaina, komunikācijas, uzvedības, filozofijas un kultūras komunikācija. Visus šos komponentus organizācija izmanto, veidojot savu stāstu – „korporatīvo identitāti.” Tā rezultātā korporatīvās identitātes un tēlu mijiedarbība veic sekmīgu uzņēmējdarbību (Akyürek, 2005). Tāpēc autore salīdzina korporatīvo identitāti ar uzņēmuma misiju konkrētā laikā un telpā, kuru veido vairāki komponenti, jeb sastāvdaļas. Korporatīvo identitāti veido trīs pamata elementi (skat. 1.att.).



*1.attēls. Korporatīvās identitātes komponenti
(saskaņā ar V. Olinsa teorētiskajām atziņām)*

Korporatīvā komunikācija ir ilglaicīga komunikācija ar sabiedrību. Korporatīvās komunikācijas mērķis ir padarīt organizāciju pazīstamu, iegūt sabiedrības uzticību, mainīt sabiedrisko domu, mazināt distanci. Korporatīvā komunikācija nedrīkst būt nepatiesa un fiktīva. Analizējot teorētiskās pamatnostādnes par korporatīvo komunikāciju, ir redzams, ka tās teorētiskās koncepcijas attīstās kopā ar vidi, sociālajām un tehnoloģiskajām tendencēm sabiedrībā. ”Korporatīvā komunikācija ir instruments, kas efektīvi pārvalda organizācijas gan iekšējo, gan ārējo komunikāciju, izveido un uztur labvēlīgu reputāciju starp ieinteresētām grupām (Van Riel, 1997).

Korporatīvā attieksme atspoguļo uzņēmuma uzvedību sabiedriskajā telpā. Tā parāda, kāda ir uzņēmuma filozofija un kādus principus uzņēmums īsteno un cenšas ievērot. Jēdziens korporatīvā filozofija pētāmās tēmas kontekstā parādās itin bieži. Teicams apgalvojums ir, ka uzņēmuma filozofija ir balstīta uz uzņēmuma dibināšanas ideju par sevi. Tā sastāv no augstākās vadības, mērķiem un biznesa pamatu struktūras uzņēmuma attīstībai. Korporatīvai filozofijai ir trīs galvenās funkcijas. Pirmkārt, orientācijas funkcijas, kuras izriet no korporatīvajiem fondiem, kas apvieno svarīgus noteikumus, tādējādi nosakot korporatīvās uzvedības virzienu. Otrkārt, – uzņēmuma filozofija, kas veido ciešas attiecības ar mērķauditorijām. Visbeidzot, – motivācijas funkcija, kas vieno darbiniekus un sabiedrību (Ledford, 1994).

Korporatīvais dizains ir vienota vizuālā valoda, kas uzskatāmi atklāj, kas ir redzams, dzirdams un jūtams par uzņēmumu sabiedriskajā telpā. Korporatīvais dizains ietver sevī gan raksturīgas zīmes, simbolus un krāsas, gan dizaina modeļus un reklāmu, lai veicinātu pārdošanu. Keita Dinne apgalvo, ka korporatīvais dizains attiecas uz organizācijas vizuālo izskatu un tās produktiem attiecībā uz mērķa auditoriju. Korporatīvais dizains sastāv no korporatīviem vizuāliem elementiem: nosaukums, sauklis, tipogrāfija, logo vai simbols, krāsa, produktu dizains, vides dizains, reklāmas produkti, publikācijas, biroja dizains utt. (Dinnie, 2007).

Mūsdienu sabiedrības specifika nosaka un diktē korporatīvās identitātes attīstību un nozīmi vairākos līmeņos, proti, organizācijas kā mehānisma un kā zīmola atpazīstamība un vēstījums. Autore uzskata par likumsakarīgu zīmola un zīmolvedības izpēti organizācijas darbības kontekstā.

Zīmolvedības jēdziena apskats

Veicot pētījumu par korporatīvas identitātes nozīmi organizāciju (tieši augstskolu) kontekstā autore ir secinājusi, ka jēdzieni firmas stils, korporatīvā identitāte, zīmols un zīmolvedība ir cieši saistīti. Par to liecina arī terminu definīcijas gan datu bāzēs, gan vairāku teorētiķu un praktiķu atziņās.

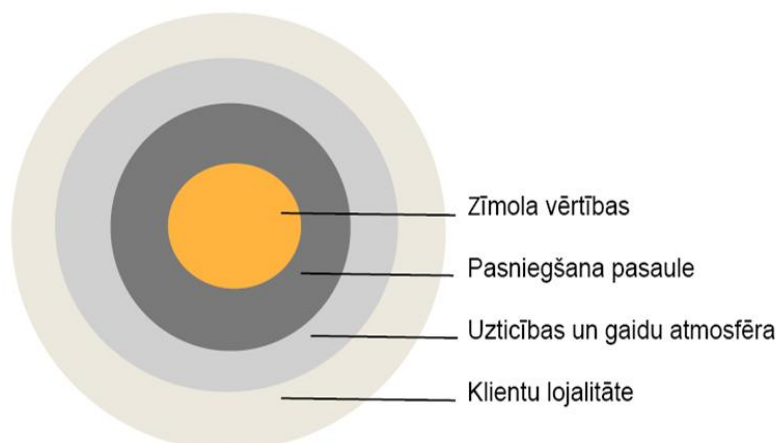
Mārketinga komunikācijas teorētiķis Filips Kotlers zīmolu definē šādi: „Zīmols ir produkta vai uzņēmuma tēls. Tas var būt vārds, apzīmējums, zīme, simbols, dizains vai šo elementu kopums, kas atšķir konkrēto produktu vai uzņēmumu no tā konkurentiem. Zīmola vērtības, pēc kurām esošie vai potenciālie klienti identificē organizāciju un procesu, kurā tās tiek attīstītas, sauc par zīmolvedību (Kotler, 2006). Latvijas institūta mājas lapā www.latinst.lv ir šāda zīmolvedības definīcija: „Tā ir daļa no organizācijas tēla veidošanas, kā arī iestāžu vadības ilgtermiņa plānveidīga rīcība, lai iegūtu un uzturētu pozitīvu reputāciju gan valsts iekšienē, gan starptautiskā mērogā” (<http://latinst.lv>).

Savukārt ASV Mārketinga asociācijas zīmolvedības raksturojumā, kas pēc būtības ir līdzīgs iepriekš definētajam zīmolvedības jēdzienam, tiek akcentēta arī konkurentu preču vai pakalpojumu diferenciacija (Chernatony, 2006). S. Anholta teorētiskajās atziņās par zīmolvedību ir šāda definīcija: „(...) tā (zīmolvedība) ir produktu vai pakalpojumu, vai organizāciju kombinācija ar vārdu, identitāti, reputāciju” (Anholt, 2007). Pasaulē vadošais zīmola teorētiķis Žans Noels Kapferers zīmolu definē kā asociāciju kopumu patērētāju prātos un uztverē, kas veido preces vai pakalpojuma pievienoto vērtību. Viņaprāt, zīmola asociācijām jābūt spēcīgām, unikālām un pozitīvām, lai nodrošinātu patērētāja vēlmi pēc produkta (Kapferer, 2004). Alīna Vīlere pievērš uzmanību emocijām un sajūtām, kā arī personisko saišu veidošanai, lai liktu cilvēkiem iemīlēt zīmolus, uzticēties tiem, attīstīt spēcīgu lojalitāti pret tiem, pirkt tos, ticēt to pārākumam pār citiem zīmoliem (Wheeler, 2003). Zīmolu viņa definē kā „solījumu, – lielo ideju un patērētāju ekspektācijas par produktu, pakalpojumu, organizāciju” (Wheeler, 2003).

Līdzvērtīgi tiek lietota firmas stila definīcija, kas izsaka noteiktās funkcionālās un emocionālās vērtības. Firmas stils ir elementu kopums, ko lieto firma, lai raksturotu savas preces un visus savas darbības virzienus. Firmas stilu veido prečzīme, logotips, tehniskais un komerciālais kredo, krāsa, burti u.c. pazīmes” (Grēviņa, 2000). Līdzīgi arī zīmolvedības pētnieks A. Godins firmas stila jēdzienu skaidro kā izteiksmes līdzekļu kopumu (grafiskie elementi, krāsa, abreviatūra), kas nodrošina organizācijas komponentu vienotību un atšķir to no konkurentiem (Годин, 2013).

Analizējot un izvērtējot teorētiskās atziņas par zīmolvedību, zīmolu, firmas stilu, korporatīvo dizainu, autore uzskata, ka zīmolvedība tomēr ir svarīgākais instruments organizācijas korporatīvās identitātes nostiprināšanā un identificēšanā.

Zīmola koncentriskā shēma (skat. 2.att.), ko ir izstrādājis dizainers un konsultants, profesors Pērs Mollerups, ir lietderīgs instruments, lai izskaidrotu zīmola struktūru.



2. attēls. Zīmola koncentriskā shēma (Mollerup, 2003).

Modelis sastāv no četriem koncentriskiem aplīšiem, kur katrs no tiem attēlo zīmola struktūras atšķirīgu līmeni. Kodols un uzreiz aiz tā esošais gredzens *zīmola vērtības* un to *pasniegšana pasaulei* ir kontrolētas darbības; savukārt divi sekojošie gredzeni *uzticības un gaidu atmosfēra*, *klientu lojalitāte* raksturo auditorijas atbildi uz šīm darbībām.

Pašā modeļa centrā atrodas „zīmolojamā” vienība: uzņēmums, pakalpojums, organizācija un tās vērtības, — kāpēc tā ir īpaša un ko tā var piedāvāt saviem klientiem. Augstskolai, kā izglītības iestādei kādā reģionā, ir pievienotā vērtība, kas ieinteresē cilvēku (kā potenciālo) klientu konkrētā teritorijā. Tā var būt dabas, kultūras ainavas unikāla īpašība vai arī reģionāla piederība, izcila infrastruktūra, brīvā laika pavadīšanas iespējas u.c. Ideālā gadījumā apmaiņas attiecību objekts teritoriālajā mārketingā ir ne tikai vienkāršs produkts, bet tas, ko vislabāk ir apzīmēt kā „paplašinātu teritoriālo produktu” (Ashworth, Voogd, 1988).

Apkopojot teikto, secinām, ka zīmolu veido zināmība un asociācijas, kur liela loma ir konsekvencei un vienotam stāstam. Lai veidotu zīmola strukturētu stāstu, pētījuma rezultātā ir jāatrod atbildes uz šādiem jautājumiem:

- Kāda ir zīmola misija? Kā vārdā?
- Kādas ir zīmola vērtības? Par ko mēs esam?
- Kāda ir zīmola personība? Kādi mēs esam?
- Kādi ir zīmola darbi? Ko mēs darām?

Atbildes uz šiem jautājumiem būtiski ierobežos pētniecības lauku un ļaus padziļināti pētīt organizācijas korporatīvo identitāti, kā arī ievadīs kreatīvo procesu, izstrādājot korporatīvo dizainu.

Diskusiju par augstākās izglītības zīmolvedību un identitāti analīze

Lai noteiktu augstskolu zīmolvedības un identitātes nozīmi mūsdienu izglītības telpā, tika pētīti internetvidē pieejamie resursi. 2010. gada rudenī tika izveidota mājas lapa www.nacionalaidentitate.lv. Šo vietni ir izveidojuši Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūta, Latvijas Nacionālās bibliotēkas, Rīgas Tehniskās universitātes, Latvijas Lauksaimniecības universitātes un Vidzemes augstskolas pētnieki, kas piedalās valsts pētījumu programmā „Nacionālā identitāte” (valoda, Latvijas vēsture, kultūra un cilvēkdrošība), lai iepazīstinātu interesentus ar programmas resursiem, pētījumu rezultātiem, idejām un aicinātu viņus izteikt viedokli par nacionālo identitāti, Latvijas tautas nākotni un sabiedrības attīstības procesiem. Šajā pētījumu programmā liela uzmanība tika pievērsta kā indivīda, tā arī organizācijas zīmolam, zīmolvedībai un identitātei (Stašāne, Zitmane, 2011), (Šķilters, Lasmane, 2011).

2011. gada sākumā notika Latvijas Universitātes (LU) 69. konferences plenārsēde „Augstākā izglītība un zinātne kā Latvijas resurss”. „Augstākā izglītība un zinātne ir būtisks resurss Latvijas valsts attīstībā, mēs pašreiz esam procesā, kur notiek vērtību pārvērtēšana un jauna ceļa meklēšana,” tā norādīja LU zinātņu prorektors Indriķis Muižnieks (Balcare, 2011). Tieši „jaunu ceļu meklēšana”, jaunu programmu atklāšana, dalība dažādos projektos, ārzemju studentu piesaiste utt. mudina augstskolas uz konstruktīvām pārmaiņām. Tā šī gadā interneta mājas lapā www.nr.lv (izglītība un karjera) tika publicēts raksts „Divas Latvijas augstskolas grib mainīt nosaukumu” (Orupe, 2015). Viena no tām – Rēzeknes Augstskola (RA), kas pārtaps par Rēzeknes Tehnoloģiju Akadēmiju. Izglītības un zinātnes ministrijas (IZM) pārstāve Laura Treimane apgalvo, ka “IZM atbalsta augstskolu specializāciju. Latvijā ir ļoti prestiži studēt mehatroniku tieši RA un uzsvars uz specializāciju tehnoloģijās ir vairāk nekā pamatots” (Orupe, 2015).

Augstākās izglītības padomes priekšsēdētājs Jānis Vētra atzīst, ka “augstskolu nosaukumu maiņas process ir nepārtraukts un tā ir normāla parādība, ka iestādes vēlas adaptēties jaunā situācijā” (Vētra, 2011). Viņš uzsver, ka nosaukums ir svarīgs kā firmas zīmols – tas ietver sevī gan atpazīstamību, gan piesaista uzmanību. Iepriekš minētajā LU 69. konferences plenārsēdē Jānis Vētra uzstājas ar samērā provokatīvu un diskutablu referējumu par tēmu „Zīmoli augstākajā izglītībā”. Viņš apgalvo, ka pašlaik Latvijas augstākajā izglītībā zīmolveidība nav atrodama, bet dominē viena vienīga nejaušība. „Zīmols nozīmē identitāti,” viņš atsaucas uz Volija Olinsa grāmatu „Par zīmolu” (Vētra, 2011). Tam noteikti var piekrist, jo pasaulē zīmola robežas paplašinās.

Zigurds Zaķis, komunikāciju stratēģiskais plānotājs, reklāmas, komunikācijas un zīmolveidības praktiķis, uzstājoties „Augstākās izglītības forumā 2014”, atzīmēja, ka nākotnes pamatuzdevums augstskolām ir pozicionēt savu esamību pasaulē un veidot stāstu, kuru var atkārtot ne tikai zinātniskais personāls, bet jebkurš iestādes darbinieks un students. Jautājumi, uz kuriem būtu jāatrod atbildes „Kādi būs izcilības punkti? Kurās tēmās būs labākie Eiropas Savienībā? Kāda ir augstskolas unikālo priekšrocību kombinācija?” Precīzi definētās atbildes uz šiem jautājumiem būs stabila platforma ilgtspējīgam zīmolam (Zaķis, 2014).

Augstskolas zīmols tirgus izpratnē ir augstskolas tēls, kurš veidojas patērētāju priekšstatos. Un tā ir šobrīd viena no konkurences apstākļu aktualitātēm, kas ļauj atšķirīgi novērtēt augstskolu sasniegumus un komunikācijas spēju mērķa auditorijās. Augstskola, līdzīgi tradicionāliem uzņēmumiem, saskaras ar zīmola un tā vērtības attīstīšanas konceptuālajiem un praktiskajiem jautājumiem un likumsakarībām, kuras nosaka zīmola un mārketinga izpratne. Ir definēta problēma, ka augstskolas zīmola attīstīšanas nepieciešamība ir viena no konkurences apstākļu aktualitātēm. Augstskolas zīmolam ir „jānopelna” gan sava autoritāte, gan reputācija.

Visi iepriekš minētie pasākumi, diskusijas un forumi, kuri ir notikuši pēdējos gados liecina par to, ka augstākajā izglītībā ir jāpievērš uzmanība organizācijas identitātei ne tikai valsts mērogā, bet arī pasaules. Noteikti ir jāattīsta augstskolu zīmolveidība, atbildot uz jautājumiem: Ko darīt? Kā darīt? Kā komunicēt ar sabiedrību. Neapšaubāmi korporatīvā komunikācija un korporatīvā attieksme ir risināma augstskolas administrācijas, mācībspēku un pat studentu līmenī, tai būtu jāpakārtojas augstskolas stratēģiskajam plānam. Savukārt korporatīva dizaina izstrādei ir nepieciešams gan kvalitatīvs pētījums par zīmolveidību, gan praktiskās un teorētiskās zināšanas grafiskajā dizainā.

Brīfs jeb radošā daba stratēģija korporatīvā dizaina izstrādē

Brīfs (no angļu val. *brief*) ir radošā projekta uzdevums, mērķtiecīgs, detalizēts plāns, brīfings (no angļu val. *briefing*) – komandas instruktāža pirms radoša projekta uzsākšanas. Pārdomāts, trāpīgs, mērķtiecīgs darba uzdevums jeb “brīfs” ir viens no vissvarīgākajiem veiksmīga radošā darba priekšnosacījumiem gan veidojot komunikāciju kampaņas, gan arī uzsākot visplašākā spektra dizaina projektus. Jebkurā gadījumā darba uzdevumi negarantē

veiksmi, bet skaidrs, mērķtiecīgs, pārdomāts, ar labiem radošiem piemēriem atbalstīts darba uzdevums palīdz fokusēt radošo procesu, iedvesmo kreatīvi virzītu komandu un pats galvenais – būtiski palielina varbūtību, ka darbs būs rezultatīvs.

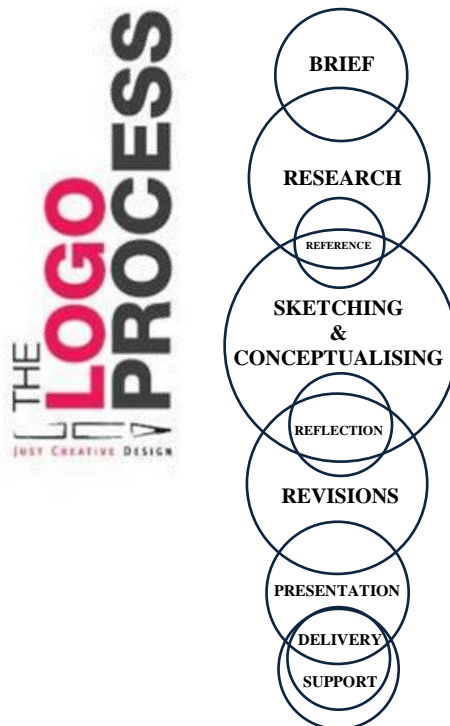
Zīmolvede Alīna Vīlere brīfu skaidro kā pasūtītāja un stratēģa sadarbību un kreatīvā darba procesu, kurā abām pusēm ir iespēja vienoties gan par firmas stilu un pozicionēšanu, gan par vēlamo galaproduktu (Welere, 2009). Komunikāciju speciāliste Pamela Tomsona brīfu aicina vizualizēt kā shēmu ar operatīviem uzskatiem un metodēm (skat. 3.att.), kas palīdz darba grupai koncentrēties uz korporatīvā dizaina izstrādi un beigās pieņemt lēmumu (Welere, 2009).



3.attēls. Brīfa stratēģijas izstrādes process (Welere, 2009).

Protams, ka efektīva, precīza un vienlaikus arī iedvesmojoša radošā uzdevuma sagatavošana ir viena no galvenajām komunikāciju stratēģa atbildībām un radošās grupas kompetencēm. Tāpēc, izstrādājot korporatīvo dizainu, būtu obligāti jāpielieto starpnozaru integrētu pieeju, kur speciālistu kompetences ir balstītas praksē, kas neizslēdz nemitīgu zināšanu papildināšanu un pasaules labāko piemēru analīzi savā un “kaimiņu” nozarē. Kreatīvajā procesā ir svarīgi kultivēt savu zinātkāri un kritisko domāšanu.

Grafiskais dizainers, zīmolveidis Jakobs Kass (Jacob Cass) ir strukturējis korporatīvā dizaina izstrādes procesu zemāk attēlotajā shēmā (skat. 4.att.). Viņš balsta savu radošo darbu uz astoņiem etapiem, kur pirmais etaps ir *brīfs* – klienta informācijas uzkrāšana (intervēšana un anketēšana) ir vissvarīgākais solis. „Logo izstrāde nedrīkst līdzināties šaušanai tumsā” (Cass, 2015). Otrais etaps ir *zinātnisks pētījums* – atkarībā no tā, cik tas būs strukturēts un padziļināts, ir atkarīgi visi nākamie darba posmi. Papildus tam ir jāpierāda un jāapmato zinātniskā pētījuma aktualitāte un novitāte. Pētījums noteiks arī *vizuālās izpētes* virzienu, kur liela loma ir analogiem, kas ir atzīti ne tikai vietējā, bet arī pasaules līmenī. Pamatota un konsekventa korporatīvā dizaina *konceptija* ievirza radošus meklējumus un *skicēšanas procesu*. *Pārdomas* par paveikto darbu, ideju testēšana un noteiktas pauzes ieturēšana ir tie posmi, kuri ļaus saņemt atsauksmes par paveikto darbu un atvieglot produkta *pozicionēšanu*. Paveiktā darba *prezentācija* atklāj vienu vai divas veiksmīgākās korporatīvā dizaina koncepcijas. Šo procesu noslēdz korporatīvā dizaina ieviešana un *jauna koncepta svinīga atklāšana*.



4. attēls. Kreatīvais uzdevums logotipa izstrādei (Cass, 2015).

www.justcreative.com/2008/02/01/logo-design-process-of-top-graphic-designers/

Pētījums pārliecinoši pamato organizācijas korporatīvās identitātes nozīmi, tās sastāvdaļas, korporatīvā dizaina un izstrādes nepieciešamību.

Autore ir strukturējusi radošā brīfa jautājumus, kuri varētu palīdzēt izstrādāt Rēzeknes Tehnoloģiju akadēmijas (RTA) korporatīvā dizaina projektu:

- Kādi ir korporatīvās komunikācijas mērķi un uzdevumi (piemēram, sabiedrības informēšana, atpazīstamības veicināšana, vizuālā stāsta veidošana)?
- Kāda ir RTA mērķauditorija (students vai akadēmiskais personāls: kur dzīvo, kādās valodās runā)?
- Kāda ir RTA administrācijas vīzija par organizācijas jauno korporatīvo dizainu un kāda ir tās darbinieku vizuālā gaume (anketēšana, intervija un izpēte)?
- Kādi ir spēcīgākie RTA konkurenti un viņu vizuālā komunikācija (reklāma, prezentācijas, mājas lapa bukleti utt.)?
- Kāds būs radošā darba gala produkts (stila grāmata, mājas lapa, video reklāma utt.)?
- Kāds būs komunikācijas stils un valoda (korporatīvā krāsa, abreviatūra, logo)?

Strukturētas, pamatotas radošā brīfa atbildes būtiski atvieglo darba procesu, ievirza pētniecību un vizuālo izpēti, palīdz izkristalizēt zīmola koncepciju. Grafiskajam dizaineram, veicot skicēšanu un vizualizējot korporatīvā dizaina ievirzes, būtu nepieciešama kolēģu un profesionāļu ideju testēšana. Šajā darba posmā ir būtiski apzināties iespējamās radošā darba ierobežojumus (piemēram, integrējoša domāšana, jaunu alternatīvu meklēšana, klienta vajadzību un vēlmju apzināšanās u.c.).

Organizācijas darbiniekiem ir precīzi un atbildīgi jāformulē savs viedoklis, izvairoties no nekonkrētības, vēlami ir konstruktīvi komentāri, kā rezultātā veidojās produktīvas diskusijas. Vienreiz pieņemts lēmums ir svarīgs posms radošajā procesā, kurā noteikti būtu jāuztur konsekvence.

Korporatīvās identitātes izstrādes process ir uzskatāms par noslēgtu, ja ir atrasta zīmola konceptuālā atziņa – precīza, dziļa, patiesa un visbiežāk arī ļoti vienkārša. Tā veido vienotu stāstu, kurš papildina kopējo zīmola ideju un pozicionējumu.

Organizācijas pozicionējums, kas ir balstīts izcilā un mūsdienīgi precīzā galvenajā atziņā, kas ar izcilu radošo darbu ir pārvērsts aizraujošā stāstā, dod iespēju radīt ideju sistēmu, kuru ir viegli interpretēt un pielāgot mērķiem un uzdevumiem dažādās reklāmas kampaņās vietējā un pasaules tirgū.

Secinājumi

Korporatīvā identitāte neverbāli atklāj un atmiņā saglabā pirmo iespaidu par organizāciju, rada pārlicību un vērtības, veido asociācijas un sniedz sabiedrībai vēstījumu par sevi. Tas viss veido platformu balstītu organizācijas stratēģiskajos mērķos. Organizācijas korporatīvajam dizainam ir kodolīgi jāraksturo tās darbības veids un stratēģiskā koncepcija.

Zīmolvedība jeb brandings ir apsaimniekošanas koncepcija, kas ir ieguvusi popularitāti augstākās izglītības iestādēs pēdējo gadu laikā. Ņemot vērā pieaugošo konkurenci, augstākās izglītības iestādes visā pasaulē meklē unikālo korporatīvās identitātes definīciju ar mērķi būt atšķirīgai, populārai, viegli atpazīstamai organizācijai. Rezultātā tiks rasta iespēja piesaistīt kompetentu, zinošu akadēmisko personālu un motivētu, aktīvu studentu ne tikai Latvijas, bet gan arī pasaules mērogā.

Tomēr, neskatoties uz to, ka ir aktualizēta problēma par zīmolvedību un organizāciju, korporatīvā dizaina attīstību tieši augstākajā izglītībā, ir novērojams fakts, ka par šo tēmu ir nepieciešami kvalitatīvi pētījumi. Esošie pētījumi aktualizē reformu problēmas augstākajā izglītībā, zīmolu politiku organizācijas identitātes kontekstā. Pēc autores domām, izstrādājot grafisko identitāti konkrētai augstākās izglītības iestādei, būtu jāveic kvalitatīvs pētījums, fokusējoties uz esošo platformu, proti, vēsturi, cilvēkiem, pozīciju sabiedrībā un valstī kopumā, koncentrējoties uz esoša zīmola aspektu. Autore uzskata, ka izpētot augstskolas zīmola esamību, stratēģisku virzību un sabiedrības attieksmi pret organizāciju, var atklāt svarīgu informāciju korporatīvā dizaina izstrādei.

Summary

Branding is a conception of the process which has gained its growing popularity in the field of higher education in recent years. Taking into account the competition among higher education institutions in all the world, the corporate identity of universities specifies the main aims - to be a different, popular, easily identified organization. It confirms a qualitative local academic personnel, and it also would motivate the existence of students and would make it possible to attract a foreign academic personnel and students.

However, despite there is the actual problem of branding and development of corporate design in the field of higher education, the fact is that there is lack of qualitative research of this issue. The current researches discuss the actual problems of the reforms in higher education from the point of the whole development of branding policy of an organization identity. In the author's opinion, to work out a graphic identity for a certain higher education institution it is necessary to conduct a qualitative research which is focused on the history of the institution, its people, social and state status in general, being concentrated on the aspect of the existing brand.

For the research to be continued the author has predicted to conduct interviews with the customer, Rezekne Higher Education Institution (RHEI), and experts, having questioned the students to define the strategic direction of the institution and public relationship to the organization, all that for the purpose to work out the corporate design from the received information.

Literatūra un avoti

1. Akyürek, Doç. Dr. Rüveyde. (2005) *Kurumsal İletişim Yönetimi. Eskişehir*. Anadolu Üniversitesi: Web-Ofset Tesisleri.
2. Anholt, S. (2004). *Brand New Justice. How Branding Places and Products Can Help the Developing World*. Butterworth: Heinemann Ltd.
3. Anholt, S. (2006). *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations, Cities and regions*. Palgrave Macmillan.
4. Ashworth, G. J., H., Voogd (1988). *Marketing the city*. *Town Planning Review* Vol.59: 65–79.

5. Balcare, K. (2011). Zinātnei nepieciešams finansējums, augstskolām – mērķtiecīga zīmolvedība. Skatīts 01.04.2015. <http://www.lu.lv/zinas/t/5243/>
6. Bērziņa, L., Bērziņš, D. (2011). Latvijas patērētāja identitāte: ko mūsu mīļtākie zīmoli vēsta par mums. Stašānes, L., Zitmanes, M. (red.) *Nacionālā identitāte: Zīmolu un patērētāju identitātes*. R.: Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūts.
7. Cass, J. (2008). The Logo Design Process of Top Logo Designers. Skatīts 02.03.2015. www.justcreative.com/2008/02/01/logo-design-process-of-top-graphic-designers/
8. Castells, M. (2004) (c). *The power of identity*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
9. Chernatony, D. L. (2001). *From Brand Vision to Brand Evaluation: Strategically Building and Sustaining Brands Butterworth-Heinemann*. UK: Butterworth-Heinemann.
10. Dinnie, K. (2007). *Nation branding: Concepts, Issues, Practice*. Butterworth Heinemann.
11. Grēviņa, R. (2000). *Ekonomikas skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: Zinātne.
12. Hofstede, G. & Hofstede, G. J. (2005). *Cultures and organizations: Software of the mind*. USA: MCGraw-Hill.
13. Holzinger, I. & Dhalla, R. (2007). Multiple Identities in Organizations: The Effects of Diversity on Organizational Identity. *The International Journal of Diversity in Organisations, Communities and Nations* 7, 42-43.
14. Kapferer, J. N. (2012). *The New Strategic Brand Management: Advanced Insights and Strategic Thinking (New Strategic Brand Management: Creating & Sustaining Brand Equity)*. London: Kogan Page.
15. Kotler, F., Armstrong, G. (2008). *Principles of Marketing*, 12th Edition. Prentice Hal.
16. Kotlers, F. (2006). *Mārketinga pamati*. Rīga: Jumava.
17. *Latvijas institūts. Kas ir zīmolvedība?* (2015). Skatīts 01.04.2015. <http://latinst.lv/lv/zimolvediba/kas-ir-zimolvediba>
18. Ledford, G., Wendenhof, J. R., & Strahley, J.S. (1995). Realizing a corporate philosophy. *Organizational Dynamics*, 23(3), 5-19.
19. Mollerup, P. (2003). *Marks of Excellence: The History and Taxonomy of Trademarks*. London: Phaidon.
20. Olins, W. (2003). „Corporate identity: The Myth and the Reality” in Balmer, J. (ed.) *Revealing the Corporation: Perspectives on Identity, Image, Reputation, Corporate Branding, and Corporate Level Marketing*. London: Routledge.
21. Olinss, V. (2005). *Par zīmolu*. Rīga: Neptuns.
22. Orupe, A. (2015). *Divas Latvijas augstskolas grib mainīt nosaukumus*. Skatīts 02.04.2015. <http://nra.lv/latvija/izglitiba-karjera/134268>
23. Putniņa, A. (2011). Latvijas Nacionālās bibliotēkas identitāte. Darbinieku kā grupu identitātes aspekts. Stašānes, L., Zitmanes, M. (red.) *Nacionālā identitāte: Zīmolu un patērētāju identitātes*. Rīga: Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūts.
24. Stašāne, L., Zitmane, M. (2011). *Nacionālā identitāte: Zīmolu un patērētāju identitātes*. Rīga: Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūts.
25. Šķilters, J., Lasmāne, S. (2011). *Nacionālās identitātes komunikācija Latvijas kultūras telpā* Rīga: Latvijas Universitātes Sociālo un politisko pētījumu institūts.
26. Riel, V., Cees, B. (1997). *Comunicación corporative*. Madrid: Prentice Hall.
27. Vētra, J. (2011). *Zīmoli augstākajā izglītībā*. Skatīts 02.04.2015. http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/69konference/prezentacijas/plenarsede/Janis%20Vetra%20-%20Zimoli%20augstakaja%20izglitiba.pdf
28. Wheeler, A. (2009). *Designing brand identity: an essential guide for the entire branding team*. New Jersey: John Wiley & Sons.
29. Zaķis, Z. (2014). *Augstākā izglītība šodien un rīt: tirgzinību un zīmolvedības perspektīva*. Skatīts 03.04.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ZUqeUBFHnF0>
30. Годин, А. М. (2013). *Брэндинг. Учебное пособие*. Москва: Дашков и Ко.

STUDENTU MĀCĪBU PĒTNIECISKĀ DARBĪBA APĢĒRBU DIZAINĀ ILGTSPĒJĪBAS KONTEKSTĀ: JAUNU PRODUKTU IZSTRĀDE NO NETRADICIONĀLIEM MATERIĀLIEM

*Students Learning Research Process in Fashion Design in the Context of
Sustainability: Development of New Products from Non-traditional Materials*

Silvija Mežinska

Rezekne Higher Education Institution
e-mail: Silvija.Mezinska@ru.lv

Jolanta Baniene (Jolanta Baniēnē)

Utenos kolegija
e-mail: stk@utenos-kolegija.lt

Abstract. *The article analyzes one of the most pressing problems of waste-utilization. In other words looking at nearby objects, taking into account the long-term evolution of the planet. Introducing the processing facilities, promotion of unexpected and interesting design solutions, providing unnecessary items on a „second breath”. It is shown that environmental friendliness is not boring or very difficult, but interesting and promising. An introduction to students, setting up a facility to learn how to apply the principles of composition, artistic expression and harmonization measures, and learn about the design and manufacturing technology, new materials, original techniques and learn to creatively apply knowledge and professional practice. In particular, attention is drawn to high-quality and thorough completion of tasks. The aim of the study: sustainability awareness and development of the research competence of prospective designers, exploring the usage of non-traditional material within professional fashion design and design studies in the context of sustainability. The methods of research- theoretical -analysis of the literature, empirical – qualitative research methods such as the analysis of the study tasks implemented by the Rezeknes Augstskola and Utenos Collegia study programs “Clothes design and technology”, observation and analysis of students’ creative activity.*

Keywords: *clothing design, collection, consumption, design education, learning research process, non-traditional materials, sustainability.*

Ievads

Ilgtspējīgas attīstības koncepcija ir ne tikai viedoklis, kā cilvēcei kopumā un arī konkrētai kopienai un sabiedrībai attīstīties, bet galvenokārt uzskatu kopums par to, kāds sabiedrības modelis var nodrošināt tās pastāvēšanu. Tie ir jautājumi, kas svarīgi ikvienam cilvēkam (Vide un ilgtspējīga attīstība, 2010).

Ilgtspējība nenozīmē dzīves kvalitātes pasliktināšanos, bet gan domāšanas veida un vērtību maiņu, tiecoties videi draudzīgāka dzīvesveida virzienā. Šīs izmaiņas ietver globālo savstarpējo atkarību, vides pārvaldību, sociālo atbildību un ekonomisko dzīvotspēju. Mūsdienās sastopamies ar jēdzienu ilgtspējīgs dizains. Ilgtspējīgā dizainā ir nepieciešams izmantot alternatīvu pieeju tradicionāla dizaina veidošanā, kas ietver šīs izmaiņas domāšanā. Jaunajā dizaina pieejā ir nepieciešams identificēt katras dizaina izvēles ietekmi uz dabas un kultūras resursiem lokālās, reģionālās un globālās vides kontekstā (Guiding Principles of Sustainable Design, 2009).

Dizainam ir dots izaicinājums risināt problēmas ilgtspējīgai nākotnei. Dizainam piemīt arī sociālā atbildīguma komponents, kas cieši saistīts ar sabiedrības vērtībām. Dizains dod ieguldījumu, lai veidotu ilgtspējīgu, uz cilvēku centrētu radošu sabiedrību (Kyoto Design Declaration, 2008).

Dizaina izglītībā saskaramies ar jautājumu loku, kas skar vidi tās dažādajos līmeņos. Studējošajiem aktuāli jautājumi – resursu un vides nozīmes izpratne, vides saistības ar tehnoloģiskajiem apstākļiem, ar sociālajiem, ekonomiskajiem, kultūras un vēsturiskajiem aspektiem izpratne, vides piesārņojums u.c.

Dizaina izglītībā pētniecība sekmē jaunu zināšanu meklējumus. Mācību pētnieciskās darbības mērķis ir zinātnisko meklējumu prasmju attīstība, izglītības pilnveides procesā, kas tuvināts zinātniskajiem meklējumiem, gatavība un spēja patstāvīgi, radoši apgūt jaunus darbības veidus jebkurā darbības jomā (Mežinska, 2012). Dizaina izglītībā ir aktuāla topošā dizainera kā pētnieka izaugsme.

Pētniecība dizainā ilgtspējības kontekstā dod iespēju veidot izpratni nākotnes veidošanā. Turpinot iepriekšējos studiju vides un studējošo mācību pētnieciskās darbības pilnveides pētījumus (Mežinska, 2011, 2012), darbības izpētes pieeja dod iespēju studiju procesa modelēšanai. Studējošo mācību pētnieciskā darbība studiju programmās Apģērbu dizains un tehnoloģija Rēzeknes Augstskolā (RA) un Utenas kolēģijā (Lietuva) tiek balstīta studiju procesa organizēšanā, atbilstoša satura veidošanā, pētnieciskā un radošā pieejā.

Lai apzinātu dizaina izglītības problēmjautājumus, saskatītu iespējas ilgtspējības izpratnei, sekmētu studējošo mācību pētnieciskās darbības pilnveidi, rosinātu topošā dizainera radošo aktivitāti studijās, tika noteikts **pētījuma mērķis**: noteikt ilgtspējības izpratni un pētniecību sekmējošus studiju satura nosacījumus dizaina studiju programmās, izvērtējot to pilnveides būtiskākos virzienus: apzināt, analizēt un pilnveidot studiju saturu un metodes, adaptējot “netradicionālu” materiālu izmantošanu, apstrādi un radošās izmantošanas iespējas pēc *3R principa*: izmanto otrreiz, samazini atkritumus, pārstrādā (angļu val. *reuse, reduce, recycle*).

Pētījuma metodes: teorētiskās – literatūras analīze, kvalitatīvās pētniecības metodes – novērošana, pieredzes analīze, un studentu radošo darbu izvērtējums, kas atklāj pētnieciskās pieejas izmantošanu studiju procesā RA un Utenas kolēģijas studiju programmās. Lai sekmīgi īstenotu studiju programmās studējošo mācību pētniecisko darbību, tiek izmantoti darbības pētījuma principi.

Raksts izvērtē “netradicionālu” materiālu izmantošanas iespējas apģērbu dizainā, balstot to materiālu pētīšanā, ilgtspējības kontekstā – izejmateriālu atbildīgā, radošā izmantošanā. Tas nepretendē uz detalizētu un daudzpusīgu radošajā darbībā izmantojamo materiālu analīzi. Pētnieciskās pieejas izmantošana studiju procesā „bagātina” izglītības saturu. Patstāvīga pētnieciskā prakse sekmē pētniecisko un radošo spēju pilnveidi.

Ilgtspējīgas attīstības koncepcija apģērbu dizainā

Ilgtspējīga attīstība nozīmē to, ka jebkurš ekonomikas, sabiedrības vai vides jautājums jārisina tā, lai pieņemtais lēmums būtu labvēlīgs vai pēc iespējas mazāk nelabvēlīgs pārējo sfēru attīstībai (Vide un ilgtspējīga attīstība, 2010).

Ilgtermiņa dizaina projektēšanā ir nepieciešama izpratne par īstermiņa un ilgtermiņa sekām attiecībā uz jebkāda veida vides transformāciju. Ilgtspējīgs dizains ir koncepta izstrādāšana un realizācija videi jūtīgā un atbildīgā izpausmē (Principles of Sustainable Design, 2009).

Ilgtspējīgas attīstības koncepcija skata ekodizainu kā produkta dzīves ciklu. Lai labāk izprastu ekodizaina būtību un identificētu tā ietekmes sfēras, ir svarīgi saprast tā teorētisko pamatojumu. Ilgtspējīgas attīstības koncepcija mūsdienās ir uzskatāma ne tikai par teoriju, tā ietver fiziskos apstākļus, politikas koncepcijas, jēdzienu par dzīves kvalitāti vai labklājību un optimizētu ietekmi uz vidi, lai nodrošinātu, ka tās resursi ir vienlīdz pieejami visām paaudzēm. Koncepcijas pamatā ir izpratne par trim jēdzieniem: attīstību, sabiedrības vajadzībām un nākamo paaudžu vajadzībām (Ilgtspējīgas attīstības koncepcija..., 2013).

Ekoinovācija ir jebkāda veida inovācija, kuras mērķis ir veidot būtisku un demonstrējamu progresu ilgtspējīgas attīstības mērķa sasniegšanā, samazinot ietekmi uz apkārtējo vidi vai panākot efektīvāku un atbildīgāku dabas resursu izmantošanu, tostarp enerģiju (Sustainable Innovation, 2010).

Vides un ekonomisko faktoru aktualitāte ir radījusi apģērbu pārstrādes tendences.

Lai saudzētu apkārtējo vidi, vislabākais risinājums – apģērbu ražošana, izmantojot jau saražotos materiālus, t.i. otrreizēji izmantojamus materiālus. Kā liecina reālā situācija,

Lielbritānijā ik gadu izgāztuvē nonāk 1 miljons tonnu tekstila, no kura 50 % ir iespējams pārstrādāt. Tomēr tiek pārstrādāti tikai 25 % (The Hannover Principles, 1992).

Visbiežāk mūsu apģērbs ir izgatavots galvenokārt no sintētiskām šķiedrām, kas ir naftas ķīmijas produkts (Dzīve patērētāju sabiedrībā, 2012). Mūsdienās lielai daļai precēm, tai skaitā arī apģērbam ir nepietiekama kvalitāte, daudziem saražotajiem produktiem ir īss kalpošanas laiks, arvien palielinās izmantoto atkritumu daudzums, tas saistās ar virkni ekoloģisko problēmu. Materiālu otrreizēja izmantošana ir viens no efektīgākajiem paņēmieniem patēriņa un atkritumu daudzuma samazināšanai.

Tekstīliju speciālisti un modes dizaineri sadarbojas, lai iedrošinātu ražotājus, izmantot dabai draudzīgus materiālus un attīstītu sociāli atbildīgas metodes apģērba ražošanā. Daži modes dizaineri savās kolekcijās izmanto pārstrādātus materiālus, savukārt citi dod priekšroku dabīgiem materiāliem, kā bambuss, zīds, kaņepes. Mūsdienās arvien pieaugošā ilgtspējīga pieeja tekstīliju veidošanā ietver sevī draudzīgumu dabai, ekonomiju un sociālo atbildību (Quinn, 2010).

Daudzi dizaineri ir iedomājušies kaut reizi par apģērba izgatavošanu no otrreizēji izmantojamiem materiāliem, kas ir ne tikai labāk videi, bet arī kļūst arvien populārāk patērētājiem, kas vēlas samazināt savu ietekmi uz vidi. Apģērba otrreizējā pārstrāde izmanto esošus materiālus, lai tos uzlabotu vai pārveidotu oriģinālāk. Process prasa ievērojamu daudzumu radošuma un iztēles, kā arī apziņu par vides saudzēšanu. Gala rezultāts parasti ir produkts vai prece, kas ir roku darbs, un ir ilgtspējīgs. Daudzi uzņēmumi attīsta šo jauno tendenci, kā arī ar reklāmām izglīto patērētājus par pārstrādāta apģērba priekšrocībām.

Mūsdienās ir aktuāla tendence – radīt modi pēc “3R” principa. Tā strauji un veiksmīgi attīstās gan Latvijā, gan pasaulē. Šo principu paskaidro atkritumu samazināšanas hierarhija:

1. samazini – ņem tikai to, kas nepieciešams, ierobežo iepakojuma materiālus;
2. lieto atkārtoti – pērc produktus, kurus var lietot atkārtoti, atrodi iespēju kā citādi pielietot lietas, kuras parasti mestu ārā;
3. pārstrādā / šķiro, ja nespēj lietot atkārtoti.

Pārstrādā, jo vairumu papīra, plastikas, stikla un metāla priekšmetu ir iespējams pārstrādāt (1.- visvairāk vēlamais, 3.- mazāk vēlamais).

Piemēram, Latvijas apģērba modes dizainere Ingrīda Zābere rada elegantas kleitas no vīriešu virskrekliem, jāpiebilst, ka materiālu pārpalikumu un atgriezumu nav, jo tērpi netiek piegriezti, bet drapējot un sašūjot ar dažādiem paņēmieniem, tiek iegūti oriģināli tērpu risinājumi (skat. 1. att.).



a



b

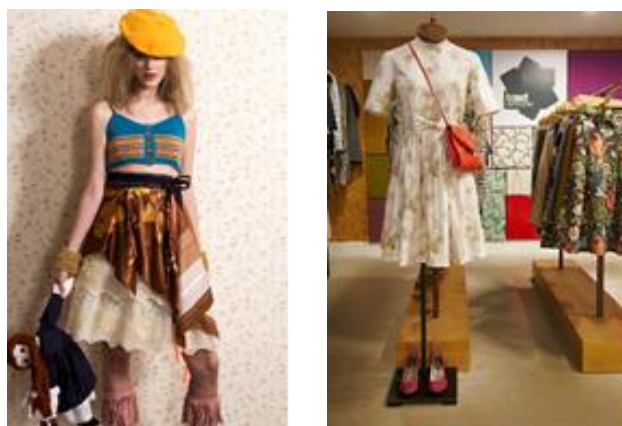
1. attēls. Ingrīdas Zāberes no vīriešu virskrekliem darinātās kleitas.
(<http://www.recycled.lv/index.php?lang=lv&id=r34&remote=J>).

Viens no populārākajiem ekomodes dizaineriem – britu dizainers Garijs Harvejs (*Gary Harvey*), lai radītu augstās modes tērpus, izmanto pārstrādātu „vecu” apģērbu (skat. 2. a att.). Zīmola “*From Somewhere*” dizaineri rada tērpus no audumu atgriezumiem, kas paliek pāri pēc ekskluzīva apģērba ražošanas: auduma pārpalikumi, eksperimentālie modeļi un paraugi. Zīmols “*Frau Wagner*”, pārstrādā *vintage* un *trash* apģērbu un pārvērš to *haute couture*. Vecas lietas iegūst individualitāti – vīriešu kaklasaites pārtop svārkos, policijas uniforma- kleitā, bet sporta tērps transformējas elegantā vakartērpā (skat. 2.b, 2.c att.).



2. attēls. Britu dizainera Gary Harvey (<http://www.garyharveycreative.com/>) un Zīmola „*Frau Wagner*”kleitas. (<http://www.frau-wagner.com/index.php?id=34&L=1>).

Zīmola *TRAIIDremade* dizaineri atrod neparastus, interesantus dizainiskus risinājumus no otrreizēji izmantojamiem materiāliem (skat. 3. att.).



3. attēls. Zīmola „*TRAIIDremade*” kleitas. (<http://www.traidremade.com/>).

Tāpat nozīmīgs jautājums apģērbu dizainā ir izmantojamie materiāli, to izpēte, iepazīšana, īpašību analīze, pieredzes uzkrāšana. Audumi un citi materiāli ir vizuāls un juteklisks / sajūtams apģērbu dizaina elements, tas var akcentēt vai sabojāt oriģinālo ideju un apģērba stilu. Dizaineram ir jāizvēlas audums un citi materiāli, kas ir pietiekoši izteiksmīgi, bet tajā pat laikā samazina negatīvu ietekmi uz vidi. Mūsdienās dizaineri lieto gan dabiskus, gan mākslīgos materiālus, lai radītu savas idejas. Apģērbu dizainā izmanto arī netradicionālus materiālus un to apstrādes paņēmienus, kā arī inovatīvas tehnoloģijas, radot *smart* tekstilus. Šādas unikālas idejas paplašina apģērba dizaina pasauli un padara to interesantāku (Quinn, 2010).

Studējošo mācību pētnieciskā darbība dizaina studiju programmās ilgtspējības kontekstā

Pieredzes analīze tiek balstīta RA un Utenas kolēģijas studiju programmu “Apģērbu dizains un tehnoloģija” studiju procesa organizācijā, mācību metožu izmantošanā, studējošo mācību pētnieciskajā darbībā studiju procesā.

Mērķa sasniegšanai studentiem tiek izvirzīti veicamie uzdevumi:

- savākt (šķirot) lietotu apģērbu, otrreiz izmantojamas lietas, materiālus, domājot par to radošu izmantošanu un apkārtējās vides saudzēšanu;
- rast negaidītus un interesantus dizaina risinājumus no otrreiz izmantojamiem materiāliem;
- radīt, kritiski izvērtējot katru detaļu un radošo procesu.

Pieredze pētīšanā tiek attīstīta studiju laikā, jo mācību uzdevumi iekļauj pētīšanu gan literatūras avotos, gan praksē. Pētīšana turpinās un tiek nodrošināta profesionālās specializācijas studiju priekšmetos, kur topošie apģērbu dizaineri patstāvīgā darbā pēta mūsdienu galvenos dizaina uzdevumus un likumsakarības, atklāj un analizē produktu uztveres pamatprincipus, identificē nozares aktualitātes un problēmas. Dizaina studiju programmās studējošajiem pirmā pētnieciskā pieredze veidojas jau pirmajā studiju gadā. Studijuursos iekļautie reālie mācību pētnieciskie uzdevumi nodrošina mērķtiecīgu profesionāli plānotu un vadītu procesu, studiju kursu “Modes zinības un stilistika”, Modes vēsture”, Materiālmācība” uzdevumos tiek veikta izmantojamo materiālu teotētiska un praktiska pētīšana, izmantojot zinātnisko un mācību literatūru, datu bāzes, kā arī praktiska izmantošana, izstrādājot tērpu / aksesuāru risinājumus. Iesākto pētījumu turpinājums tiek nodrošināts nozares profesionālās specializācijas studijuursos, kur topošie dizaineri patstāvīgā darba uzdevumos pēta dizaina projektēšanas virsuzdevumus un likumsakarības, veic produktu uztveres pamatprincipu izpēti un analīzi, konkretizē savus pētījumus nozares aktualitātēs un problemātikā. Tādējādi topošo dizaineru pētnieciskā darbība tiek iekļauta studiju procesā, mērķtiecīgi organizēta.

Studiju procesā studējošie radoši izmanto dažādus materiālus, kas vairākumā gadījumu ir otrreizēji lietojami (auduma gabaliņi, papīrs, kartons, iepakojumi utt.). Tie noder, lai radītu jaunas lietas, objektus, produktus šādos studijuursos: Radošās tehnoloģijas, Speciālā kompozīcija, Šūšanas tehnoloģija, Apģērbu kolekciju projektēšanas pamati (Utenas kolēģijā), Profesionālais praktikums, Modes zinības un stilistika, Apģērbu projektēšana u.c. (RA). RA studējošie veido tērpus no avīzēm, papīra iepakojumiem (skat. 4. att.).



4. attēls. Dalība Mākslas dienās 2015. g. ar papīra tērpu kolekcijām. Foto: D. Apele.

Apģūstot pirmās šūšanas un kompozīcijas elementu veidošanas prasmes, trikotāžas īpatnības un priekšrocības, top pirmās radītās kolekcija no trikotāžas atgriezumiem, kas saņemti no uzņēmuma „Utenas trikotāža” (skat. 5. att.).



5. attēls. Apģērbu kolekcija no trikotāžas atgriezumiem. Autore: A. Daugilytė (Utenas kolēģija).

Tērpu kolekcijas „Luksofors” ideja pamatojas gan materiālu otreizējā izmantošanā, gan dažādu tekstiltehniku sintēzē (adīšana, tamborēšana, šūšana) savienojot tērpā dziju, trikotāžu un šifonu (skat 6.a att.).



6. attēls. Kolekcijas „Luksofors” un „IMAGO”. Autore: V. Krukovska (Rēzeknes Augstskola).

Tērpu kolekcijas „Imago” iedvesmas avots – cilvēka dzīve saskaņā ar dabu. Kolekcijā dominē dažādas tekstūras trikotāžas atgriezumi, kas papildināti ar tamborētām detaļām un izšuvumu (skat. 6.b att.). Tērpu raksturīgā iezīme – materiāla apdare ar dažādiem paņēmieniem, kas ļauj panākt vienotu kolekcijas stilu. Trikotāža ir mīksts un plastisks materiāls. Lai izgatavotu tērpus, ir svarīgi pareizi izvēlēties tehnoloģiskos parametrus: šujamos diegus, šuves veidus, dūriena tipu, adatas tipu un Nr., diegu nospriegojumu. Šujamdiegam jābūt stipram un tievam, elastīgam, izturīgam pret berzi. Šuves izturību ietekmē diegu skaits un dūriena tips. Šujot trikotāžu, izmanto divu vai vairāku diegu cilpdūrienu.

Iespēja piedalīties jauno modes dizaineru modes skatē „Virus Moda” Utenā (Lietuva) sekmē aktīvu radošo darbību kolekciju izstrādē. Tērpu kolekcija tiek izstrādāta no audumu atgriezumiem (skat. 7. att.).



7. attēls. Tērpu kolekciju „Kā māsa”. Autore: V. Krukovska (Rēzeknes Augstskola).

Studējošie radošo darbu izpildē izmanto arī netradicionālus materiālus. Šī pieredze noder pirmajā studiju gadā, kad tiek iepazīti daudzveidīgi materiāli. 8. attēlā redzamajai kolekcijai kā izejmateriāls izmantoti lietoti aizkari.



8. attēls. Tērpu kolekcija „Pastaiga pa mākoņiem”.

Autore: A. Lucijanova (Rēzeknes Augstskola).

Arī izmantojot materiālus, kas nav tekstils, tiek aktualizēts vides ilgtspējas jautājums, piešķirot materiālam “otru mūžu”. Piemēram, mēbeļu iepakojuma materiāli un iepirkuma maiši tiek izmantoti, kā pamata materiāls tērpu kolekcijās „Oranžais drudzis” un “Sapņu karaļvalsts” (skat. 9. att.).



9. attēls. Tērpu kolekcija „Oranžais drudzis” un fragments no kolekcijas „Sapņu karaļvalsts”.

Autores: E. Čepurnienē, J. Bonzinskienē (Utenas kolēģija).

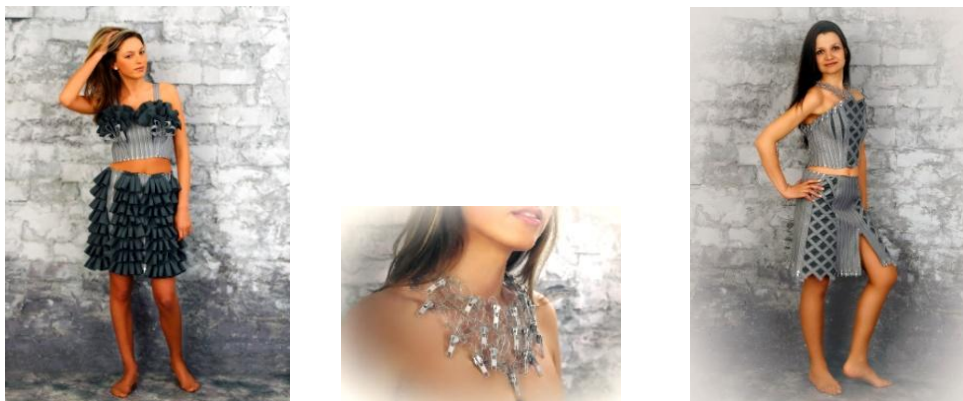
Izstrādātās kolekcijas parāda studējošo vēlmi eksperimentēt ar materiālu. Materiāla iegāde neprasa papildus izmaksas, kā arī nav jāuztraucas par iespēju sabojāt materiālu. Līdzās apģērbu dizaina risinājumiem, jauni risinājumi tiek piedāvāti arī apavu un aksesuāru izveidei kolekcijās „Emancipācija” (skat. 10.a att.).

Sadarbība ar Dānijas-Lietuvas uzņēmumu „Engel Dali” dod iespēju iegūt auduma atgriezumus, specifisku materiālu adaptēt pilnīgi citā idejā un radoši atrisināt materiāla plastikas un apstrādes tehnoloģijas problēmjas. Studējošie veiksmīgi veica šo uzdevumu, radot kolekciju „Kode” (skat. 10. b att.).



10. attēls. Fragmenti no tērpu kolekcijām „Emancipācija” (a) un „Kode” (b).
 Autoros: N. Stundžēnēnē, L. Viburytē, R. Žagrakalytē (Utenas kolēģija).

Arī uzņēmums “Utenas trikotāža” atbalsta studentus materiālu nodrošināšanā. Piemēram, uzdāvinātie rāvējslēdži ļāva radīt unikālu kolekciju (7 tērpi un aksesuāri) „Noslēpumainais spīdums”. Ideja tika realizēta, izmantojot 1500 rāvējslēdžus. Kolekcija radīta modes skatei, jo, piemēram, vakarkleitas svars ir apmēram 10 kg. Kolekcijas tērpi papildināti ar valkājamiem aksesuāriem. Tērpiem ir liela priekšrocība – iespējams viegli mainīt apjomu, formu, jo rāvējslēdžus ir iespējams atvērt (skat. 11. att.).



11. attēls. Fragmenti no tērpu kolekcijas „Noslēpumainais spīdums”.
 Autore: S. Švažaitē (Utenas kolēģija).

Savas idejas studējošie pietiekami veiksmīgi realizē, radot kolekcijas, atjaunojot un interpretējot tērpu, pārveidojot lietotu apģērbu. Teorētiskās zināšanas Modes vēsturē un citos studijuursos tika veiksmīgi adaptētas kolekcijā „Vīzija”, kurā tika izvēlēti plāni, blīvi auduma atgriezumi, kurus grūti kvalitatīvi savienot. Iemesli var būt diegu sastiepums, līdzsvars, pēdiņas spiediens. Lai izvairītos no ielocēm, šuvi veido, nedaudz to savirzot ($5-10^0$) attiecībā pret slīpo diegu, materiāla diegi savienojas vienmērīgi (skat. 12.a att.). Oriģināli pielietojot šūšanas prasmes, tika izstrādāta kolekcija „Pastaiga divatā” (skat. 12.b att.).



12. attēls. Fragmenti no tērpu kolekcijām „Vīzija” (a) un „Pastaiga divatā” (b).
 Autori: E. Čepurnienē, J. Bondzinskienē, J. Kulbačauskaitē (Utenas kolēģija).

Studiju noslēgumā Utenas kolēģijā studējošie iegūst šūšanas tehnologa, RA – apģērbu projektētāja kvalifikācijas. Studiju procesā daudz uzmanības tiek veltīts radošuma un oriģinalitātes attīstīšanai, kas balstās pētniecībā. Studiju uzdevumos ietilpst kolekciju izstrāde, ar kurām ir iespēja piedalīties konkursos un modes skatēs. Patstāvīgais darbs palīdz savienot teoriju ar praksi, atklāt jaunas patiesības, uzkrāt pieredzi, attīstīt prasmes, sasaistot tās ar izdomu. Studējošie pārbaudītas vērtības radoši izmanto savās kolekcijās.

Secinājumi

Veicot literatūras un avotu izpēti, var secināt, ka ilgtspējīgā dizainā ir nepieciešams izmantot alternatīvu pieeju tradicionāla dizaina veidošanā. Materiālu otrreizēja izmantošana ir viens no efektīvākajiem paņēmieniem patēriņa un atkritumu daudzuma samazināšanai. Šādu pieeju attīsta Latvijas un pasaules ekomodes dizaineri I. Zābere, G. Harvejs u.c. un modes apģērbu zīmoli.

Ekoloģiskās ilgtspējas izpratnes sekmēšanai dizaina izglītībā nepieciešama atbilstošu studiju kursu vai tēmu izstrāde un iekļaušana studiju programmās, jo dizaina izglītības saturs un dizainera profesionālās darbības attīstības virzieni cieši saistīti ar vides problēmu apzināšanu, dabas apdraudētā stāvokļa izpratni, ar resursu un vides nozīmes izpratni (resursu patēriņš, vides piesārņojums), izmantojamiem materiāliem, tehnoloģijām.

Šajā pētījumā dizaina studijās mācību pētnieciskā darbība tiek skatīta integrēti, izvērtējot ekoloģiskās ilgtspējas jēgpilnu izpratni un apģērbu dizaina studiju saturs iespēju atbilstību.

Mācību pētniecisko projektdarbību raksturo analītiskais, eksperimentāli pētnieciskais, projektīvais, konstruktīvais un radošais komponenti ar plašu mērķu apgabalu, kas sekmē pētniecisko un radošo prasmju un kompetences pilnveidi, topošā dizainera kā pētnieka profesionālu pilnveidi.

Šāda mācību pētnieciskā darbība sekmē jaunus dizainerus meklēt interesantas idejas un inovatīvus risinājumus savā profesionālajā darbībā nākotnē. Tāpēc jāseko, lai studiju procesā sasaistās profesionālās prasmes, spējas, tehniskie un radošie meklējumi, iztēle, izdoma un jaunas idejas.

Summary

The conception of sustainable development is not only the opinion how the humankind in general and also a community and society can develop, but mainly it is a set of views what model of society can ensure its existence. These issues are essential for each person. (Environment and sustainability development, 2010)

Design is a tool for improving the quality of life; by various forms of expression and activity trends. Design education and professional designer's work in the future will require a high degree of creativity-based innovation. Nowadays education and research is promoting development of design industry. New possibilities and requirements for design education and research are raised by social and ecological issues. In order to promote sustainable design education research strategy is needed, therefore it is essential to pay attention to research strategy in education process.

Promotion of environmental sustainability awareness in design education requires inclusion of appropriate courses or theme development, since design educational content and the designer's professional activity development is closely linked to environmental problem exploration, awareness of the state of natural endangerment, the significance of the resources (resource consumption, environmental pollution), use of materials, technologies.

The aim of the study: sustainability awareness and development of the research competence of prospective designers, exploring the usage of non-traditional material within professional fashion design and design studies in the context of sustainability. The methods of research: theoretical – analysis of the literature, empirical – qualitative research methods such as the analysis of the study tasks implemented by the Rezeknes Augstskola and Utenos Collegia study programs “Clothes design and technology”, observation and analysis of students' creative activity.

It is necessary for prospective designers in their study environment to learn about the design and manufacturing technology, new materials, original techniques and learn to creatively apply knowledge and professional practice.

Fashion creation using 3R: refuse, reduce, recycle concept. For example Latvian fashion designer Ingrida Zabere creates chic dresses of men shirts, draping and stitching them different ways, thus minimizing the waste. Brand «Frau Wagner» processes vintage and trash clothing creating haute couture. Old clothing materials gain individuality – male ties turns into skirt, police uniform becomes a dress and tracksuit transforms into an evening gown.

Research experience develops in the study process, because study tasks include research in the stocks and databases. The continuation of the researches is ensured within the professional specialization study courses of the branch where prospective designers research major tasks and regularities of designing, explore and analyse the regularities of object perception, specifies the topicalities and problems of the branch within the independent work assignments.

- Important topic in study process is the research of the materials used in fashion design.
- Fabrics and other materials are visual and sensual element of the fashion design, it can highlight or destroy the original idea and style of the apparel.
- The designer must choose fabrics and other materials that are impressive enough, and also reduces environmental impact.
- Designers nowadays use natural materials, artificial materials to create their ideas. But fashion design is also filled with non-traditional materials and approaches of their processing and innovative technologies creating “smart” textiles. Such unique ideas exemplifies the domain of fashion world and makes it both interesting and fascinating.

The research has practical meaning, because it recommends suggestions for perfection of study process in connection to investigation and analysis of educational research promoting / delaying activities, and necessity to promote students' research competence for professional project work in the future.

Literatūra un avoti

1. *Atlieku tvarkymas*. Aplinkosaugos informacijos centras. Skatīts 16.05.2015. <http://www.apicentras.lt/?pid=41>.
2. Clark, H. (2008). Slow+Fashion – an Oxymoron – or a promises for the Future...? *Fashion Theory*, 12(4), 427-446. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer>.
3. Daukantienė, V., Dobilaitė, V., Petrauskas, A., & Urbelis, V. (2012). *Siuvinių gamybos technologija*. Kaunas, Technologija.
4. DuFault, A. (2013). *Fashion “World Changer” Orsola De Castro Speaks Out On Textile Waste*. Skatīts 02.03.2015. <http://www.ecouterre.com/fashion-world-changer-orsola-de-castro-speaks-out-on-textile-waste/>.
5. *Dzīve patērētāju sabiedrībā*. (2012). Skatīts 26.03.2015. <http://www.eea.europa.eu/lv/signali/signali-2012/raksti/dzive-pateretaju-sabiedriba>.
6. *Frau Wagner*. (2015). Skatīts 03.05.2015. <http://www.frau-wagner.com/index.php?id=34&L=1>.
7. Gofman, A. (2011). *Verslas prieš amatą*. MADA L'Oficieli.
8. *Guiding Principles of Sustainable Design*. (2009). Skatīts 23.05.2015. Denver Service Center, http://www.nps.gov/dsc/d_publications/d_1_gpdsd_1_ch1.htm.
9. *Gary Harvey creative*. (2014). Skatīts 06.02.2015. <http://www.garyharveycreative.com/>.
10. *Johnso, G. (2010). 1000 Ideas for Creative Reuse*. Quarry Books.
11. *Jennifer Swift. (2010). Creative Bloom: Wire and Fabric Projects to Cultivate Your Inner Artist*. F&W Publications Inc.
12. *Ilgtspējīgas attīstības koncepcija, ilgtspējīgs dizains un ekoinovācija*. (2013). Skatīts 16.05.2015. <http://design.lv/lv/event/en-ilgtspējigas-attistibas-koncepcija-ilgtspējigs-dizains-un-ekoinovacija>.

13. *Kyoto Design Declaration*. (2008). Skatīts 03.05.2015. <http://www.cumulusassociation.org/cumulus/initiatives-a-partners/kyoto-design-declaration>.
14. *Manifesto for Creativity and Innovation in Europe*. (2009). Skatīts 23.04.2015. http://www.create2009.europa.eu/index_en.html.
15. Mārtinsone, K. (2011). *Ievads pētniecībā: stratēģijas, dizaini, metodes*. Rīga: RAKA.
16. Mežinska, S., & Apele, D. (2007). *Creativity and Sustainability in Higher Education: Experience of Rezekne Higher Education Institution*. The fifth international JTET conference. University of Debrecena, Hungary.
17. Mežinska, S., Apele, D. (2010). The Role of Art Projects in the Student's Educational Process. *Proceedings of the International Conference „Society, Integration. Education”* (pp. 11-21). Rezekne.
18. Mežinska, S. (2012). Evaluation of students learning research proces in design study programs at Rezekne Higher Education Institution. *Proceedings of the International Conference „Society, Integration. Education”* (pp.345-358). Rēzekne.
19. Mežinska, S. (2011). Evaluation of the study environment in view of a prospective designer. *Proceedings of the International Scientific conference „Society, Integration. Education”* (pp.191-201). Rezekne.
20. Mollerup (2004). *Download from Design for Latvia Mollerup 2004*. documents from [@EbookBrowse](http://www.km.gov.lv). Skatīts 11.06.2011. Monsoon Vermont's „One World” Revolution: http://www.monsoonvt.com/about_monsoon_vermont.cfm.
21. *Principles of Sustainable Design*. (2009). Denver Service Center. Skatīts 03.05.2015. http://www.nps.gov/dsc/d_publications/d_1_gpsd_1_ch1.htm.
22. Quinn, B. (2010). *Textile Futures. Fashion, design and Technology*. Berg.
23. Sustainable Innovation. (2010). The Centre of Sustainable Design. Skatīts 24.05.2011. <http://www.cfsd.org.uk/Sustainable%20Innovation/index.html>.
24. Sustainable Innovation. (2010). *The Centre of Sustainable Design*. Skatīts 03.05.2015. <http://www.cfsd.org.uk/Sustainable%20Innovation/index.html>.
25. The Hannover Principles. (1992). *William McDonough Architects*. Skatīts 04.05.2015. <http://www.mcdonough.com/principles.pdf>.
26. *Vide un ilgtspējīga attīstība*. (2010). M. Kļaviņš, J. Zaļoksnis (red.). Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
27. Whitehead, J., McNift, J. (2006). *Action Research: Living Theory*. SAGE publication. London.
28. Савенков, А. И. (2006). *Психологические основы исследовательского подхода к обучению*. М.: Ось-89.

LIEPĀJAS PILSĒTAS CENTRA APBŪVES ATJAUNOŠANAS KONCEPCIJA PĒC OTRĀ PASAULES KARA

Renovation Concept of Liepaja City Centre Construction after World War II

Silvija Ozola

Rīgas Tehniskās universitātes Liepājas filiāle
e-pasts: ozola.silvija@inbox.lv

Abstract. *The port city Liepaja had gained recognition in Europe and the world by World War I. On the coast of the Baltic Sea a resort developed, to which around 1880 a wide promenade – Kurhaus Avenue provided a functional link between the finance and trade centre in Old Liepaja. On November 8, 1890 the building conditions for Liepaja, developed according to the sample of Riga building regulations, were partly confirmed: the construction territory was divided into districts of wooden and stone buildings. In 1888 after the reconstruction of the trade canal Liepaja became the third most significant port in the Russian Empire. The railway (engineer Gavriil Semikolenov; 1879) and metal bridges (engineers Hutten and Ruktesel; 1881) across the trade canal provided the link between Old Liepaja and the industrial territory in New Liepaja, where industrial companies and building of houses developed in the neighbourhood of the railway hub, but in spring 1899 the construction of a ten-kilometre long street electric railway line and power station was commenced. Since September 25 the tram movement provided a regular traffic between Naval Port (Latvian: Karosta), the residential and industrial districts in New Liepaja and the city centre in Old Liepaja. In 1907 the construction of the ambitious “Emperor Alexander’s III Military Port” and maritime fortress was completed, but already in the following year the fortress was closed. In the new military port there were based not only the navy squadrons of the Baltic Sea, but also the Pacific Ocean before sending them off in the war against Japan. The development of Liepaja continued: promenades, surrounded by Dutch linden trees, joined squares and parks in one united plantation system. On September 20, 1910 Liepaja City Council made a decision to close the New Market and start modernization of the city centre. In 1911 Liepaja obtained its symbol – the Rose Square.*

In the independent Republic of Latvia the implementation of the agrarian reform was started and the task to provide inhabitants with flats was set. Around 1927 in the Technical Department of Liepaja City the development of the master-plan was started: the territory of the city was divided into the industrial, commercial, residential and resort zone, which was greened. It was planned to lengthen Lord’s (Latvian: Kungu) Street with a dam, partly filling up Lake Liepaja in order to build the water-main and provide traffic with the eastern bank. The passed “Law of City Lands” and “Regulations for City Construction and Development of Construction Plans and Development Procedure” in Latvia Republic in 1928 promoted a gradual development of cities. In 1932 Liepaja received the radio transmitter. On the northern outskirts a sugar factory was built (architect Kārlis Bikše; 1933). The construction of the city centre was supplemented with the Latvian Society House (architect Kārlis Blauss and Valdis Zebauers; 1934-1935) and Army Economical Shop (architect Aleksandrs Racenis), as well as the building of a pawnshop and saving bank (architect Valdis Zebauers; 1936-1937). The hotel “Pēterpils”, which became the property of the municipality in 1936, was renamed as the “City Hotel” and it was rebuilt in 1938. In New Liepaja the Friendly Appeal Elementary school was built (architect Karlis Bikše), but in the Naval Officers Meeting House was restored and it was adapted for the needs of the Red Cross Bone Tuberculosis Sanatorium (architect Aleksandrs Klinklāvs; 1930-1939).

The Soviet military power was restored in Latvia and it was included in the Union of Soviet Socialist Republics. During the World War II buildings in the city centre around the Rose Square and Great (Latvian: Lielā) Street were razed. When the war finished, the “Building Complex Scheme for 1946-1950” was developed for Liepaja. In August 1950 the city was announced as closed: the trade port was adapted to military needs. Neglecting the historical planning of the city, in 1952 the restoration of the city centre building was started, applying standard projects. The restoration of Liepaja City centre building carried out during the post-war period has not been studied.

Research goal: analyse restoration proposals for Liepaja City centre building, destroyed during World War II, and the conception appropriate to the socialism ideology and further development of construction.

Keywords: *building, planning restoration, development conception, standard project, socialism.*

Ievads

Latvijas Republikā 1940. gada 17. jūnijā ienāca padomju karaspēks un 21. jūlijā tika atjaunota padomju vara. Latviju 5. augustā iekļāva Padomju Sociālistisko Republiku Savienībā (turpmāk tekstā PSRS) un tika uzsākta īpašumu un namu nacionalizācija.

Pirmajos pēckara gados Latvijas pilsētās likvidēja kara sekas: atjaunoja un rekonstruēja rūpnīcas, komunālo saimniecību un transportu. Nopostīto pilsētu apbūves atjaunošanai izstrādāja sociālisma ideoloģijai atbilstošus ģenerālos plānus vai shēmas, pārveidojot centru plānojumus un apbūvi: radīja plašas ielas un regulārus, simetriska plānojuma laukumus Ļeņina pieminekļa novietošanai. Latvijas Padomju Sociālistiskajā Republikā (turpmāk tekstā LPSR) pilsētībūvniecību regulēja visai Padomju Savienībai unificētie pilsētu plānošanas un apbūves normatīvi, kas paredzēja izmantot būvniecībā Vissavienības tipveida projektus. Kvartālu perimetra apbūvē cēla daudzstāvu dzīvojamās ēkas (1945–1955).

Piecdesmito gadu pirmajā pusē cēla greznus namus ar dabiskā akmens apšuvumu un skulpturāliem rotājumiem. Reprezentatīvo un pārliecinošo celtnu stilistiku noteica ideja radīt arhitektūru „sociālistisku pēc satura un nacionālu pēc formas”, taču šādi nespēja nodrošināt pieprasījumu pēc mājokļiem: vairums cilvēku joprojām mitinājās komunālajos dzīvokļos un kopmītnēs. Dzīvokļu problēma kļuva ļoti aktuāla, un celtniecību industrializēja (10). Turpmāk sāka būvēt dzīvojamo ēku mikrorajonus un sabiedriskas nozīmes objektus. Liepājā veidoja sociālisma ideoloģijai atbilstošu pilsētvidi.

Mūsu bagātība ir tautas vēsture un pieredze. Notikumiem atkārtojoties un problēmām nemainoties, notiek adaptācija jauniem apstākļiem. Mūsdienās „citā uzvalkā” ietērpto problēmu risināšanai izmantojam arī padomju laika pieredzi, kuru ir nepieciešams analizēt.

Raksta mērķis: analizēt padomju laikā Liepājā radīto pilsētas centra apbūves plānojumu un tā ietekmi uz pilsētas telpiskās vides turpmāko attīstību.

Pētījuma metodika: arhīvu materiālu un Liepājas plānojumu projektu izpēte, faktu apkopošana, pašvaldības pieņemto lēmumu un publicētā materiāla analīze.

Liepājas atjaunošanas koncepcija 20. gadsimta četrdesmitajos gados

Otrā pasaules kara pirmajās stundās 1941. gada 22. jūnijā pret Liepāju vērstais vācu aviācijas uzbrukums pārtrauca iedzīvotāju mierīgo dzīvi. Vācu uzlidojumos no 25. līdz 27. jūnijam un tiešajā karadarbībā Liepājā sagrava ēkas Biržas (no 1955. gada – 17. jūnija, tagad Kārļa Zāles) laukumā. 1942. gadā iznīcināja apbūvi pilsētas centrā ap Rožu (no 1945. gada 25. septembra līdz 1988. gadam Uzvaras) laukumu un Lielo (no 1955. gada Ļeņina) ielu. Pēc kaujas operācijas 1944. gada 9. – 10. oktobrī vācu armiju grupas „Ziemeļi” karaspēks nonāca ielenkumā jeb „Kurzemes katlā”. Trīsdesmit kilometrus uz dienvidiem no Liepājas izveidojās frontes līnija. Liepājas ostā nogremdēja daudzus transporta un karakuģus. Padomju aviācijas uzlidojumā 14. un 21. – 22. decembrī Liepājā sagrava „Pilsētas viesnīcu”, muzeja ēku Alejas (no 1948. gada Komjaunatnes, tagad Jāņa Čakstes) laukumā, namus Peldu (no 1948. gada Komjaunatnes) ielā un Kūrmājas (no 1945. gada Padomju) prospektā.

1945. gada 10. maijā Liepājā ieradās pirmā padomju darbinieku operatīvā grupa un Sarkanās armijas (līdz 1946. gada februārim) daļas. Darbu sāka Liepājas pilsētas Padomes izpildkomiteja (turpmāk tekstā PI) priekšsēdētāja Matīsa (Matveja) Edžiņa vadībā. Atjaunoja rūpnīcas „Sarkanais Metalurģis” (kopš 11. maija) darbību. Izpildkomitejas pirmajās sēdēs izlēja jautājumus par ēku un telpu piešķiršanu padomju un armijas iestādēm. Maijā un jūnijā Tirdzniecības ostā sāka pieņemt kuģus un kravas. Atsaucoties Latvijas Komunistiskās (boļševiku) Partijas (turpmāk tekstā LK(b)P) Liepājas pilsētas Komitejas un Liepājas pilsētas PI aicinājumam, uzņēmumu un iestāžu darbinieki un skolu jaunatne 27. maijā piedalījās pirmo reizi organizētajā svētdienas talkā. Liepājas pilsētas PI 12. jūnija sēdē apsprieda jautājumu par kārtības uzturēšanu un apstādījumu aizsardzību ielās un parkos: pilsētas teritoriju iedalīja 26

iecirkņos un izveidoja tehnisko štābu (11). Izmantojot uzņēmumu transportu, tehniskā uzrauga Ludviga un priekšnieka Bileviča vadībā uzsāka atjaunošanas darbus, kurus kopš 31. jūlija organizēja plānveidīgi. Liepājas pilsētas PI 17. jūlijā pieņēma lēmumu Nr. 26 par peldvietu zonu izveidi jūras piekrastē. Raiņa (agrāk Paviljona) un Piejūras (tagad Jūrmalas) parkos noteica celiņus, pa kuriem atļāva braukt automašīnām un pajūgiem.

Liepāja kļuva par republikas nozīmes pilsētu un rajona centru. Pamatojoties uz PSRS Civilās-gaisa flotes priekšnieka, aviācijas maršala Astahova 10. marta rīkojumu Nr. 42 un LPSR 19. marta nolikumu Nr. 224, Liepājas pilsētas PI atvēlēja 60 ha zemesgabalu Liepājas civilās aviācijas lidostai izveidei (12). LPSR Kūrorta pārvalde (3) pārņēma Liepājas peldu iestādi (13) un noteica maksu par ārstniecisko vannu un romiešu pirts izmantošanu (16). Atbilstoši sociālisma prasībām Liepājā rekonstruēja piena kombinātu (1945) un metālizstrādājumu rūpnīcu “Liepāja” (1946). Dzelzceļa tilts ieguva 250 m aizsargzonu (14).

Namu pārvaldēs līdz 25. augustam izveidoja remontu un atjaunošanas darbu brigādes. Liepājas labiekārtošanai sastādīja darbu plānu: priekšsēdētāja vietnieka Kanajeva uzraudzībā sakārtoja ielas, skvērus un laukumus. Liepājas pilsētas PI priekšsēdētājs Edžiņš apstiprināja grafiku, saskaņā ar kuru līdz 25. oktobrim bija jāierīko elektrisko apgaismojumu Vecliepājā – Lielajā, Tirgoņu, Kuršu, Peldu, Uliha (no 1945. gada Uzvaras), Graudu un Klaipēdas ielās un Līvas laukumā, kā arī Jaunliepājā – Rīgas, Brīvības un Sarkanarmijas (no 1945, tagad Oskara Kalpaka) ielās (15).

Padomes priekšsēdētāja pienākumus 9. oktobrī sāka pildīt Radiogs Ansons (17). Sekojot PSRS Zivju rūpniecības Tautas komisāra vietnieka Zaiceva telegrammā un LPSR Zivju rūpniecības komitejas 1945. gada 9. augusta vēstulē Nr. 1493 izteiktiem norādījumiem par Liepājas Zivju rūpniecības izveidi, 28. septembrī apstiprināja Liepājas galvenā arhitekta Roberta Vītoliņa (1907–?) izstrādāto situācijas plānu. Zivju rūpniecības novietne Tirdzniecības ostas akvatorijas apkaimē bija saskaņota ar institūtu „Ļenmorprojekt” (18). Uzņēmuma attīstībai piešķīra papildus zemesgabalu līdz sarkanajai līnijai. Liepājas sanitāri epidemioloģiskā stāvokļa uzlabošanai izveidoja sanitārās caurlaides Siena ielā 9, Rāmavas ielā 8 un Emigrantu ielā (19). Pēc Vītoliņa izstrādātā projekta līdz 25. oktobrim Centrālkapu dienvidu nogāzē izveidoja Brāļu kapus (20): kalniņā uzstādīja pieminekli 1941. gada kaujās kritušajiem Liepājas pilsētas aizstāvjiem (2). Karadarbības laikā autotransports un komunālā saimniecība Liepājā tikpat kā nepastāvēja; tramvaju saimniecības inventāru aizveda uz Vāciju. Liepājā bija nepieciešams paplašināt depo un uzbūvēt transformatora apakšstaciju, lai tramvajs varētu apkalpot strādājošos (21). Tramvaju pārvaldes vadītājs Bidzins saņēma uzdevumu: ar Cukurfabrikas un rūpniecības „Tosmare” atbalstu līdz 1946. gada 10. februārim pabeigt tramvaja līnijas otrās kārtas izbūvi (23). Liepājā līdz 1941. gadam bija reģistrētas 7500 vietas radio pārraižu uztveršanai. Vācu okupācijas laikā 80% no aparatūras radiopārraižu klausīšanai izveda un Liepājā radiofikāciju likvidēja. Radiofikāciju nolēma atjaunot novembrī (22). Liepājā līdz 15. decembrim atvēra bērnu namus Rāmavas ielā 10, Vītoliņa ielā 30 un Liepu ielā 23 un 29 (24), izveidoja Liepājas pedagoģisko skolu Baseina ielā 9. Liepājā 1941. gadā bija 5 viesnīcas ar 270 vietām, taču pēc kara palika tikai viena viesnīca ar 98 vietām. Te iecerēja uzbūvēt viesnīcu ar 150 vietām. Pilsētā ieradās zemnieki no laukiem, taču viņiem nebija sava nama: telpas nakšņošanai pie stadulām neparedzēja, tādēļ atbraucēji izmantoja sētās pussabrukušas mājas. Iecerēja zemniekiem celt divus namus – Vecliepājā un Jaunliepājā. Pilsētas iedzīvotājiem nebija pieejamas dezinfekcijas kameras, kas bija ļoti pieprasītas. Vajadzības nespēja nodrošināt arī pirtis, kuru ekspluatācijas laiks bija 4–5 gadi: Liepājā bija nepieciešams kombināts ar vannām un veļas mazgātava.

Parku, bulvāru un skvēru labiekārtojums Liepājā nebija apmierinošs. Namu pārvalžu teritorijās un ielās veica koku, krūmu un zālienu inventarizāciju (25): sastādīja plānus un aktus, kurus iesniedza namu pārvaldēm. Noteica atbildību par koku, krūmu un zālienu uzturēšanu, laistīšanu un aizsardzību, bet milicijas konstatēto sistemātisko pārkāpumu gadījumos – arī kriminālatbildību (27). Nolēma uzstādīt pieminekli bojā gājušajiem Liepājas aizstāvjiem (26).

1946. gadā Tosmarē, Jaunajā pasaulē, Ziemeļu un Dienvidu priekšpilsētās, Vecliepājā iedalīja zemesgabalus individuālai būvniecībai (30). Kopš 1946. gada 19. janvāra satiksmi no Uzvaras (līdz 1945. gadam Rožu) laukuma līdz Karostai un dzelzceļa pasažieru stacijai nodrošināja autobuss (28) un tramvajs (29). Dibināja zvejnieku arteli “Boļševiks”.

Padomju valdība paziņoja par jauna administratīvi-politiskā dalījuma izveidi LPSR un arī Liepājā, kur dzīvoja ap 84 000 iedzīvotāju, bet Tirdzniecības osta, rūpniecība un dzelzceļa mezglis veicināja iedzīvotāju skaita pieaugumu. LPSR Ministru Padome (turpmāk tekstā MP) rosināja izveidot Liepājā trīs rajonu darbaļaužu deputātu Padomes un izpildkomitejas. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomiteja (turpmāk tekstā DDPI) 1946. gada 24. aprīlī pieņēma lēmumu Nr. 451 (31) par izmaiņām Liepājas administratīvi-teritoriālajā iedalījumā, radot trīs rajonus ar DDPI katrā: pilsētas ziemeļu daļā – Staļina vārdā nosauktu pirmo rajonu, pilsētas centrālajā daļā – Kirova vārdā nosauktu otro rajonu, bet pilsētas dienvidu daļā – Ļeņina vārdā nosauktu trešo rajonu. LPSR MP priekšsēdētājam sagatavoja lūgumu: iepazīstināt PSRS MP priekšsēdētāju Staļinu (*Иосиф Виссарионович Сталин*, īstais vārds *Иосиф Джугашвили*; 1878–1953) ar priekšlikumu, lai saņemtu „vadoņa un skolotāja” atļauju nosaukt Staļina vārdā Liepājas pirmo rajonu, kurā būtu iekļauta Jaunliepāja, Kara pilsētiņa, birzs un rūpnīca „Tosmare”. Uzskatīja, ka partijas organizāciju tuvināšana strādnieku rajoniem sekmēs darbu rūpnīcās un Liepājas izaugsmi. Rūpnīcā „Tosmare” Medvedkova un Virziņa vadībā organizēja lēmumam Nr. 451 veltītu sapulci, kurā piedalījās 920 cilvēki. No Liepājas uzņēmumu vadītājiem pieprasīja izziņas par strādājošo skaitu, lai aprēķinātu pilsētas iedzīvotāju skaitu. Liepājā 1946. gada 1. martā pastāvēja Jaunliepājas un Vecliepājas rajoni.

Rīgā pie LPSR MP nodibināja Arhitektūras lietu pārvaldes Republikāniskās arhitektūras-plānošanas darbnīcas (1945), un arhitekts Vitālijs Ivanovs (1909–1964) izstrādāja priekšlikumu skices Liepājas plānojuma attīstībai. Uzklusot projekta autora ziņojumu un izskatot skices (32), Liepājas pilsētas DDPI 1946. gada 16. augustā nolēma: uzskatīt par pareizu, ka pieņemtais iedzīvotāju skaits Liepājā turpmākajos 15–20 gados būs 150 000, bet pirmajā kārtā līdz 1950. gadam – 100 000; atbalstīt piedāvāto sociāli-ekonomisko specializāciju, kas nosaka pilsētveidojošo faktoru – rūpniecības, transporta u. c. perspektīvo attīstību; akceptēt dzīvojamās, ražošanas un noliktavu apbūves teritoriju izvietojumu un jaunas šķirošanas stacijas izbūvi Ālandes stacijas apkaimē aiz pilsētas robežām. Sakarā ar to, ka pilsētas izaugsmei piemērotas teritorijas bija ļoti ierobežotas, teritoriālai attīstībai paredzēja Tosmari, piepilsētas zemes ziemeļaustrumos, platības Tosmares ezera rietumu un ziemeļu piekrastē un pretējā krasta ziemeļu daļā. Dzelzceļa atzarus paredzēja izveidot gar kanālu, bet dzelzceļa saimniecību – preču stacijas rajonā. Iecerēja Tirdzniecības ostu pārcelt no kanāla uz Ziemas ostu. Gaļas kombinātu, spirta rūpnīcu, veterināro klīniku sanitāru apsvērumu dēļ ieteica būvēt zemesgabalos jaunā vietā. Uzskatīja par mērķtiecīgu un pareizu Zivju kombinātu pārcelt uz citu vietu, pieprasot Zivju rūpniecības ministrijas slēdzienu. Parādes maģistrāļu izveidei bija nepieciešams līdz 30 – 35 metriem paplašināt Rīgas, Peldu, Graudu, Jūrmalas, Ezera un citas ielas, bet Brīvības, Ganību un citas ielas pārvērst par transporta maģistrālēm. Iecerēja ap Uzvaras laukumu izveidot administratīvo centru, bet pilsētas rajonos – zaļo zonu. Akceptēja zonējuma shēmu celtniecībai, jauna tramvaja tilta būvniecību pār kanālu Rīgas ielas ass virzienā, kā arī dzīvojamās apbūves ēku tipus, saglabājot procentuālo attiecību – trīs līdz četrus stāvu ēkas 35%, divstāvu ēkas 30%, vienkāpju bloķētās un individuālās ēkas 35%. Aprēķina laikam pieņemtā dzīvojamās platības norma bija 12 m², bet pirmajā kārtā – 9 m². Pilsētas komunālai saimniecībai (Markevics), plānu nodaļai (Zanuzdanova) un pilsētas galvenajam arhitektam Vitolniekam uzdeva līdz 1. septembrim sastādīt būvniecības pirmajā kārtā (1946–1950) ceļamo dzīvojamo, sociālās-kultūras-sadzīves un komunālo objektu sarakstu, kā arī lūgt LPSR MP apstiprināt skices Liepājas plānojuma attīstībai un piešķirt līdzekļus ģenerālā un detālā plānojuma izstrādei. Liepājā līdz 1947. gada sākumam bija jāveic ģeodēziskā uzmērīšana plānu M 1:2000 izgatavošanai.

Arhitektūras lietu Komitejas pie PSRS MP priekšsēdētāja vietnieks V. R. Rubaņenko 1946. gada 1. novembrī apstiprināja „Instrukciju celtniecības komplekso shēmu

1946.–1950. gadam sastādīšanai” (77) un 7. novembrī izdeva pavēli Nr. 891 (78) par celtniecības komplekso shēmu izstrādi; pielikumā pievienoja pilsētu sarakstu. Arhitektūras lietu pārvaldes pie LPSR MP priekšnieks Kiše 13. decembrī izdeva pavēli Nr. 155 (79) par celtniecības kompleksās shēmas izstrādi Liepājai.

Liepājā līdz 1946. gada 15. oktobrim iecerēja labiekārtot Stacijas laukumu, novākt drupas pilsētā un Biržas laukumā, kā arī institūta „Latzilkomunstroj” direktora Kļaviņa vadībā uzstādīt pastāvīgas tribīnes (33). Lai iespējami ātrāk labiekārtotu Lielo un Rīgas ielu (34), galvenajam arhitektam Vītolniekam pieprasīja līdz 5. septembrim izstrādāt projektu Parādes laukuma izveidei teritorijā starp Rīgas ielu, Jauno Ostmalu, gaļas un piena kombinātiem.

1947. gada 21. februārī Rubaņenko adresēja Liepājas pilsētas galvenā arhitekta pārvaldei dokumentu Nr. 82-3 (80) un norādīja, ka līdz 1. maijam jāizstrādā „Liepājas celtniecības kompleksā shēma 1946.–1950. gadam”. Arhitektūras lietu Komitejas pie PSRS MP priekšsēdētājs G. Simonovs 14. jūnija pavēlē Nr. 302 pagarināja beigu termiņu līdz 1947. gada 15. jūlijam. Arhitektūras lietu pārvaldes pie Latvijas PSR Ministru Padomes Arhitektūras Padomes priekšnieka pienākumu izpildītājs Dmitrijevs 27. jūnija vēstulē Nr. 747 (81) par izmaiņām informēja Liepājas pilsētas galveno arhitektu Vītolnieku.

Arhitektūras lietu pārvaldes pie LPSR MP Projektu un tāmju ekspertīzes birojs Rīgā, Doma laukumā 6 saņēma Liepājas pamatplānu M 1:10 000 ar esošo apbūvi līdz 1946. gada 1. janvārim, „Liepājas celtniecības kompleksās shēmas 1946.–1950. gadam” rasējumu uz gaismas kopijas, paskaidrojuma rakstu un Liepājas pilsētas DDPI 1947. gada 23. maija lēmumu par „Liepājas celtniecības kompleksās shēmas 1946.–1950. gadam” (36) priekšlikuma apstiprināšanu. Arhitekts-eksperts S. Razživins (*Разживин*) 19. septembrī deva slēdzienu „Liepājas celtniecības kompleksai shēmai 1946.–1950. gadam” (82) un norādīja, ka trūkst ziņu par komunālo organizāciju ieinteresētību un priekšlikuma saskaņošanu ar pilsētas plānošanas organizācijām. Paskaidrojuma rakstā nebija sistēmiski pamatoti principi celtniecības izvietojumam pilsētā, projektētie celtniecības apjomi netika sasaistīti ar Valsts Plāna un ministriju piegādes plāniem, trūka saskaņojumu ar ieinteresētajām organizācijām, nebija teritoriju sadalījums atsevišķiem būvniekiem un nebija norādīti konkrēti kanalizācijas, ūdensvadu un tramvaja sliežu ceļu ierīkošanas termiņi 1945.–1950. gadā. Statistika neatspoguļoja kara laikā zaudēto apbūvi un pilsētas atfēršanu no drupām. Pamatplānā rādīta esošā apbūve, taču bez ūdensvada pilsētas ziemeļu daļā. Shēmā celtniecības apjoma lielāko daļu veidoja atjaunojamie rūpniecības uzņēmumi, kuriem nebija izšķiroša nozīme pilsētas noformējumā. Uzskatīja, ka Piena kombināta novietojums Jaunajā Ostmalā var traucēt pie tramvaja tilta pareizi izveidot Parādes laukumu – nozīmīgu komunikācijas vietu Liepājā. Daudzām kapitāli remontējamām ēkām nebija norādīts iemesls to mērķtiecīgai atjaunošanai – iespējams tādēļ, ka namus uzskatīja par vērtīgiem. Pilsētas centrā jaunu ēku būvniecība pie ielām un laukumiem bija jāveic saskaņā ar shēmu. Lai gūtu vislielāko efektu vienotas apbūves izveidē, bija nepieciešams atjaunot Lielās ielas apbūvi, uzbūvējot viesnīcu, apgabala pārvaldes ēku un piecstāvu dzīvojamo namu, bet Uzvaras laukuma pretējā pusē – dzīvojamo namu. Iebildumus radīja viesnīcas ēkas gala fasādes orientācija pret Lielo ielu, kā arī četrstāvu dzīvojamā nama novietojums Pasta un Graudu ielu stūrī, kur bija vēsturiski izveidojies ielu saslēgums, kuru būtu jārekonstruē, tādēļ šo namu ieteica izvietot galvenajā ielā. Individuālo ēku celtniecību paredzēja četros pilsētas rajonos, bet apbūvi no pilsētas centra un rūpniecības uzņēmumiem 3 km attāļajā dienvidu rajonā noraidīja. Tramvaja līnijas izbūvi pilsētas ziemeļu daļā atbalstīja, taču uzskatīja, ka tās izbūve līdz Pērkones upei nebija pamatota: pirmajā kārtā ieteica izbūvēt sliežu ceļu līdz kapsētas ziemeļu robežai. Kanalizācijas un ūdensvada ierīkošanai nebija norādīts laiks – tas varēja apgrūtināt ieceres īstenošanu. Ūdenstornas novietojums pie galvenās ielas pretī izpildkomitejai nebija pieņemams. Pilsētas apzaļumošana iebildumus neradīja, taču stādījumus neieteica iekopt Tirdzniecības kanāla austrumos uz salas, kuras konfigurāciju iecerēja mainīt. Līdz projekta pilnīgai pabeigšanai bija jāsaņem dokumenti celtniecības īsteno iespēju apliecināšanai, jāprecizē piecstāvu dzīvojamā nama un individuālās apbūves izvietojums,

jānorāda shēmā divstāvu dzīvojamo ēku, veikalu un bērnudārzu, ūdensvada un kanalizācijas izbūve 1946.–1950. gadā, jāorientē jaunās viesnīcas ēkas galvenā fasāde pret Lielo ielu un jāizvērtē stādījumu nepieciešamība salā.

Arhitektūras lietu pārvaldes pie LPSR MP Arhitektūras Padomes 1947. gada 29. novembra sēdē Arhitektūras lietu pārvaldes pie LPSR MP priekšnieks Kiše, Arhitektūras Padomes loceklis, arhitekts-eksperts, docents Osvalds Tīlmanis (1900–1980), Projektu un aprēķinu ekspertīzes biroja priekšnieks Minuhins, Pilsētu plānošanas nodaļas vadītājs Kramarevs, Galvenās Arhitektūras Celtniecības komitejas galvenās inspekcijas priekšnieks Aizsilnieks, Pilsētu plānošanas nodaļas vecākais arhitekts Ūdris, Liepājas pilsētas galvenais arhitekts Roberts Vītolnieks, Jelgavas pilsētas galvenais arhitekts V. Laks, Liepājas attīstības projekta autors Vitālijs Ivanovs, Republikāniskās Arhitektūras-plānošanas darbnīcas arhitekts-eksperts S. Razživins un sekretārs Pļavinskis izskatīja Liepājas un Jelgavas pilsētu turpmākās attīstības iespējas. Protokolā Nr. 54 (83) bija teikts, ka arhitekta Vītolnieka izstrādātā „Liepājas kompleksās celtniecības shēma 1946.–1950. gadam” tiek apstiprināta ar nosacījumu: trīs mēnešu laikā saskaņā ar norādījumiem precizējams un papildināms paskaidrojuma raksta teksts, jāpaskaidro shēmas rezultāti un plānā jāparāda pilsētas ziemeļu daļā esošais ūdensvads. Ūdensvada, kanalizācijas un tramvaja līniju paplašināšana jāprecizē līdz 15. jūlijam.

Liepājā 1947. gada otrajā kvartālā sāka attīrīt būvlaukumu, bet līdz 1. novembrim bija jāsaņem projekta dokumentācija, lai pēc tās apstiprināšanas varētu sākt blokēkas celtniecību Pasta un Graudu ielu stūrī (35). Liepājā dibināja Ekspedīcijas zvejas pārvaldes Liepājas bāzi (1947), veica sagatavošanas darbus jaunas tramvaja līnijas un viesnīcas izbūvei, sarūpēja līdzekļus pirts remontam, frizētavu un veļas mazgātavas darbībai, iebraucamo sētu un kapsētu labiekārtošanai. Sarkanarmijas ielā 36/38 būvēja autoremonta rūpnīcu – pēckara piecgades lielāko uzņēmumu Liepājā (Gintners, 2004: 52), paplašināja Liepājas gāzes elektrostaciju. Drošības apsvērumu dēļ 25. jūlijā slēdza Sarkanarmijas ielu posmā pie rietumu robežas (39).

Liepājā divos pirmajos pēckara gados iedzīvotāju skaits pieauga līdz 110 000. Darbu uzsāka rūpniecības, ārstniecības, sadzīves, kultūras un izglītības uzņēmumi. Liepājas pilsētas DDPI un LK(b)P Liepājas pilsētas komitejas operatīvu vadību un kontroli ikdienā apgrūtināja iedzīvotāju apkalpošana kultūras, komunālajā un sadzīves jomās. Masveidā palielinājās politiskā aktivitāte, partijas pirmorganizāciju un komunistu skaits. Ņemot vērā 14 km garās pilsētas izvietojumu un ģeogrāfiskās īpatnības, kā arī nepieciešamību pietuvināt iedzīvotājus vietējiem partijai un padomju varas orgāniem (37), Latvijas Komunistiskās Partijas Centrālajai Komitejai un LPSR MP pieprasīja sagatavot petīciju iesniegšanai Vissavienības Komunistiskās (boļševiku) Partijas Centrālajai Komitejai un PSRS MP, lai LPSR Augstākās Padomes prezidijs saņemtu atļauju veikt rajonēšanu Liepājā. Pēc iedzīvotāju skaita, rūpniecības uzņēmumu, kultūras, izglītības, komunālo, sadzīves un citu rādītāju izvērtēšanas pilsētā bija jāizveido trīs administratīvie rajoni un tiem jāapstiprina nosaukumi: I rajonam – Vecliepāja, II rajonam – Jaunliepāja, III rajonam – Ziemeļu (38). Pamatojoties uz LPSR MP rezolūciju, Liepājas pilsētas DDPI pieņēma lēmumu, ar kuru pasludināja Liepājas pilsētas teritoriju par slēgtu. Sākot ar 1948. gada 1. janvāri (40) civilpersonām atļāva ierasties Liepājā, uzrādot Jūras-Kara komandanta izdotu caurlaidi.

1948. gadā Liepājā rūpējās par stādījumiem (42): apstiprināja rekonstrukciju projektus Uzvaras laukuma daļai starp Stendera, Baznīcas, Lielo un Pumpura ielu, skvēriem Padomju prospekta, Jūras, Marijas (no 1955. gada Jēkaba Dubelšteina) un Graudu ielu krustojumā un Rīgas un Raiņa ielu krustojumā (41). Komunālās daļas vadītāja Biļeviča vadībā līdz 1. jūlijam projektus vajadzēja īstenot. 1. jūnijā pieņēma ekspluatācijā tramvaja līniju, bet 3. jūlijā – pēc sliežu pārkārtošanas izveidoto apvedceļu ap bijušo Rožu laukumu (44). Satiksmi Liepājā nodrošināja četras tramvaja līnijas (Gintners, 2004: 52). Tilts, kuru izmantoja tramvaja un smagā autotransporta kustībai starp Jaunliepāju un Vecliepāju, bija avārijas stāvoklī (43), tādēļ 1948. gada 3. ceturksnī to nolēma atjaunot. Remonta darbu laikā satiksmi novirzīja pa dzelzceļa

tiltu. Liepājas aizstāvēšanas cīņās kritušo padomju karavīru kapos vasarā uzstādīja pieminekli, darinātu pēc tēlnieka Rūdolfā Aldera (1907–1987) meta un arhitekta Vītolnieka aprēķiniem.

1949. gadā Labiekārtošanas kantora direktora Zīlīša vadībā Uzvaras laukuma paplašinājumā un pie Lielās un Radio ielām līdz 1. majam ierīkoja atpūtas vietu ar koku, dekoratīvo krūmu un ziedu stādījumiem noformētu bērnu laukumu, bet Pasta, Radio, Marijas ielā – labiekārtotu skvēru (līdz 1. jūnijam). Pasta automašīnu stāvvietām paplašināja Pasta un Radio ielas. Labiekārtoja Komjaunatnes ielu un Komjaunatnes laukumu (līdz 1. majam), skvēru Republikas un Krišjāņa Valdemāra ielu paplašinājumā (līdz 21. jūlijam) un Uzvaras (kopš 1945, tagad Uliha) ielas un Padomju prospekta stūrī. Nojaucot ēkas Marijas ielā 20 un 18, Ausekļa ielā 3 un 5 un Dīķu ielu 2 un 4, paplašināja laukumu, kuru līdz 1. jūlijam labiekārtoja. Vecajā Ostmalā turpināja novākt drupas, lai pēc projekta izstrādes izveidotu bulvāri. Izprojektēja laukumu Padomju prospekta noslēgumā, kur līdz 15. majam iestādīja kokus; stādījumus papildināja kūrorta „Liepāja” (direktors Popovs) teritorijā. Arhitekts Vītolnieks izstrādāja projektu Raiņa parka pārveidei un zāliena laukumam starp Jēkaba un Lielo ielu. Labiekārtošanas kantora Parku un zaļo stādījumu priekšnieka Treilona vadībā paredzēja līdz 1. majam ierīkot apstādījumus teritorijā starp Brīvības, Tirgus un Kolhozieku (tagad Zemnieku) ielām līdz piena kombinātam. Jaunliepājas pusē kanālmalā pie tilta līdz 1. majam uzstādīja nožogojumus, bet līdz 1. oktobrim labiekārtoja Parādes laukumu. Skolas ielas posmu starp Jāņa un Komunālo (kopš 1948, tagad Baznīcas) ielu līdz 1. oktobrim paplašināja. Ventspils ielas parku līdz 1. novembrim labiekārtoja. Pilsētas nomaļajās ielās līdz 1. jūlijam ierīkoja elektrisko apgaismojumu (45).

Saskaņā ar LPSR MP 1948. gada 29. oktobra nolikumu Nr. 1229 par kultūras pieminekļu aizsardzības darba uzlabošanu un instrukciju arheoloģisko un vēstures pieminekļu uzskaiti, reģistrācijai, saglabāšanai, Liepājas pilsētas DDPI 1949. gada 23. septembrī pieņēma lēmumu Nr. 677 „Par vēsturisko pieminekļu uzskaiti un saglabāšanu Liepājā”.

Dzīvojamā fonda atjaunošana un celtniecība atpalika no rūpniecības un transporta attīstības: uzņēmumu direktoriem izvirzīja pienākumu sarūpēt līdzekļus patstāvīgu dzīvokļu celtniecībai. Finansējumu dzīvojamo ēku, komunālo un izglītības objektu būvniecībai pieprasīja arī no ministrijām. Apstiprināja projektu dzīvojamai ēkai, kuru paredzēja 1950. gadā būvēt Kārļa Marksa (no 1949, tagad Graudu) un Pasta ielu stūrī. 1950. gada darbu plānā iekļāva dzīvojamo ēku atjaunošanu Autoru ielā 4, Pasta ielā 28, Imanta Sudmaļa (no 1946, tagad Kungu) ielā 49 – tehniskās dokumentācijas izgatavošanas termiņš bija 1949. gada 1. oktobris (47), pirts rekonstrukciju Jelgavas ielā 17, vidusskolas ēkas celtniecību Krūmu ielā 39, kinoteātra atvēršanu dievnama telpās Jaunliepājā, Brīvības un Tirgus ielu stūrī. Lai neaizkavētu pilsētas atjaunošanu, ūdensvada un kanalizācijas pirmās kārtas izbūvi un pilsētas transporta rekonstrukciju, tika veicināta Liepājas ģenerālā plāna shēmas izskatīšana un apstiprināšana. Iecerēja uzbūvēt lasītavu Piejūras parkā, labiekārtot Stacijas laukumu un ierīkot laivu nomas staciju. Pilsētas galvenajam arhitektam Afanasjevam vajadzēja izstrādāt padomju varas desmitgadei veltīta pieminekļa-monumenta projektu un līdz 1949. gada 1. novembrim iesniegt Liepājas pilsētas DDPI apstiprināšanai (46).

Liepājas saimniecības atjaunošanas un attīstības 1950. gada plāna projektā ietvēra tramvaja sliežu ceļu rekonstrukcijas tehniskās dokumentācijas izstrādi. Paredzēja: pilsētas centrālajā daļā tramvaja satiksmi aizstāt ar trolejbusiem, ierīkot tramvaja līniju uz Cukurfabriku un fabriku „Tosmare” un izveidot jaunu tramvaju parku pilsētas nomalē, jo esošajā depo nebija remonta bāzes un vajadzīgais vagonu skaits. Trolejbusu līnijas pirmās kārtas izbūvi iecerēja veikt 1951. gadā. Centralizētas ūdensvada un kanalizācijas izbūvei bija nepieciešams paplašināt elektrotīklus, jo esošie inženiertīkli vairs neatbilda tehniskajām prasībām. Esošais tilts neapmierināja pilsētas transporta prasības un apgrūtināja normālu satiksmes kustību, tādēļ 1950. gadā iecerēja sākt izpēti darbus un projektēt jaunu tiltu pilsētas centrā pāri kanālam. Liepāja kara laikā pilnībā vai daļēji bija zaudēja 212 600 m² dzīvojamās platības, taču trīs gadu laikā tika atjaunoti tikai 12 500 m² vai 6%. Liepājā 1949. gadā dzīvoja 72 500 cilvēki,

pārsniedzot par 32% pirmskara iedzīvotāju skaitu. 1950. gadā paredzēja pabeigt lietuves ceha būvniecību, palielināt ražošanu metālizstrādes, tekstila galantērijas un kokapstrādes kombinātos. Liepājas skolās mācījās 6831 audzēkņi, un mācības organizēja divās maiņās. Liepājā iecerēja 1950. gadā uzsākt izpētes darbus, lai pēc tipveida projekta 1951. gadā uzbūvētu jaunu skolu, kā arī paredzēja atvērt bērnu tuberkulozes sanatoriju (46).

Liepājas centra apbūves atjaunošana 20. gadsimta piecdesmitajos gados

1950. gada pirmajā kvartālā Pilsētas arhitekta Afanasjeva vadībā izstrādāja projektu Stacijas laukuma un strūklakas rekonstrukcijai. Būvdarbu izpildi uzraudzīja Valsts arhitektūras un celtniecības kontroles inspektors Vītolnieks (47). Liepājas pilsētas DDPI 1950. gada 21. aprīlī apstiprināja plānošanas uzdevumu tilta būvniecībai pār Tirdzniecības ostas kanālu (48): līdz 1. oktobrim bija jāsapatavo divi varianti – izpildījumam no dzelzsbetona un metāla, kā arī arhitektoniskā noformējuma priekšlikumi. Projektējamā tilta ass novietojumu noteica pilsētas arhitekts, bet tilta platumu – asfaltēta brauktuve ar vienā līmenī izvietotām divām tramvaja līniju un automašīnu kustības joslām un gājēju ietvēm brauktuves katrā pusē. LPSR Komunālās saimniecības ministrijas Republikāniskais projektēšanas trests uzsāka izpētes darbus un projekta dokumentācijas izstrādi, kuru veica trīs stadijās: projekta uzdevums, tehniskais projekts un darba zīmējumi.

Liepāju ar 64 200 iedzīvotājiem 1950. gada augustā pasludināja par slēgtu pilsētu. Padomju armijas demobilizēto karavīru ierašanās mehāniski palielināja iedzīvotāju skaitu pilsētā, un nacionālais sastāvs strauji izmainījās. Bijušo „Olimpijas” stadionu fortos sakārtoja, un to atklāja kā „Dinamo” stadionu. Pedagoģiskās skolas vietā 1. septembrī darbību sāka divgadīga augstākā mācību iestāde – Liepājas Skolotāju institūts (Gintners, 2004: 53).

1951. gada pirmajā pusgadā no drupām bija attīrta Lielā, Skolas un Jūras iela un Vecā Ostmala, bet gruvešus vēl vāca Vītolu ielā (Gintners, 2004: 53). Labiekārtoja parkus, skvērus un pludmali, laukumus Biržas un Skolas ielās un Padomju prospekta galā, tomēr darbu kvalitāte nebija apmierinoša (49). Liepājas pilsētas DDPI pieņēma lēmumu Nr. 546 par parku kanālu, grāvju un dīķu tīrīšanu. Jaunliepājā atvēra bibliotēku, bet rūpnīcā „Sarkanais Metalurģis” – Baltijā pirmo skārda velmētavu. 1912. gadā dibināto eksportkautuvi pārveidoja Liepājas gaļas kombinātu. 30. jūnijā atklāja vidusskolu Krūmu ielā 39 (vēlāk 11. vidusskola). PSRS MP 18. augustā pieņēma lēmumu par Liepājas Tirdzniecības ostas akvatorijas un tai pieguļošo teritoriju ar piestātnēm, krasta būvēm un iekārtām atdošanu līdz 1952. gada 1. janvārim 4. jūras karaflotei (Gintners, 2004: 53). Tirdzniecības ostā izbeidza saimniecisko darbību un pielāgoja militārajām vajadzībām.

1952. gada Liepājas apzaļumošanas plānā paredzēja iestādīt ziedus, 19 100 kokus un krūmus ielās un skvēros, Piejūras un Raiņa parkos, pludmalē. Piejūras parkā kapitāli remontēja celiņus un uzstādīja stacionārus soliņus. Alejā, kas veda uz jūru, izvietoja četras dekoratīvas ziedu vāzes. Komjaunatnes ielas galā līdz 21. jūlijam iecerēja uzbūvēt pilsētas arhitekta projektētu ieejas arku, bet bērnu laukumā – uzstādīt sēnītes un skulptūru „Zēns ar bumbu” (50), izveidot kalniņu (līdz 1. maijam) un volejbola laukumu (līdz 15. maijam). Restorāna „Jūra” direktoram Liskovam vajadzēja Piejūras parka bērnu laukumā uzstādīt paviljonu saldējuma un atspirdzinošo dzērienu tirdzniecībai, bet pludmalē atklāt vasaras paviljonu. Padomju prospekta galā labiekārtoja parku, novietoja četras dekoratīvas ziedu vāzes un skulptūru „Laivinieks ar airi”, soliņus un telefona aparātus. Pludmalē izvietoja sešas sēnītes, divus telefona aparātus un stacionārus soliņus. Dekoratīvas vāzes uzstādīja arī Lielās ielas abās pusēs un skvēra zālienā pie teātra. Saskaņā ar skici Lielās, Jūras un Radio ielas apkaimē līdz 1. maijam ierīkoja skvēru. Lielās un Jūras ielas skvērā uzstādīja soliņus un līdz 21. jūlijam novietoja skulptūru „Meitene tautastērpā”, bet Komjaunatnes laukumā – skulptūru „Pionieris ar baložiem” (50).

Uzvaras laukumā uzstādīja Goda plāksni un soliņus, novietoja divas dekoratīvas ziedu vāzes. Bijušā Armijas ekonomiskā veikala vietā līdz 1. maijam labiekārtoja laukumu – tā stūrī

izveidoja puķu dobi, uzstādīja soliņus, metāla tvertnes atkritumiem un piena kombināta direktora sarūpēto saldējuma un atspirdzinošo dzērienu paviljonu. LPSR MP (4) un Liepājas pilsētas DDPI maijā pieņēma lēmumu (51) uzcelt Padomju (apgabala) Namu Liepājas administratīvā centra izveidei Uzvaras laukumā. Piesaistes un labiekārtojuma projektā paredzēja pirms celtnes laukumu V. I. Ļeņina bronzas skulptūrai. Augustā sāka rakt nama būvbedri. Vecajā Ostmalā posmā starp tiltiem iecerēja līdz 21. jūlijam izveidot bulvāri.

Parādes laukumam līdz 1. novembrim izstrādāja plānojumu, un ēku gala fasādes apzaļumoja ar vītenaugiem. Raiņa parkā līdz 15. maijam iecerēja izveidot divus volejbola laukumus un krūmu dzīvžogu gar Brīvības ielu, bet celiņu malās līdz 1. maijam bija jāizvieto stacionāri soliņi un kalniņā jālabiekārto skatu laukums, kā arī pretī Dzelzceļnieku ielai jāuzstāda divas dekoratīvas vāzes. Liepājas galvenais arhitekts Zeltens izgatavoja plānojumu parkam Ventspils ielā, kur līdz 1. aprīlim iekopa stādījumus.

Saskaņā ar Liepājas pilsētas galvenā arhitekta 1952. gada 27. februārī izsniegto un LPSR MP Arhitektūras lietu pārvaldē 1952. gada 18. martā apstiprināto arhitektūras plānošanas uzdevumu Nr. 031, LPSR Republikāniskā projektu institūta arhitekts Vladimirs Kruglovs (1902–?), izmantojot 1947. gada uzmērījumu „sarkano līniju plānam”, izstrādāja detālplānojumu (1953) Liepājas pilsētas centrālajai daļai (84). Projektēšanai izmantoja bijušajās Arhitektūras-plānošanas darbnīcās izgatavoto ģenerālā plānojuma shēmu, kas 1950. gadā ar rezolūciju Nr. 1389 bija apstiprināta LPSR MP.

1954. gada 1. janvārī darbu sāka uz Lokomotīvu un vagonu remonta rūpnīcas bāzes izveidotā Liepājas Lauksaimniecības mašīnu rūpnīca („Liepājseļmaš”). Liepājas Skolotāju institūtu pārorganizēja par četrgadīgu Valsts pedagoģisko institūtu (Gintners, 2004: 54).

1955. gada 18. martā PSRS MP apstiprināja mācību iestādi zivju ieguves speciālistu sagatavošanai – Liepājas Jūrniecības skolu. Lielo un Tīroņu ielu 21. aprīlī pārdēvēja par Ļeņina ielu (Gintners, 2004: 55). Liepājas labiekārtošanas darbu plāns (52) paredzēja līdz 15. maijam iestādīt 200 kokus Piejūras parkā un 300 kokus Raiņa parkā, bet Ventspils ielas parkā – 200 kokus un 400 krūmus, kā arī iekopt puķu dobes un ierīkot bērnu laukumu (52). Labiekārtošanas kantora dekoratīvo koku audzētavā iestādīja 1000 koku stādus.

Liepājas pilsētas aizstāvjiem 1941. – 1945. gada Tēvijas karā iecerēja uzstādīt pieminekli. Komisijai, kurā iekļāva Liepājas pilsētas DDPI priekšsēdētāju Leini, LKP pilsētas komitejas pirmo sekretāru (1953) Indriķi Pinksi, politdaļas vadītāju Smirnovu, laikraksta „Komunists” redaktoru Blūmu, pilsētas galveno arhitektu Robertu Vītoliņu, Liepājas muzeja direktoru Jāni Sudmali (1887–1984) un Liepājas lietišķās mākslas skolas direktoru Možeiku (53), vajadzēja līdz 1955. gada 25. aprīlim izraudzīties vietu monumenta novietošanai.

1956. gada 1. janvārī Piejūras parka muzikālā gliemežnīca (137 m²), stacionārie koka soliņi, koka nožogojums un kases kiosks nonāca Liepājas pilsētas DDPI Kultūras nama (vadītājs Nikolajevs) pārvaldībā (54). Piejūras parku nolēma paplašināt, lai pilsētu pasargātu no jūras vējiem un uzlabotu iespējas atpūtai (55). Aprīlī iedzīvotājus, uzņēmumu pārstāvjus un kareivjus iesaistīja parka ziemeļu daļas uzkopšanas darbos. Sarakstā katrai organizācijai norādīja izpildāmo darbu apjomu. Septembrī pieņēma lēmumu par sabiedriskas tualetes būvniecību Piejūras parkā. Liepājas pilsētas DDPI priekšsēdētāja Dundura vadībā no 5. oktobra līdz 1. novembrim organizēja Meža un dārza dienas (56). Apstiprināja koku un krūmu stādīšanas plānu, norādot pilsētas uzņēmumu pārstāvju līdzdalību un atbildību šajā pasākumā. Īstenoja pilsētas arhitekta Vītoliņa ieceri: teritorijā no Padomju prospekta līdz zvejnieku artelim „Boļševiks” iekopa Jaunlaulāto parku, kuru mūsdienās izmanto suņu pastaigām. Jūras piekrastē trīs kilometru garā joslā tika radīti Latvijā lielākie dēstītie stādījumi. Liepājas mežniecībā radīja kokaudzētavu labiekārtošanas vajadzībām. Decembrī apstiprināja Liepājas galvenā arhitekta Vītoliņa sastādīto Arhitektūras projektēšanas uzdevumu piecstāvu dzīvojamās ēkas būvniecībai Ļeņina 4/6 un Radio ielā 11/13 (57): nama pirmajā stāvā paredzēja veikalus, bet divu un trīs istabu dzīvokļiem – pieslēgumu centrālajai apkurei, ūdensvadam, kanalizācijai un gāzesvadam. Celtnieku ielā 6/8 iedalīja zemesgabalu Latvijas Republikāniskā Radio centra

televīzijas retranslācijas stacijas izveidei. Tirdzniecības osta atsāka darbību. Grīzupes ielā uzcēla dzelzsbetona konstrukciju rūpnīcu, un tā veicināja celtniecības industrializāciju, rūpniecības uzņēmumu un dzīvokļu būvniecību, taču strauji pazeminājās ēku vizuālā un tehniskā kvalitāte. Pāri Tirdzniecības kanālam izveidoja koka tiltu uz pāļiem (60), bet metāla tiltu demontēja.

1957. gadā PSRS Transporta ministrijas celtniecības organizācija „Moststroj” (*Мостстрой*) (61) uzsāka tramvaja dzelzsbetona tilta būvniecību. Pilsētas labiekārtošanas darbu plānā (58) paredzēja Raiņa un Ventpils ielas parkos iestādīt kokus un izvietot soliņus, izstrādāt plānojumu parkam pie Zvejnieku alejas (kopš 1955), izvietot soliņus skvēros Republikas un Kr. Valdemāra ielu stūrī, pie Uzvaras un Raiņa ielām, kā arī Tirdzniecības kanāla krastmalā iestādīt 25 kokus, izvietot soliņus un ierīkot zālienu. Pieminekļa būvniecības tehnisko uzraudzību veica Celtniecības un arhitektūras nodaļas vadītājs Vītolnieks (58). Piejūras parkā līdz 15. aprīlim uzbūvēja sabiedrisko tualeti, bet līdz 1. jūnijam uzstādīja tēlnieka Raimonda Muzikanta (1924–2014) 1956. gadā izgatavoto strūklaku „Zivis”. Liepājas aizstāvju pieminekļa uzstādīšanai apstiprināja tāmes (63). Projektēšanas institūta „Latgiprogorstroj” arhitekti, izmantojot trīsstāvu 27 dzīvokļu ēkas tipa projektu I-430-2, izstrādāja nama Kuršu ielā 11/13 (59) piesaisti. Primitīvās būvformas sabiedrisko celtnu fona apbūvei izraisīja iedzīvotājos negatīvas emocijas (9).

Liepājas Vispārējais Teritoriālais Celtniecības trests (turpmāk tekstā LVTCT) Uzvaras laukuma malā uzbūvēja arhitekta Andreja Aivara (1909–1975) projektēto sabiedrisko ēku (Ļeņina ielā 14), kurā vēlāk izvietoja Liepājas pedagoģisko institūtu (64). Liepājas galvenā arhitekta Vītolnieka vadītā komisija 1957. gada 16. decembrī pieņēma namu ekspluatācijā.

1958. gada 16. maijā Liepājā kā patstāvīga saimnieciska apvienība sāka darboties Kultūras un atpūtas parks. 1. jūnijā atklāja avioliņiju Liepāja–Rīga. Darbību sāka pasažieru lidosta un sanatorija „Liepāja” – otrā ievērojamākā jūras kūrvieta Latvijā. Raiņa parku labiekārtoja, bet Piejūras parku turpināja paplašināt (65) un pārveidot, to apbūvējot – Celtniecības un arhitektūras nodaļas vadītāja Vītolnieka uzraudzībā (62) rudenī uzcēla kinoteātri “Dzintars” (5). Liepājā 16. jūlijā sāka izbūvēt centralizētu ūdensvadu, kura celtniecībā kopš augusta iesaistīja pilsētas lielākos uzņēmumus. Ierīkoja kanalizāciju, cēla individuālās dzīvojamās mājas (8). Liepājas eļļas fabrikā sāka būvēt eļļas ekstrakcijas cehu.

1959. gadā dzīvojamo ēku un katlu mājas celtniecībai Vītolu ielā (67) apstiprināja projektēšanas uzdevumu, bet institūtā „Latgiprogorstroj” sagatavoja finanšu aprēķinus (8). Piejūras parku turpināja paplašināt un labiekārtot: Kultūras nodaļai (vadītāja Balode) līdz 1. aprīlim bija jāgatavo projekts atrakciju ierīkošanai, bet līdz 1. jūlijam jānodrošina lasītavas izbūve (68). Lietišķās mākslas skolā (direktors Možeiks) līdz 1. aprīlim izstrādāja Komjaunatnes laukuma skvēra labiekārtojuma projektu. Raiņa parkā uzstādīja izpletņu lēcēju torni, bet Kolhoznieku ielā turpināja izbūvēt otro kanalizācijas kolektoru. Paredzēja uzbūvēt arī glābšanas staciju, zivju veikalu un veļas mazgātavas.

Laukumu starp pedagoģisko institūtu un Lauksaimniecības mašīnu rūpnīca dzīvojamo namu iecerēja līdz 1. maijam labiekārtot, bet Uzvaras laukumu – līdz 1960. gada 1. jūlijam, jo līdz 1960. gadam vajadzēja sakārtot veikalu un sabiedrisko uzņēmumu skatlogus un uzstādīt gaismas reklāmas. Cimdeniekos maijā atklāja Liepājas lidostu. Grobiņas šosejas abās pusēs iestādīja kokus un uzsvēra iebraukšanu Liepājā. Elektriskajam apgaismojumam uzstādīja dzelzsbetona balstus. Kokapstrādes kombinātā „Baltija” uzbūvēja Liepājā pirmo ūdens attīrīšanas staciju (jauda 73 m³/st.) (Gintners, 2004: 56). 21. jūlija ielā 17/23 un Pļavu ielā 7 iedalīja zemesgabalu Liepājas celtniecības skolas Nr. 3 būvniecībai (69). Komunālajā ielā 10/16 un Sofijas ielā 2/6 paredzēja celt viesnīcu (70). LVTCT Liepājā uzbūvēja bērnu slimnīcu un ķirurģijas korpusu (71). Siena tirgus laukuma nosaukumu likvidēja, ēku numerācija veidoja Kuršu ielai turpinājumu (72). Dzīvojamās ēkas Ļeņina ielā 12 divas sekcijas līdz 8. jūlijam pieņēma ekspluatācijā. Jaunizveidotā kafejnīca Ļeņina ielā 16/22 oktobrī ieguva nosaukumu „Kaija”. Liepājas garnizons bez līguma noslēgšanas bija sācis Flotes oficeru namam izmantot agrāko Latviešu biedrības namu Uzvaras laukumā 5/7 (74). No 1959. gada 1. oktobra uz pieciem

gadiem tika noslēgts ilgtermiņa īres līgums, taču īres maksu neiekasēja, ņemot vērā ģimenes iekas. Novembrī apstiprināja tāmi (6) četrstāvu universālveikala ēkas Ļeņina ielā 1/5 darba zīmējumu izstrādei (75).

Liepājā darbu uzsāka silikātķieģeļu rūpnīca (Gintners, 2004: 56). No padomju republikām iebraukušo strādnieku izmitināšanai sāka būvēt vienveidīgas ķieģeļu daudzstāvu dzīvojamās ēkas, kurās cilvēka utilitāro vajadzību apmierināšanai paredzēja mazgabarīta dzīves telpu – divu vai trīs istabu dzīvokļus, ignorējot estētiskās un sociālās vajadzības. Decembrī kvartālā starp Eduarda Veidenbauma, Pļavu, 21. jūlija (kopš 1940, tagad Klāva Ukstiņa) un Siena ielu iedalīja zemesgabalus dzīvojamo ēku celtniecībai Siena ielā 7, 9, 11 un 21. jūlija ielā 1 un 3 (76). Siena ielu paplašināja, nojaucot ēkas, tādēļ septiņām ģimenēm ierādīja citas dzīvojamās telpas. Vītolu ielas sagraudās apbūves vietā sākotnēji iecerēja iekopt stādījumus, lai centra apbūvi saistītu ar parku. Novembrī apstiprināja tāmi, un Vītolu ielā uzcēla trīspadsmit piecstāvu dzīvojamās namus (1958–1959, arh. Arvīds Blauberģs (dz. 1906)). Ja pirmie nelielie dzīvojamie rajoni nedaudz iekļāvās pilsētu apbūvē, tad ap 1960. gadu uzsāka masveida dzīvojamo namu būvniecību. Liepājā ieviesa pierobežas režīmu: iebraukšanai pilsētā bija nepieciešama atļauja, pludmales apmeklējuma laiku ierobežoja (73).

Liepājai izstrādāja projektu pirmās kārtas celtniecībai 1959.–1965. gadam (1959, arh. Pāvels Seļeckis (1913–1971) un Irēna Rubauska (dz. 1930)). Pāri Tirdzniecības ostas kanālam uzbūvēja tramvaja tiltu (1960) un koka pāļu tiltu 1963. gadā nojauca. Jaunajā Ostmalā izveidoja Parādes laukumu, taču 1958. gadā aizkavējās Liepājas aizstāvju pieminekļa (1960, arh. Jānis Līcītis, tēln. Egons Zvirbulis (1907–1986)) māla etalona izveide kombinātā „Māksla” (direktors Rindulis). Bronzas figūru iecerēja izgatavot līdz 1959. gada 1. aprīlim un pieminekli atklāt 1. maijā (66), taču atklāšanas svinības notika 1960. gadā.

Secinājumi

Četrdesmitajos gados Liepājā padomju darbinieku un partijas pārstāvju vadībā ar vietējo iedzīvotāju un karagūstekņu līdzdalību uzsāka kara sekas likvidāciju – vāca drupas un labiekārtoja pilsētu, iekopjot stādījumus. Vēlāk atjaunošanas darbus organizēja plānveidīgi, masveidā iesaistot armijas kareivjus un uzņēmumu strādniekus. Vides labiekārtojuma kvalitāte bija zema. Kopš 1945. gada oktobra padomju valdības norādījumus Liepājā sāka pildīt ievēlēts Padomes priekšsēdētājs: pašvaldība pieņēma un īstenoja lēmumus valdības un armijas interesēs.

Pēckara pirmajos gados tautsaimniecībai nozīmīgi kultūras, ārstniecības, ražošanas un transporta objekti – dzelzceļš, ostas, sabiedriskais transports – nonāca padomju iestāžu un armijas pārvaldībā. Liepājā uzsāka nacionalizēto un varas iestāžu pārņemto īpašumu inventarizāciju un ar ražošanu un transportu saistītu objektu atjaunošanu. Vietējos iedzīvotājus iesaistīja ražošanas veicināšanai.

Liepāja kļuva par republikas nozīmes pilsētu, kurā mehāniski palielināja iedzīvotāju skaitu. Pilsētā dibināja partijas pirmorganizācijas, izraisīja mākslīgu iniciatīvu administratīvi-politiskā dalījuma izmaiņām, lai ietekmētu pilsētībūvnieciskus risinājumus. Sociāli-ekonomisko specializāciju izpostītās Liepājas atjaunošanai un perspektīvai attīstībai noteica viesarhitekts, kurš izstrādāja padomju valdības interesēm atbilstošu plānojuma shēmu. Vietējie arhitekti, sekojot diktātam, izstrādāja plānojumu „Celtniecības kompleksajai shēmai 1946.–1950. gadam”, kurā norādīja atjaunojamās ēkas un jauncelamos sabiedriskos objektus. Karadarbības laikā cietušo apbūvi pilsētas centrā nevis atjaunoja, bet galvenokārt nojauca. Saskaņā ar padomju valdības intereses lobējošu shēmu, izstrādāja pirmos pilsētvides rekonstrukcijas projektus transporta atjaunošanai, lai nodrošinātu strādājošiem satiksmi starp ražotnēm un dzīvesvietu. Labiekārtošanas darbos iesaistīto vietējo ļaužu un kareivju veikumu kontrolēja ienācēji. Sāka apzināt ar revolucionāro pagātni un Tēvijas kara notikumiem saistītos vēstures pieminekļus. Dzīvojamā fonda atjaunošanas lēnais temps neatbilda rūpniecības straujajai attīstībai. Pilsētas

centrā būvējamiem objektiem sāka izstrādāt tehnisko dokumentāciju, izveidoja vadlīnijas piecdesmitajos gados veicamajiem pasākumiem.

Piecdesmitajos gados uzsāka būvniecību atbilstoši izstrādātajai shēmai: sociālisma ideoloģijas ietekmē rekonstruēja laukumus, paplašināja ielas un tās pārvērta par maģistrālēm. Uzsāka sabiedrisko ēkas un dzīvojamo namu būvniecību. Viesarhitekti noteica pilsētvides estētiku un labiekārtojumu. Liepāja ieguva sociālisma ideoloģijai atbilstošu vizuālo tēlu.

Summary

On June 17, 1940 the Soviet Army came into the Republic of Latvia and on July 21 the Soviet military power was restored. On August 5 Latvia was included in the Union of Soviet Socialist Republics. Nationalization of properties and houses was started. During World War II the inhabitants' peaceful life was interrupted by German aviation onslaught directed towards Liepaja on June 22, 1941. The German air raid from June 25 to 27 destroyed the buildings in the Exchange Square. In 1942 the centre building around the Rose Square and the Great Street was razed. After the battlefield operation on October 9–10, 1944 the troops of the German Army group “North” got into the encirclement or in the “Courland Cauldron.” The front line was made thirty kilometres southwards from Liepaja. On December 14 and 21–22 during the Soviet air raid the “City Hotel,” museum building in the Allée Square, buildings in Peldu Street and Kurhaus Avenue were destroyed.

During the first post-war years war consequences were eliminated in the cities of Latvia: factories, public utilities and transport were restored and reconstructed. Master-plans or schemes, appropriate to socialism ideology, were developed for the reconstruction of the destroyed city buildings. The centre planning and construction was changed: wide streets and squares of a regular, symmetric planning were created for the placement of Lenin's monument. The urban development in Latvia Soviet Socialist Republic was regulated by the regulations of urban development and building unified for the whole Soviet Union. The all-union standard projects were planned to be used in building.

On May 10, 1945 the first Soviet employees' operative group arrived in Liepaja. The Executive Committee of Liepaja City Board started its work. Liepaja became the city and regional centre of republican significance. Liepaja was divided into 26 departments and the technical headquarters were established. The renovation work was started, which starting from July 31 was organized step by step. Work groups of repairs and renovations were established, the work plan of development was made, the inventory was carried out for the plantings of trees and bushes, plans were made. In 1946 the traffic from the Victory (now Rose) Square to Naval Port and railway station was provided by a bus and tram. 84,000 people lived in Liepaja. The trade port, industry and railway hub promoted the increase of population. The Council of Ministers of LSSR encouraged to change the administrative-territorial division of Liepaja and to create three districts in Liepaja: in the northern part – the first district named after Stalin, in the central part – the second district named after Kirov, but in the south – the third district named after Lenin. It was considered that bringing party organizations closer to the workers' districts will promote the work in factories and development of Liepaja. Vitaly Ivanov (1909–1964), the architect of the Republican architecture-planning workshop, worked out proposals for the development of Liepaja planning. It was planned to increase the population of Liepaja to 150,000 in 15–20 years. The social-economic specialization was supported – development of industry and transport. The main streets were widened up to 30–35 metres and transport highways were made. The formation of the administrative centre around the Victory Square was started. Blocks of flats (1945–1955) were built in blocks of a perimeter building. For residential building the percentage ration was preserved – three to four-storey buildings 35%, two-storey buildings 30%, and one-storey blocked and individual buildings 35%. The norm of the accepted residential area was 12 m², but in the first round – 9 m². The Parade Ground was made and permanent rostrums were erected.

In the first half of the fifties the style of the built gorgeous buildings was determined by the idea to create architecture that would be “socialistic in the content and national in the form.” However, most of the people lived in communal flats and dormitories. The problem of flats became very topical and construction was industrialized. Building of residential neighbourhoods and public objects was started. An urban environment appropriate to socialism ideology was created.

Literatūra un avoti

1. Gintners J. (2004). *Liepājas gadsimti*. Liepāja: Liepājas muzejs.

Padomju valdības dokumenti

2. Latvijas PSR Tautas Komisāru Padomes 1944. gada 20. novembra rezolūcija Nr. 1077 „Par pieminekļa uzstādīšanu bojā gājušajiem Liepājas aizstāvjiem” (*О возведении памятника погибшим защитникам города Лиепая*).

3. Latvijas PSR Tautas Komisāru Padomes 1945. gada rīkojums „Par peldu iestāžu pārņemšanu Latvijas PSR Kūrorta pārvaldes pakļautībā” (*О передаче водолечебницы курортному управлению Латвийской ССР*).
4. Latvijas PSR Ministru Padomes 1952. gada 14. maija lēmums Nr. 689 „Par Padomju Nama būvniecību Liepājā” (*О строительстве Дома Советов в городе Лиеная*).
5. Latvijas PSR Ministru Padomes 1957. gada 5. jūlija rīkojums Nr. 1120-p „Par vasaras kinoteātra celtniecību Liepājā”.
6. Latvijas PSR Ministru Padomes 1957. gada 4. decembra lēmums Nr. 573 „Par celtniecības projektu un tāmju izskatīšanas un apstiprināšanas kārtību” (*О порядке рассмотрения и утверждения проектов и смет по строительству*).
7. Latvijas PSR Ministru Padomes 1958. gada 18. februāra lēmums Nr. 79-13.
8. Latvijas PSR Ministru Padomes 1958. gada 24. marta lēmums Nr. 152 „Par individuālo dzīvojamo māju celtniecības attīstību Latvijas PSR 1959.–1960. gadā” (*О развитии индивидуального жилищного строительства в Латвийской ССР на 1959–1960 гг.*).
9. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве».
10. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 31 июля 1957 года № 931 «О развитии жилищного строительства в СССР».

Liepājas zonālā Valsts arhīva (LZVA) materiāli

11. Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1945. gada 24. jūlija lēmumu Nr. 33 „Par Liepājas pilsētas attīrīšanu no gruvešiem” (*Об очистке города Лиеная от развалин*). LZVA. 290. 1. 4. 38.
12. Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1945. gada 7. augustā lēmums Nr. 63 „Par Civilās-gaisa flotes lidostas izveidi Liepājā” (*Об организации Лиенайского аэропорта Гражданско-Воздушного Флота*). LZVA. 290. 1. 5. 22.
13. Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1945. gada 21. augusta lēmums Nr. 97 „Par peldu iestādes pārņemšanu Latvijas PSR Kūrorta pārvaldes pakļautībā” (*О передаче водолечебницы курортному управлению Латвийской ССР*). LZVA. 290. 1. 5. 75.
14. Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1945. gada 7. septembra lēmums Nr. 140 „Par aizsargzonas izveidi pie dzelzceļa tilta pār kanālu un ūdenssūkņa” (*Об установлении запретной зоны в районе железно-дорожного моста через городской канал и водокачки*). LZVA. 290. 1. 6. 25.
15. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 2. oktobra lēmums Nr. 178 „Par pilsētas ielu elektrisko apgaismojumu” (*Об электроосвещении улиц города*). LZVA. 290. 1. 7. 21.
16. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 2. oktobra lēmums Nr. 191 „Par izcenojumu apstiprināšanu peldu iestādes pakalpojumiem” (*Об утверждении расценок пользования водолечебницей*). LZVA. 290. 1. 7. 45.
17. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 9. oktobra lēmums Nr. 193 „Par izmaiņām Liepājas pilsētas padomes sastāvā” (*Об изменениях в составе исполкома Лиенайского городского Совета*). LZVA. 290. 1. 7. 51.
18. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 9. oktobra lēmums Nr. 194 „Par Liepājas Zivju rūpnīcas nostiprināšanu Tirdzniecības ostas akvatorijas teritorijā un papildus zemesgabala iedalīšanu /Zivju kombināta celtniecības attīstībai/” (*О закреплении за Лиенайским Рыбзаводом территории акватории торговой гавани и дополнительном выделении ему земельного участка /для развития строительства Рыбокомбината/*). LZVA. 290. 1. 7. 52.
19. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 9. oktobra lēmums Nr. 198 „Par pilsētas sanitārās caurlaides atjaunošanu” (*О восстановлении санпропускников города*). LZVA. 290. 1. 7. 59.
20. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 9. oktobra lēmums Nr. 200 „Par 1941. gada cīņās ar vācu fašistu okupantiem bojāgājušo Liepājas pilsētas aizstāvju pārapbedīšanu Brāļu kapos” (*О переносе павших защитников г. Лиеная в борьбе с немецко-фашистскими оккупантами в 1941 г. на братское кладбище*). LZVA. 290. 1. 7. 61.
21. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 3. novembra obligātais lēmums Nr. 246 „Par tramvaja izmantošanas kārtību Liepājā” (*О порядке пользования трамваем в городе Лиеная*). LZVA. 290. 1. 7. 148.
22. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 5. novembra lēmums Nr. 250 „Par pilsētas radiofikāciju” (*О радиофикации города*). LZVA. 290. 1. 8. 11.
23. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 12. novembra lēmums Nr. 282 „Tramvaja līnijas izbūves otrā kārtā” (*Строительство трамвайного пути второй очереди*). LZVA. 290. 1. 8. 44.
24. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada novembra lēmums Nr. 294 „Par bērnu namu atvēršanu” (*Об открытии детских домов*). LZVA. 290. 1. 8. 80.
25. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 20. novembra lēmums Nr. 329 „Par atbildību zaļo stādījumu aizsardzībai namu pārvalžu teritorijās un tām pieguļošajās ietvēs, ielās un

- šķērsielās” (*Об ответственности за охрану зеленых насаждений на территории домовладений и на прилегающих к ним тротуарах, улицах и переулках*). LZVA. 290. 1. 8. 120.
26. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 20. novembra lēmums Nr. 334 „Par pieminēkļa uzstādīšanu bojāgājušajiem Liepājas pilsētas aizstāvjiem” (*О возведении памятника погибшим защитникам города Лиеная*). LZVA. 290. 1. 8. 126.
 27. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1945. gada 21. decembra lēmums Nr. 399 „Par neatliekamiem Liepājas pilsētas labiekārtošanas pasākumiem” (*О неотложных мероприятиях по благоустройству города Лиенау*). LZVA. 290. 1. 9. 141.
 28. Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1946. gada 18. janvāra lēmums Nr. 62 „Par autobusu satiksmes atklāšanu pilsētā” (*Об открытии автобусного сообщения в городе*). LZVA. 290. 1. 11. 100.
 29. Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1946. gada 8. februāra lēmums Nr. 123 „Par 5 km garas tramvaja līnijas no Uzvaras laukuma līdz Karostai atjaunošanas otrās kārtas pabeigšanu” (*Об окончании восстановления второй очереди трамвайной линии от площади Узварас до Кара оста, протяженностью 5 километров*). LZVA. 290. 1. 12. 67.
 30. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1946. gada 15. februāra lēmums Nr. 203 „Par zemesgabalu iedalīšanu individuālai būvniecībai Liepājas pilsētas teritorijā” (*Об отводе земельных участков для индивидуальных застройщиков на территории гор. Лиеная*). LZVA. 290. 1. 12. 112.
 31. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1946. gada 24. aprīļa lēmums Nr. 451 „Par LPSR Ministru Padomes un Komunistiskās (boļševiku) partijas pilsētas komitejas 1946. gada 1. marta lēmuma „Par izmaiņām pilsētas izpildkomitejas padomes 1946. gada 9. janvāra lēmumā Nr. 21 „Par Liepājas pilsētas rajonēšanu”, „atcelšanu” (*Об отмене решения исполкома Лиенайского городского Совета и ГК КП /б/ Латвии от 1 марта 1946 г. за № 270 «Об изменении решения исполкома городского Совета от 9 января 1946 г. за № 21 «О районировании города Лиеная»*)). LZVA. 290. 1. 15. 149.
 32. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1946. gada 16. augusta lēmums Nr. 850 „Par Liepājas pilsētas ģenerālā plāna skices risinājuma izskatīšanu” (*О рассмотрении эскизного решения схемы генерального плана города Лиеная*). LZVA. 290. 1. 19. 42.
 33. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1946. gada 23. augusta lēmums Nr. 880 „Par pasākumiem laukuma Rīgas un Brīvības ielu stūrī iekārtošanu parādēm” (*О мероприятиях по благоустройству площади для парадов на углу улиц Ригас и Бривибас*). LZVA. 290. 1. 19. 112.
 34. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1946. gada 23. augusta lēmums Nr. 881 „Par Rīgas–Lielās ielas labiekārtošanas pasākumiem” (*О мероприятии по благоустройству улиц: Ригас–Лиела*). LZVA. 290. 1. 19. 114.
 35. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1947. gada 19. aprīļa lēmums Nr. 331 „Liepājas komunālās saimniecības pasākumu apstiprināšana 1947. gada II kvartālam” (*Утверждение мероприятия по коммунальному хозяйству города Лиеная на II-й квартал 1947 года*). LZVA. 290. 1. 31. 64.
 36. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1947. gada 23. maija lēmums Nr. 484 „Par celtniecības izvietojuma Liepājā 1946.–1950. gadā shēmas apstiprināšanu” (*Об утверждении схемы размещения строительства в г. Лиеная на 1946–1950 гг.*). LZVA. 290. 1. 32. 104.
 37. Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Liepājas pilsētas komitejas un Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1947. gada 27. maija nolikums Nr. 4 „Par Liepājas pilsētas rajonēšanu” (*О районировании города Лиеная*). LZVA. 290. 1. 32. 126.
 38. Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Liepājas pilsētas komitejas un Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1947. gada 27. maija vēstule Nr. 9/605 Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālās Komitejas sekretāram Jānim Kalnbērziņam un LPSR Ministru Padomes priekšsēdētājam Vīlim Lācim. LZVA. 290. 1. 32. 141.
 39. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1947. gada 25. jūlija lēmums Nr. 675 „Par Sarkanarmijas ielas posma pie Liepājas pilsētas elektrostacijas rietumu robežas slēgšanu” (*О закрытии Красноармейской улицы в пределах примыкания её к западной границе Лиенайской ГЭС*). LZVA. 290. 1. 34. 152.
 40. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1947. gada 19. decembra lēmums Nr. 1084 „Par Kara pilsētiņas teritorijas pasludināšanu par slēgtu” (*Об объявлении территории военного городка запретной зоной*). LZVA. 290. 1. 39. 88.
 41. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1948. gada 26. marta lēmums Nr. 145 „Par pilsētas galveno maģistrāļu un laukumu rekonstrukciju”. LZVA. 290. 1. 48. 110.
 42. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1948. gada 2. aprīļa obligātais lēmums Nr. 158 „Par parku, dārzu, bulvāru, skvēru, kāpu un citu Liepājas atpūtas vietu stādījumu aizsardzību un uzturēšanu kārtībā” (*Об охране зеленых насаждений и поддержания в парках, садах, бульварах, скверах, на дюнах и прочих местах отдыха в городе Лиеная*). LZVA. 290. 1. 49. 4.

43. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1948. gada 4. jūnija lēmums Nr. 291 „Par pilsētas tilta pār tirdzniecības ostu stāvokli” (*О состоянии городского моста через торговую гавань*). LZVA. 290. 1. 51. 44.
44. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1948. gada 31. jūlija lēmums Nr. 394 „Par tramvaja apvedceļa Uzvaras laukumā pieņemšanu ekspluatācijā” (*О принятии в эксплуатацию обводного трамвайного пути на площади Узварас*). LZVA. 290. 1. 52. 141.
45. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1949. gada 4. marta lēmums Nr. 102 „Par labiekārtošanas pasākumu veikšanu Liepājas pilsētā 1949. gadā” (*О проведении мероприятий по благоустройству города Лиеная в 1949 году*). LZVA. 290. 1. 70. 4.
46. Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Liepājas komitejas birojs un Liepājas pilsētas Padomes izpildkomitejas 1949. gada 28. jūlija apvienotās sēdes lēmums Nr. 495 „Par Liepājas saimniecības atjaunošanas un attīstības plāna projektu 1950. gadam” (*О проекте плана восстановления и развития хозяйства города Лиеная на 1950 год*). LZVA. 290. 1. 82. 3.
47. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1949. gada 30. decembra lēmums Nr. 955 „Par pilsētas ielu un laukumu labiekārtošanas četru mēnešu plānu – no 1950. gada 1. janvāra līdz 1. maijam” (*О четырехмесячном плане – с I-ого января по I-ого мая 1950 года благоустройства некоторых улиц и площадей города*). LZVA. 290. 1. 96. 52.
48. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1950. gada 21. aprīļa lēmums Nr. 295 „Par plānošanas uzdevuma apstiprināšanu tilta projektēšanai pār tirdzniecības ostas kanālu Liepājā” (*Об утверждении планового задания на проектирование моста через канал торговой гавани в городе Лиеная*). LZVA. 290. 1. 104. 213.
49. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1951. gada 3. augusta lēmums Nr. 436 „Par labiekārtošanas darbu gaitu Liepājas pilsētā” (*О ходе работ по благоустройству города Лиеная*). LZVA. 290. 1. 124. 12.
50. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1952. gada 18. janvāra lēmums Nr. 47 „Par pilsētas parku, skvēru un bulvāru labiekārtošanas pasākumu plānu” (*О плане мероприятий по благоустройству города /парки, скверы, бульвары и др./*). LZVA. 290. 1. 133. 177.
51. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1952. gada 16. maija lēmums Nr. 313 „Par zemesgabala iedalīšanu Padomju Nama būvniecībai” (*Об отводе земельного участка под строительство дома Советов*). LZVA. 290. 1. 137. 108.
52. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1955. gada 11. marta lēmums Nr. 120 „Par Liepājas labiekārtošanas darbu plāna apstiprināšanu 1955. gadam” (*Об утверждении плана работ по благоустройству города Лиеная на 1955 год*). LZVA. 290. 1. 182. 16.
53. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1955. gada 8. aprīļa lēmums Nr. 212 „Par pieminēkļu celtniecību 1905. gada revolūcijas cīnītājiem un Liepājas pilsētas aizstāvjiem 1941.–1945. gada Tēvija kara laikā” (*О строительстве памятников борцам революции 1905 года и защитникам города Лиеная в период Отечественной войны 1941–1945 гг.*). LZVA. 290. 1. 183. 131.
54. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1955. gada 9. decembra lēmums Nr. 659 „Par Piejūras parka koncertestrādes no Labiekārtošanas un dārzkopības kantora bilances pārņemšanu pilsētas izpildkomitejas Kultūras nama bilancē” (*О передаче концертной эстрады в Приморском парке с баланса конторы благоустройства и садоводства на баланс Дома культуры Горисполкома*). LZVA. 290. 1. 191. 59.
55. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1956. gada 13. aprīļa lēmums Nr. 203 „Par Piejūras parka paplašināšanu Liepājā” (*О расширении Приморского парка в городе Лиеная*). LZVA. 290. 1. 199. 13.
56. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1956. gada 5. oktobra lēmums Nr. 438 „Par Meža un dārza dienu organizēšanu Liepājas pilsētā 1956. gada rudenī” (*О проведении Дня леса и сада в г. Лиеная в осенний период 1956 года*). LZVA. 290. 1. 205. 16.
57. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1956. gada 14. decembra lēmums Nr. 568 „Par zemes gabala Ļeņina ielā 4/6 un Radio ielā 11/13 iedalīšanu Liepājas Jūras tirdzniecības ostas pārvaldes dzīvojamās ēkas būvniecībai” (*О выделении земельного участка по ул. Ленина № 4/6 и ул. Радио № 11/13 под строительство жилого дома Управлению Лиенайского Морского Торгового порта*). LZVA. 290. 1. 204. 149.
58. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 8. februāra lēmums Nr. 58 „Par Liepājas labiekārtošanas darbu plāna apstiprināšanu 1957. gadam” (*Об утверждении плана работ по благоустройству города Лиеная на 1957 г.*). LZVA. 290. 1. 215. 11.
59. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 8. februāra lēmums Nr. 63 „Par zemesgabala iedalīšanu Komunālās saimniecības nodaļai dzīvojamās ēkas celtniecībai” (*О выделении земельного участка Отделу Коммунального хозяйства под строительство жилого дома*). LZVA. 290. 1. 215. 35.
60. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 20. marta rīkojums Nr. 40-p (par koka tilta sagatavošanu ledlauža darbībai ledus iešanas laikā). LZVA. 290. 1. 213. 109.

61. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 17. jūlija rīkojums Nr. 117/p (par jauna tilta būvniecību pāri Tirdzniecības kanālam). LZVA. 290. 1. 213. 296.
 62. Liepājas pilsētas darbaļaužu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 24. jūlija rīkojums Nr. 126/p (par vasaras kinoteātra būvniecību Liepājā). LZVA. 290. 1. 213. 309.
 63. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 31. jūlija rīkojums Nr. 131/p (par tāmes apstiprināšanu pieminekļa uzstādīšanai). LZVA. 290. 1. 213. 318.
 64. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1957. gada 16. decembra rīkojums Nr. 246/p (par Valsts komisijas norīkošanu Liepājas pedagoģiskā institūta ēkas pieņemšanai ekspluatācijā). LZVA. 290. 1. 213. 568.
 65. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1958. gada 11. aprīļa lēmums Nr. 161 „Par Piejūras parka paplašināšanu līdz zvejnieku arteļa „Boļševiks” robežām” (*О расширении Приморского парка до границ участка рыболовецкой артели «Большевик»*). LZVA. 290. 1. 237. 16.
 66. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 2. janvāra lēmums Nr. 9 „Par Liepājas aizstāvju no vācu fašistiem 1941. gadā pieminekļa būvniecības gaitu” (*О ходе строительства памятника защитникам города Лиеная от фашистских захватчиков в 1941 году*). LZVA. 290. 1. 252. 43.
 67. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 2. janvāra lēmums Nr. 10 „Par projektēšanas uzdevuma un finansu aprēķinu koptāmes apstiprināšanu Pilsētas izpildkomitejas dzīvojamo ēku būvniecībai Liepājā, Vītolu ielā” (*Об утверждении проектного задания и сводного сметно-финансового расчёта на строительство жилых домов для Горисполкома города Лиеная по ул. Витолу*). LZVA. 290. 1. 252. 45.
 68. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 27. februāra lēmums Nr. 66 „Par stāvokli un Padomju Latvijas 20. gadskārtas pasākumiem Liepājas labiekārtošanai” (*О состоянии и мерах по дальнейшему благоустройству города Лиеная к XX годовщине Советской Латвии*). LZVA. 290. 1. 253. 101.
 69. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 27. februāra lēmums Nr. 86 „Par zemesgabala iedalīšanu Latvijas republikāniskās darba rezervju pārvaldes mācību korpusa un kormītnu ēku celtniecībai” (*О выделении земельного участка Латвийскому республиканскому управлению трудовых резервов под строительство зданий учебного корпуса и общежития*). LZVA. 290. 1. 253. 183.
 70. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 27. marta lēmums Nr. 150 „Par zemesgabala iedalīšanu viesnīcas celtniecībai” (*О выделении земельного участка под строительство здания гостиницы*). LZVA. 290. 1. 254. 197.
 71. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 15. maija lēmums Nr. 204 „Par bērnu slimnīcas kompleksa celtniecības gaitu” (*О ходе строительства комплекса детской больницы*). LZVA. 290. 1. 256. 19.
 72. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 15. maija lēmums Nr. 221 „Par Siena Tirgus laukuma nosaukuma maiņu” (*О переименовании площади Сиена Тиргус*). LZVA. 290. 1. 256. 60.
 73. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 24. jūlija lēmums Nr. 319 „Par pierobežas režīmu Liepājas pilsētas teritorijā” (*О пограничном режиме на территории города Лиеная*). LZVA. 290. 1. 258. 80.
 74. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 9. oktobra lēmums Nr. 443 „Par Flotes oficiēru nama Uzvaras laukumā 5/7 pārņemšanu pārvaldīšanā” (*О домовладении занимаемом Домом офицеров флота на площади Узварас № 5/7*). LZVA. 290. 1. 44.
 75. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 27. novembra lēmums Nr. 521 „Par izmaksu tāmes apstiprināšanu jaunā universālveikala ēkas Liepājā, Ļeņina ielā 1/5 celtniecības darbu zīmējumiem” (*Об утверждении сводной сметы составленной по рабочим чертежам по строительству нового здания универсама в гор. по ул. Ленина 1/5*). LZVA. 290. 1. 262. 100.
 76. Liepājas pilsētas darbaļaužu deputātu Padomes izpildkomitejas 1959. gada 11. decembra lēmums Nr. 543 „Par zemesgabala iedalīšanu Zvejas flotes ekspedīcijas pārvaldes Liepājas bāzes dzīvojamo ēku celtniecībai” (*О выделении земельного участка Лиенайской базы флота Управления экспедиционного лова под строительство жилых домов*). LZVA. 290. 1. 263. 67.
- Liepājas pilsētas Būvvaldes arhīva materiāli*
77. Комитет по делам Архитектуры при Совете Министров СССР. «Инструкция по составлению комплексных схем размещения строительства 1946–50 гг.» 1 ноября 1946 года.
 78. Комитет по делам Архитектуры при Совете Министров СССР. Приказ № 891 от 7 ноября 1946 года.
 79. Управление по делам Архитектуры при Совете Министров Латвийской ССР. Приказ № 155 от 12 декабря 1946 года.
 80. Комитет по делам Архитектуры при Совете Министров СССР. Письмо № 82-3 от 21 февраля 1947 года «Управление по делам Архитектуры при Совете Министров Латвийской ССР».

81. Arhitektūras lietu pārvaldes pie Latvijas PSR Ministru Padomes Arhitektūras Padomes priekšnieka pienākumu izpildītāja Dmitrijeva 1947. gada 27. jūnija vēstule Nr. 747 Liepājas galvenajam arhitektam Vītolniekam.
82. Arhitektūras lietu pārvaldes pie Latvijas PSR Ministru Padomes Projektu un tāmju ekspertīzes biroja eksperta S. Razživina 1947. gada 19. septembra slēdziens par „Liepājas kompleksās celtniecības shēmu 1946.–1950. gadam”.
83. Arhitektūras lietu pārvaldes pie Latvijas PSR Ministru Padomes Arhitektūras Padomes 1947. gada 29. novembra protokols Nr. 54.
84. Круглов В. Г. Пояснительная записка к проекту детальной планировки центральной части города Лиенаи. Рига: Республиканский проектный институт Латвийской ССР, 1953 (ar atzīmi „slepens”).

TEKSTILA DOCĒTĀJU RADOŠĀ DARBĪBA KĀ PROFESIONĀLĀS KOMPETENCES PILNVEIDES ASPEKTS UN TĀS IETEKME UZ STUDIJU PROCESU

The Creative Activity of Textile Lecturers as an Aspect of Professional Competence Development and its Impact on Study Process

Māra Urdziņa-Deruma

Latvijas Universitāte
e-pasts: mud@lu.lv

Mārīte Kokina-Lilo

Latvijas Universitāte
e-pasts: mklilo@lu.lv

Lolita Šelvaha

Latvijas Universitāte
e-pasts: lolita.selvaha@lu.lv

Abstract. *The creative activity of lecturers teaching textile course of studies is an essential aspect of professional competence development, which acquires a special meaning in context of lifelong learning. The purpose of this study is to analyse, how the creative activity of lecturers improves their own professional competences as well as influences and motivates the creative activity of students during the process of acquisition of textile course of studies. The following research methods have been applied: case study, survey (N=36).*

The study analyses the impact of creative activity of lecturers on study process in nine textile courses of studies, the choice of graduation paper subject and its development as well as students' opinion about application of visual aids in the process of textile acquisition.

Results of the study suggest that the prospective students of home economics and technologies in most cases are aware of the fact that it is very important for the textile pedagogue to create his/her own textiles in order to motivate pupils. Students appreciate the creative activity of lecturers and draw inspiration from their creative works.

Keywords: *creative activity in textile, home economics and technologies, professional competences, textile lecturers.*

Ievads

Mājturības un tehnoloģiju skolotāju studijās, apgūstot tekstila tehnoloģiju studiju kursus, viens no centrālajiem komponentiem ir radošā darbība tekstilā. Savukārt tekstila pedagoga kompetenci viens no raksturojošiem komponentiem ir radoši darboties tekstilā, radīt radošus izstrādājumus (Urdziņa-Deruma, 2013).

Kreativitāte ir kompleksa un dinamiska vienība, kuru nosaka personas intelektuālās un psihiskās spējas, augstākajā izglītībā ir nepieciešams radīt apstākļus tās tālākai attīstībai kā profesionālās kompetences sastāvdaļai (Sekret, 2010). Kā vienu no ceļiem, lai veicinātu kreativitāti kā profesionālo kompetenci, I. Sekreta izvirza studentu informācijas kultūras paaugstināšanu. Studentiem jāapgūst zināšanas, prasmes un pieredze, lai varētu paaugstināt savu informācijas kultūru.

Mūsdienās pasaules interneta vidē ir ievietoti visdažādākās kvalitātes tekstildarbi, sākot no augstas kvalitātes mākslas vērtībām un beidzot ar krāsās un laukumos nesaskaņotiem, vāja tehniskā izpildījuma kvalitātes darbiem. Tādēļ ir svarīgi tekstila studijuursos rādīt kvalitatīvu uzskati: izstrādājumus un paraugus, lai studenti – topošie mājturības un tehnoloģiju skolotāji tiektos pēc kvalitatīviem darbiem, gan radot savus tekstildarbus, gan vadot skolēnu radošo darbu izveidi. Tekstila joma nepārtraukti attīstās, rodas jauni materiāli un tehnikas, kurus nepieciešams

apzināt, izmēģināt un radoši izmantot, lai studentus motivētu radošai darbībai. Tikpat svarīgi ir radoši darboties arī tradicionālajās tehnikās un materiālos, rast jaunus, laikmetīgus risinājumus. Tikai radošajā darbībā var gūt pilnīgu izpratni un prasmes attiecīgo materiālu un tehniku izmantošanā un lietošanā.

Helena Britta (Britt, 2013) Anglijā izpētījusi, ka tekstila dizaina programmu docētāju radošā praktiskā darbība pozitīvi ietekmē mācīšanu un attiecīgi studentu mācīšanos. Lai atvieglotu studentu izpratni par radošo praktisko darbību, pedagogiem ir pienākums būt atbilstoši radošai praktiskai pieredzei. Viņa izpētījusi, ka docētāji, balstoties uz savu pieredzi, sniedz vadlīnijas studentiem, ja viņi sastopas ar līdzīgām problēmām. Viņa arī norāda problēmas. Piemēram, daudzos gadījumos vairāk tiek novērtēta docētāju zinātniskā darbība nekā praktiskā un radošā darbība, docētājam ir sarežģīti atrast laiku radošai praktiskai darbībai, tās visbiežāk ir brīvdienas un nedēļas nogales. Cita problēma, ka augstskolas darbnīcās docētāji bieži tiek atrauti no praktiskās darbības.

Pētījuma metodoloģija

Pētījumā izmantotās metodes: gadījuma pētījums un anketēšana. Gadījuma pētījums izmantots, analizējot raksta autoru: M. Urdziņas-Derumas, M. Kokinas-Lilo un L. Šelvahas mācību uzskates līdzekļu radīšanas un izmantošanas pieredzi deviņu tekstila kursu un diplomdarbu vadīšanā Latvijas Universitātē topošajiem mājturības un tehnoloģiju skolotājiem.

Lai noskaidrotu Latvijas Universitātes studentu – topošo mājturības un tehnoloģiju skolotāju viedokli par vizuālās uzskates (tekstila izstrādājumu un paraugu) izmantošanu tekstila apgūvē, tika izveidota anketa, kurā tika ietverti viens atvērts, divi slēgtie un divi pusslēgtie jautājumi (Albrehta, 1998). Anketu aizpildīja 36 respondentes – topošās mājturības un tehnoloģiju, mājsaimniecības skolotājas.

Mācību uzskates līdzekļu izveide un izmantošana studijuursos

Tekstila studiju procesā, lai rosinātu studentus radošai darbībai, nemitīgi tiek papildināti uzskates materiāli. Docētāji visbiežāk darbus izstrādā vienatnē, bet ir izmantotas arī iespējas pilnveidot sevi ārzemju meistarū un docētāju vadītājās nodarbībās. Studiju kursā, kurā tiek apgūta batikā tehnika M. Kokinas-Lilo vadībā, uzskatei tika izstrādāti materiāli vaska batikā apvienojumam ar aušanas tehniku, tādējādi izmantojami arī kā uzskates materiāli tekstila kombinētajos darbos. Ideju strādāt pakāpeniskajā vaska batikā noteica šīs tehnikas retais izmantojums. Tā kā tās izveides procesā, atkārtoti krāsojot atsevišķus audumu laukumus, krāsas vaska lūzumos daļēji ieplūst arī iepriekš krāsotajos laukumos, tad pie līdzsvaroti izstrādātas kompozīcijas var panākt bagātīgu, viengabalainu iespaidu. Novērots, ka piemēri no grāmatām ir mazāk iespaidīgi kā reāli aptaustāmi paraugi. Pat paraugus ievietojot un rādot ieliktus polietilēna “kabatiņās”, interese par tiem zūd. Liela nozīme ir taustei, kura dod informāciju par materiālu un tā iespējām, kā arī dod emocionālo baudījumu. No pakāpeniskajā vaska batikā krāsotajiem audumiem tika sašūti tradicionāli maisiņi, kuru lences tika austas no blakus batikotajiem audumiem krāsotiem linu diegiem, līdz ar to nodrošinot krāsu saskaņu (skat. 1., 2. att.).

Šādi rokturi, kas ir austi kā audenes vai celaines, ir izturīgi un ilgi kalpo. Strādājot vaska batikā, svarīgi izvēlēties arī kompozīcijas tēmu, kuru daudzums ir neierobežoti plašs, bet mērķtiecīgi izvēlēta tā studentu darbos atklāj šīs tehnikas daudzveidīgās iespējas. Iespējams, ka šie radošie darbi studiju procesā, rosinājuši arī izvēlēties diplomdarba tēmu par šo tehniku vienai no šā gada diplomandēm Sabīnei Loginai (2015). Diplomdarba autore vaska batikā apguvei 9. klasē izveidoja paraugu komplektu (daļu no tiem skat. 3., 4., 5., 6. att.), kurā batikotie audumi tika papildināti ar dažādiem izšuvumdūrieniem, pērļu izšuvumiem. Daļa paraugu tika izmantoti kā aplikācijas, daļa iestrādāti praktiski lietojamās izstrādājumos un tāda pati daudzveidība bija vērojama diplomdarba aprobācijā tapušajos skolēnu tekstildarbos.



1., 2. attēls. M. Kokinas-Lilo batikotie auduma maisiņi.
Foto: M. Kokina-Lilo.



3., 4., 5., 6. attēls. Studentes Sabīnes Loginas izstrādātie batikas paraugi.
Foto: M. Urdziņa-Deruma.

Steidzīgajā dzīves ritmā, zibenīgajā informācijas ieguves laikā, vairums jauniešu labprātāk izvēlas tehnikas un tehniku variantus, kas ir ātri izpildāmi un kuros rezultāts ātri ieraugāms. Tāds tehnisks paņēmieni sietajā, locītajā un šūtajā batikā ir krāsošana mikroviļņu krāsnī. Autore literatūras avotos iepazīs ar šādu iespēju, bet tur konkrēti nebija norādīts krāsošanas režīms un laiks, kāds nepieciešams konkrētam materiālam – vilnai un zīdam vai kokvilnai un linam. Nācās eksperimentēt. Nevar vadīt kādu darbību, ja pats praktiski to neesi izmēģinājis un pārbaudījis iespējamus rezultātus, īpaši krāsas noturību. Šādi krāsojot iespējams iegūt pilnīgi atšķirīgu rezultātu no krāsošanas tradicionāli iemērcot audumu vienā vai vairākās krāsvielu vannās. Studenti parasti aizraujas ar šo krāsošanas metodi, jo iespējams panākt bagātīgu kontrastkrāsu salikumu un krāsošanas process ilgst tikai 4-6 min. Ierobežojošs ir tikai tilpums un masa, ko var ievietot mikroviļņu krāsnī.

Kā uzskate kompleksajos tekstildarbos tiek izmantoti arī no 3 pavedienu aukliņām autores veidotie paliktņi pārvietojami uz dažādu krāsu A4 formāta filciem (skat. 7., 8. att.). Ierosme šiem darbiem radās sakarā ar iespēju piedalīties izstādē „Konfektes” Šauļu Universitātē Lietuvā.

Tekstila studijās iekļauta arī aušanas tehnikas apguve. Tiek austas gan audenes un celaines, gan gobelēntehniku paraugi. Uzskatei tiek izmantots arī 9. attēlā redzamais gobelēns „Kreses”, kurš tapis, vērojot burvīgos krešu ziedus.



7., 8. attēls. M. Kokinas-Lilo darinātie paliktņi.
9. attēls. M. Kokinas-Lilo austais gobelēns “Kreses”.
Foto: M. Kokina-Lilo.

Studiju kursā „Materiālmācība” (Tekstils) M. Urdziņa-Deruma demonstrē pašas filcētus izstrādājumus: apģērba sastāvdaļas un aksesuārus, kā arī interjera priekšmetus, kuri rosina studentus filcēt visdažādākos izstrādājumus. Tā kā filcēšana Latvijā ienākusi salīdzinoši nesens, tad tas ir viens no piemēriem, kad docētājam šī tehnika bija jāapgūst no jauna un jāeksperimentē, izmantojot dažādas filcēšanas metodes un paņēmienus, darinot dažāda veida izstrādājumus, kā arī izmantojot dažāda veida vilnas un citus materiālus, lai būtu iespējams šo pieredzi nodot tālāk. Tika izmantoti gan jauni materiāli: vilnas šķiedra, dzijas, audumi, gan jau vienreiz lietoti materiāli: audumi no šūtiem izstrādājumiem, lietota dabiskā zīda šalle, kā arī diegi, kuri iegūti, ārdot jau lietotus audumus. Tika eksperimentēts arī filcējot veļas mašīnā. Daudzos gadījumos diplomdarba tēmu ietekmējuši rādītie darbi un paraugi. Piemēram, studenti izvēlējušies visdažādākās filcēšanas tēmas: somu filcēšana (Kunce, 2008); filcēšana, izmantojot dažādus materiālus (Krauja, 2011); „Nuno” filcēšana (Antule, 2012); trīsdimensiju rotājumi (Titova, 2010) un citas.

Studijuursos „Adīšana un tamborēšana 1” un „Adīšana un tamborēšana 2” M. Urdziņa-Deruma demonstrē gan savus adītos un tamborētos džemperus, jakas, vestes, kā arī citus izstrādājumus, gan paraugus. Ja ir iesākti izstrādājumi, tad tiek rādīti arī tie. Katrā izstrādājumā tiek izmantots kāds cits tehniskais risinājums (piemēram, adīšana joslās, saīsinātās kārtas, nocelto valdziņu kombinācijas, krāsainais patentadījums, izstieptie valdziņi, adījuma un tamborējuma sintēze, eksperimenti ar piegrieztņēm u.c.), krāsu salikums (piemēram, krāsu pārejas un kontrasti (skat. 13. att.)) vai materiālu salikums (piemēram, lentīšu dzija kombinēta ar kokvilnas gludo dziju, dažāda veida efektdzijas kombinētas savstarpēji un ar gludo dziju, kazlēna vilna kombinācijā ar aitu vilnu). Tiek izmantotas gan vienkrāsainas, gan batikotas, gan melanžētas dzijas. Arī adot tradicionālās zeķes, tika izmēģināti dažādi papēžu adīšanas veidi un virzieni. Arī docētāji nereti gūst ierosmi darbam studentu meklējumu iespaidā, piemēram, M. Kokina-Lilo un M. Urdziņa-Deruma ietekmējoties no studentes Līvijas Levinskas, guvušas ierosmi pulsa sildītāju adīšanai. M. Kokina-Lilo ideja izmantot sietās batikas paveidu – virpuļveida sējumu radusies no studentu atrastajiem piemēriem interneta vietnē.

Tulkojot no angļu valodas B. Bārdenas (2003) grāmatu „Izšuvumi. Rokasgrāmata”, tekstila studiju kursa „Izšūšana” docētāja L. Šelvaha ieguva jaunu informāciju un ierosmes. Atklājās jaunas izšūšanas tehnikas – melnie darbi, florenciešu izšuvumi, zeltšuvumi. Lai labāk izprastu šīs tehnikas un to izšūšanas loģiku un iespējas, tika izšūti paraugi, kuri tiek izmantoti kā uzskate. Paraugi tika izšūti ar atšķirīgiem, Latvijā tradicionāliem un pieejamiem materiāliem – mulinē diegiem, ķemmdziju un jaunajiem – metāla, efekta un viskozes šķiedras mulinē diegiem, pērļu diegiem u.c. Izšūšanai tika izmantoti arī atšķirīgi pamataudumi – kanva, Aīdas audums, vinila Aīdas pamatne. Katrs materiāls, diegi vai dzija klājās atšķirīgi, veidoja dažādu kvalitāti un mākslinieciskos efektus. Tas deva iespēju apgūt jaunās tehnikas, izmantot jaunus materiālus,

iegūt pieredzi, lai varētu organizēt studiju procesu ar studentiem un mājturības un tehnoloģiju skolotājiemursos un semināros. Tas palīdz arī saskatīt paliekošās un mainīgās tekstila darba estētiskās vērtības. Turklāt radošās darbības meklējumos tika izveidoti arī ģeometriskie objekti – kubs un tetra pakas objekts. Tos var izmantot kā adatu spilventiņus, dekoratīvus objektus, piekariņus vai bērnu grabulīšus un rotaļlietas. Melno darbu izšūšana docētāju ieinteresēja pēc studentes Agijas Kārliņas (2014) izstrādātā studiju darba „Melno darbu izšuvumi”. Docētāja izpētīja šo izšūšanas tehniku, izšuva paraugus un radošos darbus, kā arī izveidoja un novadīja kursus „Lasītprasmes attīstīšana izšūšanas apgūvē” Rīgas Izglītības un informācijas metodiskajā centrā.

Docētājas izšūtie paraugi bija arī kā iedvesmas avots studentēm izvēlēties savas diplomdarba tēmas. Līga Bite (2015) izvēlējās florenciešu izšuvumus un diplomdarba tēmu „Mācību tēmas „Florenciešu izšuvumi” apguve mājturībā un tehnoloģijās 7. klasē” (skat. 12. att.), savukārt Ginta Mallone (2015) zeltšuvumus un diplomdarba tēmu „Mācību tēmas „Zeltšuvumi” apguve mājturībā un tehnoloģijās 9. klasē” (skat. 10. att.). Dārtas Vīnkalnes (2015) diplomdarba tēmas „Vienvirziena izvilkmumu izšūšana ar lentīti apguve mājturībā un tehnoloģijās 8. klasē” izvēle radās jau studiju kursā 2 gadus iepriekš (skat. 11. att.). Tas viss kopumā pilnveido studentu un vēlāk arī skolēnu informācijas kultūru, kura balstīta ne tikai uz digitālo informāciju, bet uz reāliem tekstiltehniku un materiālu risinājumiem, vispirms jau docētāju veidotajā uzskatē un radošajos darbos. Studiju kursus „Šūšana I” un „Šūšana II” kā uzskates līdzekļi bija docētājas L. Šelvas radošie darbi, kuros bija gan vizuālie, gan tehniskie risinājumi, piemēram, šūtie un žurnālā „Mūsmājas” publicētie priekšauti. Otrs veiksmīgs risinājums: ikviena parauga izmantošana un iestrāde kādā izmantojamā tekstila izstrādājumā – galdautā, galda sedziņā, iepirkumu maisiņā, karstu priekšmetu satvērējā, spilvenā u.c. Parasti studiju procesā studenti labprāt izmanto šos paraugus kā ierosmes avotus saviem darbiem.



10. attēls. Gintas Mallones šūtā un izšūtā somiņa.

11. attēls. Skolnieces šūtā un izšūtā somiņa studentes Dārtas Vīnkalnes vadībā.

12. attēls. Skolnieču florenciešu izšuvumi studentes Līgas Bites vadībā.

Foto: M. Urdziņa-Deruma.

Anketēšanas rezultāti

Uz jautājumu „Kas Jūsu radošo darbību tekstilā rosina visvairāk?” visbiežāk atzīmētā atbilde (28 reizes) ir interneta vide, kas norāda, ka studenti mūsdienu tehnoloģiju laikmetā arī ierosmi radošajai darbībai gūst, izmantojot interneta resursus. Nākamā biežāk atzīmētā atbilde (20 reizes) ir apkārtējā vide. Tālāk seko daba (16 reizes), izstāžu apmeklējumi (15 reizes), studijām piedāvātie uzskates līdzekļi (13 reizes) un studiju uzdevumi (11 reizes). Trīs respondentes atzīmējušas visus piedāvātos atbilžu variantus. Piecas studentes ir ierakstījušas savus atbilžu variantus, no tām divas studentes idejas gūst no bērniem, viena studente minējusi žurnālus, cita – esošos materiālus: dzijas, kuras iztēlojas kā produktus. Studente, kura strādā rokdarbu preču veikalā, savu darbavietu minējusi kā svarīgu motivētāju radošajai darbībai.

Lielākā daļa studentu – 29 studentes atzīmējušas, ka tekstila nodarbībās vienlīdz svarīgi ir docētāju demonstrētie tehniku paraugi un izstrādājumi, četras no studentēm uzskata, ka nozīmīgāki ir paraugi, savukārt trīs studentes, ka nozīmīgāki ir gatavie izstrādājumi.

Atbildot uz jautājumu „Vai darboties Jūs motivē arī pasniedzēju radošā darbība?” lielākā daļa studentu – 32 studentes atzīmē, ka darboties motivē pasniedzēju radošā darbība. Studentēm, kuras atbildējušas apstiprinoši, tika lūgts uzrakstīt spilgtāko piemēru. Astoņas studentes uzrakstījušas vispārīgi, ka viņas iedvesmo docētāju radītie paraugi un darbi. Četras studentes minējušas docētāju pašizgatavoto apģērbu. Četras reizes minēti arī pašizgatavotie adījumi vispār, nenosaucot konkrētu izstrādājumu. Trīs studentes kā svarīgu piemēru minējušas docētāja adītos cimdsus. Pa divām reizēm nosaukts etnogrāfiskais krekls, adīta jaka, adīti džemperī. Kā viens no pavisam konkrētiem piemēriem minēts, ka radošā darba izstrādī ietekmējusi docētājas M. Urdziņas-Derumas adītā jaka meitai, kura bija izstādē, kā rezultātā studente uzadīja cimdsus savai meitai, ietekmējoties no ceriņu ziediem (skat.13., 14. att.).



13. attēls. M. Urdziņas-Derumas adītā jaka. Foto: L. Sīpola.

14. attēls. Studentes Jeļenas Gurejevas adītie cimdi meitai. Foto: M. Urdziņa-Deruma.

Vienreiz minēts šūtais priekšauts, izšuvumi, apgleznots zīds, adītie pulsa sildītāji, tamborētie džemperī. Viena no studentēm raksta: „...pasniedzēja Mārīte Kokina Lilo ... izstrādāja batikotus auduma maisījumus ar celotiem rokturīšiem. To atceros visspilgtāk kā pasniedzēju darbību, kura iedvesmoja darboties un domāt jaunas idejas tekstildarbiem.” Cita studente atzīmē, ka motivē tie docētāji, kuri uzdevumus saista ar reālo pasauli un reālajām iespējām. Kaut gan jautājumi bija par tekstila studiju kursiem, studenti minējuši arī piemērus no citiem studiju kursiem: metāla, keramikas, papīra plastikas, gleznošanas. Studentu atbildes apstiprina viedokli, ka pasniedzējiem nepieciešams pašiem radoši darboties un studenti novērtē docētāju gatavotos izstrādājumus. Viena no studentēm uzsvērusi docētāju radošo darbību kā profesionālās kompetences komponentu: „Ja pasniedzējas demonstrē savus darbus, tas liek studentam apzināties, ka pedagogs ir kompetents un zinošs, ka tas ir reāli izdarāms.” Savukārt viena no studentēm norādījusi, ka motivē tikai tie darbi, kuri atbilst modes tendencēm. Trīs studentu atbildēs var saskatīt, ka īpaši rosina radoši darboties, ja docētājs demonstrē kādu tehniku, kura iepriekš nav redzēta. Cita studente īpaši novērtē docētāju attieksmi pret savu profesiju, viņa raksta: „Pasniedzējam jābūt radošam līderim, kuram ir vēlme līdzināties. Nekādā gadījumā pasniedzējs nedrīkst „iesūnot” rutīnā un tikai kritizēt citus. Studentiem ir jājūt radošo dzirksti un mīlestību pret izvēlēto profesiju vispirms no pasniedzēja puses. Tikai tad tas „pielīp” arī studentiem.”

Lielākā daļa aptaujāto studentu (31 studente) uzskata, ka mājturības un tehnoloģiju skolotājam ir svarīgi nepārtraukti radīt jaunus materiālus uzskatei, sekojot modes tendencēm. Viena no studentēm raksta: „Svarīgi ir atjaunot materiālus uzskatei, ne tikai sekot modes tendencēm. Ar to domāju, ka 10 un vairāk gadus veci materiāli uzskatei ir jāatjauno. Nav pieļaujams, ka skolotājs uzskatei piedāvā nolietotus, vecus utt. (protams, ir izņēmumu situācijas) materiālus. Tomēr skolotāja uzdevums ir rosināt, veicināt cilvēku uz radošo darbību, ar sliktiem

uzskates materiāliem, tas nenotiek produktīvi.” Taču tikai 1/6 daļa no aptaujātajām studentēm (sešas studentes) atzīmējušas, ka pašas plāno nepārtraukti radīt jaunus materiālus uzskatei. Trīs studentes norādījušas, ka viņām tas nešķiet būtiski svarīgi, viena uzskata, ka ik 10 gados vajadzētu, savukārt cita, ka būtu labi vismaz dažus uzskates līdzekļus atsvaidzināt, jo mūsdienīgs dizains motivē. Viena studente raksta, ka „galvenais būt patiesam un entuziastiskam, to skolēni sajūtīs”.

Secinājumi

Mūsdienu tehnoloģiju laikmetā, kad ierosmes avoti radošajai darbībai tiek gūti arī interneta vidē, īpašu nozīmi saglabā tekstila docētāju veidotie uzskates līdzekļi un radītie darbi: tekstilizstrādājumi un paraugi, kuri rosina studentus darboties gan studiju kursu ietvaros, gan diplomdarba izstrādes procesā. Raksta autoru novērojumi liecina, ka liela nozīme ir tausti, kura dod informāciju par materiālu un tā iespējām, kā arī dod emocionālo baudījumu. Arī citos mākslas studijuursos nozīmīgi ir docētāju radītie darbi, kuri kalpo kā uzskates līdzekļi. Docētāju radošā darbība ir svarīgs profesionālās kompetences rādītājs. Idejas darbiem rodas dažādi: gan nonākot saskarē ar kādu jaunu tehniku vai tehnikas paveidu, materiālu, ideju vai praktisku nepieciešamību. Bieži idejas rodas, aplūkojot dabu, tautas tradicionālo mantojumu un mākslu. Radošo darbību rosina arī iespēja piedalīties konkrētā izstādē, kā arī citi faktori (piem., grāmatas tulkošana). Radot darbus tiek eksperimentēts ar materiāliem un tehnikām, kombinējot un variējot tos. Docētāji pilnveido sevi arī ārzemju meistarū un docētāju vadītājās nodarbībās.

Arī topošie mājturības un tehnoloģiju studenti lielākoties apzinās, ka tekstila pedagogam ir būtiski pašam radīt tekstila izstrādājumus, lai varētu rosināt skolēnus. Studentiem ir nozīmīgi gūt šādu pieredzi divu iemeslu dēļ: lai paši gūtu ierosmi jaunradei un, lai būtu pieredze, kā to darīt tālāk ar skolēniem. Prakse apliecina, ka radoši darbojoties, ne tikai studenti gūst ierosmi no docētāju radītajiem tekstila paraugiem, bet arī docētāji nereti gūst ierosmi darbam studentu meklējumā. Tekstila studiju kursu docētāju radošā darbība bieži ir kā brīvā laika pavadīšanas veids. Daudzi kolēģi uzsver radošo darbību arī kā relaksācijas iespējas. Turklāt veiksmīgs radošās darbības rezultāts rada emocionālu gandarījumu.

Summary

The creative activity of lecturers teaching textile course of studies is an essential aspect of professional expertise development, which acquires a special meaning in the context of lifelong learning. Textile field is under continuous development, new materials and techniques come into being, which have to be studied, tested and applied in a creative way in order to motivate students to perform creative activity. It is equally important to perform creative activity in traditional techniques and traditional materials and to find new contemporary solutions. Complete awareness and skills regarding application and usage of the relevant materials and techniques can be gained only through creative activity. Britt (2013) from England has investigated that the practical creative activity of lecturers of textile design programs has positive effect on teaching and accordingly learning of students. Therefore it is very important to show high-quality visual aids (textiles and samples) in textile course of studies, so that the students – the prospect teachers of home economics and technologies – strive for high-quality works both in making their own textiles and conducting development of pupils' creative works. According to Sekret (2010), one of the ways how to develop students' creativity in terms of professional competence is to develop information culture.

The aim is to analyse, how the creative activity of lecturers develops their own professional competences, influences and motivates the creative activity of students during the process of acquisition of textile course of studies. The following research methods have been applied: case study, survey (N=36). The case study has been used for analysing the experience of the authors of this article in terms of creating and using visual teaching aids in conducting nine textile courses and graduation papers in the University of Latvia for the prospective teachers of home economics and technologies. The survey has been held in order to gather opinion of students of the University of Latvia, the prospective teachers of home economics and technologies, regarding application of visual aids – textiles and samples – during textile acquisition process.

Lecturers continuously improve their visual aids by preparing samples and articles for new and rarely occurring textile techniques as well as for the traditional techniques that become topical from time to time. Most often lecturers develop their works alone, but some lecturers have used the opportunity to develop themselves in trainings

conducted by foreign experts and lecturers. Ideas for works are gained in different ways, either by coming in contact with some new technique or a form of technique, material, idea or practical necessity. Very often ideas arise by looking at nature, traditional national heritage and art. Creative activity is stimulated also by opportunity to participate in a particular exhibition as well as other factors. During creation process of works, people experiment with materials and techniques by combining and varying them.

Results of the study suggest that the creative activity of students is mostly roused by ideas in the Internet, still most of the prospective teachers of home economics and technologies are motivated for creative work by the creative activity of lecturers, too. Observations made by the authors of this article show that touch is of great importance, as it gives not only information about material and its opportunities, but also brings emotional pleasure. Students assess both samples made by lecturers and creative works as equally important, when gaining inspiration for their creative activity in courses of studies and for developing their graduation papers. The most vivid examples, which have motivated students for creative activity, are various works made by lecturers – knittings, embroideries, crochets, batik fabrics etc. Students appreciate, when the lecturer wears clothing made by him / herself, as well as enthusiasm of the lecturer. Several students specifically point out that it is important for the shown visual aids to comply with fashion trends. Most students are aware that it is important for textile pedagogy to create textiles by him / herself in order to motivate pupils. It is important for students to gain such experience for two reasons: to get one's own inspiration for creative work and to get experience, how to proceed work with pupils. Unfortunately, only one in six questioned students (6 of 36) point out that they are planning to make new materials for visual aid continuously. Practical experience shows that during creative activity not only students draw inspiration from textile samples made by lecturers, but also lecturers frequently draw inspiration for work as a consequence of students' searches. The creative activity of lecturers teaching textile course of studies is more a kind of leisure activity that brings relaxation. Besides, a successful result of creative activity creates emotional satisfaction.

Literatūra un avoti

1. Albrehta, Dz. (1998). *Pētīšanas metodes pedagoģijā*. Rīga: Apgāds Mācību grāmata.
2. Antule, A. (2012). „Nuno” filcēšanas apguve mājturībā un tehnoloģijās 9. klasē. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
3. Bārdena, B. (2003). *Izšuvumi. Rokasgrāmata*. Rīga: Zvaigzne ABC.
4. Bite, L. (2015). *Mācību tēmas „Florenciešu izšuvumi” apguve mājturībā un tehnoloģijās 7. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
5. Britt, H. (2013). Practice what you teach? Examining the significance and complexities of textile designer educator creative practice. *Art, Design & Communication in Higher Education* Volume 12 (1), 49-64.
6. Kārklīņa, A. (2014). Melno darbu izšuvumi. Npublicēts studiju darbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
7. Krauja, I. (2011). *Dažādu materiālu filcēšanas apguve mājturībā un tehnoloģijās 7. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
8. Kunce, V. (2008). *Mācību tēmas “Filcēšana” saturs un apguve mājturībā un tehnoloģijās*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
9. Logina, S. (2015). *Vaska batikas un komplekso tekstildarbu apguve 9. klasē mājturības un tehnoloģiju stundās*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
10. Mallone, G. (2015). *Mācību tēmas „Zeltšuvumi” apguve mājturībā un tehnoloģijās 9. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
11. Sekret, I. (2010). Psychological assumptions of enhancing students creativity within their professional competence at a higher school. R. Bebre (red.) *Radoša personība, VIII*. Starptautiski recenzēts zinātnisko rakstu krājums (48-53 lpp.). Rīga: RPIVA Kreativitātes zinātniskais institūts.
12. Titova, J. (2010). *Filcēšanas apguve mājturībā un tehnoloģijās 8. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.
13. Urdziņa-Deruma, M. (2013). Teacher's competences in textile technologies. In U. Härkönen (Ed.), *Reorientation of teacher education towards sustainability through theory and practice*. Proceedings of the 10th international JTEFS/ BBCC conference Sustainable development. Culture. Education (pp. 307-318.). Joensuu: University of Eastern Finland.
14. Vīnkalne, D. (2015). *Vienvirzienu izvilcumu izšūšana ar lentīti apguve mājturībā un tehnoloģijās 8. klasē*. Npublicēts diplomdarbs, Latvijas Universitāte, Rīga.

VIZUĀLĀS KOMUNIKĀCIJAS BŪTĪBA SASKARSMĒ AR LIETOTĀJU

Essence of Visual Communication in Contact with a User

Ineta Zvonņikova

Rēzeknes Augstskola
e-pasts: eta@inbox.lv

Aina Strode

Rēzeknes Augstskola
e-pasts: aina.strode@ru.lv

Abstract. *The aim of the article is to examine the problematics of the visual communication at the building complex of Rezekne Higher Education Institution on a basis of the theoretical research into the essence and the sense of the visual communication in contact with a user. Methods of the research – theoretical study of the literature and internet sources.*

In the article the author summarised information about means, forms and methods of visual communication for creation of information design. Understanding of the information design as a sphere. Historical facts of the visual communication. Research analysis of the Wyzowl service on the way how human brains process verbal, textual and visual information. How efficient environment graphical design impacts people. Navigation in man's everyday life. Facts of the research into orientation skills in environment in Tübingen City. Problems of building cartography and ways of their solutions. Wayfinding system architecture.

Keywords: *visual communication, information design, navigation system, building cartography, wayfinding.*

Ievads

Informācijas dizains ir joma, kas ir saistīta ar lasītāja un lietotāja reakcijas uz rakstisko un vizuālo informāciju izpratni. Vizuālā komunikācija pievēršas informācijas nodošanai ar redzi uztveramos veidos un šīs informācijas uztveršanai, kā arī vizuālā komunikācija pievēršas līdzekļiem un paņēmieniem, kurus izmanto vizuālās informācijas radīšanai.

Informācijas dizains sevī iekļauj: skaidru paziņošanu, pārdomātu prioritāšu sakārtošanu, rūpīgu konteksta definēšanu, savstarpējo attiecību identifikāciju, neverbālo jēdzienu vizuālo atspoguļošanu, valodas barjeru un kultūras atšķirību apzināšanu (Beardslee, 2014). Minētais norāda vairāku zinātnes jomu integrāciju – nepieciešamību pētīt vides psiholoģiju, kartogrāfiju, arhitektūru, ergonomiku, starpkultūru izpratni u.c.

Pastāv dažādas vizuālās komunikācijas formas. Ja atskatās pagātnē, tad tie bija alu zīmējumi, kas darbojās kā lieliska komunikācijas forma, vēlāk parādījās dažādi gravējumi uz priekšmetiem, gleznas, fotogrāfijas, video tehnika, audio utt. Vēl mazliet vēlāk parādījās audiovizuālā forma, līdz nonāca pie tā, ka, apvienojot video, audio un verbālo, tika iegūta ļoti pārlicinoša vizuālās komunikācijas forma (Poulin, 2012). Ir zināms, ka katra indivīda redzes un citu sajūtu uztvere atšķiras, līdz ar to, ir jārada, tāda vizuālā komunikācija, kas ir spējīga būt efektīva attiecīgajai mērķauditorijai. Deivids Sless (Sless, 1992) norāda, ka jaunajā informācijas laikmetā būs nepieciešami informācijas dizaineri.

Teorētiskā pētījuma nepieciešamību nosaka iecere izstrādāt Rēzeknes Augstskolas teritorijas un iekštelpu navigācijas sistēmas grafisko dizainu. Augstskolai attīstoties, ir mainījusies tās infrastruktūra. Šobrīd Rēzeknes Augstskolas teritorija, kurā ietilpst trīs ēku kompleksi, kuros mājo trīs fakultātes, ir bez jebkādam norāžu sistēmām. Galvenā centrālā augstskolas ēka ir nesen renovēta, ēkas arhitektoniskais telpu izkārtojums un stāvu dalījums ir diezgan sarežģīts, pat regulārie ēkas lietotāji mēdz maldīties. Orientācija augstskolas ēku kompleksā un pašā ēkā bieži vien ir kā izaicinājums, it sevišķi, ja tas ir pirmo reizi. Augstskolai

ir nepieciešams efektīvs grafiskais dizains ar sakārtotu informācijas sniedzēju un orientieru struktūru, kas palīdzēs vides lietotājiem būt kompetentiem, pārliecinātiem un drošiem.

Zinātniskajās datu bāzēs ir atrodamī raksti par informācijas norāžu sistēmu izpēti izglītības iestādēs. Jūtas ielejas universitātes (The Utah Valley University) pilsētiņas navigācijas sistēmas veidus gan āra vidē, gan universitātes Web lapā analizē M. Vanderkups (Vanderkupp, 2013). Arī bibliotēkas kā universitātes pilsētiņu sastāvdaļa, kas lielo universitāšu kontekstā, ir sarežģītas daudzstāvu arhitektūras būves, ir guvušas pētnieku uzmanību. R. Lī un A. Klippels (Li & Klippel, 2013) kombinē telpisko un uzvedības pētījumu rezultātus, lai noteiktu ceļa meklēšanas problēmas lielās bibliotēkās. Savukārt J. Hahns un L. Zitrons (Hahn & Zitron, 2011), lai noteiktu iespējamus uzlabojumus, kā pētījuma bāzi izmanto pirmā kursa studentus, pētot viņu orientāciju bibliotēkā. E. Dvights (Dwight, 2008) pēta un analizē skolu navigācijas dizainu, to atbilstību lietotāju vajadzībām.

Nozīmīgi ir izziņāt arī pētījumus, kas saistīti arī ar cita veida sabiedriskajām iestādēm. Tā, piemēram, informācijas dizains ir ārstniecības iestāžu neatņemama sastāvdaļa. A. S. Devlina (Devlin, 2014) norāda uz problemātiku, ko rada ēkas arhitektūra – simetrija, kabinetu izvietojums rindās, vairāki stāvi, gan lietotāji, kas ietver visu vecumu cilvēkus un personas ar īpašām vajadzībām. Šādā gadījumā uzmanība jāpievērš daudzveidīgiem informēšanas veidiem, to dizainam un tehnoloģijām, kas palīdzētu ikvienam orientēties vidē.

Raksta mērķis – balstoties uz vizuālās komunikācijas būtības un nozīmes, saskarsmē ar lietotāju, teorētisko izpēti, noteikt iespējamus risinājumus Rēzeknes Augstskolas ēkas navigācijas dizaina izveidei.

Pētījuma turpinājumā paredzēts apzināt Rēzeknes Augstskolas ēku kompleksa vizuālās komunikācijas problemātiku.

Pētījuma metodes – literatūras un interneta resursu analīze.

Vizuālā komunikācija vides uztveres nodrošināšanā

Vizuālā komunikācija nodod cilvēkam informāciju formātā, kuru var vai nu izlasīt, vai nu apskatīt. Tādi formāti ir: fiziski objekti un moduļi, grafīki, kartes, tabulas, fotogrāfijas un video, zīmējumi un diagrammas. Psihologs Alberts Megrabjans (Albert Mehrabian) pierādīja, ka komunikācija 93 % ir neverbāla (Сила визуальной коммуникации, 2014).

Viens no iemesliem, kāpēc mēs attēlu uztveram daudz ātrāk nekā tekstu, ir tas, kā smadzenes apstrādā informāciju. Smadzenes informāciju attēla veidā uztver uzreiz, bet tekstu pakāpeniski (skat. 1. att.).



1. attēls. Vizuālās un tekstuālās informācijas uztveres atšķirība (attēls veidots, izmantojot piktogrammu kolekciju no thenounproject.com).

Izmantojot attēlus informācijas vizualizācijai, lielā mēra tiek atvieglota cilvēka un sabiedrības kopumā informācijas uztvere un sapratne. Veidojot vizuālo komunikāciju, ir svarīgi ne tikai rūpīgi izvēlēties komunikācijas objekta dizainu, bet arī izmantot kvalitatīvus materiālus un krāsu gammu. Cilvēks dabiski uzmeklē vietas, kur jūtosies pārlicināti un komfortabli. Cilvēki izvēlas saskaņotu (lietas ir savstarpēji saistītas) un skaidru (var iepazīt neapmaldoties) vidi.

Ēkā ir vajadzīga labi pārdomāta navigācijas sistēma, kas papildina ēkas interjeru, tādā veidā kļūstot par ēkas *interfeisu*, faktiski – valodu, ar kuru vide nodod saviem lietotājiem informāciju, kas ir nepieciešama orientācijai telpā. Vizuālā komunikācija, navigācijas sistēmas veidā, vajadzīga, lai lietotājos izsauktu sajūtu, ka viņi atrodas mūsdienīgā, saprotamā un viesmīlīgā vidē. Grafika, šrifts un krāsu risinājums, kas ir izmantoti navigācijas sistēmās un piktogrammās parasti balstās uz iestādes vizuālās identitātes pamata, tādējādi radot veselu un atmiņā paliekošu tēlu.

Lai izstrādātu vides navigācijas koncepciju, ir nepieciešama rūpīga un kompleksa vides izpēte, prognozes un lietotāju uzvedības un virzienu plūsmas analīze. Orientācija sabiedriskajās ēkās bieži vien ir kā izaicinājums ēkas lietotājam, it sevišķi, ja ēka tiek apmeklēta pirmo reizi. Efektīvs vides grafiskais dizains piesaista cilvēku vietai, radot spēcīgu sensoro pieredzi. Pilsētvides dizainers Deivids Gibsons (Gibson, 2009) par informācijas dizainu sabiedriskajās vietās ir teicis, ka tas ir izteiksmes līdzekļu kopums, lai cilvēka ikdienu padarītu daudz komfortablāku. Formējot un sakārtojot informāciju, attēlus, tekstus, dizainers palīdz cilvēkam orientēties vides realitātē. Labs dizains palīdz neapmaldīties nezināmās vietās, palīdz izprast un aizpildīt sarežģītas formas, atrast informāciju interneta vidē. Pilnīgai komunikācijas sistēmas izveidei dizaineram nākas cītīgi pētīt, analizēt konkrēto vidi, lai izprastu slēpto loģiku tās sarežģītajā un sajauktajā saturā. Šī darba rezultāti parādās ļoti dažādās, atšķirīgās formās, sākot no 3D zīmēm līdz digitālās ciparu drukas produktiem. Lai sasniegtu visaugstākos rezultātus šajā jomā, arvien biežāk tiek izmantoti un iesaistīti dažādi mediji, to mijiedarbība.

Iepriekš minētais norāda arī attālinātas informācijas ieguves nozīmi potenciālajiem lietotājiem, lai laicīgi iepazītu augstskolas vidi, piemēram, izmantojot mācību iestādes mājas lapā ievietoto informāciju.

Navigācija cilvēku ikdienas dzīvē

Katru dienu cilvēki izpilda ierastus navigācijas uzdevumus: brauc uz darbu, no darba, ved bērnus uz bērnudārzu, brauc uz veikalu utt. Bet kādā veidā prāts orientējas telpā? Vai pēc orientieriem, kas ir arhitektūras veidā? Vai pēc saules? Vai, nostrādā vajadzības instinkts. Ceļa meklēšana ir mūsu dinamiskās attiecības ar telpu un vidi. Veiksmīgs dizains ceļa meklēšanas sistēmai (*wayfinding*) dod cilvēkiem iespēju:

- 1) noteikt savu atrašanās vietu telpā;
- 2) noteikt savu galamērķi;
- 3) izstrādāt plānu, kas palīdzēs nokļūt gala punktā no savas atrašanās vietas.

Ceļa meklēšanas sistēmu dizainam ir jāiekļauj:

- 1) telpu identificēšanu un apzīmēšanu;
- 2) telpu sagrupēšanu;
- 3) telpu savienošanu un sistematizēšanu, izmantojot arhitektūras un grafiskos līdzekļus (Wayfinding, 2013).

Pēc pētījumu (Meilinger, Knauff, Bülthoff, 2008) rezultātiem, cilvēka atmiņa sastāv no īpatnējas vides kartes, kurā mēs dzīvojam. Karte ir līdzīga mums pierastām papīra kartēm un ir orientēta uz ziemeļiem. Ir ļoti daudz teoriju, par to, kā katrs no mums sevi pozicionē vidē un veido individuālas koordināšu sistēmas. Teoriju būtība ir par to, ka smadzenes veido koordināšu tīklus, balstoties uz pazīstamiem orientieriem. Cits variants, ka orientācija notiek atkarībā no virziena, kuru mēs iegaumējam. Balstoties uz teorētisko pamatu, izriet – jo tālāk atrodas punkts,

kurā mums vajag nokļūt, jo vairāk laika ir jāpatērē, lai noteiktu virzienu un izskaitļotu navigāciju.

Pētījums, kas tika veikts Vācijas pilsētā Tbingenē (Meinlinger, 2008), noraida izplatītākās teorijas par cilvēka orientāciju vidē. Pētījumā tika iesaistīti 22 Tbingenes iedzīvotāji (kuri tur dzīvo vismaz 2 gadus). Cilvēki ar speciālo brillu palīdzību nokļuva virtuālajā, fotoreālistiskā 3D Tbingenes pilsētas modeļa vidē, bet pilsētā apzināti tika izveidota migla, kas maskēja visus pazīstamos orientierus. Pētījuma dalībniekiem vajadzēja norādīt, kur atrodas viņiem zināmās, bet neredzamās vietas. Pēc 60 mēģinājumiem dalībniekiem piedāvāja uzzīmēt pilsētas karti ar atzīmētām vietām, ko vajadzēja nosaukt. Rezultātā katrs dalībnieks karti uzzīmēja atšķirīgi, bet ar vienu kopēju likumsakarību, jo skaidrāk karte orientēta uz Ziemeļiem, jo precīzāk tika noteikta objekta atrašanās vieta. Vienīgais izskaidrojums, ko sniedza zinātnieki šim faktam ir tas, ka dalībnieki redzēja topogrāfisko pilsētas karti, un smadzenes to nolēma izmantot, kā vienu no ātrākajiem veidiem orientācijai vidē. Smadzenes to dara „kognitīvā slinkuma” dēļ, jo navigācija vidē prasa lielu piepūli, bet karte sniedz visu nepieciešamo informāciju ar vienu kadru. Arī tas, ka kartei, kas ir atmiņā nav vajadzīga atjaunināšana, balstoties uz turpmāko pieredzi, jo atspoguļo vidi vienā atskaites sistēmā. Protams, karte prātā nav vienīgais veids, kas mums palīdz orientēties vidē. Vienkārši mūsu smadzenes izvēlas pašu vieglāko un vienkāršāko veidu, lai risinātu telpiskās orientācijas problēmas. Ja rodas nepieciešamība orientēties nepazīstamā vidē, vērtīgi ir izpētīt vietas karti – smadzenes tiks galā ar navigāciju daudz veiksmīgāk.

Norvēģu zinātnieks A. S. Nosums (Nossum, 2013) ir veicis detalizētus kartogrāfijas pētījumus, klasificējot karšu veidus. Viņš atklāj, ka pastāv daudz karšu veidu kartogrāfijas standartu, lielākā daļa no tiem attiecas uz ārtelpu vidi. Karšu piemēri, kur ir izmantoti jaunāko tehnoloģiju sasniegumi kartogrāfijā, ir sākot ar aero kartēm (Google Maps; Yahoo! Maps; Bing Maps) līdz panorāmas kartēm. Iekštelpu kartēm ir pievērsts maz uzmanības, salīdzinot ar ārtelpu vidi. Ēku sarežģītība, kopā ar iekštelpu attēlošanas tehnoloģijas attīstību, motivē iekštelpu plānu kartogrāfijas uzlabošanu. Līdz šim lielākā daļa pētījumu par karšu izmantošanas iespējām telpās pārsvarā koncentrējās uz iekštelpu pozicionēšanas sistēmām, nevis uz iekštelpu kartogrāfiju kā tādu.

Telpu karšu izstrāde iekštelpu videi rada kartogrāfam vairākus unikālus izaicinājumus. Informācijas blīvums telpās bieži ir daudz augstāks, nekā ārpus telpām. Tomēr lielākais izaicinājums paliek pievienotā dimensija, kas rodas daudzstāvu ēkās.

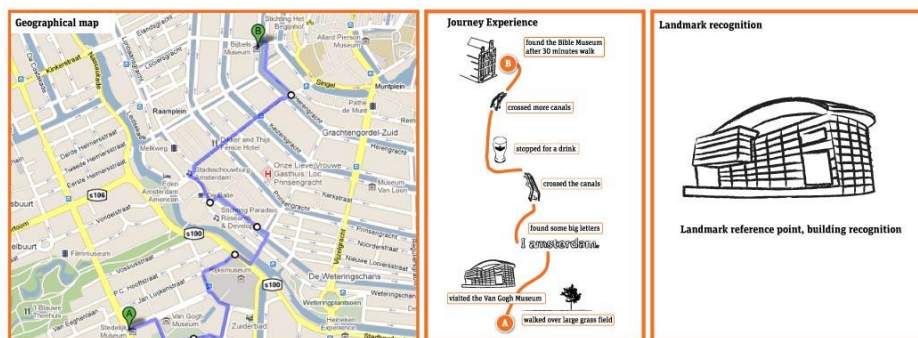
Nesen parādījās tīmekļa karšu risinājumi, ieskaitot arī iekštelpu kartes, kas dod iespēju lietotājam mainīt attēla izmēru līdzīgā veidā, kā mēs to darām, mainot kartes mērogu. Kā redzams, tas prasa lietotāja mijiedarbību sistēmā. Ēku un to iekštelpu 3D modeļus var bieži redzēt arhitektūras dizainos. 3D risinājumus parasti nodrošina ar komplicētiem interfeisiem, kas dod iespēju lietotājam riņķot vai lidot apkārt modelim, it kā viņš atrastos kartes telpā. Detalizēšanas līmenis var būt ļoti augsts un vienlaicīgi var būt parādīti dažādi stāvi. Tas padara 3D modeļu abstrakcijas līmeni zemāku, nekā stāvu plānu kartēs vai kādās citās abstraktās vizualizācijās (Nossum, 2013).

Iepazītie pētījumi dod ierosmi izmantot ēkas stāvu plānu kartes kā efektīvu vizuālās informācijas līdzekli gan planšetu, gan bukletu formātā, gan attēlos augstskolas mājas lapā. Arī virtuālās 3D pastaigas ēku iekštelpās nodrošina sekmīgu orientēšanos.

Ceļa meklēšanas (*Wayfinding*) sistēmas arhitektūra

Pārvietošanās no vienas vietas citā vietā ir būtiska cilvēka darbība un neatņemama ikdienas dzīves sastāvdaļa. Kur tu esi? Kurp tu dodies? Cilvēki izmanto savas zināšanas un iepriekšējo pieredzi ceļa meklēšanai vidē. Cilvēka izpratne par apbūvētu vidi un informāciju telpā ir pamats līdzsvaram un koncentrācijai. Ko tu redzi? Kāpēc tu to redzēji? Ko tu darīji ar iegūto informāciju? Kā cilvēki orientējas, pārvietojas un iegaumē apbūvētu vidi? Kāpēc cilvēki atpazīst vai uztver vienu vietu labāk nekā citu? (Gibson, 2009). 2. attēla kreisajā pusē var redzēt

ģeogrāfisko karti salīdzinājumā ar kognitīvo (psihisku) karti – realitāti salīdzinājumā ar cilvēka garīgo (psihisko) atmiņu.



2. attēls. Ģeogrāfiskās kartes salīdzinājums ar cilvēka kognitīvo karti (<http://designworkplan.com/wayfinding/introduction.htm>).

Izstrādājot ceļa meklēšanas shēmu, ir aspekti, kas ietekmē cilvēka vides interpretēšanas veidu. Tie ir: orientieri, orientēšanās un pārvietošanās.

Orientieri. Saprotamas vides radīšanai ir nepieciešams atzīmēt noteiktas telpas un / vai vietas. Tas pastiprina vietu atpazīstamību un spēlē svarīgu lomu lielas platības pārskatīšanā. Pateicoties orientieru izmantošanai un elementu atzīmēšanai, telpa kļūst pārskatāmāka un tā labāk paliek cilvēka atmiņā. Orientieri var būt mākslas priekšmeti, ēkas, ielu māksla, norādes vai acīs krītoši elementi ainavā. Šo elementu kombinācija veidos (nezināmās) telpas identitāti.

Orientēšanās. Lai pārvietoties, ir jāzina, kur cilvēks atrodas apbūvētā vidē un kur atrodas citi galamērķi. Labi zināt arī laiku, cik ir nepieciešams, lai no vienas vietas nokļūtu citā. Ja cilvēks prot orientēties apbūvētā vidē, viņam būs vieglāk saprast galamērķus un pārvietoties, izmantojot orientierus. Ceļa meklēšanā (*wayfinding*) kartes ir plaši izmantotas, lai noteiktu savu atrašanās vietu. Kartes ir efektīgs veids, kā pārraudzīt un parādīt apbūvētu vidi. Kartes objektu nosaukumus jāizvieto virzienā, kurā lietotājs skatās – tādā veidā ir vieglāk saprast savu atrašanās vietu attiecībā pret apbūvēto vidi.

Pārvietošanās ir fiziskā atrašanās attiecībā pret noteikto telpu, vietu vai gala mērķi. Izmantojot virzienu norādes (*signage*), ir iespējams parādīt cilvēkiem ceļu līdz galapunktam. Izstrādājot zīmju sistēmu kādai videi, ēkai vai arhitektoniskajai struktūrai, ir svarīgi izstrādāt stratēģisku ceļa meklēšanas shēmu. Pateicoties šim solim, ir iespēja izveidot modulsistēmu ceļa meklēšanai, kura būs piemērota videi un tam, ko cilvēki sagaida, lai orientētos telpā. Izpēte ir nopietns solis vides apkārtnes izpratnei, arī vietu noteikšanai, kur informācija ir nepieciešama visvairāk, lai palielinātu ceļa meklēšanas sistēmas salasāmību (Wayfinding, 2013).



3. attēls. Informācijas grafikas veidi.

3. attēlā norādīti četri zīmju veidi, kurus izmanto ceļu meklēšanas sistēmā. Informācijas zīmes, piemēram, ceļa rādītāji, lai parādītu gala punktu un / vai orientētos apbūvētā apkārtņē. Norādes, uz kurām ir atspoguļota informācija gala mērķa meklēšanai, kas ir uzstādītas vairākos stratēģiskos punktos konkrētajā vidē. Identifikācijas zīmēs ir norādīta informācija par atsevišķām

vietām, piemēram, par ēkām, vietām un objektiem. Brīdinājuma zīmes nodrošināšana drošu pārvietošanos – tās norāda evakuācijas ceļus ugunsgrēka gadījumā, nesmēķēšanas zonas vai citus regulējumus konkrētajā telpā.

Secinājumi

Vizuālā komunikācija, navigācijas sistēmas veidā, vajadzīga, lai lietotājos izsauktu sajūtu, ka viņi atrodas mūsdienīgā, saprotamā un viesmīlīgā vidē.

Rēzeknes Augstskolā ietilpstošo ēkas daļu nosaukšana, numurēšana un vispārējā sakārtošana ir svarīgs organizācijas aspekts ceļa meklēšanas plānā. Izstrādātajai norāžu un navigācijas sistēmai jābūt skaidrai ar loģisku hierarhiju, kas palīdzētu lietotājiem atcerēties un izmantot terminoloģiju. Simboli, identitāte un svešvaloda arī spēlē nozīmīgu lomu veiksmīgajā ceļa meklēšanas dizainā.

Veiktais teorētiskais pētījums kā nozīmīgus sabiedriskas, tai skaitā, mācību, iestādes informācijas dizaina izstrādē akcentē šādus aspektus:

- ceļa meklēšanā sabiedriskajās vietās ir svarīga arhitektūras elementu izvietošanas un dizaina loģika. Labi saskatāmā loģika ēku izvietošanā ietekmē lietotāja spējas noteikt un atcerēties savu atrašanās vietu;
- augstskolas vidē nozīmīgi ir visi informācijas grafikas veidi – informācijas zīmes, norādes, identifikācijas zīmes un brīdinājuma zīmes;
- kā efektīvu vizuālās informācijas līdzekli iespējams izmantot ēkas stāvu plānu kartes gan planšetū, gan bukletu formātā, gan attēlos augstskolas mājas lapā.
- līdztekus klasiskajiem informācijas nesējiem arvien plašāk tiek pieprasīti jauni informācijas formāti – funkcionālie un interaktīvie digitālie risinājumi – 3D telpu vizualizācijas un virtuālās pastaigas.
- ergonomiski un estētiski saplānots informācijas komplekss palīdzēs nodrošināt universālajam dizainam atbilstošu vidi mācību iestādē.

Summary

The necessity of the theoretical research is determined by the intention to develop the graphic design of the environment and indoor wayfinding system at Rezekne Higher Education Institution. In the development process of the Institution, its infrastructure has been changed. At the moment, the territory of Rezekne Higher Education Institution with its three building complexes, where three faculties work, absolutely has no signs system. The main central building of the Institution has just been renovated, the architectonic layout of premises in the building and division of the floors is rather complicated, and even regular visitors often lose their way there. Visual communication as a navigation system is necessary to stimulate the feeling of the modern, understandable and hospitable environment.

Naming, numbering and general arrangement of parts of the buildings at Rezekne Higher Education Institution is an important organisational aspect in the wayfinding plan. The system of landmarks and navigation system should be clear with logical hierarchy, which would help its users remember and use the terminology. Symbols, identity and foreign language also play a significant role in successful wayfinding design.

The theoretical research, which was done by the author, emphasises the following important aspects in development of the information design for public institutions, including education institutions:

- in wayfinding in public spaces, the logic of architecture element placement and design is important. Intelligible logic in building placement influences the user's ability to define and remember his / her location;
- in the environment of the higher education institution, all types of information graphics are important – information signs, guides, identification signs and warning signs;
- it is possible to use the building floor plan in a tablet, a booklet or in illustrations on the homepage of the higher education institution an efficient visual information ways.
- in parallel with classical information media new information formats – functional and interactive digital solutions – are becoming more popular, for example, 3D indoor visualisation and virtual walks.
- an ergonomically and aesthetically planned information complex will help the universal design to ensure proper environment at the educational institution.

Literatūra un avoti

1. Beardslee, D. (2014). Inclusive, High Quality Decisions? Macro/Micro Design Impacts within our Everyday Experiences. *SEGD Research Journal: Communication and Place*. Retrieved on 16.04.2015. <https://segd.org/inclusive-high-quality-decisions-macromicro-design-impacts-within-our-everyday-experiences-0>.
2. Devlin, A. S. (2014). Wayfinding in Healthcare Facilities: Contributions from Environmental Psychology. *Behavioral Sciences*, 4(4), 423-436. Retrieved on 16.04.2015., Database: Academic Search Complete.
3. Dwight, E. (2008). Signs of the Times. *American School & University*, 80 (12), 38-40. Retrieved on 16.04.2015, Database: Academic Search Complete.
4. Hahn, J., & Zitron, L. (2011). How First-Year Students Navigate the Stacks: Implications for Improving Wayfinding. *Reference & User Services Quarterly*, 51(1), 28-35. Retrieved on 16.04.2015. Database: Academic Search Complete.
5. Gibson, D. (2009). *The Wayfinding Handbook: Information Design for Public Places*. New York: Princeton Architectural Press.
6. Li, R., & Klippel, A. (2012). Wayfinding in Libraries: Can Problems Be Predicted? *Journal of Map & Geography Libraries*, 8(1), 21-38. Retrieved on 16.04.2015. Database: Academic Search Complete.
7. Meilinger, T. (2008). Strategies of Orientation in Environmental Spaces. *MPI Series in Biological Cybernetics*. No. 22, July. Dissertation. Retrieved on 15.05.2015. http://www.kyb.mpg.de/fileadmin/user_upload/files/publications/attachments/strategies_of_orientation_in_environmental_spaces_4962%5b0%5d.pdf.
8. Meilinger, T., Knauff, M., & Bühlhoff, H. H. (2008). Working memory in wayfinding: a dual task experiment in a virtual city *Cognitive Science*, 32(4), 755-770. Retrieved on 16.04.2015. Database: Academic Search Complete.
9. Nossum, A. S. (2013). Developing a Framework for Describing and Comparing Indoor Maps. *The Cartographic Journal*, 50 (3), 218-224. Retrieved on 15.05.2015. <http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1179/1743277413Y.0000000055>.
10. Poulin, R. (2012). *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling* [Electronic version]. New York.
11. Sless, D. (1992). *What is Information Design?* In R. Penman & D. Sless (Eds.) *Designing information for people*. Proceedings from the symposium. Communicative Research Press. Retrieved on 04.04.2015. <http://communication.org.au/product/designing-information-for-people/>.
12. Vanderkupp, M. (2013). Signage / Wayfinding: A Seamless Experience. *American School & University*, 86 (3), 208-211. Retrieved on 04.04.2015. Database: Academic Search Complete.
13. *Wayfinding* (2013). Retrieved on 15.05.2015. <http://designworkplan.com/wayfinding/introduction.htm>.
14. *Сила визуальной коммуникации*. (2014). Skafits 10.03.2015. <http://lpgenerator.ru/blog/2014/05/14/sila-vizualnoj-kommunikacii/>.



AUTORI

AUTHORS

Diāna Apele

Mg.art., Mg.des., Mg.des., Rēzeknes Augstskola (RA), Izglītības, valodu un dizaina fakultāte, lektore, māksliniece, dizainere.

1997.g. absolvēta Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) Tekstilmākslas nodaļa, 1999.g. – Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija (RPIVA) iegūts maģistra grāds pedagoģijā, 2013.g. – Daugavpils Universitātē (DU) iegūts profesionālais maģistra grāds mākslā. 2015.g. – Rēzeknes Augstskolā (RA) iegūts profesionālais maģistra grāds dizainā. Zinātnisko pētījumu virzieni: māksla, dizains, arhitektūra. Dalība starptautiskajās konferencēs un mākslinieciskā darbība Latvijā un ārzemēs.

Jolanta Baniene

Utenas Kolēģija, Biznesa un tehnoloģiju fakultāte, lektore.

1986.g. absolvēta Kauņas Tehnoloģiju Universitāte, iegūta šūto izstrādājumu inženiera tehnologa kvalifikācija. Zinātnisko pētījumu virziens: apģērbu dizaina un tehnoloģiju izglītība, studējošo radošās darbības pilnveide studijās.

Edīta Barucka

Ph. D., neatkarīga zinātniece.

Mākslas vēsture un arhitektūra. Grāmatu par mākslu un amatniecības kustību Lielbritānijā (*Dom Arts & Crafts. Geneza i Idea, Neriton 2004*) un par Eiropas pilsētas dārzu kustību („*W szkatulach zieleni*”. *Europejski ruch miast ogrodów 1903-1930, Warsaw University Press 2014*) autore. Lekcijas un publikācijas par 19., 20.gs. poļu un britu mākslu, arhitektūru un interjera dizainu.

Natalja Boļšakova

Filoloģijas zinātņu kandidāte, Pleskavas Valsts universitātē, 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 izlokšņu pētījumiem ekspedīcijās un laboratorijā. Sastādījusi izdevumu «Псковский областной словарь с историческими данными». Aptuveni 100 publikāciju autore, rakstu krājumu redaktore. Vada aspirantu zinātnisko darbu. Vada zinātniski pētnieciskus projektus, kam piešķirti federālo un reģionālo fondu granti.

Diana Apele

Mg.art., Mg.des., Mg.des., Rezekne Higher Education Institution, Faculty of Education, Language and Design, Lecturer, Artist, Designer.

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. 2015 graduated from Rezekne Higher Education Institution, conferred a professional master's degree in design. Fields of research: art, design, architecture. Participation in international conferences and artistic activities in Latvia and abroad.

Jolanta Baniē

Utenos Koleģija (Utena University of Applied Sciences), Faculty of Business and Technology, Lecturer.

1986 - Sewn products engineer technologist qualification, Kaunas Technical University Scientific research area – clothing design and technology education, development of students' professional skills and creative activities in studies.

Edyta Barucka

Ph. D., Independent scholar.

Historian of art and architecture. Author of the books on the Arts and Crafts Movement in Britain (*Dom Arts & Crafts. Geneza i Idea, Neriton 2004*) and the European Garden City Movement („*W szkatulach zieleni*”. *Europejski ruch miast ogrodów 1903-1930, Warsaw University Press 2014*). Lectured and published on the 19th and 20th century Polish and British art, architecture and interior design.

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 more than 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

Mg.paed., Rēzeknes Augstskola, Izglītības, valodu un dizaina fakultāte, lektore.

20 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies starptautiskās konferencēs Latvijā, Slovērijā, Kiprā, Spānijā, Gruzijā, Krievijā. Zinātnisko interešu jomas: pieaugušo pedagoģija, mūžizglītība, muzejpedagoģija, izglītības vide.

Valda Čakša

Mg. paed., Mg. hist, Rēzeknes Augstskola, lektore; J. Ivanova Rēzeknes mūzikas vidusskola, skolotāja.

Beigusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorantūras teorētisko kursu, pēta mūzikas izglītības vēsturi, tostarp tautas konservatoriju darbību Latvijā un Latgalē, vairāk nekā 50 publikāciju autore.

Sarma Delvere

Rēzeknes Augstskolas Profesionālās maģistra studiju programmas „Dizains” studente.

Ieguvusi profesionālā bakalaura grādu „Māksla” un specializāciju „Interjera dizains”. Profesionālās intereses saista ar grafiskā dizaina apakšnozari. Piedalījies divās Rēzeknes Augstskolas organizētajās konferencēs.

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

Mg.paed., Rezekne Higher Education Institution, Faculty of Education, Languages and Design, 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.

Valda Čaksa

Mg paed, Mg. hist. Rezekne Higher Education Institution, Lecturer; Rezekne Highschool of Music of J. Ivanovs, Teacher.

Has finished the theoretical course at Jazeps Vitols Latvia State Academy, has been writing the doctoral thesis “Legislation of Music Education in the Republic of Latvia. Folk conservatoires in Latgale (1923-1940)”, more than 50 publications author.

Sarma Delvere

Student of Master programme „Design” at Rezekne Higher Educational Institution.

Acquired a professional bachelor's degree in „Art” and specialization „Interior design”. Professional interests associated with graphic design. The participant of two conferences organized by Rezekne Higher Educational Institution.

Irēna Ivanova

Rēzeknes Augstskolas Profesionālās maģistra studiju programmas „Dizains” studente.

Ieguvusi profesionālā bakalaura grādu „Māksla” un specializāciju „Interjera dizains”. Piedalījies divās zinātniskajās konferencēs, projektos, saistītos ar mākslas un dizaina jomu.

Irena Ivanova

Student of Master programme „Design” at Rezekne Higher Educational Institution.

Acquired a professional bachelor's degree in „Art” and qualification „Interior design”. Professional interests associated with graphic design.

Karlina Īvāne

Mg. art., Jāzepa Vītola Latvijas mūzikas akadēmija.

Profesionāla vijolniece, altiste un viola d'amore spēlētāja. Spēlējusi dažādos Eiropas kamer- un simfoniskajos orķestros. Kā altiste regulāri uzstājas Liepājas stīgu kvarteta sastāvā. Vījoles spēles pedagoģe Ikšķiles Mūzikas un mākslas skolā. Kopš 2013. gada doktorante Jāzepa Vītola Latvijas mūzikas akadēmijā.

Karlina Ivane

Mg. art., Jāzepe Vītols Latvian Academy of Music.

Professional violin, viola and viola d'amore player. Experience in several European chamber and symphony orchestras. As a violist performs regularly with Liepāja String quartet. Violin teacher at Ikšķile Music and art school. Since 2013 doctoral student at Jāzepe Vītols Latvian Academy of Music.

Mārīte Kokina-Lilo

Mg. art., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, lektore.

Piedalījies konferencēs Latvijā. 2 zinātnisku publikāciju autore. Zinātnisko interešu joma: mākslas pedagoģija, tekstila apguve augstskolā un skolā.

Marite Kokina-Lilo

Mg. art., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Department of Teacher Education, Lecturer.

Author 2 scientific publications. Conferences in Latvia. Area of scientific interests: art education, textile education in university and in schools.

Jeļena Koževņikova

Bc. art., Daugavpils Universitāte, Mūzikas un mākslu fakultāte, Mākslas un dizaina katedra.

„Erasmus” un „Erasmus+” programmas dalībiece - studijas Viļņas Mākslas Akadēmijā; brīvprātīgo prakse mākslas galerijā „Znad Willy” (Viļņa/Lietuva). Piedalījies vairākās studentu izstādēs un pasākumos Latvijā.

Yelena Kozhevnikova

Bc. art., Daugavpils University, Faculty of Music and Arts, Department of Art and Design.

Participant of „Erasmus” and „Erasmus+” program - studies at Vilnius Art Academy; volunteer practice at “Znad Willy” gallery (Vilnius/Lithuania). Participated in several student exhibitions across Latvia.

Sandija Kušnere

Mg. art., Latvijas Mūzikas akadēmija, Latvijas Universitātes Pedagoģijas nodaļas doktorantūras studente.

6 zinātnisku publikāciju autore. Raksti publicēti Latvijā un Polijā. Piedalījies Starptautiskajā Baltijas kongresā Igaunijā, Starptautiskās konferencēs Latvijā un Norvēģijā. Zinātnisko interešu joma: pirmsskolas vecuma bērnu agrīnā attīstība, mūzikas un speciālā pedagoģija un terapija, logopsiholoģija un lingvistika.

Sandija Kusnere

Mg. art., Latvian Academy of Music, Latvian Pedagogical University doctoral department, PhD Student.

6 scientific publications. Articles published in Latvian and Poland. Participated in the International Congress of the Baltic in Estonia and international conferences in Latvia and Norway. Scientific field of interest: Preschoolers early development, music and special pedagogy and therapy, logopsychology and linguistics.

Aleksandrs Lisovs

Dr. art, Vitebskas Valsts Universitāte, Pasaules vēstures un kultūras katedra, docents; Austrumeiropas, Eirāzijas un Krievu mākslas un arhitektūras vēsturnieku biedrības loceklis, Ela Ļisicka fonda biedrs.

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 ārzemju mākslinieki, Kazimirs Malevičs un viņa loks, Marka Šagāla biogrāfijas agrīnais posms un māksla, Ela Ļisicka māksla.

Natalja Losāne

Mg. art., Mg. paed., Rēzeknes Augstskola (RA), Izglītības, valodu un dizaina fakultāte, lektore, māksliniece, dizainere.

2002. g. absolvēta RA Pedagoģijas fakultāte, iegūtā specialitāte Darbmācības un ekonomikas pamatu skolotāja; 2003. g. RA iegūts izglītības zinātņu maģistra akadēmiskais grāds; 2005. g. Daugavpils Universitātē (DU) absolvēta Mūzikas un Mākslu fakultāte (specialitāte Vizuālās mākslas skolotāja); 2007. g. DU iegūts profesionālais maģistra grāds mākslā. Zinātnisko pētījumu virzieni: māksla, dizains, arhitektūra. Dalība starptautiskajās konferencēs un mākslinieciskā darbība Latvijā un ārzemēs.

Ioannis Makris

Dr. psych. Atēnu Pedagoģiskās un tehnoloģiskās izglītības augstskola, asociētais profesors, komponists, diriģents.

Absolvējis Parīzes IV – Sorbonnas Universitāti Francijā, specializējoties klasiskās ģitāras spēlē un Bizantijas mūzikā (Grieķija). Promociju psiholoģijā ieguva Francijā, EPHE (Ecole Pratique des Hautes Etudes). Ar lekcijām mūzikā, psiholoģijā un mūzikas terapijā ir uzstājies Anglijā, Portugālē, Holandē, Grieķijā, Tunisijā, Lietuvā un Latvijā. Vairākus gadus ir vadījis akadēmiskās mūzikas ansambļus. Viņa darbība ir vērsta uz simfonisko mūziku, instrumentālo mūziku un skaņas dizainu.

Alexander Lisov

Dr. art, Vitebsk State University, Department of the World History and Culture, Docent; Member of the Society of Historians of East European, Eurasian and Russian Art and Architecture (SHERA), Member of the Lissitzky Foundation's Board of Directors.

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; art of El Lissitzky.

Natalja Losane

Mg. art., Mg. paed., Rezekne Higher Education Institution (RHEI), Faculty of Education, Language and Design, Lecturer, Artist, Designer.

2002 graduated from RHEI Pedagogy Faculty, specialty Pedagogics and economic basis for the teacher; 2003 RHEI conferred a master's degree in pedagogy; 2005 graduated from Daugavpils University (specialty Visual Arts teacher); 2013 graduated from Daugavpils University, conferred a professional master's degree in art. Fields of research: art, design, architecture. Participation in international conferences and artistic activities in Latvia and abroad.

Ioannis Makris

Post Doctoral & Doctoral Degree in Psychology, High School of Pedagogical and Technological Education – Athens, Associated Professor, Composer, Conductor.

Degree in Music from Paris IV – Sorbonne University (France), in Classical Guitar and in Byzantine Music (Greece). He received his Ph. D and his Post – Ph. D. in Psychology from the Ecole Pratique des Hautes Etudes (France). He has made speeches and lectures on Music, Psychology and Music Therapy in England, Portugal, Holland, Greece, Tunisia, Lithuania and Latvia. For many years was in charge of academic musical ensembles. His work is focus in Symphonic Music, in Word Instrumental Music and in Sound Design.

Māra Marnauza

Dr. paed., Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, profesore, diriģente.

XXV Latviešu Vispārējo Dziesmu svētku (2013), Batijas valstu Studentu Dziesmu svētku Gaudeamus (1999; 2004; 2006; 2011; 2014) Galvenā diriģente.

Starptautiskā koru konkursa uzvarētāju - sieviešu kora BALTA un kamerkora Fortius Mākslinieciskā vadītāja. Viņa ir saņēmusi žūrijas labākā diriģenta balvu XIX Starptautiskā garīgās mūzikas konkursā Námestovo un Emīla Melngaiļa tautas mūzikas konkursā Latvijā. INTERKULTUR žūrijas tiesnešu locekle Starptautiskajā Antona Brucknera Koru konkursā Austrijā (2013). Ir publicējusi monogrāfiju *Diriģēšanas metodoloģija* (2012). kā arī daudzus koru mūzikas CD un DVD diskus

Silvija Mežinska

Mg. sc. ing., Mg. paed., Rēzeknes Augstskola, Izglītības un dizaina fakultāte, lektore.

1990. g. absolvēta RTU, iegūts maģistra grāds inženierzinātnēs un šūto izstrādājumu inženiera tehnologa kvalifikācija. 1999. g. absolvēta DU, iegūts maģistra grāds pedagoģijā. Šobrīd studijas RA profesionālā maģistra programmā „Dizains”. 17 zinātnisko publikāciju autore. Dalība starptautiskajās zinātniskajās konferencēs Latvijā un ārzemēs. Zinātnisko pētījumu virzieni: dizaina izglītība, studējošo radošās un mācību pētnieciskās darbības pilnveide dizaina studijās.

Silvija Ozola

Mg. arch., Rīgas Tehniskās universitātes (RTU), Liepājas filiāle, lektore.

1980. gadā absolvēta Rīgas Politehniskā institūta Celtniecības fakultāte, iegūta arhitekta specialitāte; 2003. gadā – Latvijas Sporta pedagoģijas akadēmija, iegūts izglītības un sporta darba speciālistes diploms; 2008. gadā – RTU Arhitektūras un Pilsētplānošanas fakultāte, iegūts maģistra grāds arhitektūrā; 2010. gadā pabeigta studijas RTU Arhitektūras un Pilsētplānošanas fakultātes doktora studiju programmā „Arhitektūra”. Akadēmiskā darba pieredze: lektore Rīgas Celtniecības koledžā (2005-2010); kopš 2006. gada – RTU lektore. Profesionālā darba pieredze: arhitekta projektēšanas institūtā „Lauku projekts” (1980-1983); arhitekta Liepājas rajona arhitekta projektēšanas grupā (1984-1990). Autore publikācijām par ainavu arhitektūru, pilsētībūvniecību, arhitektūru.

Mara Marnauza

Dr. paed., Riga Teacher Training and Management Academy, Professor, Conductor.

Chief conductor of the XXV General Latvian Song Festival (2013), the Baltic States’ Student Song Festival Gaudeamus (1999; 2004; 2006; 2011; 2014).

Artistic director of the winners of international choir competitions – female choir BALTA and chamber choir Fortius. Received the jury’s Best Conductor’s Prize at the XIX International Sacred Choral Music Competition in Námestovo in Slovakia and at the Emīlis Melngailis Folk Music Competition in Latvia. INTERKULTUR Jury member of the 4th International Anton Bruckner Choir Competition, Austria (2013). +Published a monograph *Conducting methodology* (2012), many choir music CDs and DVDs.

Silvija Mezinska

Mg. sc. ing., Mg. paed., Rezekne Higher Education Institution, Faculty of Education, Language and Design, Lecturer.

1990 - Master degree in engineering and sewn products engineer technologist qualification, Riga Technical University. 1999 - Master degree in pedagogy, Daugavpils University. Currently studying Master level program Design in Rezeknes Augstskola. Author of 17 scientific publications, participated in international scientific conferences in Latvia and abroad. Scientific research area – design education, development of students’ creative and educational research activities in design studies.

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 region designing group (1984-1990). She is an author of publications on the landscape architecture, city construction and architecture.

Aina Strode

Dr. paed., Mg. art., Rēzeknes Augstskolas docente.

Vairāk nekā 50 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies konferencēs Latvijā, Lietuvā, Krievijā, Portugālē, Spānijā, Francijā. Zinātnisko interešu joma: Mākslas un dizaina pedagoģija, dizaina pētniecība.

Aina Strode

Dr. paed., Mg. art. Rezekne Higher Educational Institution, Assistant Professor.

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, Design study.

Lolita Šelvaha

Mg. paed., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, lektore.

6 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies konferencēs Latvijā, Lietuvā, Somijā, Zinātnisko interešu joma: mākslas pedagoģija, tekstila apguve augstskolā un skolā, uzturmācība, veselīgs dzīvesveids.

Lolita Selvaha

Mg. paed., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Department of Teacher Education, Lecturer.

Author 6 scientific publications. Conferences in Latvia, Lithuania, Finland. Area of scientific interests: textile education in university and in schools, nutrition, healthy lifestyle.

Māra Urdziņa-Deruma

Dr. paed., Latvijas Universitāte, Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultāte, Skolotāju izglītības nodaļa, asociētā profesore.

22 zinātnisku publikāciju autore. Piedalījies konferencēs Latvijā, Lietuvā, Somijā, Zviedrijā. Zinātnisko interešu joma: mākslas pedagoģija, tekstila apguve augstskolā un skolā.

Mara Urdzina-Deruma

Dr. ed., University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Department of Teacher Education, Associate Professor.

Author 22 scientific publications. Conferences in Latvia, Lithuania, Finland, Sweden. Area of scientific interests: art education, textile education in university and in schools.

Andris Vecumnieks

Dr. art, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Kompozīcijas katedra, asociētais profesors.

Komponists, diriģents, Latvijas Komponistu savienības biedrs, orķestra Sinfonia Concertante mākslinieciskais vadītājs. Sadarbojies ar orķestriem Latvijā (LNSO, Liepājas SO u.c.) un ārvalstīs (Vācija, Gruzija, Azerbaidžāna, Krievija, Uzbekistāna u.c.). Vairāku publikāciju autors, piedalījies starptautiskajās konferencēs Latvijā (Rīga, Daugavpils, Rēzekne) un ārvalstīs (Austrija, Vācija). Vadījis meistarklases Latvijas un ārvalstu augstskolās (Luksemburga, Vācija, Gruzija u.c.).

Zinātnisko interešu joma: Mūzikas teatralitāte; Interpretācija un recepcija; Jura Karlsona daiļrade

Andris Vecumnieks

Dr. art., Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, the Composition Department, Associated Professor.

Composer, conductor, member of the Latvian Composers' Union, artistic director of the orchestra *Sinfonia Concertante*. Has collaborated with orchestras in Latvia (LNSO, Liepāja SO, a.o.) and abroad (Germany, Georgia, Azerbaijan, Russia, Uzbekistan, a.o.). Author of several publications, has participated in international conferences in Latvia (Riga, Daugavpils, Rezekne) and abroad (Austria, Germany). Has given masterclasses in Latvian and foreign higher education institutions (Luxembourg, Germany, Georgia, a.o.).

Fields of research: theatricality in music, interpretation and perception, oeuvre of Juris Karlsons.

Fiona Mērija Vilmīte

Mg. paed., Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, doktora studiju programmas „Pedagoģija” doktorante.

Studijas Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā, BMus (Lond) Londonas Universitātē/Trinitijas mūzikas koledžā Londonā. Ir guvusi pieredzi, spēlējot kā solo izpildītāja kamera un orķestra projektiem, organizējot stīgu mūziku, rediģējot e-grāmatas saistībā ar vijoliņu vēsturi un stīgu instrumentu spēli (www.musicforstrings.com). Šobrīd viņa ir vijoles spēles skolotāja Cēsu 1. pamatskolā. Pētījumu jomas: garīgā tēlainība, garīgā sagatavošana un vijoles spēles pedagoģiju.

Ineta Zvonņikova

J. Soikāna Ludzas mākslas skola, pedagoģe un direktora vietniece mācību darbā. Rēzeknes Augstskolas Profesionālās maģistra studiju programmas „Dizains” studente.

Ieguvusi profesionālā bakalaura grādu „Māksla” un kvalifikāciju „Datordizains”. Piedalījies vienā zinātniskajā konferencē, projektos, saistītos ar mākslas un dizaina jomu.

Fiona Mary Vilmite

Mg. paed., Riga Teacher Training and Management Academy, Doctoral Student on the Doctoral Studies programme „Pedagogy”.

Studies at Riga Teacher Training and Management Academy, BMus (Lond) at London University/Trinity College of Music, London. Having had experience playing in solo, chamber and orchestral projects, arranging music for strings and editing e-books about violin history and string playing (www.musicforstrings.com). She is a violin teacher at Cesis' 1st Primary School. Her current research interests include mental imagery, mental training and violin pedagogy.

Ineta Zvonnikova

J. Soikans Ludza's Art School, Teacher and Deputy Director of Educational Work. Student of Master Programme „Design” at Rezekne Higher Educational Institution.

Acquired a professional bachelor's degree in „Art” and qualification „Computer Design”. Professional interests associated with graphic design.

RA izdevniecība

Atbrīvošanas alejā 115, k-3, Rēzeknē, LV 4601, Latvijā

E-pasts: izdevnieciba@ru.lv

<http://izdevnieciba.ru.lv>