

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

ISSN 2256-0572

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ

I starptautiskās zinātniski praktiskās
konferences materiāli

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE

Proceedings of the 1st International
Scientific and Practical Conference

Rēzekne
2012

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ I starptautiskā zinātniski praktiskā konference, 2012. gada 28. - 29. septembris.

ARTS AND MUSIC IN CULTURAL DISCOURSE Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference, September 28th-29th, 2012.

Redakcijas kolēģija / Editorial Board

Marju Kõivupuu (Tallinas Universitāte, Igaunija)

Olga Kosiborod (Maskavas Pilsētas pedagoģiskā universitāte, Krievija)

Karīne Laganovska (Rēzeknes Augstskola, Latvija)

Aleksandrs Lisovs (Vitebskas Valsts universitāte, Baltkrievija)

Aina Strode (Rēzeknes Augstskola, Latvija)

Rediģētāji / Editors

Karīne Laganovska

Svetlana Iljina (Angļu val. / English)

Korektore / Reader

Inese Jermakoviča

Tulkotājas / Transletors

Vija Pleiksne-Gutāne (Angļu val. / English)

Rīta Burceva (Krievu val. / Russian)

Vāka dizains / Cover design

Aina Strode

Visi krājumā ievietotie raksti recenzēti. / All the published articles are reviewed.

Par rakstu saturu atbild autori. / The authors are responsible for the content of the articles.

Priekšvārds

*„Mākslai, zinātnei, literatūrai, ētikai arvien tas ir bijis mērķis:
nest cilvēci gan ātrāk uz priekšu, bet uz cilvēcību, uz humanitāti un kultūru.”
(Rainis, *Kastaņolā* 1914. gada 22.-25. maijā.)¹*

Attīstot starptautisko sadarbību starp ES, Ziemeļvalstu un NVS zinātniekiem un zinātnes institūcijām un veicinot starpdisciplināro pētniecību, kā arī praktiskās pieredzes apmaiņu mākslā un mūzikā, 2012. gada 28., 29. septembrī Rēzeknes Augstskolā 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).

Dalībai konferencē atsaucās zinātnieki, praktiķi, pedagogi, doktoranti kā no Latvijas, tā arī Lietuvas, Igaunijas, Baltkrievijas, Krievijas, Norvēģijas augstskolām un institūtiem. Tā kā konferences referātu tēmas tika prezentētas trijās sekcijās, arī raksti krājumā sakārtoti trīs tematiskajās daļās:

- Kultūra un sabiedrība reģionālās identitātes diskursā;
- Mūzikas zinātne praksei;
- Māksla un dizains.

Radoša un izzinoša bija arī konferences otrā diena. Konferences apmeklētājiem tika piedāvāta dalība 8 mākslas un mūzikas meistardarbnīcās, kuru vadītāji, nozaru speciālisti un pedagogi, dalījās ar praktisko pieredzi un jaunām pedagoģiskajām idejām.

Krājuma „Māksla un mūzika kultūras diskursā” sastādītāji un autori, kā arī konferences organizatori, būs gandarīti, ja krājumā apkopotais materiāls būs noderīgs un inspirējošs arī lasītājam.

Karīne Laganovska

¹ <http://www.korpuss.lv/klasika/Senie/Rainis/Vestules/1914.htm>.

SATURS Contents

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

Rīta Burceva

Tendences Latgales muzeju darbībā kultūras mantojuma saglabāšanai un popularizēšanai
Tendencies in Latgale museums' work for the maintenance and popularization of culture heritage ----- 11

Mairita Folkmane, Ilva Skulte

Zīmes un nozīmes Daugavpils skolēnu dzimtās pilsētas attēlojumos
Signs and Meanings in the Representations of their Home City by the School Pupils of Daugavpils ----- 17

Marju Kõivupuu

The Food Culture of Estonian Starovery (Old Believers): Traditions and the Present
Igaunijas vecticībnieku kulinārā kultūra: tradīcijas un mūsdienas ----- 28

Ольга Косибород

Народная музыка в репертуаре любительского студенческого хора
Folk music in the repertoire of the amateur student choir ----- 35

Элеонора Медведь

Реализация совместных детских и молодежных досуговых программ, направленных на преодоление адаптивных барьеров детей-мигрантов
Realization of joint childrens and youth recreational programs aimed at overcoming adaptive barriers of children – migrants ----- 42

Rīta Spalva

Latvijas Skolu jaunatnes Deju svētku vēsturiskais un mākslinieciskais aspekts
The Historical and Artistic Aspects of the Latvian School Youth Dance Festival ----- 48

Nora Vilmane

Reliģijas nozīme noteiktas etniskas ļaužu grupas saglabāšanā un attīstībā
Importance of Religion for the Survival and Development of an Ethnic Group of People ----- 54

MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI Music Science for Practitioners

Сергей Альгин

Готово-выборный аккордеон в современных образовательных системах
Free – bass accordion in modern educational systems ----- 69

Zane Andžāne, Māra Marnauza

Dziedātāja uzstāšanās uztraukuma cēloņi un simptomi
The Sources and Symptoms of Nervousness Prior to and During a Singer's Performance ----- 79

Ilma Grauzdiņa

Skaņu ierakstu izmantojums muzikālās dzirdes attīstībā

The use of audio interpretive materials in the development of tuneful ear ----- 85**Iveta Kepule**

Kora dziedāšanas tendences vispārīglītojošā skolā 11-12 gadus veciem skolēniem

Choral singing tendencies in comprehensive schools for pupils aged 11-12 ----- 94**Zigrīda Krīgere**

Individualizētas pieejas jauniešiem nozīme vokālā etalona izvēlē dziedāšanas mācību procesā

*Significance of Individualized Choice of Vocal Role-Model for Vocal Training of**Young Singers* ----- 100**Sandija Kušnere**

Elementārās muzicēšanas nodarbības bērnu komunikācijas prasmju pilnveidošanās

Possibilities of Elementary Musical Lessons for Children Communication Skills ----- 106**Māra Marnauza**

Integratīvā pieeja diriģēšanas studiju procesā

The Integrative Approach in the Process of Studying Cond ----- 114**Ieva Rozenbaha**Romualda Jermaka *Missa Paschalis* komponista sakrālās daiļrades kontekstā*Missa Paschalis of Romualds Jermaks in the context of the composer's sacred**creative work* ----- 120**Andris Vecumnieks**Jura Karlsona simfoniskā vīzija *Vakarblāzma* reģionālās identitātes kontekstā*Symphonic Vision Evening Glow by Juris Karlsons in the Context of Regional Identity* ----- 129**MĀKSLA UN DIZAINS****Arts and Design****Владимир Бердышев, Николай Захаров, Вероника Кучеровская**

Особенности изучения рисунка и живописи в дизайн образовании

Peculiarities of teaching drawing and painting at Design education ----- 139**Inese Brants**

Glezniecība uz porcelāna, laikmetīgā Latvijas mākslinieku porcelāna kolekcija Zvārtavas pilī

*Painters and Painting on the Porcelain. Contemporary Porcelain Collection of the Latvian**Painters at Zvartava Castle* ----- 145**Daina Bute**

Skolēnu mākslas komunikācijas veidošanās zinātnes un tehnikas attīstības ietekmē

*The Development of Youth's Artistic Communication Under the Influence of the**Development of Science and Information and Communication Technologies* ----- 157**Vineta Groza**

Stikla glezniecība Latvijas dekoratīvajā mākslā 20. gs 2. pusē, attīstības tendences mūsdienās

*Stained glass painting during the second half of the 20th century in Latvia, its tendency**development in nowadays* ----- 163

Daina Ģibiete

Kurzemes tautas tērpa elementu izmantošana mūsdienu apģērba darināšanā

Elements of Kareem national costumes in contemporary clothing ----- 174

Natalija Hart

Text in Contemporary Art

Teksts mūsdienu mākslā ----- 183

Александр Лисов

Выставки художественной группы Уновис в Витебске (1920-1922)

The exhibitions of Unovis art group in Vitebsk (1920-1922) ----- 189

Agata Muze

The Development of Art Education in Latvia from 1890 till 1990

Mākslas izglītības attīstība Latvijā no 1890. līdz 1990. gadam ----- 196

Silvija Ozola

Kurzemes un Zemgales pilsētu dzīvojamo ēku ārdurvju vērtņu dekoratīvās formas klasicisma laikmetā

Exterior Door Decign of Residential Buildings in Kurzeme and Zemgale in

Classicism Era ----- 204

Aina Strode, Diāna Apele

Latviskās identitātes meklējumi mūsdienu dizainā un dizaina izglītībā

Searching of the Latvian Identity Within Contemporary Design and Design Education ----- 213



**KULTŪRA UN SABIEDRĪBA
REĢIONĀLĀS IDENTITĀTES
DISKURSĀ**

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

TENDENCES LATGALES MUZEJU DARBĪBĀ KULTŪRAS MANTOJUMA SAGLABĀŠANAI UN POPULARIZĒŠANAI

Tendencies in Latgale museums' work for the maintenance and popularization of culture heritage

Rita Burceva

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

Abstract. *The objective of the research is to describe the traditional and innovative trends of Latgale region museums' work in the field of culture heritage's maintenance and popularization. The analysis of the documents and theoretical sources, the experience of reflection, the narrative approach are the methods that have been used in the research. Both municipality and private museums work in Latgale and most of them are characterised by the following development tendencies in the maintenance of culture heritage: the search of their own uniqueness and peculiarities, a modern interpretation of the existing museum collections, the interaction of modern culture expressions and cross-cultural communication, the pedagogical function of the museums, the development of museums' informative environment.*

Keywords: *communication, culture heritage, informative environment, museum, pedagogical function.*

Ievads

Kultūras dzīvotspējas un pastāvēšanas pamats ir kultūras mantojums (visi sabiedrības kultūras sasniegumi, ko var mantot turpmākās paaudzes un kas balstās uz mantotā materiāla kritisku izvērtējumu). Tā saglabāšanas, izpētes un popularizēšanas funkcija deleģēta dažādām institūcijām (muzejiem, bibliotēkām, arhīviem), kas vairāk vai mazāk sadarbojas, pamatojoties uz sabiedrības vajadzībām. Muzejam ir liela nozīme kā vietai, kur tiek krātas un saglabātas vēstures liecības, lai tās turpinātu savu dzīvi nākotnē un kalpotu par argumentu bāzi kultūrai kā attīstības faktoram.

Gadsimtu robežšķirtnē un īpaši pēdējā desmitgadē Latvijā aktualizējies un nostiprinājies kultūras mantojuma saglabāšanas, interpretācijas un publiskošanas imperatīvs, t.sk. arī valsts politikas dokumentos, piemēram, „Valsts kultūrpolitikas vadlīnijas 2006.-2015. gadam. Nacionāla valsts. Ilgtermiņa politikas vadlīnijas”. Tātad arī šajā līmenī tiek domāts par to, lai kultūras bagātības būtu atrastas, identificētas, izpētītas un saglabātas indivīda un sabiedrības kopīgu mērķu īstenošanai.

Latvijas un Latgales muzejos ir uzkrāta vērtīga muzealizācijas tradicionālā pieredze, taču problemātiski ir jautājumi saistībā ar muzeju attīstības tendencēm, ņemot vērā mūsdienu reālijas – komunikācijas tehnisko līdzekļu straujo attīstību, kultūrizglītības aspektu akcentus pretstatā patērnieciskai un merkantilai attieksmei pret dabas un sabiedrības bagātībām un citu paaudžu vērtībām, muzeju konkurenci un apmeklētāju vēlmes. Muzeju iekšējos dokumentos (nolikumos, gada pārskatos) šo institūciju attīstības virzieni aptuveni iezīmējas, tie ir pieejami šauram lietotāju kontingentam, taču trūkst zinātnes atziņās balstītu plašāku izvērtējumu.

Pētījuma mērķis ir noskaidrot Latgales reģiona muzeju tradicionālos un inovatīvos darbības virzienus kultūras mantojuma saglabāšanas un popularizēšanas jomā. Pētījumā izmantotās metodes ir dokumentu un teorētiskās literatūras analīze, pieredzes refleksija, naratīvā pieeja.

Muzeji Latgalē

Latvijas Republikas Muzeju likums nosaka šīs iestādes darbības saturu: „Muzejs ir sabiedrībai pieejama izglītojoša un pētniecības institūcija, kuras uzdevums ir atbilstoši muzeja darbības specifikai vākt, saglabāt un popularizēt sabiedrībā dabas, materiālās un nemateriālās kultūras vērtības, kā arī sekmēt to izmantošanu sabiedrības izglītošanai un attīstībai” (Muzeju likums, 2005). Tas nozīmē, ka muzejs vispirms jāuztver kā publiska un interesentiem

pieejama iestāde, kur iespēju robežās var notikt sabiedrības inkulturācija. A. Priedītis inkulturāciju skaidro kā procesu, kurā indivīds iegūst kultūras kompetenci tajā sabiedrībā, kurā viņš dzīvo. Inkulturācijas process turpinās visu cilvēka dzīvi, ko nosaka kultūras transformācija un tās dinamika (Priedītis, 2003: 206).

Ikviena muzeja pastāvēšanas sākums un pamats ir muzeja priekšmets, kas ietver sevī un ataino kādas materiālās vērtības (ēkas, pieminekļi, mākslas darbi, amatnieku darinājumi, fiziski uztverami pagātnes un tagadnes ikdienas priekšmeti u.tml.) vai arī garīgās, kas ir cilvēka darbības rezultāts (relīģija, literatūra, folklorā, mīti u.tml.). Muzejs rada nosacījumus un vidi ikviena cilvēka personības socializācijas iespēju paplašināšanai, padarot tā apmeklētājiem pieejamas šīs paaudzēs uzkrātās un saglabātās vērtības, ko plašākā nozīmē pieņemts saukt par kultūras mantojumu. „Kultūras mantojums (*cultural heritage*) – daļa no iepriekšējo paaudžu radītajām kultūras vērtībām, kuras ir izturējušas laika pārbaudi un tiek nodotas no paaudzes paaudzē kā kaut kas vērtīgs un godājams” (Aldersons, 2011: 171).

LR Kultūras ministrijas iniciētajā un ar ERAF atbalstu izveidotajā portālā kulturaskarte.lv (Kultūras karte, 2011) 2012. gada vidū ir iespējams atrast informāciju par 195 Latvijas muzejiem (mākslas, vēstures un arheoloģijas, dabas vēstures un dabaszinātņu, zinātnes un tehnoloģiju, etnogrāfijas un antropoloģijas, specializētie, reģionālie un vispārējie muzeji – pavisam 148 muzeji) un kultūras mantojuma krātuvēm (47 ieraksti).

Pēc LR Kultūras ministrijas Reģionālās kultūrpolicies un informācijas analīzes nodaļas datiem (LR KM, 2009), kopš 2001. gada ir vērojams muzeju skaita samazināšanās process. Krasākais muzeju skaita kritums vērojams starp pašvaldību muzejiem (no 104 iestādēm 2001. gadā līdz 83 muzejiem 2008. gadā), toties lēnām pieaug privāto (akreditēto un neakreditēto) muzeju skaits. Tas pilnā mērā attiecas arī uz Latgales reģionu. Te atrodas tikai 16 akreditēti muzeji, un vietējās pašvaldības finansē lielāko daļu no šo muzeju krājuma uzturēšanas izdevumiem. Latgalē ir tikai 1 valsts muzejs. Kultūras mantojuma krājums izvietots arī neakreditētajos muzejos, kā arī privātajos muzejos un kolekcijās (apkopojumu skat. 1.tabulā).

1.tabula

Muzeji un kolekcijas Latgalē

Muzeja/kolekcijas statuss	Nosaukumi
Akreditēts valsts muzejs	Raiņa muzejs “Jasmuiža”
Akreditēti pašvaldību muzeji	Andrupenes lauku sēta, Balvu novada muzejs, Baltinavas novada muzejs, Daugavpils Novadpētniecības un mākslas muzejs, Naujenes Novadpētniecības muzejs, Ludzas novadpētniecības muzejs, Skrindu dzimtas muzejs, Krāslavas Vēstures un mākslas muzejs, Preiļu vēstures un lietišķās mākslas muzejs, Latgales Kultūrvēstures muzejs, Antona Rupaiņa muzejs, Maltas vēstures muzejs, Franča Trasuna muzejs “Kolnasāta”, Viļakas novadpētniecības muzejs, Viļānu novadpētniecības muzejs.
Neakreditētie muzeji	Raiņa māja Berķenelē, Daugavpils Universitātes muzejs, Upītes kultūrvēstures muzejs, Tilžas kultūrvēstures izpētes centrs.

Privātie muzeji/kolekcijas	WW2 – Otrā pasaules kara muzejs (Aglona, īpašnieks V.Tumovs), Līdumnieku novada vēstures liecību krātuve (Ciblas novads, Līdumnieki, īpašnieks I.Novožilovs), Vladislava Lōča latgaliešu rakstniecības muzejs (Rēzekne, īpašnieks P.Locs), “Saipetnieku” senlietu un tehnikas kolekcija (Rugāju novads “Saipetnieki”, īpašnieks A.Stablenieks), “Cīrulīšu” senlietu un motociklu muzejs (Viļakas novads, Tepeņicas “Cīrulīši”, īpašnieks Dz.Dvinskis), muzejs “Klētiņa” (Rēzeknes novads, “Telejas”, īpašnieki J. un I.Kancāni), Latgales lauku sēta “Mežmala” (Rēzeknes novads Dītlovi, īpašnieki B. un H.Mundas), Pasaules tautu ābeču kolekcija (Balvu novads Lazdulejas pag. Purlova, īpašnieks J.Cibuļs), Jāņa Zalāna motociklu un darbarīku kolekcija (Krustpils novads Atašienes pag. “Skujiņas”, īpašnieks J.Zalāns), Gunāra Igauna mūzikas instrumentu muzejs (Rēzeknes novads Gaigalavas pag. Bikava, īpašnieks G.Igaunis), Antona Ušpeļa keramikas kolekcija (Rēzekne, īpašnieks A.Ušpelis), Polikarpa Čerņavska keramikas māja (Preiļi, īpašnieki J.Čerņavskis un V.Caica), Aglonas maizes muzejs (Aglona, īpašniece V.Ancāne), Annas Āzes meža kolekcija (Viļakas novads Žīguri, īpašniece – A.Āze), muzejs “Leļļu karaļvalsts” (Preiļi, īpašniece J.Mihailova), Kristus Karaļa kalns (Aglonas novads, īpašnieks J.Stupāns).
----------------------------	--

Iespējams, ka apkopojumā nav iekļauti visi Latgales muzeji, ņemot vērā vājo informācijas pieejamību privāto muzeju/kolekciju jomā, taču tie ir saglabājuši piemiņas vietas un kolekcijas, kuras valsts vai pašvaldība nespēj apsaimniekot, un krājuma uzturēšana ir atsevišķu cilvēku personīgā iniciatīva. Šajā kontekstā ir aktuāla I. Būmanes atziņa: „Muzeju darba speciālisti varbūt spriedīs citādi, taču mans viedoklis – privāto muzeju un kolekciju krājums ir Latvijas nacionālā kultūras mantojuma daļa. Kā to novērtēt un atbalstīt, par to nākotnē būtu jāspriež daudzām gudrām galvām kopīgi. Pagaidām kritērijs viens – privātie kolekcionāri paši saviem spēkiem paveikuši to, kas bez viņiem tiktu pamests novārtā un būtu lemts iznīcībai” (Būmane, 2010: 6). Tādēļ privātmuzeju ieguldījums kultūras mantojuma saglabāšanā vērtējams kā būtisks veikums, kas popularizējams sabiedrībā.

Aktualitātes un tendences muzeju darbībā

Vispārējās globalizācijas laikmetā viena no dominējošajām idejām ir kultūru daudzveidības saglabāšana, tāpēc nav viennozīmīgi vērtējamu ieteikumu muzeju ilgtspējīgas attīstības nodrošināšanai. Katra tauta un kopiena sensitīvi uztver un izprot savu vēsturi un kultūru kā vispārēju vērtību un savu dzīvesveidu kā pamattiesības. Kultūru daudzveidības atbalsts ir nozīmīgs līdzeklis etnokultūru konfliktu prevencijā, izvairoties no etnocentrismā. Etnocentrisms psiholoģijā tiek skaidrots kā „svešas kultūras vērtēšana no sava etniskās kultūras vērtību viedokļa” (Vidnere, 2011: 299). Latgale vēsturiski vienmēr ir bijusi etniski neviendabīga, un tāpēc muzeju darbībā mūsdienīgi akcenti jāsaista ar toleranci un cieņu pret visām materiālās un garīgās kultūras izpausmēm, vairāk jāorientējas uz dzīves parādību

atainojumu un interpretāciju mūsdienīgā kontekstā. Realizējot šādu pieeju, apmeklētājam būtu vienlīdz interesanti, piemēram, gan paviesoties Vecticībnieku draudzes muzejā Rēzeknē, gan piedalīties Latgales Kultūrvēstures muzeja pedagoģiskajā programmā „24 stundislatgalīts”. Abos gadījumos mērķauditorija var būt visdažādākie cilvēki pēc vecuma, nodarbošanās, interesēm un vēlmēm. Katrai no šīm aktivitātēm muzejos ir sava atšķirīga forma un saturs, bet virsmērķis ir viens – radīt interesi un izpratni par muzeja krājumā esošajiem priekšmetiem un to nozīmi kopienas dzīvesveidā un vērtību sistēmā.

Vienlaikus muzeji cenšas saglabāt savu savdabību, jo tas ir veids, kā uzturēt apmeklētāju interesi. Muzeji piedāvā pakalpojumu, kas nedublējas nevienā citā muzejā. Muzejiem jāreķinās arī ar pieaugošo savstarpējo konkurenci, tāpēc savas specifiskas kultūras pakalpojuma nišas meklējumi ir atbalstāmi. Piemēram, unikāla parādība Latgalē ir podniecības tradīcijas dzimtu ietvaros. Interesentiem pieejamas enciklopēdiskas ziņas par šo tematu: „Podniecības amats mantots no paaudzes paaudzē, tāpēc līdz pat mūsdienām var runāt par podnieku dzimtām Ludzā, Rēzeknē, Krāslavā, Preiļos, Daugavpilī, Balvos un to apkaimē. Vislielāko ievērību 20. gadsimtā izpelnījās t.s. Silajāņu keramika (Paulāni, Ušpeļi, Čerņavski, Vilcāni, Babri, Riuči, Dubovski, Backāni, Zagorski, Dūbes-Dubovski)” (Kursīte, 2011). Tikai Latgales Kultūrvēstures muzejā iekārtota vienīgā pastāvīgā Latgales podniecības ekspozīcija Latvijā, tā 2010. gadā ir modernizēta un padarīta pieejama arī cilvēkiem ar speciālām vajadzībām. Tādējādi muzejs transformējis kultūras pakalpojumu par unikālu vērtību, rosinot dziļāk iepazīt Latgales kultūras mantojumu.

Arī paši daiļamata meistari atrodas aizvien jaunas formas, stilu un tehnoloģiju meklējumos. Tiek izkoptas jau vēsturiski nostiprinājušās tradīcijas, piemēram, svēpētā keramika, svečturis, svilpaunieks, vazaunieks, vāraunieks, pārosis u.tml., bet jaunā paaudze demonstrē savus atklājumus. Uzskatāms piemērs ir Krāslavas keramiķu Olgas un Valda Pauliņu oriģinālie trauki ar dabīgas bērza tāss elementiem. Tas nozīmē, ka muzejam jātiecas atspoguļot kultūras mantojuma un tradicionālo vērtību izmaiņas, to nepārtrauktību un evolūciju.

Aizvien lielāku nozīmi muzeju darbības pilnveidē iegūst muzeja komunikācija. Ja kādreiz centrālā vieta muzeja darbībā bija atvēlēta muzeja krājumam (fondiem), tā komplektēšanai un saglabāšanai, priekšmetu restaurēšanai un ekspozīciju veidošanai, tad pēdējā laikā institūcijas uzmanības lokā ir darbs ar plašāku sabiedrību, cilvēku informēšana un iepazīstināšana ar kultūras mantojumu. Jau 2005. gadā Attīstības projektu institūts savā pētījumā par kultūras produktu tirgu Latvijā sadaļā „Muzeju darbs ar apmeklētājiem” nonāk pie atziņas: „... vairāk jādomā par piedāvājuma dažādošanu un modernizēšanu, kā arī par interesantu muzeja informācijas pasniegšanu. Tādā veidā tiktu panākta plašāka auditorijas piesaiste un veicināta sabiedrības ne vienmēr pozitīvās izpratnes maiņa par muzeju nozīmi” (Attīstības projektu institūts, 2005: 4).

Muzeja komunikācijā svarīga ir atgriezeniskā saite ar apmeklētājiem, to akcentē arī sabiedrisko attiecību speciāliste S. Veinberga, norādot, ka „pēdējā laikā aizvien iecienītāka kļūst atgriezeniskā komunikācija” (Veinberga, 2004: 7). Latgales muzeju apmeklētāju aptauju rezultāti, kas tiek ietverti muzeju ikgada darbības pārskatos, palīdz apzināt publikas viedokļus un izvēlēties atbilstīgas un muzeja apmeklētājiem pieņemamas komunikācijas formas un stilu, kas radītu pamatu jaunu apmeklētāju piesaistei. Latgales Kultūrvēstures muzeja attīstībā nemainīga tendence ir, piemēram, ne tikai apmeklētāju kopskaita pieaugums, bet arī to apmeklētāju skaita palielinājums, kas šeit ieradušies pirmo reizi. Tas nozīmē, ka komunikācijā ar apmeklētājiem muzeja personālam jāņem vērā viņu iepriekšējā pieredze, veidojot attiecības ar šiem cilvēkiem, t.i., var būt nepieciešama gan padziļināta informācija interesējošā jautājumā, gan pamatfakti par muzeju, ekspozīcijām, krājumu, izstādēm, lasītavas resursiem u.tml. Šim nolūkam jā sagatavo kompakti, lakoniski izdales materiāli, ja nav iespējas ilgstoši veltīt uzmanību konkrētajam apmeklētājam. Taču vienlaikus jā raugās, lai apmeklētāja

jautājumi nepaliktu neatbildēti un pirmais iespaids par muzeju būtu pozitīvs. Lai apmierinātu pastāvīgo apmeklētāju intereses, dažkārt jāpieaicina speciālisti no Mākslas nodaļas vai, piemēram, muzeja lasītavas. Tādēļ arī muzeja dežurantiem un izstāžu zāles uzraugiem jābūt pietiekami informētiem par pārējā personāla kompetences robežām un iespējām risināt problēmsituācijas.

Muzejpedagoģijas pētnieks B. Stoļarovs norāda, ka komunikācijai muzejā ir piešķirama specifiska nozīme: „Muzeja komunikācija ir apmeklētāja saskarsme ar muzeja krājumu, un tās sekmību nosaka: 1) viņa spēja izprast muzeja priekšmetu „valodu”, 2) muzeja darbinieku spēja radīt nosacījumus šai izpratnei” (Столяров, 2004: 207). Tātad muzeju par atvērtu un uz indivīdu orientētu sabiedrisku iestādi iespējams uzskatīt tikai gadījumā, ja notikusi pilnvērtīga apmeklētāja un muzeja priekšmeta komunikācija. Tas ir iespējams apstākļos, kad komunikācijā iesaistās viss personāls.

Uz moderno tehnoloģiju attīstības un izplatības tendencēm mūsdienu sabiedrībā norāda kultūras institūcijās veikto apmeklētāju aptauju rezultāti: vairāk nekā puse no viņiem vēlētos informāciju par muzeja aktivitātēm iegūt speciālā muzeja mājas lapā. Tā kā lielu daļu Latgales muzeju finansē pašvaldības, tad līdzekļi prioritāri tiek piešķirti reģiona sociālo vajadzību risinājumam, bet kultūras joma tiek finansēta pēc atlikuma principa. Rezultātā savas mājas lapas nav pat vairākiem lielākajiem Latgales muzejiem. Tas ir būtisks trūkums, jo tiek kavēta informācijas izplatīšana un nav pilnvērtīgi izmantots muzeju potenciāls sabiedrības informēšanai un izglītošanai. Tādēļ muzeju vadībai jākoncentrējas ne tikai uz muzeja kultūras produkta kvalitātes nodrošinājumu, bet arī uz tā pieejamības paplašināšanos, pierādot pašvaldībām savas pastāvēšanas nozīmi.

Mujejpedagoģija ir jauna nozare pedagoģijas laukā Latvijā, taču arī te meklējamas atziņas muzeju darba sekmēšanai un to lomas apzināšanai kultūras mantojuma saglabāšanā. Latvijas muzeju asociācijas vadītājs J. Garjāns aktualizē jautājumu par to, „kā muzejos uzkrātās kultūrvēsturiskās bagātības izmantot sabiedrības vajadzībām. Izglītojošais darbs ieņēmis līdzvērtīgu vietu muzeja aktivitāšu spektrā, caurvijot ikvienu muzeja darbības jomu” (Garjāns, 1997: 5). Arī A. Krūze, pētot konkrēta muzeja specifiku, izsaka vispārinājumu: „Ir jāapzinās vēsturiskās atmiņas īpašā nozīme un tā jākopj, atceroties, ka tagadne ir saistīta ar pagātņi un tās abas savukārt veido pamatu nākotnei. Te liela nozīme muzejam kā vēstures liecību krātuvei un muzejpedagoģijai kā pedagoģiskās darbības pamatam muzeja vidē” (Krūze, 2008: 224). Latgales muzejos ar apmeklētājiem strādā cilvēki, kuru mērķis ir nevis kaut ko obligāti iemācīt apmeklētājam, bet radīt interesi par sarunas priekšmetu. Objektīvākais rādītājs, šķiet, nebūtu pat muzejpedagoģisko programmu daudzums un izglītojošo pasākumu saturs katrā atsevišķā muzejā, bet tas, ko apmeklētājam spēj dot muzeja pedagogs kā personība. Ja viņš ir zinošs savā laukā (daba, māksla, vēsture u.tml.), ja prot integrēt šīs zināšanas un pasniegt tās interesantā formā, iesaistoties diskusijās ar atnākušajiem muzeja viesiem, ja viņam piemīt humora izjūta un elastība rīcībai negaidītās situācijās, ja viņš prot neuzkrītoši un ātri izvērtēt publikas vajadzības, ja viņš ir entuziasts, nejutas noguris un gūst patiesu baudu no tā, ko dara, tad tikšanās muzejā pārvērtīsies par abpusēji gaidītu pasākumu. Šajā ziņā muzejpedagoģi uz to tiecas, pilnveidojot profesionālās un personiskās kompetences un spējas.

Secinājumi

Latgales kultūras mantojuma saglabāšanā piedalās valsts, pašvaldību, privātie muzeji un individuālie kolekcionāri.

Iespējams identificēt vairākas tendences, kas var veicināt Latgales muzeju ilgtspējīgu pastāvēšanu:

- savas savdabības, unikalitātes meklējumi, lai novērstu kultūras pakalpojuma dublēšanos,
- tolerance un cieņa pret visām materiālās un garīgās kultūras izpausmēm,

- tieksme atspoguļot kultūras mantojuma un tradicionālo vērtību izmaiņas,
- atbilstīgas un apmeklētājiem pieņemamas komunikācijas formas un stils, ietverot atgriezenisko saiti,
- moderno tehnoloģiju sasniegumu izmantojums komunikācijā un ekspozīciju veidošanā,
- muzejā saglabātā kultūras mantojuma pilnvērtīgs izmantojums sabiedrības informēšanā un izglītošanā,
- muzejpedagogu profesionālās kapacitātes stiprināšana.

Literatūra un avoti

1. Aldersons, J. (2011). *Mākslas un kultūras vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.
2. Attīstības projektu institūts (2005). *Phare 2002. gada „Baltijas jūras sadarbības programma Latvijai” projekta „Baltijas kultūrvide: kultūras tūrisma produktu izveide Latvijā un Lietuvā” aktivitātes „Tirgus izpēte kultūras tūrisma produktiem Latvijā un jaunu Latvijas kultūras tūrisma produktu izstrāde” ietvaros izstrādātais Latvijas kultūras mantojuma tūrisma produktu tirgus izpētes dokuments*. Skatīts 18.05.2012. http://www.pilis.lv/a_pnm/files/46_4.pdf.
3. Būmane, I. (2010). *111 privātie muzeji un kolekcijas Latvijā*. Rīga: AS „Lauku Avīze”.
4. Garjāns, J. (sastād.) (1997). *Muzeju izglītojošais darbs*. Rīga: Latvijas muzeju asociācija.
5. Krūze, A. (2008). Latvijas Universitātes raksti. 738. sēj.: Zinātņu vēsture un muzejniecība. *Muzejpedagoģijas attīstība LU Pedagoģijas muzeja darbībā*. (224. - 230. lpp.) Rīga: LU.
6. *Kultūras karte* (2011). Skatīts 30.06.2012. <http://www.kulturaskarte.lv/>.
7. Kursīte, J. (2011). Letonika.lv. Tautas tradīcijas. Latgales podniecība. Skatīts 28.06.2012. <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?cid=1005430&r=264&lid=1005430&q=&h=759>.
8. LR KM (2009). *Vispārējie darba rādītāji – MUZEJI*. Skatīts 30.06.2012. http://www.km.gov.lv/lv/doc/nozaru/muz/MUZEJI_Darba_raditaji_2008.pdf.
9. *Muzeju likums*. (2005). Skatīts 12.06.2012. <http://www.likumi.lv/doc.php?id=124955>.
10. Priedītis, A. (2003). *Kultūras teorija un kultūras vēsture*. Daugavpils: A.K.A.
11. *Valsts kultūrpolitikas vadlīnijas 2006. - 2015. gadam. Nacionāla valsts. Ilgtermiņa politikas vadlīnijas*. (2006). Skatīts 16.05.2012. www.km.gov.lv/lv/doc/dokumenti/kulturpolitikas_vadlinijas.doc.
12. Veinberga S. (2004). *Publiskās attiecības PR. Teorija un prakse*. R.: Zvaigzne ABC.
13. Vidnere, M. (2011). *Etnopsiholoģija. Etniskais cilvēkā un sabiedrībā*. Rīga: Raka.
14. Столяров, Б.А. (2004). *Музейная педагогика*. Москва: Высшая школа.

ZĪMES UN NOZĪMES DAUGAVPILS SKOLĒNU DZIMTĀS PILSĒTAS ATTĒLOJUMOS

Signs and Meanings in the Representations of their Home City by the School Pupils of Daugavpils

Mairita Folkmane

Daugavpils Universitāte, Saules iela 1/3, Daugavpils, Latvija, e-pasts: ceram@inbox.lv

Ilva Skulte

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

Abstract. *Daugavpils historically was the place where different ethnic groups are living together, interacting on the public spaces. The mixture of cultures is represented in the city landscape - home to every inhabitant, still having different accents, figures and symbolical meanings. The following paper is based on the semiotic analysis of the pictures made by the pupils of different (ethnic) schools of Daugavpils, in order to understand what and how children "see" their city - what are the signs they use to construct the message about their city together and what do they mean - how different is a pictorial message. To do the analysis collection of the children drawings was made for an exhibition in the hall of the city municipality of Daugavpils - a material for our research. The findings show that besides of expected reference to different cultural traditions and some aesthetical preferences, no difference exists between the way children represent their city. Diversity of cultural footprints in the landscape of the city and the pride for their city is present in the works of children coming from different ethnic, linguistic and cultural environments.*

Keywords: *representation, cultural diversity, children drawings, sign, symbol, message, connotation, denotation, modality.*

Ievads

Daugavpils izsenis bijusi pilsēta, kurā līdzās sadzīvojušas daudzas tautas un kultūras. Šo kultūru mijiedarbes rezultātā pilsētā izveidojusies savdabīga vide un ainava, kura visiem pilsētas iedzīvotājiem nozīmē mājas, bet, atkarībā no kopienas ieradumiem un kultūras regulām katrai tautībai ir savi akcenti, savi izcēlumi, savi figūras / fona risinājumi – savas zīmes. Referātā ar semiotiskās analīzes palīdzību tiks analizēti dažādu tautību Daugavpils skolēnu vizuālie vēstījumi, kuros attēlota dzimtā pilsēta, lai saprastu, ko un kā pilsētā „redz” tās bērni – kādas ir zīmes, kurās viņi izvēlas iekodēt savu vēstījumu par pilsētu un ko tās nozīmē, t.i., kāds vēstījums un cik atšķirīgs vai vienāds skatījums uz pilsētu ir raksturīgs dažādu kopienu ļaudīm.

Darba mērķis un teorētiskais ietvars

Darba mērķis ir izanalizēt, kā Daugavpils skolēni zīmējumos atveido savu pilsētu - kādas zīmes tiek veidotas, kādas nozīmes tajās ietvertas, kas tiek konceptualizēts kā būtiskākais (informācija), svarīgākais (emocijas) un kā šīs zīmes iegūst papildnozīmes sociāli kulturālā (etniskās kopienas, reģiona un mūsdienu globālajā) kontekstā. Pamatā ir pieņēmums, ka tēlaini vizuālajai darbībai un domāšanai ir liela nozīme ne tikai bērna attīstībā, bet arī sociālās realitātes konstruēšanā un sekojoši bērna kā sociāla aģenta attieksmju, vēlmju un rīcības pamatu izveidē. Tādēļ bija nepieciešams vispirms veidot teorētisko rāmējumu, lai izprastu, kā bērna individuālie apkārtējās vides vērojumi tiek konceptualizēti un izpausti vizuālos vēstījumos, kāda loma šo vēstījumu veidošanā ir vizuālajai domāšanai, iztēlei un citiem psiholoģiskajiem mehānismiem un kāda loma videi un kultūrai, kurā bērns uzaudzis.

Redzamais, redzētais, uzskatāmais, iztēlotais jau no pašiem pirmajiem dzīves gadiem ieņem būtisku vietu bērna orientācijā apkārtējā vidē. Vispirms sensori iegūtā informācija rezultē priekšstatos, kas tiek tālāk pārstrādāti domāšanā un iztēlē - redzes, taustes un kustības uztvērumus 2-3 gadu vecumā papildina krāsu atpazīšana (Hibnere, 1998: 34 - 37). Sešu gadu

vecumā bērnu uztverē jau vērojama mērķtiecība - tiek ievēroti, uztverti tie apkārtējās pasaules elementi, kas izrādās visvairāk bagāti ar **informāciju, kā arī tie, kas saistās ar bērna domām**, nokļūstot arī kompozīcijas (šai laikā veidojas arī acumērs un telpiskā orientācija) centrā (Hibnere, 1998: 55). "Mentāli apstrādāt tēlu augstākā izziņas līmenī nekā vienkārši sajūst un izdalīt nozīmē, ka jums jākoncentrējas uz to, kas dots jūsu redzes laukā ar nodomu atrast nozīmi, ne tikai veikt novērošanas aktu, kas pieprasa daudz asāku mentālo aktivitāti. Pajautājiet sev: Vai šim attēlam ir kāda nozīme jūsu dzīvē? Atbilde uz šo jautājumu nosaka, vai jūs atcerēsities vai aizmirsīsiet šo attēlu"² (Lester, 1995: 5 - 6). Bērns attīstās vērojot un vērtējot vispirms vidi sev apkārt, tad - arvien attālinātākus notikumus, parādības un lietu izkārtojumus, gan arī tās reprezentācijas - savas vizuālās darbības produktus un mākslas darbus kultūras mantojumā, tādējādi gan iegūstot vispārkulturālu pieredzi, gan **orientāciju etniskajā kultūrā** (Hibnere, 1998: 71 - 72). Divi elementi - estētiskais veidols un nozīme mijiedarbojas attēla komunikācijā, bet tā tieši tādēļ precīzu vizuālu vēstījumu radīt nav viegli, jo emocionālie un intelektuālie elementi saistīti ar kultūru (Lester, 1995: 416).

Kā vizuālajā uztverē, tā komunikācijā liela nozīme ir atmiņai - **agrāk uztvertais, pārdzīvotais un darītais tiek iegaumēts kā tēls**, kas turpmāk palīdz sajūtu fiksējumos izšķirt objektu, kurš uztverts. Lai tēlu reproducētu, vizuālajā darbībā jāsaista dažādi atmiņas veidi - redzes un taustes, emocionālā, verbālā un kustību. Atmiņas pamatprocesi ir iegaumēt, saglabāt (īsi vai ilgi), aizmirst, atpazīt, reproducēt (Hibnere, 1998: 83). Iepriekšējās zināšanas ļauj saskatīt vairāk (Lester, 1996: 421). Spilgti tēli, informatīvais kodols, kā arī asociācijas un emocionālais konteksts palīdz bērnam atcerēties un izteiktāk veido priekšstatus, kas ir sava veida saikne starp uztveri un domāšanu. **Vizuālajai domāšanai** ir īpaša vieta kognitīvajos procesos. Jau 3 gadu vecumā attīstās uzskatāmi darbīgā, praktiskā domāšana, bet 3 līdz 7 gadu vecumā - uzskatāmi tēlainā (abstraktā, verbālā) (Hibnere, 1998: 92). Ja agrākā bērnībā bērns darbojas, izmantojot vizuālās izteiksmes līdzekļus, tad vēlāk viņš vairāk domā vizuāli un iztēlojas (Hibnere, Grasmane, 2000: 23 - 24). Mācoties tiek mobilizēti un integrēti abi informācijas veidi - verbālā un vizuālā informācija, mūsdienās tieši vizuālajai iegūstot arvien lielāku nozīmi, tādēļ zīmējumam tieši kā vizuālās domāšanas attīstīšanas līdzeklim būtu jāpievērš īpaša nozīme skolu programmās. V. Zinčenko par vizuālo domāšanu sauc "cilvēcisko darbību, kuras produkts ir jaunu tēlu veidošanās, jaunu vizuālo formu rašanās, kas nes noteiktu nozīmes lādiņu un padara šo nozīmi redzamu."³ (Зинченко, 2002: 207). Vizuāli domāt iespējams, kad un tieši tādēļ, ka redzes tēli ir relatīvi neatkarīgi no objektiem reālajā pasaulē – ar tiem var rīkoties patvaļīgi (Зинченко, 2002: 207). Tātad nepieciešama iztēle - **"radoša izdoma, kaut kā neredzēta izdoma"** (Hibnere, 1998: 98) ļauj priekšstatīt turpmāko, kombinēt, papildina uztverto un apaudzē zināšanas; tajā rodas iecere, tiek "iznēsāts" un atveidots tēls, top oriģināla kompozīcija (Hibnere, 1998: 102 - 103).

Pirmsskolas un jaunākajā skolas vecumā zīmējums ir viena no svarīgākajām bērna ikdienas nodarbēm un personības izteiksmes formām. "Jau no mazotnes vērojama bērna izvēles attieksme pret nosauktajiem vizuālās darbības veidiem: pirmā un galvenā ir zīmēšana" (Hibnere, Grasmane, 200: 14). Zīmēšana nodrošina pašizpaušmi, nepieciešamo radošo procesu, stimulē iztēli un mobilizē psiholoģiskos mehānismus kritiskai domāšanai un precīzai, konkrētai ideju reprezentācijai. Zīmējums ir sava veida modelis, ar kura palīdzību bērns strukturē un ļauj izprast un paredzēt pasauli sev apkārt, novēroto pakļaujot saviem

² To process an image mentally on a higher level of cognition than simply sensing and selecting means that You must concentrate on the subjects within the field of view with the intent of finding meaning and not simply as an act of observation, which demands much sharper mental activity. Ask yourself: Does the image have any significance in your life? The answer to that question determines whether you remember or forget a picture.

³ Визуальное мышление - это человеческая деятельность, продуктом которой является порождение новых образов, создание новых визуальных форм, несущих определенную смысловую нагрузку и делающих знание видимым.

estētiskajiem un ētiskajiem priekšstatiem un konkrētās (izziņas vai komunikācijas) situācijas mērķiem. Tas ietver kā notikumu, tā konceptu reprezentāciju, kas savukārt kalpo par nozīmīgu bērna personības attīstības elementu un līdzekli komunikācijā ar vecākiem, vienaudžiem, audzinātājiem un citiem sabiedrības locekļiem. Reprezentācija tiklab bērnam, kā pieaugušajam ir process, kurā top zīme - apzīmētā un apzīmētāja, nozīmes un formas vienība, kuru lielā mērā nosaka interese par reprezentēto objektu, kas ir kompleksa - iesaista kultūras, sociālos un psiholoģiskos zīmes veidotāja personiskās vēstures aspektus, pie tam tieši interese katras komunikācijas kontekstā noteiks, kādas objekta īpašības jeb "kritērijaspekti" tiks ņemti vērā (un kādi neievēroti), izstrādājot tā reprezentāciju (Kress, van Leeuwen, 1996: 6). Tā kā "cilvēka uztveres kvalitāti - dziļumu, apjomu un tempu - arvien nosaka viņa uztveres pieredze, zināšanas, prasmes, iemaņas, intereses, psihiskais stāvoklis, aktīva vai pasīva attieksme pret uztveramo objektu" (Hibnere, 1998: 71), un apzīmētāju izvēli nosaka komunikācijas situācijas konteksts un konkrētie mērķi, vizuālā komunikācija, lai arī iecerēta kā atspoguļojums vienmēr selektīvi tvers atspoguļoto. Bērnu zīmējumi ir lielisks šāda veida komunikācijas pētniecības materiāls, jo iesaistīto reprezentēto aspektu daudzums un zīmes kompleksitāte palielinās bērnam un viņa paša reprezentācijas resursiem pieaugot - zīme mainās no emocionālas, fiziskas un ekspresīvas dispozīcijas uz konceptuālu un kognitīvu dispozīciju (Kress, van Leeuwen, 1996: 9). Tomēr bez reprezentācijas zīmēšana pilda arī citu būtisku funkciju - tā kalpo par starppersonu komunikācijas līdzekli (Kress, van Leeuwen, 1996: 13), kas norisinās sociālo spēku saspēles laukā, kas šo komunikāciju nepastarpināti iespaido. Tādējādi vizuālā komunikācija ar zīmējumu palīdzību ir arī nozīmīgs aģents bērna socializācijas procesā (Anspaks, 2006: 132 - 157). Tajā bērns ne tikai norāda uz savu piederību sociālai kopienai, ar indeksikālu zīmju starpniecību apliecinot savas izjūtas un idejas, kas to piesaista kopienas ideoloģijai un raksturīgajām emocijām noteiktās sociālās dzīves situācijās un ne tikai mēģina veidot maksimāli "līdzīgas", atspoguļojošas zīmes, kurās ietver notikumus, objektus un cilvēkus, kas svarīgi kopienai. Komunikācija norisinās noteiktos sociālos apstākļos, ievērojot sociāli akceptēto, tai skaitā normas un estētiskos ideālus, kas sabiedrībā vispārpieņemti (Kress, van Leeuwen, 1996: 7), un tiek lietoti, lai regulētu vizuālās reprezentācijas jomu. Tā attēls iegūst modalitāti - tā norāda uz zināšanu sistēmas apliecinājumu vai konstruēšanu. Tās pamatā ir sociāla piekrišana, kas attiecas uz "zināšanu", "faktu" statusu sistēmā vai uz kādu no tās aspektiem, ja tādas nav, iestājas šaubas. Šāda vienošanās tomēr ir ideoloģiska spēka izpausme nevis skolidaritāte (Hodge, Kress, 1988: 123). Zīmējot bērnam visbiežāk ir arī papildus mērķis - ne tikai atveidot (pareizi), bet arī darīt to baudāmi (skaisti) - mākslinieciskā izteiksme vienmēr būs kaut kas vairāk, nekā precīza, maksimāli objektīva reprezentācija. Ar mākslas tēlu, ar skaistā izjūtas līdzekļiem cilvēks izzina citus aspektus un citādā skatījumā, nekā to veic zinātne. Pētot Latvijas ozolu, latviešu zinātnieka viedoklis būtiski neatšķirsies no indiešu zinātnieka iegūtajiem datiem. Turpretī dzejniekam, gleznotājam vai mūziķim Latvijas ozola skatījums ietvers savu īpašo stipru vīru ideālu, simbolizēs spēju pretoties visām vētrām un likstām. [...] Tas nozīmē, ka zinātnieki ozolu uztver un vērtē kā objektīvi pētāmu parādību, vērtējumi ir objektīvi un brīvi no personības subjektīvā vērtējuma. Toties mākslinieks izzina ozolu nevis kā zinātniskas izpētes objektu, bet savā redzējumā pauž savu subjektīvo attieksmi, savas izjūtas par ozolu kā tautas gara spēka simbolu, kā savu pārdzīvojumu avotu." (Anspaks, 2006: 104). Izziņas un informācijas uzkrāšanā un nodošanā vizuālie vēstījumi ir pastāvīgi mijiedarbojas ar verbāliem vēstījumiem. Bērns, kas neprot rakstīt, nereti vienlaicīgi zīmē un komentē atspoguļoto, savukārt vēlāk zīmējumos parādās uzraksti (piemēram, "veikals", "banka") vai pieraksti/paraksti (piemēram, "tētis, mamma, es"). Lai arī valodas loma mūsdienās semiotisko resursu komplektā mainās (Kress, van Leeuwen, 1996: 34), joprojām relevanti ir Rolāna Barta pārspriedumi par tās "enkura" lomu brīvi interpretējamo vizuālo tēlu nozīmes fiksēšanā (Barthes, 1977: 39). Ja vizuālā komunikācija nozīmē subjektīvu redzētā atspoguļojumu, tad

tajā, arī elementārā līmenī savu lomu iegūst gan attēla mākslinieciskā, gan sociālā puse - emocijas, izglītība, kultūra - kā globālā, tā arī sava reģiona kultūra (Anspaks, 2006: 107 - 110).

Materiāls un metodes

Komunikācija ietver dažādus aspektus un dažādu jutekļu un smadzeņu daļu kopdarbu. Viens no būtiskākajiem aspektiem ir vizuālā komunikācija. Nozīmes atklāšanā vizuālajā komunikācijā vairāk jābalstās uz novērojumu un pieredzi, nevis uz izglītību un skaidru kodu. Tomēr praksē viss, ko analizējam, tiecas izpausties tēlos, tādēļ arī mums jāredz, lai noticētu kādam pieņēmumam. Informācija ir komplicēta, un tās ir daudz, tādēļ meklējumi tās efektīvākai uztverei un glabāšanai arī nereti noved pie vizualizācijas, katrā vizuālā vēstījumā var pētīt vizuālo un informācijas daļu (Hibnere, Lasmane, 2000: 36). Pie tam ārēja vai strukturāla līdzība ir tikai daļa no uzdevuma, veidojot vizuālu vēstījumu. Autors ieliek vēstījumā arī savu vēlmi, savu attieksmi pret realitāti, nosakot vēstījuma modalitāti (Hodge, Kress, 1988; Kress, van Leeuwen, 1996).

Tā tiek mobilizēti visi semiotiskie resursi. Objektu atveidē sava loma ir izvēlēm estētiskajā (līnijas, tekstūras, silueti, saskanīgas krāsas, kompozīcija utt.) (Hibnere, Lasmane, 2000: 37), ētiskajā (priekšstati par labo un slikto) un epistēmas (priekšstati par pareizo un nepareizo) aspektos. Bez vizuālās izteiksmes pamatlīdzekļiem - krāsām, formām (punkti, līnijas, silueti), dziļuma izteiksmes līdzekļiem telpa, izmērs, krāsa, gaisma, tekstūra, starppozīcija, laiks, perspektīva, kustība) (Lester, 2006) - iesaistās arī retorika un citi kodifikācijas paņēmieni un līmeņi. Piemēram, Umberto Eko, analizējot vizuālu vēstījumu, apraksta piecus šādus līmeņus - ikonisko, ikonogrāfisko, tropu, topu un entimēmu līmeni. (Eko, 1998: 181 - 184). Tie šajā darbā tiek respektēti, pamatā to tomēr balstot uz Rolāna Barta klasisko divu signifikācijas kārtību modeli mūsdienu mītu un ideoloģisko sistēmu analīzei, ko viņš devis un analizē pielietojis jau vienā no saviem pirmajiem sociāli kritiskajiem darbiem - "Mitoloģijas" (Barts, 2010). Saskaņā ar to zīmes, tai skaitā vizuālas zīmes līdzās pamatnozīmei (denotācija) iegūst sociokulturāli balstītas papildnozīmes (konotācija) (Fiske, 1990: 88). Savukārt, kompozicionālā izkārtojuma nozīmes pētītas izmantojot G. Kresa un T. van Leeuvena aprakstīto modeli ((Kress, van Leeuwen, 1996, 181 - 218), saskaņā ar kuru attēls iedalās augšējā un apakšējā (un vidus) daļā un labajā un kreisajā (un vidus) daļā un centrālajā daļā, pie tam augšējā daļā izvietota vizuālās zīmes, kam ir ideāla (vispārīga, racionāla, spēcīga) nozīme, apakšējā tās, kam ir reāla (atsevišķa, emocionāla, vājuma) nozīme, kreisajā malā doto, labajā – jauno, bet centrā iepretim perifērajām daļām ietver svarīgāko.

Ar mērķi noskaidrot atšķirības, kas Daugavpils bērnu dzimtās pilsētas zīmējumos atrodamas un balstās piederībā dažādām etniskajām kopienām, 2012. gada pavasarī sadarbībā ar sešām Daugavpils skolām (projektā piedalījās Daugavpils Vienības pamatskola (48 skolēni), Daugavpils Saskaņas pamatskola (13 skolēni), Daugavpils Krievu licejs (46 skolēni), Daugavpils Valsts poļu ģimnāzija (12 skolēni), Daugavpils 12. vidusskola (1 skolēns), Daugavpils 16. vidusskola (6 skolēni) un (astoņi pirmsskolas vecuma bērni) tika veidota kolekcija "Mana Daugavpils", kas 2012. gada Mākslas dienu pasākumos 15. maija līdz 15. jūnijam tika izstādīta Daugavpils domes telpās. Pētījumam iesniegtie darbi pēc autoru izvēles tika izpildīti grafīta zīmuļa, krāsaino zīmuļa, tušas, akvareļu, guašas, akrila, kolāžas vai jauktajās tehnikās. Šī kolekcija kļuva par objektu pētījumam, kurā ar semiotiskās analīzes palīdzību tika analizēts, ko un kā Daugavpils bērni ietver un uzsver savā vizuālajā vēstījumā par pilsētu (ko tie sajutuši, uztvēruši, paturējuši atmiņā un konceptualizējuši kā zīmes un simbolus) un kā atšķiras dažādas etniskās piederības bērnu vizuālie vēstījumi.

Rezultāti

Vizuālajā mākslā **kompozīcija** ir vizuālo elementu izvēle un to organizācija kādas idejas paušanai, pārdzīvojuma izteikšanai, funkcionāla uzdevuma veikšanai. Kompozīcijas pazīmes ir vienotība, izteiksmīgums, oriģinalitāte. Sekmīga kompozīcijas veidošana lielā mērā ir atkarīga no šo vērtību apzināšanās. Kompozīcijas apguves rezultāts ir skolēna prasme saistīt vienotā veselumā visus savus fiziskos un psihiskos spēkus, lai radītu idejas un realizētu tās atbilstoši savai iekšējai nepieciešamībai gan vizuālajā mākslā, gan ikvienā citā dzīves jomā (Briška, 2007).

Kompozīciju veido vizuālie elementi - līnijas, formas, apveidi, laukumi, krāsas, tumši gaišās attiecības, faktūras, tekstūras, gaismēna, apjoms, zīmes un simboli (Briška, 2007). Šie elementi ir darba māksliniecišķās izteiksmes līdzekļi, vizuālas zīmes, kas rodas vielas, materiāla vai instrumenta mijiedarbībā ar papīra vai cita materiāla virsmu (Hibnere, 1998: 170). Komponēšana jeb kompozīcijas veidošana ir radīšana pilnā šī vārda nozīmē. Šajā procesā ir iesaistīti visi jaunrades komponenti (skat. 1.tabulu) - personiskā pieredze (no kā radīt?), emocionālais impulss kā iemesls jaunradei (kādēļ radīt?), iztēle, kuras rezultātā rodas jauna ideja (ko radīt?), un praktiska darbība, kad tiek piemeklēti iecerei atbilstoši vizuāli un tehniski līdzekļi (Briška, 2007).

1.tabula

Jaunrades komponenti (Briška, 2007)

Pieredze	Emocionāls impulss	Iztēle	Realizācija
Sajūtas, uztvere, priekšstati, zināšanas, emocijas, pārdzīvojumi, attieksmes.	Motivācija, vajadzība, nepieciešamība pēc jauniem risinājumiem, interese, mērķis, vērtības.	Neapzināti psihes procesi, disociācija, uztveres tēlu pārveide vadošo emociju iespaidā, asociācijas, jaunu tēlu rašanās.	Griba, mērķtiecība, apzināta vizuālo un tehnisko līdzekļu izvēle, saskaņošana ar nepieciešamību, rezultāta kritiska izvērtēšana un uzlabošana.

Ieceres realizācijas posmā radošo procesu veicina izpratne par izteiksmes līdzekļu, materiālu un tehniku daudzveidību, kā arī speciālo tēlotārdarbības prasmju un iemaņu attīstību.

Kompozīciju ir iespējams izveidot intuitīvi, nepārzinot kompozīcijas likumus. Tā savus darbus rada mazi bērni, kuriem piemīt absolūta kompozīcijas izjūta. Bērns papīra lapas robežās konstruē savu konceptuālu pasauli, kur katrai lietai ir savs pamatojums. Pirmsskolas un sākumskolas vecuma bērniem kompozīcijas prasmes var pilnveidot, papildinot viņu pieredzi un tādā veidā vairojot izejmateriālu jaunradei, kā arī piedāvājot vizuālu un tehnisku iespēju daudzveidību. Jaunrades motivācija un neapzinātie psihes procesi bērnam darbojas brīvi un spontāni; skolotāja galvenais uzdevums ir netraucēt (Briška, 2007).

Analizētajos Daugavpils skolēnu zīmējumus, **kompozīcijā** pārsvarā ir frontāli attēloti kompozīcijas elementi - cilvēki, ēkas, koki. Jaunāko klašu skolēni brīvi izmanto savos darbos dažādus vizuālos elementus - līnijas un laukumus, ar tiem veidojot nepieciešamās formas un apveidus, kuriem tiek piešķirtas faktūras, apjoms, gaismēnas un krāsas, ievērojot tumši gaišās attiecības atbilstoši autoru iecerei. Vecāko klašu audzēkņu darbos tiek pielietota gaismēna, faktūras un perspektīve - lineārā un gaisa. Kā atšķirīgu var minēt kompozīciju, kurā autore (I.B.) simboliski aplī ietver pilsētas galvenos tēlus (Latvijas karogu, dažādu konfesiju baznīcas, tramvaju), ko meitene tur virs galvas.

Autore V. K. attēlo eņģeli virs naksnīgās pilsētas, autors I. K. veido kolāžu, kur vienlaicīgi var skatīt 3 plānus - stadionu no putna lidojuma, pretskatā pilsētas centrālo viesnīcu un spīdvejista figūru tuvplānā, vairākos darbos dažādi risināti iekštelpas attēlojumi,

neizmantojot perspektīvi, pilsētas attēlojums skatāms no putna lidojuma, Interesanti, ka vairāki autori pilsētu attēlo naktī, ietverot kompozīcijā mēnesi, bet 2 no tiem rāda abus - gan sauli, gan mēnesi. Vairāki no autoriem izmanto skaidrojošu tekstu.

Krāsas ir svarīga dzīves sastāvdaļa, tās atspoguļo emocijas un apslēptās izjūtas. Krāsām piemīt objektīvās un subjektīvās īpašības. Objektīvās ir tās, kuras var izmērīt un aprakstīt (gaišums, piesātinājums, pamatkrāsas, atvasinātās krāsas, blakuskrāsas, papildkrāsas), tās nav saistītas ar cilvēka sajūtām. Subjektīvās ir tās, kuras nevar precīzi aprakstīt un izmērīt, bet kuras cilvēkā rada noteiktas sajūtas - silta, auksta, viegla, smaga. Jebkura krāsas subjektīvā īpašība ir atkarīga no blakusesošās krāsas (Kagaine, 1999: 7 - 8).

Salīdzinot divas pēc apmācības valodas atšķirīgas skolas, no kurām izstādei bija piedāvāts salīdzinoši vienādi liels zīmējumu skaits – Vienības pamatskolu un Daugavpils Krievu liceju – zīmīgi, ka krievu skolas zīmējumi ir krāsaināki. Tajos ir izmantota lielāka krāsu dažādība un daudzveidīgāki dominējošo krāsu salikumi, kas kompozīcijās praktiski neatkārtojas (skat. 2.tabulu).

2.tabula

Krāsu salikumu izvēles salīdzinājums (procentos no darbu kopskaita)

Vienības pamatskola:	Daugavpils Krievu licejs:
Dzeltens – zils – brūns – pelēks 29 %	Zaļš – sarkans – zils 13 %
Zaļš – brūns – zils 23 %	Zaļš – dzeltens – zils – rozā 11 %
Zaļš – sarkans – pelēks 12,5 %	Oranžs – rozā – zils 11 %
Grafika (melnbalts) 8,5 %	Zaļš – brūns – zils 8,7 %
Violets – dzeltens – oranžs 6,2 %	Dzeltens – pelēks – rozā 8,7 %
Citi 20,8 %	Grafika (melnbalts) 2,6 %
	Citi 45,6 %

Nav iespējams viennozīmīgi izskaidrot kādu no izmantotajiem krāsu salikumiem, tomēr psiholoģijā tiek izmantoti pieņēmumi par krāsu uztveri un iespaidu uz psihi, kurš ir pieņemams vairumam cilvēku (Kagaine, 1999). Krāsu salikumā, kurš raksturo dzīvesprieku ietilpst dzeltenās, sarkanās un baltās sajaukumi. Oranžā simbolizē veselību, pārliecību par saviem spēkiem, nopietnus nolūkus, enerģiju. Sarkanā krāsa ir uzbudinoša kā enerģija, aktivitāte, mērķtiecība, spēks. Dzeltenā – aizrautība, starošana, apslēpts spēks, neatkarība. Drūmu iespaidu rada tumšu krāsu salikumi, piemēram, melnās un violetās krāsas salikums. Pelēkā ir nekustīgums, nezināšana, pieticība, ikdiena. Miers ir daudzsološs klusums, apstāšanās, spēku uzkrāšana, garīga līdzsvara atgūšana. Šādu dvēseles stāvokli var izteikt ar krāsām, kas nav nomācošas, pārāk tumšas, nav pārāk uzbudinošas, nav uzbāzīgas. Zilās un baltās salikums simbolizē vienaldzību, brīvību, bezrūpību. Zaļā nozīmē mieru, apmierinājumu, noturību. Zilā tiek uztverta kā tīrība, dvēseles gudrība, patiesība, skaidrība. Zilā kopā ar balto - kā vienaldzība, gudrība, bet zilā un melnā krāsa kopā nozīmē skumjas. Spēcīgu priekšstatu par labsajūtu rada brūnā krāsa ar nelielu silti zaļās krāsas piejaukumu, bet brūnā viena pati – par ērtībām un apmierinājumu. Zaļā un dzeltenā krāsas, savukārt, pārstāv dzīvīgumu un prieku. Krāsu psihofizikālās īpatnības vēl vairāk pastiprinās, ja blakus novieto ļoti atšķirīgas krāsas, kurām krāsu spektrā ir liela atstarpe. Krāsu pretstats jeb kontrasts mākslas darbu atdzīvina, piešķir tam “svaigumu” (Kagaine, 1999: 12).

Kopumā var secināt, ka Vienības pamatskolas bērnu darbos izmantoto krāsu pielietojums pauž mieru, apmierinātību un stabilitāti, savukārt, Daugavpils Krievu liceja audzēkņu darbi izstaro enerģiju, dzīvesprieku un mērķtiecību. Tomēr ir jāņem vērā, ka šie skaidrojumi ir subjektīvi. Abu pētāmo grupu audzēkņi savos darbos ir izmantojuši zaļu – brūnu – zilu toņu gammu. Vienības pamatskolas audzēkņi to ir izmantojuši 2,6 reizes biežāk nekā Krievu liceja audzēkņi, savukārt košās un aktīvās krāsas dažādās kombinācijas biežāk lietojuši Krievu liceja audzēkņi.

Kopumā **tematikā** (skat. 3.tabulu) visu analizējamo skolu bērnu zīmējumos dominē pilsētas ainava, pie tam daudzi objekti tajā saistīti ar simboliskām nozīmēm, pašu bērnu emocionālo pieredzi vai arī īpašām, ar bērnu dzīves stilu saistītām sociālām praksēm. Tādējādi arī centrālais tēls, ko bērni ir izvēlējušies kā zīmes, kas vislabāk reprezentē Daugavpili, visbiežāk bija kāds objekts pilsētas arhitektūrā - piemēram, tilts, parks vai kāda baznīca. Pie tam šajā aspektā arī neizdevās konstatēt īpašas atšķirības starp skolām – latviešu skolas audzēknis var kolorīti atveidot pareizticīgo baznīcu un izpletņu lēcienus 9. maija svinībās, gluži tāpat kā krievu vai poļu skolas audzēknis – Vienības namu un teātri. Interesi izraisa cilvēku iekļaušana vai neiekļaušana savas pilsētas attēlojumā – 25 % Vienības pamatskolas un Valsts Poļu ģimnāzijas audzēkņu savos darbos ir attēlojuši vienu vai vairākus cilvēkus, ģimeni, skolu, 33 % Daugavpils Krievu liceja audzēkņu darbos ir iekļauti cilvēki, tie ir parādīti arī grupās – kopā sportojot, muzicējot, spēlējot teātri, Masļeņicas svinībās u.c.

3.tabula

Tēli un tēmas Daugavpils skolēnu savas pilsētas atveidojumos

Skola Tēli Tēmas	Vienības pamatskola	12.vsk.	Krievu licejs	16.vsk.	Valsts poļu ģimnāzija	Saskaņas pamatskola
Pilsētas ainava: ielas/lauk., baznīcas, dzīvojamās ēkas, industriāli objekti, parki, pieminekļi., mākslas objekti.	Pareizticīgo baznīca, katoļu baznīca, teātris, stacija, Universitāte, Represēto piemineklis, Bruņurupucis, strūklaka parkā, tilts, skola, Rotko piemineklis.	Ainava ar helikopteru, mašīna, gaismeklis.	Rūpniecība, baznīcas, tramvajs, teātris, ziedi, pareizticīgo baznīca, ainava, pilsētas ainava.	Pilsētas ainava.	Tilts, tramvajs, baznīca, daudzdzīvokļu mājas, dažādas baznīcas kopā, katoļu baznīca, strūklaka, rūpnieciski elementi, viesnīca.	Tramvajs, Dubrovina parka objekts, Strūklaka.
Pilsētas vēsture un identitāte: pils, cietoksnis, ģerbonis.	Pilsētas ģerbonis, putna obelisks, Latvijas karogs, Vienības nams.		Dinaburgas pils, Cietoksnis, Putna obelisks, Daugavpils simbols – lilija.	Cietoksnis.	Vienības laukums, Baznīcu kalniņš, Latvijas karogs.	Putna obelisks.
Sociālās prakses: veikali, ēstuves, skolas, izklaižu vietas, sports.	Laiva, zooloģiskais dārzs, McDonald, Chilli pica, Ledus halle, bērnu laukums Olimpiskais Centrs, sporta aktivitātes: teniss, spīdvejs, basketbols.	Banka, Darbs.	Cirks, ziemas prieki, hokejs, spīdvejs, Olimpiskais Centrs, Regates.	Tirgus, Hes- burgers.	Salūts.	Salūts, skeitbords, kafejnīca.

Svētki: etniskie svētki, ideoloģiskie, citi.	9.maija svinības ar izpletņiem.		Mūzikas festivāls, Masleņica, salūts, balons teātris, Jaungada svinības.			
Cilvēki: ģimene, draugi, citi.	Klase un skolotāja, sportisti.		Ģimene, sportisti, policisti, meitene mājās.	Pilsēt- nieki, pārdevēji.	Cilvēki.	Vecāki un bērni.
Dzīvas būtnes.	Mājdzīvnieki, zoodārzs.		Koks, putni, tauriņi.	Mājdzīvnieki.		
Metaforas un simboli.	Daugava.		Enģelis, svētais, Daugava.		Varavīksne.	Koks

Pilsētas tematizācija ar ainavas palīdzību ir elementārais līmenis, kur bērns, balstoties savā vērojumā, maksimāli reālistiski atveido to, kā "redz pilsētu", uzsverot objektus, kas varētu atšķirt Daugavpili no citām pilsētām. Nereti, lai panāktu skaidrību un precizitāti vēstījumā, bērniem nācies lietot verbālas zīmes – uzrakstīt vai parakstīt zīmējumu, par kura līdzību ar references objektu vai ārpus konteksta atšķirīgumu no līdzīgiem objektiem citās vietās autoram nav bijis pietiekamas pārliecības. Vairāki skolēni Daugavpils īpatnību bija mēģinājuši izteikt ar vēsturisku, simbolisku vai arī objektu ar īpašu māksliniecisku vērtību atveidojumu. Pilsēta bērnu zīmējumos ir atspoguļots arī moderns industrijas, tirdzniecības un tehnikas centrs kā pretstats starp seno, vēsturisko, daudzās etniskajās kultūrās sakņoto un mūsdienīgo, tehnisko vidi, un tas veido īpatnu ritmisku disonansi, kas atrisinās dialogā starp abiem elementiem. Nereti tematizāciju nosaka bērnu pozitīvā pieredze – svētki, izklaides vai sportošana. Savukārt, pārsteidzoši daudz atveidojumu izpelnījās emblemātiski motīvi, kuros konceptuāli minimāliem līdzekļiem izteiktas simboliskas nozīmes, piemēram, putna obelisks, kas atrodas pie Daugavpils robežas, kas fiksē arī pilsētas dibināšanas gadu, Marka Rotko piemineklis vai pilsētas ģerbonis. Tas nozīmē, ka bērni zina pilsētas vēsturi un kultūras bagātības un lepojas ar tām, bet ne mazāk lepojas ar pilsētas mūsdienīgumu un lielpilsētas, kas iesaista gan moderno, gan seno, tradīcijām bagāto dialogisko ritmu. Tādējādi var apgalvot, ka analizētajos bērnu zīmējumos, atveidojot savu pilsētu, izpaužas lojalitāte, lepnums un pašapziņa, kas veido iekļaujošu modalitāti realitātes atveidojumos. Šis secinājums savukārt ļauj pāriet pie konotatīvā līmeņa lasījuma, kurā ir skaidrotas bērnu zīmējumu tēlu un tehnisko elementu pārnestās nozīmes.

Kompozīcijas piešķirto nozīmju skaidrojums (skat. 4.tab.) atklāj galveno tendenci – virzību no mājām, ģimenes un šauras apkārtējās vides (dotais) uz plašāku, publiskāku vidi (jaunais), no reālā, emocionālas piesaistes uz ideālo, racionālo, pie tam pētījumā iekļauto zīmējumu analīze uzrāda, ka izlasē pārstāvēto nelatviešu skolu bērnu fantāzija elementu daudzveidības ziņā jaunā un ideālā nozīmes jomā izrādās ievērojami bagātāka, kamēr Vienības pamatskolas skolēnu darbos dominē dotais un reālais. Tieši tāpat lielāku dažādību un daudzveidību nelatviešu skolu analizētajos zīmējumos uzrāda centrālais figūras pozicionējums.

4.tabula

Tēlu izvietojums kompozīcijā (ar atkārtojumu reizēm) un tā piešķirtā nozīme
(pēc Kresa un van Leuvena (Kress, van Leeuwen, 1996, 181 - 218))

Skola, tēli (atkārtojumu skaits), novietojums, nozīme	Vienības pamatskola	Daugavpils Krievu licejs	Citi (Poļu, 16. vsk. Saskaņas)
Kreisais augšējais stūris = dotais, ideālais	Mākonis, debesis, tāfele, galds, stadions, saule (3)	Saule (3), skulptūra, viesnīca, mēness, mājas (2), mākoņi, putni, koki (3), mašīna	Saule (2), mākoņi
Kreisais apakšējais stūris = dotais, reālais	Māja, baznīca, tornis, kafejnīca, saule (1), ģimene, koki (5), mākonis (2), bērns	Māja (3), baznīca, cilvēki (2), tilts	Koks, kaķis
Labais augšējais stūris = jaunais ideālais	Mākonis, saule (4), veikals	Koki, Viesnīca, koks (2), saule (5), mēness (3), puķes, cilvēks	Koks, putni, saule
Labais apakšējais stūris = jaunais, reālais	Māja, skulptūra, galds, cilvēks, koks	Skola, koks (2), baznīca, mājas (2), sniegavīrs, bērns, kaķis, cilvēks, puķes	Mājas (2), cilvēki, iela
Augša = ideālais, vispārīgais, spēcīgais racionālais	Debesis, koki, saule (2), mākoņi, mēness	Saule (3), debesis (2), koki, mākoņi	Mākoņi (2), debesis (2), Hesburgers, saule,
Apakša = reālais, atsevišķais, vājākais, emocionālais	Zāle, zeme, upe, koki, cilvēki	Māja, zāle (3), puķes, iela (2), tramvajs, koki, oļi	Zāle, taka, iela
Centrs = figūra, vis svarīgāk pozicionētā informācija	Māja/skola/stacija/Vienības names/kafejnīca/sporta halle/universitāte (18), strūklaka (5), koki, Rotko skulptūra (3), ceļš (3), puķes, baznīca (3), tilts (3), upe (1), bērni (4), iela (1), cilvēku grupa (2)	Iela (3), salūts, baznīca, regates, cilvēki (2), baznīcas (2), svētais eņģelis, upe, klavieres, dators, bērni (6), Daugavpils zīme – putns, mājas (10), cietoksnis, koki (2), egle, dāvanas, upe (4), sniegavīrs, pilsētas ainava, skatuve, spīdveja stadions, gaisa balons, zivis, putni	Skulptūra, pilsētas ainava, cietoksnis (2), Latgales karte, mašīnas, cilvēki (2), puķes, mājas (4), baznīca (5), Daugava, tilts, Vienības laukums, salūts, meitene, Latvijas karogs, tramvajs (2), iela, strūklaka (2), Daugavpils putna skulptūra (2), Dubrovina parka skulptūra (2)

Vizuālā vēstījuma retorika bērnu zīmējumos ir ar bērnu zīmējumiem vispār tipiskām iezīmēm. Pirmkārt, novērotais lielākoties tiek reprezentēts ar kādas tā daļas tematizāciju un atveidojumu, kas liecina par metonīmisku nozīmes ietvērumu. Sporta sacensību vai veikala ēkas atveidojums zīmējumā pārstāv visu aktīvo dzīves veidu vai iepirkšanās prieku ikdienā. Otrkārt, arhitektūras pieminekļiem ir divējāda nozīme, tie ir daļa no atveidotās ainavas, bet daudzi no tiem izvēlēti tādēļ, ka ietver metaforiski izpaustu vēlmi, lai visa pilsēta būtu tik skaista (tā tas ir vairākos gadījumos ar dažādu skulptūru vai dekoratīvu pilsētvides elementu atveidojumu, kam nav simboliskas slodzes). Skulptūras (izplatīts analizētajos zīmējumos bija konceptuālu, estētiski lakonisku skulpturālu darbu, piemēram, Rotko piemineklis vai pilsētas robežas simbols – putns atveidojums) un arhitektūras pieminekļi arī ir sava veida simboli, kuru nozīme balstās kultūrā – tā dažādās baznīcas simbolizē garīgumu, lai arī tās nav fiksētas kopienas attēlojumā, tilts simbolizē saliedētību, divu krastu saslēgumu, teātra ēka simbolizē kultūru, viesnīca vai daudzdzīvokļu augstceltne ir sava veida simbols ekonomiskai varenībai, bet mašīnas vai helikopters simbolizē tehniskas zināšanas un prasmes, Daugava, kas

simbolizē laiku, likteņus, bet arī divu krastu nodalījumu. Minētie simboli pārstāvēti visu etnisko grupu skolu skolēnu darbos, lai arī zīmīgi, ka latviešu (jo īpaši Vienības pamatskolas) skolēni lietojuši plašāku simbolisko arhitektūras pieminekļu klāstu, bet minoritāšu skolu atveidojumā nozīmīgākas ir zināšanu, tehnikas, industrijas, tai skaitā kultūras industrijas (festivāls, svētki) simboliskās reprezentācijas. Arī simbolisku objektu – skulptūru, ģerboņa, Latvijas karoga atveidojums parādās visu skolu bērnu darbos, tomēr krievu skolas skolēni Latvijas simboliskās reprezentācijas objektus ir atveidojuši mazāk. Pie reliģiskiem simboliem savukārt var pieskaitīt Eņģeļa un Kristus tēlus kādas meitenes simboliski piesātinātājā zīmējumā.

Pēc U. Eko kodifikācijas līmeņiem visu skolēnu darbos ir ikoniskais atveidojums, kura mērķis ir atveidot redzēto, atmiņā fiksēto maksimāli reālistiskā zīmējumā, ar identiskām īpašībām un identiskām nozīmēm (tas gados vecākajiem bērniem daudzos zīmējumos ir lieliski izdevies). Tomēr, lai saprastu kādēļ tieši šie objekti izvēlēti, lai reprezentētu Daugavpili un kādēļ tie attēloti tieši šādi (piešķirot noteiktas īpašības gan ar krāsu un formas, gan ar kompozīcijas palīdzību), nepieciešams ikonogrāfisks lasījums, kas, savukārt, ļauj izprast, kādēļ vēstījums, neskatoties uz pārliecinošo enerģiskas sociālas darbības akcentu krievu skolēnu zīmējumos un pārliecinošu kultūrvēsturiski balstīto simbolismu latviešu skolēnu darbos, visām skolām relatīvi līdzīgs – tas apliecina kopīgu skolas “iemācītu” ideoloģisko vēstījumu, uz kura bāzes tiek ikonogrāfiski kodēti zīmējumi, vairāk nekā, ņemot vērā kādas etniskās kultūras pamatu. Tropu līmenī, kā jau augstāk minēts, dominē metafora, metonīmija un simbols. Topiskā kodēšana parādās saistībā ar jau minēto simbolisko pilsētvides elementu un simbolisko un vēsturisko elementu reprezentācijā (it īpaši, ņemot vērā šo motīvu biežumu). Tā, piemēram, M. Rotko pieminekļa vai Dinaburgas pils atveide saistīta ar atzītu un vairākkārt dzirdētu stāstu par pilsētas vēsturi un kultūru naratīviem, ko vizuālajā diskursā tieši iesaista to reprezentācija. Entimēmas netika konstatētas, bērnu zīmējumi pēc sava žanra tiecas būt izsmēloši, izvērsti un eksplicīti.

Secinājumi

Kopumā jāsecina, ka Daugavpils skolēnu dzimtās pilsētas atveidojumos parādās divas tendences – tajos bērns vai nu ir izvēlējis izteikt pilsētu ar ainavas palīdzību, kas fiksēta uz novērojumiem un atmiņu, vai arī pilsētas reprezentācijai izmanto kādu atsevišķu objektu ar simbolisku un/vai estētisku nozīmi pilsētas vēstures vai ikdienas dzīves kontekstā, uz ko norāda kompozīcijas elementu pielietošana - figūras / fona attiecības, tā krāsu lietojums. Pilsētas ainavas traktējumā parādās dinamiku reprezentējoši elementi – spilgtas krāsas, asas dažādu virzienu līnijas, dalīti laukumi, daudzveidīgas figūras –, tai skaitā kontrastējošu elementu sastatījums, kas tomēr kompozicionāli līdzsvarots - saskaņots. Pēc krāsu analīzes Krievu liceja skolēnu izveidotās kompozīcijas ir izteikti enerģiskākas un dzīvespriecīgākas. Tāpat cittautu skolēnu zīmējumos denotācijas līmenī iezīmējas lielāks elementu, kontrastu daudzums, bet konotācijas līmenī - aktivitāte, enerģiskums un orientētība uz rīcību. Savukārt, latviešu Vienības pamatskolas skolēnu darbi vairāk atsaucas uz nacionālo vērtību simbolisko slāni, atrodot tos pilsētas ainavā un iekļaujot savā atspoguļojumā. Tomēr atšķirības nav krasas, kā vienā, tā otrā gadījumā zīmējumu kopējā modalitāte ir iekļaujoša, vienojoša, tā norāda par visu atšķirīgo skolu audzēkņu līdzīgu redzējumu, akceptu pilsētas vēstures, dažādības un vērtību (māksla, reliģija, saskaņa, aktivitāte, dinamiskums) nostādnēm, kas acīmredzami apgūtas ģimenē, skolā un ikdienas dzīvē multikulturālajā kontekstā. Abas augstāk minētās tendences nav sadalāmas pa vecuma grupām, skolām, vai etniski kulturālajām kopām, atšķiras vien to kodifikācijas līmeņi un retorisko līdzekļu izmantojums. Zīmīgi arī, ka vairākos zīmējumos par pilsētu pārstāvošo zīmi izvēlēts kāds kultūras, atpūtas, ikdienas dzīves (piemēram, iepirkšanās) vai sporta notikuma atveidojums, kas bērnam vairāk palicis atmiņā. Tikai viens autors izvēlas spilgtus reliģiski piesātinātus simbolus, lai izteiktu

savu attieksmi pret pilsētu – tā bērns izvēlēties paust to, ko citi viņa vienaudži atveidojuši ar svētku, pieminekļu un ikdienas ainu palīdzību – saskaņas, miera, izlīguma un emocionālas piesaistes motīvu.

Literatūra un avoti

1. Anspaks, J. (2006). *Mākslas pedagoģija*. 2.d. Rīga: RAKA.
2. Barthes, R. (1977). *Image - Music - Text*. London: Fontana.
3. Barts, R. (2010). *Mitoloģijas*. Rīga: Omniamea.
4. Briška, I. (2007). *Kompozīcija*. Rīga: Zvaigzne ABC.
5. Fiske, J. (1990). *Introduction into Communication Theory*. 2.ed. London: Routledge.
6. Hibnere, V. (1998). *Bērna vizuālā darbība 1.daļa*. Rīga: RAKA.
7. Hibnere, V. Grasmane, L. (2000). *Bērna vizuālā darbība 2.daļa*. Rīga: RAKA.
8. Hodge, R., Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
9. Kagaine, Z. (1999). *Tēlainā domāšana vizuālajā mākslā 7. - 9. klasei*. Zvaigzne ABC.
10. Kress, G. van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
11. Lester, P. M. (1995). *Visual Communication: Images with Messages*. Belmont: Wadsworth Publishing.
12. Зинченко, В. П. (2002). *Психологические основы педагогики*. Психолого-педагогические основы построения системы развивающего обучения Д. Б. Эльконина - В. В. Давыдова: учеб. Пособие / В. П. Зинченко. – М.: Гардарики.
13. Эко, У. (1998). *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. С. Петербург: Петрополис.

THE FOOD CULTURE OF ESTONIAN STAROVERY (OLD BELIEVERS): TRADITIONS AND THE PRESENT

Igaunijas vecticībnieku kulinārā kultūra: tradīcijas un mūsdienas

Marju Kõivupuu

Tallinn University, Institute of Humanities, Narva mnt 25, Tallinn, Estonia,
e-mail: kpuu@tlu.ee

Abstract. *The Russian Starovery are a time-honoured minority in Estonia, having migrated to the western coast of Lake Peipsi from central Russia at the end of the 17th century. The Russian Starovery subsisted mainly on fishing the lakes of Peipsi, Võrtsjärv, Viljandi, and Ladoga, as well as the Gulf of Riga. Besides, they grew chicory, cucumbers, and onions on their small garden plots and worked as masons in Estonian towns and rural areas. During the Soviet era, the Old Believers sold most of their home-grown vegetables to Russia, mainly Leningrad (Petersburg). After Estonia regained independence, the Union of the Estonian Old Believers' Congregations was also restored in 1995, and in the new economic situation the Old Believers began to look for new ways of earning a living. In addition to road-villages, museums of local history, and chapels, the fish and onion restaurant opened at Kolkja in 1999 has become a central attraction for tourists, allowing them to get acquainted with the Old Believers' daily culture, including food culture.*

The author analyzes self-representation and entrance of the Russian Starovery into re-independent Estonia through food culture, dwelling on theoretical presumption that food-culture and eating is an intergral part of human culture. The basis for generalisations is gathering of heritage related to food culture from the Russian Starovery, as well as printed materials and websites where they introduce themselves through food culture.

It is indeed noteworthy that the Starovery's villages along Lake Peipsi are advertised in media and tourism booklets primarily through their characteristic food culture, although the Old Believers' cuisine – regardless of the religious convictions that have shaped their eating habits – constitutes a mixture of both Estonian (and thereby also Baltic German) and Russian rural and urban food traditions.

Keywords: *starovery (Old Believers) in Estonia, food-culture, food-tourism; cultural heritage.*

Introduction

Eating is an integral part of human culture – an emotionally coloured activity influenced by the eating habits of both family and community, as well as by religious understandings. Although people can and partly do sustain themselves on uncooked food, they generally prepare food and use the consumption of specially prepared and served food and drink as typical markers of various social situations, as demonstrated by the fact that every customary practice nearly everywhere involves eating and/or drinking at some point, and the food and drink are never quite arbitrarily chosen (Leach, 2010: 127 - 128). Ethnologists have studied the social response to innovations in the diet and in preparation of food and arrived at the conclusion that food serves more than just the biological purpose. Interest – or the lack of it – in new foods and tastes can result from social structures (identity, frustration, social aspirations, cultural snobbism or anxiety). Eating can enable people to draw lines, to differentiate themselves from others. Those who eat similar foods are regarded as trustworthy, good, familiar and safe. Those who eat unusual foods rather arouse distrust, suspicion and even disgust (Scholliers, 2001).

Like any other cultural phenomenon, food culture is in constant flux and development. What used to be typical to some area before, need no longer be so today. In a globalising world, changes happen even more rapidly, and it is even more difficult to find time to think what it really is that we eat. In the industrialised societies, most people no longer grow their food themselves, nor do they know anyone who does. We encounter food packed into jars, boxes, sheathed in plastic. We see food as something passive, removed from its producers and natural context. We are already forced to teach our children that what we call food, comes from plants and animals. A person can get perfectly used to the idea of food as something that

simply “appears” in the shop (Meigs, 1997). In the welfare society, food has become cheap and insignificant – Maslow’s pyramid is turned upside down (Breuer, 2010). On the other hand, people are also becoming more aware of food nowadays, and they (again) esteem ecologically clean foods more highly. While in the 16th century Europe, it was new foods and tastes (like spices, coffee, tomatoes, etc) that were the privilege of the rich, nowadays fresh and ecologically clean food is seen as a privilege – something relatively costly and exclusive (Scholliers, 2007).

In the postmodern and multicultural world of today, food culture is part of both regional and national identity and cultural heritage; in other words, it is one of the practical ways of applying a country’s indigenous traditions and work procedures, but also a kind of entertainment, a way of spending free time together and communicating with each other.

Very broadly, the promotion of local traditional food serves three main, albeit closely intertwined purposes in modern society:

1. **Preserving and upholding of local eating traditions, and with or through them, the local way of life and identity, including customs and practices like festivals of church or folk calendar, family rituals.** From the point of view of valuing traditional food and eating traditions, joint preparation of food (the so-called rule of three generations; in case of bigger family feasts also the involvement of the community’s acclaimed cooks) and narration of stories about food and eating customs are important as well.
2. **Tourism.** A region’s history and peculiarity can be opened through food culture. The tastes of the local cuisine offer visitors the pleasure of discovery, including the possibility that some familiar-sounding dish may taste quite differently (like the Setus’ *taarikapsta* which has very little to do with cabbage [*kapsta*] as such), or a dish bearing quite a foreign name may taste very familiar (like the Starovery’s “cooked sugar”, which resembles the toffee “Lehmakomm” well known to us all). Frequently, the guests are also involved in the process of food preparation or given relevant recipes, booklets and other printed material. In this way, the techniques and procedures of food preparation are dispersed beyond the local community. The propagation of local food is also supported by theme days dedicated to specific foods, e.g. fish, milk or bread days. But it has also been observed that food tourism may have brought about a certain blurring of the line separating traditional everyday and festive meals (at folklore festivals or greater popular celebrations, for instance, visitors are offered a “cross section” of the more customary or exotic dishes traditionally associated with the alteration of festive and daily life in the yearly cycle; in restaurants serving national dishes, preference is given to the consumer’s taste – that is, only such dishes are ordered more frequently or can be taken away regardless of the quantity. Another factor playing a role in food tourism is season (the Setus’ *porovikupäiv* (boletus day); the Starovery’s onion and fish fairs, etc.). Thus, the linking of food with tourism may nowadays sometimes offer a remarkable opportunity for the development and diversification of products. Outside interest in the local products increases awareness and interest in the local population and enhances the community’s pride of their local peculiarities and culture (Wood, 2001).
3. **Employment.** Nowadays, those branches of economy that deal with food, colourful experiences, and tourism have an ever greater impact on the economy of rural areas. The local population grow foodstuffs necessary for their cuisine, sell it to the local tourism entrepreneurs, and/or themselves take active part in food-related tourism ventures (hotels, hostels), thus helping to preserve the local way of life. The use of local foodstuffs now gives a relative advantage to restaurants and various catering businesses, and the more they use local products and focus in their menus on local

peculiarities, the greater must be the amount and quality of local raw material that they need. Organic produce offering tourism has become increasingly popular in the world, with the presumption that the food is made of locally grown foodstuffs. Another opportunity for employment and self-realisation is opened up for the local people by arranging training courses and workshops on food culture.

The Traditional Food of Old Believers as Part of Their Cultural Heritage

The Russian Starovery are a time-honoured minority in Estonia, having migrated to the western coast of Lake Peipsi from central Russia at the end of the 17th century. They inhabited the strip of coastal land abandoned by locals, and founded two road-villages densely packed with houses, Mustvee and Kallaste, in the parishes of Torma and Kodavere respectively. The Russian Starovery subsisted mainly on fishing the lakes of Peipsi, Võrtsjärv, Viljandi, and Ladoga, as well as the Gulf of Riga; besides, they grew chicory, cucumbers and onions on their small garden plots and worked as masons in Estonian towns and rural areas. During the Soviet era, the Old Believers sold most of their home-grown vegetables to Russia, mainly Leningrad (Petersburg).

The human geographer Ott Kurs has regarded the 1950s as the best years for the economic and cultural development of the regions lying along Lake Peipsi, dating the beginning of decline with the abolition of local administrative units (rural regions) (Kurs, 2006). The point is that during the independent Estonian Republic (1918 - 1940), the Old Believers had not actually owned their land but only rented it from the state. Therefore the forced collectivisation of the Soviet period could not inflict very much harm on the region's economy.

Thanks to their religion, the Starovery remarkably were able to retain a strong social control over their economy, social life and life-style in Soviet times, and when the Estonians began to adapt to the Soviet system in the 1960s, the Old Believers on the coasts of Peipsi did not. In consequence, quite a few problems related to the Russians' drinking habits were blamed on the Old Believers and their long religious festivals which allegedly "caused delays in busy harvesting times" were bemoaned in the press. Neither were the Old Believers spared when cemeteries were ravaged under Soviet power – most of the small icons set in the crosses were destroyed.

Nowadays the food culture of the Estonian Starovery reflects their characteristic way of life and is also simultaneously a part of their religious identity. It is the strict observance of the rules of religious life that has supported and fostered the preservation of traditional eating habits among the Starovery.

Religious prohibitions concerning the choice of food are related to fasting – Wednesdays and Fridays are fasting days all the year round, when meat and milk products are avoided. *À propos* – modern medicine holds that meat-free days are quite beneficial and the ecclesiastical fasting habits appear to take into account the physiology of our digestive organs dating back to the faraway times when it often proved impossible for humans to find food every day.

In addition to the weekly days of fasting, the Old Believers' religious cycle of the year includes four more extensive fasts: the Great Fast lasting for seven weeks; the Christmas Fast of six weeks (from November 28 up to Christmas Eve, which after the old calendar falls on January 6); the Peter's Fast of six weeks (from Whitsunday to St. Peter's Day); and the two-week Dormition Fast (August 14 - 28). The strictest of them is the Great Fast when even fish is shunned. On fast days, the Old Believers' menu includes mushroom and vegetable soups with macaroni or groats added; cereal mushes made with water, half-liquid berry jellies or flummery, fruit soups (compotes), baked apples. Fish, prepared in all possible methods – cooked, fried, dried – is generally allowed throughout the fasts. Up to the middle of the 20th

century, the Old Believers fasted with the whole family, and the strict rules of eating and behaviour related to fasting were acquired already in childhood. The Old Believers' cuisine is characterised by special dishes prepared for various ecclesiastical and family festivals e.g. *pasha*, special kinds of bread.

The Old Believers' social life centres around the samovar, both in the family circle and when receiving guests. Special tableware (*mirskaya posuda*), washed and kept separately, was designated for guests. Tea is had at least thrice a day: “A little tea in the morning, tea at lunch, and in the evening – great tea-drinking”, the Old Believers say, and in almost every family there is a runner hung on the wall, with the words embroidered on it: “Drink tea and ward off sadness!” Tea is taken hot, with sugar, and several cups on end, and only after that food is brought to the table – fish dishes, buns and rolls, and biscuits (Kuvaitseva, 2010).

Although one of the Old Believers' main sources of sustenance has been fishing in Lake Peipsi and even further, alongside with fish, the other mainstay of their diet has been grain, which, though not grown locally, was either exchanged for fish or bought from Estonians at the market. In Soviet times, grain could also be a payment for work done at the collective farm.

An important place in the Old Believers' menu was and is occupied by potatoes and vegetables: Swedish turnips (*ka'lika*; cf. Estonian *kaalikas*); carrots (*borkanj*; cf. Est. *porgand*)¹, cucumbers, onions, and tomatoes. The Old Believers grew these vegetables themselves, in small plots of land left for private use by the Soviet system, and during the Soviet era the produce was largely sold into Russia – mainly into Pihkva and Leningrad (Petersburg). This recent past is also reflected in the locals' reminiscences: “весь Питер кормился причудскими овощами. Один знающий человек сказал нам: в советские времена жили тут сплошные миллионеры. Смешно, конечно: миллионер, с весны до осени копающийся в земле и навозе.” (Русская Эстония, 2003). [The vegetables grown by the Old Believers fed all of St. Petersburg. Some knowledgeable person told us that in Soviet times, these parts were inhabited by onion millionaires. This is ridiculous, of course: a millionaire grubbing in dirt and manure from spring through autumn!]

The Old Believers' diet was also enriched with mushrooms and forest berries. Unlike Estonians, the Old Believers picked cranberries not only in the autumn but also in spring. The food was flavoured with various oils of different taste, like hemp, nut and custard oils and, in later times, also sunflower oil, as well as various spices (Kuvaitseva, 2010).

The food was cooked in a Russian oven which was used for cooking, baking, and frying. Special skills were required for preparing food in such an oven, therefore girls were allowed to gradually begin to participate in cooking only at the age of 13 - 15.

At the table, people were seated according to an established hierarchical order. Since men spent much of their time away from home as migrant workers – doing either fishing or building jobs – the mistress of the house acted as the head of the family at the table: she cut bread and meat for everyone with her own hand. The whole family gathered around a common table only on great festival occasions or, in winter, on Sundays. A religious attitude towards food was inculcated in children from an early age – soon after weaning, toddlers began to eat the same food as the grownups did, and were strictly disciplined to behave themselves at the table – no laughing or leg-swinging was allowed during the meals. When a piece of bread was accidentally dropped, the culprit had to pick it up and kiss it in apology.

The Old Believers think that their good health and long age, as compared to those of the Estonians, result from the predominance of fish and vegetables in their diet, whereas the Estonians prefer meat dishes and don't very much care for fasting. Yet the Estonian traditional cuisine has left its traces on the Old Believers' food culture. For instance, the latter

¹ It deserves notice that the names of several vegetables have been borrowed into the Starovery's idiom from the Estonian language.

have learned from the Estonians to add cubes of fried bacon into their soups, to prepare white thick sauce (with flour) and milk soup with vegetables, bake biscuits and cakes to accompany the tea, and make semolina cream for dessert (the name of this dish is also adapted from Estonian). On some occasions, the prohibition of using blood for food has been broken and both black pudding and *verikjakk* (blood-mixed dumplings) have been made following the Estonian example. The names of both the dishes are also borrowed from Estonian.

From the 1930s onwards, innovations spread into the Old Believers' kitchen, too. Food began to be prepared on a stove. This innovation enabled to prepare food in smaller quantities, entailing a more precise quantifying of the ingredients in recipes – something unknown to the old Russian cuisine. Many girls took courses in cooking, learning to prepare “townish” dishes and serve cutlets, patés, fish in tomato sauce, salads of pickled pumpkin and beetroot, and vinaigrettes for festive meals, as well as to make preserves. During the Soviet era, more products, such as rye and wheat bread, groats, pasta, and milk and pastry products were bought in the shop. Many traditional recipes fell into oblivion and the traditional Russian oven was replaced by a (gas) stove.

After Estonia regained independence, the Old Believers' commercial ties with Russia were broken and the demand for their locally grown vegetables decreased in Estonia, too, leading to a negative impact both on the employment rates and the local way of life as a whole.

The Starovery, Tourism, and Employment at Present

After Estonia regained independence, the Union of the Estonian Old Believers' Congregations was also restored, in 1995, and in the new economic situation the Old Believers began to look for new ways of earning a living. In addition to road-villages, museums of local history, and chapels, a fish and onion restaurant opened at Kolkja in 1999 has become a central attraction for tourists, allowing them to get acquainted with the Old Believers' daily culture, including food culture.

From then on, the Estonians' interest in the Old Believers' culture and way of life has been rising, too. The Old Believers' characteristic road-villages with farmhouses lined up along both sides of the street, their winter races of *karakatitsas* (self-built vehicles for driving on the ice of Lake Peipsi), their fish and onion fairs, etc., have become tourist magnets both home and abroad.

In recent years, the Old Believers have found that tourism industry allows them to earn a living while still preserving their traditional way of life. A fish and onion restaurant serving traditional Old Believers' food has been opened to tourists at Kolkja. Exclusive caterers emphasizing the local peculiarities have become part of the modern place marketing (see such home pages as: <http://www.hot.ee/kolkjarestoran/>;

<http://www.eestimaitseid.com/est/restoranid/year-2010/id-94/Kolkja-kala-ja-sibul-on-k%C3%B5ik-mida-eluks-vaja->; <http://www.visittartu.com/583?org=13021&l=13039>; etc.);

but information on such interesting eateries is also spread through informal channels, such as blogs: *Right at the beginning of the trip, we set our mind on visiting the fish and onion restaurant at Kolkja on our way back. Since we headed back from Haudamäe through Tartu, where we made a short stopover, and from there we had to take a round - about to Kolkja heading first for Jõhvi, our journey along uninhabited paths (i.e., roads lacking both asphalt cover and sauna ads) proved a real Col(gotha)kja path. But upon arrival, the destination proved worthy of all our sufferings. The atmosphere was genuine, the waiter was kind and the food really delicious. We had pikeperch variously prepared (breaded, stuffed in large pancakes [Russian: blin], with pilaf, and pikeperch à la Czar); Indrek resolutely ordered onion salad and praised it saying he had never before eaten onion so well prepared and sweet; Riin still found space for sweet pancakes and I feasted on the Old Believers' pie, while*

Rika almost single-handedly dealt with a whole bowlful of “cooked sugar” pieces to go with her herbal tea. A very yummie place, definitely one to be visited again!

(<http://liinalood.blogspot.com/2010/08/setod-sibulad-ja-soiduroom.html>, 25.10. 2011).

The culture and food of the Old Believers is introduced by the network of tourism service providers along the shores of Lake Peipsi, the Onion Route (<http://www.sibulatee.ee/>), which aims at “introducing this mystical and multicultural region, the coastal areas of Lake Peipsi”. Among the services offered to tourists there is a food package of the Peipsi area, where visitors can themselves participate in preparing local dishes (<http://www.sibulatee.ee/peipsimaa-toidud-pakett/>; 25.10. 2011).

The Old Believers’ food culture is also introduced and (re)vitalised through the folklore movement. Marina Kuvaitseva, a researcher of the Narva Museum, has written a book discussing the Old Believers’ food culture based on authentic material collected from local people, and organised an exhibition introducing the Old Believers’ food culture (<http://www.kultuur.info/syndmus/eesti-vanausuliste-toidukultuur-521/>; 25. 10. 2011).

The national “Cultural programme of the Peipsi area, 2009 – 2011”, financed by the Ministry of Culture and aiming at preserving a vigorous cultural space in the coastal villages along Lake Peipsi, and those of the Old Believers’ in particular, helps to maintain the local way of life. This programme is intended to help preserve, restore, and develop the mental and material cultural heritage of the areas around Lake Peipsi and to increase the number of people participating in the local culture, particularly by connecting the younger generation with the language and cultural heritage of their ancestors (<http://www.kul.ee/index.php?path=0x214x1492>; 25.10. 2011).

Conclusion

It is indeed noteworthy that the Staroverý’s villages along Lake Peipsi are advertised in media and tourism booklets primarily through their characteristic food culture, although the Old Believers’ cuisine – regardless of the religious convictions that have shaped their eating habits – constitutes a mixture of both Estonian, and thereby also Baltic German, and Russian rural and urban food traditions.

To date, two books introducing the food culture of the Old Believers have been published, one of them offering an insider view as it was: “Застолица: кухня староверов Эстонии. - Eesti vanausuliste köök” (2010) and “Peipsi veerel. Vanausulised paluvad lauda” (2011). The latter gives a survey of the Old Believers’ festive and daily dishes and the traditions associated with calendric and family occasions (baptisms, weddings, funerals). The book is based on information about the Old Believers’ food culture, collected on expeditions organised by the Narva Museum into the villages of Mustvee, Raja, Kükita, Tiheda, Kallaste, and Kolkja in the years 1999 – 2008.

Kopsavilkums. *Krievu vecticībnieki ir godā turēta minoritāte Igaunijā, kuri 17. gs. beigās emigrēja no Centrālās Krievijas uz Peipusa ezera rietumkrastu. Galvenais iztikas avots krievu vecticībniekiem bija zvejošana Peipusa, Vertsjerves, Viljandes un Lādogas ezeros, kā arī Rīgas jūras līcī; turklāt viņi audzēja cigoriņus, gurķus un sīpolus savos piemājas dārziņos un strādāja par mūrniekiem Igaunijas pilsētās un laukos. Padomju laikos vecticībnieki pārsvarā pārdeva savus mājās audzētos dārzeņus Krievijā, galvenokārt Ļeņingradā (Pēterburgā). Pēc Igaunijas neatkarības atgūšanas 1995. gadā tika atjaunota arī Igaunijas vecticībnieku draudžu apvienība, un jaunajā ekonomiskajā situācijā vecticībnieki sāka meklēt citus iztikas pelnīšanas veidus. Bez ceļmalu ciemiem, kultūrvēstures muzejiem un kapelām 1999. gadā Kolkjā tika atvērta zivju un sīpolu restorāns, kurš ir kļuvis par galveno tūristu piesaistes vietu, ļaujot viņiem iepazīt vecticībnieku sadzīves kultūru, tai skaitā arī uztura kultūru.*

Šajā rakstā tiek analizēts krievu vecticībnieku paštēls un iekļaušanās neatkarīgajā Igaunijā, izmantojot uztura kultūru, balstoties uz teorētisku pieņēmumu, ka uztura kultūra un ēšana ir cilvēces kultūras neatņemama sastāvdaļa. Vispārīgajumiem par pamatu kalpo no krievu vecticībniekiem iegūtais ar uztura kultūru saistītais mantojums, iespiestie materiāli un mājaslapas, kur viņi paši iepazīstina ar sevi, pārādot savu uztura kultūru.

Patiešām ir vērts paturēt prātā, ka vecticībnieku ciemati gar Peipusa ezera krastu tiek reklamēti masu mēdijos un tūristu brošūrās, galvenokārt parādot viņu tradicionālo uztura kultūru, kaut gan vecticībnieku kulinārija – par spīti reliģiskajai pārliecībai, ka viņi paši ir radījuši savus ēšanas paradumus – ietver gan igauņu (un tāpat arī Baltijas vācu), gan krievu pilsētas un lauku ēdiena gatavošanas tradīcijas.

Bibliography

1. Breuer, M. (2010). In a widening world best food is local!
2. *Eesti Toit. Estonian Food. Infoserver*. Retrieved on 25.09. 2011. <http://www.eestitoit.ee/?language=et>.
3. Eesti toidu kuvand turistide seas. Retrieved on 15.08.2012. [http://www.ki.ee/publikatsioonid/valmis/Eesti toidu kuvand turistide seas 2006 %28kokkuvote%29.pdf](http://www.ki.ee/publikatsioonid/valmis/Eesti_toidu_kuvand_turistide_seas_2006_%28kokkuvote%29.pdf).
4. Eesti vanausuliste toidukultuur. Retrieved on 14.08.2012. <http://www.kultuur.info/syndmus/eesti-vanausuliste-toidukultuur-521/>.
5. Hall, C. M., Mitchell, R., Sharples, L. (2003). Consuming places: the role of food, wine and tourism in regional development. Hall, C. M., Sharples, L., Mitchell, R., Macionis, N., Cambourne, B. (toim). *Food tourism around the world: development, management, and markets*. Butterworth-Heinemann. 25 - 59.
6. Kolkja kodulehekülj. Kolkja home page: Retrieved on 14.07. 2012. <http://www.kolkja.edu.ee/muusest.php>.
7. «Русская Эстония»: чудеса у озера Чудского. (2003). <http://astroev.livejournal.com/1265.html>.
8. http://narvamuseum.ee/?next=ajaleht_kuvaitseva&menu=menu_kula (Retrieved on 14.08. 2012).
9. Kurs, O. (2006). Peipsimaa majandusliku ja kultuurilise siirdevööndina. – Rmt. *Rajamaade rahvaid*. Tartu, Ilmamaa.
10. Kuvaitseva, M. (2010). Застолица. Кухня староверов Эстонии. Huma.
11. Leach, E. (2010). Kultuur ja kommunikatsioon. Tallinn.
12. Meigs, A. (1997). Food as a Cultural Construction. Counihan, C.; Van Esterik, P. (ed.) *Food and culture: a reader*. Routledge.
13. Moora, A. (2007). Eesti talurahva vanem toit. Ilmamaa.
14. Morozova, N; Novikov, J. (2008). Isevärki Peipsiveer. Eesti vanausuliste folkloorist ja pärimuskultuurist. Huma.
15. Scholliers, P. (2007). The New Landscape for Gastronomy. Freedman, Paul (toim.) *Food: the history of taste*. University of California Press.
16. Taavet, A. (2011). Eesti Peipsiäärsete vanausuliste toidukultuurist: toit identeedimarkerina. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, etnoloogia osakond.

This research was supported by the European Union through the European Regional Development Fund (CECT).

НАРОДНАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО СТУДЕНЧЕСКОГО ХОРА

Folk music in the repertoire of the amateur student choir

Ольга Косибород

Московский городской педагогический университет, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, Москва, Россия, e-mail: gofman_choir@mail.ru

Abstract. *This paper examines the problem of student band repertoire policy and the use of folk songs the concert - performing practice is. The goal is to consider some theoretical aspects related to the folklore and folklorisation of choral academic singing and practice of implementing it in the field of amateur choral performances. The oretical studies of domestic scientists and practical work of the author were used as a methodological basis for the article.*

Folk song was, is and will be a critical component of the musical culture and it is, naturally, presented in the repertoire of the student collective works of this genre and is the most important component for the implementation of all socio - cultural functions inherent in the amateur team.

Keywords: *amateur choral student group, repertoire policy, folklore, folk songs adaptation, concert - performance practice.*

«Творчество является деятельностью, в которую человек вкладывает как бы частицу своей души: чем больше вкладывает, тем богаче становится сам. Творчество – это незримые ниточки, соединяющие людей». В.А. Сухомлинский (Сухомлинский, 1985)

Весь мир поет: хоровые фестивали, олимпиады, конкурсы, акции – все это объединяет миллионы людей, отдающих свое свободное время чудесному увлечению – хору.

Хоры объединяют людей по возрасту, социальному положению, работе, а главное по-любви к музыке. Студенческие хоры существуют практически во всех высших учебных заведениях мира. Очень часто их уровень практически сравним с профессиональным, но это может быть и просто объединение молодых людей, которые в нашем быстро меняющемся современном мире, находят удовольствие, в одном из проявлений творческого начала - в совместном пении. В каждом творческом коллективе всегда очень остро стоит проблема репертуара. Народная музыка, народное творчество, в очень многих любительских коллективах, не всегда занимает достойное место, хотя отрицать значение, роль и влияние фольклора на все аспекты деятельности хорового коллектива невозможно.

В данной работе мы хотели бы еще раз подчеркнуть актуальность включения народной песни в репертуар любительского студенческого коллектива, показать необходимость использования народной песни в хоровой работе. Используя теоретические работы мастеров хорового пения, искусствоведов, опираясь на большой практический опыт, мы попытались осветить некоторые вопросы формирования репертуара, отбора произведений, проблем исполнительского характера.

Народное музыкальное творчество уникальное явление художественной культуры социума, в котором закрепляются эстетические ценности и отражается национальное художественное сознание того или иного народа.

Народное творчество, зародившееся в глубокой древности, историческая основа всей мировой художественной культуры, источник национальных художественных традиций, выразитель народного самосознания.

Пение является одним из несущих стержней всей духовной культуры, без него не обходится не примитивная религия, ни мораль, ни зачатки философии или истории, без него не существует поэзии. Песня всегда заключена в некую устойчивую традиционную жизненную систему и составляет с ней единое целое. Любая песня для чего-то предназначена, к чему-то привязана, с чем-то структурно и функционально связана.

Вопреки пессимистическим заявлениям некоторых исполнителей относительно снижения роли хоровой обработки народной песни для академического хора, наше время преподносит убедительные свидетельства подъема творческой активности в указанной жанровой сфере и неугасающего интереса к этому виду исполнительского материала.

Любительские хоровые коллективы это специфическая форма деятельности людей, в которой соединяется и массовое движение и эстетическая сущность, яркой чертой современного любительского хора является сочетание массовости приобщения певцов к хоровому искусству с одной стороны, с высоким уровнем исполнительского мастерства с другой.

Благодаря этому виду деятельности певцы любители знакомятся с национальной и мировой музыкальной классикой, с сокровищами фольклора, подготавливают грамотных слушателей музыки, воспитывают художественный вкус.

Наиболее яркой чертой любительского хорового искусства является его демократичность доступность и добровольность, что выражается в особых взаимоотношениях участников любительского коллектива, где главными являются нравственно – этические проблемы и особая ценностная ориентация певцов.

Хоровое пение — самая действенная форма познания музыки. Именно хоровое пение, как искусство массовое, воспитывает в людях чувство искренней любви к своей Родине, народу, способствует всестороннему развитию творческих способностей.

И здесь хотелось бы отметить, роль музыкального искусства в воспитание молодых людей и особенно будущих педагогов. Музыка – это сильнейшее средство формирования интеллекта, эмоциональной культуры, чувств, нравственности. Хоровое пение – искусство уникальных возможностей как исполнительских, так и образовательных. Оно всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала общества. Хоровое пение с его многовековыми традициями, глубоким духовным содержанием, огромным воздействием на эмоциональный, нравственный строй как исполнителей, так и слушателей остается испытанным средством музыкального воспитания.

Георгий Струве писал: «Хорошо известно, что пение, особенно хоровое – это верный показатель здоровья нации. Народ, воспитанный на одухотворённой песне, благороден и велик. Россия всегда славилась многоголосным хоровым пением. Русский народ пел всегда: в праздники и в будни, в радости и в горе, на работе и на отдыхе. Пели все. от мала до велика. Пели в семьях, в приходских школах, гимназиях и реальных училищах. В каждом учебном заведении любили и умели петь красиво, на несколько голосов. Это было естественным содержанием нашей природы, нашей внутренней потребностью и фундаментом особого феномена русской жизни - соборности» (Струве, 1996: 50 - 54).

Интерес и внимание к народному искусству, в том числе и музыкальному, в последнее время заметно возрос. Сейчас к нам постепенно возвращается национальная память, и мы по-новому начинаем относиться к старинным праздникам, традициям, фольклору, художественным промыслам, в которых народ оставил нам самое ценное из

своих культурных достижений, просеянных сквозь сито веков. Хоровая культура в России была и есть мощной и полноводной рекой.

Нет необходимости в этой работе говорить о значении народной песни, темах, мелодике, жанрах, интонационном и гармоническом строе, а вот место народной песни в репертуарной политике любого любительского коллектива, пожалуй стоит определить особо. Конечно, политика это определяется прежде всего профессиональным уровнем дирижера, его вкусом, художественным музыкальным кругозором, умением поставить и решить организационно - творческие задачи. На каждом этапе организации становления развития хора народная песня занимает свое очень определенное, и пожалуй незаменимое место. Как бы ни позиционировал себя дирижер, какую бы художественную задачу ни провозглашал, народная песня удивительным образом вписывается в любую концепцию.

В высших учебных заведениях, о которых идет речь в данной работе, существуют несколько видов хорового любительского пения:

- хоры первичных форм работы;
- повышенного типа;
- приближенные к профессиональным.

В каждом из этих типов хоровых коллективов использование в репертуаре народной музыки, на наш взгляд является оправданным и необходимым.

На первом этапе (в хоре первого вида) создания коллектива, когда у худ. руководителя кроме чисто технических учебных организационных целей, есть еще и необходимость сделать посещение хора приятным и увлекательным - подбираются произведения способные быстро завоевать сердце исполнителя. И что бы мы не придумывали - хоровые шлягеры, современная эстрадная песня, спиричуэлс, ультрасовременные композиции - попытка исполнить народную песню приводит к удивительно положительным результатам.

Оказывается, что все, и любители рэпа, и крутые джазмены, и увлеченные техно, сначала соглашаются петь народную музыку для учебных целей (выстроить интонацию строй ритм штрихи), а потом с удовольствием исполняют эти произведения не только на репетициях и концертах, но даже в минуты отдыха. Правильно подобранная на первом этапе народная песня действительно является иногда лучшим материалом и для учебной работы, т. к. именно в этих песнях можно найти все необходимые элементы для работы не только над техническим оснащением хора и отработкой средств музыкальной выразительности, но и в работе над созданием художественного образа, она может как это ни странно стать и первым концертным произведением ибо, правильно выбранная (в зависимости от установок дирижера) может нести в себе все черты будущего художественно творческого лица хора.

Когда уже определилась направленность работы, появилась некая техническая свобода, расширились музыкально художественные средства выразительности народная песня и здесь незаменима. Она продолжает помогать и в укреплении технической базы коллектива. Появляется возможность использования обработок в самых разных стилях и возможность изучения даже тех музыкальных элементов которыми в достаточной степени хор еще не владеет. И опять таки народная песня в любой аудитории всегда вызывает самые положительные эмоции. И даже если ваши слушатели не ждут от вас такой музыки, вы поражаете их именно исполнением народной песни, демонстрируя умение воплотить и реализовать художественный образ произведения.

Когда хор достигает определенного высокого уровня исполнительского мастерства и тогда наличие народной музыки в его программах - это почти всегда стопроцентная удача.

Теперь уже дирижер может ставить самые сложные технические и художественные задачи и народная песня вновь будет в этом случае необходима. Масса классических и современных обработок в разных стилях и жанрах, огромное тематическое разнообразие народной песни делают ее незаменимой в репертуарной папке концертирующего хора.

При этом необходимо предостеречь руководителей и от излишнего увлечения популярными обработками и пьесами народного характера. Многие из них исполняются всеми коллективами, ансамблями, перестают нести элемент новизны открытия, быстро «заигрываются». И если в репертуаре много известных часто исполняемых народных песен, которые составляют основу репертуара, он может показаться устаревшим, неинтересным, однообразным. Тогда возникают значительные трудности при составлении концертных программ.

Согласившись с тезисом о необходимости народной песни в репертуаре любительского хора, мы должны поговорить и об обработках используемых в коллективах.

Фольклор это форма сохранения и передачи энциклопедической информации, охватывающей все стороны и грани жизни народа. В фольклоре педагогическая идея была и есть преобладающей: народное устно-педагогическое творчество воспитывало, сохраняло и пропагандировало традиции воспитания.

По словам К.Д. Ушинского, «воспитательная сила фольклора, закладывающего нравственные представления, формирующего внутренний мир ребенка, столь велика, что вряд ли кто-нибудь был в состоянии состязаться в этом случае с педагогическим гением народа» (Ушинский, 1998). То же вероятно можно отнести и к участникам студенческого хора.

Сценический вариант фольклора называют фольклоризмом. Существует несколько форм фольклоризма характерные для сценического воспроизведения народных традиций в условиях любительского и профессионального творчества. К таким формам и относятся обработки народных песен.

Хочется отметить специфику эволюции фольклоризма в обработках отечественных музыкантов. Мы полагаем, что обработки для хора *a capella* являются существенной тенденцией в развитии академического хорового искусства. Многовековая история работы композиторов с фольклорным материалом, приобретает особый размах в последние годы с середины 20-го века. К обработке народной песни обращались и великие композиторы и выдающиеся хоровые дирижеры. Обработка или аранжировка народной песни может быть рассмотрена, как проблема перевода и поиска смыслового эквивалента. Таким образом композиторские обработки народной музыки мы можем воспринимать как вольный пересказ, перевод на язык академического искусства. Вот поэтому иногда народный напев композиторы воспринимают и обрабатывают по-разному.

При этом надо отметить высочайший профессиональный уровень и "дирижерских" обработок и очень частое их использование, что связано не только с композиторскими способностями дирижеров, но и с огромным практическим опытом и знанием коллектива для которого они написаны. Очень часто руководители коллективов и сами пытаются взяв профессиональную обработку, как бы "адаптировать" ее для своего коллектива, что связано чаще всего с объективными проблемами стоящими перед ним. Неоднородность, невыровненность голосов в партии и партий в хоре. Объективный недостаток участников какой ни будь партии и т.д. Нам кажется, что это вполне правомерный путь работы с произведением. Коллектив имеет возможность познакомиться с высокохудожественными образцами народной музыки, постараться воплотить музыкально - художественный образ и сделать шаг по

направлению к овладению хоровым мастерством. Основная задача обработчика в этом случае, минимизировать изменения, вносимые в профессиональный текст, стараясь не нарушить замысел создателя. Выбор произведения для своего коллектива зависит от задачи стоящей перед певцами. Это овладение определенными вокально - хоровыми навыками, знакомство с новыми жанровыми или стилистическими особенностями, подготовка концертного номера или просто желание хористов спеть давно известное и любимое произведение.

В последние годы появилось много типов обработок которые складываются даже в циклические произведения, появляются театрализованные сценки и фантазии на народные темы. В этих условиях возникает естественная театрализация фольклорного материала, которая предполагает наряду с использованием специфических средств музыкальной выразительности активное внедрение приемов сценического, движения актерской игры, световых эффектов, костюмов, реквизита и т.п.

Но это был разговор о песнях своего народа. Но ведь народная музыка открывает невероятные возможности в изучении музыкального языка народов мира. Нельзя найти большего музыкального разнообразия в стилистике, гармонии, мелодике, ритме, да во всех составляющих элементах музыки, чем в песнях разных народов. Чем выше исполнительское мастерство коллектива, чем лучше техническое оснащение и чем большим количеством музыкально – художественных приемов владеет хор, тем более эффектно выглядит произведение и более высокую оценку слушателей получает коллектив.

Еще один аспект использования народной песни в любительском хоре.

В любом учебнике мы можем прочесть о необходимости изучения традиционных форм народного исполнительства, как исторически сложившийся, естественный системы средств приемов и реализации содержательных начал музыкальной культуры.

Изучение народного исполнительства дает представление о сложной системной связи средств музыкальной выразительности народной песни с формой и обстоятельствами ее исполнения. Если руководитель коллектива использует произведения народной музыки, он должен знать о закономерных связях между исполнительской формой и жанрово – стилевыми особенностями песни, он должен быть знаком с закономерностями национальных певческих традиций по возможности учитывать особенности мужского и женского исполнительства. И в тоже время знакомство и изучение форм бытования народной песни и принципы ее воспроизведения должны предоставить исполнителю возможность использования многообразных форм концертного исполнения.

Ну и пожалуй последнее о чем хотелось бы поговорить - это интерпретация, исполнение народных песен в концерте. Это проблема которая очень актуально и остро затрагивает всех исполнителей. Конечно чаще всего это вопрос знания, умения, вкуса руководителя.

Именно прежде всего знания. Очень часто вынося произведение на суд слушателя, особенно если произведение дано в современной обработке, дирижер не всегда досконально изучает стилевые и жанровые особенности данной песни, изменяя и даже иногда игнорируя настоящую художественную природу. В последнее время когда очень активно на сцене используется театрализация и драматизация фольклорного да и не только фольклорного материала, внешние эффекты часто отвлекают от самого музыкального материала. Как отмечает А. Тевосян, «на фоне изменения условий бытования хоровой музыки на концертной эстраде, при котором заметно сблизилась фольклор и академическое хоровое искусство, все явственнее становится противоречивость их отношений со статичной формой хорового концерта. Отсюда осознание многими авторами и исполнительскими коллективами проблемы

сценической жизни народной песни. Но приближением к народному искусству значение театрализации не исчерпывается. Подчас она оказывается единственным точным и мощным средством выявления поэтической и даже философской идеи сочинения» (Тевосян, 1982: 40). Однако, иногда возникает ощущение, что применение неких внешних атрибутов, костюмов, движения, введение чуждых произведению элементов призвано не столько расцветить и подчеркнуть прелесть и глубину народной музыки, а отвлечь слушателей от некоторых проблем в исполнительского мастерства. Конечно, все что раскрывает художественный образ, создает атмосферу некоей импровизационности, часто украшает произведение и делает исполнение хора ярким спектаклем.

Когда хор складывается как творческий коллектив и в его планах появляются поездки на конкурсы и фестивали, гастрольные и обменные поездки по странам мира, наличие в репертуаре фольклора страны, области, края посещения, является чаще всего обязательным. Обычно в конкурсных и фестивальных программах требуется исполнение народной музыки, даже и в том случае если нет такой номинации. Но еще большая необходимость в такой музыке возникает, если на таких вот хоровых форумах устраиваются совместные встречи хоров. Вот уж здесь, независимо от направленности мероприятия, практически все хоры привозят блок народной музыки в который входит своя национальная музыка, песни страны хозяина, и просто любимые народные песни. В любом случае надо очень внимательно отнестись к исполнению чужого песенного материала. Точно выяснить жанр тематику исполняемого произведения, по возможности послушать оригинальное исполнение, поработать над произношением чужого текста. И еще более бережно отнестись к драматизации или театрализации фольклорного произведения другого народа, что бы случайно не совершить не всегда нам понятную бестактность.

Выводы

Итак, насколько позволяет объем данной статьи мы рассмотрели проблемы связанные с репертуарной политикой студенческих любительских хоровых коллективов, изучили современные тенденции использования фольклора в хоровом академическом пении, остановились на вопросе интерпретации и воплощения художественного замысла.

Говоря в начале об особенностях любительского исполнительства, о демократизме, доступности, добровольности и т.д., мы не привлекли внимание к одному существенному фактору, являющемуся жизненно необходимым в существовании любого хорового коллектива, особенно студенческого.

Это воспитательная, обучающая, развивающая функция. Отмахнуться от этого не возможно. Каждый дирижер руководитель коллектива это человек на плечах которого лежит обязательный груз ответственности за предоставления хористам возможности познакомиться с лучшими образцами музыкального искусства, воспитывать в них высокие нравственные качества, (как ни странно в хоре слышна и эта воспитательная функция) воспитывать уважительное отношение не только к иной культуре но и к ее носителям. В нашем мире полном трагических столкновений, непонимания и неприятия иных, народная музыка может стать тонкой нитью способной заронить в души людей чувство примирения и толерантности.

Kopsavilkums. *Rakstā aplūkota studentu kolektīva repertuāra politikas problēma un jautājumi, kas saistīti ar tautas dziesmu izmantojumu koncertdarbībā un izpildītājpraksē.*

Izvirzītā mērķa ietvaros paredzēts izskatīt dažus teorētiskos aspektus, kas saistās ar folkloru un akadēmiskās kora dziedāšanas folklorizāciju, kā arī to pielietojumu amatierkora daiļradē. Šī raksta metodoloģisko pamatu veido pašmāju zinātnieku teorētiskie pētījumi un autora praktiskā darbība.

Tautas dziesma bija, ir un būs viens no svarīgākajiem muzikālās kultūras komponentiem, un šī žanra darbu esamība studentu kolektīva repertuārā ir būtiska visu sociokultūras funkciju, kas raksturīgas amatierkolektīvam, īstenošanā.

Литература и источники информации

1. Самарин, В. (2002). *Хороведение и хоровая аранжировка*. Москва: Академия.
2. Струве, Г. (1996). Когда запоет школа? *Искусство в школе*. № 1., С. 50-54.
3. Сухомлинский, В. (1985). *Сердце отдаю детям*. Издательство: Радянська школа.
4. Тевосян, А. (1982). *Хоровое искусство России 70-х годов*. Москва.
5. Ушинский, К. (1998). *О народности в общественном воспитании*. Москва.

РЕАЛИЗАЦИЯ СОВМЕСТНЫХ ДЕТСКИХ И МОЛОДЕЖНЫХ ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ, НАПРАВЛЕННЫХ НА ПРЕОДОЛЕНИЕ АДАПТИВНЫХ БАРЬЕРОВ ДЕТЕЙ-МИГРАНТОВ

Realization of joint childrens and youth recreational programs aimed at overcoming adaptive barriers of children - migrants

Элеонора Медведь

Московский городской педагогический университет, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, Москва, Россия, e-mail: med-elya@yandex.ru

Abstract. *The article deals with the issue of migration in contemporary Russia which is actively explored in political, scientific (economic, sociological, etc.) and pedagogical discussions. Drawing attention to the problem of socio-cultural adaptation and integration of migrant children into urban social environment has a significant role in the process of professional training of students.*

Keywords: *migration, migrants, ethnic - cultural situation, globalization cultural progress, the artistic – creative activities, cultural adaptation and integration, cultural – recreational activities, technology socio – cultural activities, ethnic - cultural and multicultural technology, socio – cultural animation, ethnic and cultural programs, creative rehabilitation.*

Как показывает мировой опыт на протяжении последних десятилетий значительные потоки мигрантов в разных странах Европы и США оказывали и оказывают колоссальное влияние на культурный облик этих стран. Этот процесс в последние годы затронул и наш столичный мегаполис. Наш город получил не только дешевую рабочую силу, но и проблемы этнокультурного порядка. Этот парадокс сочетания тенденций этнокультурной ситуации сегодняшнего дня в Москве можно найти во всех странах. И, конечно, опыт зарубежных стран в этом процессе был бы весьма полезен.

Глобализация культурного процесса – это особая форма человеческого общения. Она – замечательный сплав, вбирающий в себя все ценное из опыта народов земли. В то же время она – поле диалога культур. Непременное условие ее развития – равноправие культур, содержательное взаимодействие и взаимообогащение различных национальных культур между собой.

Помогая детям и молодежи в выборе образцов и культурных смыслов жизни, педагоги ориентируются на образ культуры как среды, растящей и питающей личность, как целостного явления, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из простого населения – народом, нацией, как диалога и взаимопорождения прошлых, настоящих и будущих культур.

В новом тысячелетии мировая культура выглядит многоликой панорамой национальных культур, их региональных общностей и международных творческих объединений и направлений. Культура XXI века видится как мировой интеграционный процесс, в котором происходит смещение различных этносов и этнических культур. В то же время заметно страстное стремление каждой нации сохранить свою культурную самобытность, свои национальные ценности, прежде всего – язык, искусство, традиции, обычаи, свою этническую ментальность. Таким образом, оказывается, что человек в современной социокультурной ситуации находится как бы на рубеже культур, взаимодействие с которыми требует от него диалогичности, понимания, уважения культурной идентичности других людей. В то же время его собственная культурная идентичность оказывается неустойчивой, нарушенной, связи с культурной традицией ослабленными. Это особенно характерно для детей-мигрантов.

При этом нельзя не учитывать и такой особенности, как все более широкое распространение и влияние на молодежь так называемой массовой культуры, которая не имеет каких-либо национальных корней и способствует ослаблению, а иногда и разрушению культурных традиций. Можно предположить, что взаимодействие общечеловеческой (классической), этнической и массовой культуры будет являть собой самую характерную черту культуры XXI века. Какие тенденции возобладают, будет зависеть от человека, его образованности (просвещенности), воспитанности (нравственности), включенности в то или иное социокультурное пространство, от собственного желания сохранить культурную идентичность, обрести культурные смыслы жизни.

Обсуждение проблем миграции в современной России идет активно как в общественно - политических, так и в научных (экономических, социологических и др.) дискурсах. Однако актуальным является не только рассмотрение общих вопросов интеграции мигрантов в российское общество, здесь уже получены некоторые значимые результаты. Преодоление адаптивных барьеров детей мигрантов как одна из важнейших проблем современного мегаполиса, обращено к различным социальным институтам, в рамках которых мигранты и местное сообщество взаимодействуют: это и институт безопасности, и собственно экономика, и право, и здравоохранение, и, наконец, образование. Именно институциональный (по объекту) аспект изучения миграции представляется на сегодня наиболее продуктивным.

Основной целью реализации совместных детских и молодежных досуговых программ является актуализация внимания к проблематике социально-культурной адаптации и интеграции мигрантов в городской (столичный) социум при получении мигрантами российского образования, определение дальнейшей стратегии развития, обсуждение результатов исследований и практического опыта в этой сфере.

С этой точки зрения показателем состав государственных и официальных национальных представительств, которые сотрудничают с Московским городским педагогическим университетом в этом направлении: представители Московской городской думы, Российской академии образования, Федеральной миграционной службы, Московского дома национальностей, национальных диаспор в Москве, специалисты общеобразовательных учреждений с этнокультурным компонентом, вузы города Москвы; исследователи – сотрудники научных учреждений, аспиранты.

В ходе различных открытых дискуссий, научных конференций ставятся такие задачи как: определение форм консолидации детей мигрантов в инокультурной среде на основе сотрудничества с национально-культурными центрами, землячествами, автономиями; обосновываются способы преодоления языковых и психологических барьеров в процессе адаптации мигрантов в инокультурной среде, обсуждаются модели формирования готовности педагогических кадров к созданию условий адаптации и интеграции детей мигрантов в городской социум, разрабатываются программы культуротворческих проектов, способствующих межкультурному диалогу детей и молодежи столичного мегаполиса

Социализация как педагогический процесс приобретает качественные отличия, когда его субъектом становится учащийся - мигрант. На первый план в этом процессе выступает социальная адаптация, которая осуществляется посредством овладения языком, грамотностью, профессией, формами общения, различными нормами поведения, критериями оценок и т.д., свойственными конкретным условиям жизни в конкретном человеческом сообществе.

При построении осознанной деятельности по социализации, человечество в первую очередь преследовало цель социальной адаптации, вписывания нового поколения в существующее общество, т.е. в уже имеющуюся к этому времени систему

общественных отношений, ценностей, норм. Это должно было гарантировать выживаемость и эффективность деятельности молодежи, но прежде всего – сохранение и воспроизводство самого общественного организма. Формы и функции социализации исторически менялись, развивались, дифференцировались, но ее смысловой стержень, ее социальное назначение, сложившееся на заре социогенеза, остается и по сей день. Это, с одной стороны, социальная адаптация, т.е. сохранение и защита общества от потрясений, связанных с вхождением в него новых поколений, а также вписывание молодежи в сложившиеся социальные реалии. С другой стороны, - наделение новых поколений социальным ресурсом выживания, снабжение их материальным и духовным потенциалом исторически накопленного опыта человечества.

В свете этого следует отметить, что опыта социальной адаптации в условиях вынужденной миграции наше общество не имеет, в силу чего актуализируется задача развития самостоятельности и творчества детей и молодежи в решении своих жизненных проблем, их способностей к жизнотворчеству.

Социализация детей-мигрантов должна быть направлена на реализацию актуальной потребности российского сообщества в человеке, который ориентирован на сотрудничество, не будет совершать деструктивных действий и не даст вовлечь себя в деструктивную, разрушительную деятельность.

Как говорится в педагогической науке, наиболее доступной детям и молодежи является художественно-творческая деятельность, так как не требует специальных навыков или способностей. Специфика ее состоит в том, что в процессе художественно-творческой деятельности идет усвоение ценностей культуры, появляются и развиваются коммуникативные навыки, эмоции, эмпатия, способность принимать позицию другого человека; она не имеет ограничений и доступна людям всех возрастов и любых национальностей.

Это подтверждено трудами ведущих отечественных и зарубежных ученых, педагогов, психологов

Сегодня назрела необходимость в обосновании возможностей культурно - досуговой деятельности в социальной адаптации детей мигрантов.

Наш университет, понимая важность данной проблемы, разрабатывает художественно - творческие проекты, направленные на культурную адаптацию этих детей и интеграцию их в жизнь столичного мегаполиса – фестивали танцев, песен; выставки народных промыслов, многонациональные театральные программы.

Подготовкой специалистов, способных реализовывать такие проекты занимается факультет социально-культурной деятельности. По отзывам руководителей образовательных учреждений Москвы, с которыми факультет сотрудничает, имеется большая потребность в таких организаторах художественно-творческой деятельности, особенно для системы воспитательной работы.

Особое внимание в подготовке студентов на факультете уделяется освоению технологий социально-культурной деятельности с детьми и молодежью, в том числе и работе с детьми мигрантов.

Так, например, в учебный план подготовки бакалавров социально-культурной деятельности включены дисциплины регионального компонента, разработанные доцентом кафедры теории и методики социально-культурной деятельности Косибород О.Л. А именно: «Этнокультурные технологии художественно-творческой досуговой деятельности» и «Поликультурные технологии художественно-культурной деятельности».

Доцентом кафедры Ганьшиной Галиной Васильевной и старшим преподавателем Григорьевым Ильей Николаевичем разработано учебное пособие «Социально-культурная анимация» для студентов, а также для слушателей курсов повышения

квалификации и переподготовки кадров. В учебном пособии представлены направления многообразной анимационной работы с различными категориями населения (Ганьшина, Григорьев, 2011).

Социально-культурная анимация (от английского animation), как ее определяет французский ученый - директор исследовательского центра национального института Народного воспитания (INEP) Роберт Лабури, означает особый вид социально-культурной деятельности общественных групп и отдельных индивидов, основанный на современных технологиях (социальных, педагогических, психологических, культуротворческих и др.), обеспечивающих преодоление социального и культурного отчуждения (Ярошенко, 2005: 25).

Изучая и анализируя труды ведущих отечественных и зарубежных ученых в области социально-культурной анимации (Мамбекова, Ярошенко, Роберта Лабури, Жоржа Дюмазедье), преподавателями кафедры теории и методики социально-культурной деятельности и студентами факультета разработаны проекты, в основе которых лежат технологии социально-культурной анимации, способствующие социализации детей мигрантов: «Социально-культурная анимация», «Школа вожатых – аниматоров», «Школа социально-культурной адаптации мигрантов» (Ганьшина, Григорьев, 2011).

Социально-культурная анимация на сегодняшний день является одним из наиболее интенсивно развивающихся направлений современной социально-культурной деятельности, предполагающих реализацию программ творческой реабилитации, активного отдыха, социально-педагогической консолидации общественных групп на основе ценностей. Это именно тот вид деятельности, который сегодня необходим для адаптации и интеграции детей мигрантов в социум столичного мегаполиса.

Эти проекты реализуются в системе воспитательной работы в образовательных учреждениях, в которых студенты проходят практику; в программах детских оздоровительных лагерей, где работали этим летом более 150 вожатых – аниматоров. И практика показывает, что они уже востребованы в образовательных учреждениях Москвы в работе с детьми и их родителями – мигрантами, а также в системе повышения и переподготовки кадров педагогических работников. Разрабатывая проекты многонациональной художественно-творческой деятельности, мы изучили богатейший опыт этой работы зарубежных стран, таких как Франция, Германия и США (этнокультурная театрально-игровая деятельность, народное прикладное творчество, художественно-культурные семейные традиции, тематические культурно-досуговые парковые программы и т.д.).

Сложившиеся в университете традиционные формы и методы культурно-просветительной деятельности требуют постоянного совершенствования, внесения новых идей и направлений. В настоящее время актуальным является воспитание у студентов чувства гражданственности, патриотизма и интернационализма. Особое место в подготовке специалистов – организаторов досуга занимает программа, направленная на воспитание толерантности, взаимоуважения к людям разных национальностей, к их культуре и искусству, традициям, обычаям.

Поэтому система внеаудиторной работы в нашем университете построена таким образом, чтобы привлечь большинство студентов к культурно-досуговой деятельности. Все досуговые мероприятия института являются хорошей школой, практической базой в освоении современных художественно-творческих технологий, которые будут востребованы в их дальнейшей профессиональной деятельности.

Так, например, студентами факультета социально-культурной деятельности был разработан проект Фестиваля этнокультурных программ «Московская радуга», в который вошли многообразные конкурсные жанры, включая и кулинарный. Фестиваль

вызвал очень высокий интерес среди большинства студентов. Ведь наши студенты это поколение, которое выросло уже в постсоветское время. А наша память еще хранит великолепные многонациональные фестивали, которые были традицией в отечественном образовании.

Перед проведением этнокультурного фестиваля студенческому самоуправлению пришлось провести большую просветительскую работу о национальной культуре и традициях народов, проживающих в столичном мегаполисе.

И не потому, что современные студенты не знают, какими национальностями более всего представлены дети мигрантов в наших школах. Проблема состоит в том, что в педагогических изданиях, в том числе и в интернет - источниках, в настоящее время практически отсутствует многонациональный культурно - просветительский материал. Точно также и московские дети в большинстве своем не знают ничего о многонациональной культуре людей, приезжающих в Москву надолго.

Москва является городом исторически многонациональным, с многогранным и разнообразным культурным пространством. Москва богата прежде всего людьми. В ней живут представители 165 национальностей. Будучи интегрированными в московскую культурную среду они сохраняют и развивают национальные традиции своих народов. Познакомить москвичей с многоцветием культур, вызвать интерес к хоровому, вокальному, хореографическому, драматическому творчеству людей разных национальностей, и в то же время подчеркнуть свою любовь к Москве, как городу предоставившему возможность для обогащения многонациональной культуры на основе равенства и взаимного уважения – вот высокая идея и цель данного фестиваля. Студенты – будущие организаторы культурно-досуговой деятельности, которые поют в хоровых коллективах, танцуют, занимаются в театральных студиях Московского городского педагогического университета, являются проводниками идей поликультурного мира и образования. На практике претворяют идеи культурного просвещения и воспитания уважения к культурам разных народов.

Именно они будут содействовать созданию мира, в котором не будет национальной розни и ненависти. Именно они смогут воспитать в своих будущих учениках высокие принципы духовности и гуманизма, присущие России.

Совместная художественно-творческая деятельность, объединение людей, занимающихся вместе любимым делом, сохранение и развитие культурных традиций народа, чувства признательности и любви к стране, в которой ты родился или которая является твоей новой родиной – вот основные идеи Фестиваля этнокультурных программ «Московская радуга».

Каждый фестиваль или конкурс это возможность огромного количества людей общаться, знакомиться с искусством друг друга, узнавать о культуре, искусстве разных стран. Художественно-творческие фестивали являются одной из самых демократичных форм объединения людей. Они могут иметь самые разнообразные формы своего проведения. Это может быть творческое, музыкальное соревнование, когда на конкурсе выявляется лучший исполнитель, или организаторы предлагают исполнять произведения национальных композиторов, для популяризации музыки своего народа, или исполнения различных национальных танцев и кулинарное искусство.

Главной целью проекта Фестиваля этнокультурных программ «Московская радуга» является развитие у детей и молодежи способности уважительно воспринимать этническое разнообразие и культурную самобытность различных народностей, населяющих Москву, разрушение искусственных барьеров, возведенных между братскими народами, построения «мостов» дружбы, мира и созидания.

Студенческий проект Фестиваля «Московская радуга» представляет собой своеобразный этнокультурный творческий марафон, в котором представители любой национальности могут внести свой творческий вклад в культуру Москвы.

На фестивальных мероприятиях приняли участие дети мигрантов общеобразовательных школ, студенты вузов и колледжей Москвы, представители землячеств и диаспор Москвы, художественные коллективы национальных культурных центров, представители национальных республик России: лауреат международных конкурсов Азербайджанский национальный ансамбль «Соловьи Азербайджана», руководитель Гархмаз Ахундов; Корейский национальный ансамбль «Мусунхва», руководитель Лидия Дерягина; белорусский национальный ансамбль «Кирмаш», руководитель Ирина Капчинская – более 200-х человек участников.

В результате проведения Городского фестиваля этнокультурных программ «Московская радуга», который состоялся в апреле 2012 г., мы пришли к выводу, что подобные художественно-творческие проекты оказывают позитивное влияние на решение проблем в работе с детьми мигрантов.

Такой фестиваль целесообразно проводить в Москве, подчеркнув тем самым объединяющее значение столицы России. Во всех странах мира существуют национальные хоровые и другие любительские коллективы, в том числе и наших соотечественников. Собрать их вместе, предоставить возможность продемонстрировать то бережное отношение к искусству своих предков, которое они сохраняют независимо от места их проживания. Хороший опыт проведения таких фестивалей уже существует. Украинцы Москвы за последние годы провели 3 хоровых фестиваля им. Кошица, в которых участвовали украинские коллективы из многих регионов России и из-за рубежа.

В заключении необходимо отметить, что социально-культурная деятельность – это совокупность педагогических технологий, обеспечивающих приобщение детей и молодежи к культурным национальным ценностям, предоставляющих возможность сделать культурное достояние разных народов основой социального взаимодействия.

Kopsavilkums. *Rakstā aplūkota migrācijas problēma Krievijā mūsdienās. Tā aktualizēta kā sabiedriski politiskās, zinātniskās (ekonomikas, socioloģijas u.c. jomās), tā arī pedagoģiskās diskusijās. Studentu profesionālās sagatavošanas procesā ir svarīgi akcentēt problēmas, kas saistās ar migrantu bērnu sociālkulturālo adaptāciju un integrāciju pilsētas (galvaspilsētas) sociumā.*

Литература и источники информации

1. Ганьшина Г. В., (2011). Григорьев И. Н. Социально-культурная анимация. Учебное пособие. Тамбов.
2. Дуликов В. З. (2009). Социально-культурная деятельность за рубежом. Учебное пособие. Москва: МГУКИ.
3. Мамбеков Ю. С. (1992). Организация досуга во Франции: Анимационная модель. СПб.
4. Стрельцов Ю. А. (1999). Человек в мире общения. Учебное пособие. Москва: МГУКИ.
5. Ярошенко Н. Н. (2005). Социально-культурная анимация. Учебное пособие. Москва: МГУКИ.
6. Dumazedier J. (1988). *Revolution culturelle du temps libre 1968-1988*. Paris: Veridiens Klincksieck.

LATVIJAS SKOLU JAUNATNES DEJU SVĒTKU VĒSTURISKAIS UN MĀKSLINIECISKAIS ASPEKTS

The Historical and Artistic Aspects of the Latvian School Youth Dance Festival

Rita Spalva

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

Abstract. *As the idea of the national significance of the festival in the life of each inhabitant of Latvia developed, starting from 1960 the School Youth Song and Dance Festival became an independent movement. The School Youth Song and Dance Festival is included into the UNESCO celebration and event calendar, by marking its 50th anniversary and recognizing the role of this tradition in preserving and inheriting the general Baltic song and dance tradition. Therefore the Latvian School Youth Song and Dance Festival has become a significant culturally historical event of a global scale. The article analyzes the preconditions for development of such a dance festival, by emphasizing the contribution of the 10th School Youth Dance Festival (2011) to the development of this tradition. Yet the key benefit lies in the fact that the Dance Festival ensures the inheritance of the tradition in all generations, it enhances the interest of the society in traditional culture and, in the globalized times, maintains the national peculiarities of a small nation.*

Keywords: *children dances, folk dances, history, School Youth Song and Dance Festival, traditional culture.*

Ievads

Sākot ar 1960. gadu kā patstāvīga mākslinieciska kustība Latvijā notiek Skolēnu Dziesmu un deju svētki. Šodien mūsu sabiedrībā tā ir uzskatāma par vērā ņemamu tradīciju, kas ir veicinājusi tautas identitātes un piederības apziņu. „Latvija kopā ar Lietuvu un Igauniju atradusi pareizo un vērienīgo ceļu dejas tradīcijas attīstīšanai un saglabāšanai (Saulīte, 2005: 9). Bērnu deju kolektīvu priekšnesumi kopējos Dziesmu un deju svētkos tiek iekļauti kopš pirmajiem pēckara svētkiem 1948. gadā (*Dziesmu svētku mazā enciklopēdija*, 2004: 72). No 1960. līdz 2010. gadam aizvadīti desmit Skolēnu dziesmu un deju svētki. Pēdējie, 2010. gadā organizētie, tika ierakstīti UNESCO svinamo dienu kalendārā. Šāds lēmums, atsaucoties UNESCO Latvijas Nacionālās komisijas un Valsts jaunatnes iniciatīvu centra (tagad – Valsts izglītības satura centrs) ierosinājumam, tika pieņemts UNESCO Ģenerālās konferences 35. sesijas ietvaros, tādējādi apstiprinot, ka šie svētki tiek asociēti ar UNESCO vārdu un līdz ar to gūstot plašu starptautisku uzmanību. Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētki UNESCO svinamo dienu kalendārā iekļauti, atzīmējot to 50 gadu jubileju, kā arī novērtējot šīs tradīcijas lomu Vispārējo Baltijas dziesmu un deju svētku tradīcijas saglabāšanā un pārmantošanā. Tātad Latvijas Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētki kļuvuši par nozīmīgu kultūrvēsturisku notikumu arī pasaulē. Tradīcijas veidošanās vēsturisko procesu izzināšana palīdz izprast tās nozīmi mūsdienu sabiedrībā, prognozēt tās attīstības tendences. **Darba mērķis** ir pētīt Skolu jaunatnes deju svētku tradīcijas veidošanos, konstatēt tās attīstības pamatprincipus mūsdienu sabiedrībā.

Materiāli un metodes

Skolēnu deju svētku tradīcijas veidošanas un attīstības pamatā ir skolu un izglītības iestāžu darbība. Latvijā līdz pat 20. gadsimtam bērnu izglītošana notika galvenokārt mājniecības ceļā. Galvenais bērnu audzinātājs un skolotājs bija māte, tāpēc kultūras vērtību pārmantošana pamatā notika ģimenē. Lai arī draudžu skolas pastāvēja kopš 17. gadsimta, tās nebija plaši pieejamas ikvienam bērnam. Tikai no 19. gadsimta vidus radās ideja par latviešu valodas ieviešanu skolās. Jaunlatviešu kustībā, kas cīnījās pret latviešu tautas pārvācošanu,

ievērojamu vietu ieņēma tautskolotāji. No 1839. līdz 1890. gadam draudzes skolu skolotājus Latvijā gatavoja Cimzes skolotāju seminārs. Skolotāju izglītībā līdzās vispārizglītojošo priekšmetu apguvei svarīga vieta ir muzicēšanai, dziedāšanai, tautas dejai. Pēc semināru absolvēšanas daudzi skolotāji kļuva par koru un dziedāšanas biedrību vadītājiem, pazīstamiem sabiedriskiem darbiniekiem. Te minami dzejnieks *Auseklis* (1850 - 1879), rakstnieks *Apsīšu Jēkabs* (1858 - 1929), pirmo latviešu kora un solo dziesmu autors *Baumaņu Kārlis* (1835 - 1905). Daļa nākamo tautskolotāju izglītību guva Tērbatas universitātē. Ievērojamākais no tiem ir *Kronvaldu Atis* (1837 - 1875), kas, strādājot Vecpiebalgas draudzes skolā, izveido to par pedagoģiskās domas centru Latvijā.

Visās iestādēs, kas sagatavoja skolotājus šajā periodā, sevišķi svarīga vieta tika ierādīta mūzikai, dziedāšanai, vijoles un ērģeļu spēlei. Skolas kļūst par kultūras centriem, kur tika iekārtoti pirmie muzeji, darbojās mūzikas un dziedāšanas kolektīvi, plaši tika rīkoti bērnu svētki. Jaunlatvieši aicināja skolēnus vākt un pierakstīt latviešu folkloras materiālus.

Jaunlatvieši izprata arī tautas dejas būtību. Šajā sakarā presē parādījās plaša polemika par deju avīzē *Mājas Viesis*, kur 1860. gadā tika ievietots raksts *Par dančošanu*, kurā sabiedriskās domas progresīvie pārstāvji aizstāv deju kā neatņemamu tautas kultūras sastāvdaļu (Teivāne, 1988: 6). 19.-20. gadsimtu mijā Latvijā izplatīti ir Bērniības svētki, kur bērni uzstājās ar priekšnesumiem, spēlēja spēles un rotaļājās. Sākumā tie sastāvēja no mācītāja sprediķa, tam sekoja rotaļas (maisā skriešana, kokā kāpšana pēc klišģera un citas). Ar laiku izkristalizējās svētku struktūra - tie sākās ar svinīgu gājienu un svētku atklāšanas ceremoniju, tad sekoja muzikāli un tautas deju priekšnesumi, kino izrādes, zīmēšana, mērķī sviešana, rotaļas. Sevišķi populāri bija kopš 1911. gada kultūras namā *Ziemeļblāzma* regulāri rīkotie Bērnu svētki.

Latvijas pirmās brīvvalsts laikā (1918-1940) skolās uzplauka amatiermāksla - dziedāšanai un dejošanai tiek veltīta liela uzmanība. Apmācība tautas dejās ir iekļauta skolu programmās. Popularizējot latviskās audzināšanas idejas, iznāca dažādu spēļu krājumi, kas popularizēja latviešu tautas rotaļas un spēles. Piemēram, deju skolotāju A. Melnalkšņa un K. Martinovska *Rotaļas* (1931), kur ir iekļautas rotaļas ar dziedāšanu, vecās un jaunās, maziem un lieliem, telpā un laukā (Dzintere, Stangaine, 2007: 69).

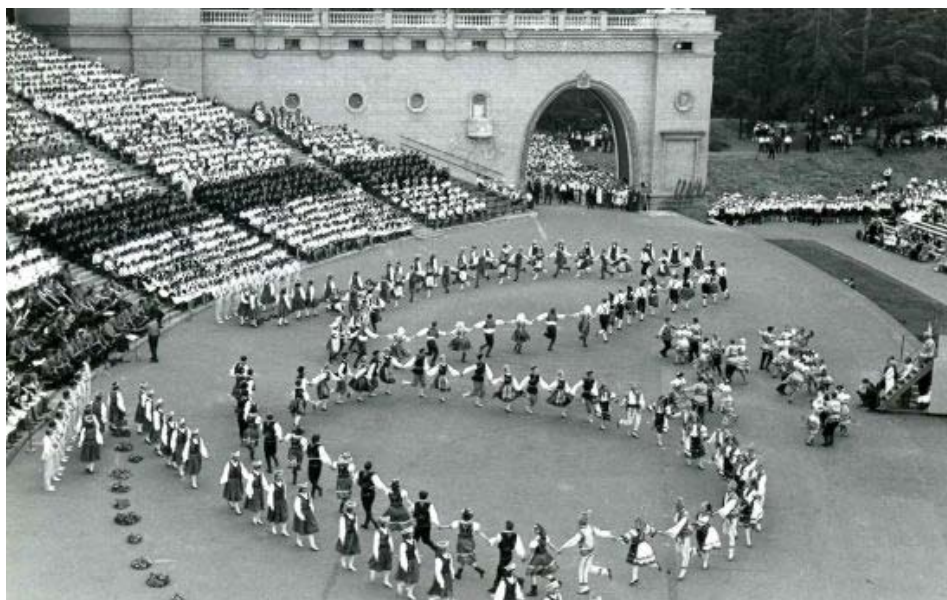
Padomju okupācijas laikā no 1940. gada notiek izmaiņas izglītības un audzināšanas koncepcijā. Mācību process lielā mērā tiek pakļauts padomju ideoloģijai. Latvija okupācijas gados iezīmējas ar pilnīgu novēršanos no nacionālās izglītības ideāliem un krasu pavērsienu Maskavas noteiktās „ģenerāllīnijas” īstenošanas izglītības politikā. Bērnodārzos, tāpat kā skolās, ieteikts ieviest audzināšanas programmas un grāmatas, kas tulkotas no krievu valodas. Notika galēja norobežošanās no brīvās Latvijas pedagoģiskajām un audzināšanas ideāliem, plaša, mērķtiecīgi izvēsta Latvijas izglītības iestāžu sovjetizācija, sagraujot visus brīvvalsts sasniegumus (Anspaks, 2003: 367). Padomju Latvijas skolotāju sanāksmē 1940. gada 2. un 3. septembrī skolotāji tika iepazīstināti ar Padomju Savienības izglītības sistēmu, pionieru, komjauniešu un ārpusskolas iestāžu darbu kā neatņemamu vispārizglītojošās skolas sastāvdaļu. Taču padomju vara ļoti aktīvi atbalsta mākslinieciskās pašdarbības kustību.

Pēckara gados amatiermākslas kustība skolās attīstījās un sazarojās tiktāl, ka nobrieda ideja par skolēnu dziesmu un deju svētku kā patstāvīgu kultūras pasākumu organizēšanu. To veicināja fakts, ka pēckara periodā skolu kori un deju kolektīvi aktīvi iesaistījās dažāda mēroga pieaugušo Dziesmu un deju svētkos. Pirmajos padomju laika Dziesmu un deju svētkos 1948. gadā piedalījās 920 dejojāji – skolnieki (Teivāne, 1988: 6). Pieaugot mākslinieciskajam līmenim un dalībnieku aktivitātēm, 1960. gadā tika pieņemts lēmums rīkot dziesmu un deju svētkus, kuros piedalītos tikai skolēni. Un tā, 1960. gada jūnijā Rīgā kopā pulcējās vairāk nekā 10 000 jauno dziedātāju un dejojāju.

Ilggadēja svētku organizētāja I. Dimante atzīst, ka tad, kad tika nolemts rīkot skolu jaunatnes dziesmu un deju svētkus atsevišķi no pieaugušo svētkiem, daudzi šaubījās, vai šie

skolēnu dziesmu svētki vienlaikus varētu kļūt arī par skolēnu deju svētkiem (Ģeibaks, Dimante, Jākobsons, 1987: 56). Tomēr skolās jau bija izvērsusies rosīga tautas deju kolektīvu darbība, kas deva pārliecību par šādu svētku nepieciešamību. Bija radušies objektīvi priekšnoteikumi Skolēnu Dziesmu un deju svētku organizēšanai:

- Latvijas skola kā vēsturiski izveidojies jaunatnes estētiskās audzināšanas centrs,
- skolēnu amatiermākslas izaugsme laikā no 1940. – 1960. gadam.



1.attēls. II Latvijas skolu jaunatnes dziesmu un deju svētki 1967.
(foto: www.dziedundejo.lv).

Padomju okupācijas laikā notika deviņi Vispārējie un septiņi Skolu jaunatnes Dziesmu un deju svētki (gandrīz vienmēr ievērojot 5 gadu starpposmu). Katrs no tiem iezīmējās ar pieaugošu kolektīvu un dalībnieku skaitu, kā arī ar sarežģītāku repertuāru. Padomju laikos Deju svētkiem izveidojas dubulta nozīme. Padomju valsts atbalstīja šo tradīciju, taču mēģināja to inkorporēt komunistiskās ideoloģijas sistēmā. Taču dejotāji, horeogrāfi un skatītāji izveidoja arī slēptās nozīmes un svētku interpretācijas kodus, kuros ietēra nacionālās idejas un jūtas. Deju svētku dalībnieki padomju okupācijas gados izprata nacionālās pašizpausmes, tautas vienotības un brīvības cerības slēptās nozīmes tajos. Varbūt ne vienmēr bērni saprata ideoloģisko nostādņu slēptās nozīmes, taču netiešā ceļā viņi tika audzināti nacionālās tradīcijas pārņemšanai. Skolēnu svētku dalībnieku skaits gadu no gada palielinājās, tā apliecinot šo svētku pieaugošo nozīmi sabiedrībā.

1.tabula

Skolu jaunatnes deju svētku norises gadi (Pulmane, 2006: 35)

Gads	Dalībnieki	Kolektīvi	Dejas	2. programma
1960.	1200	60	15	-
1967.	4011	220	19	-
1972.	3400	213	24	-
1979.	6000	260	28	-
1984.	6100	265	25	-
1989.	6315	339	26	-
1995.	12160	611	31	-
2000.	14103	617	30	Burvju ota
2005.	15642	731	31	Spēlēju, dancoju
2010	12240	695	29	-

Tabulā redzams, ka laikā no 1960. līdz 2010. gadam deju kolektīvu dalībnieku skaits, kas piedalās deju svētkos, pieaudzis vairāk nekā 13 reizes. Sevišķi straujš pieaugums vērojams 1995. gadā. Salīdzinot ar 1989. gadu dalībnieku skaits ir dubultojies.

Rezultāti

2010. gadā X Latvijas skolu jaunatnes deju svētkos *Deja kāpa debesīs* (mākslinieciskie vadītāji Baiba Šteina un Agris Daņiļevičs) pierādīja tradīcijas attīstības nemainīgumu. Tas ir bagātīgs, vecumposmiem atbilstošs un, galvenais, stilistiski vienots un tautiskā garā veidots lieluzvedums. Ieguvums ir tas, ka par Deju svētku galveno notikumu ir kļuvusi dejas. Tas ir nozīmīgs solis bērnu dejas mākslas attīstības virzienā salīdzinājumā ar iepriekšējiem svētkiem, kur par centrālo tēlu bija lemts kļūt kādiem citiem elementiem (galvenokārt laukuma scenogrāfijai). Ieguvums ir arī talantīgi virsvadītāji, kuri meistarīgi un interesanti apdzīvoja laukuma (*Skatījums, Viedoklis, Vērtējums*, 2010: 21 - 24). Deju svētku virsvadītāju un māksliniecisko vadītāju kvalitatīvie laukuma risinājumi varētu kļūt par īpaši nozīmīgu pētījumu objektu.

Desmitie Deju svētki pierādīja, ka to kvalitāte ir galvenokārt veiksmīgā repertuāra izvēlē, ko nodrošinājusi tā *pieejamība* ar bērniem piemērota repertuāra izvēli, veikts mēģinājums *līdzsvarot* repertuāru starp pārbaudītām un jaunām dejām, atsevišķos koncertprogrammas posmos un programmā kopumā ievērots *kompozīcijas vienotības princips*, kas saglabāja darbības dinamiku un darīja koncertprogrammu interesantu.

Skolēnu deju svētku kustība arvien pieņemas spēkā. Par to liecina dalībnieku skaita palielināšanās ar katriem svētkiem. Veidojas situācija, kurā svētkos nevar uzņemt visus dalībniekus – pietrūkst fiziskās telpas visu deju izvietojumam laukumā. Latvijas pieredze rāda, ka jāmeklē citi Dziesmu un deju svētku norises modeļi, kas ļautu tajos piedalīties ikvienam deju izpildītājam, kurš labi apguvis svētku repertuāru. Jo jāatzīst, ka pastāvošais svētku modelis pakļauj atlasei arī tos kolektīvus, kuri ir darījuši visu, lai būtu cienīgi piedalīties svētkos. Ieteicamais darba modelis – rajonu un novadu svētku norise, pakāpenība repertuāra apguvē pilsētu un rajonu posmā. Varbūt svētkus rīkot ne tikai galvaspilsētā, bet vienlaicīgi vairākās pilsētās un izmantot modernos mūdienu saziņas līdzekļus, tā radot kopības sajūtu?

Tomēr galvenais ieguvums ir tajā, ka skolēnu Deju svētki nodrošina tradīcijas pārmantojamību visās paudzēs, vairo sabiedrības interesi par tradicionālo kultūru un globalizācijas apstākļos saglabā nelielas tautas nacionālo savdabību.



2.attēls. X Skolu jaunatnes deju svētki „Deja kāpa debesīs”
(www.dziedundejo.lv).



3.attēls. X Skolu jaunatnes deju svētki „Deja kāpa debesīs”
(www.dziedundejo.lv).

Secinājumi

2008. gada Latvijas universitātes veiktajā pētījumā *Dziesmu un deju svētki mainīgā sociālā vidē* (vadītājs prof. Tālis Tisenkopfs) ekspertu grupas ietvaros tika modelētas svētku funkcijas nākotnei. Ekspertu grupa izvirzīja pieņēmumu, ka nākotnē svētkos dominēs 4 pamatfunkcijas: mākslas, komunikācijas, izklaides un ideoloģiskā. *Mākslas funkcijas* izvērtējumā dominē repertuāra izvēle. Eksperti vienojās, ka repertuāra kodolam ir jāpaliek nemainīgam, klasiskam. Otrkārt, veidojot repertuāru, jācenšas ievērot saprātīgas proporcijas starp profesionāļu un amatieru (tautas) vēlmēm un spējām, estētisko gaumi. *Komunikācijas funkcija* tika interpretēta divējādi: pirmkārt, kā komunikācija Deju svētku procesa „iekšienē”, t.i. kontaktējot savā starpā. Otrkārt, kā sabiedriskās attiecības jeb komunikācija uz āru. Viena no svarīgākajām „iekšējās komunikācijas” izpausmēm ir neformāla. Tā ir, piemēram, kopā braukšana uz svētkiem, kopā dzīvošana svētku laikā. Tā ir nozīmīga Dziesmu un deju svētku procesa un pašu svētku sastāvdaļa. Konstatēts, ka komunikācija izpaužas arī citos līmeņos, piemēram, uzstājoties ar repertuāra dejām savu novadnieku un paziņu lokā, kopmēģinājumi, skates u.c. Deju svētku aktivitātes *Izklaides funkcijai* tiek pievērsta mazāka uzmanība, jo svētku laikā dejotāji ir aizņemti gan kopmēģinājumos, gan koncertos. Tomēr ekspertu grupa aizstāv viedokli, ka nepieciešams svētkus sagādāt arī dalībniekiem, paredzot kopēju izklaides pasākumu programmu. Arī šova elementu iesaistīšanu koncertprogrammās vai pilsētas noformējumā eksperti uzskatīja par nākotnes nepieciešamību un arī problēmu. *Ideoloģiskajai funkcijai*, pēc ekspertu domām, būs arvien mazāka nozīme salīdzinājumā ar padomju okupācijas laiku. Taču arī globalizācijas laikmetā ir vērts attīstīt patriotisma jūtas, kas arī būtu svētku tiešā funkcija (*Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē*, 2008: 43 - 46).

Augstāk minētā pētījuma kontekstā varam secināt, ka deju svētku norises kvalitātes un līdz ar to tālākas attīstības garants ir to polifunkcionalitāte, kas padara tos nozīmīgus visiem sabiedrības slāņiem. Mūsdienā globalizācijas apstākļos Skolu jaunatnes deju svētki ir kļuvuši par unikālu latviešu tautas kultūras tradīcijas saglabāšanas veidu un nacionālās piederības pašizpaušmes formu. Deju svētki uztur latviešu etnisko identitāti un līdz ar to arī nācijas sociālo un politisko vienotību. Tie sniedz emocijām bagātus pārdzīvojumus un kopības sajūtu. Nosaucot Deju svētkus par latviešu kultūras un identitātes uzturēšanas procesu, mēs nonākam pie atziņas, ka saistība ir abpusēja - identitāte uztur Deju svētku ideju un arī Deju svētki ir kļuvuši par identitātes veicinātāju.

Neskatoties uz to, ka ir pieejama plaša informācija par Deju svētku organizāciju un norisi, to pētniecība Latvijā ir tikai sākumā. Ņemot vērā svētku polifunkcionalitāti Latvijas sabiedrībā, tos var pētīt no dažādiem skatupunktiem, atklājot dažādu sociālo grupu ieinteresētības pakāpi tajos, to nozīmi mazas tautas dzīvē u.c. aspektus.

Literatūra un avoti

1. Anspaks, J. (2003). *Pedagoģijas idejas Latvijā*. Rīga: RaKa.
2. *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija*. (2004). Sastādītāja I. Grauzdiņa. Rīga: MUSICA BALTICA.
3. *Dziesmu un deju svētki mainīgā sociālajā vidē*. (2008). LU SPPI.
4. Dzintere, D., Stangaine, I. (2007). *Rotaļa - bērna dzīvesveids*. Rīga: RaKa.
5. Ģeibaks, M., Dimante, I., Jākobsone, J. (1987). *Daudzas balsis skanēt skan*. Rīga: Zvaigzne.
6. Pulmane, I. (2006). *Latvijas Skolu jaunatnes deju svētku mākslinieciskā un pedagoģiskā vērtība*. Bakalaura darbs. Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskola.
7. Saulīte, I. (1993). *Deju svētki Latvijā*. Rīga: TMC.
8. Teivāne, Z. (1988). *Republikas skolu jaunatnes deju svētki: uzdevumi, funkcijas un organizatoriski metodiskās norises īpatnības*. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorija.
9. *Skatījums, Viedoklis, Vērtējums*. (2010). Rīga: Izglītības un Zinātnes ministrijas Valsts izglītības satura centrs.
10. Foto X Skolu jaunatnes deju svētki „Deja kāpa debesīs”. Skatīts 24.10.2011. www.dziedundejo.lv.

RELIGIJAS NOZĪME NOTEIKTAS ETNISKAS ĻAUŽU GRUPAS SAGLABĀŠANĀ UN ATTĪSTĪBĀ

Importance of Religion for the Survival and Development of an Ethnic Group of People

Nora Vilmane

Liepājas Universitāte, Kuršu iela 20, Liepāja, Latvija, e-pasts: nora.vilmane@inbox

Abstract. *The research deals with the emigration of Latvians to Brazil in the 19th and 20th centuries, its motives and goals. It contains the analysis of religious traditions and activities in the Latvian colony Vārpa and their role in the development of the community of Latvian diaspora. A unique phenomenon – activities of Latvian missionaries – has been examined and evaluated in the context of facilitating the inhabitants’ spiritual development in remote regions of Brazil and Bolivia. During several expeditions (1999, 2001, 2009) the author has studied the basic values and way of life of the Latvian diaspora in Brazil in the 21st century. It has to be concluded that among Latvians both the ethnic and religious identity is still strong. The interaction of these two phenomena has ensured qualitative development of several generations of Latvians as well as their successful integration in the local multicultural society.*

Keywords: *baptism, Brazil, church, colony, education, emigration, God, jungle, Latvians, missionarism, school, songs, spiritual values, traditions.*

Ievads

Pasaule pastāv nemitīgā, nepārtrauktā mainībā. Attīstās tehnoloģijas, to sasniegumi neizbēgami izmaina dabas un cilvēku attiecības pasaulē, mainās vide – tā kļūst urbanizēta, mainās klimatiskie apstākļi. Cilvēku dzīvesveidu ietekmē kā ģeogrāfiskā, ekonomiskā, tā arī valsts politiskā vide. Viss notiek ciešā savstarpējā mijiedarbībā, bet visa sākums ir cilvēks, viņa prāta spējas un radošās darbības rezultāts. Diemžēl attīstībai var būt arī atšķirīgs, negatīvs ideoloģiskais pamats; ne vienmēr cilvēka kreativitāte veicina pasaules attīstības procesus – tā var kļūt arī par ieroci vardarbībai, ļaunuma izpausmēm, kas nes līdzī globālus zaudējumus, haosu un eventuāli mierīgā, auglīgā pasaules attīstības gaita tiek vardarbīgi izjaukta. Līdzās materiālajiem un fiziskajiem – dzīvā spēka zaudējumiem vērojamas arī negatīvo spēku izraisītas garīga rakstura traumas, kas savukārt var būt kā iemesls ļaužu migrācijai. Pasaules vēsturē rodami neskaitāmi dažādu motīvu, apjomu un veidu cilvēku grupu, kopienu, pat tautu pārvietošanās piemēri.

Pasaules tautu kopējā migrācijas procesa vēsturē arī Latvijai un latviešiem ir noteikta vieta un loma – sīka un niecīga skatot globālā mērogā, taču spilgta un nozīmīga mūsu tautas vēstures kopējā skatījumā. Jebkurai migrācijai mēdz būt dažādi cēloņi: objektīvi – globālu problēmu izraisīti, vai subjektīvi, kas pārsvarā izriet no lokālās situācijas un apstākļiem. Atšķirīgi var būt arī rezultāti: ļaužu grupas – emigranti – var pazust pasaules ceļos, atstājot tikai pamazām dziestošas atmiņas par sevi, bet var arī ar savu dzīves veidu, kultūru, savu attieksmi un, galvenais, rīcību radīt jaunajā mājvietā stabilu turpmākās garīgās un praktiskās eksistences pamatu, tādējādi izveidojot priekšnosacījumus jaunas, kvalitatīvas sabiedrības izveidošanai.

Kā vienu no masveidīgākajiem brīvprātīgās emigrācijas piemēriem Latvijas vēsturē jāmin latviešu baptistu izceļošana uz Brazīliju 19. gs. beigās un 20. gs. pirmajā pusē. Šie notikumi vairāk zināmi nedaudzajiem Latvijas baptistu vēstures pētniekiem (Jānis Tervits, Modris Ginters, Oļģerts Cakars u.c.), kā arī šo draudžu locekļiem. Pārējiem Latvijas iedzīvotājiem visbiežāk šīs vēstures lappuses ir kā pārsteigums vai arī informācija ir gauži

minimāla, izkropļota. Vairākkārtējos Brazīlijas ekspedīciju braucienos¹ redzētais liecina, ka latvieši Brazīlijā nav asimilējušies un pazuduši bez pēdām; ar latviskajai identitātei raksturīgajām īpašībām: eiropēisko dzīves veidu, kultūru, nopietno, apzinīgo attieksmi pret darbu, augsto morāli un garīgumu viņi kopā ar līdzīgas izpratnes iedzīvotājiem – gan vietējo iezemiešu, gan citu tautību pagājušo gadsimtu iecerotāju pēcnācējiem veido Brazīlijas daudz kultūru sabiedrības augstāko, kvalitatīvo iedzīvotāju slāni, kas kopumā arī nodrošina Brazīlijas straujo izaugsmi 20., 21. gs. pasaules lielvalstu kontekstā. Rodas jautājums: *kas, neskatoties uz ļoti sarežģīto un attīstībai nelabvēlīgo Latvijas vēstures gaitu iepriekšējos gadsimtos, veidoja latviešu kultūrintitāti tik noturīgu, stipru, ka, nonākot jaunā, sociāli nesakārtotā vidē, ko var apzīmēt pat par ekstremālu, salīdzinoši neliela ļaužu grupa spēja ne tikai izdzīvot un kvalitatīvi uzlabot savus dzīves apstākļus, bet arī izveidot garīgi stipru etnisko kopienu ar augstiem mērķiem un ideāliem, kas ir būtiski un nozīmīgi arī Brazīlijas latviešu diasporā vēl šodien - 21. gs.*

Latvieši un emigrācija

Latvijas vēsturē jau 19. gs. redzami vairāki emigrācijas piemēri - kā brīvprātīgai izceļošanai tā arī izsūtīšanai piespiedu kārtā – šajā sakarā pieminams Sibīrijas vārds. Vēsturnieks Vilberts Krasnais 1938. gadā izdotajā pētījumā „Latviešu kolonijas” rakstīja, ka „Tautas brīvības cīnītājus un arī dažādus noziedzniekus izsūtīja uz Sibīriju, kur jau 1802. gadā nodibinās pirmā – Rižkovas - un 1862. gadā otrā – Vecrīgas latviešu kolonija” (Krasnais, 1938: 12). Iedzīvotāju brīvprātīgu emigrāciju uz Krieviju veicināja tā brīža cara valdības politika - iekšējās kolonizācijas veicināšanai 1843. gadā bija izdots likums, kas izceļotājiem paredzēja visādus atvieglojumus – apsaimniekošanai tika piešķirta zeme, kā arī naudas, sēklas un citi pabalsti, reizē atbrīvojot jaunsaimniekus četrus gadus no visiem nodokļiem un trīs gadus no rekrūšu došanas (Švābe, 1958: 271). M. Skujenieks savā pētījumā par latviešu migrāciju min atšķirīgu faktu – „Izceļotājiem solīja [...] uz 25 gadiem atbrīvošanu no karaklausības” (Skujenieks, 1930: 80). Ekonomisko motīvu mudināti uz Krievijas impērijas guberņām izceļoja ievērojams skaits Latvijas iedzīvotāju – vēsturnieks Arveds Švābe min 1897. gada Krievijas tautas skaitīšanas datus: ārpus Latvijas tur bija apmetušies ap 112 000 jeb 9 % latviešu (Švābe, 1958: 540).

Latviešu izceļošana un koloniju dibināšana 19. gs. notika ne tikai uz austrumiem. Gadsimta beigās, 1890. gada 7. aprīlī, neliela iedzīvotāju grupa – 25 ģimenes kā izceļošanas

¹ Privātu radniecīgo sakaru ietekmē šī darba autorei jau pēc 1987. gada – pēc tolaik gandrīz neticamās iespējas apmeklēt radniekus Brazīlijā - radās cieša apņemšanās iepazīstināt Latvijas iedzīvotājus ar šo tēlu mītošo, „aizmirsto tautas daļu”, ar viņu dzīvi, ar viņu sasniegumiem. Ilgus gadus nebija iespējas šo nodomu realizēt – sākotnēji valdošās politiskās gaisotnes dēļ, vēlāk, pēc 1991. gada, idejas izpratne un visnotaļ atzīšana no potenciālo investoru puses nesakrita ar viņu materiālajām iespējām, savukārt turīgākie investori nesaskatīja šī nodoma īstenošanas lietderību un vajadzību. Ideja par Brazīlijas latviešu apzināšanu, viņu dzīvesstāstu vākšanu un popularizēšanu Latvijā guva atsaucību Latvijas Kultūrkapitāla fonda (KKF) rīkotajā pirmajā projektā konkursā 1998. gadā. KKF piešķirums – nepieciešamā ceļa nauda kopā ar Liepājas Domes finansiālo atbalstu nodrošināja pirmās ekspedīcijas norisi 1999. gada februārī. Veiksmīgas sagādīšanās rezultātā (darba autore gan domā, ka: „Katrā nejaušībā slēpjas konkrēts mērķis – tikai vajag to atpazīt.”) – ieinteresētā ceļabiedru kopa pēc šīs ekspedīcijas apzinājās iesāktā darba nozīmīgumu un ārkārtīgi plašos turpmākā darba apmērus un, piesaistot interesentus Latvijā, 2000. gadā nodibināja nevalstisku organizāciju Brazīlijas Latviešu draugu fondu, kas turpināja iesākt: ar privāto līdzekļu un vairāku Liepājas uzņēmumu atbalstu 2001. gadā notika otrā ekspedīcija uz Brazīliju, uz citām, pirmās ekspedīcijas laikā vēl neapmeklētām, senajām latviešu dzīves vietām. Daļa savāktu un atvesto materiālu tika nodoti Valsts Akadēmiskajā bibliotēkā, liela daļa atrodas joprojām eksistējošā Brazīlijas Latviešu draugu fonda (biedrības) īpašumā. Doktorantūras studiju laikā, precizējot promocijas darba pētījuma tēmu un apjausot pieejamo materiālu nepilnību, darba autore par privātiem līdzekļiem 2009. gadā veica trešo – individuālu ekspedīcijas braucienu, mērķtiecīgi papildinot pētniecībai nepieciešamo informāciju. Pateicoties modernajām tehnoloģijām un atsaucīgajiem Brazīlijas latviešiem, pētījumu datu bāze regulāri turpina papildināties.

galamērķi izvēlējās tālo un eksotisko Brazīliju, kur apmetās Santakatarinas pavalstī un izveidoja Rionovas koloniju. Šīs grupas morālie iedvesmotāji bija bijušais Tērbatas universitātes teoloģijas students ar plašu tautsaimniecības un ģeogrāfijas interešu loku Kārlis Balodis (1864 - 1931) – vēlākais Berlīnes universitātes profesors (no 1898. līdz 1918. gadam), Vācijas finanšu ministrijas padomnieks statistikā, rūpniecībā un agrārjautājumos un filozofs Pēteris Zālīte (1864 - 1939). Iepazīstoties ar jauno mītnes zemi, latvieši jutās vīlušies redzētajā un daudzi atgriezās dzimtenē. Viena no izceļotāju ģimenēm, Arājumi, novērtēja Brazīliju kā lielu iespēju zemi un palika tur, uzsāka saimniekot un aicināja piebiedroties citus interesentus no Latvijas. Arājumi bija baptisti, šī reliģiskā piederība arī izskaidro, kāpēc Arājumu aicinājums emigrēt uz Brazīliju Latvijā sasniedza galvenokārt baptistu konfesijas pārstāvjus. Tā 1891., 1892. un 1897. gadā vairākas latviešu grupas – Daugavgrīvas baptistu draudzes koris, Rīgas Āgenskalna baptistu draudzes un arī Liepājas apriņķa Skatres baptistu draudzes locekļi devās „iekarot” Brazīliju. Jāpiezīmē, ka vilinošajam aicinājumam aktīvi atsaucās arī tie latvieši, kas jau reiz bija pametuši Latviju un zemes meklējumos devušies uz austrumiem – 1899. gada izceļotāji uz Brazīliju bija Novgorodas latviešu kolonijas iedzīvotāji. 19. gs. pēdējā desmitgadē Brazīlijā ekonomisku mērķu vadīti ieradās kopā 600 - 800 latviešu (Veigners, 1993: 100), ko vēsturē mēdz apzīmēt kā *pirmo izceļošanas vilni* uz Brazīliju.

20. gs. sākuma politiskie notikumi Latvijā un Krievijā izsauca jaunu, aktīvāku latviešu emigrācijas vilni. Pēc 1905. g. revolūcijas cara valdības ieceltās lauku kara tiesas lēmuma administratīvā kārtā uz Krievijas ziemeļu apgabaliem tika deportēti 2652 Latvijas iedzīvotāji – revolūcijas dalībnieki (Švābe, 1958: 632). Bez šiem piespiedu kārtā izsūtītajiem cilvēkiem vēl apmēram 5000 Latvijas iedzīvotāji brīvprātīgi kā politiskie bēgļi izbrauca no Latvijas. Lielākā daļa – ap 4000 emigrēja uz Ameriku un Kanādu, pārējie atrada jaunas mītnes vietas dažādās Eiropas zemēs, Austrālijā, kā arī Dienvidamerikā (Švābe, 1958: 633). Šeit lielākais izceļotāju skaits apmetās Brazīlijā – 400 - 600 latvieši (Veigners, 1993: 100). Vēsturē to apzīmē kā *otro izceļošanas vilni* uz Brazīliju.

Pēc smagajiem 1. pasaules kara postījumiem, kad Latvijā bija iznīcinātas kopā ¼ daļa no visām ēkām kā arī karā un bēgļu gaitās zaudēta ceturtdaļa no iedzīvotāju skaita (Aizsilnieks, 1968: 161), sākās aktīva jaunās dzīves celtniecība – bija jāatjauno izpostītā lauksaimniecība, rūpniecība, skolas. Sarežģīts atjaunošanas darbs sākās arī reliģiskajās konfesijās: Latvijā bija iznīcināti dievnami, bēgļu gaitās Krievijā un represijās cietuši un iznīcināti mācītāji. Šis bija ne tikai fizisko, materiālo resursu atjaunošanas laiks, bet, galvenokārt, garīgās atmodas laiks. Baptistu draudzēs aktīvais pēckara periods pamatoti tika nodēvēts par Atmodas laiku.

Nesen pārdzīvotā kara notikumi un pārdzīvojumi bija atstājuši smagas sekas iedzīvotājos, ko kopumā varētu dēvēt par krīzes situāciju. Kristīgās psiholoģijas doktors Donalds R. Klerijs savā grāmatā par cilvēka rīcību krīzes situācijā, kam var pielīdzināt arī Latvijas situāciju pēc Pasaules kara, saka: „.. Viņš (cilvēks – N.V.) pašlaik ir vairāk kā jebkad pieejams un uztver palīdzību, tāpēc tagad ir īstais laiks palīdzēt.” (Klerijs, ...: 115) Nelabvēlīgu apstākļu ietekmē cilvēks „.. var cīnīties, pieaugt ticībā un piedzīvot, ka Dievs dod spēku un atjauno dzīvi.” (Klerijs, ...: 11) Pēckara gados Latvijas baptistu draudžu locekļi veidoja visumā labi organizētu cilvēku kopu. Psihologs Maks Daugolls izveidojušos situāciju raksturo šādi: „Lai no kopā sanākuša ļaužu pūļa rastos psiholoģiska cilvēku masa, tad nepieciešama visu masā esošo indivīdu zināma kopība:

- kopēja interese pret kādu objektu,
- vienādas jūtas zināmā situācijā un ... kā sekas no tā –
- zināmas spējas atstāt vienam uz otru kādu iespaidu.

Jo lielāka un spēcīgāka šī vienība, jo vieglāk no atsevišķiem cilvēkiem rodas psiholoģiska masa. ... Visapbrīnojamākais un, līdz ar to, vissvarīgākais masas izpaušums, masas pazīme ir

katrā indivīdā notiekošā afektības (exaltation) pieaugšana. ... Diezin vai citos apstākļos cilvēka afektība var būt tik liela kā masā, un tad visiem kopā esošajiem ir patīkama sajūta – zaudēt individuālo dažādību un atdoties savām kaislībām, saplūstot kopā ar visu masu. ... Notiek „jūtu infekcija”: afektības parādīšanās automātiski tādu pašu afektu panāk cilvēkā, kurš novēro afektēto. Indivīda kritikas spējas zūd. ... Bet tai pašā laikā viņš pavairo citu cilvēku sakairinātību, un tā savstarpējas indukcijas ceļā arvien pieaug afektēto cilvēku skaits.” (Le Bons, 1998: 154, 155). Šī psihologa pūļa rīcības skaidrojums precīzi pamato Atmosas laika norises. Latvijas iedzīvotāji bija karā noguruši cilvēki, kuriem traumatiskās krīzes rezultātā bija izjaukts garīgais līdzsvars un tāpēc bija viegli ar tiem manipulēt (Kulbergs, 1998: 98). To apzināti izmantoja baptistu vadoņi, ar aizraujošo Atmosas ideju atjaunodami ticības spēku savos piekritējos kā arī pievērsdami savai ticībai jaunas ļaužu masas, jo „Dot cilvēkam ticību, nozīmē desmitkārt vairot viņa spēku” (Le Bons, 1998: 134).

Minēto apstākļu un notikumu ietekmē 1921. gadā Latvijas baptistu draudzēs izplatījās ziņa par emigrācijas nepieciešamību, kam kā motivācija tika minēti attiecīgo Bībeles tekstu simboliskie skaidrojumi – par tuvo un nenovēršamo pasaules galu, par bīstamo *sarkano milzi uz māla kājām* kaimiņos un par iespēju izglābties, pametot līdzšinējo dzīves vietu un pārceļoties uz drošu „izredzēto” zemi – Brazīliju (Bībele, 1991: 15, 1237). Garīgās atmosferas jeb reliģisko motīvu iedvesmoti no 1922. līdz 1926. gadam Latvijā pameta un uz Brazīliju devās apmēram 2300 (pēc citiem datiem 2500) iedzīvotāju, galvenokārt baptistu draudžu locekļi (Veigners, 1993: 100), kas latviešu emigrācijas vēsturē pazīstams kā *trešais izceļošana vilnis* uz Brazīliju. Šis izceļošana vilnis bija visplašākais un vēlāk arī veidoja Brazīlijas latviešu diasporas pamatkodolu. Nepārvērtējama nozīme ir faktam, ka šī J. Inķa vadītā ļaužu grupa pēc ieceļošanas Brazīlijā turpināja dzīvot kopā – vienotā kolonijā Vārpa, kur izveidojās visiem līdzīgs dzīves veids un kopēji mērķi. Arī iepriekšējo gadu - 1. un 2. viļņa izceļotāji centās dzīvot kopā – izveidojās Rionovas, Oratorijas, Mailuizijas, Pontakompridas, Ižui (19. gs. 90. gadu izceļotāji), Novaodesas, Fazendaveļas, Amerikanas (Latvijas izceļotāji no 1905. līdz 1906.) u.c. kolonijas, taču, trūkstot spēcīgai, vienotai kolonijas vadībai un, galvenais, vienojošam mērķim, lielākā daļa šo latviešu centru pamazām iznīka – ļaudis meklēja labākus dzīves apstākļus un iespējas tikt pie turības un mainīja dzīves vietas.

1922. gada latviešu imigranti neskartā mūžamežā izveidoja koloniju Vārpa kā arī mazģimeņu, vientuļnieku un bez apgādnieka palikušo ģimeņu kopsaimniecību Palma un ar pārcilvēcīgām pūlēm, bet lielu pacietību, dažu gadu laikā izveidoja visnotaļ pieņemamus dzīves apstākļus: kolonijā darbojās trīs skolas (sākumā ļoti primitīvos apstākļos), vairākas baznīcas, slimnīca, pašu uzbūvētā elektrostacija u.c. elementāram dzīves komfortam nepieciešamās ierīces (zāģētavas, dzirnavas u.c.). Evaņģēlistiskā kopsaimniecība Palma (ar 300 locekļiem) talantīgā saimnieka Andreja Kļaviņa vadībā laika gaitā kļuva par garīgas, ekonomiskas un produktīvas saimniekošanas paraugu plašā apkārtnē.

Nevar nepieminēt arī smagākos zaudējumus: nepietiekamās (un arī svešās, nepazīstamās) pārtikas un smago, neierasto apstākļu dēļ jau 1922. gada 19. novembrī - tikai 17 dienas pēc ierašanās „izredzētajā zemē” - nomira pirmais bērniņš, ko apglabāja augstā Zivjupes krastā, 4 km no „lēģera” (kolonijas – N.V.). Īsā laikā, no 1922. gada novembra līdz 1926. gada 26. februārim (pēdējais datētais apbedījums), tur tika apbedītas 180 personas, lielākā daļa bērni un veci ļaudis, kas nespēja pielāgoties jaunajiem apstākļiem. Tā radās Pionieru kapi.

Pagājušā gadsimta divdesmito gadu izceļotājiem bija būtiski:

- iepriekšējā gadsimtā notikušo daudzo emigrācijas faktu ietekmē pārvarētās iedzīvotāju psiholoģiskās bailes no savas dzimtenes pamešanas (vēsturiskās atmiņas nozīme),
- masveidīgā sabiedrības etniskā un reliģiskā kopības sajūta,

- izglītībā balstītā drošības sajūta cīņā par savu eksistenci nākotnē,
- Latvijā iegūtās amatu prasmes un personīgā pieredze izdzīvošanas nodrošināšanai,
- Latvijā izkoptā morālo vērtību apziņa un ģimeniskuma radītā drošības sajūta.

Reliģiskās aktivitātes latviešu kolonijā Vārpa

Pētot latviešu imigrantu dzīvesveidu jaunajā mītnes zemē, jāatceras, ka šī ļaužu grupa emigrēja no Latvijas reliģisku motīvu vadīta, kas arī izskaidro turpmākos kolonijas iedzīvotāju mērķus un attiecīgi arī rīcību. Pateicoties jau pieminētajiem etnisko identitāti raksturojošajiem faktoriem – kopīgajai vēsturiskajai atmiņai, valodai, masveidīgajai sabiedrības etniskās un reliģiskās kopības sajūtai, pietiekoši stabilam izglītības līmenim, Latvijā izkoptajai morālo vērtību apziņai un ģimeniskuma radītajai drošības sajūtai un aktīvam iedzīvotāju pašrealizēšanās procesam – radošai ikdienas problēmu risināšanai – dzīves apstākļu nodrošināšana un uzlabošana, lauksaimniecības un lopkopības iespēju apgūšana svešā, nezināmā vidē utt. – laika gaitā kolonijā izveidojās stabila etniskā kopiena, kam galvenās garīgās aktivitātes saistījās ar reliģisko tradīciju un rituālu ievērošanu. Pamatojoties uz Entonija Smīta atzinumu, ka „... ja kopienu rašanās pamatā ir reliģiski notikumi, tad attiecīgā sabiedrībā cilvēku dzīves veids it kā iekonservējas – dzīves kārtība pārmantojas no paaudzes paaudzē” (Smits, 1997: 43), jāatzīst reliģijas nozīmīgā loma ne tikai latviešu diasporas izveidē Brazīlijā, bet arī tās saglabāšanā un attīstībā. Latviešu etniskajā kopienā ilgstoši saglabājās ne tikai tradicionālais, ierastais dzīves veids un prioritātes, bet, pateicoties tās locekļu intelektuālajai bagāžai un summējoties tautas kultūras vērtībām – ģimeniskumam, cieņai un empātijai pret iepriekšējām paaudzēm, tieksmei pēc izglītības un katra sabiedrības locekļa veiksmīgam pašrealizēšanās procesam kopēju mērķu interesēs – turpmākajā pastāvēšanas laikā bija vērojama stabila garīgā izaugsme.

Nedaudz sīkāk jāpakavējas pie baptismam raksturīgākajām tradīcijām un to ievērošanu Vārpas kolonijā, ko līdzās citām latvisko etnicitāti raksturojošām īpašībām varam uzskatīt par galveno nosacījumu latviešu diasporas ilgspējīgajā saglabāšanā Brazīlijā. Profesors Pauls Jurēvičs apliecina, ka: „Spēcīga garīga dzīve ir tur, kur, pirmkārt, spilgti un neizkustināmi tiek apzināta dažu fundamentālo ideālo vērtību cieņa, un, otrkārt, ir gatavība stāvēt par tām un realizēt tās dzīvē. ... Katrā ziņā gatavība stāvēt par kādu ideju ir vajadzīga tikai tad, ja grib tās realizāciju un tā tiek attiecināta arī uz citiem, kopīgā likteņa saistībā esošiem cilvēkiem” (Jurēvičs, 1965: 281). Kā piemēru šai P. Jurēviča atziņai var minēt Vārpas iedzīvotājas Millijas Tupeses stāstījumu par kolonistu reliģiskajām aktivitātēm 1922. g. nogalē – pirmajās dzīves dienās Vārpā: „Lai uzvarētu visas grūtības, vajadzēja daudz pacietības un drošu dūšu. Gandrīz vienīgie atspirgšanas brīži bija tie, kad pēc dienas darba varēja kopīgi klausīties Dieva vārdu, kurš tika lasīts un izskaidrots no mācītājiem, dziedāt, lūgt un uzklauties praviešu aizrādījumus. Kā kancele bija koka celms, pa nakti (vakarā – N.V.) uz tā tika nolikta petrolejas lampiņa. Klausītāji sēdēja uz nogāztiem meža kokiem un tumsā dziedāja dziesmas no galvas.”² (Tupess, 2007: 47).

E. Smits savā darbā „Nacionālā identitāte” norāda, ka tradicionāli reliģiskās kopienas ir saistītas ar noteiktām etniskām grupām (Smits, 1997: 16). Pētāmajā gadījumā redzam, ka Vārpas iedzīvotāju savstarpējie sociālie sakari un sabiedriskā – šajā gadījumā reliģiskā darbība liecina par spēcīgu reliģiskās identitātes izveidošanos un nostiprināšanos latviešu sabiedrībā. Iepazīstoties ar minētā autora – E. Smīta – reliģiskās identitātes skaidrojumu, ka:

² “Para vencer todas essas dificuldades, era necessário ter muita paciência e coragem. Praticamente, os únicos momentos de lenitivo que os imigrantes tinham era quando depois do trabalho diário podiam estar juntos, ouvindo a Palavra de Deus, lida e explicada pelos pastores, cantando, orando, atentos as admoestações e profecias. Servia como púlpito o toco de uma árvore; de noite, sobre ele era colocada uma lamparina de querosene. Os ouvintes sentavam-se nos troncos derrubados das árvores e, no escuro, cantavam os hinos de cor.” (Tupess, 2007: 47).

„Reliģiskā identitāte balstās uz kultūras un tās sastāvdaļu – paražās un rituālos kodētu vērtību, simbolu, mītu un tradīciju – noregulēšanu un saskaņošanu” (Smits, 1997: 15), varam konstatēt, ka Vārpā reliģiskā identitāte pilnībā dublējas ar etniskās identitātes pazīmēm, tādējādi stiprinot sabiedrības garīgo noturību un stabilitāti ilgākā laika periodā, rezultātā veidojot spēcīgu nacionālo identitāti. Latviešu etniskajai kopienai raksturīgo pazīmju izpausmes iekļāvās stingri noteiktā formā – baptistu tradīcijām raksturīgos rituālos un aktivitātēs. Vārpai kā aktīvai reliģiskai kopienai bija divējāda nozīme: tās darbība veicināja gan nacionālo, gan vispārcilvēcisko vērtību saglabāšanos, nostiprināšanos un attīstību latviešu sabiedrībā. Individīda reliģiskās pieredzes un sabiedrības kopsakarību atzīst latviešu filozofs Pauls Jurēvičs: „Reliģiskā patiesība ir pārdzīvojama un realizējama visā pilnībā tikai sabiedrībā. Reliģiskā pieredze nav pilnīgi individuāla lieta, ko katrs var realizēt, būdams viens pats. Tā pēc savas būtības ir kolektīva un sociāla un pastāv garīgas kopsakarības dzīvē. Reliģijai jābūt sociālai ne tikai telpā, bet arī laikā: reliģiskā dzīve prasa, lai indivīds pievienotos pastāvošai un ilgstošai garīgai sabiedrībai, t.i., baznīcai. ... Cilvēks ir pilnīgi cilvēks tikai sabiedrībā un pateicoties sabiedrībai.” (Jurēvičs, 1965: 241).

Vārpas kolonijā dažādo reliģisko aktivitāšu kopums veidoja pārdomātu un secīgi strukturētu sistēmu, kur kā pirmā pakāpe jāmin visu sabiedrību aptverošā sabiedriskā kustība – **svētdienas skolu darbība**. Svētdienas skolu darbā tika izmantotas dažādas mācību un audzināšanas metodes – kā lekcijas, tā arī bērnu vecumam atbilstošas brīvākas formas metodes: ar konkrētu mērķi sagatavotas ekskursijas, bērnu svētku organizēšana un atzīmēšana u.c. Kā ļoti pozitīvu jāatzīmē morālo vērtību akcentu bērnu pasākumos – ekskursijas jeb „pastaigāšanās” (M. Tupeses lietotais termins) vienmēr bija ar konkrētu mērķi – ciemošanās pie kaimiņu – krievu u.c. koloniju svētdienas skolas bērniem u.tml., kas iespēju robežās paplašināja bērnu garīgo apvārsni un veicināja tolerances attīstību un savstarpējo komunikāciju dažādu tautību sabiedrībā, ar ko, dzīvojot Brazīlijas apstākļos, bija jārēķinās. Līdzīgi notika arī ar tādu īpašību kā līdzjūtības un izpalīdzības ieaudzināšanu. Situācijās, kad bērnu sirdīs valdīja prieks un pat zināma laimes sajūta – bērnu svētkos, svētdienas skolu draudzības pasākumos, Ziemassvētkos – svētku dalībniekiem tika atgādināts, ka uz pasaules ir arī grūtdieņi – bērni, kam dotajā brīdī pietrūkst maizes, mīlestības. Līdzjūtību bija iespējams „materializēt” ziedojumu – „kolektes” vākšanas akcijā. Lai gan Vārpā ģimenēm naudas ienākumi bija grūti pelnāmi un vajadzību pašiem bija daudz, tomēr katras ģimenes ziedotajai nelielajai naudas summiņai bija liela audzinoša nozīme bērna rakstura īpašību veidošanā.

Kā loģisku un likumsakarīgu svētdienas skolu darba turpinājumu varam uzskatīt **jauniešu aktivitātes** Vārpas kolonijā. Stingri reliģiskā garā audzināti, jaunie cilvēki turpināja kolonijā uzlabot un pilnveidot sabiedrisko dzīvi, t.sk. reliģijas jomā. Vārpas jauniešu aktivitātes materializējās pietiekoši nopietnā un vērā ņemamā veidolā – literārā žurnāla „Domas” izdošanā. Ar jauniešu palīdzību tapa arī „Kristīgu rakstu izdevniecība Palma”, kas veiksmīgi pārņēma 1926. gadā Douradā iesāktā jaunatnes žurnāla „Jaunais Līdumnieks” izdošanu (lai kaut cik uzlabotu materiālos apstākļus, sākuma gados neliela kolonijas iedzīvotāju daļa (apmēram 300 cilvēku) aizgāja strādāt vietējo īpašnieku kafijas plantācijās, t.sk. Douradā). No 1931. gada Palmas spiestuvē atsāka izdot arī latviešu ģimeņu mēnešrakstu „Kristīgs Draugs”. Žurnāla redaktors bija Jānis Inķis, palīgi: mācītāji brāļi Arvīds un Alberts Eihmaņi, Kārlis Grigorovičs, Ģirts Dobelis, Jēkabs Rozenbergs, Jānis Bukmanis, Alīda Ozola Eihmane u.c. Vienlaicīgi ar „Kristīgu Draugu” Vārpas jaunieši turpināja izdot savu izdevumu „Jaunais Līdumnieks” kā arī nelielu žurnāliņu bērniem „Rīta Rasa”, kas ar laiku kļuva par „Kristīgā Drauga” atsevišķām nodaļām (Ceruks, 1978: 9 - 18).

Laika gaitā mainījās spiestuves tehniskie darbinieki kā arī literārie līdzstrādnieki, taču viņu sagatavotais literārais mantojums, arī mācītāja Ģirta Dobeļa rediģētais reliģiskais krievu žurnāls „Дружеское слово” („Draudzīgais Vārds” – no krievu val.), ir neapstrīdama liecība tā laika kolonijas iedzīvotāju kultūras dzīvei un aktivitātēm.

Turpinot apskatīt latviešu radošās aktivitātes Vārpas kolonijas kultūras/religiskajā dzīvē, nevar nepamanīt iedzīvotāju **aktīvo pašdarbību** dažādos saviesīgajos pasākumos. Sevišķi vokālās mākslas un mūzikas jomā, vienlaicīgi noliedzot dejas – kustības mākslu kā nevajadzīgi miesiski provocējošu faktoru (baptistu sabiedrībā tiek uzskatīts, ka līdzvērtīgi kā narkotiku, alkohola, tā arī fiziskas tuvības radītais reibums, kairinājums samazina indivīda spējas objektīvi spriest, pieņemot lēmumus un adekvāti rīkoties). Bez tam – jebkura pašdarbības forma – kā deklamācija, dzeja, tā arī dziesmas un dažādu mūzikas instrumentu spēle kalpo kā:

- indivīda emociju izteikšanas līdzeklis,
- radošās pašizpaušmes veicinātāji,
- nozīmīgi saviesīgu notikumu emocionāli papildinājumi.

Šeit jāatceras Lejaskurzemes skolotājs Bebru Juris (1859 - 1951) un viņa viedā atziņa: „Dziedāšana veicina sirds jeb jūtu izdaiļošanu, jo dziesmā visspilgtāk atspoguļojas cilvēka jūtas. ... Dziesmas daiļi skanoša meldija iekustina jūtu vissmalkākās stīdziņas un mudina daiļuma un harmonijas nojautu. Patriotiskā dziesmā iesilstam priekš tautas un tēvijas; reliģiskā – jūtam dievības tuvumu.” (Kaļķe, 2001: 86), kas apliecina šī pašdarbības veida nozīmi kolonistu emociju un jūtu dzīves piepildīšanā. Katrā draudzē – abās Centra, Pitangeiras un Palmas – bija savs koris, stīgu un pūtēju orķestris. Palmā bija vēl atsevišķs jauniešu un bērnu koris (Veigners, 2009: 505).

Nevar nepieminēt arī tādu Vārpas latviešu sabiedrībā ļoti izplatītu radošuma izpaušmi kā dzejošanu. Dzejas valodu ir kopuši Ella Erdberga (pseidonīms Rute) un Jānis Erdbergs (pseidonīms Nocturno) - viņš arī gleznotājs un veiksmīgs fotogrāfs, mācītāji Alberts Eihmanis (pseidonīms Jūrmalnieks, arī Rītenis) un Jānis Inķis, Kārlis Purgailis, Jānis Lukašs, Fricis Juris Janovskis (pseidonīms Vēlais Ceļinieks), Jānis Bukmanis (pseidonīms Upmalietis), Jēkabs Rozenbergs (pseidonīms Kalnu Jēkabs, arī Dzintars), Roberts Vāvers (pseidonīms Mežmalietis, arī Dienvidnieks), Gotfrīds Kārklīņš, Juris Alkšbirze, Margrieta Melluma, Alīda Šimis, Alfrēds Mīlbergs, Juris Blumbergs (arī Puķukalns, pseidonīms Nemiers, arī Vecais), Olga Rēdiņa (pseidonīms Dzelme), Valdemārs Brīvnieks, Nātru Krišjānis, Jānis Lūķenieks (pseidonīms Otokars, Silvestris, arī O. S. Skrodors) un daudzi citi. Iespējams, ka tendenci savas izjūtas izteikt dzejā latviešos veicinājusi:

- teritoriāli ierobežotā dzīves telpa,
- ierobežotie sakari ar ārpasauli,
- ilgstošā, fiziski smagā un monotonā eksistences nodrošināšana,
- personīgā vientulības izjūta,
- savas niecības apzināšanās Brazīlijas (pasaules) dabas varenuma un plašuma priekšā, kas identificējās ar Dieva varenību un visspēcību,
- nostalgiskas atmiņas un ilgas pēc brīvprātīgi atstātās dzimtenes, par ko vairumā gadījumos arī liecina dzejoļu tematika.

Vārpas latviešu ikdienas dzīves ritmā stabilu vietu ieņēma biežās, baptistu draudzēm raksturīgās **lūgšanu sapulces**, kurās galvenokārt bija reliģiska satura tematika: Bībeles lasījumi, dievvārdu skaidrojumi, sludinātāju uzrunas – sprediķi, draudzes locekļu liecības par spēcīgiem garīgiem pārdzīvojumiem – Dieva esamības apliecinājumiem, aizlūgumi. Ļaudis uz dievvārdu klausīšanos pulcējās kā svētdienās, tā arī vairākas reizes nedēļā. Kolonijā regulāri notika arī „draudzes stundas”, kur izrunāja laicīga satura jautājumus, kas skāra kolonijas praktisko dzīvi un aktuālākos notikumus.

Daudzo reliģisko aktivitāšu vidū Brazīlijas latviešu sadzīvē jāpiemin Baptistu Apvienības rīkoti kongresi, kas regulāri notiek katru gadu jūlija sākumā kādā no aktīvajām latviešu dzīves vietām – Vārpā, Novaodesā, Urubisijā, Ižui u.c. vietās. Kongress ilgst vairākas dienas nedēļas nogalē; tajos iespēju robežās cenšas ierasties katrs reliģiski aktīvais Brazīlijas latvietis – baptists. Tradīcija tiek konsekventi ievērota jau vairākās paaudzēs – šī tuvu un tālu

ļaužu satikšanās arī mūsdienās ir lielākie svētki latviešu baptistu sirdīm un prātam. Varam apgalvot, ka šeit saskatāma latviskās kultūras piederības izpausme – dabiska vēlme būt līdzdalīgam plašā, kolektīvā garīgās atjaunošanās un bagātināšanās procesā – līdzīgi kā Dziesmu svētku piederības izjūta un emocionālais pārdzīvojums Latvijā. Šī raksta autorei bija iespēja piedalīties 2009. gada Brazīlijas latviešu 60. kongresā Novaodesā. Kongresa norises gaitā, laikā starp oficiālajām sapulcēm (dievkalpojumiem), bija interesanti vērot, ka lielais ļaužu kopums – ap 500 cilvēkiem – bija kā vienlīdzīgu sabiedrības locekļu kolektīvs, kur vietā bija baptistu draudzēs pieņemtās uzrunas „brāļi” un „māsas”. Var secināt, ka visiem līdzīgā pagātne, pārdzīvotās grūtības un arī zaudējumi ir likvidējuši jebkuras sabiedrībā tradicionāli pastāvošās šķiriskās atšķirības: nebija priekšnieku un padoto, bagāto un trūcīgo. Bija vienkārši laimīgi cilvēki, kurus vienoja interesantā kongresa programma ar bagātiem priekšnesumiem, gan sirsnīgas, gan lietišķas sarunas, ko papildināja vietējās draudzes locekļu profesionāli organizētās ēdināšanas iespējas, bet pāri visam – prieks par satikšanos!

Likumsakarīgi, ka latviešu kolonijas piesātinātā reliģiskā gaisotne veicinājusi jaunu, daudzskaitlīgu garīgo darbinieku paaudzes rašanos. Būtiska nozīme bija arī latviešu sabiedrībā tradicionāli izplatītajai un latviskajai identitātei raksturīgajai vēlmei iegūt jaunas zināšanas – iegūt izglītību, kas veicinātu:

- kvalitatīvu personības pašrealizāciju;
- gandarījumu par indivīda radošās darbības rezultātiem;
- produktīvu ieguldījumu sabiedrības attīstībā.

Izceļotāju kolonijā eksistējošā garīgā mikroklimata ietekmē sākuma gados jaunieši izvēlējās studēt pārsvarā reliģiska rakstura mācību iestādēs. Nedaudz atkāpjoties pagātnē, jāatceras, ka jau 1901. gadā Brazīlijā, Portoalegres pilsētā vairāki latvieši – 19. gs. deviņdesmito gadu izceļotāji – Aleksandrs Kļaviņš, Jānis Nettenbergs, Fricis Leimanis, Rihards Jēkabs Inķis (Jāņa Inķa brāļa dēls), Vilis Leimanis un Pēteris Zālītis kopā ar vācu izcelsmes amerikāņu misionāru Karlu Rothu noorganizēja baptistu semināru (Keidann, 2006: 168 - 169). Arī vēlāk – 1926. gadā, dažus gadus pēc ieceļošanas, privātā sarakstē Vārpas mācītājs Andrejs Pinčers rakstīja savam kolēģim Rūdolfam Andermanim, ka Rio de Žaneiro garīgajā seminārā mācās Leijasmeiers Arvīds, Vītols Fricis, Silenieks Emīls, Jānis Augstroze (Ronis, 1974: 521). Visi minētie bija Vārpas jaunekļi. Diemžēl, trūkst konkrētas sistemātiskas informācijas par latviešu jauniešu izglītības ceļiem gadu gaitā.

Kopumā, vērtējot latviešu līdzdalību kristīgās izglītības laukā, jāatzīmē labi strukturētā Brazīlijas baptistu mācību iestāžu sistēma, ietverot kā vidējā tā augstākā līmeņa mācību iestādes. Nevar nepieminēt arī jebkuras šīs mācību iestādes plašo, vispusīgo mācību programmu, kas nodrošināja attiecīgajiem studentiem kvalitatīvu humanitāro izglītību. Latviešu mācītājs Osvalds Ronis savā apjomīgajā Brazīlijas latviešu baptistu draudžu vēstures pētījumā min faktu, ka 1941. gadā katrs septītais Brazīlijas baptistu mācītājs jau bijis latvietis (Ronis, 1974: 521). Vēl pēc 30 gadiem - laikā līdz 1973. gadam – Brazīlijā kopā bijuši pavisam 93 latviešu baptistu darbinieki, no kuriem daudzi šo mērķi izvēlējās tieši Vārpā valdošā reliģiskā mikroklimata ietekmē (Ronis, 1974: 521).

Misionāru kustība – latviešu diasporas kvalitatīvās izaugsmes veicinātāja

Reliģiskajām aktivitātēm latviešu diasporā bija ne tikai sabiedrības iekšējo mikroklimatu veidojoša un stabilizējoša loma; reliģijā un humānismā balstītās aktivitātes latviešu kolonisti izvērta gan ģeogrāfiski daudz plašākā teritorijā, gan arī saturiski padziļināja, uzsākot latviešu baptistu vēsturē nozīmīgu lappusi – misionāru kustību.

Filozofs E. Smits savā darbā "Nacionālā identitāte" atzīmē, ka reliģija var kalpot gan kā noteiktas sabiedrības etnicitāti saglabājošs – uz laiku iekonservējošs spēks, bet, ilgstoši pastāvot nemainīgā, sastingušā formā, reliģija var nomākt kopienas etnisko apziņu, tādējādi palēninot vai pavisam apstādinot sabiedrības – kopienas kvalitatīvo izaugsmi. Kā pozitīvi

stimulējošus faktorus šajā situācijā E. Smits atrod reliģijas reformas un aktīvu sabiedrības līdzdarbības lomu notiekošajos procesos (Smits, 1997: 43 - 46). Minētā autora atzinumi pamato un arī izskaidro turpmākos notikumus latviešu kolonijā Vārpa. Jau pirmajos kolonijas pastāvēšanas gados, izejot peļņā uz lielajām kafijas plantācijām, latvieši nonāca tiešā saskarē ar vietējiem iedzīvotājiem – kā saimniecību īpašniekiem (pārsvarā itāļiem), tā arī, raksturīgi Brazīlijas apstākļiem – ar dažādu tautību strādniekiem. Šajās situācijās spilgti parādījās etnisko atšķirību iezīmes, kas jo spēcīgi izpaudās garīgajā jomā: latviešu organizētība kā sadzīvē, tā darbā, strādājot kafijas plantācijās, kultūras norisēs un sevišķi reliģijas laukā. Douradā latvieši saviem bērniem izveidoja pat primitīvu skolu. Nereti latvieši savās aktivitātēs labprāt iesaistīja arī apkārtējos ļaudis, piemēram, Douradā latvieši noorganizēja svētdienas skolu arī vietējo iedzīvotāju bērniem, jo dažādu paaudžu latviešu dzīves pieredzē vienmēr kā vērtība tika uzskatīta izglītība un mērķtiecīga bērnu audzināšana. Šo dabiski izveidojušos komunikācijas procesu dažādu etnisko grupu starpā varam uzskatīt par sākumu nozīmīgai un rezultatīvai latviešu baptistu darbības jomai – **misionāru kustībai Brazīlijā**.

Dž. Banks jautājumā par veiksmīgu starpkultūru mijiedarbību, kas ir pozitīvi centrētas misionāru kustības pamatā, uzsver abu pušu līdzvērtīga statusa nepieciešamību, kā arī, lai starp abām ieinteresētajām pusēm veidotos sadarbība, nevis konkurence. Kā veicinošu faktoru autors min arī starppersonu sadarbību individuālu kontaktu līmenī (Banks, 2004: 22). Latviešu imigranti, kas salīdzinoši nesenā pagātnē paši bija dzīvojuši daudz kultūru sabiedrībā Latvijā, bija pietiekoši toleranti un atvērti pozitīvai sadarbībai saskarsmē ar citu kultūru pārstāvjiem arī Brazīlijā, kas liecina par izceļotāju augsto inteligences līmeni. Psihologs Daniels Goulmens, analizējot Jeilas universitātes psihologa Pītera Selavija emocionālās inteligences definīciju, kā vienu no svarīgākiem inteligences rādītājiem min „cilvēcīgās saskarsmes iemaņas” – empātijas jeb līdzpārdzīvojuma spēju izkopšanu, kas lielā mērā garantē veiksmīgu misionāru darba rezultātu (Goulmens, 2001: 74). Jāpiekrīt arī autora Džina Edvarda Vīta atzinumam, ka misionāru paustā „..”cieņa un sapratne” pieņem tādu vērtību eksistenci, kas sniedzas pāri kultūras robežām – transkulturālu morālu vērtību kopumu un vīziju par vispārēju cilvēcīgumu.” (Vīts, 1999: 165).

Pamazām izveidojoties un nostiprinoties sadzīviska rakstura sakariem ar vietējiem iedzīvotājiem, t.sk. arī citu tautību kolonistiem, latviešiem radās vēlme piedāvāt, viņprāt, vērtīgāko, kas pašiem piederēja – popularizēt evaņģēlija vēsti - kristīgo ticību apkārtnes iedzīvotāju vidū. Misijas ideja izraisīja lielu atsaucību kolonijas iedzīvotājos. Iespējams, tas izskaidrojams ar katra sabiedrības locekļa vēlmi radoši izpausties ne tikai ikdienišķajā sadzīvē bet arī garīgajā jomā, komunikācijā ar plašāku sabiedrību. No šodienas skatu punkta raugoties – iespējams, latviešus vilināja arī jaunas pieredzes apgūšanas iespēja. Sevišķi aktīvi misionāru darbā iesaistījās Palmas ļaudis, par ko saglabājušās ne tikai ļaužu atmiņas, bet arī dokumentālas liecības. Palmiešu aktivitāti misionāru gaitās var izskaidrot ar Palmas saimniecības savdabību – kopējais (kolektīvais) saimniekošanas veids lietpratīga saimnieka vadībā atviegloja rūpes par eksistenci un, galvenais, Palmas iedzīvotājiem nebija privāto saimniecību, kas Vārpas iedzīvotājiem – ģimenēm sagādāja daudz lielāku rūpju nastu. Kā viena no aktīvākajām misionārēm jāpiemin Palmas skolas skolotāja Marija Melleberga. Latvieši savās misionāru gaitās ne tikai sludināja reliģiskās atziņas, bet arī popularizēja latviešu sabiedrībā atzītās izglītības vērtības - mācīja vietējiem bērniem lasīt, rakstīt un rēķināt, kas piešķir šai kustībai vēl jo lielāku vērtību un nozīmi. Žurnālā „Miera Vēsts” atrodam informāciju par 1930. gada darba rezultātiem: līdztekus reliģiskajai izglītībai svētdienas skolās lasītprasmi apguvuši vairāk kā 40 bērnu. Garīgs uzmundrinājums, praktiski padomi un sirsnīgas, saturīgas pārrunas – tās ir vērtības, ko misionāri tik pašai aizliedzīgi varēja dot apkārtnes nabaga ļaudīm.

Misionāru kustība izvērtās daudz plašākā apmērā, kad 1932. gadā pēc kolonijas garīgā līdera J. Inča iniciatīvas izveidoja Sertona misionāru darbinieku centru („Sertona” –

„mežvidus, nomaļa vieta dziļi mežos” - no portugāļu val.). Pateicoties ilggadējai aktīvai misionāru kustībai, ko koordinēja Sertona misijas centrs, apkārtņē tika nodibinātas 75 jaunas baptistu draudzes (Ronis, 1974: 521).

Aktīvajā un regulārajā misijas darbā bija nepieciešami jauni spēki. Darba kvalitatīvai (un arī kvantitatīvai) uzlabošanai latvieši 1935. gadā Vārpā izveidoja Brazīlijas latviešu misionāru skolu, kas darbojās līdz 1938. gadam un sagatavoja 14 darbiniekus. Skolu vadīja mācītājs Kārlis Grigorovičs. Pēc 1938. gada datiem misionāru darbā kopā piedalījās pavisam 413 personas, 16 apdzīvotās vietās notika regulārs misijas darbs, bet 24 vietās – retāki misionāru apmeklējumi.

Kā nākošo kvalitatīvo pakāpi reliģisko darbinieku sagatavošanā jāpiemin Ekstensīvie Bībeles kursi, ko Riodežaneiro Baptistu Teoloģiskais seminārs noorganizēja Palmā. Kursu ilgums bija pieci gadi. Semināristi pulcējās klātienē katru gadu maijā, kur tad mēneša garumā notika intensīvas mācības – lekcijas. Nodarbības vadīja kā brazīliešu, tā arī latviešu pasniedzēji. Kursos tika lasītas ne tikai reliģiska rakstura, bet, lai celtu klausītāju kopējo izglītības līmeni – arī vispārizglītojošas lekcijas. Seminārs darbojās no 1940. līdz 1963. gadam, kad Palmas saimniecība, nonākusi materiālās grūtībās, nespēja vairs uzturēt šo mācību iestādi – mācību laikā semināristi un pasniedzēji tika uzņemti Palmas saimniecībā pilnā apgādībā. Pēc 1963. gada semināru pārcēla uz Bauru pilsētu. Līdztekus minētajiem Bībeles studiju kursiem Palmā no 1941. līdz 1950. gadam darbu turpināja arī Palmas Misionāru skola.

Vārpā un sevišķi Palmā valdošā misionāru kustības ideja ir veicinājusi ne vienu vien spēcīgu personību – misionāru un viņu darbības atpazīstamību ne tikai latviešu baptistu vidē. Šeit jāmin Reinalds Sniķeris ar dzīvesbiedri, Jānis un Alīda Pūpoli, Rute Mūrnieka, kuri ilgus gadus veltījuši misionāru gaitām Brazīlijas ziemeļos Paranas jūrmalā, Seržīpes štatā, Noemija Līdaka Baias štatā. Latviete Elza Kārklis vēl 20. gs. 70. gados aktīvi strādājusi misijas darbā Paranas jūrmalā. Kā ļoti ilggadēja misionāre jāpiemin Ženija Birznieka. Dzimusi vēl 1917. gadā Liepājā, kopā ar ģimeni 1922. gadā ieceļojusi Brazīlijā. Pēc medicīnas māsas profesijas apgūšanas Ženija Birznieka no 1958. gada darbojās Brazīlijas Baptistu Iekšmisijas (Brazīlijas Nacionālā Misione) pakļautībā kā slimo kopēja un misionāre. Viņas mūža darba rezultātā ir nodibinātas 10 jaunas, patstāvīgi darboties spējīgas vietējo iedzīvotāju baptistu draudzes, no kurām pēdējā reģistrēta vēl 2004. gadā, kad misionārei bija jau 87 gadi. Teoloģijas maģistre Ž. Birznieka darbojusies ne tikai kā reliģisko atziņu popularizētāja – pateicoties viņas atbalstam daudzi jauni cilvēki izvēlējušies izglītības ceļu kā laicīgās, tā garīgās mācību iestādēs un semināros. Brazīlijā pazīstams autors teoloģijas, sociālo zinātņu, filozofijas un literatūras jomā Mario Ribeiro Martins par savu garīgo skolotāju un iedvesmotāju viennozīmīgi uzskata Ž. Birznieku (Martins, 2004: 102). 2000. gadā, pateicībā par mūža darbu, Seržīpes štata galvaspilsētā Arakažu kāds kristīgais veco ļaužu pansionāts ir nosaukts „Ženijas Birzniek” vārdā.

Neparastu, pat avantūristisku ieceri 1941. gadā uzsāka grupa Palmas iedzīvotāju. Ernests Dundurs, mācītājs Arvīds Eihmanis, Palmas ārsts Eduards Liģeris, ar inženiera talantu apveltītais Jānis Krūmiņš, Jūlijs Malvess, Kuno Dundurs, Jēkabs Rozenbergs, Kārlis Poletājs, Fricis Romnihs, Kārlis Straupe, Jēkabs Liģeris, Jānis Cukurs un Aleksandrs Ansons pašgatavotā laivā uzsāka vairāk kā 1500 km tālu un bīstamu ceļu, lai meklētu un atrastu jaunas misijas darba iespējas. Grupas dalībnieks A. Ansons šos notikumus aprakstījis grāmatā „Latvieši un evaņģēlijs Bolīvijas mūža mežā”. Jaunais darba lauks tika atrasts Bolīvijas džungļos, 75 km no Brazīlijas robežas. Ar mērķi sludināt evaņģēliju vietējiem bolīviešiem un, galvenais – ajoriešu indiāņiem. Kā viens no iemesliem tik ekstremālai idejai bija arī Otrais pasaules karš Eiropā un tā ietekmē pieņemtie Brazīlijas valdības rīkojumi, kuru starpā bija arī aizliegums izdot valstī periodiku jebkurā svešvalodā. Saprotais, ka līdz ar to arī draudēja apstāties Palmas spiestuves darbs, kur drukāja tik nepieciešamo kristīgo literatūru latviešu un

krievu, tātad – svešvalodās. Kā atrisinājums šai situācijai būtu „drukātavas” pārceļšana uz tādu teritoriju, kur nav šāds ierobežojums. Izvēle krita uz kaimiņvalsti – Bolīviju, kur pierobežā jau dzīvoja pazīstami latvieši – Malvesu un Riekstiņu ģimenes. Iespējams, ka tikpat liela nozīme bija arī latviešu kolonistu tieksmei pēc jauniem izaicinājumiem, pēc jaunām radošām aktivitātēm – no jaunās dzīves sākuma Vārpā un Palmā bija pagājuši jau divdesmit gadu, Palmā bija iekopta stabila saimniecība, vārpieši iekārtojuši savas lauku saimniecības, dzīve sāka kļūt nedaudz vienmuļa un garlaicīga. Pamatojoties uz Latvijas Universitātes profesores Rasmus Garlejas atzinumiem, mēs varam izskaidrot notikušo palmiešu ekspedīcijas braucienu un turpmākos izvirzītos mērķus kā jaunu, kvalitatīvu konkrētās sabiedrības pašrealizācijas procesu, kad izziņas tieksmes un šī procesa izraisītais emocionālais gandarījums summējoties ar indivīda profesionālo gatavību bija drošs pamats jaunu mērķu sasniegšanai (Garleja, 2006: 39). Pēc vairāku gadu garumā ilgstošu administratīvo un praktisko sagatavošanas darbu veikšanas jāatzīmē 1944. gads, kad minētās ekspedīcijas rezultātā tālu Bolīvijas mūža mežos darbu uzsāka baptistu misija Rinkondeltigre (Rincon del Tigre – no spāņu val. – tīģeru kaktis, nostūris), jeb sarunvalodā, Rinkona misija, – līdz šim nebijis notikums latviešu misionāru kustības vēsturē, kam masveidībā un satura ziņā līdzīgs nav sastopams. Misijas galvenais uzdevums no pirmās pastāvēšanas dienas bija latviešu etniskajai kultūrvidei raksturīgo morālo vērtību popularizēšana jaunā, atšķirīgā, dziļi mežos mītošo ajoriešu indiāņu un bolīviešu sabiedrībā, kas bez civilizētā pasaulē tradicionālo morāles un ētikas principu skaidrošanas ietvēra arī:

- kristīgās ticības izplatīšanu un popularizēšanu (kristīgās vēsts izplatīšanas motivācija bija reliģijā balstītais pieņēmums par Jēzu Kristu kā cilvēces un katra atsevišķā cilvēka glābēju un pestītāju un morālo sagatavošanos (nopelnot ar savu šīs zemes dzīves kvalitāti) pēcnāves dzīvei iedomātajā Debesu valstībā),
- kā arī rūpes par šo ļaužu - Bolīvijas iedzīvotāju izglītības darba organizēšanu, vadīšanu un attīstību.

Jāpiezīmē, ka ajoriešu indiāņi ir klejotājcilts, kas vienā vietā nemēdz uzturēties, tādējādi jau pašos pamatos bija apgrūtināta šīs ieceres sasniegšana. Bija jāpaiet vairākiem gadiem, līdz latviešu misionāriem ar nevardarbīgām metodēm un bezgalīgu pacietību pamazām izdevās pārliecināt džungļu pamatiedzīvotājus – *meža bērņus* – ajoriešu indiāņus par saviem labvēlīgajiem, uz attīstību virzītajiem nodomiem un mērķiem. Neskatoties uz dažāda rakstura neskaitāmajām grūtībām, ko latviešu misionāriem nācies pārdzīvot visā misijas pastāvēšanas laikā – pirmajos gados arī indiāņu naidīguma izpausmes, kas prasīja pat cilvēku upurus (Kristīgs Draugs (2), 1952: 16. - 18.), misijas darbs veiksmīgi attīstījies un turpinās arī mūsdienās.

Pateicoties Vārpas sabiedrību vienojošajai reliģiskajai idejai un tās izpratnei sabiedrībā, kolonijā veidojās labvēlīga situācija tālākai kvalitatīvai etniskās un reliģiskās identitātes attīstībai. Abu minēto identitāšu – etniskās un reliģiskās - raksturīgās pazīmes un izpausmes veiksmīgi papildināja cita citu, tādējādi nodrošinot stabilu un vienmērīgu sabiedrības turpmāko attīstību.

Būtiska nozīme kolonijas attīstības procesa nepārtrauktībā un kvalitatīvajā izaugsmē bija misionāru kustības aizsākšanai un izplatībai plašā teritorijā un kolonijas iedzīvotāju masveidīgajai līdzdalībai šajās aktivitātēs. To nosacīti var pielīdzināt E. Smīta pieminētajai „reliģijas reformai” (Smits, 1997: 46), kas var nodrošināt kādas etniskas kopienas kvalitatīvu turpmāko pastāvēšanu un pat attīstību, kā tas noticis apskatītajā situācijā Vārpas kolonijā 20. gs.

Aktīvais un plaši izvērstais latviešu misionāru darbs diasporas jaunajai paaudzei uzskatāmi parādīja iepriekšējo paaudžu atzīto vērtību, t.sk. reliģijas un izglītības nozīmīgo lomu personības izaugsmē un kvalitatīvas dzīves veidošanā un tādējādi nodrošināja šo

latviskajai kultūrientitātei raksturīgo izpausmju tālāku stabilu pēctecību latviešu sabiedrībā Brazīlijā 21. gadsimtā.

Literatūra un avoti

1. Aizsilnieks, A. (1968). *Latvijas saimniecības vēsture 1914 - 1945*. Upsala: Daugava.
2. Banks, J. A. (2004). Race and education in the USA. No *The routledge Falmer reader in Multicultural Education* (pp. 16 - 34). Edited by G. Ladson - Billings and D. Gilborn.
3. *Bībele Vecās un jaunās derības svētie raksti*. (1991). Rīga: Bībeles sabiedrība.
4. Ceruks, A. (1978). Stāsts par kristīgo draugu. *Kristīgs Draugs* Nr. 6, 7, 9 - 18 lpp.
5. Garleja, R. (2006). *Cilvēkpotenciāls sociālā vidē*. Rīga: Izdevniecība RaKa.
6. Goulmens, D. (2001). *Tava emocionālā inteliģence*. Rīga: Jumava.
7. Jurēvičs, P. (1965). *Idejas un īstenība*. Upsala: VAPPELBERGS BOKTRYCKERI.
8. Kaļķe, B. (2001). *Latviešu skolotāji rakstnieki (1900 - 1940)*. Rīga: Izdevniecība RaKa.
9. Keidann, D. M. (2006). *Batistas no Rio Grande do Sul uma introducao a sua historia*. Portoalegri: Editora do Autor.
10. Klerijs, D. R. (...). *Mērķi: Kristīgā padomdevēja rokasgrāmata*. Talsi: Organizācija „Kristīgā ģimenes dzīve”.
11. Krasnais, V. (1938). *Latviešu kolonijas*. Rīga: Latvju Nacionālās Jaunatnes savienības izdevums.
12. *Kristīgs Draugs* Nr. 2, (1952). 16 - 18.lpp.
13. Kulbergs, J. (1998). *Krīze un attīstība*. Liepāja: LPA.
14. Le Bons, G. (1998). *Pūļa psiholoģija*. Rēzekne: Latgales kultūras centra izdevniecība.
15. Martins, M. R. (2004). *Coronelismo no antigo fundao de Brotas*. Goiania: Editora KELPS.
16. Ronis, O. (1974). *Uma Epopeia De Fe: A Historia dos Batistas Letos no Brasil*. Riodejaneiro: Junta de educação religiosa e publicacões da convencão batista Brasileira. Casa Publicadora Batista.
17. Skujenieks, M. (1930). *Latvieši svešumā un citas tautas Latvijā*. Rīga: Valters un Rapa.
18. Smits, E. D. (1997). *Nacionālā identitāte*. Rīga: Izdevniecība AGB (Sorosa fonds Latvija).
19. Švābe, A. (1958). *Latvijas vēsture 1800 - 1914*. Upsala: Daugava.
20. Tupess, M. (2007). *Depois do Crepusculo...um novo Alvorecer*. Riodejaneiro: Junta de educação religiosa e publicacões da convencão batista Brasileira. Casa Publicadora Batista.
21. Veigners, I. (1993). *Latvieši ārzemēs*. Rīga: Latvijas enciklopēdija.
22. Veigners, I. (2009). *Latvieši rietumzemēs*. Rīga: SIA Drukātava.
23. Vīts, Dz. E. (1999). *Postmodernie laiki*. Rīga: Luterisma mantojuma fonds.



MŪZIKAS ZINĀTNE PRAKSEI

**MUSIC SCIENCE FOR
PRACTITIONERS**

ГОТОВО-ВЫБОРНЫЙ АККОРДЕОН В СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СИСТЕМАХ

Free – bass accordion in modern educational systems

Сергей Альгин

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

Abstract. *The purpose of the work – to prove the advantages of the introduction of accordion with system of Kravtsov in modern educational systems. Are used practical methods. Conclusion: The accordion with a system of Kravtsov anticipates an interesting perspective in piano accordion – bayan culture and education.*

Keywords: *free – bass accordion with a system of Kravtsov. Organ – piano keyboard of accordion. The right keyboard for the accordion of Kravtsov, Free – bass keyboard with system of Kravtsov.*

В процессе исторического развития все музыкальные инструменты совершенствуют свои конструкции, так как потребности человека со временем постоянно меняются. Если мы, к примеру, проведём аналогию инструментов XIX века с современными музыкальными инструментами, то увидим, насколько они различны, не только по конструкции, но и по звучанию. Жизнь не стоит на месте, она движется вперёд. Поэтому появление модернизированной органно-фортепианной клавиатуры аккордеона является вполне естественным событием в области музыки.

В современной системе образования в России сложилась такая ситуация, когда специалисты по дисциплине «Специальный инструмент» (баян, аккордеон) получают различный исполнительский уровень подготовки, так как кнопочная система имеет значительно более широкие возможности по сравнению с рояльной клавиатурой. Всё это сегодня приводит к двойным стандартам в подготовки специалистов. Специфику исполнительских приёмов в оригинальных произведениях для баяна определило более компактное размещение клавиш тонов и полутонов одной октавы. В итоге созданный уникальный пласт культуры (творчество композиторов: Яшкевич И. А., Репников А. Л., Холминов А. Н., Гридин В. Ф., Кусяков А. И., Золотарёв В. А., Черников В. Г., Губайдуллина С., Семёнов В. А., Зубицкий В. Д., Банщиков Г. И., Подгайц Е. И. и многих других) оказалось не возможно воспроизвести без изменений текста на клавишном аккордеоне, написанного композитором для баяна¹. Поэтому без адаптации (транскрипции) сыграть многие оригинальные сочинения невозможно. К тому же дополнительные сложности создаёт заимствованная левая баянная выборная система, которая тормозит развитие клавишного аккордеониста, вынуждая изучать три системы (правая органно-фортепианная, левая с готовыми аккордами, выборная баянная). «Сегодня в области профессионального исполнительства всё явственнее обнаруживаются преимущества баяна, определяемые конструкцией его клавиатуры, перед клавишным аккордеоном» (Борисенко, 1998: 3). Решение этой проблемы – готово-выборный аккордеон Кравцова Н. А. с едиными для левой и правой руки системами клавиатурных устройств органно-фортепианного типа.

Цель работы выявить художественно-выразительные свойства аккордеона Кравцова и доказать преимущества его внедрения в современную образовательную систему.

Основным материалом для статьи послужили публикации Кравцова Н. А. и книга «Аккордеон XXI века» (Кравцов, 2004). Так как литературы об этом инструменте ещё очень мало, в работе использованы в основном практические методы, проведённые в

¹ В Европе кнопочный аккордеон, а в России он называется баян.

Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств (СПбГУКИ).

Аккордеон системы Кравцова был разработан на базе СПбГУКИ под руководством кандидата искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ, заведующего кафедрой народных инструментов Кравцова Николая Александровича.

В 1973 г. зародился замысел трансформации органно-фортепианной клавиатуры аккордеона. В 1980 г. было получено авторское свидетельство (патент) №765866. Годом позже был создан первый действующий макет готово-выборного аккордеона «Красный партизан». С 1990 г. инструмент внедрён в учебный процесс СПбГУКИ. В 2007 г. - патент на левую выборную клавиатуру Кравцова.

Теперь перейдём собственно к устройству инструмента². Схема устройства правой клавиатуры дана на рисунке 1 (Кравцов, 2004: 125).



рисунок номер 1. Правая клавиатура аккордеона Кравцова.

По сравнению с традиционной рояльной клавиатурой октава стала на 1/3 меньше своей величины. Компактное размещение клавиш тонов и полутонов одной октавы обеспечило исполнения диатонических и хроматических гаммообразованных построений двойными нотами от секунд до квинтдецим и поэтому стало возможным исполнение «уртекста» произведений для баяна, где употребляется широкая фактура письма. Диапазон правой клавиатуры Кравцова от ля большой октавы до ре-диез четвёртой. Имеются и другие модели инструмента, как детские, так и концертные. С полным списком можно ознакомиться на сайте www.accordionshop.ru.

Помимо более компактного размещения 12 ступеней равномерно темперированного строя важнейшим приобретением становятся «вытесненные» чёрными клавишами полутонов узкие игровые площадки клавиш тонов, которые образовали свой дополнительный ряд. Теперь, например, вместо традиционной аппликатуры гаммы Си-бемоль мажор 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, используя дополнительный ряд, можно сыграть 1, (2), (3), 1, (2), (3), (4), 5⁴. Поэтому все диатонические мажорные гаммы играютя шестью аппликатурами: До-Си-Си-бемоль; Ре-Ре-бемоль; Ми-Ми-бемоль; Фа; Соль-Соль-бемоль; Ля-Ля-бемоль-мажор. В диатонических минорных гаммах прослеживается похожая картина, что и в мажорных. Все гаммы играютя семью аппликатурами: До-Си; До-диез, Ре, Соль-диез; Ре-диез, Ми; Фа-диез, Соль; Фа; Ля; Си-бемоль минор. В игре аккордов, эти клавиатурные площадки позволяют сохранить топографию размещения пальцев в мажорных (рис. 2) и минорных (рис. 3) тональностях неизменной в девяти тональностях (Кравцов, 2004: 29).

² Более детально об аккордеоне этой системы можно узнать из книги Кравцов, Н. (2004). «Аккордеон XXI века». СПб: «ЛИСТ» или на сайте <http://www.accordionkravtsov.com>.

⁴ В круглых скобках указаны клавиши, которые нужно нажимать на дополнительном ряду.

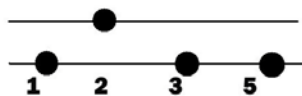


рисунок номер 2. Топография размещения пальцев в мажорных тональностях.

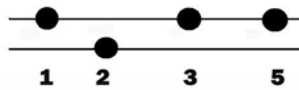


рисунок номер 3. Топография размещения пальцев в минорных тональностях.

Благодаря особой форме клавиш в виде многогранника заметно расширились художественно-выразительные возможности, особенно при исполнении легато, к примеру, при игре двойных нот (терции, сексты и др.) в диатонических и хроматических гаммах доступно исполнение обоих голосов в «абсолютном легато» путём попеременного чередования пальцев в обоих голосах (рис. 4) (Кравцов, 2004: 47).

До-мажор

Ля-минор (гарм.)

Ля-минор (мелод.)

рисунок номер 4. Терции (легато)

Также стало возможным исполнить новые виды глиссандо при перемещении скользящего пальца по выступающим углам игровых площадок клавиш рядов полутонов и тонов (10 из 12, вместо 7 из 12), улучшилась техника скольжения пальцев, и расширилось число соседних клавиш, на которых можно осуществить этот приём.

Размещение рядов клавиш на одном уровне улучшает соединение голосов аккордов, в том числе исполнение аккордов в штрихе легато. Ликвидируется несовершенное скольжение пальцев с низкой белой клавиши на высокую чёрную.

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод, что правая клавиатура Кравцова, являясь усовершенствованной органно-фортепианной клавиатурой аккордеона, обеспечивает инструменту жизнеспособность и конкурентоспособность в современной исполнительской практике.

Что касается левой выборной системы аккордеона, то в России наибольшее распространение получила баянная выборная система В-griff (рис. 5) (Имханицкий, 2006: 148). Заимствовав эту клавиатуру, аккордеонисту приходилось осваивать ещё одну новую систему. Что, безусловно, создавало дополнительные трудности и тормозило развитие игры на аккордеоне.

Левая выборная клавиатура органно-фортепианного типа идеальное решение данной проблемы, так как аккордеонисту не придётся усваивать выборную клавишную систему (рис. 6) (Кравцов, 2004: 121). Аккордеон становится, так же, как и баян, с едиными для правой и левой руки системами клавиатурных устройств. Система получила название — выборная клавиатура системы Кравцова.

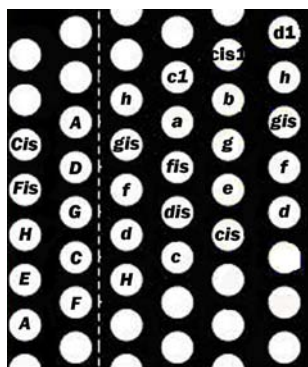


рисунок номер 5. B-griff.

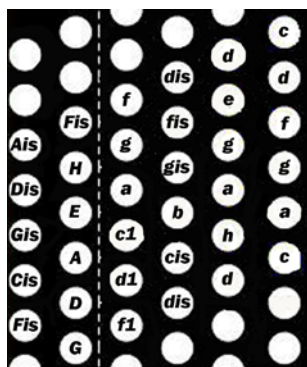


рисунок номер 6.

Выборная клавиатура системы Кравцова.

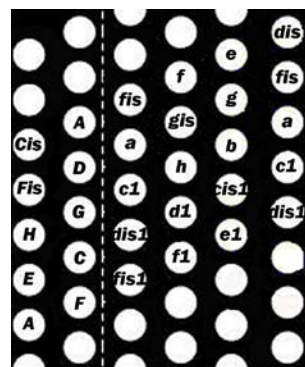


рисунок номер 7. C-griff.

Выборная клавиатура системы Кравцова выстроена по зеркальному принципу относительно правой клавиатуры Кравцова, аналогично баянной выборной системе C-griff (рис. 7) (Имханицкий, 2006: 148). Такое расположение обеспечивает наиболее естественные двигательные игровые процессы, так как в большинстве произведений (органых, фортепианных, оригинальная литература для баяна) используется параллельное движение терциями, секстами и другими интервалами. К примеру, рис. 8 (Липс, 1988: 136).

с 2573 к

рисунок номер 8. Параллельное движение двойными нотами. В. Золотарёв
Партита 2 часть

Зеркальное расположение оптимизирует процесс чтения с листа. В полифонии, к примеру, сыграв тему фуги правой рукой, тема в левой в этой же тональности абсолютно идентична, т.е. исполняется теми же пальцами и позициями. Всё это естественно ускоряет разучивание произведений.

Также важным является то, что клавиатура расположена ступенчато (рис. 9)⁵. Это позволяет использовать пятипальцевую аппликатуру в левой руке. Благодаря использованию первого пальца увеличивается фактурный диапазон и возможны приёмы скольжения аналогичные приёмам игры на правых кнопочных системах. Это также расширяет художественно-выразительные свойства инструмента.

Переходя к конкретным примерам, следует сказать, что технические возможности левой выборной клавиатуры Кравцова, а в частности, дополнительного ряда, аппликатур в диатонических и хроматических гаммах, двойных нот, аккордов, арпеджио и других последовательностей, полностью идентичны правой клавиатуре Кравцова, о которой говорилось ранее. Напомним, что в левой руке используется пятипальцевая аппликатура, как и в правой, что и позволяет использовать одинаковую аппликатуру в одинаковых последовательностях.

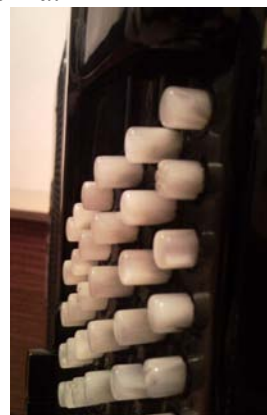


рисунок номер 9.
Ступенчатое расположение кнопок.

Исполнение полифонической фактуры

Аккордеон системы Кравцова открывает широкие художественно-выразительные возможности при исполнении полифонической музыки.

Во-первых: система расположения единая с правой клавиатурой (рис. 10)⁶.

И.С. Бах органная токката и fuga ре минор
переложение для аккордеона системы Кравцова

рисунок номер 10. Отрывки из произведения И. С. Баха Органная токката и fuga ре минор

Аппликатура в правой и левой руке идентичны.

⁵ Фото левой клавиатуры аккордеона Кравцова (модель ZK 17).

⁶ И. С. Бах Органная токката и fuga ре минор. Переложение С. Альгина.

Во-вторых: возможность использования большого пальца открывает новые грани в переложении для аккордеона клавирной и органной музыки. К примеру, благодаря использованию первого пальца в левой руке можно добиться эффекта звучащих обертонов (рис. 11)⁷:

И.С. Бах органная токката и fuga ре минор
переложение для аккордеона системы Кравцова

3 241 241 241 241241241242352 241 241241 241 241 241

2 4 1 2 4 1 3 5 2 3 5 2 1

рисунок номер 11. Отрывок из произведения И. С. Баха Органная токката и fuga ре минор

В-третьих: соединение в штрихе легато терций с использованием скольжения позиции (рис. 12) (Кравцов, 2004: 83):

Ю. ХАТРИК

ФУГА из «Полифонического монолога»

J. HATRIK

FUGUE from «Polyphonic Monolog»

a tempo

pleno ff

B. S. B. B.

рисунок номер 12. Ю. Хатрик Фуга из «Полифонического монолога»

В-четвёртых: «полифония может восприниматься как таковая лишь при условии чёткого расслоения фактуры» (Власов, 2004: 39). Левая выборная система органно-фортепианного типа позволяет при проведении нескольких голосов добиться штриховой разности голосов между собой (рис. 13) (Шостакович, 1980: 24):

⁷ И. С. Бах Органная токката и fuga ре минор. Переложение С. Альгина.

Д.Шостакович Прелюдия ре-мажор

4 sempre arpedg. 3 5 5 5
2 4 3 4 5 3 2 4 4 4
1 2 2 2 1 1 2 1 3 2
 1 1 1

рисунок номер 13. Д. Шостакович Прелюдия ре мажор

В-пятых: «исполнение полифонии на выборной клавиатуре предполагает искусное владение всем арсеналом технических средств, ... среди которых приём скольжения» (Семёнов, 1978: 75) рис. 14 (Липс, 1988: 135):

Вл. Золоторёв. Партита (ч. II)

2 1 2 3 4 2 3 1 2 3-2 1 2 3

рисунок номер 14. В. Золотарёв. Партита, II часть

Отрывки из оригинальных сочинений для баяна

Использование пятипальцевой аппликатуры позволяет добиться в левой руке абсолютного легато (рис. 15)⁸:

⁸ Piazzolla, A. Ave Maria. Tanti Anni Prima. arr. Peter Soave for concert accordion.

А. Пьяццолла Аве Мария



рисунок номер 15. А. Пьяццолла. Аве Мария

Фактура с широко разнесёнными голосами, тема в абсолютном легато (рис. 16) (Кравцов, 2004: 79):

И. ШТРАУС
ВАЛЬС «ВЕСЕННИЕ ГОЛОСА»
Транскрипция для баяна И. ЯШКЕВИЧА

J. STRAUSS
«WALTZ SPRING VOICES»
Transcribed for accordion by I. YASHKIEVITCH

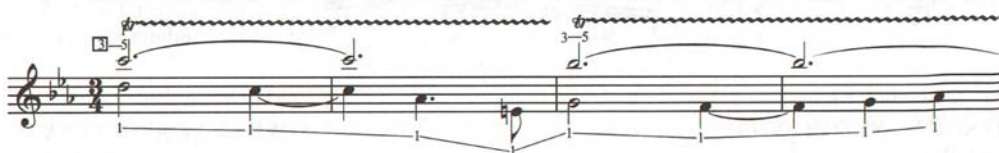


рисунок номер 16. И. Штраус Весенние голоса

Единая система расположения (зеркальная) позволяет использовать одинаковую аппликацию в правой и левой руках (рис. 17) (Зубицкий, 1993: 27):

III

193 Presto, energico 5
mf 3 1 mp 2 3 4 5 3 4 5 gliss. mf 2 1 mp 2 3 4 5

196 3 1 4 3 2 1 4 2 1 4 2 1 mf 3 1 mp 2 3 4 5

рисунок номер 17. В. Зубицкий. Джаз-партита №2 для баяна. III часть

Подводя итог, всему сказанному, следует сказать, что генетическое родство между конструкцией предлагаемой СПбГУКИ (аккордеон Кравцова) и традиционной рояльной клавиатурой аккордеона позволяет музыканту практически доучиваться игре на инструменте, а не переучиваться. Результаты этих слов доказали на практике многие студенты СПбГУКИ и автор статьи в том числе. Студенты соревнуются на равных в престижных международных конкурсах с лучшими баянистами России и зарубежья. На сегодня имеется свыше 35 лауреатов международных конкурсов, играющих на аккордеоне системы Кравцова. Сегодня удачный опыт кафедры внедрён в учебный процесс Нижегородской государственной консерватории профессорами Голубничим В. И. и Мамайковым. Аккордеон системы Кравцова культивируется в Китае, Великобритании, Латвии, Норвегии, Канаде. Конечно, в рамках одной статьи освятить все художественно-выразительные средства невозможно, но приведённые примеры, раскрывающие лишь малую часть этих возможностей, показывают преимущества внедрения готово-выборного аккордеона Кравцова в современную систему обучения.

Kopsavilkums. *Raksta mērķis – pierādīt kādas ir priekšrocības, ieviešot akordeona nodarbības pēc Kravcova metodes mūsdienu izglītības sistēmās. Šai pētījumā ir izmantotas praktiskas metodes. Secinājums: akordeona spēlei pēc Kravcova metodes ir interesanta perspektīva klavieru-akordeona-bajāna kultūrā un izglītībā.*

Список использованной литературы

1. Борисенко, Э. (1998). *Клавишный аккордеон сегодня и завтра...?* Донецк: АООТ Донецкий торговый дом «Донбасс».
2. Власов, В. (2004). *Методика работы баяниста над полифоническими произведениями.* Уч. Пособие для муз. вузов и уч-щ. Москва: РАМ им. Гнесиных.
3. Володимир, З. (1993). *Твори для баяна. Jazz – partita №2.* Україна, Київ: Авторсьне видання.
4. Имханицкий, М. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства: учебн. пособие.* Москва: РАМ им. Гнесиных.

5. Кравцов, Н. (2004). *Аккордеон XXI века*. СПб: «ЛИСТ».
6. Липс, Ф.(1988). *Антология литературы для баяна. Часть V*. Москва: Музыка.
7. Семёнов, В. (1978). *Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне // Сборник статей. Баян и баянисты (54 - 78). Выпуск 4*. Москва: Советский композитор.
8. Шостакович, Д. (1980). *24 прелюдии и фуги для фортепиано*. Собрание сочинений, том сороковой. Москва: Музыка.

DZIEDĀTĀJA UZSTĀŠANĀS UZTRAUKUMA CĒLOŅI UN SIMPTOMI

THE SOURCES AND SYMPTOMS OF NERVOUSNESS PRIOR TO AND DURING A SINGER'S PERFORMANCE

Zane Andžāne, Māra Marnauza

Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, Imantas 7. līnija 1, Rīga, Latvija,
e-pasti: zane.andzane@rpiva.lv; mara.marnauza@rpiva.lv

Abstract. *Students of vocal performance, as well as professional singers, feel nervousness in front of an audience at concerts, competitions, and exams. The state of nervousness can be a negative factor for the performance of the singer, and therefore it is important for the professional singer to develop not only vocal techniques, but also performance attitudes that help to reduce stage fright.*

The aim of the study is to analyze the scientific literature about stage fright, its sources, symptoms, and methods of overcoming it.

Methods used: analysis of literature, questionnaire.

Student self-analysis answers to questionnaire items give evidence, that students feel nervous when performing, and that this negatively influences their command of vocal technique, as well as the artistic interpretation of the song and the artistic quality overall.

Keywords: *singers, stage fright, methods of overcoming stage fright.*

Ievads

Aizvien vairāk jaunieši vēlas izkopt savas dziedāšanas prasmes līdz profesionalitātei un kļūt par atzītiem dziedātājiem. Nereti jaunieši, kas jau daļēji izkopusi savas tehniskās prasmes, taču nav izkopusi uzstāšanās prasmes, uzstājoties publikas priekšā, nespēj tikt galā ar uzstāšanās uztraukumu. Uzstāšanās uztraukumu izjūt ne tikai mūzikas studenti, bet arī profesionāli dziedātāji. Tas var ietekmēt gan studentus, kas apgūst dziedāšanu, gan profesionālus dziedātājus dažādos pasākumos, piem., eksāmenos, konkursos un koncertos. Uzstāšanās uztraukums var kļūt par negaidītu priekšnesuma kvalitātes pasliktināšanās cēloni, tāpēc profesionālam dziedātājam svarīgi izkopt ne tikai vokālās tehniskās prasmes, bet arī uzstāšanās prasmes, kas palīdz mazināt uztraukumu uzstāšanās laikā.

Darba mērķis: izanalizēt zinātnisko literatūru par uzstāšanās uztraukumu, tā cēloņiem, simptomiem, pārvarēšanas metodēm.

Materiāli un metodes

Rakstā ir izmantotas zinātniskās atziņas un pētījumi par uzstāšanās uztraukumu, tā cēloņiem un simptomiem (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007; Kenny, Ackermann, 2009; Kesselring, 2006; Smith, Maragos, Van Dyke, 2002; Wilson, Roland, 2002), izstrādāta aptaujas anketa.

Mūzikas priekšnesuma uztraukumu (uzstāšanās uztraukumu) var definēt kā ierosas un uztraukuma stāvokli, kas notiek pirms vai tajā laikā, kad cilvēks ne-anonīmi uzstājas publikas priekšā, izpildot vērtīgu vai novērtētu uzdevumu, kas skar viņa pašvērtējumu (Kesselring, 2006).

Balstoties uz Damasio teoriju, skatuves uztraukums tiek definēts kā īpaša emocionālās uzvedības forma ar šādiem aspektiem:

1. Motoriski izteikta uzvedība: piem., trīcoša vai nedroša balss, rokas, ceļi, kājas; saraustīta elpa, sejas izteiksmes maiņa (mīmika), nagu graušana, utt.

2. Autonomās nervu sistēmas reakcijas (simpātiskās, kā arī parasimpātiskās), piem., palpitācija (paātrināta sirdsdarbība), svīšana, sarkšana, īsa elpa vai hiperventilācija (vēsas un mitras rokas), nervozitāte, soļošana, sajūtu zaudējums vai pirkstu sastingums, gastrointestinālie traucējumi (sausā mute, apetītes zudums, nelabums, vemšana), caureja, bezmiegs.

3. Subjektīvas izjūtas, ko daļēji var ietekmēt motorās un autonomās nervu sistēmas reakcijas, piem., spriedzes izjūta, palielināta aizkaitināmība un ievainojamība, depresija, uztraukums, bezpalīdzības izjūta, pārstrādāšanās, panika, kontroles zudums, ciešanas (reibšanas un ģībšanas sajūta), bailes, trauksme, šoks, nejūtīgums, izjūta, ka esi neadekvāts, nevērtīgs.

4. Kognitīvs novērtējums (domas un pārdomas par sajūtām un ķermeņa simptomiem): piem., koncentrēšanās un atmiņas problēmas (samazinātas koncentrēšanās spējas un palielināts apjukums, prāta aptumsumi, bloķējumi, sastingumi, atmiņas traucējumi), cirkulārā domāšana (katastrofēšana), apjukums, grūtības pieņemt lēmumus, negatīvu domu iejaukšanās.

5. Biheiviorālas izmaiņas: piem., bezmiegs, apetītes zudums, izvairīšanās, drudzains vai paralizētas kustības, pļāpība vai nerunīgums, spēku izsīkums (Kesselring, 2006).

Analizējot uzstāšanās uztraukuma aspektus (kognitīvais uztraukums un somatiskais uztraukums), augsta kognitīvā uztraukuma gadījumā dziedātāji parasti konsekvēti domā par savu izpildījumu, kas ietver šādas pazīmes:

1. spēcīgākas negatīvas priekšnojautas pirms notikuma;
2. spēcīgāka negatīva nosliece uz sava izpildījuma pašvērtējumu;
3. spēcīgāka ticība, ka eksaminētāji/skatītāji negatīvi vērtēs izpildījumu;
4. spēcīgākas rūpes par sliktā izpildījuma sekām;
5. paaugstināta atbildība uz vērtētāju un skatītāju reakcijas maiņu;
6. neveiksme gūt komfortu no acīmredzami veiksmīgas situācijas (Kenny, Ackermann, 2009).

Somatiskais uztraukums attiecas uz fizisko simptomu sakopojuma izjušanu uztraukumu izraisošā darbībā, tādā kā uzstāšanās publikas priekšā. To raksturo muskuļu spriedze, satraukums un citas parādības, tādas kā trīcēšana, svīšana, sausā mute, sekla elpošana un kņudēšana vēderā. (Kenny, Ackermann, 2009).

G. D. Vilsons ir noteicis trīs skatuves uztraukuma avotus: persona, situācija un muzikālais uzdevums (Wilson, 2002). Šiem avotiem atbilst šāds iedalījums:

1. *Simptomi*: uzstāšanās uztraukuma psiholoģiskās reakcijas ir līdzīgas tām, ko ķermenis dara, kad sajūt briesmas vai bailes. Ķermeņa aizsargreakcijas sistēma rada fiziskus un uzvedības (biheiviorālus) simptomus, ko var ārstēt ar ķermeņa trenēšanu un medicīniskiem līdzekļiem.
2. *Persona*: viens uztraukuma avots ir pašos mūziķos. Vai nu iemesls ir nosliece uz uztraukumu, vai arī nereālistiska domāšana par uzstāšanos. Mūziķi var gūt labumu no kognitīvās ārstēšanas pieejām.
3. *Situācija*: Vēl viens avots, kas jāņem vērā, ir situatīvais stress, kas attiecas uz konkrētā priekšnesuma vidi un apstākļiem. Nosakot stresu izraisošos iemeslus, var izstrādāt piemērotas stratēģijas, lai sagatavotos priekšnesumam.
4. *Muzikālais priekšnesums*: Lai pārlicinoši uzstātos, ir vajadzīga paškontrolē, vēl viens uztraukuma avots ir mūziķa meistarības līmenis, atskaņot konkrēto mūziku. Mūziķiem nav ieteicams atskaņot mūziku, kas neatbilst viņu muzikālajām spējām un prasmēm (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007).

Kā fiziskās pārmaiņas izpaužas uztraukuma psiholoģiskajos simptomos
(Lehmann, Sloboda, Woody, 2007)

<i>Adaptīvās ķermeņa funkcijas</i>	<i>Ķermeņa reakcijas</i>
Sirds enerģiski sitas, lai palielinātu skābekļa piegādi muskuļiem.	Paātrināta sirds darbība.
Dziedzeri ādā izdala sviedrus, pazeminās ķermeņa temperatūra.	Pārmērīga svīšana, mitras delnas.
Plaušas un bronhi atveras, lai piegādātu vairāk skābekļa.	Īsa, saraustīta elpa.
Siekalu plūsma samazinās.	Sausa mute, žņaudzoša sajūta kaklā.
Gremošanas sistēma ir kavēta, jo asinis ir novirzītas no vēdera uz muskuļiem.	Kņudināšana vēderā, nelabums.
Acu zīlītes ieplešas, lai skaidrāk redzētu tālumā.	Neskaidra redze, fokusēšanas problēmas.
Muskuļi sasprindzinās, gatavojoties palielinātai fiziskai slodzei.	Psiholoģiskā spriedze, trīcošas rokas, muskuļu trīce.

Šie psiholoģiskie simptomi rada tādu fizioloģiskās aktivitātes stāvokli, kuru raksturo arī palielināta smadzeņu aktivitāte. Lai gan lielākā daļa mūziķu labprātīgi atzīst pārāk lielu uztraukumu kā problēmu, pārāk mazs uztraukums arī traucē labi uzstāties. Psihologi, kas strādā tādās jomās kā izpildītājmāksla un sports, norāda uz ērtu fizisko stāvokli kā nosacījumu augstas kvalitātes izpildījumam. Atlēti un izpildītājmākslinieki runā līdzīgi par vajadzību būt sagatavotiem notikumam, izraisot adaptīvu nemieru, kas faktiski veicinātu labāku izpildījumu (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007).

Skatuves uztraukums var rasties uzstāšanās laikā, taču tas var būt arī dažas stundas, dienas vai pat nedēļas pirms uzstāšanās.

Reakcijām, tādām kā cīnīšanās, bēgšana vai izvairīšanās, ir jēga bioloģijas sfērā, bet tās var kļūt neproduktīvas sociālajā kontekstā, kurā viena no visbīstamākajām situācijām ir iespēja tikt izsmietam. Skatuves bailes rodas no nelīdzsvarotības starp paša izvirzītajām prasībām un cerībām, un iespējām tās piepildīt, un tas parasti rodas situācijās, kuras var apdraudēt pašvērtējumu, citu pieķeršanos un simpātijas vai karjeras turpinājumu (Kesselring, 2006).

Daži psihologi ir arī atzīmējuši kognitīvos simptomus. Būdami uz skatuves, mūziķi, tai skaitā dziedātāji, var būt garīgi nomākti ar domām par savu uzstāšanos. Viņi var izjust spriedzi un uztraukumu par kļūdīšanos, piemēram, aizmiršana, nevarēšana spēlēt izteiksmīgi, izskatīšanās smieklīgam. Mūziķi bieži izjūt šo garīgo katastrofu pirms uzstāšanās, nevis uzstāšanās laikā. Negatīvās domas kļūst intensīvākas izpildītāju galvās, iztēlojoties, it kā viņi būtu uz skatuves, cīnoties ar citiem simptomiem. Dažādo kognitīvo prasību apmierināšana vienlaicīgi noved pie uzmanības sašaurināšanās attiecībā uz uzstāšanos, un tā vietā, lai visu uzmanību veltītu priekšnesumam, uzmanība kļūst selektīva un, par nelaimi, ne vienmēr virzīta pareizā virzienā (piemēram, mākslinieki pārstāj klausīties sevī).

Mūziķi izpilda kompleksas psihomotoras prasmes augstas ierosas apstākļos, kad iznākums ir kritisks, izpildījums tiek vērtēts un sacensības ir nežēlīgas. Cilvēku novērtējums izpildījuma prasībām, saskatītie iespēju resursi (piem., spējas un sagatavotība), un sekas (Smith, Maragos, Dyke, 2002) – to visu ietekmē personība (pašvērtējums, pašapziņa, klausītāju veids) un motivācijas faktori (perfekcionisms, vingrināšanās laiks).

Uzstāšanās uztraukums visbiežāk tiek saistīts ar tiesnesi, iekšēju vai ārēju, patiesu vai iedomātu, iepriekšējās dzīves pieredzes sekām. Par nelaimi, ļoti bieži tas ir kritisks, šaubu pilns un gļēvs – pilnīgi pretējs tām īpašībām, uz kurām dziedātājs tiecas, kad uzstājas, pašapziņa, motivācija un drosme.

Ir izveidotas un tiek piedāvātas daudzas ārstēšanās programmas, lai palīdzētu dziedātājiem pārvarēt uztraukumu:

1. Farmakoloģiskie preparāti, tādi kā antidepresanti, benzodiazepīni, beta-adrenerģiskie receptoru blokētāji un buzipons.
2. Meditatīvas iejaukšanās (autogēnais treniņš, (paš-)hipnoze, meditācija, joga).
3. Fizioloģiskas un fiziskas iejaukšanās (aerobikas vingrinājumi, Aleksandra tehnika, bioloģiskā atgriezeniskā saite (Biofeedback), Feldenkraiss metode, masāža).
4. Relaksācijas terapijas, piem., progresīvā muskuļu relaksācijas trenēšana.
5. Kognitīvās un kognitīvi biheivioristiskās iejaukšanās: sevis aizsargāšanas trenēšana, uzmanības fokusēšanas tehnikas, kognitīvā izturēšanās terapija (kognitīvā pārstrukturēšanās, multimodeļu biheiviorālā terapija, stresa pārvarēšanas prasmju trenēšana, mērķu izvirzīšana, dzīves veida izmaiņas (nemuzikālo hobiju un interešu attīstīšana), tēlainība (uzmanības novēršana un fokusēšana), mentālā atkārtošana, sistemātiska desentizācija un sistemātisks priekšnesuma mēģinājums.
6. Mūzikas terapija (mūzikas izraisītas relaksācijas tehnikas, grupu terapija mūziķiem).
7. Psihoterapija (Kenny, Ackermann, 2009).

Dažkārt noderīgāk ir iztirzāt fizioloģiskos simptomus. Viena no šādām pieejām ir relaksācijas metožu lietošana. Dziedātājiem viena no biežāk izmantotajām metodēm ir dziļas elpošanas un muskuļu relaksācijas vingrinājumi. Dziļa elpošana pirms uzstāšanās un tās laikā, iespējams, ir vispopulārākā metode, kā tikt galā ar uztraukumu. Lēna, dziļa elpošana nodrošina, lai ķermenis uzņem nepieciešamo skābekļa daudzumu.

Vēl viena pieeja attiecībā uz fizioloģiskajiem simptomiem ir progresīvā muskuļu relaksācijas trenēšana. Šajos vingrinājumos dziedātājs pārmaiņus savelk un atslābina muskuļus pa vienam visā ķermenī. Bieži šī procedūra sākas ar ekstremitātēm, piemēram, pirkstiem, un turpinās iekšēji ar lielākiem muskuļiem, tādiem kā plecu muskuļiem.

Dažos uzstāšanās uztraukuma ārstēšanas klīniskajos testos relaksācijas tehnikas tiek papildinātas ar bioloģiskās atgriezeniskās saites trenēšanu (Biofeedback). Lietojot monitoringa ierīces ar vizuāliem eksponātiem, mūziķi gūst informāciju par sava ķermeņa fizioloģiskajām atbildēm (piem., paātrināta sirdsdarbība, augstāka ķermeņa temperatūra, palielināta spriedze muskuļos) (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007).

Aleksandra Tehnika ir specifiska metode, kas ir radniecīga relaksācijai un ķermeņa apzināšanai. Šai teknikai ir stingri filozofisks komponents, kurš uzsver ķermeņa un prāta vienotību. Aleksandra tehnika piedāvā risinājumus problēmām, kas rodas palielinātas jūtības un nepareizu fizisko treniņu dēļ. Vingrinājumi lielākoties fokusējas uz ķermeņa stāvokli, galvas pozīciju, un muskuļu lietošanu kustoties.

Diemžēl daudzi publiskās uzstāšanās aspekti ir sastopami tikai priekšnesuma brīdī. Mēģinājumu telpā parasti nav skatītāju, dziedātājs ir ģērbies ērti, var atpūsties, un tam nevajag paciest spožu gaismu vai skatuves atklātumu. Viena no metodēm, kā tikt galā ar uzstāšanās uztraukumu ir mentālā (garīgā) atkārtošana, kurā izpildītāji cenšas dzīvi iztēloties, ko viņi piedzīvos nākošajā priekšnesumā. Mentālajai atkārtošanai mērķis ir ieprogrammēt ķermeni un prātu īpašiem apstākļiem, lai viņi varētu automātiski darboties, kā paredzēts īstajā priekšnesumā. Tā arī paredzēta, lai nodarbinātu izpildītāja domas konstruktīvākā, nevis destruktīvā veidā (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007).

Vēl labāka ir darbošanās izmēģinājuma priekšnesumos. Tā ir parasta prakse ansambļiem – organizēt ģenerālmēģinājumus koncerttērpos, lai pierastu pie priekšnesuma zāles apstākļiem. Izmēģinājuma priekšnesumi solo mūziķiem nav bieža parādība, bet tā ir laba ideja, ko solo mākslinieki var aizgūt no ansambļu un orķestru prakses.

G. D. Vilsons un D. Rolands (2002) ir ieteikuši, ka vēl viens kognitīvais aspekts ietver mērķa izvirzīšanu. Kā informācijas avotu izmantojot sporta un akadēmiskos sasniegumus, var apgalvot, ka mūziķu mērķi ir vai nu orientēti uz procesu, vai iznākumu. Procesa centrēti

mērķi attiecas uz to, ko mūziķis cer izdarīt uzstāšanās laikā. Tie ir tūlītēji sasniedzami, tādi kā pareiza intonācija vai plaša diapazona dinamikas lietošana. Galarezultāta mērķi, turpretim, ir definētāki veikumi, tādi kā – uzvara konkursā vai iekļūšana izlases ansablī. Procesa mērķis var nodrošināt prasmju attīstību un pat sekmēt uzstāšanās prieku, bet iznākuma (galarezultāta) mērķis var veicināt perfekcionistisku domāšanu.

Lai gan uztraukuma pārvarēšanas ārstēšanās metožu efektam ir liela nozīme veselības un izpildījuma uzlabošanā, specifiskās metodes ir maz pētītas (Smith, Maragos, Dyke, 2002). Fiziski veselīgi cilvēki ir augstāks sliekšnis pret stresoru intensitāti, ātrāka izārstēšanās un paaugstināta endorfīna koncentrācija. Pakāpeniski pieaugoša pakļaušanās stresa situācijām var veicināt dzīvesprieku un sasniegumus bez sāpēm.

Rezultāti

Lai noskaidrotu, vai studenti, kas Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā profesionālā bakalaura studiju programmā „Mūzikas skolotājs” apgūst studiju kursu „Dziedāšana”, izjūt uzstāšanās uztraukumu, un cik lielā mērā uzstāšanās uztraukums ietekmē dziedāšanas kvalitāti, tika veikta novērošana 1. un 2. kursa studentu dziedāšanas eksāmena laikā. Dziedāšanas eksāmenu kārtoja 12 studenti (1., 2. kurss). Katram studentam bija jādzied 2 dziesmas, priekšnesumi tika vērtēti.

Vērojot studentus, tika secināts, ka vismaz viena no sekojošām pazīmēm: trīcoša, nedroša balss, trīcošas rokas, ceļi, kājas, saraustīta, sekla elpa, bāla ādas krāsa vai sarkšana bija vērojama visiem 12 studentiem. Katra studenta uzstāšanās uztraukuma cēloņi, iespējams, bija dažādi. Vairumā gadījumu studentu uztraukums, iespējams, bija saistīts ar bailēm no profesionālu dziedāšanas pedagoģu vērtējuma un vērojuma, uztraukumu par kļūdu pieļaušanu, vārdu, nošu ritma aizmirstāšanu, kļūdīšanos, pazeminātu pašvērtējumu, kā arī pārāk lielu prasību pret sava priekšnesuma kvalitāti izvēršanās.

Tika izstrādātas pašvērtējuma anketas, kuras studenti aizpildīja pēc uzstāšanās. Anketā ietilpa 3 jautājumi. Uz pirmo jautājumu: Kāds bija Jūsu uztraukums uzstājoties? 6 studenti atbildēja, ka tas bija liels; 2 studenti atbildēja, ka uztraukums bija vidējs, 3 studenti atbildēja, ka mazs, bet 1 students atzīmēja, ka uzstājoties nebija uztraucies. Uz otro jautājumu: Kādā mērā uztraukums ietekmēja Jūsu uzstāšanās kvalitāti? 3 studenti atbildēja, ka tas ļoti negatīvi ietekmēja uzstāšanās kvalitāti, 3 studenti atzīmēja, ka uztraukums nedaudz pasliktināja uzstāšanās kvalitāti, 4 studenti atbildēja, ka uztraukums ir maz ietekmējis viņu uzstāšanās kvalitāti, bet 2 studenti uzskatīja, ka uztraukums nav ietekmējis viņu priekšnesuma kvalitāti. Uz trešo jautājumu: Ko uztraukums ietekmēja Jūsu priekšnesumā? 3 studenti atbildēja, ka uztraukums ietekmēja gan vokālās tehnikas kvalitāti, gan dziesmas māksliniecisko izpildījumu, 4 studenti atzīmēja, ka uztraukums ietekmēja tikai vokālās tehnikas kvalitāti, vēl 4 atbildēja, ka tas ietekmēja tikai dziesmas māksliniecisko izpildījumu, savukārt 1 students neatzīmēja nevienu no piedāvātajām atbildēm, uzskatot, ka uztraukums neietekmēja viņa priekšnesuma kvalitāti.

Apkopojot studentu atbildes, var secināt, ka lielākā o respondentu daļa - 92 % izjūt uztraukumu uzstāšanās laikā. Atbildes liecina arī par to, ka izjutot uztraukumu, pasliktinās priekšnesuma kvalitāte – gan vokālās tehnikas kvalitāte, gan dziesmas mākslinieciskā kvalitāte.

Studentu novērojums dziedāšanas eksāmenā atklāj dažāda līmeņa vokālās tehnikas kvalitāti, dziesmas māksliniecisko izpildījumu, kā arī uzstāšanās prasmes kopumā, tāpēc nepieciešams izvēlēties pedagoģiskos līdzekļus un atbilstošas metodes, kas palīdzētu studentiem, kas apgūst dziedāšanu, pārvarēt uztraukumu uzstāšanās laikā.

Secinājumi

1. Profesionāli dziedātāji, kā arī studenti, kas apgūst dziedāšanu, izjūt uzstāšanās uztraukumu, kas izraisa priekšnesuma kvalitātes negaidītu pasliktināšanos.
2. Lai uzstāšanās uztraukumu varētu mazināt, nepieciešams regulāri sistēmiski vingrināties un pielietot dažādas uztraukuma pārvarēšanas metodes, piem., Aleksandra tehniku, bioloģisko atgriezenisko saiti (Biofeedback), Feldenkraiss metodi, meditāciju, dažādus aerobikas vingrinājumus, jogu u.c.
3. Izanalizējot literatūru par uzstāšanās uztraukuma cēloņiem, simptomiem un piedāvātajām tā pārvarēšanas metodēm, kā arī analizējot studentu uzstāšanos un priekšnesuma kvalitāti dziedāšanas eksāmenā, secināts, ka jāizstrādā sistēmisks vingrinājumu kopums uztraukuma mazināšanai uzstāšanās laikā.

Literatūra un avoti

1. Wilson, G. D., Roland, D. (2002). Performance anxiety. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (pp. 47 – 61). Research on performance anxiety, including treatment approaches and management strategies.
2. Smith, A. M., Maragos, A. & Van Dyke, A. (2000). Psychology of the musician. In R. Tubiana & P. C. Amadio (Eds.), *Medical problems of the instrumentalist musician* (pp. 135 – 170). London: Martin Dunitz.
3. Kesselring, J. (2006). Music performance anxiety. In E. Altenmüller, M. Wiesendanger & J. Kesselring (Eds.), *Music, Motor Control and the Brain* (pp. 308 – 318). Oxford: University press.
4. Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: University press, pp. 145 – 162.
5. Kenny, D. T., Ackermann, B. (2009). Optimizing physical and psychological health in performing musicians. In: S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 390 – 400). Oxford: University press.

SKAŅU IERAKSTU IZMANTOJUMS MUZIKĀLĀS DZIRDES ATTĪSTĪBĀ

The Use of Audio Interpretive Materials in the Development of Tuneful Ear

Ilma Grauzdiņa

Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, K.Barona iela 1, Rīga, Latvija,
e-pasts: ilma.grauzdina@jvlma.lv

Abstract. *The report is devoted to the one of the contemporary ways in the development of tuneful ear related to intensive use of varied audio interpretive materials during musical classes. Sound of “Live music” imparts new sense to such conventional forms of ear training as rhythm dictation, musical dictation, harmonic analysis. It makes possible to train timbral ear, to improve attention, reaction speed, memory as well as noticeably widens musical horizon of pupils. This method has been widely used in France since the end of the 20th century therefore the article looks closely into one of the French encased set. Analysis of French edition proves that this experience should be popularized amidst Latvian music teachers too and analogical edition can be created on the basis of Latvian music.*

Keywords: *audio interpretive materials, encased set „La dictée en musique”, French musical education „Formation musicale”, musical perception, „partial dictations”, „prepared” scores, timbral ear, tuneful ear.*

Ievads

Visiem, kas saskaras ar mūziku – klausītājiem un spēlētājiem, diriģentiem un kordziedātājiem, skolotājiem un komponistiem – ir viens kopīgs „instrumentu”. Tā ir muzikālā dzirde. Par šī „instrumenta” pārvaldīšanas prasmju apguves optimizāciju rūpējas gan praktiķi – mūzikas skolotāji, solfedžo speciālisti, kormeistari, gan zinātnieki – mūzikas uztveres, audiālās uzmanības, atmiņas un citu psihes procesu pētnieki. Dažādās valstīs veiktajos neiropsihologu pētījumos un mūzikas pedagogu eksperimentos iegūtie rezultāti šodien liek pārskatīt ne vienu vien vairāk par pusgadsimtu ilgušu pieņēmumu par mūzikas uztveres mehānisma darbību. Līdz ar to – meklēt iedarbīgākus metodiskos paņēmienus muzikālās dzirdes pilnveidei.

Šī raksta mērķis ir aplūkot vienu no muzikālās dzirdes attīstības mūsdienīgiem ceļiem, kas saistīts ar daudzveidīgu skaņu ierakstu intensīvu izmantojumu mūzikas nodarbībās. Šodien šī metode īpaši plaši un konsekventi tiek lietota Francijas mūzikas skolās, tādēļ lasītājam tiek piedāvāts ieskats vienā no šīs ievirzes franču komplektizdevumiem. Rakstā ir pamatots skaņu ierakstu izmantojuma nozīmīgums ne vien audzēkņu muzikālās dzirdes attīstībā, bet arī muzikālā redzesloka paplašināšanā un patiesi muzikālas gaisotnes radīšanā klasē. Iezīmēti arī aplūkotās metodes adaptācijas iespējamie ceļi mūsu vidē, un izvirzīti uzdevumi, kas veicami, lai šādas ievirzes materiālu izstrādātu uz latviešu mūzikas bāzes.

Aplūkoto jautājumu nozīmību jo īpaši ceļ atziņa, ka šāda veida materiāli ir viegli piemērojami dažādām situācijām: metodes pamatprincipi darbojas neatkarīgi no audzēkņu līmeņa, vecuma un muzikālās izglītības formas (mūzikas skolas, studijas, interešu pulciņi, pieaugušo kolektīvās mūzikas nodarbības, pašizglītība u.tml.). Līdz ar to šādas ievirzes izdevumam arī Latvijā varētu būt visai plašs ieinteresēto personu un adresātu loks.

Kāpēc muzikālās dzirdes izglītošanā ieviešami skaņu ieraksti

„Pastāvošajā solfedžo kursa praksē par tradīciju tiek uzskatīts, ka par skanējuma tīrības un kvalitātes etalonu izmanto klavieres. Uz šī instrumenta spēlē diktātus, pārbauda intonācijas precizitāti, „iedzen” audzēkņu dzirdē intervālus, akordus, harmoniskās shēmas. Un tā daudzu gadu garumā, visās muzikālās izglītības pakāpēs – mūzikas skolā, vidusskolā, augstskolā. Bet vai mēs varam būt pārliecināti par to, ka tāda prakse ir organiska un pilnvērtīgi attīsta

profesionāļu muzikālo dzirdi?” Tā vienā no krājuma „Kā mācīt solfedžo 21. gadsimtā” rakstiem satraukti jautā augstskolas solfedžo kursa docētāja Jeļena Deruņeca (Дерунец, 2006 : 43). Jāatzīst, ka kolēģes satraukums ir vietā, jo muzikālās dzirdes attīstības tradicionālās metodes gadu desmitiem visos izglītības līmeņos patiešām bijušas balstītas galvenokārt uz atsevišķu mūzikas elementu (skaņkārtas, intervāli, akordi, to secības) saklausīšanas treniņu klavieru tembrā. Šādā veidā vingrināta dzirde – pat teicamā līmenī „uztrenēta” – nebūt vēl negarantē apgūto elementu saklausīšanu tembrāli un stilistiski dažādā „dzīvā mūzikā” – koncertos, skaņu ierakstos. Šādi virzīta muzikālā domāšana nespēj elastīgi darboties skaniski un žanriski neierastā, bet ikdienas dzīvē mūs aptverošā skanošā vidē. Tā nespēj, piemēram, uztvert pat pavisam vienkāršus akordus instrumentāla ansambļa spēlētas popdziesmas pavadījumā, nevar notvert sitaminstrumentu ritma pulsāciju Latīņamerikas dejā, saklausīt atšķirīgus tembrus daudz balsīgā kordziesmā vai orķestra skanējumā.

Kāpēc tā? Kāpēc muzikāli izglītots cilvēks, kurš viegli var saklausīt, teiksim, dominantseptakordu solfedžo vingrinājumā, nevar to tikpat viegli saklausīt reālā kora skanējumā, dziesmas pavadījumā, simfonijas noslēguma kadencē? Kāpēc pat mūzikas vidusskolas audzēknis, kurš teorētiski labi orientējas mūzikas formas jautājumos un spēj analizēt skaņdarbu pēc notīm, ar grūtībām uztver formas frāžu „elpu” vai nekā nereaģē uz attīstoša tipa izklāstu pirmsikta posmā reāli skanošas mūzikas plūsmā? Kāpēc students, kurš individuālajās instrumenta spēles stundās vai orķestrī tiek galā ar ļoti sarežģītām ritma struktūrām, nonāk strupceļā, kad tās „jāuzdabū uz papīra” – no dzirdētas vai sevī saklausītas mūzikas jāpārvērš nošu raksta zīmēs? Atbilde uz šiem „kāpēc?” pirmajā brīdī šķiet pat „aizvainojoši elementāra”: tāpēc, ka viņš mācību laikā šīs iemaņas nav vingrinājis – neviens nelika un neaicināja to darīt. Ne tik elementāra un pašsaprotama ir atbilde uz jautājumu: bet kāpēc neviens nelika un neaicināja to darīt?

Te sava loma ir „pedagoģiskajai inercei” (*Ak, paaudzū paaudzēm solfedžo mācīts ar klavierēm un – nekādas vainas – lieliski mūziķi izauguši!*). Sava loma – pārspīlētai mācību priekšmetu specializācijai un mācību uzdevumu sašaurinātai izpratnei (*Vai tad solfedžo jāklusās mūzika? To jau dara mūzikas literatūrā! Vai solfedžo jāspēlē harmonija? Tas taču dara harmonijas nodarbībās!*). Tā rezultātā daudzas vajadzīgas zināšanas un prasmes paliek it kā „starpriekšmetu zonā” un neviens par tām nav īsti atbildīgs. Viegli saprotami gan ir tehniski utilitārie iemesli, kas vēl pirms pārdesmit gadiem būtiski ierobežoja skaņu ierakstu izmantojuma iespējas solfedžo nodarbībās: gaužām nospēlētas, čērstošas skaņuplates, turklāt tās pašas ierobežotā skaitā pieejamas, diemžēl bija daudzu Latvijas mūzikas skolu ikdiena nepavisam ne tik tālā pagātnē. Šis laiks nu gan patiešām jau ir aiz muguras, un tehniskais nodrošinājums (precīzāk, nenodrošinājums) vairs nav nekāds arguments skaņu ierakstu neizmantošanai jebkura profila mūzikas mācības nodarbībās. Tomēr bez skaņu ierakstu praktiski neierobežotas pieejamības (Interneta resursi, CD, kopēšanas iespējas u.tml.) vajadzīga vēl skolotāja iekšējā motivācija šos resursus apgūt un stundās izmantot. Kur rodams atbalsts un pamatojums motivācijai mainīt līdzšinējos ērtos ieradumus (sēdi tik pie klavierēm un spēlē no grāmatas diktātus, akordus, intervālu secības!)? Pirmkārt, vispārējās pedagoģijas atziņās par mūsdienīga mācību procesa pamatievirzēm. Otrkārt, veiksmīgāko mūzikas pedagoģu uzskatos par muzikālās izglītības galvenajiem uzdevumiem. Treškārt, mūsdienu neiropsihologu atziņās par uztveres mehānismu darbību mūzikas klausīšanās laikā.

No vispārējās pedagoģijas atziņām izceļ vien to, ko šodienas prasa no jebkura priekšmeta pedagoga: rūpējoties par sava priekšmeta specifisko zināšanu un prasmju apguves nodrošinājumu, neaizmirst dot savu apzinātu ieguldījumu audzēkņa personības attīstībā vispār – pilnveidot viņa domāšanas, sadarbības un citas dzīvei nepieciešamās prasmes.

No mūzikas pedagoģu vēlmēm un vajadzībām, īpaši akcentēju divas: mūzikas mācības praktisko ievirzi un „skolas mūzikas” maksimālu tuvināšanu ikdienā mūs aptverošajai stilistiski un žanriski, hronoloģiski un ģeogrāfiski tik daudzveidīgajai skaņu videi. Tikai

respektējot abus šos momentus, varam cerēt, ka solfedžo, mūzikas literatūra, mūzikas teorija un mūzikas mācība (kursa nosaukums šajā skatījumā nav noteicošs!) kļūs par audzēkņiem nodēvēti, patīkami un personīgi vajadzīgu nodarbi, nevis par „lietu priekš skolotāja”.

Šādu domu izvirzot, gan nekādi nevaram pretendēt uz oriģinalitāti. Tādu lasām jau, piemēram, 1954. gadā izdotā metodikas grāmatā: „Vajag nodrošināt visa muzikālās dzirdes audzināšanas procesa pareizu ievirzi, lai tas dotu dzīvas, praktiski darbīgas iemaņas, nevis tikai mācītu izpildīt formālus uzdevumus, kuri vajadzīgi eksāmenam, bet nav izmantojami mūzikas praksē” (Островский, 1954: 157). To pārstīgi uzsver arī mūsdienu metodisko izdevumu autori. Lūk, daži, solfedžo pedagogiem adresēti aicinājumi. „Galvenais uzdevums – nevis mācīt būvēt, dziedāt, noteikt intervālus un akordus, bet attīstīt dzirdes dažādas kvalitātes: dzirdes uzmanību, dzirdes asumu, dzirdes ātrumu, dzirdes reakciju, tāpat arī spēju iegaumēt, saglabāt atmiņā un reproducēt nošu tekstu, saklausīt kļūdas u.tml. (Масленкова, 2006: 12).

Galvenais ir „panākt, lai audzēkņi spētu apzināti uztvert un izpildīt 20. gs. mūziku, lai kompleksi un secīgi tiktu attīstīta viņu skaņkārta un ritmiskā dzirde, audzināta profesionālā muzikālā apziņa” (Карасева, 1996: 5).

Nevaram pretendēt uz pirmatklājēju tiesībām arī aģitējot par tembrālās dzirdes izkopšanas vajadzību. „Lai attīstītu tembrālo dzirdi, diktāti jāspēlē ne tikai uz klavierēm, bet arī uz citiem instrumentiem (vijoles, tautas instrumentiem). Var arī tos nodziedāt,” lasām 1959. gadā Latvijā izdota diktātu krājuma priekšvārdā (Brizna u.c., 1959: 3). 70. gados Padomju Savienības mūzikas skolu pedagogu vajadzībām Maskavā tika izdota skaņuplate ar diktātiem dažādu instrumentu ieskaņojumā. 80. gados vairākus līdzīgas ievirzes materiālus, magnetofona lentē ierakstītus, sagatavoja Latvijas pedagogi – Kultūras ministrijas Mācību iestāžu Metodiskā kabineta rīkoto kvalifikācijas kursu dalībnieki. Tomēr jāatzīst, ka solfedžo ikdienas praksē šī tradīcija tā arī īsti ieviesusies nav.

Mūsdienās, meklējot pamatojumu tembrāli daudzveidīgas mūzikas intensīvam iekļāvējumam dzirdes izglītošanas praksē – un to gribu uzsvērt jo īpaši – ir jāuzklausa arī neiropsihologu domas. Tur rodama atbilde uz jautājumu, kāpēc pat samērā vienkāršu muzikālu tekstu „neklavieru” versijā šobrīd mūsu solfedžo grupās pagrūti uztvert par labas dzirdes īpašniekam.

Izrādās, ka jebkura skaņa vienmēr tiek uztverta un apstrādāta kopā ar tās skanēšanas ilgumu un tembru. Šāda tipa kairinājumu neiropsiholoģijā, kā norāda amerikāņu neiropsihologs Timotijs Grifits (Griffith, 2007), sauc par *kompleksu skaņu*.

Skaņas apstrādes brīdī primārajā dzirdes centrā tiek apstrādāti skaņa augstumi (katram frekvenču diapazonam smadzenēs paredzēts tam atbilstošs lauks – no 16 Hz līdz 20 000 Hz), turpretim skaņas tembrālais spektrs tiek apstrādāts citos – sekundārajos un asociatīvajos smadzeņu laukos. Tieši tajos norisinās virsskaņu apstrāde (Tervaniemi & Winkler, 1997). Bet skaņu tembrālās atšķirības, kā zināms, ir tieši saistītas ar to atšķirīgajām virsskaņām vai virsskaņu rindu (periodiskām vai neperiodiskām svārstībām).

Skaņu tembru pētniecībā par sava veida etalonu vai mērinstrumentu tiek izmantotas elektroniski radītas sinusa skaņas – „tīras”, tikpat kā bez virsskaņām. Dabā tādas praktiski nav sastopamas. Eksperimentos ar sinusa frekvencēm vācu neirologs Manfrēds Špicers (Spitzer, 2004) konstatējis, ka cilvēka smadzenes pašas spēj ģenerēt virsskaņas un pielāgot tās kādam no tembriem. Šī atziņa norāda uz to, ka, klausoties „sintezētā” obojas spēlē, smadzenes to apstrādā kā obojas tembru.

Skaņas tembra pētījumi bijuši arī absolūtās un relatīvās dzirdes pētnieku uzmanības lokā. Konstatēts, ka absolūtās dzirdes īpašnieki skaņas augstuma noteikšanā tembram piešķir sekundāru nozīmi – viņu skatījumā skaņas augstuma uztveri tembrs tikpat kā neietekmē. Tiesa, absolūto dzirdi nedaudz spēj mulsināt dabīgā skaņojuma instrumenti, kuru skanējumam raksturīga bagātīga virsskaņu buķete. Relatīvās dzirdes īpašnieki turpretim skaņas augstuma

noteikšanai izmanto gan *kontroles skaņu* (piemēram, iepriekš nospēlētu Do mažora trijskani), gan skaņas tembru – virsskaņas, kuru salīdzināšana noris tam paredzētajos smadzeņu laukos (Vitouch, 2004). Tādēļ relatīvai dzirdei klavieru *do* un trompetes *do* ir divi atšķirīgi augstumi. Tas skaidrojams ar klavieru un trompetes skaņas atšķirīgajām virsskaņām: trompetes tembru veido spēcīgi izteiktas nepāra virsskaņas, turpretim temperēta skaņojuma klavierēm virsskaņu rinda ir samērā niecīga.

Tādējādi, pat jau no šī īsā ekskursā neiropsiholoģijas pasaulē var secināt: cilvēkam, kurš solfedžo nodarbībās visus elementus mācījies uztvert tikai kā *kompleksu skaņu* klavieru tembrā, šis tembrs tad arī kalpo par vienīgo *kontroles skaņu*. Turpretim treniņos regulāri izmantoti tembrālie vingrinājumi dzirdei piedāvās iepazīt arvien jaunas, cita veida *kontroles skaņas*, tādējādi pakāpeniski paplašinot „dzirdes ekrānu” un ļaujot dzirdei (un arī mūsu audzēknim!) justies komfortablāk.

Kaut garāmejot pieminams vēl viens ar mūzikas uztveri saistīts psihes darbības fenomens, kuru aktivizē augšminētās darba formas, tostarp interesantas mūzikas klausīšanās, aktīvs darbs ar notīm, mūzikas pieraksts, spēle, dziedāšana. Ar to domāju eksperimentāli pierādīto atziņu, ka jebkuri muzikālie iespaidi ir spēcīgāki un paliekošāki, ja to fiksējumā iesaistās visas galvenās sensorās sistēmas – audiālā, vizuālā, kinestētiskā un metakinestētiskā. Sinestēzijas fenomena prasmīgs izmantojums ir viens no garantiem, kas neļaus skolēnu apziņā veidoties barjerai starp „obligāti formālu” mūzikas analīzi pēc dzirdes klasē un jauniešu tiešo saskarsmi ar mūziku dzīvē.

Francijas mūzikas pedagogu pieredze skaņu ierakstu izmantojumā

Šajā rakstā aplūkotā aspekta praktiskā ieviešanā skolu dzīvē aktīvākie bijuši franču muzikālās audzināšanas speciālisti. Zīmīgi, ka tieši Francijā, kas izsenis bijusi solfedžo „lielvalsts” ar augstām prasībām solfedžo jomā (īpaši ritma nozarē un *do* atslēgu apgūšanā), 20. gs. 70. gados sākās nopietna reformu kustība dzirdes izglītošanas jomā. Acīmredzot tieši tāpēc, ka bija radusies dziļa plaisa starp talantīgāko mūziķu virtuoziem sasniegumiem profesionālajā līmenī un nepietiekami izstrādātu zemāko pakāpju muzikālās audzināšanas metodiku.

Reformas karogā kā svarīgākās tika ierakstītas sekojošas pozīcijas: tuvināt mācību instruktīvo materiālu īstai mūzikai izteiksmīga izpildījuma ziņā (arī vingrinājumos ievērot frāzējumu, dinamiku, artikulāciju); mūzikas valodu apgūt uz „dzīvas mūzikas” bāzes; dzirdes vispusīgai audzināšanai izmantot stilistiski un žanriski iespējami daudzveidīgu materiālu (ieskaitot dažādu tautu tradicionālo mūziku un avangarda mākslas paraugus); vingrināt prasmes pēc dzirdes analizēt visus mūzikas auduma parametrus (ieskaitot formu, harmonijas līdzekļus, instrumentāciju). Un pāri visam, mūzikas mācības stundās darboties: „ar smaidu!” (Герцман, 2006: 173).

Atjaunotajam kursam tika dots nosaukums *Formation musicale*, kas tulkojams kā *Muzikālā audzināšana* vai *Muzikalitātes veidošana*. Tā uzdevums bija nodrošināt vispusīgu zināšanu un iemaņu apguvi visās mūzikas teorijas jomās (harmonija, polifonija, forma, melodika, ritmika, notācija u.c.), turklāt darīt to ciešā saiknē ar mūzikas literatūras paraugu iepazīšanu.

Kustība vainagojās ar 1990. gadā tapušas, valsts mērogā apstiprinātas programmas pieņemšanu. Uz šīs programmas bāzes sekojošajās desmitgadēs Francijā radīti visdažādākie mācību līdzekļi, kas atspoguļo dažādas autormetodikas. Būtu ļoti vilinoši un pamācoši iepazīties ar tām pilnībā, taču daudzas būtiskas lietas atspoguļo arī viens no šīs ievirzes materiāliem, kura autori ir Pjērs Šepelovs (*Pierre Chépelev*) un Benuā Menū (*Benoit Menu*) (sk. literatūras sarakstā 2 – 7). Komplekts kopumā aptver septiņus līmeņus – franču izglītības sistēmā tie veido trīs ciklus, kas aptuveni atbilst mūsu mūzikas skolu vidējām klasēm, vecākajām klasēm un vidusskolas pirmajiem kursiem (par franču muzikālās izglītības sistēmu

tuvāk sk. Герцман, 2006). Katra līmeņa materiāli ietver audzēkņa grāmatu, skolotāja grāmatu un CD ar mūzikas fragmentu ieskaņojumiem.

Atbilstoši nosaukumā norādītajai orientācijai *La dictée en musique*, izdevuma tiešais mērķis ir **mūzikas pieraksta iemaņu izkopšana** skolotāja vadībā vai pašmācībā (paškontroles iespējas nodrošina skolotāja grāmatā sniegtie pareizie teksti – diktātu atšifrējumi). Taču cik ļoti piedāvātais materiāls saturā un dizainā atšķiras no mūsu ierastajiem solfedžo diktātu krājumiem! Audzēkņiem tiek piedāvātas t.s. „sagatavotas partitūras”, kuras izmantojamas skanošās mūzikas pierakstam. Pirmo uzdevumu grupu veido piemēri, kuros ir doti pierakstāmā nošu teksta (melodiju, bet epizodiski arī basa vai vidusbalsu) skaņaugstumi, bet skolēnam ir jāsaklausa un pareizi jānoformē ritms. Otrajā piemēru grupā otrādāk – ir uzrakstīts pierakstīšanai paredzēto melodiju vai citu balsu ritms, bet skolēnam jāsaklausa un jāpieraksta skaņaugstumi. Trešajā piemēru grupā apvienoti abi uzdevumi – šajos partitūru fragmentos brīžam „izdzisušas” ir notis, brīžam – ritma grupējums.

Izmantojot aplūkojamā materiāla piemērus savā praksē augstskolas solfedžo grupās, konstatēju, ka visazartiskāk tika pieņemti *kļūdu meklēšanas* uzdevumi – šajos piemēros audzēkņu darba lapās bija „iesprukušas” dažādas kļūdas. Turklāt ne vien ritma un skaņaugstumu, bet arī tādas, kuru pamanīšana prasa uzmanību un attapību (piemēram, norādīts tenors, bet dzied soprāns, norādīts *Lento*, bet skan *Allegro*, dota nepareiza dinamika, taktsmērs, teksta locījumi, kļūdas terminu un autora uzvārda pierakstā u.tml.).

Taču jāatzīst, ka ne mazāku interesi ar savu novitāti studentu vidū izraisīja arī instrumentu tembru noteikšanas uzdevumi. Proti, šajā gadījumā studenta priekšā esošajā simfoniska darba klavierizvilkuma vai partitūras (bez instrumentu atšifrējuma) lappusē ir norādītas ar cipariem un bultiņām iezīmētas vietas (vidēji – 10). Uzdevums: noteikt, kuri instrumenti spēlē norādītās melodiskās frāzes, kontrapunkta balsis, akordus vai pavadījuma faktūrformulas.

Līdzās konkrēto prasmju trenēšanai (saklausīt ritmu, skaņaugstumus, tembrus) aplūkojamā krājuma materiāls vērtīgs arī ar piedāvātajām iespējām **muzikālās domāšanas** attīstībai. Jo sadzirdētā pieraksts, tāvad dzirdes priekšstatu pārtulkošana vizuāli telpiskā paskatā jau ir tikai diktāta ārējā forma, nevis mērķis. Mūzikas pieraksta galvenais uzdevums ir *veidot un attīstīt audzēkņu muzikāli loģisko domāšanu, atmiņu, uzmanību un stila izjūtu* (Масленкова, 2006: 141). Ušajā ziņā daudz pamācoša varam gūt no franču kolēģiem partitūru reducēšanas mācā: kuras frāzes „dzēst”, bet kuras skaņas audzēkņim „pateikt priekšā”; kurus ritmus atstāt skolēna paša saklausīšanai, bet kuras ritma grupas pamest kā „glābšanas riņķi” diktāta kritiskākajās vietās. No autoru piedāvāto „partitūru sagataves” viedokļa redzams, ka audzēkņi tiek orientēti pastāvīgi pārredzēt visu piedāvāto tekstu, jo, piemēram, nereti izrādās, ka pirmā teikuma „tukšās taktis” otrajā teikumā, līdzīgi skanošā situācijā, jau ir aizpildītas. Protams, ka šādas situācijas māca skanošo materiālu vērtīgi analizēt – saklausīt vienādās, līdzīgās, sekvencētās, variētās struktūras.

Sarežģītākos diktātus rakstot, audzēkņim pašam nākas izvēlēties piemērotāko klausīšanās stratēģiju. Piemēram, izšķirties, kuras balsis, stīgu kvarteta mūziku fiksējot, klausīties kā melodiskas līnijas, bet kuras aizpildīt, orientējoties uz harmonijas vertikālo kopskaņu. Nākas praksē saskarties ar to, ka baroka mūzikas ieskaņojumos tiek izmantoti instrumenti ar t.s. zemo skaņojumu (skanējums nesakrīt ar nošu lapā rakstīto!), tāpat ar to, ka baroka laika autentiskajiem pūšaminstrumentiem ir iespējamās atsevišķas „netīras”, neizspēlējamās skaņas. Vai atkal, klavesīna tembrā rokoko izgreznojumus dzirdot, vajag izlemt, kura šajā gadījumā ir pierakstāmā pamatskaņa, bet kuras – izgreznojuma skaņas.

Apzinātu orientāciju uz audzēkņa vispārējās un muzikālās domāšanas attīstību apliecina arī *Formation musicale* programmā lasāmās prasības. Piemēram, pirmā cikla absolventiem jāprot noteikt atskaņotās mūzikas sociālo funkciju (galma, sadzīves, baznīcas mūzika), pastāstīt par savām muzikālajām simpātijām (repertuārs, stils, žanri), kā arī par tiem mūzikas

izteiksmības līdzekļiem, kas veido paša audzēkņa repertuāra skaņdarbu audumu (ritms, skaņaugstumi, dinamika, tembrs, agoģika, intervāli, akordi, skaņkārtiski tonālās attiecības). Otrā cikla absolventam savukārt jāprot patstāvīgi analizēt nepazīstamu, uz vietas piedāvātu skaņdarbu vai tā fragmentu – noteikt žanru, stilu, instrumentu sastāvu, formu, izmantojot apgūto terminoloģiju. Viņam jāprot arī pastāstīt, kādus skaņdarbus un kāpēc viņš vēlētos nākotnē iemācīties instrumenta spēles un ansambļa stundās.

Nepārvērtējamu materiālu *La dictée en musique* sniedz visdažādāko **žanru un stilu iepazīšanai**. Pārstāvēto virzienu spektrs ir izcili plašs – no viduslaiku organumiem līdz 20. gadsimta avangarda mūzikas fragmentiem. Kur tad vēl „eksotika” (protams, no tradicionāli audzināta Rietumeiropas pilsoņa viedokļa raugoties) – autentiski ķīniešu, japāņu, Āfrikas un Amerikas cilšu tradicionālās mūzikas paraugi! Šādas daudzveidības iesaiste aktīvā uztveres laukā, esmu pārliecināta, patiešām spēj veidot *atvērtu dzirdi* (L. Masļonkova), kas vajadzības reizē var elastīgi pieslēgties dažādām mūzikas valodām un sistēmām. Bet šāda elastība mūsu jauniešiem ir tik ļoti vajadzīga!

No savas pieredzes zinām, ka mūsu audzēkņu – mūzikas vidusskolu absolventu – stiprā puse ir pamatīgi apgūts intonatīvi harmonisko parādību spektrs samērā šaurā stilistiskā diapazonā – klasiski romantiskajā mūzikā. Saskarsme ar citu stilu un laikmetu mūziku vai arī ar mūsu sistēmā nekoptām uzdevumu formām ne vienam vien radījušas nopietnas problēmas. Piemēram, tādi uzdevumi kā: pierakstīt J. Haidna *Andante* fragmentu, ko spēlē „dzīvs” stīgu kvartets; izspēlēt (izklauvēt) poliritmijas piemēru, kas ņemts no afrikāņu tradicionālās mūzikas; noteikt harmonijas, kas pamatā kādam džeza mūzikas ieskaņojumam; atšifrēt un nospēlēt ģenerālbasu A. Korelli Triosonātes fragmentam. (Šie piemēri ņemti no iestājpārbaudījumu prasībām dažādās ārzemju augstskolās.)

Ārzemju studenti tiek radināti pie šādas uzdevumu variabilitātes ikdienā un te visai tiešas paralēles velkamas ar svešvalodu zināšanām un lietošanu. Ārzemēs dažādās valodas ļaudis kopš bērnības mācās runājot, klausoties, lietojot. Neuztraucas, ja visās jomās zināšanas nav vienlīdz dziļas un prasmes perfektas. Toties neapjūk, ja jāreaģē uz neparastām, negaidītām situācijām. Līdzīgi arī mūzikā, kur studentus radina lasīt no lapas stilistiski dažādus tekstus, spēlēt dažādos ansambļos, paralēli iepazīt stilistiski dažādu mūziku *vēdekļa veidā* organizētos teorētiskos kursus. Lai arī paviršāk, tomēr šāda ievirze dod priekšstatu par mūzikas valodu dažādos gadsimtos. Taisnīguma dēļ gan jāpiebilst, ka aizvadītajā desmitgadē arī mūsu studenti pieraduši gan pie svešvalodas ikdienā, gan pie stilistiski plaša diapazona mūzikā, un tas bez šaubām ir pozitīvi.

Turklāt šī postmodernā stila daudzveidība liek pedagogam audzēkņiem atgādināt, ka dažādu mūziku ir dažādi jā klausās. Proti, klasiski romantiskajā mūzikā klausītājs meklē (un arī atrod) gan emocijas (visā to plašajā spektrā), gan iztēlojumu (dabas gleznas, muzikālus portretus, pat secīgus vēstījumus). Taču, ja klausītāja rīcībā ir tikai šis viens – emociju dozimetrs, kā to asprātīgi apzīmējusi M. Karasjova (Карасева, 1992: 40), tad viņš mierīgi var nosaukt viduslaiku vai 20. gs. mūziku par garlaicīgu. Un ne tāpēc, ka viņš nespētu to saprast, – viņam vienkārši nav ierīces, lai atrastu un izmērītu citas savas sajūtas. Tās, ko prasa un piedāvā šīs mūzikas uztvere.

Bet attiecībā uz analizēto komplektizdevumu vēl jāpiezīmē arī tas fakts, ka daudziem mūzikas piemēriem ir pievienoti īsi komentāri par attiecīgā skaņdarba autoru, žanru, laikmetu. Īpaši vērtīga ir informācija par mazpazīstamiem 20. gs. autoriem, par neparastākiem žanriem, par senās mūzikas mūsdienīgo aranžējumu veidotājiem, ne Eiropas tautu muzikālā mantojuma piemēriem. Ar to mūs uzrunā vēstures, mūzikas literatūras, teorijas un solfedžo integrācija dabiskā un pārliecinošā variantā!

Par franču pedagogu pieredzes adaptācijas iespējām Latvijā

Vai mums Latvijā arī vajadzīgs tāds izdevums? Ņemot vērā augšminētos pozitīvos faktorus, atbilde ir nepārprotama: jā, arī mūsu audzēkņiem ir vajadzīgi šādi mākslinieciski augstvērtīgi, autentiskas ievirzes tradicionālās, viduslaiku un renesanses mūzikas ieskaņojumi, rūpīgi atlasīti, muzikāli spilgti klasiski romantiskās orientācijas piemēri un, protams – 20. gs. mūzikas paraugi. Vajadzīgas arī „sagatavotās partitūras” jeb nošu teksta darba lapas dažādas ievirzes diktātiem – ritma pierakstam, skaņaugstumu pierakstam, kļūdu meklēšanai, tembru noteikšanai. Taču esmu pārliecināta, ka mums pa šo ceļu jāiet tālāk, un, proti, jāizstrādā savi metodiski materiāli, kuri palīdzētu skolotājiem gan metodisko ideju ziņā, gan to praktiskā realizācijā.

Piemēram, ir vajadzīgas ierosmes, kā vienu skaņierakstu varētu izmantot, strādājot ar dažāda vecuma, un dažādu interešu audzēkņiem. Paskaidrošu šo domu tuvāk. Esmu pārliecināta, ka viens no teicamiem metodiskiem paņēmieniem ir atgriezties pie kāda viena skaņdarba vairākkārt, piemēram, pirmajā, ceturtajā, septītajā mācību gadā, varbūt arī vidusskolā. Lai uzskatāmi pārliecinātos par audzēkņu analītisko prasmju izaugsmi aizvadītajā cēlienā, jo arī jaunāko klašu bērni nav „jābaro ar bērnu gabaliņiem”. Arī viņus spēcīgāk par mūsu praksē stingri sakņotajām Pētera Čaikovska „Bērnu albuma” vai Roberta Šūmaņa „Jaunatnes albuma” miniatūrām uzrunās muzikāli efektīgi orķestra darbu vai vokāli instrumentālu darbu fragmenti.

Kā raksta M. Karasjeva (Карасева, 1999: 285), nav iespējams iekļūt augstās mūzikas pasaulē vien epizodiski ieskatoties pa šī nama logiem. Lai tajā ieietu, kopš bērnības bērnu vajag vīstīt „lielās” mūzikas autiņos, nevis atvieglotos, t.s. bērnu mūzikas surogātos. „Bērnu mūzika, protams, var būt gan tēlaina, gan jauka, bet pa lielākai daļai tā nespēj tik sensori ietekmīgi iedarboties uz bērna perceptīvo sistēmu kā „lielā” mūzika”. Bet uzdevumi taču var būt katra vecuma audzēkņiem atšķirīgi: pastāstīt par mūzikas raksturu, tēlu, aprakstīt saklausīto, analizēt pēc dzirdes, analizēt pēc klavierizvilkuma, pēc partitūras, salīdzināt ar kādu citu fragmentu utt.

Derīgas būtu arī metodiskas ierosmes, kas ieteiktu, kā maksimāli intensīvi izmantot skolotāja rīcībā esošo attiecīga audioierakstu un nošu materiālu. Citiem vārdiem, kā „izspiest” no viena apgūstamā skaņdarba maksimālu labumu audzēkņa dzirdes un psihs procesus attīstībai. Šobrīd dominējošā tendence ir: apgūt pēc iespējas vairāk skaņdarbu! Bet mēs jau tos neapgūstam! Tikai parādām, nodemonstrējam, vienu reizīti klasē noklausāmies. Franču programmās paredzēts gada laikā pamatīgi apgūt 6 – 8 skaņdarbus (Герцман, 2006: 180). Tas nenozīmē, ka stundās netiek izmantots arī cits mūzikas materiāls, tomēr pamatīgi izstudētie skaņdarbi kļūst par sava veida modeļdarbiem, etaloniem. Te neuzarts darba lauks mūsu skolotājiem, kursa plānotājiem, materiālu veidotājiem: atlasīt un apstrādāt šādus modeļdarbus. Bez tiem nav iespējama stilistiskās dzirdes audzināšana!

Nākamais jautājums: kādus uzdevumus atvasināt no „izredzētajām kompozīcijām”? Kā no tām atvasināt ritma un koordinācijas vingrinājumus, atlasīt dziedamas tēmas, izvilkt pavadījumam piemērotas harmonijas formulas? Kā mācīt izprast vārdu un mūzikas saisti vokālos sacerējumos, kā uz šo skaņdarbu bāzes vingrināt iekšējo dzirdi un atmiņu. Kā veidot radošus uzdevumus, improvizējot noklausītajai līdzīgu mūziku, variējot doto tekstu, attīstot tajā ievērotās intonatīvās un ritmiskās idejas?

Labi paraugi spārno jauniem darbiem. Pirmie mēģinājumi veidot šādus „jaunas paaudzes” materiālus jau mūsmājās ir bijuši. Piemēram, diktāti ar „tukšajām taktīm”, „izdzisušām notīm”, „pazudušiem motīviem” ir ietverti trijās šo rindu autores sastādītajās „Pūces skolas” burtnīcās (Grauzdiņa, 2001, 2002, 2003). Uzdevumi, kas veicami, klausoties audiokasetē (vēlāk arī CD) ieskaņotus, stilistiski ļoti dažādus mūzikas fragmentus ir atrodami vispārīzglītojošo skolu skolotājiem adresētā materiālā izdevumā „Klausīties = ieklausīties + pārdzīvot + saprast” (Grauzdiņa, Zeidemane, 2002). Ar konkrētiem skaņu ierakstiem sabalsoti

uzdevumi bagātīgi atrodami arī vispārizglītojošās skolas Mūzikas mācību grāmatās 5. – 9. klasei. Citvalstu kolēģu pieredzes iepazīšana liecina, ka šis ceļš par labu ir atzīts arī citzemju muzikālās izglītībā. Tādēļ, savu un citu pieredzi kritiski pārdomājušiem, mums jāuzņem kurss uz izdevumu *Audiodiktātu krājums uz latviešu mūzikas bāzes* ar darba lapām audzēkņiem, metodisku izdevumu skolotājam, pilniem atlasīto fragmentu nošu tekstiem un kvalitatīvi ieskaņotu kompaktdisku.

Taču pirms tam vēl rūpīgi jāpārskata šobrīd pastāvošās mūzikas skolu programmas un jāizsver mūzikas skolu kopējie uzdevumi. No tiem, manuprāt, svarīgākais: piedāvāt audzēkņiem vispusīgu muzikālu izglītību. Liekot lietā visos mūzikas skolas mācību priekšmetos kopīgi krātās prasmes, protams, dziļāku un „profesionālāku” salīdzinot ar vispārizglītojošo skolu Mūzikas priekšmeta nodrošināto. Bet tas neizbēgami vedīs uz integrēta Mūzikas mācības kursa jeb latviešu *Formation musicales* pakāpenisku iesakņošanu Latvijas muzikālās izglītības laukā. Integrētu pēc būtības. Pat tad, ja skolu plānos tiks saglabāti šķirtie nosaukumi – Solfedžo un Mūzikas literatūra.

Gadu desmitiem ilgi Vissavienības centralizētajās solfedžo programmās akcents bijis likts uz mūzikas valodas „nedzīvo daļu”. Un ir jāpiekrīt pieredzējušajam Sanktpēterburgas teorētisko priekšmetu pedagogam Valentīnam Seredam, kurš raksta: „Audzēkņi solfedžo stundās apgūst nevis melodiku, harmoniju, skaņkārtu un faktūru, bet skaņas, intervālus, akordus un gammas, kas atrauti no dzīvā, arvien mainīgā konteksta, kādā tie mīt skaņdarbā. Bet viss tas, kas spēj apgārot skaņkārtas „nedzīvās” pakāpes, intervālus un akordus, piešķirt tiem konkrētu un daudzveidīgu jēgu, praktiski nav atspoguļots programmās un maz apgūts metodiski” (Середа, 2006: 120).

Mūzikas mācības kursam ir jāļauj audzēknim iepazīt **skaņdarbus**. Skaņdarba iepazīšana nozīmē analīzi pēc dzirdes, dažādu teksta vienību identifikācijas iemaņu iestrādi, stila gramatikas un semantikas vienību iepazīšanu, to noglabāšanu aktīvajā atmiņā. Visām teksta „tehniskajām detaļām” – intonatīviem modeļiem, harmoniju secībām, faktūrformulām, sintakses struktūrām ir sava jēga, izteiksmes iespējas. „Bet ja analizē pēc dzirdes teksta vienības tiek trenētas tikai ārpus to nozīmes, tad šādu dzirdi grūti nosaukt par muzikālu” (Тараева, 2006: 80).

Secinājumi

1. Lai apgūtās mūzikas teorijas zināšanas varētu likt lietā dabiskā mūzikas klausīšanās procesā, jau mācību laikā audzēknim ir nepieciešama regulāra saikne ar mūziku tās „dzīvā veidā” – tembrālā, žanriskā un stilistiskā daudzpusībā.

2. Mūsdienu tehnoloģijas skolotājiem piedāvā relatīvi vieglu skaņu ierakstu un nošu tekstu pieejamību Internetā un CD formātā, tāpat arī izvēlēto skaņu ierakstu fragmentu montāžas iespējas, nošu teksta kopiju izgatavošanu, izdales materiālu pavairošanu. Tas ļauj intensīvi ieviest praksē tādas pasaulē jau aprobētas dzirdes treniņa formas kā „daļējie diktāti”, partitūras „ar izdzisušām taktīm”, instrumentu tembru saklausīšanas, „kļūdu meklēšanas” un citus līdzīgus uzdevumus.

3. Lai šīs darba formas no teorētiski atzītām kļūtu par ikdienas praksē lietotām, nepieciešama ar tām saistīto ideju plašāka aprobācija Latvijā. Tam nepieciešams izveidot tādu kā pilotprogrammu: kaut nelielu eksperimentālu mācību līdzekli (CD + materiāls skolotājiem + darba lapas skolēniem).

4. Ar rakstā analizētajiem franču krājumiem strādājot, šo rindu autore iegūtā pieredze ir viennozīmīga: skolotājs, kurš pats šo ceļu ir izmēģinājis, nekad vairs nevēlēšies solfedžo mācībā sevi ierobežot tikai ar instruktīvajiem vai „šķietami mākslinieciskajiem” diktātiem klavieru tembrā. Tāds pedagogs nešaubīdamies būs gatavs parakstīties arī zem sekojošā citāta: „Stundās ir jāvalda skaņdarbu tekstam visā tā oriģinālskanējuma izteiksmībā. Emocionāli un saturiski šausmīgi nabadzīgas ir tās stundas, kurās neskan nekas, izņemot klavieres un

audzēkņu balsis [...]. Laikmetā, kad nav nekādu problēmu cilvēkam (ar „pleijeri” kaklā un elektronisko piezīmju grāmatiņu kabatā!) piedāvāt jebkādu skanošu informāciju, reālajai mūzikai ir jāskan jebkurā nodarbības daļā, lai arī tā būtu pati „teorētiskākā teorija” vai pats pragmatiskākais kādas iemaņas treniņš” (Тараева, 2006: 79).

Literatūra un avoti

1. Brizna, J., Dāvis, J., Kārklīšs, L. (1959). *Vienbalsīgs diktāts*. Rīga: LVI.
2. Chépélov, P., Menut, B. (2007). *La dictée en musique*, 1. Niveau début de 1-er cycle. Textes du répertoire. Paris: Henry Lemoine.
3. Chépélov, P., Menut, B. (2006). *La dictée en musique*, 2. Niveau milieu de 1-er cycle. Textes du répertoire. Paris: Henry Lemoine.
4. Chépélov, P., Menut, B. (2004). *La dictée en musique*, 3. Niveau fin de 1-er cycle. Textes du répertoire. Paris: Henry Lemoine.
5. Chépélov, P., Menut, B. (2008). *La dictée en musique*, 5. Niveau milieu de 2-e cycle. Textes du répertoire. Paris: Henry Lemoine.
6. Chépélov, P., Menut, B. (2002). *La dictée en musique*, 6. Niveau fin de 2-e cycle. Textes du répertoire. Paris: Henry Lemoine.
7. Chépélov, P., Menut, B. (2009). *La dictée en musique*, 7. Niveaux 3-e cycle et spécialisé textes du répertoire. Paris: Henry Lemoine.
8. Grauzdiņa, I. (2001). *Pūces skola*. Darba burtnīca Mūzikas mācībā mūzikas skolas 1. klasei. Rīga: Musica Baltica.
9. Grauzdiņa, I. (2002). *Pūces skola*. Darba burtnīca Mūzikas mācībā mūzikas skolas 2. klasei. Rīga: Musica Baltica.
10. Grauzdiņa, I. (2003). *Pūces skola*. Darba burtnīca Mūzikas mācībā mūzikas skolas 3. klasei. Rīga: Musica Baltica.
11. Grauzdiņa, I., Zeidemane, I. (2002). *Klausīties = ieklausīties + pārdzīvot + saprast*. Mācību materiāls vispārīzglītojošo skolu mūzikas skolotājiem. Pielikums skaņu kasetei. Rīga: IZM Izglītības satura un eksaminācijas centrs.
12. Spitzer, M. (2005). *Musik im Kopf*. Stuttgart: Schattauer. S. 49 – 81.
13. Griffiths, D.T. (2007). The neural processing of complex sounds. In: Peretz, I., Zattore, R. *The cognitive neuroscience of music*. NY: Oxford University Press.
14. Tervaniemi, M., Winkler, I., Näätänen, R. (1997). Preattentive categorization of sounds by timbre as revealed by event-related potentials. *Cognitive Neuroscience and Neuropsychology*, 8, 2571 - 2574.
15. Vitouch, O. Absolutes Gehör. In: Stoffer, Th. H., Oerter, R. (2005). *Allgemeine Musikpsychologie*. Göttingen: Hogrefe.
16. Герцман, Е. Курс „Formation musicale” во французской системе музыкального воспитания и образования. В: *Как преподавать сольфеджио в XXI веке*. Сост. О. Берак, М. Карасева (стр. 173 – 191). Москва: Классика XXI.
17. Дерунец, Е. Из опыта работы со студентами-духовиками. В: *Как преподавать сольфеджио в XXI веке*. Сост. О. Берак, М. Карасева (стр. 41–50). Москва: Классика XXI.
18. Карасева, М. (1996). Современное сольфеджио. Учебник для средних и высших учебных музыкальных заведений: в 3 ч. Москва: МГК.
19. Карасева, М. (1992). Каким быть современному сольфеджио? В: *Laudamus* (стр. 273 – 280). Москва: МГК.
20. Карасева М. (1999). *Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха*. Москва: Московская государственная консерватория им. П. Чайковского.
21. Масленкова, Л. (2006). Что такое сольфеджио. В: *Как преподавать сольфеджио в XXI веке*. Сост. О. Берак, М. Карасева (стр. 11 – 20). Москва: Классика XXI.
22. Островский, А. (1954). *Очерки по методике теории и сольфеджио*. Ленинград: Музыка.
23. Серда, В. Формирование основ музыкального мышления. Освоение мелодики, гармонии и фактуры на занятиях в ДМШ. В: *Как преподавать сольфеджио в XXI веке*. Сост. О. Берак, М. Карасева (стр. 118 – 134). Москва: Классика XXI.
24. Тараева, Г. Компьютер в тестировании и тренировке музыкального слуха. В: *Как преподавать сольфеджио в XXI веке*. Сост. О. Берак, М. Карасева (стр. 74 – 96). Москва: Классика XXI.

KORA DZIEDĀŠANAS TENDENCES VISPĀRIZGLĪTOJŠĀ SKOLĀ 11-12 GADUS VECIEM SKOLĒNIEM

Choral singing tendencies in comprehensive schools for pupils aged 11-12

Iveta Kepule

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija,
e-pasts: kepule.iveta@gmail.com

Abstract. *At present a new view of culture as a source of creativity and a means of developing a personality's creative abilities has been shaping in Latvia. It emphasizes a significant contribution of culture to other spheres of the country's development including education, science and art.*

Choral music lessons are directed at all pupils, therefore, the aim of the lessons is the full development of each pupil's musical and choral singing abilities, however, the study analysed in the article, books at different opinions of the 11-12-year-old pupils on choral singing lessons.

The aim of the article is to highlight the necessity of choral singing in comprehensive schools in connection with the conclusions drawn in H.Gardner's „Five Minds for the Future”.

Keywords: *choral singing, music teaching, personality's self-expression, pupil's self-development.*

Ievads

Kora diriģentam un/vai vokālajam pedagogam, organizējot kora dziedāšanas procesu, ir svarīgi izprast skolēna vajadzības, spējas un vecumposma īpatnības, lai varētu individualizētā, skolēnam atbilstošā veidā veicināt skolēna attīstību. Kora vadītājs virza un nodrošina šo procesu, veido tam pēc iespējas labvēlīgākus apstākļus. Tāpēc rodas jautājums ne tikai par vienkāršu skolēna attīstību, bet par viņa pašrealizācijas stimulēšanu aktīvā kultūras iepazīšanas procesā, kurā viņš varēs pašnoteikties un pašrealizēties, izrādīt savu aktivitāti, vienlaicīgi attīstot savai nākotnei nepieciešamas personības īpašības un kompetences

Spēja radīt pozitīvu mācīšanās vidi, šķiet, ir vēlams iezīme diriģentu un skolotāju vidū, cenšoties attīstīt noteiktu kora mūzikas mācību modeli un novērtēšanas instrumentu (Gumm, 1993). Vēl viens aspekts kora dziedāšanā ir neverbālā komunikācija, ietver kinestētisku mūzikas uztveri un transformāciju, paļaujoties uz diriģenta/skolotāja žestu.

Kustības kora mūzikas mākslā ir viens no skolēna pašizpausmes līdzekļiem, kad saistībā darbojas prāts un ķermenis, apliecinot muzikālā un kinētiskā uztveres veidu kopsakarības. Neviena muzikāla darbība nav iedomājama bez kustībām. Mūzika un kustības papildina viena otru. Kustības atraisa skolēnu aktivitāti, caur kustībām skolēns izsaka savu attieksmi pret atskaņojamās kora dziesmas interpretāciju.

Raksta mērķis ir aktualizēt kora dziedāšanas nepieciešamību vispārīglītojošā skolā, piedāvājot metodiskus paņēmienus skolēnu pašrealizācijas iespēju veidošanai kora dziedāšanas procesa organizēšanā vispārīglītojošā skolā.

Pētījumā izmantota teorētiskā pētīšanas metode – literatūras analīze, kā arī personiskās pieredzes refleksija, skolēnu viedokļu par kora dziedāšanas mācības pozitīvajiem un negatīvajiem aspektiem aptauja.

Kora dziedāšanas kompetences saistībā ar H. Gārdnera „Pieci prāti nākotnei” konceptiju

Mūsu dzīvē ienāk arvien vairāk skaņu un trokšņu, kuru izcelsme ir dažāda. Ikdienā satopamās skaņas un trokšņus varam iedalīt divās lielās grupās: industriālie un dabas radītie.

Skolēni bieži apjūk dažādo skaņu un trokšņu jūklī, viņiem ir vāji attīstīta prasme ieklausīties un reproducēt skaņu ar balsi. Ikdienas dzīvē viņi tikpat kā nedzird reālu cilvēka

dziedāšanu, jo „ģimenes ir kļuvušas mazākas, vecāki aizņemti darbā un bērns laiku pavada viens pats, ļoti bieži virtuālajā vidē, kas izslēdz dabas skaņu un dabīgas dziedāšanas iespējamību, izņemot *karaoke*.

Kora māksla ir viens no tiem veidiem, kas efektīvi veicina cilvēka pašrealizācijas iespējas mūzikas mācībā, īpaši pamatizglītības posmā, attīsta praktiskās dziedāšanas prasmes, prasmi ieklausīties, vienlaicīgi dzirdēt sevi un citus, reproducēt skaņu ar balsi.

Radošais prāts ir ļoti vērtīgs ieguvums savai profesionālai un personiskajai dzīvei. Ja cilvēkam piemīt radošs prāts, viņš var domāt par veidiem, kā mainīt apstākļus par labu sev, viņam ir iespēja mainīt pasauli. Saistot Hovarda Gārdnera (Gardner, 2006) aprakstītos piecus nākotnes prāta veidus ar mūzikas, kora dziedāšanas mācību vispārizglītojošā skolā, secinām, ka kora dziedāšanas disciplīna veicina visu piecu prāta veidu pielietojumu skolēna tālākai attīstībai (skat. 1.tabulu), veicinot kora dziedāšanas prasmes kā starpdisciplināras, personību attīstošas prasmes attīstību.

1.tabula

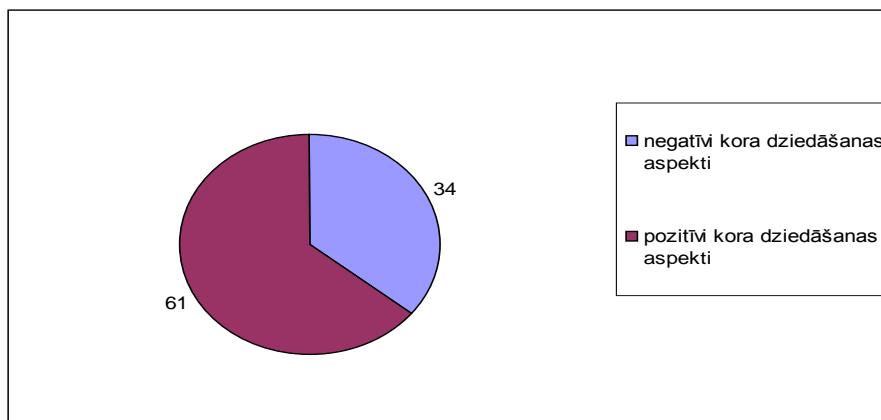
H. Gārdnera „Pieci nākotnes prāta veidi” saistība ar kompetencēm
kora dziedāšanas mācībā

H. Gārdners „5 nākotnes prāta veidi”	Kora dziedāšanas kompetences
Disciplinārais prāts - spēcīgs, bet parasti ne-intuitīvs domāšanas veids. Spēja koncentrēties un attīstīt dziļas zināšanas palīdzēs ikvienam izcelties savā jomā. Pētījumi rāda, ka eksperts kļūst pēc 10 darba gadiem vai 10000 stundām.	Kora dziedāšanā disciplinārais aspekts ieņem vienu no galvenajām vietām. Katra muzikālā materiāla (kora dziesmas) apguve pieprasa spēju koncentrēties un attīstīt specifiskas, kora dziedāšanai nepieciešamas zināšanas, prasmes un iemaņas, lai varētu sasniegt labu un izcilu rezultātu.
Sintēzes prāts - saprot, ka mūsdienās mēs visi esam pārsātināti ar informāciju. Sintēzes prāts ņem informāciju no dažādiem avotiem, saprot un novērtē šo informāciju objektīvi, un sintezē to kopā jaunos veidos. Prasme sintezēt šīs zināšanas var palīdzēt atrast dzīves jēgu un redzēt nākotnes vīziju. Sintēzes prāts apvienojumā ar papildu informāciju veicina dziļāku izpratni par pasauli.	Muzikālā materiāla (kora dziesmas) izpratne, interpretācija, ļauj sintezēt apgūstamo muzikālo materiālu (kora dziesmu) jaunā veidā, atbilstoši muzikālā materiāla vēsturiskajai koncepcijai vai radīt muzikālā materiāla (kora dziesmas) inovatīvu skanējumu, atbilstoši iecerētajai interpretācijai saistībā ar laikmeta un pasaules mūzikas attīstības tendencēm, tādējādi radot jaunu vīziju un dziļāku izpratni par kultūru.
Kreatīvs prāts iemieso eksaktās zinības un mākslu. Radoši cilvēki ir tie, kas nāk klajā ar jaunām lietām. Ja ideju vai produktu ir pārāk viegli pieņemt, tas nav radošs, ja tas nekad netiek pieņemts, tas ir tikai viltus piemērs. Radošums vienmēr tiek saukts par "domāšanu ārpus kastes".	Muzikālā materiāla (kora dziesmas) radošais izpildījums nekad nav vienāds ne emocionālā sprieguma ziņā, ne attiecībā pret muzikālā materiāla (kora dziesmas) izpildījuma laiku un veidu. Tas katru reizi ir individuāls un nav iespējams bez konkrētu zināšanu pielietojuma izpildījuma laikā.
Cieņpilns prāts atzīmē un atzinīgi vērtē atšķirību starp indivīdu un starp cilvēku grupām, cenšas izprast šīs atšķirības. Ar tehnoloģiju un komunikāciju attīstību, spēja saprast un cienīt citus cilvēkus, ir būtiska. Jo vairāk cilvēku es zinu, jo vieglāk ir uztvert un pieņemt tās vērtības, kas atšķiras no manējās.	Kora skanējumu veido katra korī dziedošā indivīda īpašās, neatkārtojamās balss īpatnības, temperaments, personības iezīmes, kas sakārtotas balsu grupās. Kopējam, labskanīgam skanējumam ir nepieciešams cienīt un rēķināties ar otra cilvēka balss, arī personības unikalitāti, jo mūzikas materiāla (kora dziesmas) veiksmīga interpretācija ir atkarīga no spējas sadarboties, savukārt, jo vairāk ir izpratnes par otra cilvēka vērtībām, jo veiksmīgāku sadarbību ir iespējams izveidot.

Ētikas prāts ietver augstāku abstrakciju. Domāšana ētiski ir nesavtīga iezīme. Jūs gūstat labumu, dzīvojot pasaulē, kurā cilvēki apzinās savu rīcību un rīkojas atbildīgi.	Ikviens kolektīvās muzicēšanas kolektīva dalībnieks (kora dziedātājs) apzinās, ka ir atbildīgs par atskaņojamās kora dziesmas labskanīgumu, veidojot to ar sava ķermeņa, arī balss fizisko un emocionālo gatavību.
--	--

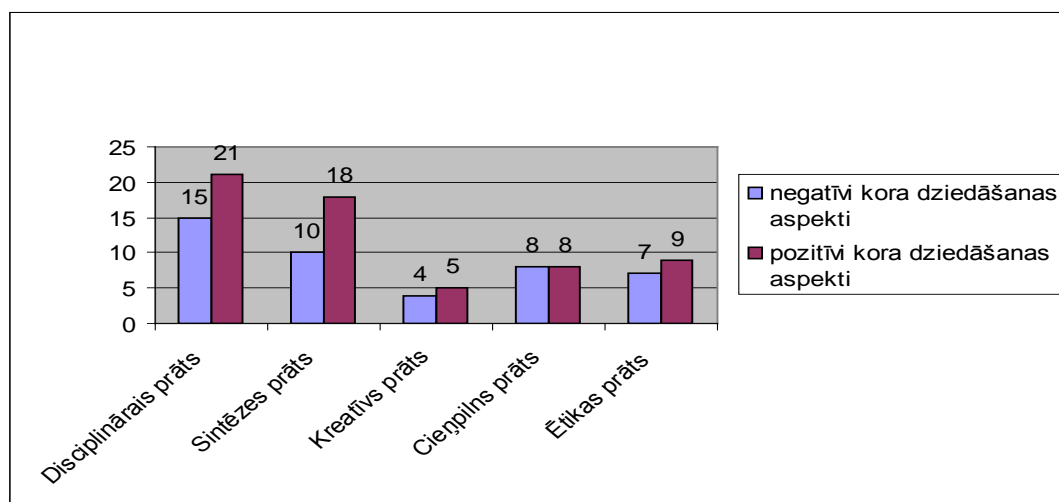
Pētījuma metodoloģija

Praktiskajā pētījumā izmantotās metodes: aptauja par kora dziedāšanas pozitīvajiem un negatīvajiem aspektiem. Pētījumā piedalījās 34 respondenti vecumā no 11 līdz 12 gadiem. Pētījums tika veikts ar mērķi izziņāt respondentu viedokli par kora dziedāšanas aktualitāti mūzikas mācībā. Respondenti: 5. un 6. klases skolēni, no kuriem 18 apmeklēja kora dziedāšanas nodarbības, bet 16 izvēlas neapmeklēt kora nodarbības. Aptaujā par attieksmi pret kora dziedāšanas nepieciešamību, katram respondentam tika lūgts nosaukt un pamatot viņaprāt esošos pozitīvos un negatīvos kora dziedāšanas aspektus. Analizējot aptaujas rezultātus, autore secina, ka katrs no 34 respondentiem ir atzīmējis vismaz vienu negatīvu kora dziedāšanas aspektu, bet pozitīvo aspektu atzīmēts ir vairāk (skat. 1.attēlu), kas liecina par respondentu pozitīvo attieksmi pret kora dziedāšanu.



1.attēls. Kora dziedāšanas pozitīvie un negatīvie aspekti

Turpmāk respondentu nosauktie kora dziedāšanas pozitīvie un negatīvie aspekti analizēti saistībā ar H. Gārdnera definētajiem „pieciem nākotnes prāta veidiem”. H. Gārdners uzskata, ka cilvēka attīstībai nākotnē nepieciešams apgūt piecus prāta veidus, lai turpmāk sabiedrība varētu attīstīties pilnvērtīgi. Analizējot katru skolēna nosaukto kora dziedāšanas pozitīvo un negatīvo aspektu skaitu saistībā ar H. Gārdnera uzskatiem (skat. 2.attēlu), redzam, ka vislielākā atšķirība respondentu viedokļos ir saistībā ar sintēzes prātu (8 viedokļi), kas liecina par to, ka skolēniem vēl nav pilnībā izveidojusies prasme sintezēt zināšanas un tas traucē redzēt savas iespējamās nākotnes vīziju, objektīvi novērtēt nākotnes perspektīvas, izaugsmes iespējas. Otra lielākā atšķirība starp pozitīvajām un negatīvajām atbildēm respondentu viedokļos ir saistīta ar disciplināro prātu. Vērtējumu atšķirība ir 6, kas iespējams ir saistīts ar 5. un 6. klases skolēnu vecumposma īpatnībām, pieaugošo vēlmi būt neatkarīgam savos spriedumos un pašam lemt par savas izglītības nepieciešamību un apgūstamā mācību satura pielietojamību.



2.attēls. Kora dziedāšanas pozitīvie un negatīvie aspekti saistībā ar H. Gārdnera „Pieci prāti nākotnei” koncepciju

Gūtos secinājumus pamato Ē. Ēriksona (Erikson, 1959) definētas cilvēka vecuma stadijas, kurās viņš uzsver skolēnu darbaprieku pretstatā mazvērtības izjūtai, darba identifikāciju pretstatā identitātes barjerai, īpaši atzīmējot skolēnu seksuālās identitātes veidošanos un eksistenciālu jautājumu „Kas es esmu, un kas es neesmu” nozīmīgumu.

Diskusija

Analizējot 2.tabulu, atklājas pretrunas starp skolēnu nosauktajiem negatīvajiem un pozitīvajiem kora dziedāšanas aspektiem.

Attiecībā uz disciplināro prātu kā pozitīvos aspektus skolēni min pamatprasmes, kuras kora dziedāšana attīsta vispirms: iemācīties dziedāt un attīstīt balsi, attīstīt muzikālo dzirdi. Tās arī ir primārās prasmes, kas ir aktuālas kora dziedāšanā. Savukārt, valodas attīstīšana ir sekundāra prasme, kas tiek veicināta līdztekus ar pamatprasmēm. Kā negatīvus aspektus skolēni min laika trūkumu (citi treniņi, neapmierina mēģinājumu grafiks), kas saistīts ar citām interesēm un prioritātēm, nepatiku pret dziedāšanu (nepatīk dziedāt korī, nepadodas dziedāšana), kas saistīts ar neapgūtām skaņas veidošanas un dziedāšanas pamatprasmēm un identitātes meklējumiem (grib būt laukā ar draugiem, grib vairāk brīva laika).

Analizējot skolēnu argumentus, kurus var attiecināt uz sintēzes prātu, redzam, ka kā negatīvie aspekti tiek minētas kakla sāpes, balss lūzums un tam sekojošās dziedāšanas grūtības – balss aizsmakums, grūtības kontrolēt balss reģistrus. Šīs negācijas saistītas ar radikālām ķermeņa pārmaiņām. Kā nākošo negatīvo aspektu jāatzīmē skolēnu viedoklis, ka ir daudz svarīgākas lietas par mūziku, kora dziedāšanu (ir vajadzīgākas lietas, mūzika neko neattīsta, manai nākotnei mūzikas izglītība nav vajadzīga), kas liecina, ka skolēniem un vecākiem ir maz informācijas par mūzikas mācības lietderības pētījumiem (Birzkops, 1999; Forgeard et al., 2008; Kraus & Chandrasekaran, 2010; Parbery-Clark & Strait, 2011; Hanna-Pladdy & MacKay, 2011; Piro & Ortiz, 2009 u.c.) Trešais negatīvais skolēnu arguments ir cieši saistīts ar disciplināro prātu, jo tā pamatā nav vēlmes darboties, taču šoreiz saistībā ar argumentāciju daudz mājas darbu, kas liecina par neprasmī plānot laiku un domāt par tām darbībām, kuras jāveic dziedāšanas laikā (ir nepieciešams domāt, kā ir jādzied). Arguments liecina, ka skolēns spēj izvirzīt iespējamo problēmas risinājumu, bet nespēj to īstenot dzīvē. Skolēnu nosauktie pozitīvie kora dziedāšanas aspekti norāda uz tām nākotnes perspektīvām, kuras iespējams sasniegt apgūstot kora dziedāšanu. Kā pirmais tiek atzīmēts sociālais motīvs, iespējas saistīt nākotni ar mūziku (var kļūt populārs, izcelties citu priekšā, iegūt labāku vērtējumu mūzikā), bet otrs izglītojošais motīvs – jaunas un interesantas dziesmas.

Kora dziedāšanas pozitīvo un negatīvo aspektu salīdzinājums
saistībā ar H. Gārdnera „Pieci prāti nākotnei” koncepciju

H. Gardners „Pieci nākotnes prāta veidi”	Skolēnu nosauktie negatīvie kora dziedāšanas aspekti	Skolēnu nosauktie pozitīvie kora dziedāšanas aspekti
Disciplinārais prāts	Neapmierina mēģinājumu grafiks Nepatīk dziedāt korī Gribas būt laukā ar draugiem Nepadodas dziedāšana (3) Citi treniņi (4) Gribas vairāk brīva laika (5)	Attīsta balsi (12) Iemāca dziedāt (7) Attīsta valodu Attīsta muzikālo dzirdi
Sintēzes prāts	Sāp kakls Lūzt balss, paliek grūti dziedāt Jādomā, kā dziedī Daudz mājas darbu (3) Ir vajadzīgākas lietas (2) Neko neatīsta Man tas nav vajadzīgs	Interesantas dziesmas Jaunas dziesmas (3) Vari kļūt populārs Iespējas kļūt par muzikantu Noderēs turpmāk Izcelties citu priekšā (3) Labāka atzīme mūzikā (8)
Kreatīvs prāts	Nepatīk repertuārs (2) Nepatīk dziedāt Garlaicīgi	Patīk mūzika (2) Patīk dziedāt (2) Rada gandarījumu
Cieņpilns prāts	Skolotāja personība Nepatīk sastāva maiņa Vecākie dara pāri Jaunākie neprot uzvesties (4) Nevēlos	Skolotāja personība (3) Iepazīties ar citiem (5)
Ētikas prāts	Ka daudzi neatbalsta (2) Jāuzņemas atbildība Ignorē citus Bezjēdzīga nodarbe (2) Liels nogurums pēc stundām	Konkursi (2) Dziesmu svētki (3) Koncertu iespējas (4)

Analizējot skolēnu viedokli saistībā ar kreatīvo prātu, secinām, ka skolēnu viedokļi ir pretēji (patīk dziedāt – nepatīk dziedāt). Saistībā ar H. Gārdnera darbu „Pieci prāti nākotnei”, un E. Ēriksona vecumposmu klasifikāciju, tas liecina par to, ka skolēni, kuri nepieņem kora dziedāšanu, nespēj gūt prieku no sava darba un ievērot darba disciplīnu līdz gūst panākumus. Vērojot mazu bērnu spēli, redzam, ka radošums nāk dabiski. Bet ja šāda iezīme nav izveidota skolēniem, labākais veids, lai sāktu, ir eksperimentēt, izmēģināt jaunas lietas, jaunus darbības veidus, nebaidoties, ka var neizdoties.

Cieņpilns prāts - viena no nākotnes cilvēka prāta iezīmēm, kuras aktualitāti un nepieciešamību mūsu sabiedrība izjūt jau tagad. Skolēnu atbildēs parādās gan kā pozitīvs, gan kā negatīvs aspekts attiecībā uz skolābiedriem, citiem kora dziedātājiem, kā arī uz skolotāja personību. Negatīvajos viedokļos atklājas nesaskaņas starp gados jaunākiem un vecākiem dziedātājiem, nespēja un/vai negribēšana pielāgoties citai videi (cits dziedātāju sastāvs), kā arī noraidoša attieksme pret citiem dziedātājiem, viņu vajadzībām. Savukārt kā pozitīvs aspekts tiek minēts jaunu draugu un paziņu atrašana, iepazīšana.

Izvērtējot respondentu atbildes saistībā ar ētikas prāta būtību, secinām, ka skolēnu negatīvajos viedokļos par kora dziedāšanu tiek izteikta nevēlēšanās uzņemties atbildību par kopējo kora dziedāšanas mācību procesu, arī kāpēc atbildība jāuzņemas man, ja citi to nedara (nevēlos uzņemties atbildību, citi arī neatbalsta, tā ir bezjēdzīga nodarbe, esmu noguris, man ir vienalga, ka notiek). Savukārt pozitīvais attiecībā uz ētikas prātu ir viedokļos, kas izsaka

prieku par iespēju uzstāties koncertos, konkursos, Dziesmu svētkos, tādējādi radot prieku citiem cilvēkiem un saglabājot kultūras tradīcijas.

Secinājumi

Kora dziedāšanas prasmju veicināšanas tendences saistībā ar H. Gārdnera „Pieci prāti nākotnei” koncepciju ļauj kora dziedāšanu skatīt kā vienu no personību attīstošiem faktoriem, kas ir saistīts ar visiem H. Gardnera definētajām nākotnei nepieciešamajiem prāta veidiem. Diskusijas rezultātā izkristalizējas secinājums, ka skolēnu viedokļi par kora dziedāšanas mācības lietderību skolā ir diametrāli pretēji saistībā ar H. Gārdnera aprakstītajiem kreatīvo prātu, cieņpilno prātu un ētikas prātu, tādējādi izsakot patiku vai nepatiku pret kora dziedāšanas mācību, izpratni vai neiecietību pret citu skolēnu vajadzībām, vēlmi uzņemties atbildību par kopējo mērķi vai vienaldzību par sasniedzamo rezultātu.

Skolēnu izteiktais viedoklis saistībā ar disciplināro prātu, sevī ietver apgūtas vai neapgūtas dziedāšanas prasmes. Kā rezultātā veidojas citas intereses, iespējams gan pozitīvas, gan negatīvas, saistībā ar skolēna identitātes meklējumiem.

Analizējot skolēnu izteiktos viedokļus par kora dziedāšanas mācību saistībā ar sintēzes prātu, varam secināt, ka šajā aspektā skolēnu viedokļi ir visdažādākie. No kuriem negatīvie viedokļi vēsta par fizioloģiskām pārmaiņām skolēna organismā un nepietiekamo informāciju par mūzikas nozīmi personības attīstībā. Pozitīvie aspekti liecina, ka skolēni apzinās iespējas, kuras sniedz kora dziedāšana.

Literatūra un avoti

1. Birzkops, J. (1999). *Muzicēšana kā labākā intelektuālo spēju attīstītāja* [Music playing as the best way to developed intellectual abilities]. Rīga: Zvaigzne ABC.
2. Erikson, E. H. (1959, 1980). *Identity and the Life Cycle*. Norton & Company, Inc.
3. Gardner, H. (2006). *Five Minds for the Future*. Boston: Harvard Business school press.
4. Gumm, A. J. (1993). The development of a model and assessment instrument of choral music teaching styles. *Journal of Research in Music Education*, 41 (3), 181 – 199.
5. Forgeard, M., Winner, E., Norton, A., & Schlaug, G. (2008). Practicing a musical Instrument in Childhood is Associated with Enhanced Verbal Abilities and Nonverbal Reasoning. *PLoS ONE*, 2008; 3 (10). E3566 doi: [10.1371/journal.pone.0003566](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0003566).
6. Hanna-Pladdy, B. & MacKay, A. (2011). The relation between instrumental musical activity and cognitive aging. *Neuropsychology*, 2011, doi: [10.1037/a0021895](https://doi.org/10.1037/a0021895).
7. Kraus, N. & Chandrasekaran, B. (2010). Music training for the development of auditory skills. *Nature Reviews Neuroscience*, Jūl 20, 2010.
8. Parbery-Clark, A., Strait, D.L., Anderson, S., Hittner, E., & Kraus N. (2011). Musical Experience and the Aging Auditory System: Implication for cognitive Abilities and Hearing Speech in Noise. *PLoS ONE*, 2011; 6 (5): E18082 doi: [10.1371/journal.pone.0018082](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0018082).
9. Piro J.M. & Ortiz (2009). The effect of piano lesson on the vocabulary and verbal sequencing skills of primary grade students. *Jornal Psychology of music*, 16th March 2009.

INDIVIDUALIZĒTAS PIEEJAS JAUNIEŠIEM NOZĪME VOKĀLĀ ETALONA IZVĒLĒ DZIEDĀŠANAS MĀCĪBU PROCESĀ

Significance of Individualized Choice of Vocal Role-Model for Vocal Training of Young Singers

Zigrīda Krīgere

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

Abstract. *The article addresses one of vocal coaching problems – individualized approach for young singers when choosing vocal role-model. Author states that this topic is not sufficiently explored in Latvia. The interest has been stimulated by a performance heard by the author. This performance left the author deeply impacted and even created a desire to copy it. These first impressions were the basis on which a singer can build up his or her personal aesthetics or develop his vocal role-model. Article contains autobiographical artist experiences, interview with opera singer K. Zarinu and academic reports on intuition, empathy, idiomotorics. During the course of the research author has employed methodical materials, personal experience and observations from pedagogical practice.*

Keywords: *academic singing, vocal intuition, vocal role-model, vocal training.*

Ievads

Vokālā māksla savā attīstībā balstās uz atsevišķu izcilu personību sasniegumiem un atklājumiem, kuri pakāpeniski tiek pārņemti, pilnveidoti un ieviesti nozares pedagoģijā un metodikā. Atsevišķa subjektīva pieredze šajā procesā kļūst par objektīvu kolektīvu pieredzi. Tādā veidā ir kvalitatīvi mainījušās gandrīz visas vokālās mākslas komponentes. Te varam minēt balsis diapazonu, dinamiku, virtuozitāti, izteiksmīguma pakāpi utt. Nemainīga ir palikusi vēlme pēc balsis emocionālā iedarbīguma, kas ir bijusi un ir nozīmīgākā komponente neatkarīgi no laikmeta, žanra un auditorijas. Emocionālais iedarbīgums ir palielošākā vērtība, jo piekļūst dziļākajiem apziņas slāņiem, radot bieži pat neapzinātu priekšstatu par ideālo jeb etalonskanējumu, kas kļūst par atskaites punktu turpmākajam subjektīvajam vērtējumam.

Praktiski katra studējošā interese par vokālo mākslu ir ietekmējis kāds sākotnēji dzirdēts dziedājums, kurš ir radījis pietiekami lielu ar katarsi salīdzināmu emocionālu satricinājumu un izraisījis vēlmi to atdarināt vai tam līdzināties. Bieži saskaramies ar līdzilvēku atmiņām par mātes dziedāto šūpuļdziesmu, par skolotājas paraugu vai par kādā koncertā dzirdētu balsi, kas ir atstājusi neizdzēšamas pēdas. Agrīnā vecumā gūtie iespaidi parasti neatbilst realitātei un, ja izdodas vēlāk saskarties ar šo pašu izpildījumu audio variantā, liek to izvērtēt daudz kritiskāk. Tomēr šie pirmie iespaidi ir pamats, uz kura cilvēks būvē savu izpratni par pareizu un estētiski skaistu dziedājumu jeb rada savu vokālo etalonu.

Neapzinātie, zemapziņā uzkrātie iespaidi var ietekmēt dziedāšanas mācību procesu gan pozitīvā, gan negatīvā veidā. Ja zemapziņā ir nofiksējies akadēmiskajam dziedājumam atbilstošs vokālais etalons, jauniešiem viegli pieņem pedagoga piedāvāto skaņveides modeli. Ja šis skaniskais priekšstats atšķiras, mācību process var būtiski sarežģīties un progress iestāsies tikai mainoties vokālajam etalonam. Priekšstats par ideālo skanējumu rosina zemapziņu analizēt, vai paša radītais vokāls atbilst šim etalonam vai nē, tādējādi izjutot apmierinājumu par paveikto vai arī sarūgtinājumu par esošā snieguma neatbilstību vēlamojam.

Pētījuma gaitā autore pievēršas arī vokālās intuīcijas jautājumam, jo uzskata to par neizdiskutētu profesionālajā vidē un bieži pārprastu.

Pētījuma mērķis. Aktualizēt individualizētas pieejas jauniešiem nozīmi vokālā etalona izvēlē dziedāšanas mācību procesā.

Pētījuma uzdevumi:

1. Definēt vokālā etalona jēdzienu.

2. Definēt vokālās intuīcijas jēdzienu.
3. Noteikt faktorus, kuri ietekmē atbilstoša individualizēta vokālā etalona priekšstata izveidi.
4. Izanalizēt vokālās intuīcijas un pareizi izvēlēta vokālā etalona lomu dziedātāja balss attīstībā.
5. Izanalizēt vokālā pedagoga ietekmi uz audzēkņa individualizēta vokālā etalona izveidi.
6. Vērst vokālo pedagogu uzmanību uz iespējamajiem riskiem un ātrāku progresu veicinošiem apstākļiem darbā ar audzēkni.

Materiāli un metodes

Rakstā izmantoti autobiogrāfiski mākslinieku dzīves apraksti, intervija ar ilggadējo operas solistu Kārli Zariņu, interneta resursi, pētījumi par intuīciju un tās ietekmi, pētījumi par empātijas dabu, ideomotorikas izpausmēm un citām ar cilvēka fizioloģiju un psiholoģiju saistītām parādībām, kā arī vokālās metodikas materiāli, autores personiskā skatuves darba pieredze un pedagoģiskās prakses novērojumi. Rezultāti atlasīti atbilstoši vokālā darba specifikai un referāta tēmai. Izmantota literatūras teorētiskās analīzes metode, diskusiju metode, aptauja, daļēji strukturētās intervijas metode.

Vokālajā pedagoģijā un metodikā ar jēdzienu vokālais etalons saskaramies reti, daudz biežāk kā veiksmīga vokālā darba atslēga tiek atzīmēta audzēkņa vokālā intuīcija, ar to apzīmējot audzēkņu spējas apgūt pareizas skaņveides principus, emocionāli patiesi atklāt skaņdarba saturu un tēlu, veidot muzikāli iedarbīgu frāzējumu. Tomēr pētījuma autore ir saskārusies ar problēmu, ka starp vokālajiem pedagogiem nav precīzas un vienotas izpratnes par to, kas ir šī bieži piesauktā vokālā intuīcija, kas to izsauc, attīsta vai traucē. Visbiežāk dominē vispārīgs skaidrojums, kurš parasti tiek noslēgts ar domu – vokālā intuīcija indivīdam vai nu ir, vai nu tās nav.

Intuīcijai izsenis ir pievērsta pastiprināta uzmanība. Jau 300 gadus pirms mūsu ēras noskanējušais Sirakūzu Arhimēda izsauciens *Eureka!* ir kļuvis par savdabīgu apzīmējumu pieņemšanai intuīcijas uzplaiksnījumam, kas atklājis ilgi meklētu atbildi vai sarežģītas problēmas risinājumu. Darvina, Einšteina, Mendeļejeva, Marijas Kirī u.c. cilvēces gaišo prātu ģeniālie intuīcijas uzplaiksnījumi ir kļuvuši par daudzu zinātnieku pētījumu objektiem.

Vācu pētnieks Kurts Teperveins (Kurt Teperwein) savā grāmatā *Superintuīcija* piedāvā šādu intuīcijas skaidrojumu: „*Intuīcija ir sensibilitāte, iejušanās spējas, nojauta, neapzināta uztvere, radošas idejas, kreativitāte*” (Teperveins, 1999: 17). Latviešu valodas vārdnīcā intuīcija tiek definēta kā „*nojauta, instinktīva saprašana, kas balstīta uz neapzinātu pieredzi*” (Grase, 1987: 298).

Vēsturiski pazīstamākais un piesauktākais vokālās intuīcijas piemērs vokālajā mākslā parasti tiek saistīts ar izcilā itāļu dziedoņa Tita Rufo vārdu. Sava pirmā operas izrādes apmeklējuma laikā viņš bija guvis tik ārkārtīgi spēcīgu līdzpārdzīvojumu, ka, atgriežoties mājās pēc izrādes, esot intuitīvi spējis atdarināt tikko dzirdēto vokāli tehnisko izpildījuma manieri un pārsteidzis visus klātesošos ar tembrāli noformētu, spēcīgu tenora balsi: „Tiklīdz bijām iegājuši istabā, lūdzu brāli atkārtot uz flautas serenādi. [...] Neapzināti, nejuzdams, ko daru, iededzies sajūsmā, flautas pavadījumā sāku dziedāt. Biju jau nonācis līdz pašām serenādes beigām, un balss man skanēja arvien drošāk, skanēja tik neparasti skaistā, stihiska spēka pilnā tenorā, ka mēs ar brāli saskatījāmies, abi vienlīdz pārsteigti. [...] Kad beidzu dziedāšanu, kaimiņmājās dzirdēju aplausus un pat “bravo” saucienus” (Rufo, 1971: 66). Vēlākajos gados, tikai vērojot un klausoties baritona Orestes Benedeti (Oreste Benedetti 1872 – 1917) dziedāšanu, Rufo intuitīvi bija ieguvis lielisku baritonālu balss skanējumu: „Man iegribējās māžojoties atveidot dziedoņa spēcīgo balsi, un pēkšņi ne pa jokam, bet īstenībā no krūtīm man izlauzās varena un plaša balss. [...] Turpināju dziedāšanu, cenzdamiem skaņu

pastiprināt un paplašināt ar paņēmienu, ko teātra žargonā dēvē par dziedāšanu “maskā”. Aiz prieka pilnīgi pazaudējis galvu, es pastiprināju skaņu, līdz tā sasniedza neiedomājamu spēku” (Rufo, 1971: 87). Interesanti pieminēt, ka Tita Rufo savukārt kalpoja par vokālo etalonu Latvijas Nacionālās operas izcilajam premjeram baritonam Pēterim Grāvelim (1919 - 1995).

Par ļoti spilgtu vokālās intuīcijas paraugu Latvijas operā var uzskatīt Ādolfu Kaktiņu (1885 - 1965). Atmiņu grāmatā „Mans Baltais nams” Mariss Vētra (1901 - 1961) raksta: „Ādolfam Kaktiņam nekas nebija kāda cita iemācīts vai attīstīts. Viss, kas viņam bij, bij – viņa paša izveidots. Tikai Dievs viņam ir palīdzējis. Nekad neesmu redzējis viņu pie darba citādi kā mēģinājumos un izrādēs. Darba vietu viņam aizstāja – intuīcija. Viņa intuīcijai bija reti sastopama talanta pazīmes” (Vētra, 1991: 233).

Analizējot minēto T. Rufo piemēru, saskaramies ar apzināta ļoti konkrēta vokālā etalona ietekmi, kā arī spilgti izteiktu ideomotoriku, kas precīzi iedarbinājusi vokālā iesaistītos muskuļus un rezonatorus, kopējot dzirdēto paraugu – T. Rufo gadījumā operā dzirdēto tenoru un vēlāk baritonu Benedeti. Savukārt Ā. Kaktiņa gadījumā varam runāt par neapzinātu, no dažādiem vokālajiem iespaidiem kompilētu vokālo etalonu, kurš acīmredzot pakāpeniski veidojies dziedoņa zemapziņā.

Vokālais etalons, līdzīgi vokālajai intuīcijai, kā vienots jēdziens nav definēts Latvijas enciklopēdijās, tādēļ autore izmanto skaidrojošās vārdnīcas piedāvāto formulējumu „etalons – mēra paraugs, parauga mēraparāts” (Ēdelmane, 1987: 214), atzīstot, ka vokālais etalons varētu kopumā būt identificēts ar jēdzienu ideāls vokālais paraugs jeb priekšstats.

Krievu vokālā pedagoga un metodiķa Viktora Jemeljanova skatījumā no vokālā etalona tiek atvasināts „precīzs regulējošais tēls, kurš sinhroni palaiž darbā uzreiz (!) visus balss radīšanas procesā iesaistītos muskuļus un (atgādinu!) pārsvarā principiāli neapjaustos. Bet tā kā ķermenis ir vienots, šo muskuļu darbs un šī darba radītais aerodinamiskais, akustiskais, vibrācijas process pastarpināti atspoguļojas uz apjaustajiem muskuļiem propriocepcijas veidā un iziet apziņā vibrocepcijas, barorecepcijas veidā. [...] Ķermeņa audu vibrācija, gaisa spiediens dobumos un dzirdes uztvere. Tas viss tūlīt pat tiek samērots ar regulējošo tēlu, kā rezultāts ar programmu, kura tūdaļ tiek koriģēta” (Емельянов, 2007: 69).¹

Visi minētie piemēri attiecas uz zemapziņā esošā vokālā etalona pozitīvo ietekmi. Tomēr jāatzīst, ka lielākajai daļai vokālo mākslu apgūstošo jauniešu zemapziņā ir nostiprinājies akadēmiskajai dziedāšanai neatbilstošs vai deformēts vokālais etalons, kurš bieži nevis palīdz, bet pat traucē apmācības procesā.

V. Jemeljanovs brīdina par iespējamajām problēmām, ja pedagogam un dziedāšanu apgūstošajam jauniešim nav vienotas izpratnes par vēlamo vokālo rezultātu: „Vokāli pedagoģiskās sadarbības organizācijā audzēkņa un skolotāja etalona regulārai precizēšanai un saskaņošanai būs izšķiroša nozīme. Etalonu nesakrītība var izraisīt nesaprašanos ne tikai līmenī “kas ir labi un kas ir slikti”, bet arī daudz šaurākā nozīmē, kā piemēram, balss raksturs viena tipa ietvaros. Precizēšu: gan skolotājs, gan skolniece, piemēram, piekrīt, ka skolniecei ir soprāna balss, bet skolniece par savu etalonu izvēlas dziedātājas ar dramatiskām balsīm, bet pedagogs uzskata, ka etalonskanējumam vajadzētu būt liriskam. Kamēr viņi savstarpēji nenoskaidros pretrunas būtību un neatradīs kompromisa variantu, lieta nevirzīsies, skolotājs

¹ „Верный регулировочный образ синхронно запускает в работу сразу (!) все мышцы, участвующие в голосообразовании и (напомню!) в подавляющем большинстве принципиально неосознаваемые. Но поскольку тело едино, организм целостен, работа этих мышц и порождаемых этой работой аэродинамических, акустических, вибрационных процессов косвенно отражается на осознаваемых мышцах в виде proprioцепции и выходит в сознание в виде vibrocepции, барорецепции.[...]Все это тут же сопоставляется с регулировочным образом, как результат с программой, которая тут же корректируется.” (Емельянов, 2007: 69).

visu laiku pārmetīs audzēknei forsēšanu, bet audzēkne uzskatīs, ka viņu mākslīgi “atvieglina”, neļaujot dziedāt uz ”dziļas elpas” (Емельянов, 2007: 25).²

Jāzēpa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas ilggadējais vokālais pedagogs, profesors Kārlis Zariņš atzīst, ka viņa pedagoģiskajā praksē ar vokālo intuīciju apdāvināti bijuši apmēram 25 % no uzņemtajiem akadēmijas studentiem. Profesors piešķir ļoti augstu vērtību vokālās intuīcijas spējai, attiecinot to galvenokārt uz muzikalitāti un tembrāli skaistu skaņveidi (Intervija ar Kārli Zariņu, 2011).

Rezultāti

Vokālā intuīcija ir ar attīstītu idiomotoriku apveltīta indivīda spēja uz zemapziņā saglabātu vokālās pieredzes un emocionāli iedarbīgu priekšstatu kopuma bāzes radošā darbībā paātrināti un kvalitatīvi realizēt vokāli mākslinieciskos uzdevumus. Jo darbīgāka un radošāka ir par emocionāliem pārdzīvojumiem un to kopīgošanu/vispārināšanu atbildīgā labā smadzeņu puslode, jo aktīvāk izpaužas audzēkņa spējas un individualizētāks ir vokālais etalons. Zemapziņa, holistiski un radoši apstrādājot informāciju, saskaņā ar iekšēji apstiprināto vokālo etalonu, var automātiski iedarbināt neapjaustos vokālos resursus, kas vēl iztrūkst konkrētā dziedātāja iepriekš apgūtajā dziedāšanas sistēmā. Līdzīgā veidā mēs spējam uzminēt vārdus, kuros iztrūkst viens vai vairāki burti.

Pamatojoties uz šo skaidrojumu var tikt labāk izprasts atsevišķu apdāvinātu indivīdu vokālās attīstības straujais lēcienuveida raksturs, kuru dažreiz nepamatoti mēdz saistīt ar mistiku un neizskaidrojamu prāta apgaismi. Īstais iemesls ir precīzi uztverts un individualizēts vokālais etalons, kura skaniskā realizācija notiek, iedarbinot caur ideomotoriku apjaustos muskuļus un aktīvi, emocionāli, brīvi iesaistoties dziedāšanas procesā.

Nav noliedzams, ka labu dziedoņu priekšnesumu un ierakstu klausīšanās, kā arī vērošana ir uzskatāma par nozīmīgu mācību procesa sastāvdaļu. Nebūtu vēlams, kā savu vokālo etalonu izvirzīt vienu atsevišķu cilvēku, jo tas var draudēt ar kritiski neizvērtētu kopēšanu bez jaunrades un paša dziedātāja individualitātes tālākās attīstības. Tādēļ būtiski ir iepazīties ar daudzām interpretācijām un veikt analīzi, kas palīdzēs prātā izkristalizēties vērtīgākajai informācijai, atmet nevajadzīgo vai aizvietot to ar kvalitatīvāku. Neapšaubāmi gala rezultātam ir jābalstās dziedātāja paša emocionālajā pieredzē un izjūtās, kas ļaus balsij iekrāsoties tikai šim dziedātājam raksturīgās tembrālās nokrāsās.

Jāņem vērā, ka ne tikai vokālo mākslu apgūstošajam jaunietim, bet arī vokālajam pedagogam ir jābūt skaidrai izpratnei par audzēknim piemērotāko vokālo etalonu. Lai jaunietim un pedagogam veidotos savstarpēja sapratne un tiktu izvirzīts vienots mērķis, ir jābūt vienotai izpratnei par konkrētajam indivīdam piemērotu (individualizētu) vokālo etalonu. Tādēļ liela nozīme ir līdzvērtīgai koleģiālai sadarbībai, kurā notiktu atklātas, ieinteresētas un labvēlīgas diskusijas.

Problēmas var rasties arī tad, ja pedagogs tiražē tikai vienu savā zemapziņā iekodētu vokālo etalonu. Dažkārt tas notiek ar patiešām labiem, augstas klases dziedātājiem, kuriem ir ļoti spilgti individualizēts paša vokālais etalons, kuru pedagogs cenšas piemērot visiem

² „В организации вокально-педагогического взаимодействия выбор, регулярное уточнение и согласование эталонов ученика и учителя будут иметь решающее значение. Не совпадение эталонов может привести к нарушению взаимопонимания не только на уровне „что такое хорошо и что такое плохо”, но и в более узком плане, как например, характер голоса внутри одного типа. Уточню: и учитель, и ученица, к примеру, согласны, что ученица обладает голосом сопрано, но ученица избирает для себя в качестве эталона певиц с драматическими голосами, а педагог считает, что эталонное звучание должно представляться как лирическое. Пока они не выяснят между собой суть противоречия и не найдут компромиссный вариант, дело не пойдет, учитель будет все время обвинять ученицу в форсировании, а ученица будет считать, что ее искусственно „облегчают”, не позволяя петь „на глубоком дыхании””. (Емельянов, 2007: 25).

saviem audzēkņiem. Šeit ir pamats populārajai atziņai, ka ne katrs labs dziedātājs spēj būt arī labs pedagogs. Vēsture liecina, ka pat viens no pasaules izcilākajiem tenoriem Enriko Karūzo nav spējis sagatavot skatuves darbam nevienu savu audzēkni.

Lai sekmīgi īstenotu vokālā pedagoga uzdevumus ir nepieciešamas ne tikai zināšanas un iepriekš uzskaitītās spējas, bet arī izcila empātijas spēja. Tā ļauj iejusties jaunieša emocijās un palīdz uztvert sīkāko vokālo vai fizisko diskomfortu, kas varētu dziedājumu padarīt samākslotu un nedabisku, tādējādi apturot vokālo attīstību. Pedagoga uzdevums ir palīdzēt jauniešiem uztaustīt tieši viņam nepieciešamo vokālo etalonu, kurš var tikt elastīgi izmainīts atbilstoši iegūtajām prasmēm, mūzikas žanram un konkrētajai nepieciešamībai.

Par iedarbīgu uzskatāma pedagoga spēja ne tikai izskaidrot vēlamu rezultātu un prasības, bet arī demonstrēt to ar savu balsi. Lai noskaidrotu dziedāšanas prasmi apgūstošu jauniešu viedokli, autore veica aptauju, kurā tika lūgts atbildēt uz 3 jautājumiem:

1. Vai vokālo nodarbību laikā vēlaties regulāri saņemt no pedagoga metodisku skaidrojumu attiecībā uz vēlamu balss skanējumu?
2. Vai uzskatāt par nepieciešamu nodarbībās dzirdēt vokālā pedagoga paraugdemonstrējumu vai pieļautās vokālās kļūdas atdarinājumu?
3. Vai uzskatāt, ka vokālajam pedagogam ir tikai jānorāda uz nodarbībā pieļautajām vokālajām un muzikālajām kļūdām, ļaujot dziedātājam daudzkārtēju mēģinājumu laikā pašam atrast sev ērtāko un vienlaikus pedagogam pieņemamu dziedāšanas veidu?

Autores veiktajā aptaujā tika iekļauti 10 dziedāšanas prasmi apgūstoši jaunieši no JVLMA vokālās nodaļas un 10 Swedbankas kora jaunie dziedātāji. Regulāru metodisku skaidrojumu vēlējās dzirdēt 6 JVLMA studenti un 8 kora dalībnieki. Pilnīgi visi no aptaujātajiem 20 dalībniekiem atzina, ka vēlās dzirdēt pedagoga paraugu, lai labāk izprastu vokālo uzdevumu, kaut gan 3 no dalībniekiem (koristi) nevēlējās dzirdēt savas kļūdas atdarinājumu. Uz trešo jautājumu tika saņemtas tikai negatīvas atbildes, kaut gan autore praktiskā darbā arī starp aptaujātajiem jauniešiem ir bieži novērojusi vēlmi strādāt haotiski, bez analīzes un apzinātas koncentrēšanās uz mērķi.

Jāpiemin, ka 17., 18. gs. vokālās skolas balstījās praktiski tikai uz empīriskām mācīšanas metodēm. Strādājot tikai tādā veidā ir jāreķinās ar iespēju, ka audzēknis var sākt akli kopēt pedagoga balsi, kas iespējams jau ir zaudējusi savas iepriekšējās kvalitātes vai ir audzēknim neatbilstoša. Lai izvairītos no šādām problēmām, pedagogam ir jāspēj pievērst jaunieša uzmanību konkrētai vokālā procesa detaļai – rezonanses vietai, frāzējumam, elpas plūdamam, balstam utt.

Secinājumi

1. Vokālais etalons ir apzināts vai neapzināts zemapziņā fiksēts emocionāli iedarbīgs skanisks priekšstats, ar kuru saistās konkrētā indivīda izpratne par pareizu un estētiski skaistu dziedājumu.
2. Individualizēts vokālais etalons ir konkrēta indivīda balss tipam atbilstošs skaniskais priekšstats, kurš tiek uzstādīts kā personiskais mērķis un atskaites punkts.
3. Vokālā intuīcija ir ar attīstītu idiomotoriku apveltīta indivīda spēja uz zemapziņā saglabātu vokālās pieredzes un emocionāli iedarbīgu priekšstatu kopuma bāzes radošā darbībā paātrināti un kvalitatīvi realizēt vokāli mākslinieciskos uzdevumus.
4. Faktori, kuri ietekmē vokālo intuīciju:
 - attīstīta tēlainā domāšana;
 - attīstīta, dabiska, kontrolējama emocionalitāte;
 - empātijas spēja;
 - attīstīta idiomotorika;
 - vokālais etalons;

- interese par vokālo mākslu, izrāžu, koncertu apmeklējumi;
 - audio / ierakstu klausīšanās un vērošana;
 - internetā pieejamo resursu analīze;
 - vokālās mākslas apguve;
 - radoša darbība.
5. Lai izveidotu zemapziņā atbilstoša individualizēta vokālā etalona priekšstatu studējošajam ir jāspēj:
- izvērtēt savas balsis vokālās kvalitātes;
 - kritiski izvērtēt savas balsis tipam atbilstošus vokālos paraugus;
 - izdalīt atsevišķas detaļas no kopējā vokālā snieguma;
 - iejusties citu dziedātāju fiziskajās un emocionālajās izjūtās;
 - domās atkārtot vokālo skaņdarbu, spēt iztēloties atbilstošu fiziskā ķermeņa darbību, izjūtot enerģijas pieplūdumu konkrētās muskuļu grupās.

Literatūra un avoti

1. Ēdelmane, I. Grase, I. (1987). *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots.
2. *Intervija ar Kārlī Zariņu*. (2011. g. 21. martā). Pier. Z. Krīgere/ diktofona ieraksta atšifrējums.
3. Rufo, T. (1971). *Manas dzīves parabola*. Rīga: Liesma.
4. Teperveins, K. (1999). *Super intuīcija*. Rīga: Solvita.
5. Vētra, M. (1991). *Mans Baltais nams*. Rīga: Teātra anekdošu apgāds.
6. Емельянов, В. (2007). *Развитие голоса. Координация и тренинг*. Санкт-Петербург: Лань.

ELEMENTĀRĀS MUZICĒŠANAS NODARBĪBAS BĒRNU KOMUNIKĀCIJAS PRASMJU PILNVEIDOŠANĀ

Possibilities of Elementary Musical Lessons for Children Communication Skills

Sandija Kušnere

Latvijas Universitāte PPMF, Jūrmalas gatve 74/76, Rīga, Latvija,
e-pasts: sandija.kusnere@inbox.lv

Abstract. *Object of the paper - explore the possibilities of musical lesson for the child for communication skills. The paper was used for theoretical method - analysis of scientific literature and empirical research method – pedagogical observations of individual and group lessons. Theoretically and practically explored and described possibilities of music lessons for communication skills.*

The author main conclusions of the study: 1. By participating in the musical play, children are encouraged musical hearing, physical coordination, language development, emotional and social development, communication and independence skills, etc. 2. When creating classes models to integrate all the musical creativity components (singing, musical hearing, instrument performance, listening to music and musical play) according to the child's level of development, which is found in the cooperation process. Then the children are motivated to participate in their own musical improvisations through which benefits their musical development and communication skills. 3. Working in the music developed models child learn new characters and concepts, learn to listen and rely on emotional song with likes and dislikes, developing musical and timbral hearing, and the metro rhythm. It also contributes to thinking, imagination, language development, speech understanding, communication skills, physical coordination, ability to independently develop creative musical improvisation, and gradually formed the experience of the music world.

Keywords: *activity and interaction, children, communication, environment, music making, musical development, playing and movement, toy.*

Ievads

Pētījuma tēmas izvēli ir noteikušas nepietiekami apzinātas pedagoģiskās iespējas veicināt bērnu komunikatīvo prasmju attīstību sociālās aprūpes iestādēs organizētajās mūzikas nodarbībās. Arī sociālās aprūpes institūciju specifika nosaka šajās institūcijās esošajiem bērniem daudz biežāk diagnosticējamu kavētu vai traucētu veiksmīgu un vecumposmam atbilstošu komunikatīvo prasmju attīstību. Pētījuma jautājums: Kādas ir mūzikas skolotāja iespējas komunikācijas prasmju pilnveidošanā bērniem līdz trīs gadiem?

Pētījums aktualizē elementārās muzicēšanas nodarbības nozīmi komunikācijas prasmju pilnveidošanā bērniem līdz trīs gadiem. Tie ir bērni, kuri nevar dzīvot savās ģimenēs dažādu iemeslu dēļ, un viņiem nepieciešams palikt ilgstošā sociālās aprūpes institūcijā, līdz tiek pieņemts lēmums attiecībā uz viņa nākotni.

Pētījumā tiek aprakstīts elementārās muzicēšanas nodarbības process, t.i., bērna pašaktivitāte, rotaļlietu izvēle, kustības, vide un pedagoģiskie novērojumi – uzdevumu daudzveidība, bērnu motivācija, emocionālā un sociālā attīstība. Jo strādāju jau vairākus gadus kā muzikāli attīstošais speciālists gan individuāli, gan grupās pa trim, četriem bērniem. Darba gaitā autore ir konstatējusi, ka muzikālā valoda ir cieši saistīta ar runas sapratni, valodas un komunikācijas attīstību un to ciešu mijiedarbību.

Pētījuma bāze: desmit bērni no 10 – 18 mēnešiem; desmit bērni no 18 – 24 mēnešiem un desmit bērni no 24 – 36 mēnešiem.

Pētījums tiek veikts teorētiskā un empīriskā līmenī, lai izveidotu un izstrādātu elementārās muzicēšanas nodarbības atbilstīgi bērnu komunikācijas prasmju pilnveidei un to ieviešanai sociālās aprūpes institūcijā. Pētījumā tiek pielietota teorētiskā metode - zinātniskās literatūras analīze un pētījuma empīriskā metode – pedagoģiskie novērojumi individuālās un grupu nodarbībās ar bērniem sociālā aprūpes institūcijā. Šajā pētījumā tiek teorētiski

aprakstītas elementārās muzicēšanas nodarbības komunikācijas prasmju pilnveidošanā bērniem līdz trīs gadiem.

pētījuma tēma ir pētniecības vērtā, jo pedagoģiskā darbība komunikācijas prasmju pilnveidē, konkrēti bērniem līdz trīs gadiem Valsts sociālās aprūpes institūcijā, ir aktuāla tieši Latvijas kontekstā, jo šī tēma Latvijā vēl nav izpētīta un jāveic gan mūzikas pedagoģijas, speciālās pedagoģijas, attīstības psiholoģijas un logopēdijas starpdisciplinārs pētījums – vairāku zinātņu mijiedarbība un to tālāka attīstība.

Elementārā muzicēšana

Autore ir novērojusi, ka mūzika mūsu dzīvē ir ievīta ļoti organiski un to izzināšanai un apgūšanai bērnam raksturīgi uztvert ar visām maņām, pašam darbojoties, gūt pieredzi, kā arī paust to citiem. Tāpēc ir svarīgi izprast elementārās muzicēšanas nozīmīgumu nodarbībās, jo muzikālā valoda ir informācija, kuru bērns ar domāšanas palīdzību sasaista ar kustību, runu, emocijām, rotaļu un citam darbībām.

Elementārās muzicēšanas galvenais praktiskais mērķis – veidot bērnos sākotnējās iemaņas un prasmes caur radošu muzicēšanu. Pedagoga uzdevums pēc iespējas vairāk ar bērniem iesaistīties un līdzdarboties muzikālajās rotaļās; runāt, stāstīt un iepazīstināt ar muzikālo raksturu, muzikālo tēlu un noskaņu, lai bērniem tiktu veicināta valodas prasmes, runas un komunikācijas attīstība.

Elementārās muzicēšanas pamatā ir vienkārši, bērnu attīstībai atbilstoši, uzdevumi. Šī ir metode, kuru izstrādājusi un aprakstījusi Dr. paed. Tatajana Tjutjunnikova no Maskavas divās no savām grāmatām - *Elementārā muzicēšana* (2005) un *Simts muzikāli noslēpumi bērniem* (2003). Tajā tiek integrēti pirmsskolas izglītības muzikālās attīstības komponenti: dziedāšana, instrumentu spēle, muzikālā dzirde, ritma izjūta un muzikālā rotaļa. To uzdevums – attīstīt bērna muzikālās spējas un radošās dotības, izraisīt viņos emocionālo atsaucību pret mūziku, veidot mūzikas uztveri, muzikālo dzirdi, ritma izjūtu, izkopt māksliniecisko gaumi (Apare, 1979: 4). Elementārās muzicēšanas laikā bērni drīkst parādīt savas zināšanas, viņš drīkst būt tas, kas viņš ir, parādīt ko viņš šodien jūt un kāpēc tā, ar ko viņš grib sadarboties, kuru mīl un kādu mūziku viņš vēlas klausīties (Тютюнникова, 2005: 1). Svarīgi atzīmēt, ka elementārās muzicēšanas priekšnoteikumi atšķiras no pirmsskolas izglītības prasībām, piem., muzikālās attīstības komponenti tiek integrēti caur muzikālo rotaļu. Elementārās muzicēšanas nodarbībās bērnos tiek rosināta motivācija un interese līdzdarboties, lai veicinātu muzikālo attīstību, nevis lai attīstītu bērnos muzikālās spējas.

Viens no galvenajiem elementārās muzicēšanas noteikumiem ir sadarbība starp vienaudžiem un pedagogu. Jo veiksmīgāk pedagogs panāks bērnos sadarbību vienam ar otru, jo veiksmīgāk tiks veicinātas komunikācijas prasmes. Dr. paed. Daina Dzintere savā grāmatā *Rotaļa – dzīves prasmju sekmētāja* (2007) saka, ka nepieciešams ir labs pedagogs, kurš izpratīs un atbalstīs bērnu ieceres, domas un centienus, netieši virzīs bērna sadarbību, līdzdarbojoties, rosinot un atbalstot viņus. Inge Flēmiga savā grāmatā *Zīdaiņa attīstība un attīstības traucējumi* (2001: 282) raksta, ka bērni no 18 mēnešiem labprāt rotaļājas ar citiem bērniem un gatavi rotaļāties arī ar pieaugušo. No tā varam secināt, ka elementārās muzicēšanas nodarbībās būtu nepieciešams piedāvāt tādas pedagoģiski metodiskos uzdevumus, kuri veicinātu gan bērnu savstarpējo sadarbību, gan sadarbību ar pieaugušo.

Elementārā muzicēšanas nodarbībās tiek pielietoti paštaisīti ritma instrumenti (šeikeri, marakasi, dažāda lieluma kociņi, bungas u.c.) un dabas materiāli (rieksti, akmentiņi u.c.), kā arī tiek veidoti tematiskie materiāli un uzskates līdzekļi. Viss tiek pielāgots bērnu attīstības līmenim, vajadzībām un interesēm.

Komunikācijas prasmju pilnveidošana elementārās muzicēšanas nodarbībās

Muzikālās rotaļas ir brīvās rotaļāšanās sākums un elementārās muzicēšanas galvenais komponents. Bērna tieksme spēlēt izriet no dabiskas nepieciešamības – dažādās attīstības stadijās spēles ir bērna dzīves būtiskākā sastāvdaļa (Kālo, Baloga, 1996: 8). Spēlēšanās ir bērna iekšējā nepieciešamība (Kālo, Baloga, 1996: 14). Autore atzīmē, ka šajā grāmatā autores runā par spēlēšanos un spēlēm, bet Daina Dzintere un Inga Stangaine gramatā *Rotaļa – bērna dzīvesveids* (2005: 35) raksta, ka spēlēt, tas nozīmē spēlēt spēles pēc konkrētiem, iepriekš izstrādātiem noteikumiem, kur ir savs sižets, bet rotaļa ir aktivitāte, kas sniedz gandarījumu neatkarīgi no rezultāta; bērns pats vada nodarbības procesu un nosaka savus noteikumus. Elementārās muzicēšanas nodarbībās pielieto muzikālo rotaļu, jo bērns pats var izlemt, ar ko vēlas rotaļāties, un atklāj, ka no viņa paša ir atkarīgs, vai turpināt rotaļu, vai uzsākt kādu citu.

Bērnām jādot iespējami vairāk iespēju pieredzes iegūšanai tajās dzīves jomās, kurās viņām tas ir visvairāk nepieciešams. Jāizmanto jebkura iespēja, lai veicinātu bērna pieredzes iegūšanas procesa un satura apzināšanos (Batņa, 2007: 141). Bērniem līdz trīs gadiem sociālās aprūpes institūcijā valodas un komunikācijas attīstība ir daudz vājāka, nekā mājās esošiem bērniem, tāpēc ir svarīgi pedagogam līdzdarboties muzikālajās rotaļās, lai bērns var atdarināt pieaugušo, atklāt un pārņemt jaunus iesaļidus, un lai bagātinās viņam emocionālā pieredze mūzikas pasaulē.

Elementārās muzicēšanas nodarbībās viens no pazīstamākajiem un pielietojamākajiem komunikācijas veidiem ir žestu valoda un mīmika. Muzikālās rotaļāšanās brīdī bērns tos veic neapzināti. *Dažus žestus bērns pārņem patstāvīgā ceļā atdarinot, vairākus žestus apzināti un mērķtiecīgi māca bērnam pieaugušais* (Цейтлин, 2000: 23).

Ja pieaugušais žestus izmanto un pielāgo kā papildinājumu savai runai un maina tos pēc notikumu vajadzības, tad bērns agrīnā vecumā, kurš vēl nepārvalda valodas prasmes un zīmes, žestu valoda ir kā galvenais līdzeklis komunikācijas attīstībā. Papildus žestu valodai, tiek pielietota mīmika kā komunikācijas līdzeklis, kā arī atsevišķas skaņas un skaņu virkne (tā saucamā vokalizācija) (Цейтлин, 2000: 22). Bērns ar žestu palīdzību izsaka savas domas, gribu un vajadzības: piem., norāda uz priekšmetiem (ar roku, galvas pagriezienu un konkrētu acu skatienu), norāda patiku (noliec galvu) vai nepatiku (ar atraidījumu groza galvu), kad kāds no priekšmetiem pazūd (aizliek rokas aiz muguras), kad bērns vēlas, lai viņu paņem rokās, lai pie viņa kāds pieiet (saspiež pirkstus kulakā virzienā uz sevi). Svarīgi atzīmēt, žests var kļūt par komunikācijas zīmi tikai tad, ja žests rada asociācijas par konkrētu darbību un ir nemainīgs (Цейтлин, 2000: 23).

Lai pilnveidotu komunikācijas prasmes bērnu attīstībā, elementārās muzicēšanas brīdī pedagogam būtu ieteicams atbalstīt bērna agrīnā vecuma komunikāciju starp vienaudžiem. Mūzika spēj iedarboties daudzveidīgi – uz cilvēka prātu, jūtām, gribu un iztēli. Tās iedarbība sakņojas visa organisma fizioloģiskajās reakcijās (Mārtinsone, 2010: 113). Elementārās muzicēšanas nodarbībām autore ir pētījusi A. Samohvalovas (Самохвалова, 2011: 57) metodiku, kurā viņa apraksta par trīs komunikācijas pamatnostādņēm: pirmkārt, komunikācija ar žestiem; otrkārt, valodas un žestu vienlaicīga pielietošana, jo caur žestiem ir ātrākais veids kā apgūt valodu; treškārt, vispirms žests, tad atbildes reakcijas sagaidīšana, pēc tam darbības izklāstīšana. Tādējādi elementārās muzicēšanas nodarbībās ir iespējams integrēt muzikāli attīstošos komponentus ar komunikācijas prasmju pamatnostādņēm, kā rezultātā tiek pilnveidotas bērnu komunikācijas prasmes un veicināta runas attīstība.

Ilustrācijai tiek piedāvāti atsevišķi praktiski uzdevumi, kuri ir atlasīti ar nolūku, lai tos varētu izmantot pēc iespējas plašāk un daudzveidīgāk. Tāpēc, ka tie ir orientēti uz motivācijas rosināšanu, līdzdarbību un sadarbību elementārās muzicēšanas nodarbībās, kā arī uz saskarsmes un komunikācijas prasmju attīstības veicināšanu. Šeit piedāvātās elementārās

muzicēšanas nodarbību metodes var izmantot individuāli un grupā ar jebkura vecuma bērniem, tikai mainot uzdevumu sarežģītības pakāpi.

Katrs uzdevums tiek vērsts uz bērnu vienaudžu savstarpējo sadarbību, jo prasme veidot sadarbību ar apkārtējiem ir neatdalāma no komunikācijas prasmju pilnveides. Pēc katras uzdevuma izpildes pieaugušais var novērot un izdarīt savus secinājumus par bērnu atgriezenisko saikni, viņu reakciju un uzvedību pirms uzsākšanas un pēc uzdevuma izpildes. Svarīgi ir ļaut bērnam pašam izvēlēties kā izpaust savu muzikālo pārdzīvojumu: verbalizējot vai žestikulējot, vai vienkārši baudot.

Tiks piedāvāti uzdevumi, kuros nepieciešama fona mūzika, bet svarīgi atzīmēt, ka šī uzdevuma izpildei tiks izmantots instrumentāls mūzikas pavadījums. K. Mārtinsone saka, ja kāda uzdevuma izpildei tiek izvēlēta fona mūzika, tad ieteicams ir izmantot instrumentālo mūziku, mazāk pazīstamus skaņdarbus. Jebkurā gadījumā ir rūpīgi jāatlasa klausāmais materiāls (Mārtinsone, 2010: 116).

Grāmatā *Muzikālā audzināšana pirmsskolā* L. Lasmane (2003: 4) saka, ka vislielāko radošās darbošanās prieku izraisa iespēju izteikt sevi mūzikā: dziedāt, dejot, spēlēt dažādus mūzikas instrumentus un – muzikālajās nodarbībās vispirms bērnam jāapgūst pozitīva emocionālā pieredze, kas sniedz gandarījumu par padarīto, ļauj apjēgt iegūtās zināšanas, jo tas bērnam rada pašvērtības izjūtu, virza tālāk viņa motivāciju līdzdarboties.

Šie elementārās muzicēšanas nodarbības uzdevumi pievērš vienam galvenajam mērķim – lai veicinātu bērna muzikālo attīstību un komunikācijas prasmes pilnveidi caur dažādām radošo darbību kopsakarībām.

Sasveicināšanās

Mērķis: iedrošināt izteikt sevi, izmantojot savu balsi un ķermeņa kustības; veicināt prasmi brīvi izmantot savu balsi vokalizējot, dziedot, čukstot, kliegzot utt.; veidot dialogu starp balss aktivitātēm un roku kustībām, kas veicina runas attīstību; palīdzēt bērnam gūt pozitīvu pieredzi.

Norādījumi: uzdevumu var izmantot grupā un individuāli.

Prognozējamais laiks uzdevuma izpildei: dažas minūtes nodarbības sākumā.

Norise un instrukcija: bērniem piedāvā un lūdz nodziedāt vai vokalizēt savu vārdu pēc noskaņojuma ar noteiktu intonāciju, vienlaicīgi izmantojot kustību – skumji vai priecīgi, lēni vai ātri, augstā vai zemā intonācijā. Svarīgi ir radīt un piedāvāt tēlu, kuru bērns izprot un spēj atdarināt vai no piedāvātā tēla radīt savu.

Pēc uzdevuma izpildes pārrunājami jautājumi: kas pārsteidza? Vai izdevās parādīt katram savu emocionālo noskaņojumu?

Ritmiskā atbalss

Mērķis: veicināt prasmi pieņemt citu viedokli; attīstīt prasmi sadarboties.

Nodarbībā nepieciešamie ritma instrumenti: sitamie instrumenti bez noteiktas skaņas – kociņi un bungas.

Norādījumi: uzdevumu var izmantot individuāli vai grupā ar dažāda vecuma bērniem.

Norise un instrukcija: Bērni tiek rosināti nostāties kolonnā un kolonnas priekšgalā nostājas vadītājs. Vadītājam rokās ir kociņš un bungas. Katram bērnam tiek iedalīti divi kociņi. Vadītājs sāk soļot savā izvēlētajā tempā, dinamikā un atbilstošā raksturā. Lai bērns vieglāk varētu atdarināt, būtu vēlams iepriekš izrunāt, kāds tēls tiks atveidots, kā viņš izskatās un kādi ir viņa soļi. Kad visiem kolonnā esošajiem bērniem temps ir vienmērīgs, tad vadītājs 1 - 2 takšu garumā spēlē ritmu un pārējie atkārtoti viena teikuma apjomā. Pēc atkārtotās vadītājs turpina spēlēt, mainot ritma zīmējumu. Praktiskais uzdevums – visu bērnu kustību sinhronizācija. Ritms sarežģītība ir jāizvēlas no bērnu vecuma grupas iespējām.

Pēc trim, četrām ritmizēšanas reizēm būtu labi tempu, dinamiku un raksturu mainīt, piedāvājot kaut ko citu, lai bērns apgūst daudzveidību muzikālajos tēlos.

Pēc uzdevuma izpildes pārrunājamie jautājumi: Vai patika/nepatika? Svarīgi pieaugušajam izteikt dažus savus novērojumus par katru bērnu atsevišķi un izrunāt to ar bērniem. Tajā brīdī bērns saprot, ka uz viņu skatās un viņš ir pamanīts; tas bērnos rada pozitīvas emocijas, kas izpaužas caur žestikulāciju un mīmiku. Neverbāla saskarsmes forma dod kopības izjūtu, ļauj meklēt brīvas izpausmes, stimulē iniciatīvu un drosmi izteikties (Mārtinsone, 2010: 125).

Kustību improvizācijas

Mērķis: rosināt bērnus iepazīt pašiem savas emocijas un pieņemt apkārtējos; veicināt komunikācijas prasmes – žesti, mīmika; veicināt iztēli, rosināt atslābināt sava ķermeņa kustības; palīdzēt iemācīties koncentrēties, rosināt ieklausīties klusumā; aktivizēt radošās spējas un atraisīt fantāziju.

Nodarbībā nepieciešamie ritma instrumenti: sitamais instruments bez noteiktas skaņas – bungas, var būt kociņi, šeikers (kuru no instrumentiem, par to ir iespējams vienoties ar bērniem).

Norādījumi: uzdevumu izpildi un sarežģītības pakāpi var izmantot individuāli vai grupā ar dažāda vecuma bērniem.

Norise un instrukcija: bērni tiek izkaisīti pa telpu neaizskarot blakus esošo, ja kāds no bērniem ir pārāk cieši viens pie otra, tad vadītājs ar radošu pieeju palīdz bērnam ieņemt vietu, kur viņš jūtas brīvi.

Vadītājs veido instrumentālu fonu vienā noteiktajā tempā, raksturā un noskaņojumā, pēc noteiktas struktūras – motīvs, frāze, periods. Lai bērns vieglāk un patstāvīgāk varētu veidot kustību improvizācijas, būtu vēlams iepriekš piedāvāt un izrunāt, kāds tēls tiek atskaņots instrumentālā pavadījumā, kā viņš izskatās un kādas varētu būt viņa kustības.

Nodarbības uzdevums: tiklīdz vadītājs no vienmērīgas, klusas interpretācijas uzsit skaļu sitienu, tajā brīdī visi sastingst. Muzikālais tēls tiek atveids mīmikā un žestos. Vadītājs katru apskatās, novēro un sāk rotaļu no gala. Ik pēc divām, trim reizēm būtu labi mainīt tēla raksturu.

Pēc uzdevuma izpildes pārrunājamie jautājumi: Kurš no muzikālajiem tēliem tev patika vairāk? Kāpēc? Vai izdevās atveidot kādu no muzikālajiem tēliem? Šajā brīdī svarīgi, ka pieaugušais izsaka savas emocijas un novērojumus bērniem, tādā veidā viņi pilnveido komunikācijas prasmes un apgūst jaunu pieredzi mūzikas pasaulē.

Kustību improvizācija: Meistars un Māls.

Mērķis: veicināt prasmi atbalstīt citu; palīdzēt veidot iejūtību pret citiem; veicināt radošumu; saskatīt savu vienaudžu problēmas un vēlmes; veicināt uzmanību, pacietību, savu vienaudžu pozitīvu pieņemšanu, grupas kopības apziņu kā vērtīgu sociālo vērtību; veicināt izpratni par atrašanos konkrētajā vidē un par sadarbību ar citiem; veicināt saskarsmes prasmes; veidot kontaktu un sadarbību vienam ar otru;

Prognozējamais laiks uzdevumu izpildei: 5 - 15 minūtes nodarbības beigās. Grupā jādod iespēja katram bērnam nospēlēt gan māla lomu, gan meistara lomu.

Norādījumi: uzdevumu var veikt individuāli un grupā pa diviem, četriem bērniem.

Nodarbībā nepieciešamā tehnika: CD atskaņotājs.

Norise un instrukcija: rotaļa tiek īstenota pa pāriem ar instrumentāli muzikālo fonu. Viens no bērniem ir māls, otrs meistars. Rotaļas noteikumi – ja grupā ir četri bērni, tad katrs var izvēlēties sev otru pāri; ja ir individuālā nodarbība, tad partneris ir pieaugušais. Sākumā svarīgi ar bērniem izrunāt un piedāvāt figūru daudzveidību māla izveidei, lai viņiem ir no kā izvēlēties. Jo bērniem līdz trīs gadiem nav tik liela pieredze, lai varētu paši izdomāt.

Tiklīdz sākas mūzika, meistars sāk veidot mālu. Vadītājs seko līdz nodarbības gaitai un veic savus novērojumus.

Pēc uzdevuma izpildes pārrunājamie jautājumi: Kas uzdevumā bija grūtākais / kas vieglākais? Vai patika šis uzdevums?

Iespējamie riski: svarīgi ir no vadītāja puses kontrolēt bērnu sadarbību grupās un apvaldīt bērnus, kuri vēl nav sapratuši uzdevumu, citādi tas var radīt gaidāmā rezultāta pretējo efektu. Pastāv risks, ka kāds mazāk aktīvs bērns neiesaistās grupas nodarbībā. Vadītājam būtu labi, ja izrunātu, iedrošinātu un iesaistītu radošajā rotaļā.

Dejas improvizācija

Mērķis: saliedēt grupu; veicināt kustību koordināciju; veicināt komunikācijas prasmes – žesti, mīmika; pilnveidot muzikālo pieredzi; attīstīt prasmes sajust, līdzpārdzīvot un respektēt otru; attīstīt kustību improvizācijas kvalitāti; rosināt bērnus izjust kooperatīvās saskarsmes prieku.

Prognozējamais laiks uzdevumu izpildei: 10 – 15 minūtes. Grupā jādod iespēja katram bērnam izjust prieku un baudījumu. Bērni var jautāt, atkārtot, tad to nevajag liegt.

Norādījumi: uzdevumu izpildi un sarežģītības pakāpi var pielietot individuāli vai grupā ar dažāda vecuma bērniem.

Nodarbībā nepieciešamā tehnika un materiāli: CD atskaņotājs, četri līdz pieci dažādi zīmējumi.

Norise un instrukcija: bērni tiek izkaisīti pa telpu tā, lai neaizskar blakus esošo. Vadītājs stāv pie zīmējumiem un seko līdz nodarbības gaitai. Tiklīdz sāk skanēt mūzikas pirmā daļa, bērni veic deju improvizācijas, mūzikas otrajā daļā atdarina kustības, kuras tiek parādītas zīmējumos. Vadītājs kontrolē un koordinē nodarbības gaitu.

Noteikums - zīmējumos būtu ieteicams atveidot kādu galveno tēlu no multiplikācijas filmām ar konkrētu kustību, lai bērnam būtu motivācija atdarināt zīmējumā redzēto. Kustībai ir jābūt pietiekami skaidri redzamai un saprotamai, lai bērns viegli un ātri var noreāģēt un atdarināt (kā piem., skat. 1. a), b), c) att.). Zīmējumus izvieto vai piestiprina pie sienas tā, lai bērniem ir labi saredzams. Izvēlētajai fona mūzikai ir jābūt instrumentālai un pēc formas divdaļīgai.

Pēc uzdevuma izpildes pārrunājami jautājumi: Kādas bija izjūtas dejojot? Vai patīk galvenie tēli? Kura kustība patika vislabāk? Svarīgi pieaugušajam izteikt savas domas un novērojumus, lai bērnam pilnveidotos komunikācijas prasmes un tiktu veicināta runas attīstība.

Iespējamie riski: pastāv risks, kāds no bērniem nevēlas piedalīties šajā rotaļu improvizācijā. Šajā situācijā nedrīkst aizmirst par radošo pieeju tam, ko darāt, atsevišķos gadījumos ir iespējams variēt un atvieglot uzdevumu izpildi, pielāgojot tos bērnu vajadzībām un attīstības līmenim.

a)



b)



c)



1.att. Dejas improvizācijai izmantojamie attēli

Pētījuma apraksts, rezultāti un secinājumi

Pētījuma mērķis – izpētīt mūzikas pedagoga darbā elementārās muzicēšanas ietekmi bērnu komunikācijas prasmju pilnveidošanā, stimulējot emocionālo pārdzīvojuma pieredzi mūzikas pasaulē.

Pētījuma norise - tika izvēlētas trīs bērnu grupas - 10 bērni vecuma posmā no 10 līdz 14 mēnešiem; 10 bērni vecuma posmā no 14 līdz 24 mēnešiem; 10 bērni vecuma posmā no 24 līdz 36 mēnešiem. Katrai bērnu grupai tika izstrādāti noteikti kritēriji, kuri tika iedalīti 4 līmeņos (Muzikālais attīstības novērtējums). Pirmais līmenis, kad bērns novēro nodarbības gaitu. Otrais līmenis, kad bērns iesaistās nodarbības procesā un atdarina pieaugušā darbības. Trešais līmenis, kad bērns piedalās vienkāršās improvizācijās (kustību, instrumentu spēles vai dziesmu dziedāšanā) ar pieaugušā līdzdalību. Un ceturtais līmenis, kad bērns patstāvīgi un brīvi piedalās improvizācijās bez pieaugušā līdzdalības. Izmantojot minētos līmeņus, bērnus autore novēroja divas reizes 3 mēnešu intervālā.

Katrai bērnu grupai tika piedāvāti iepriekš aprakstītie elementārās muzicēšanas nodarbības modeļi, tikai mainot sarežģītības pakāpi. Savus pedagoģiskos novērojumus autore veica nodarbības procesā.

Uzsākot pedagoģiskos novērojumus elementārās muzicēšanas nodarbībās, vecuma posmā no 10 – 18 mēnešiem 90 % bērni vēroja nodarbības gaitu, bet 10 % bērni klausījās un atdarināja pieaugušā darbības. Bērni vecuma posmā no 18 – 24 mēnešiem ap 70 % klausījās un atdarināja pieaugušā darbības, bet ap 30 % bērni vēroja nodarbības gaitu. Toties bērni vecuma posmā no 24 – 36 mēnešiem ap 60 % iesaistījās vienkāršās improvizācijās ar pedagoga līdzdalību, ap 30 % bērni klausījās un atdarināja pieaugušā darbības, bet ap 10 % bērni vēroja nodarbības gaitu.

Pēc trīs mēnešu intervāla tika veikti atkārtoti pedagoģiskie novērojumi un rezultāti ir sekojoši: vecuma posmā no 10 – 18 mēnešiem ap 80 % bērni ar prieku iesaistās nodarbības procesā un atdarina pieaugušā darbības, bet ap 20 % bērni piedalās vienkāršās improvizācijās ar pedagoga līdzdalību. Vecuma posmā no 18 – 24 mēnešiem ap 30 % bērni iesaistās nodarbības procesā un atdarina pieaugušā darbības. Ap 60 % bērni piedalās vienkāršās improvizācijās ar pieaugušā līdzdalību, bet ap 10 % bērni patstāvīgi un brīvi piedalās improvizācijās bez pieaugušā līdzdalības. Vecuma posmā no 24 – 36 mēnešiem ap 10 % bērni iesaistās nodarbības procesā un atdarina pieaugušā darbības un ap 50 % bērni piedalās vienkāršās improvizācijās ar pieaugušā līdzdalību. Bet ap 40 % bērni patstāvīgi un brīvi piedalās improvizācijās bez pieaugušā līdzdalības.

Pētījuma rezultāti liecina, ka bērniem muzikālā attīstība un komunikācijas prasmes trīs mēnešu intervālā strauji virzījās uz priekšu. Novērojuma strauja attīstība notika jau trešajā nodarbībā. Pirmajā nodarbībā bērns novēro nodarbības gaitu un trešajā nodarbībā bērns jau iesaistās darbības procesā un sāk atdarināt pieaugušā darbības.

Galvenie secinājumi pētījumā: 1. Piedaloties muzikālajās rotaļās, bērniem tiek veicināta muzikālās dzirdes attīstība, kustību koordinācija, valodas attīstība, emocionālā un sociālā attīstība, komunikācijas prasmju attīstība u.c. 2. Veidojot nodarbības modeļus, jāintegrē visi muzikāli radošās darbības komponenti [dziedāšana, muzikālā dzirde, instrumentu spēle, mūzikas klausīšanās un muzikālā rotaļa] atbilstoši bērnu attīstības līmenim, kurš konstatēts sadarbības procesā. Tad bērniem ir motivācija patstāvīgi piedalīties muzikālajās improvizācijās, caur ko tiek veicināta viņu muzikālā attīstība un komunikācijas prasmju pilnveidošana. 3. Izmantojot izstrādātos mūzikas modeļus, bērns apgūst jaunus tēlus un jēdzienus, iemācās klausīties un emocionāli atsaukties uz dziesmu ar patiku vai nepatiku, attīstās muzikālā un tembrālā dzirde, un metroritma izjūta. Tiek veicināta domāšana, iztēle, valodas attīstība, runas izpratne, komunikācijas prasmes, kustību koordinācija, prasme patstāvīgi veidot radoši muzikālas improvizācijas un pakāpeniski veidojas pieredze mūzikas pasaulē.

Literatūra un avoti

1. Apare, V. (1976). Muzikālās audzināšanas nodarbības bērnudārzā. Rīga: *Izglītības ministrija*.
2. Batņa, V. (2007). *Rosinot bērna iekšējo pasauli*. Rīga: *Raka*.
3. Bičuka, M., Grasmane, S., Pagraba, N. (2003). *Muzikālā audzināšana pirmsskolā*. Rīga: *Raka*.
4. Dzintere, D. (2005). *Rotaļa – bērna dzīvesveids*. Rīga: *Raka*.
5. Dzintere, D., Stangaine, I. (2007). *Rotaļa – bērna dzīves prasmju sekmētāja*. Rīga: *Raka*.
6. Flēmiga, I. (2001). Zīdaiņa attīstība un attīstības traucējumi. No vācu val. tulk. Kristīne Stalte. Rīga: izd. *Zvaigzne ABC*.
7. Kālo, E., Baloga, Ģ. (1996). *Brīvas spēlēšanās sākums*. Tulk. no vācu valodas L. Barone. Rīga: *SIA Barons Consulting*.
8. Mārtinsone, K. (2010). *Mākslas metodes un tehnikas profesionālajā darbībā*. Rīga: *Raka*.
9. Тютюникова, Т. Э. (2005). *Учусть творить. Элементарное музицирование: Музыка, речь, движение // Речевые игры, пение с орфовскими инструментами*. Санкт-Петербург.
10. Мухина, А. Я. (2009). *Речедвигательная ритмика*. Москва: *Астрель*.
11. Самохвалова, А. Г. (2011). *Коммуникативные трудности ребёнка: проблемы, диагностика, коррекция*. Санкт-Петербург: *Речь*.
12. Цейтлин, С. Н. (2000). *Язык и ребёнок: Лингвистика детской речи*. Москва: *Владос*.

INTEGRATĪVĀ PIEEJA DIRIĢĒŠANAS STUDIJU PROCESĀ

The Integrative Approach in the Process of Studying Conducting

Māra Marnauza

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

Abstract. *Many-sided activity of a conductor requires not only wide knowledge and skills in different areas of music, but also knowledge in interaction and management, verbal and non-verbal communication skills, skills in choir management, that determines the necessity to use an integrative approach in the study process of conducting. The aim of the study is to research the peculiarities of integrated approach used in study process of conducting, to work out the criteria for evaluation of conductor's professional readiness and the ideal model of conductor. The methods used in the study are the analysis of literature, modelling, questionnaire and acquirement. The purposefulness in the choice of study content is promoted by criteria of conductor's professional readiness: the self-acknowledgment for a conductor as a musician, communicative skills for conductor as a personality in interaction, self-management for a conductor as a choir manager.*

Keywords: *the study process of conducting, the professional readiness of a conductor, the integration of a study content, the criteria of evaluation.*

Ievads

Topošo mūzikas skolotāju un kora diriģentu studiju procesā viens no svarīgākajiem studiju kursiem ir diriģēšana. Tā apguve neaprobežojas tikai ar diriģenta stājas un diriģēšanas tehnikas veidošanu. Diriģēšanas apguves process saistīts arī ar citiem uzdevumiem – diriģenta personisko rakstura īpašību pilnveidi, skaņdarbu teorētisko analīzi, kora zinātnes jēdzienu izpratni, kora partitūru spēli, balsu dziedāšanu, diriģenta aktiermeistarību, kora mēģinājumu un koncertu organizēšanas un vadīšanas darbu. Minēto uzdevumu risināšanā diriģentam ir nepieciešamas zināšanas un prasmes daudzās jomās.

Darba mērķis

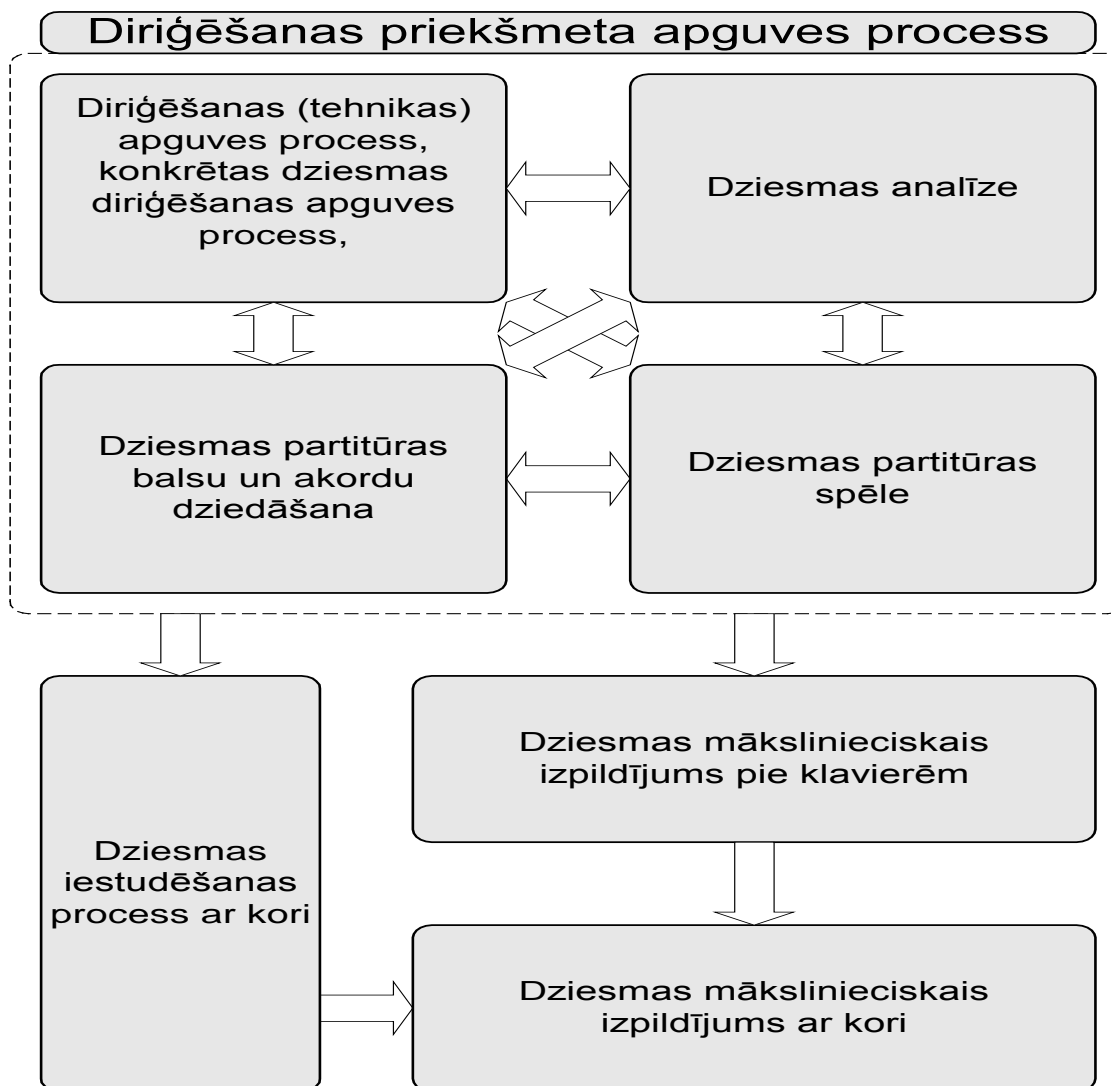
Izpētīt integratīvās pieejas īpatnības diriģēšanas studiju procesā, izstrādāt diriģenta profesionālās gatavības vērtēšanas kritērijus un diriģenta ideālo modeli.

Materiāls un metodes

Pirms analizējam diriģēšanu kā integrētu studiju kursu, nepieciešams precizēt jēdziena *integrācija* izpratni. Vārds *integrācija* ikdienā tiek plaši lietots. Aizvien biežāk vārds *integrācija* dzirdams arī izglītības un zinātnes jomā. *Integrācija* (no latīņu vārda *integer* – pilns, vesels neskarts, viengabalains) atsevišķu daļu apvienošana vai apvienošanās vienā veselumā (Īsa politikas, ekonomikas un tehnikas terminu vārdnīca, 1964). Process vai darbība, kā rezultātā rodas veselums; apvienošana, savienošana, vienotības atjaunošana (Īsā filozofiskā vārdnīca, 1956).

Diriģēšanas studiju kursa programmas saturā diriģēšanas tehnikas apguve integrējas ar daudzu mūzikas priekšmetu struktūrdaļām. Dziesmas diriģēšanas apguves procesā studenti veic arī dziesmas analīzi, spēlē dziesmas partitūru, dzied balsu partijas un akordus. Katra no diriģēšanas priekšmeta apguves procesa sastāvdaļām ietver sevī vairākus komponentus (skat. 1. attēlu). Tā, piemēram, diriģēšanas apguves process ietver: 1) diriģēšanas aparāta nostādīšanu – darbu pie diriģenta stājas, 2) taktsfigūru teorētisko principu un praktisko vingrinājumu apguvi, 3) diriģēšanas tehnikas elementu apguvi, 4) dziesmas mākslinieciskā izpildījuma – diriģēšanas zīmējuma apguvi.

Dziesmas analīzē integrējas šādi mūzikas priekšmeti: Mūzikas vēsture, Mūzikas psiholoģija, Solfedžo, Harmonija, Diriģēšanas metodika, Dziedāšanas metodika, Kora zinātne, Mūzikas teorija, Formas analīze.



1. attēls. Diriģēšanas priekšmeta apguves process

Diriģēšana visbiežāk tiek studēta galvenokārt kā mākslas veids, kurā dominējoši ir diriģēšanas tehnikas un mūzikas interpretācijas jautājumi. Tomēr bez diriģēšanas kā mākslas veida, nozīmīga ir diriģenta prasme atrast kontaktu ar izpildītājiem un izstrādāt darba un radošās saskarsmes sistēmu. Lai izzinātu saskarsmes nozīmi diriģēšanas studiju procesā, nepieciešams izprast saskarsmes jēdzienu, diriģenta verbālo un neverbālo saskarsmi.

Saskarsmi parasti izprotam kā cilvēku mijiedarbības procesu. Tā gan atklāj cilvēku attiecības, gan tieši saskarsmē šīs attiecības veidojas. Saskarsme izpaužas kā īpaša, patstāvīga cilvēku aktivitātes forma. Tās rezultāts nav pārveidots priekšmets, bet attiecības ar citiem cilvēkiem. Saskarsmē nepieciešami vismaz divi cilvēki, katrs no tiem šajā procesā atklājas kā subjekts (Karpova, Plotnieks, 1984).

Diriģenta darbībā svarīgas ir zināšanas par saskarsmes psiholoģiskajām likumsakarībām, lai prastu veidot pozitīvu saskarsmi ar dziedātājiem, verbālās saskarsmes prasmes, lai prastu aizraut dziedātājus kora darbā, neverbālās saskarsmes prasmes, īpaši diriģenta stāja, mīmika, izkopti diriģenta roku žesti, kuri var kalpot kā papildinājums runai, gan arī veikt visai patstāvīgas informācijas apmaiņas funkcijas. Diriģēšanas mākslā žesti

aizstāj vārdus, kad diriģents ar diriģēšanas žestu palīdzību mērķtiecīgi iedarbojas uz izpildītājiem, lai panāktu skaņdarba māksliniecisko interpretāciju.

Šobrīd sabiedrības demokratizācijas laikā arvien nozīmīgāku vietu diriģenta izglītībā ieņem zināšanas vadības teorijā, prasme vadīt kolektīvu, atrast kontaktu ar izpildītājiem un izvēlēties vadības stilu, tāpēc topošajam diriģentam jāapgūst zināšanas, kas skaidro vadības būtību, vadības funkcijas, diriģenta vadības stilus, varas veidus, autoritāti. Optimizācijas ideja un procesu un stāvokļu sakārtošana sarežģītās, dinamiskās sistēmās ir pamats vadības jēdziena izpratnes formulēšanā (Жукин, 1998). Visas izmaiņas un pārejas sistēmā no viena stāvokļa otrā, kļūst sakārtotas tikai tad, kad tās ir saistībā ar mērķiem un rezultātiem. Tāpēc kā galveno vadības pazīmi uzskata tās mērķtiecību (Анохин, 1978; Марков, 1978; Филиппов, 1980).

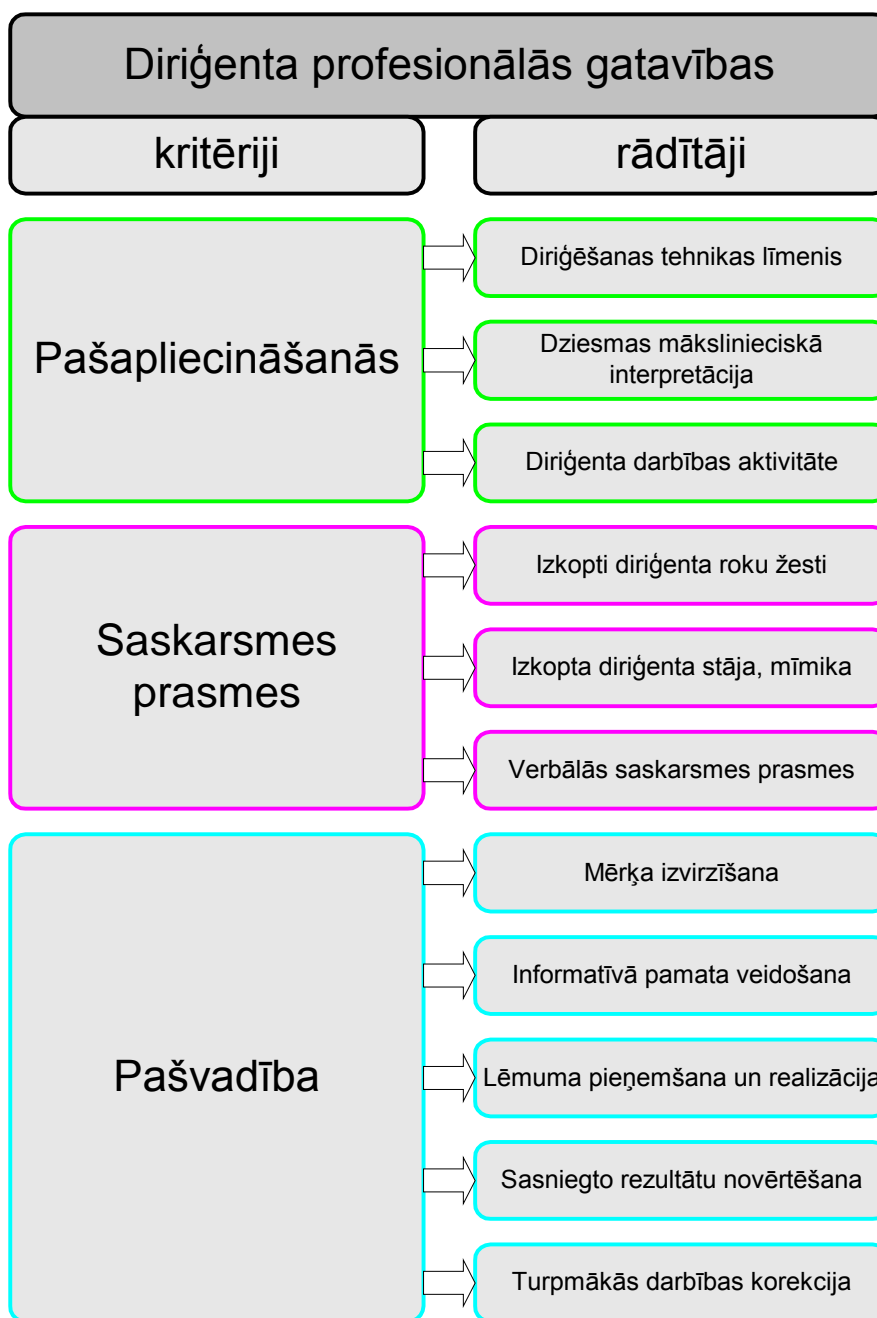
Izzinot diriģenta kā vadītāja darbības īpatnības noskaidrojās, ka diriģēšanas studiju procesā un diriģenta darbībā svarīgas visas vadības funkcijas – mērķa veidošana, informatīvā pamata veidošana, prognozēšana, lēmumu pieņemšana, izpildes organizēšana, komunikācijas, kontrole un rezultātu novērtēšana, korekcija.

Rezultāti

Pētījuma rezultātā tika konstatēts, ka diriģēšanas priekšmeta saturs jāpapildina ar zināšanām par saskarsmes un vadības teoriju. Lai varētu novērtēt studentu profesionālo gatavību atbilstoši jaunajai teorijai, kurā diriģēšana tiktu apgūta integrēti kā saskarsme, vadība un diriģēšanas metodika, tika noteikti diriģenta profesionālās gatavības vērtēšanas kritēriji un to rādītāji, ņemot vērā trīs diriģenta darbības aspektus. Diriģentam kā mūziķim tika noteikts kritērijs **pašapliecināšanās**, diriģentam kā personībai saskarsmē – **saskarsmes prasmes**, diriģentam kā kora vadītājam – **pašvadība** (skat. 2. att.).

2. attēlā redzams, ka pašapliecināšanās kritēriju raksturo rādītāji – diriģēšanas tehnikas līmenis; dziesmas mākslinieciskā interpretācija; diriģenta darbības aktivitāte.

Saskarsmes prasmju kritēriju raksturo rādītāji – izkopti diriģenta roku žesti; izkopta diriģenta stāja, mīmika; verbālās saskarsmes prasmes. Pašvadības kritēriju raksturo rādītāji – mērķa izvirzīšana; informatīvā pamata veidošana; lēmuma pieņemšana un realizācija; sasniegto rezultātu vērtēšana; turpmākā darbības korekcija.



2. attēls. Diriģenta profesionālās gatavības kritēriji un rādītāji

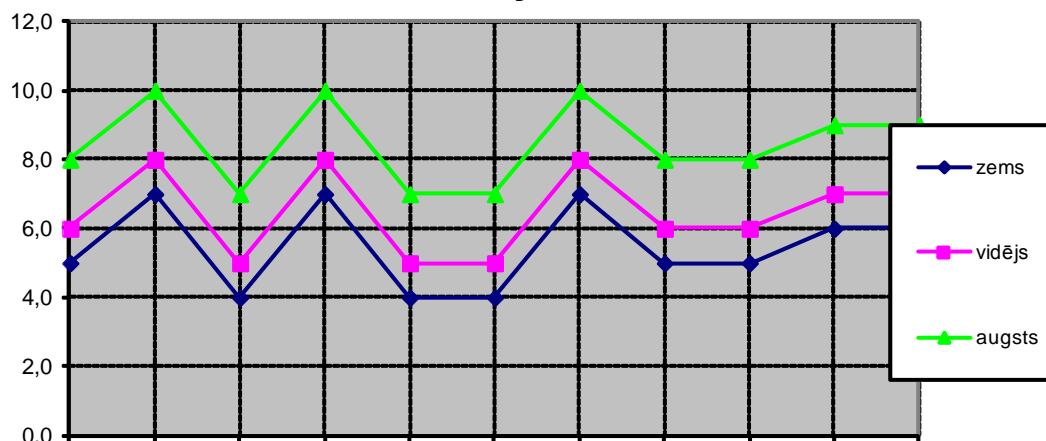
Lai izveidotu diriģenta ideālo modeli, tika analizēti astoņu diriģēšanas priekšmeta docētāju diriģenta ideālie modeļi, kurus viņi izstrādāja balstoties uz savu kā pieredzējušu diriģentu un pedagogu pieredzi un vadoties pēc izstrādātajiem studenta – diriģenta profesionālās gatavības vērtēšanas kritērijiem un to rādītājiem, vērtējot 10 ballu sistēmā (augsts līmenis atbilst 8 – 10 ballēm, vidējs līmenis atbilst 5 – 7 ballēm, zems līmenis atbilst 1 – 4 ballēm).

Visu docētāju diriģenta ideālie modeļi ir atšķirīgi un apliecina diriģenta personības daudzpusību un neatkārtojamību. Pārlicina visu autoru uzskati šādos aspektos: ideālam diriģentam, kurš absolvē augstskolu, lielākajai daļai kritēriju rādītājiem vēlams būt augstā līmenī, tomēr vērtējot pēc 10 ballu sistēmas, tie varētu nebūt augstākajā līmenī (10 balles), pietiekošas ir arī 8 un 9 balles; daži no rādītājiem ideālam diriģentam varētu būt arī vidējā

līmenī; svarīgi ir visi diriģenta profesionālās gatavības vērtēšanas kritēriji – pašapliecināšanās, saskarsmes prasmes, pašvadība.

Pētījuma rezultātā, kā arī balstoties uz pedagoģisko un māksliniecisكو pieredzi, tiek izveidots diriģenta ideālais modelis profesionālās gatavības trīs līmeņos – augsts, vidējs, zems (skat. 3. att.).

Diriģenta ideālais modelis profesionālās gatavības trīs līmeņos



3. attēls. Diriģenta ideālais modelis

Iespējami augstākā līmenī diriģentam ir jābūt pašvadības kritērija rādītājam – *mērķa izvirzīšana*, jo mērķis ir pamats jebkurai darbībai. Īpaši tas ir svarīgs diriģentam kā vadītājam, kurš vada kora kolektīvu. Tāpat ļoti nozīmīgs ir saskarsmes prasmju kritērija rādītājs – *izkopti diriģenta roku žesti*, kas ir pamatā diriģenta un kora saskarsmes veidošanai, un pašapliecināšanās kritērija rādītājs – *dziesmas māksliniecisكو interpretācija*, kas būtībā ir diriģenta mērķis un iepriekšējo divu rādītāju apvienojums un rezultāts.

Augstā līmenī vēlami arī pašvadības kritērija šādi rādītāji – *sasniegto rezultātu vērtēšana, turpmākās darbības korekcija, informatīvā pamata veidošana, lēmuma pieņemšana un realizācija*, kas ir svarīgi diriģenta kā vadītāja darbā un liecina par izkoptu pašvadības prasmi, bez kuras nav iespējama diriģenta tālākā patstāvīgā darbība un sevis pilnveidošana pēc augstskolas absolvēšanas. Augstā līmenī vēlams pašapliecināšanās kritērija rādītājs *diriģēšanas tehnikas līmenis*, kas tāpat nemitīgi jāpilnveido un jāattīsta turpmākajā diriģenta darbībā, veidojot savu individuālo diriģenta “rokrakstu”.

Vidējā līmenī diriģentam – augstskolas absolventam varētu būt saskarsmes prasmju kritērija rādītāji – *izkopta diriģenta stāja un mīmika, verbālās saskarsmes prasmes* un pašapliecināšanās kritērija rādītājs – *diriģenta darbības aktivitāte*, jo šo rādītāju augstā līmeņa sasniegšanai nepieciešama pieredze ilgākā laika posmā.

Secinājumi

Pētījumā secināts, ka diriģēšanas studiju saturam ir vairāki trūkumi:

1) diriģēšana netiek apgūta kā izpildītājmākslas veids, veidojot māksliniecisko koncepciju, apzinoties žestu izteiksmes daudzveidību;

2) studentiem trūkst diriģenta profesijai nepieciešamās zināšanas un prasmes vadības teorijā un praksē, saskarsmes psiholoģijā un saskarsmes praksē;

3) nepietiekošs laika daudzums tiek atvēlēts patstāvīgām diriģēšanas studijām, diriģēšanas vingrinājumiem, speciālās literatūras studēšanai, skaņu ierakstu klausīšanās un analīzes procesam.

Pētījuma gaitā izvirzījās jaunas problēmas – studentu atšķirīgais muzikālās sagatavotības līmenis, dažādi temperamenti, gribas īpašības, diriģēšanas pedagogu kompetence, diriģenta saskarsmes prasmju un kolektīva vadības prasmju pilnveidošanas iespējas, kuras pētāmas turpmāk.

Literatūra un avoti

1. Анохин, П. (1978). *Избранные труды: Философские аспекты теории функциональной системы*. Москва: Наука.
2. *Īsa politikas, ekonomikas un tehnikas terminu vārdnīca*. (1964). Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.
3. *Īsā filozofiskā vārdnīca*. (1956). Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.
4. Карпова, А., Plotnieks, I. (1984). *Personība un saskarsme*. Rīga: P. Stučkas Latvijas valsts universitāte.
5. Марков, М. (1978). *Теория социального управления*. Москва: Прогресс.
6. Филиппов, А. (1980). *Вопросы психологии управления*. Психол. журн., т. 1, вып. 2, 23. с.
7. Якунин, В. (1998). *Педагогическая психология*. СПб.: Изд-во Михайлова В. А. Полиус.

ROMUALDA JERMAKA *MISSA PASCHALIS* KOMPONISTA SAKRĀLĀS DAIĻRADES KONTEKSTĀ

Missa Paschalis of Romualds Jermaks in the context of the composer's sacred creative work

Ieva Rozenbaha

J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Kr. Barona iela 1, Rīga, Latvija,
e-psats: academy@jvlma.lv

Abstract. *The report is devoted to the Missa Paschalis of Romualds Jermaks (*1931) in the context of both creative work of the composer and latvian sacred music. Missa Paschalis (2009) is an example of liturgical mass. The mass is composed to large composition or performers: soprano solo, tenor solo, choir, three trumpets, organ and percussion instruments. The composer has made use of the whole traditional cycle of the mass ordinarium (Kyrie, Gloria, Credo, Sancus, Agnus Dei) which is supplemented with proprium parts of Easter mass (Introitus: Resurrexit, Graduale: Haec dies, Offertorium: Terra tremuit, Communio: Pascha nostrum). Timbral and textural expression and imagery possibilities has been used variously. The application of traditional polyphonic forms and methods of development is done masterly.*

Keywords: *R. Jermaks, latvian sacred music, mass, polyphony, sacred music genres.*

Sakrālā mūzika Latvijā šodien

Pētījuma mērķis ir iepazīstināt ar vienu no Romualda Jermaka (*1931) jaunākajiem izvērstajiem sakrālajiem opusiem – *Missa Paschalis / Lieldienu mesu* (2009) un izvērtēt to latviešu sakrālās mūzikas un komponista sakrālās daiļrades kontekstā.

Sakrālā tēma mūsdienu Latvijas mūzikā ir stabila un komponistu visnotaļ iecienīta sfēra. Koncertos regulāri skan latviešu autoru dažādu žanru sakrālie opusi, nereti ir arī jaundarbu pirmatskaņojumi. Ir vispārzināms, ka sakrālās tematikas atdzimšana Latvijas mūzikā sākusies kopš 20. gadsimta 80. gadu beigām un ir piedzīvojusi strauju, intensīvu un auglīgu izaugsmi. Reliģiskās tēmas tikušas un joprojām tiek risinātas visdažādākajos žanros, sastāvos, mērogos, gan vēršoties pie gadsimtos pārbaudītām vērtībām (žanriem, tekstiem, izteiksmes līdzekļiem), gan meklējot jaunus ceļus garīguma sludināšanā. Tomēr žanru ziņā prioritāti, kā visā sakrālās mūzikas vēsturē, tā arī Latvijas 20. un 21. gs. mijas periodā, saglabā vokāli instrumentālie žanri.

Bagāts ir latviešu autoru radīto oratoriju un kantāšu klāsts. Krāšņi un apjomā izvērsti ir vokāli simfoniskie opusi jauktam korim (nereti arī solistiem) un simfoniskam orķestrim, piemēram, P. Butāna kantāte *Maria virgine* (2001) lielam zēnu korim un simfoniskajam orķestrim, I. Rišes oratorija *Augstā dziesma* (2003) jauktam korim un simfoniskajam orķestrim, G. Pelēča kantāte *Solījums* (2005) jauktam korim un simfoniskajam orķestrim. Ļoti izplatītas ir vokāli instrumentālās kompozīcijas ar dažāda sastāva instrumentālmūziķu grupas piesaisti. Šāds atskaņotājsastāvs izmantots, piemēram, R. Kalsona kantātē *Aleluja* (1989), R. Dubras kantātē *Canticum Fratris Solis* (1997) jauktam korim, obojai, mežragam, ērģelēm, Ē. Ešenvalda kantātē *Ziemsvētku vakarā* (2008) solistiem, jauktam korim, instrumentālam ansamblim. Svarīgu vietu ieņem skaņdarbi korim un ērģelēm (ar iespējamu solistu piedalīšanos), piemēram, J. Karlsona kantāte *Magna Opera Domini* (1989) lielam zēnu korim un ērģelēm, R. Dubras kantāte *Angelus Domini* (1997) soprānam, jauktajam korim un ērģelēm. Bez tam sastopamas arī īpašas kompozīcijas, kuras jau atskaņotājsastāva dēļ uzskatāmas par netradicionāliem žanra risinājumiem. Daži piemēri: J. Ābola kantāte *Roždestvo Tvoje Hriste Bože naš* (2000) sieviešu vokālam ansamblim, kā arī vairāki G. Pelēča opusi – oratorija *Dievs ir mīlestība* (2001) jauktam korim *a cappella*, skaņdarbs *Revelation* (2003) kontrtenoram solo, flautai, violai *da gamba* un klavesīnam, oratorija *Nāvi ar nāvi iznīcinājis* (2004) jauktam korim, fonogrammā un gleznu projekcijām.

Latviešu sakrālajā mūzikā 20. un 21. gs. mijā visai izplatīti ir arī dažādi liturģijas tradicionālie žanri. To vidū ir *Te Deum* (I. Arne, 1993, R. Jermaks, 1996, R. Dubra, 2002 u.c.), *Magnificat* (I. Zemzaris, 1995, J. Lūsēns, 2001, R. Dubra, 2004 u.c.), *Stabat Mater* (A. Selickis, 2003, I. Arne, 2006).

Citu žanru vidū īpaši uzplaucis un bagātīgi attīstījies ir mesas žanrs, ņemot vērā, ka līdz tam tas latviešu mūzikā bijis tikpat kā neapgūts. Katoliskajā liturģijā dzimusi mesa latviešu komponistu daiļradē atklājas dažādos žanra variantos, ko ietekmē dažādi faktori, piemēram, autora pārliecība un mākslinieciskā iecere vai konkrētā skaņdarba paredzamā funkcija. Latviešu sakrālās mūzikas pētniece Jūlija Jonāne norāda uz trijām mesas žanra traktējuma tendencēm gadsimtu mijā. (Jonāne, 2009: 98).

1. Tradicionālās katoļu liturģiskās mesas, kuras paredzētas atskaņošanai galvenokārt dievkalpojumā. Tādas mesas lielākoties sastopamas R. Dubras (piemēram, *Missa Simplex in tempore Adventu* (1994), *Missa Simplex I* jeb *Vienkāršā Mise* (1995), *Missa Simplex II* (1999)), R. Jermaka (piemēram, *Svētā mesa* (1989), *Missa brevis* (1992), *Missa quotidiana* (2006)) un citu komponistu daiļradē (R. Liede *Missa brevis* (1993), G. Pelēcis *Missa brevis* (2003), Ingmars Zemzaris *Missa brevis* (1999)).

2. Svinīgās baznīcas mesas (t.s. *Missa Solemnis* tips) vai tradicionālas izvērstās koncertmesas – apjomīgas pilna mesas cikla interpretācijas. Šim mesas tipam raksturīgas plašākas cikla daļas, kuplāks izpildītāju sastāvs – parasti ar solistiem un orķestri, kā R. Dubras mesā *Signum Magnum* (2001) un A. Maskata kompozīcijā *Messa* (1997). Proprija daļas iekļautas arī R. Dubra *Missa Sinceritatis* (1995) un *Signum Magnum* (2001).

3. Brīvi veidotas nekanoniskas mesas, kurām raksturīgs variēts daļu skaits, nepilns kanoniskā teksta izmantojums un tamlīdzīgas atkāpes no žanra kanoniskā satvara. Šāda tipa mesas top galvenokārt komponistu eksperimentētāju daiļradē ar pamatdomu veidot kaut ko jaunu un netradicionālu, savai idejai pakļautu (R. Kalsona *Mesa 1990*, P. Butāna *Mesa Libera me* (1999), P. Vaska *Mesa* (2000), A. Vecumnieka *Mesa* (1993)).

Kādi faktori ir sekmējuši iezīmēto reliģiska satura darbu pārpilnību latviešu mūzikā?

Sakrālās mūzikas radīšanā un popularizēšanā nozīmīgu lomu spēlē Vispārējie Dziesmu svētki un citi nozīmīgi mūzikas pasākumi. Tā, piemēram, XXIII Vispārējo latviešu Dziesmu svētku (2003) garīgajā koncertā pirmatskaņojumu piedzīvoja monumentāla R. Dubras kompozīcija – *Te Deum* diviem jauktajiem korim, sieviešu korim, vīru korim, zēnu korim, meiteņu korim, ērģelēm, soprāna saksofonam, mežragam, diviem zvanu komplektiem un tamtamam. Atjaunoto tradīciju turpinot, XXIV Vispārējo latviešu dziesmu svētku Sakrālās mūzikas koncertā (2008) savukārt izskanēja trīs vokāli instrumentāli jaundarbi: Ē. Ešenalda *Gavilējiet Dievam, visas zemes* soprānam, meiteņu, zēnu un jauktajam korim, ērģelēm un orķestrim, J. Karlsona *Laudate Domino* solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim un ērģelēm, I. Mežaraupa *Alleluja* korim un orķestrim.

Otrs ļoti nozīmīgs sakrālās kormūzikas attīstības veicinātājs ir Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* organizētais Starptautiskais garīgās mūzikas festivāls, kas jau kopš 1998. gada īpašu uzmanību pievērš tieši latviešu autoru sakrālajām kompozīcijām. Festivāla sakarā tapuši tādi ievērojami darbi kā P. Butāna mesa *Liberame, Domine* (2. garīgās mūzikas festivālam, 1999), R. Dubras mesa *Signum Magnum*, G. Pelēča oratorija *Dievs ir mīlestība* un M. Einfeldes *Rīta liturģija* (4. festivālam, 2001), I. Rišes oratorija *Augstā dziesma* (7. festivālam, 2004), Ē. Ešenalda *Passion and Resurrection* (8. festivālam, 2005) un vēl citi darbi.

Jāatzīmē arī festivāls *Saxophonia*, kas līdzās saksofona skanējuma iekļāvumam atšķirīgos sastāvos un akustiskās vidēs, sevišķu nozīmi arī piešķir sakrālās mūzikas atskaņošanai. Pēdējo festivālu koncertos klausītāju uzmanībai, piemēram, tika piedāvāti vairāki vokāli instrumentāli jaundarbi ar saksofonistu līdzdalību: R. Dubras oratorija *Omnes sitientes venite ad aquas* (2007) alta saksofonam, diviem saksofonu kvartetiem, diviem sitaminstrumentālistiem, diviem jauktiem korim (mazam un lielam) un ērģelēm,

Ē. Ešenvalda *Genesis* (2009) jauktajam korim, saksofonu kvartetam, sitaminstrumentiem un ērģelēm, K. Pētersona vokāli instrumentālais opuss *Elle* (2011) saksofonam, jauktajam korim un ērģelēm.

Kā redzams, sakrālajai mūzikai Latvijas mūzikas dzīvē pieder nozīmīga vieta un tai ir iespējas skanēt visdažādākajās situācijās – no dievkalpojumiem līdz liela mēroga svētkiem un festivāliem. Tādēļ nebūt nav pārsteidzoši, ka aizvadītajā apmēram divdesmit gadu periodā ir pat grūti atrast komponistu, kurš nebūtu mēģinājis sevi izpaust sakrālās mūzikas ietvaros. Tomēr līdzās skaņražiem, kuru daiļradē sakrālā tematika skarta tikai *garāmejojot*, jāatzīmē autori, kuru mākslā reliģiskā sfēra ir personīgās pārlicības un dziļas ticības noteikta. Šajā ziņā kā ražīgākie jāatzīmē Ēriks Ešenvalds, Rihards Dubra, Georgs Pelēcis un Romualds Jermaks.

Ieskats Romualda Jermaka daiļradē

Romualda Jermaka (*1931) radošās intereses vienmēr bijušas vispusīgas, un viņa muzikālais devums ir ļoti plašs. Komponista darbu sarakstā ir daudzi izvērstas formas instrumentālie opusi – koncertžanra darbi, skaņdarbi simfoniskajam un pūtēju orķestrim, izvērstas kompozīcijas ērģelēm, citiem instrumentiem un ansambļiem. Ievērojamu vietu ieņem vokāli instrumentāli sacerējumi – kantātes, oratorijas, kora un solo vokālie cikli. Arvien no jauna komponists pievērsies latviešu tautsdziesmu apdarēm dažādiem sastāviem.

R. Jermaka darbi aptver visplašāko tematisma un tēlu sfēru, tomēr īpaši svarīgas komponista daiļradei ir nozīmīgas humānistiskās, vispārcilvēciskās, arī *garīgās* tēmas. Piemēram, oratorija *Salaspils sirdspuksti* (1972) mecosoprānam, jauktajam korim, kamerorķestrim un ērģelēm ar Ziedoņa Purva tekstu, cikls *Gaismas stīgu mūzika* (1983) soprānam, jauktajam korim, flautai, ērģelēm un sitaminstrumentiem ar Rabindranata Tagores tekstu, oratorija *Sāpju ceļš* (1989) soprānam, baritonam, jauktajam korim, ērģelēm un sitaminstrumentiem, kā pats autors skaņdarba apakšnosaukumā norāda – *veltījums visu pazemoto un nogalināto, visu taigā nosalušo un sniegputeņos pazudušo, visu Latvijas latviešu, kuri ar varu tika aizvesti no Latvijas, visu tautību nevainīgo mocekļu – staļinisko represiju upuru – piemiņai* (Latvijas mūzikas informācijas centrs), teksts – latviešu represēto dzejnieku dzeja, oratorija *Es tēvu zemei noliecos* (1990) mecosoprānam, tenoram, vīru korim, ērģelēm un sitaminstrumentiem ar latviešu represēto dzejnieku tekstiem.

Ar šādas ievirzes tēmu loku sasaucas arī sakrālā tematika, kas, nenoliedzami, ir viena no komponistam vistuvākajām. Kopš 20. gadsimta 90. gadiem tā ir neatņemama sfēra komponista radošajā darbībā.

R. Jermaka sakrālo daiļradi pārstāv vairāki desmiti garīga satura dziesmu solo balsij ar pavadijumu, sieviešu, vīru un jauktajiem koriem, kā arī virkne vokāli instrumentālu darbu – garīgās kantātes, piemēram, *Šai svētā naktī* (1994) soprānam, tenoram, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim ar Valdas Moras tekstu, *Paceliet sirdis* (2002) soprānam, baritonam, jauktajam korim un ērģelēm ar Luda Bērziņa tekstu, *Paceliet sirdis* (2008) soprānam, baritonam, jauktajam korim un ērģelēm, Ivara Gaides vārdi, *Te Deum* solistam, jauktajam korim un ērģelēm (1996), *Rekviēms* soprānam, tenoram, vīru korim un ērģelēm (2002), kā arī 18 visdažādākā apjoma un sastāva mesas ar tekstu latīņu, latviešu un latgaliešu valodā.

R. Jermaka mesu vidū ir tradicionālās katoļu liturģiskās mesas (skat. mesu iedalījumu iepriekš), kas paredzētas draudzes dziedājumam vai draudžu kora atskaņojumam dievkalpojumā. Ir arī apjomā izvērstas un atskaņotājsastāvā krāšņas svinīgās mesas – *Missa Solemnis* vai koncertmesas, piemēram, *Svētā Franciska mesa* solistiem, jauktajam korim, kamerorķestrim, ērģelēm un sitaminstrumentiem (1992), pāvestam Jānim Pāvīlam II veltītā Svinīgā mesa (*Missa Solemnis dedicata Suae Sanctitati Pape Joanni Pauli II*) solistiem, jauktajam korim un ērģelēm (1993), *Svinīgā mesa* solistiem, jauktajam korim un ērģelēm (*ad libitum* arī diviem mežragiem un divām trompetēm) (1992).

***Missa Paschalis*, tās tēlainība un tematisms**

Viens no Romualda Jermaka jaunākajiem izvērstajiem sakrālajiem opusiem ir *Missa Paschalis / Lieldienu mesa* (2009), kas pirmatskaņojumu piedzīvoja vienā no Romualda Jermaka 80. jubilejas autorkoncertiem Rīgas Domā, 2011. gada 12. jūnijā. Tās atskaņojumā diriģenta Māra Sirmā vadībā piedalījās Valsts Akadēmiskais koris *Latvija*, solisti Inga Šļubovska un Viesturs Jansons, ērģeliece Kristīne Adamaite, kā arī vēl citi instrumentālisti.

Lieldienu svētki Baznīcas gadā apliecina visnozīmīgāko domu kristīgajā pasaules uzskatā, pauž tās jēgu – uzvaru pār nāvi. Tāpēc R. Jermaka Augšāmcelšanās svētku mesas daļas manifestē prieku visdažādākajās tā niansēs – no klusas apbrīnas un dziļas bijības līdz skanīgām gaviļēm un aizrautīgai liksmei. Interesanti, ka, pārlūkojot pēdējos divdesmit gados tapušos latviešu komponistu sakrālos opusus, jāsecina, ka kristīgajām Lieldienām ir veltīti tikai daži izvērsti vokāli instrumentāli skaņdarbi - E. Straumes Lieldienu kantāte *Laudamus te* (1990), U. Prauliņa Lieldienu oratorija *Te Deum laudamus* (2001) (abos gadījumos bez specifiska Lieldienu liturģiskā teksta izmantojuma), G. Pelēča pareizticīgo Lieldienu oratorija *Kristus ir augšāmcēlies!* (1996) un *Pareizticīgo Lieldienu akāfists* (1997). Nesalīdzināmi vairāk tikuši apdziedāti Ziemassvētku notikumi, piemēram, J. Karlsona *Ziemassvētku kantāte* (1991), A. Altmaņa *Ziemassvētku kantāte Svētvakars* (1995), Ingmara Zemzara *Ziemassvētku oratorija* (1999), G. Pelēča *Ziemassvētku oratorija Kristus ir dzimis* (2000), R. Dubras *Ziemassvētku oratorija* (2011), kā arī virkne citu darbu. Acīmredzot Ziemassvētku stāsta poēzija un šo svētku savīšanās ar ziemas saulgriežu tradīcijām skaņražiem šķiet pievilcīgāka un rosinošāka nekā Kristus augšāmcelšanās notikumu atspoguļošana mūzikā. Tieši tāpēc R. Jermaka *Missa Paschalis* īpaši izceļas latviešu sakrālo darbu vidū kā vienīgā Lieldienu mesa un viens no retajiem Lieldienu tematikai veltītajiem skaņdarbiem vispār.

Šī mesa ir uzskatāms *Missa Solemnis* paraugs. To pierāda vairākas darba iezīmes.

Pirmkārt, atskaņotājsastāvs, – mesa sacerēta paplašinātam sastāvam. Līdzās korim, diviem solistiem (soprānam un tenoram) un ērģelēm ietvertas arī trīs trompetes un sitaminstrumenti (trijstūris, tamburīns, zvaniņi, zvani, mazās bungas un timpāni). Trompešu trio un izvēlēto sitaminstrumentu krāsas pastiprina īpašo svētku mesas noskaņu.

Otrkārt, tiek izmantots paplašināts mesas cikls. Mesas *ordinarium* daļas (*Kyrie, Gloria, Credo, Sancus, Agnus Dei*) ir papildinātas ar Lieldienu mesas sevišķajām *proprium* daļām (*Introitus: Resurrexit, Graduale: Haec dies, Offertorium: Terra tremuit, Communio: Pascha nostrum*).

Treškārt, mesas kopējā kompozīcijā un mūzikas valodā daudzpusīgi pielietotas ir tembrālās un faktūras dramaturģijas iespējas. Komponists pilnībā izmanto atskaņotājsastāva piedāvātās izteiksmes kombinācijas un rada spilgtus kontrastus, pretstatot solo un *tutti*, solistu duetu un kora grupas, homofonas un polifonas epizodes, *a cappella* skanējumu un instrumentālus posmus.

Tā, piemēram, jau cikla pirmā daļa *Introitus: Resurrexit* (*Es esmu augšāmcēlies, un ar Tevi es esmu; Tu esi pacēlis savu roku pār mani. Apbrīnojamas ir Tavas zināšanas, Kungs: Tu esi mani atzinis par labu, Tu zināji manu pazemošanu un manu augšāmcelšanos*) veidojas raitā plūdomā un piesaka atšķirīgus faktūras paņēmienus un atskaņotājsastāva izmantojuma iespējas: tenors solo *a cappella*, solists un kora tenori *a cappella* un ar askētisku ērģeļu pavadījuma līniju, vīru kora unisons, heterofona divbalsība, imitācijas un ērģeļu soloposmi. Zīmīgi, ka tenora solo un kora tenoru sākuma tematisms ir gregoriskā dziedājuma stilizācija – diatoniskas jubilācijas ar teksta un melodijas melismatiskām attiecībām un brīvu, tekstam pakļautu ritma zīmējumu neregulārā metrā un struktūrās.

The image shows a musical score for the Introitus 'Resurrexit'. It consists of four staves. The first two staves are for Tenor solo (Ten. solo) and Tenor (T.), starting at measure 12. The tempo is marked 'poco ritenuto' and the mood is '2 Più energico'. The dynamics are 'ff'. The lyrics are 'Re - sur - re - - - - xit, re - sur'. The next two staves continue from measure 16, with lyrics 're - xit et - - - - ad - - - - huc te - cum sum, - - - -'. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings.

1. attēls. Nošu piemērs *Introitus: Resurrexit*

Turklāt šāda tipa melodika ir noteicošā visā daļā, arī ērģeļu partijā. Minētie faktūras paņēmieni, vīru balsis un vokālās melodikas tips, kā arī modālās harmonijas elementi ļauj vilkt paralēles ar gregoriskā korāļa stilistiku kopumā, ar viduslaiku daudz balsības mūzikas valodu un arī ar agrīnās polifonās mesas pirmajiem paraugiem.

Būtiski, ka pirmās daļas tematisms tiek atkārtots arī cikla pēdējās daļas *Communio: Pascha nostrum* pirmajā posmā, veidojot tematisku arku. Arī ofertorija *Terra tremuit* sākumposms, lai arī tēlaini ir kontrastējošs, ar gregoriskajām jubilācijām tuvo pamattematismu, atskaņotājsastāvu (vīru koris un abi solisti) un faktūras paņēmieniem (solists *a cappella*, solistu un kora imitācijas) veido papildus arku cikla veidojumā. Tātad zīmīgi, ka trijās no četrām proprija daļām (izņemot graduālu *Haec dies*), kas savā vēstījumā tieši runā par Lieldienu svētku saturu, komponists pielieto atsauci uz gregorisko korāli. Turklāt arī citās cikla daļās (*Haec dies* otrā epizode, *Sanctus*, *Agnus Dei* u.c.) nereti ieskanas gregoriskajam dziedājumam tuvas intonācijas - diatoniskā skaņurakstā, ar pārsvarā pakāpenisku melodijas kustību, brīvā ritmikā, ar melismatiskām vai neimatiskām teksta un melodijas attiecībām. Tādā veidā komponists ar šo savdabīgo atsauci caurvij mesas ciklu un savieno Lieldienu mesu 21. gadsimtā ar viduslaiku baznīcas mūzikas pamatiem.

Mesas tēlainībā liela nozīme ir instrumentālajam ansamblim, kas ar saviem izteiksmes līdzekļiem paspilgtina kora, solistu un ērģeļu skanējumu. Daudzkārt komponists ir izcēlis atsevišķu instrumentu tembru, lai īpaši akcentētu attiecīgās mesas daļas gaisotni. Tā, piemēram, *Kyrie* daļā, lai akcentētu miera, pašāvēības un gaismas pilnās lūgšanas noskaņu, ko kora un ērģeļu partijā izsaka diatonisks skaņu raksts, kāpjoša romantiskās sekstas intonācija un reljefais imitāciju audums, īpašu maigumu un skaidrību piešķir trijstūrīša tembrs. Savukārt, tamburīna sinkopētā līnija ir ļoti spilgts izteiksmes līdzeklis graduālā *Haec dies*. Šī ir vislīksmākā cikla daļa, kas visu pārējo vidū izeļas ar rotaļīgi dejisko pamattēmu - rondo formas refrēnu ar tekstu *Šī ir tā diena, kuru Kungs mums devis, tāpēc gavilēsim un priecāsimies tajā*. Refrēns risināts homofonā akordu faktūrā, akcentētā sinkopētā ritmā, kvadrātiskās atkārtotās struktūrās.

Moderato con brio 43

S., A.
Haec di - es quam fe - cit, quam fe - cit Do-mi-nus, haec di - es quam fe - cit,

T., B.
Haec di - es quam fe - cit, quam fe - cit Do-mi - nus, haec di - es quam fe - cit,

S., A.
quam fe - cit Do - mi - nus:

T., B.
quam fe - cit Do - mi - nus:

2. attēls. Nošu piemērs *Graduale: Haec dies*

Spilgta un izvēsta instrumentāla epizode skan *Gloria* sākumā. Pakāpeniski ritmiski aktivizējošās zvanu skaņas un trompešu brīvas imitācijas pieaug spēkā un sagatavo *tutti* daļugaviļu akordus korī un ērģelēs, zvanu un timpānu atbalstītas trompešu fanfaras. Daudzkārt atkārtotais un arvien augšup sekvencētais *Gloria, gloria, gloria*, vientercu mažorinora harmoniskais kolorīts un elastīgais mainīgais metrs kopumā zīmē ļoti pacilājošu, līksmē starojošu un triumfējošu slavas himnu *Gods Dievam augstumos*.

Mesas skanējumā noteiktu tēlainības sfēru pārstāv sieviešu kora balsis. Vairākkārt mesas gaitā tiek pielietots trīsbalsīgs sieviešu koris salikumā blīvu, pārsvarā konsonējošu akordu izklāstā, radot maigu, trauslu skanējumu. Nav nejaušība, ka tas izmantots mesas posmos, kuru teksts paredz atbilstošu tēlainību. Tā, piemēram, *Gloria* daļā pēc *Gloria in excelsis Deo* (*Gods Dievam augstumos*) spēcīgā *tutti ff* ar kora gaviļēm, zvanu skaņām, trompešu fanfarām un varenām ērģeļu pasāžām kā spilgts kontrasts iestājas sieviešu kora akordi atturīgu ērģeļu figurāciju pavadībā ar tekstu *Et in terra pax homini bus bonae voluntatis* (*Un miers virs zemes labas gribas cilvēkiem*). Otra spilgta epizode, kas izceļas ar sieviešu kora akordu trauslo kolorītu, ir ļoti nozīmīga teksta rinda *Credo* daļā: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est* (*Iemiesojies caur Svēto Garu no Jaunavas Marijas un tapis cilvēks*). Šī posma lirisko izteiksmi pastiprina ērģeles ar kantilēnu plaša diapazona kontrapunktu un ritmiski ostinētām nesteidzīgām fona frāzēm.

Polifonā rakstība mesas veidojumā

Neatņemams izteiksmes līdzeklis R. Jermaka mesā ir meistarīgs tradicionālo polifono paņēmieni un formu pielietojums. Polifonā rakstība šajā mesā ir komponista domāšanas un izteiksmes pamatveids, polifono paņēmieni klāsts ir ļoti bagātīgs, sastopams teju katrā partitūras lappusē. Savā ziņā polifonā rakstība te nav kā faktūras efekts, īpašs gadījums vai izņēmums kopējā skaņdarba veidojumā, bet gan valodas pamats, tās pastāvīga daļa. Dažāda veida imitācijas vai fugato tiek iekļauti visās cikla daļās - gan kā tematisma eksponēšanas veids, gan attīstības paņemiens, gan neliela uzbūve, gan noapaļota epizode.

Piemēram, liriskā, sirsnīgā gaisotnē izturētais *Kyrie* veidots trijdaļu formā, kur malējie posmi ir izklāstīti kā četrbalsīgs fugato. Savukārt daļas vidusposmā ar tekstu *Christe eleison* risinās imitāciju dialogi starp kora vīru un sieviešu grupām.

Līdzīgi - trijdaļu formā ar polifonijas pielietojumu visos posmos - veidota arī *Agnus Dei daļa*. Arī tās sākumdaļa un reprīze veidota kā četrbalsīgs fugato ar balsu iestāju alts – tenors – soprāns – bass vienas takts laika intervālā. *Agnus Dei* tematiskais materiāls ir balstīts uz melodiski lineāro pamatu, tuvinoties intonatīvajā ziņā gregorisko dziedājumu intonācijām, kas šajā mesā izmantotas vairākkārt. Zīmīgi, ka daļas malējie posmi un vidusdaļas sākums ir izturēti 5/4 taktsmērā, tādā veidā vēl papildus akcentējot brīvo, tekstam pakļauto plūdumu.

104

3. attēls. Nošu piemērs *Agnus Dei*

Līdzās polifoni veidotām atsevišķām daļām vai noslēgtiem posmiem R. Jermaks savā *Missa Paschalis* imitācijas vai fugato izmanto arī kā izvērstāku formu sastāvdaļu. Zīmīgi, ka polifonas epizodes izmantotas tipiskos mesas brīžos ar noteiktu tekstu. Tā, piemēram, kā nereti novērojams dažādu autoru mesās, *Sanctus* un *Benedictus* noslēguma posmi ar tekstu *Hosanna* tiek veidoti ar imitāciju palīdzību. Arī šajā mesā abi *Hosanna* posmi ([98] un [102]) veidoti kā fugato. Abiem ir viena tēma, bet balsu iestājas kārtība, imitācijas un laika intervāli, tonālais veidojums abās uzbūvēs atšķiras. Līdz ar to šajā gadījumā vērojams, kā viena tēma kļūst par pamatu divām dažādām fugato uzbūvēm, to var traktēt arī kā fugato ar polifonu variāciju.

78 **102** Più mosso, energico

S. Ho - san - na_ in ex - cel -

A. Ho-san - na_ in ex-cel - sis, in ex-cel -

T. Ho - san -

B. Ho-san - na_ in ex-cel - sis, Ho - san - na, Ho - san -

4. attēls. Nošu piemērs *Sanctus, Benedictus*

Aplūkojot R. Jermaka daiļradi un viņa *Missa Paschalis*, ir jāsecina, ka komponista rokrakstam kopumā raksturīga dziļa cieņa pret mesu kā liturģisko žanru. Kā zināms, mesa jau kopš renesanses laikiem ietver noteiktas žanra pazīmes, kas saglabājušās līdz pat mūsu dienām. Vispirms tas ir stabils teksta pamats – kanonizētais teksts latīņu valodā. Otrkārt, skaidra cikliskā uzbūve, turklāt ar precīzu katras daļas sakrālo lomu dievkalpojuma norisē. Balstoties uz sakrālā teksta jēgu, mesas pamatdaļām piemīt kanonizētas semantiskās funkcijas – katrai daļai ir sava nozīme, un teksts pilda programmas lomu. Treškārt – nepārprotams funkcionālisms, tiešs pieskaņojums dievkalpojuma saturam un mērķim. Kā raksta krievu mūzikas zinātnieks M. Aranovskis, „mesa gadsimtiem ilgi nostiprināja vienu un to pašu skatu uz Cilvēku, aplūkojot to pasaules teocentriskās koncepcijas sistēmā. Ar mesas starpniecību sazinoties ar Dievu, saistoties ar debesu valstību, Cilvēks apzinājās savu vietu zemes virsū. Šī cilvēka koncepcija bija nostiprināta ne tikai ar sakrālo tekstu, bet arī ar missa ordinariū struktūru”¹ (Aranovskis, 1979: 15).

R. Jermaks mesu traktē saskaņā ar šīm tradīcijām. Tas atklājas gan respektā pret mesas tekstu un cikla veidojumu, gan apzināti *tradicionālā* mūzikas valodas lietojumā, netiecoties pēc oriģinalitātes un eksperimentiem, kas neapšaubāmi nav noteicošais izteiksmes veids liturģijas apstākļos, gan dievkalpojuma videi atbilstošā tēlu lokā. Šajā sakarā jāpiekrīt arī J. Jonānes rakstītajam: „Kulta kompozīciju izteiksmē vērojama autoru zināma pakārtotība pārpersoniskajam, objektīvajam (ne no manis viena, bet no daudziem). [...] Vērojama arī tradīcijas – baznīca kanonu – ietekme. Tas izskaidro reliģiskajā mūzikā dominējošās tipiskās izteikšanās formas (kantātes, motetes u. tml.), tradicionālu atskaņotājsastāvu, kā arī vispārpieņemtos kompozīcijas paņēmienus (attiecīga katrā laikmetā savus). Tādējādi sakrālā mūzika un it īpaši baznīcas mūzika ir tā sfēra, kurā komponisti izsakās visnotaļ tradicionāli – sev, laikmetam un baznīcai.” (Jonāne, 2008: 47).

R. Jermaka *Missa Paschalis* ir pierādījums tam, ka mūsdienās dzīvotspējīgi ir tradicionāli un laika gaitā pārbaudīti formveides un rakstības paņēmieni – gan no cikla veidojuma un teksta traktējuma, gan no faktūras dramaturģijas viedokļa raugoties. Tas atklājas, pirmkārt, uzticībā mesas kā centrālā liturģiskā žanra tradīcijām, kas pieprasa gan šo tradīciju pārzināšanu, gan respektu pret tām. Tāpat arī faktūras iespēju un polifonijas

¹ Месса веками утверждала один и тот же взгляд на Человека, рассматривая его в системе теоцентрической концепции мироздания. В общении с Богом посредством мессы, в соотношении себя с миром небесным Человек осознавал свое место в мире земном. Эта концепция Человека была закреплена не только текстом, но и структурой missa ordinarium.

izmantojums ir bagātīgs un tipisks ne vien saistībā ar žanra vispārējām klasiski romantiskajām tradīcijām, bet arī ar autora rokrakstu kopumā. Turklāt plašākā mērogā būtisku polifonās formveides aspektu atklāj gregorisko elementu klātbūtne mesas tematismā. Tādējādi R. Jermaka mesas cikls ļauj saskatīt atšķirīgu mūzikas vēstures etapu iezīmes un ir pārliecinošs piemērs komponista nesatricināmajai uzticībai žanra tradīcijām un savam sakrālās mūzikas rokrakstam.

Literatūra un avoti

1. Latvijas mūzikas informācijas centrs. *Jermaks Romualds. Darbu saraksts*. Skatīts 05.02.2012. <http://lmic.lv/core.php?pageId=722&id=290&works=1>.
2. Jonāne, J. (2009). *Latviešu sakrālās mūzikas žanri. Promocijas darbs - disertācija*. Rīga, JVLMA.
3. Jonāne, J. (2008). *Sakrālie žanri mūzikas vēstures un teorijas skatījumā*. Zinātnisko rakstu krājums *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe* (45. - 56.lpp.). Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”.
4. Арановский, М. (1979). *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор.

JURA KARLSONA SIMFONISKĀ VĪZIJA *VAKARBLĀZMA* REĢIONĀLĀS IDENTITĀTES KONTEKSTĀ

Symphonic Vision *Evening Glow* by Juris Karlsons in the Context of Regional Identity

Andris Vecumnieks

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

Abstract. *The purpose of this work is to define the significance of the symphonic vision *Vakarblāzma* (Evening Glow) by Juris Karlsons in the context of regional identity and to indicate the special place of this opus in the music literature of Latvia and the world. The main objectives of the work are to describe and to define the search for national and regional identities in Latvia and in the world as well as to analyse the symphonic vision *Vakarblāzma* by Juris Karlsons according to the aforementioned descriptions, placing emphasis on the analysis of the unique and individual approaches of the author within the context of common and universal solutions. The main employed methods are the historic analysis of the issue and the empirical analysis, in many cases based on the experiences and personal views of the author Juris Karlsons, expressed in recorded conversations and interviews from 2010 to 2012 (author owns these recordings and retains full rights). Main conclusion – the search for national and regional identity takes place on regular basis in cyclic and spiralled manner, marking new indicators of national identity for every epoch; the unique significance of J. Karlsons is an indicator that permits universal mobility and substitutability.*

Keywords: *unique and universal, National and regional identity, Mark of national identification – national indicator, Spiral development of epochs, Mobility of national identity symbol.*

Nacionālā identitāte

Pētījuma mērķis ir atspoguļot Jura Karlsona simfoniskās vīzijas *Vakarblāzma* nozīmi reģionālās identitātes kontekstā un īpašo lomu latviešu un arī pasaules mūzikas literatūrā. Raksta galvenais uzdevums ir atainot J. Karlsona nacionālās un reģionālās identitātes meklējumus mūzikā, salīdzinot ar tendencēm pasaulē un Latvijā, kā arī izanalizēt simfonisko vīziju *Vakarblāzma*, īpaši akcentējot autora unikālo un individuālo risinājumu izvērtējumu universālo piedāvāju klāstā un modifikācijā. Problēmas vēsturiskais izvērtējums un empīriski analītiskā metode palīdz atspoguļot mūzikas autora pieredzi un personisko skatījumu. Darbā ir izmantoti sarunu un J. Karlsona interviju ieraksti (2010.–2012. g.), kas ir raksta autora rīcībā un īpašumā. Galvenais secinājums – nacionālās un reģionālās identitātes meklējumi noris regulāri, cikliski un spirālveidīgi, katrā laikmetā iezīmējot citu nacionālās identitātes indikatoru, un J. Karlsona unikālā nozīme ir indikators, kurš pieļauj universālu mobilitāti un aizvietojamību.

Ar **nacionālās kultūras identitāti** var saprast tādu mākslas darba izpausmi, kas vērtējams kā specifisks nacionālo pazīmju rādītājs neatkarīgi no mākslas darba veida un izpausmes satura. Nacionālās pazīmes raksturo mākslas darbu, kas kļūst par nacionālās identitātes nesēju.

Mūzikā nacionālās kultūras identitāte galvenokārt ir saistīta ar specifisku tikai konkrētai tautai un nācijai raksturīgu eksistējošu žanru un mūzikas izteiksmes līdzekļu atklāšanu un to izvirzīšanu par prioritāru māksliniecisko vērtību.

Nacionālās identitātes meklējumus mūzikā raksturo noteiktu un savdabīgu, universālu mūzikas izteiksmes līdzekļu, kas sakņojas tautas mutvārdu daiļrades pieredzē (melodija, skaņkārta, harmonija, žanrs, ritms), unikālu pielietojumu individuālajā laikmeta estētisko vērtību kontekstā – kolektīvā veikuma individuālais piedāvājums. Šo identitāti var definēt kā to mūzikas izteiksmes līdzekļu pielietojumu, kas maksimāli precīzi un adekvāti ļauj atspoguļot nacionālās vērtības un pazīmes, protams, vēsturiskās pieredzes kontekstā un saistībā ar muzikālo *programmatismu* kā muzikālā satura nesēju. Tautas dziesmas, tautas

mūzikai tipiskas mūzikas izteiksmes līdzekļu vienības vienmēr ir nacionālās identitātes paudējas, un tās tiek uztvertas kā nacionālas identitātes vienības simbols.

Laiks un brīdis, kad notiek nacionālās identitātes meklējumi, saistās galvenokārt ar tiem vēsturiskiem periodiem, kad vērojamas gan lielas, gan mazas nācijas apzināšanās un nacionālās neatkarības tendences, valstiskuma rašanās laiks vai – gluži otrādi – šī valstiskuma apdraudējuma brīži. Valstiskuma pastāvēšanas un valstiskuma stabilitātes laikā šīs nacionālās izpausmes labāk derētu saukt par patriotiskām, turklāt lielo nāciju totalitārie režīmi šo patriotismu glorificēja, leģitimizēja un deklarēja par galveno mākslinieciskās daiļrades un radošās darbības ideoloģiski estētisko uzstādījumu, kura laikā nacionālie meklējumi transformējās nacionālismā kā politiskajā uzstādījumā. Spilgti to vērtējis K. Pāhens (*Pahlen*) savā fundamentālajā mūzikas vēstures pētījumā (Pahlen, 2002: 63–75).

Nacionālās identitātes meklējumi mūzikas vēsturē galvenokārt ir saistīti ar nacionālo skolu rašanos un veidošanos vairākos mūzikas vēstures laikmetos, tie ir sava veida *folkloras viļņi*, kas aktualizējas pēc unificētām, universālām, totalitārām, objektīvām sistēmām kā individuālas, unikālas, personiskas un subjektīvas mākslinieciskās idejas.

Mūzikas vēstures attīstības procesā vērojama secīga, cikliska estētisko uzstādījumu un procesu **spirālveidīga** attīstība. Tā izpaužas gan mūzikas vēstures laikmetu, stilu un tehniku procesveidē, gan arī nacionālās identitātes meklējumu jomā. Valdošajam objektīvajam, universālajam, unificētajam, vispārējam, absolūtajam, totalitārajam kā alternatīva tiek piedāvāts subjektīvais, unikālais, diferencētais, individuālais, personiskais, demokrātiskais un plurālistiskais skatījums un vērtējums. Tieši spirālveidīga nacionālās identitātes meklējumu un folkloras viļņu attīstība akcentē vairākus laikmetus un stilus, kuru laikā *nacionālā kapacitāte* izpaužas visspilgtāk. Tā ir renesanse (15. gs.), romantisms (19. gs.), neofolklorisms (20. gs. 20. gadi), *jaunais folkloras vilnis* PSRS (20. gs. 60.–70. gadi), nacionālās identitātes meklējumi (20./21. gs. mija). Katram no šiem laikmetiem ir raksturīgs cits nacionālās identitātes nesējs, nacionālās identifikācijas zīme – savs unikālais *nacionālais indikators*, ko var raksturot kā noteiktu mūzikas izteiksmes līdzekļu izmantojuma kopumu.

Nacionālās identitātes meklējumi vēsturiskajā kontekstā

Renesanses laikā, kad iesākās nacionālās identitātes meklējumi, šis indikators ir valoda, kas ļauj identificēt un diferencēt laicīgās mūzikas žanra *madrigāla* – dziesmas mātes, dzimtajā (ne latīņu!) valodā – nacionālo identitāti, radot itāļu, franču, angļu un vācu mūzikas kultūru pēc viduslaiku reliģijas universālā, dogmatiskā, sakrālā totalitārisma hegemonijas. Jāatzīmē, ka valodas prioritātes tendence izpaudās jau viduslaiku mūzikā, kad vokālais žanrs *motete* savā nosaukumā ietvēra jēdzienu – *ar vārdiem*, resp. nekanoniskiem liturģiskiem tekstiem. Tieši valodas indikācija par prioritāti izvirza vokālos žanrus, lai gan tieši šis laikmets sāk piedāvāt vārdam alternatīvu izpausmi – instrumentālo mūziku un dejas, kas savu piepildījumu gūs romantisma laikā. Instrumentālās un laicīgās mūzikas attīstība un vienlaicīga saskanīga darbība rosina jaunas (vertikālās muzikālās) domāšanas tapšanu un tālāku attīstību harmonijā homofonā mūzikas stilā baroka un klasicisma laikā. Turklāt renesanse atbilstoši antīkās mākslas estētikai piedāvā vārda un kustības sintēzi vienā *skatuviskā darbībā – spēlē*. (Vēlāk tas būs aktuāli I. Stravinska instrumentālajā teātrī.) Šajā laikā notiek globālo nāciju kā unikalitātes un kultūras savdabības simbola apzināšanās. Renesanses laikā nacionālais tiek identificēts ar laicīgās, instrumentālās un tautas mūzikas žanru (dejas, dziesmas) un nacionālo elementu prioritātes (valodas diferenciacija u.c.) apzināšanos kā alternatīvu viduslaiku universālajai mūzikas valodai.

Baroka un klasicisma laika estētikas unifikācija un mūzikas izteiksmes līdzekļu universālisms, un retoriskās simbolikas semantika rada nākamo nacionālās identitātes meklējumu folkloras vilni, kas saistās ar romantisma laikmetu, kad Napoleona karaģājieni lika apzināties tautu un valstu nacionālo piederību. 19. gs. mazās valstiņās sākās sacelšanās –

cīņa par savu valstisko neatkarību. Līdz ar to sākas nacionālo kultūru apzināšanās un romantisms vērtējams kā nacionālo skolu uzplaukuma laiks, kas cieši savijas ar vēsturisko laikmeta kontekstu un mūzikas precīzi definēto programmatisko satura uzstādījumu.

Romantisms ir lielo nāciju un tautu apzināšanās un atklāsmes laiks. Šajā laikā vērojami trīs *folkloras* (nacionālās atmodas) *viļņi*, kuru laikā norisinājās Eiropas muzikālās kultūras nacionālā tapšana. Par nacionālo indikatoru romantismā jāuzskata vēlīnā folkloras slāņa – pilsētas folkloras *melodisko* un *harmonisko* struktūru un intonāciju izmantojums, kas maksimāli demokrātiski ļāva atklāt gan skaņkārtisko kolorītu, gan arī ritmikas specifikas – dejas žanru – ekstravertu nacionālās izpausmes formu un veidu. Turklāt savdabīgs indikators ir arī programmatiskais saturs – vēsturisko un nacionāli patriotisko tēmu izmantojums komponistu daiļradē. Sevišķi aktuāls tas ir mazo nāciju atdzimšanas un nacionālās apzināšanās kontekstā, nereti kļūstot par pasaules līmeņa muzikālās kultūras piemēru. Šajā sakarā jāmin Žana Sibeliusa fenomens (Ross, 2007: 148–165).

Neofolklorisms 20. gs. radās pēc Pirmā pasaules kara kā alternatīva gan bezpersoniskajai nacionalitātei, tehnoloģijai, stilistiskai indiferencei, kad stilistiskā un emocionālā universalitāte pilnībā nomāca nacionālo un emocionālo diferenciāciju, gan arī visiem nacionāli „neitrālajiem” mūzikas stiliem (ekspresionisms, impresionisms, neoklasicisms u.c.) kopumā. Neofolklorisms jau pilnībā iezīmē 20. gs. nacionālās identitātes meklējumu tendences. Ceturtais folkloras (nacionālās atmodas) vilnis savu kulmināciju sasniedz 20. gs. 20.–30. gados un tam raksturīgas vairākas būtiskas izpausmes.

- Jaunu nacionālo kultūru identitātes apzināšanās – jauno un mazo valstu, tautu un reģionālo nāciju unikalitātes atklāsmes un identifikācija, kas līdz šim vēl nebija sevi pieteikušas uz lielās „Eiropas mūzikas skatuves” (Bulgārija, Rumānija u.c.).
- Savdabīga otrreizēja nacionālās kultūras atmoda, kas izpaužas kā seno, arhaisko, antīko folkloras slāņu izpēte un atklāsmes kā arī pievēršanās reģionu un novadu folklorai (Bohēmija, Morāvija, Silēzija, Transilvānija u.c.).

Tieši neofolklorisms tiek izskatīts par svarīgāko aspektu, lai definētu un iezīmētu 20. gs. sākumu mūzikas vēsturē (История зарубежной музыки, 2005).

Zināmā mērā neofolklorisma tendenci aizsāk jau Igors Stravinskis, kurš savukārt ir galvenais 20. gs. mūzikas novators un vēstnesis A. Rosa piedāvājumā (Ross, 2007: 76–114). I. Stravinska piedāvātais brutālais, vulgārais un pagāniskais krievisko tēmu piedāvājums un risinājums par prioritāru nacionālās identifikācijas kritēriju izvirza nevis melodisko un harmonisko, bet gan skaņkārtisko un ritmisko parametru vērtību un kvalitāti. I. Stravinskis (un arī K. Orfs) pirmais piedāvā instrumentālā teātra žanru, kas saistīts ar krievu tēmām un folkloras sīkžanriem – sintētisko vēstījumu, līdzīgu renesanses laika skatuves darbībām. Nacionālais tiek identificēts ar agrīnā zemnieku folkloras intervālu slāņa izmantojumu. Nacionālais indikators un identifikācijas zīme ir 20. gs. mūzikas dzinējspēks – ritms, t.sk. jaukto, salikto un neregulāro metru un ritma pulsu lielais īpatsvars kā valodas runas semantiskās specifikas metroritmiska izpausme (dažādu tautu mūzikas dažādie specifiskie jauktie un neregulārie taktsmēri), kas apvienojumā ar savdabīgu arhaisko, intraverto skaņkārtisko monodiju (vienbalsīgu melosu) un ritmu spēli rada īpašu mentālu gaisotni, izpaužot nacionālo identitāti ne tikai ekstraverti, bet arī īpašā intravertās tēlainības izpausmē. Joprojām prioritāte ir dejas žanrs (B. Bartoks *Rumāņu dejas*, Z. Kodājs *Galantas ciema dejas*, Dž. Enesku *Rumāņu rapsodijas*, P. Vladigerovs *Bulgāru dejas*), tikai tā sakņojas arhaisko rituālu tradīcijās.

Neofolklorisma specifiska izpausme lokālā reģionā ir saistīta ar t.s. *jauno folkloras vilni*, kas radās 20. gs. 60.–70. gados (t.s. *atkušņa* laikā) PSRS republikās kā nacionālās pašapziņas izpausmes meklējums un pēc 50. gadu muzikālā avangarda. Tam raksturīgi nacionālās identitātes meklējumi ideoloģiskā totalitārisma un sociālistiskā reālisma laikā un vēlme pēc vienkāršotas, dabiskas un emocionāli tiešas muzikālas izteiksmes. Šī laika

nacionālais indikators ir *jaunais tonālisms* un ar to saistītā modalitāte un disonantā diatonika, kas organizē lakonisku un koncentrētu mūzikas izteiksmi un piedāvā mūzikas izteiksmes līdzekļu pārvērtēšanu un pārveidošanu lineāras domāšanas prioritātes reminiscences kontekstā. Būtisks ir arī netradicionālo folkloras žanru un mūzikas instrumentu procesuāls un teatrāls pielietojums. Žanriski primārā loma pieder dziesmai, bet atkal renesanses kontekstā – sintēzē ar kustību tā kļūst kā rotaļa, spēle, darbība, *teatrāla procesija*. Jaunajam folkloras vilnim raksturīgs folkloras elementu tiešs izmantojums, t.sk. draiskā, nerātnā folklorā – emocionālā atvērtība (častuškas žanrs); pagāniskie rituāli – arhaisko; dziļo folkloras slāņu izmantojums un tautas instrumentu pielietojums akadēmiskajā mūzikā. Zināmā mērā to var uzskatīt arī par neofolklorismu lokālajā vidē (PSRS), sevišķi spilgti izpaužoties Baltijas valstīs un t.sk. – Latvijā (P. Dambis, R. Kalsons u.c.).

Nacionālās identitātes meklējumi 20./21. gs. mijā norisinās postmodernisma estētiskajā zīmē un laikā, kad *universālo totalitārismu* (20. gs. 80. gadi) ir nomainījis *totālais* un vispārējais stilistiskais un tehnoloģiskais *plurālisms*, *unifikācija* un *universālisms*. Nacionālās identitātes meklējumi izpaužas kā vispārēja nacionālās piederības apzināšanās (20. gs. 90. gadi). Tā kā *multistilistiskais plurālisms un daudzveidība* ir 21. gs. mūzikas kultūras spilgtākā stilistiskā pazīme, var runāt par tās kontekstu, kurā nacionālās identitātes meklējumi joprojām ir aktuāli gan universālajā, gan individuālajā kontekstā. 21. gs. pasaules mūzikas kultūrā nacionālais elements tiek identificēts ar valodas runas un muzikālās ritmikas semantiskās specifikas identitāti un *ritma struktūras* palīdzību – ritmu kā nacionālās valodas runas atveidojumu, valodas ritmu, valodas ritmiskām struktūrām, ko var uzskatīt par nacionālās identitātes indikatoru.

Nacionālās identitātes meklējumi Latvijā

Latviskās nacionālās identitātes meklējumi ir aktuāli kopš nacionālās mūzikas rašanās pirmsākumiem 19. gs. beigās. Tā spilgtākie „meklētāji” realizējuši savu vēstījumu dažādos vēsturiskajos un stilistiskajos laikmetos. Šie eksperimenti norisinās savdabīgā sabiedriskās formācijas un tehnoloģiskās ievirzes gaisotnē *vairākos posmos vai etapos*. Tieši šie aspekti ir kļuvuši par vienu no galvenajiem un svarīgākajiem kritērijiem Jāņa Torgāna latviešu mūzikas virsotņu izvēlei un izvērtējumam (Torgāns, 2010).

19./20. gs. mijā (Latvijas brīvvalsts tapšanas laiks) **Jurjānu Andreja** daiļrade koncentrē sevī visus tipiskos *romantisma* laika nacionālās identifikācijas indikatorus, kuri izpaužas kā tautas dziesmu vākšana, kopšana un pētniecība un pirmo simfonisko darbu rašanās. Latvijas pirmās brīvvalsts laikā (20. gs. 20.–30. gadi) šo kopšanu tālāk turpina **Emilis Melngailis** savos kora sacerējumos un tautas dziesmu apdarēs, taču šajā laikā aktuāla ir operas žanra rašanās ar nacionālpatriotisku saturu un sižetu (Jānis Mediņš *Uguns un nakts*, Alfrēds Kalniņš *Baņuta*). *Jaunā folkloras viļņa* vai *neofolklorisma* (20. gs. 60.–80. gadu „atkusnis”, stagnācija un atjaunotne) spilgtākie pārstāvji **Pauls Dambis** un **Romualds Kalsons** inovatizē attieksmi pret tautas dziesmu, radot spilgtus un tam laikam neordinārus muzikālos veikumus kora (P. Dambis *Jūras dziesmas* u.c.) un instrumentālās mūzikas žanrā (R. Kalsons *Kāzu dziesmas* un *Gadskārtu ieražu dziesmas* simfoniskajam orķestrim u.c.). Tieši šajā laikā var runāt par reģionālās nacionālās identitātes izpausmēm, jo tiek apzināta Latgales (Jānis Ivanovs), Kurzemes (Imants Kalniņš, Suitu sievas) u.c. reģionu un novadu mūzikas specifika. Aktuālas kļūst diskusijas par reģionālās identitātes meklējumiem, lai pēc iespējas detalizētāk tiku saglabātas novadu nacionālās identifikācijas zīmes ne tikai muzikālajā, bet arī kultūrvēsturiskajā reģionālās kultūrpolicies kontekstā.

20. gs. 90. gadu nacionālā atmoda un nacionālā identitātes meklējumi latviskās mentalitātes kontekstā pārsvarā ir kā atgriešanās pie spirāles attīstības sākuma tikai citā kvalitatīvā pakāpē. Tā saistās ar estētisko un ētisko vērtību pārvērtēšanu – gan ar **citās** nacionālās pieredzes apzināšanos (aizokeāna trimdas latviešu daiļrades strauja ienākšana

mūzikas u.c. kultūrā), gan arī ar nacionāli patriotiskās pašapziņas glorifikāciju un garīgo izvērtējumu, atsevišķiem skaņdarbiem kļūstot par laikmeta muzikālajiem un kultūrvēsturiskajiem simboliem (Zigmāra Liepiņa rokopera *Lāčplēsis*). *Jaunais garīgums* saistās gan ar „veļu laika” atmosfēru („latvju pelēkais”), „upura kompleksa” motīvu, gan ar okupācijas laika zemtekstu. Šajā ziņā unikāli piemēri ir **Pētera Vaska** nacionālā garīguma un identitātes meklējumi, kā arī **Jura Karlsona** nacionālais vēstījums – simfoniskā vīzija *Vakarblāzma*, kuras augstākais novērtējums ir 2007. gada Lielā Mūzikas balva par labāko latviešu mūzikas jaundarbu.

Jura Karlsona simfoniskā vīzija *Vakarblāzma*

P. Vasks, 80. gados aizsākdams savu latviskā garīguma meklējuma ceļu nacionālās apziņas kontekstā, turpina saglabāt savdabīgo latvisko mentalitāti arī visā savā tālākajā daiļradē (*Vēstījums*, *Lauda*, *Sala*, Pirmā simfonija *Balsis*, Otrā simfonija, Trešā simfonija u.c.). Līdzīga ievirze šajā laikā ir arī Pētera Plakida veikumam (*Dziedājums* u.c.).

Cita ceļa gājējs ir J. Karlsons, kura nacionālās identitātes meklējumu pienesums simfoniskajā vīzijā *Vakarblāzma* raksturojas gan ar folkloras citātu izmantojumu, gan ar dabas apjūsmojumu, gan arī ar vēsturisko kontekstu, kuri šajā darbā iegūst *simbolu* nozīmi, kas ir iešifrēti muzikālajā vēstījumā.

Šajā mūzikas impresionisma stilistikā ieturētajā opusā neiztiek bez teatrāliem efektiem; tas tiek bagātināts ar dabas tēlojuma muzikālo vizualizāciju, kur muzikālajā materiālā iešifrētā simbolika un tās izkārtojums veido savdabīgu muzikālo scenogrāfiju un režiju – muzikālo mizanscēnu izkārtojumu, izmantojot un pielietojot semantisko un dramaturģisko kontrastu – objektīvā un subjektīvā miju – gan izteiksmes līdzekļu *kompensācijas (papildinājuma) principu*, gan arī *kvalitatīvā un kvantitatīvā piedāvājums un pienesuma diferenciāciju*.

Šī darba analizē sevišķi nozīmīgi ir semantikas un dramaturģijas jautājumi, kuri spilgti un specifiski atklāj šī darba unikālo un savdabīgo nacionālās identitātes atklāsmi gan komponista daiļrades, gan arī latviešu mūzikas kontekstā. Daudzus aspektus izklāstījis pats komponists sarunās ar raksta autoru (Karlsons, 2012).

Semantika. Svarīgākā ir *vēstījuma semantika* – vēstījums bez teksta, bez vārdiem (instrumenti) un vēstījums ar tekstu, ar vārdiem (cilvēka balss + teksts = tautasdziesma), turklāt latgaliešu valodā. Tas rada neitrālā un personiskā vēstījuma kontrasta semantiku. Tembra specifiskā identifikācija izpaužas kā instrumentu monologi, kā kadences, specifiskie vēstījumi – īpatnējie instrumentu temбри; *instrumentu balsis* (objektīvais), kas identificējas un vienlaicīgi kontrastē ar *cilvēka balss* (subjektīvais) individualitāti un personiskumu (cilvēka balss, basa flauta, pikolo flauta, angļu rags, trompete ar surdīni, stīgu instrumentu flažoleti). Tikpat nozīmīga ir klusuma *skanējuma semantika* un *tembrālā transformācija* – basa flautas divi solo; transformācija no tembra krāsas līdz intonācijas nesējam.

Stilistiskās semantikas ziņā būtiska ir pāreja no impresionisma uz simbolismu, kur tautas dziesma un tās citāts kļūst par simbolu. Skaņdarbs kopumā ieturēts impresionisma stilā, bet būtiski ir tas, ka impresionisma mūzikā praktiski neizmanto citātus. Līdz ar to tā ir jauna stilistikas pakāpe un skatījums.

Tikpat nozīmīga ir arī *teatrālā semantika*. Tā izpaužas orķestra (masas) un teicējas (indivīds) konfrontācijā – orķestris melnos *universālajos* koncerta tērpos, folkloras vēstītāja *unikālajā* baltajā Abrenes novada tautas tērpā. Papildus konfrontāciju rada orķestra statika un tautas dziedātājas mobilitāte (kustība un pārvietošanās pa skatuvi), turklāt arī mūzikā tiek izmantota attiecīgā tematika – unikāls inovatīvs tematiskais materiāls (tautas dziesma) solistes dziedājumā, kas konfrontē ar visa skaņdarba universālo *quasi antitematisko intonatīvo saturu*.

Muzikālā un tematiskā semantika saistās ar *diatoniskās* tautas dziesmas un *hromatizētās* (12 toņu) pamattēmas kontrastu – vīzijas un realitātes konfrontācija. Skaņdarbā ir tikai divi posmi, kur valda tonālā stabilitāte, taču tā rada divas pretējas emocionālās noskaņas –

nenovēršamības sajūtu skaņdarba kulminācijā, kad ieskanas a moll tonalitāte (*pērkona negaiss*), un stabilitāti kodā, kur dominē D Dur (*apskaidrība un miers pēc nāves*). Tas, ka tonāli stabilas ir divas dramaturģiski radikālas epizodes, veido arī īpatnēju *saturisko un dramaturģisko semantiku*, jo tautas dziesma, kas rada savdabīgu katarsi, ir „ierāmēta” starp divām tonāli monolītām epizodēm un tā ir kā „balsts” starp neziņu, meklējumiem un atrisinājumu.

Instrumentācijas, faktūras un harmonijas paņēmieni un principu kolāžas un teatrālas asociācijas semantika saistās ar atsevišķu mūzikas literatūras piemēru asociācijām – gan I. Stravinska baletu *Ugunspuņš* (flažoletu skanējums), gan S. Prokofjeva *Trešās simfonijas* 3. daļu (mikropolifonijas izmantojums), gan impresionisma paraugu K. Debišī simfonisko noktirni *Mākoņi* (kompleksā kustība pūšaminstrumentos), gan arī paša J. Karlsona *Saulei rietot* (autora jau aprobētā faktūras ostinato vienmērīga kustība).

Tēlainības semantika dramaturģijas kontekstā atspoguļo dabas tēlojumu (vakarbļazma, saulriets, kas rada mieru, 10 pulksteņa sitieni, kas ir dramaturģisks pavērsiens, mākoņi, kas veido procesu un attīstību kā arī negaiss – draudu, baisuma un kulminācijas izpausme). Īpaši kontrastējošs ir tautas dziesmas izmantojums kā garīgās vērtības kvintesence, turklāt abas šīs tēlainās sfēras (daba un tauta) nostatītas blakus gan saturiski, gan dramaturģiski.

Dramaturģija. Dramaturģisko risinājumu piedāvā divas tēmas – vakarbļazmas noskaņu un tautas dziesmu kā aiziešanas un nāves tēlu. Tautas dziesma darbojas arī kā atmiņa, atceršanās, pieredze (teicēja ir gados veca kundze), kas ir nacionālās identitātes simbols un nacionālās kultūras identitāte. Būtiska ir arī stabila un mobila formas posmu mija – vēstījumu intensitātes variabilitāte un dažādība (metroritmiski stabili formas posmi mijas ar mobilām kadencēm – specifisku instrumentālo tembru pielietojumiem), un formas proporcionalitāte. Skaņdarba kopējais ilgums ir 15 minūtes, no tām 3`23`` ilgst pulksteņa skanējuma imitācija – 10 sitieni (nevis pusnakts, bet *vasaras vakars*, jo process tikai sākas). Dramaturģiska attīstība sākas pēc 5 minūtēm (ap formas pirmo trešdaļu) kā alternatīva statiskumam un strukturālajam formas piedāvājumam. Pēc 10 minūtēm iestājas kulminācija (tutti aleatorika, kas rada haosu), un pēc intensīvas attīstības (mākoņu radītais negaiss) sākas reprīze. Solistes balss tembrs (dziedājums) parādās formas 2/3 vietā, kas ir zelta griezumus un alternatīva iepriekšējai dramatiskajai izteiksmei. Pirms reprīzes kā dramaturģisks pārvērtējums jāatzīmē līnijzvanu (*line bells*) pielietojums, kas ir tipisks J. Karlsona daiļrades paņēmieni. Tikai noslēgumā (kodā) 12 toņu pamattēma kompilējas ar konsonējošu tonāli diatonisku vēstījumu (D Dur) kā apskaidrības simbolu; basa flautas tembrs skan kā solistes tematisma emocionālā transformācija un apskaidrība, harmoniska sakārtotība. Līdz ar to muzikālā dramaturģija un tās koncepcija veidojas kā universālā un unikālā mijiedarbības kontrasts (konflikts?); tā rezultātā izpaužas tautas dziesmas kā universālā vēstījuma un simbola mobilitāte un aizvietojamība – mūzika pieļauj identificēt jebkuru nacionālo identitāti, latviešu tautas dziesmu aizvietojo ar jebkuras citas tautas folkloras elementu. Kad mēs šo mūziku uztveram kā latvisku? Tikai tad, kad sāk skanēt latgaliešu tautas dziesma. Taču tās vietā varētu skanēt jebkuras tautas dziesma (t.sk. gruzīnu, spāņu, lietuviešu u.c.), un šī tēma tiks uztverta kā dramaturģisks simbols, radot attiecīgās nacionālās identitātes izpausmi, kas varētu liecināt par nacionālās identitātes simbola *nacionālo mobilitāti*. Tiesa, šajā konkrētajā skaņdarbā konkrētā dziesma iegūst konkrētas tematiskās attīstības veidolu, taču tās aizvietojamība ir iespējama katrā individuālajā gadījumā. Turklāt šī darba pirmatskaņojums notika dienā, kad Latvija, parakstot robežlīgumu ar Krieviju, atteicās no savām pretenzijām uz Abreni, kas šim skaņdarbam piešķir arī papildus spēcīgu politisko zemtekstu un nacionālo sāpi un smeldzi vēsturiskajā kontekstā. J. Karlsona simfoniskās vīzijas *Vakarbļazma* unikalitāte nacionālās identifikācijas meklējumu piedāvājumā vērtējama kā autora savdabīgs, neordinārs un unikāls skatījums universālās nacionālās identitātes meklējumu kontekstā – **nacionālais elements kā**

simbols, kā universāla nacionāla zīme, nevis konkrēts laikmeta tēlojums, mūzikas izteiksmes līdzeklis, ar kuru notiek „tehnoloģiskas” profesionālas darbības.

Secinājumi

Nacionālās identitātes meklējumi pasaules mūzikas vēstures kontekstā norisinās kā alternatīvs piedāvājums totalitārisma ideoloģijas uzstādījumam vai universālajai stilistikajai unifikācijai, kas it sevišķi aktualizējas nacionālā valstiskuma apzināšanas, tapšanas un apdraudējuma laikā.

Nacionālās identitātes meklējumu vēsturiskā tendence veidojusies spirālveidīgi, kas raksturīgi gan mākslas un mūzikas laikmetu attīstībai, gan sabiedriski vēsturisko formāciju attīstībai kopumā universalizācijas, unifikācijas un totalitarizācijas kontekstā. Te var saskatīt arī paralēles, mijiedarbojoties renesansei un romantismam, neofolklorismam un 21. gadsimta tendencēm.

Katrā laikmetā nacionālās identitātes meklējumus raksturo cits nacionālās identitātes pazīmes indikators atbilstoši laikmeta stilistikajam un estētiskajam uzstādījumam.

Nacionālās identitātes meklējumiem latviešu komponistu muzikālajā pieredzē raksturīgi savdabīgi garīguma meklējumi nacionālās apziņas kontekstā, kas it sevišķi raksturīgi P. Vaska daiļradei.

J. Karlsona simfoniskās vīzijas *Vakarblāzma* unikalitāte nacionālās identifikācijas meklējumu aspektā un reģionālās identitātes kontekstā vērtējama kā autora savdabīgs, neordinārs un unikāls skatījums universālās nacionālās identitātes meklējumu kontekstā – nacionālais elements kā simbols, kā universāla nacionāla zīme, nevis konkrēts laikmeta tēlojums.

Literatūra un avoti

1. *Intervija ar Juri Karlsonu 2012. gada 16. augustā Zosēnos*. CD, A. Vecumnieka privātā kolekcija.
2. Pahlen, K. (2002). *Die grosse Geschichte der Musik*. (In Zusammenarbeit mit Rosemarie König). München: Paul List Verlag GmbH & Co. KG.
3. Ross, A. (2007). *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Straus and Giroux.
4. Torgāns, J. (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne.
5. *История зарубежной музыки. XX век* (2005). Москва: Музыка.



MĀKSLA UN DIZAINS

ARTS AND DESIGN

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ В ДИЗАЙН ОБРАЗОВАНИИ

Peculiarities of teaching drawing and painting at Design education

Владимир Бердышев, Николай Захаров, Вероника Кучеровская
Псковский государственный университет, пл. Ленина д.2, Псков, Россия,
e-mail: berdvv@yandex.ru

Abstract. *The essay is dedicated to the problems of teaching drawing and painting at Design faculties of high schools and universities. Understanding of form elicitation patterns or image creation principles contributes to a more precise choice of figurative instruments and allows developing students' creative abilities as required by the specifics of their professional education. The emphasis is made on the methods of space presentation and its picturesque and figurative organization. When teaching drawing and painting it is necessary to carry out an analysis of decorativeness expressed via a set of figurative tools. Spaces, volumes, planes, colours, lines and a texture are artistic means which are also formal components of a composition. The syllabus for teaching drawing and painting should include a set of educational tasks allowing combining the academic method of spatial image presentation with decorativeness, i.e. a student's ability to see decorative properties of the nature should facilitate solving their creative tasks of a designer.*

Keywords: *artistic means, decorativeness, drawing, image creation principles, painting.*

Введение

Трудно переоценить значение школы в подготовке художника-дизайнера и художника-прикладника. Под понятием школы понимается уровень академической подготовки по рисунку, живописи. Однако, не менее важным в обучении и формировании художника является воспитание декоративного восприятия и образного мышления.

Цель статьи: обобщение опыта кафедры по методике преподавания рисунка и живописи, оценка значения дисциплин дающих фундаментальную художественную подготовку в развитии композиционных способностей и дизайнерского мышления у студентов. Основой методики послужили наработки школы СПбГХПА им. барона А. Л. Штиглица (ЛВХПУ им. Мухиной) Бицераева С, Курбатова В, Леканова Н. а также анализ методик преподавания классической академической русской школы Кардовского Д. Н., Волкова Н. Н., Чистякова П. П., методика школы А. Ашбе.

Программой по рисунку и живописи должен быть предусмотрен комплекс образовательных задач, позволяющий сочетать академический метод объемно-пространственного изображения - фундаментальную основу художественного образования - с методами выявления художественной формы необходимыми для развития дизайнерского мышления: от умения видеть декоративные и конструктивные качества натуры к решению творческих задач, непосредственно связанных с профилирующей композицией.

Этапы обучения

Условно, исходя из четырехлетнего (для бакалавров) обучения, процесс преподавания рисунка и живописи можно разделить на три этапа.

Первый этап – в рамках первого курса - обозначается «академическим».

Цель: развить наиболее полно способности и потенциально заложенные возможности студентов, вызвать в каждом ученике веру в изобразительное искусство, как в средство самовыражения и творческой реализации своих идей.

В процессе учебы все должно быть направлено на развитие зрительного восприятия, на умение видеть.

Общие задачи этого этапа:

- повышение культуры восприятия студентов,
- развитие наблюдательности и воображения,
- изучение технических приемов и возможностей изобразительных средств,
- приучение к систематическому творческому труду.

В рамках преподавания рисунка на этом этапе ставятся следующие задачи:

- изучение закономерностей природы; постижение принципов и методов реалистического изображения объемной формы средствами рисунка;
- изучение графических средств, овладение основными навыками рисунка,
- умение правильно передавать пропорции, ознакомление с законами перспективы.

В программе предусмотрены задания по рисованию с натуры, что позволяет осмыслить принципы построения объемной формы на двухмерной плоскости, развивает объемно-пространственные представления. Особое внимание уделяется конструкции формы. Подбираются предметы различные по характеру, пропорциям, но ясные по конструкции.

В рамках преподавания живописи:

- выработка быстрого живописного восприятия основного характера изображаемого,
- цельность видения,
- выявление доминирующих цветовых отношений,
- поиск цветового и тонального силуэта.

Основное внимание уделяется выявлению наиболее интересного живописного решения.

Для достижения поставленных задач и в рисунке и в живописи ставятся краткосрочные постановки. Быстрые этюды, построения, зарисовки, наброски преобладают над длительными постановками. Кроме постановки глаза, развития быстроты восприятия и умения видеть, достигается раскрепощение в приемах, способах рисования.

Второй этап – в рамках второго курса - условно обозначим «переходным». Подход к рисунку и живописи претерпевает изменения в сторону аналитического, базирующегося на законах формальной композиции и цветоведения. Особое внимание уделяется поиску образного решения.

На этом этапе *основная задача* и по рисунку, и по живописи научить студента осмысленно выбирать изобразительные средства. Выбор изобразительных средств должен быть обусловлен пластической идеей и способствовать наиболее выразительному решению поставленной задачи.

Закономерности восприятия объекта зависят от методических задач и целей, ради которых создается изображение.

В рисунке на этом этапе основное внимание уделяется конструктивному построению и анализу формы.

«Находить и понимать пластические качества формы, высвобождая их из мелочей случайного зрительного опыта, проверять и осмысливать свое впечатление от натуры знанием объективно присущих ей свойств», - эти слова Кардовского Д. Н. наиболее точно характеризуют учебные задачи (Кардовский, 1939: 12).

В начале каждой постановки по рисунку выполняются аналитические упражнения: «Тональная раскладка» и «Линейная раскладка».

«Тональная раскладка» – изображение учебной постановки в два тона.

Основная задача определить «большой свет» и «большую тень», избегая мелочного срисовывания освещения все внимание сконцентрировать на выявлении большой формы свето-тональными отношениями.

При этом важно:

- определение количественных взаимоотношений света и тени,
- развитие модуля: «крупное, среднее, мелкое»,
- выявление движения больших форм,
- организация композиции рисунка через выявление композиционного центра, ритма, акцентов и пауз.

Важны не только объекты изображения, но и их взаимосвязи между собой и краями композиции (касание, пересечение, величина расстояний и т.п.).

Рисование пятновое, в небольших количествах можно использовать линию или соединять белое с белым, черное с черным.

«Линейная раскладка» – изображение учебной постановки линией.

Линия как выразительное средство наилучшим образом способна охарактеризовать постановку: передать форму и объем предмета, положение предмета в пространстве, выявить ритм композиции, передать динамику и пластику форм.

Необходимо приучать глаз различать линию.

- определить количественные взаимоотношения линий и фона в композиции (много, мало, равновесие),
- выделить доминирующие линии, определяющие ритм композиции рисунка, например: вертикальные, горизонтальные, диагональные,
- проанализировать характер линий – длинные, средние, короткие, прямые, плавные, угловатые, острые, рваные,
- выявить развитие модуля изображения (крупное, среднее, мелкое), обращая внимание на композицию пустот между линиями, рассматривая фон как составную часть художественного целого,
- выделить главное и второстепенное в изображении,
- обратить внимание как на силуэт композиции в целом, так и на силуэты отдельных деталей, используя разнообразие линий (отличие силуэта от контура).

Рисование линейное с минимальной градацией толщины.

Целью второго этапа обучения живописи является развитие способностей видеть и передавать декоративные качества природы, выработку у студентов декоративного восприятия.

К сожалению, декоративность как художественное качество формы еще мало изучена и требует глубокого и всестороннего анализа и осмысления.

Существующие в настоящее время определения очень обобщенно характеризуют понятие декоративности. Важно выделить именно глубинную сущность декоративности, отделяя ее от поверхностного украшения. Декоративность - способ образно-пластической организации композиции, формообразующий элемент, основа пластической конструкции.

Анализируя произведения искусств разных эпох, стилей и жанров можно увидеть необычайное разнообразие композиционных и колористических решений, объединенных понятием декоративность.

Качество «декоративности» можно выделить и при использовании объемно-пространственного изобразительного принципа (например, в реалистической станковой живописи), и при пластически-плоскостных решениях пространства, применяемых и в живописи, и в графике, и в монументальном искусстве, и в широком спектре народного искусства.

При объемно-пространственном изобразительном принципе декоративность, прежде всего, выражена через колорит: повышенная цветность, чистые прозрачные тени, широкая обобщенность, применение локального цвета, концентрированного направленного света.

Создание красочной декоративной гармонии может достигаться различными путями. Контраст или сближенная гамма, многоцветие или цветовая сдержанность.

Не менее важны и количественные характеристики цвета: проблема равновесия, взаимоотношения более крупных цветовых плоскостей с более мелкими, ритмическая организация плоскости, объема, пространства.

Условно-плоскостное решение пространства делает декоративность доминирующим принципом, приобретающим особую силу и выразительность.

В рамках преподавания рисунка и живописи необходимо проводить анализ декоративности, выраженной через совокупность изобразительных средств. Пространство, объем, плоскость, цвет, линия, фактура – художественные средства, являющиеся и формальными элементами композиции.

Понимание закономерностей выявления формы и принципов создания образа будет способствовать более точному отбору пластических средств, и позволит дать развитию творческих способностей студентов именно то направление, которое обусловлено спецификой обучения. (Бицираев, 2002).

В начале работы над живописной постановкой также можно рекомендовать аналитические упражнения: «Раскладка по теплохолодности», «Раскладка по интенсивности цвета», «Анализ колорита».

«Раскладка по теплохолодности» - изображение учебной постановки тремя цветами: холодным, теплым и нейтральным.

Подбираем три цвета (теплый, холодный и нейтральный) одной тональности и, анализируя учебную постановку, определяем количество и «географию» трех температурных зон. Выявляем доминирующую температуру композиции.

Основная задача - выявить большой свет и большую тень, как основной фактор влияния на изменение тепло-холодности.

При этом важно:

- определить количественные отношения теплых и холодных цветов,
- увидеть какие объекты теплые или холодные в целом,
- выделить градации теплого и холодного в каждом изображенном предмете,
- изучить характер взаимодействия теплого и холодного (касание, пересечение, величина расстояний и т.п.).

«Раскладка по интенсивности цвета».

Основная задача - обратить внимание студентов на важность анализа степени яркости цветов в постановке.

Для выполнения задания выбираем один яркий цвет, на усмотрение автора, и, начиная от самого чистого цвета в натурной постановке, переходим к более сложным цветам. Используя один и тот же цвет, усложняем его добавлениями черного, серого или белого.

Важно определиться с количеством ярких, средних и сложных цветов в композиции.

«Анализ колорита».

Из всего разнообразия оттенков цвета в постановке, необходимо определить и выделить три основных цвета, доминирующих в колорите композиции.

Эти три цвета (различные по теплохолодности) редактируем с помощью тонального ряда и степенью яркости. И таким образом определяем общий характер

цветовой гаммы: контрастная или сближенная, с преобладанием одного главного цвета, насыщенная или приглушенная, темная или светлая, холодная или теплая.

Основная задача - «ограничить» палитру, т.е. очистить от случайного неоправданного многоцветия.

При выполнении аналитических заданий по живописи используется обобщенно-условный способ изображения. Не нарушая правдивости постановки, несущественные детали обобщаются (опускаются), а важные подчеркиваются (заостряются). Способ рисования – пятно, линия, точка.

Такого типа задания имеют важное значение при формировании определенных профессиональных понятий. Студенты приобретают опыт переработки многообразия природы, предметного мира в обобщенные художественные образы, способность видеть главное, характерное, конструктивное; развивают аналитическое мышление, фантазию; изучают разнообразные приемы рисования; воспитывают чувство стиля.

Третий этап – в рамках 3 и 4 курсов - условно обозначим «профессиональным».

Подход к рисунку и живописи концептуально – аналитический, базирующийся на знаниях, полученных на первых двух курсах, в том числе и на проектно - композиционных дисциплинах. И в рисунке, и в живописи на этом этапе помимо учебных задач, перед студентами ставится задача выполнить работу на высоком профессиональном и художественном уровне, развить творческую индивидуальность. В живописи на этом этапе создаются декоративные композиции в максимально свободной форме, при условии узнаваемости модели (постановки). Работа ведется колерами. Задачи колорита решаются одновременно с проработкой формы.

Рисунок объемно – конструктивный, тон используется в качестве подчеркивания формы. Траптовка тональности достаточно условна: «большой свет» и «большая тень».

На этом этапе перед началом работы над постановкой также можно рекомендовать выполнение аналитических упражнений. Цель - более глубокое изучение характера природы.

Опасность этого этапа: за условным декоративным решением в живописи и конструктивным подходом в рисунке – утратить видение характерных, индивидуальных черт природы, свести все к наработанному приему, схематично-условному поверхностному изображению.

Кроме общих закономерностей форм и пропорций, особенно при изображении человека, необходимо видеть и выделять индивидуальные особенности, создать на их основе неповторимый художественный образ, обладающий обобщением, цельностью, передачей типичного и, в то же время, выразительностью, основанной на глубоком изучении характерных черт.

Заключение

Таким образом, в процессе обучения сочетаются объемно-пространственный анализ формы с сознательным выбором изобразительных пластических средств, натурные постановки с разнообразными композиционными решениями, с творческими задачами, непосредственно связанными с профилирующей композицией.

Методика позволяет студентам наиболее широко развить свои способности, овладеть академическими основами рисунка и живописи, а так же различными видами декоративной стилизации, широким спектром цветовых и графических решений, придает процессу дизайнерского проектирования формы конструктивный, осмысленный характер.

Kopsavilkums. Rakstā tiek aplūkotas zīmēšanas un gleznošanas mācīšanas problēmas dizaina fakultātēs augstākās izglītības iestādēs. Izprotot tēla radīšanas principus un formu veidus, ir vieglāk izvēlēties precīzākus tēlotājmākslas instrumentus un attīstīt studentu radošumu, kā tas ir noteikts profesionālās izglītības standartos, kur tiek akcentētas telpas prezentācijas metodes un tās tēlainā un priekšmetiskā kārtība. Mācot zīmēšanu un gleznošanu, ir nepieciešams analizēt dekoratīvātā, kas panākta, izmantojot noteiktu tēlotājmākslas paņēmieni kopumu. Telpa, izmērs, plakne, krāsas, līnijas, un tekstūra ir mākslinieciskie līdzekļi, kas arī kalpo kā formālie kompozīcijas elementi. Zīmēšanas un gleznošanas studiju kursa programmā jāiekļauj tādi izglītojoši mērķi, kas ļautu apvienot telpiskā tēla prezentācijas akadēmisko metodi ar dekoratīvātā, t.i., studenta spēju redzēt dekoratīvas dzīvās dabas iezīmes, jāveicina dizainera radošo uzdevumu risinājumu.

Литература и источники информации

1. Бицираев С. Х. (2002). Учебно-методическое пособие по живописи. СПб.
2. Кардовский Д. Н. и Делла-Вос-Кардовская О. Л. (1939). Сборник статей. Москва.

GLEZNICĪBA UZ PORCELĀNA, LAIKMETĪGĀ LATVIJAS MĀKSLINIEKU PORCELĀNA KOLEKCIJA ZVĀRTAVAS PILĪ

Painters and Painting on the Porcelain, Contemporary Porcelain Collection of the Latvian Painters at Zvartava Castle

Inese Brants

Valsts Mākslas akadēmija, Kalpaka bulvāris 13, Rīga, LV-1867, www.lma.lv,
e-pasts: inese.brants@inbox.lv, tel. 29689428

Abstract. *The goal of paper is to actualize the importance of Latvian Artists' Contemporary Porcelain Collection of Zvartava in the Regional cultural meaning with context of Latvian art process development. Briefly characterizing the style of creative expression of the most prestigious Latvia painters compare with the distinctive characteristic features of the porcelain painting techniques. The art historian statements illustrate the painters' creative style of their artistic handwriting characteristic of paintings by period. Teachers experience by giving the Master classes of Porcelain Painting to famous Latvian artists grow up my practical experience of porcelain painting technical problems for painters. Visual materials contents from photographic images what was taken by me during the Porcelain Painting Symposia. Avant-garde, artistic, modern and free approach to porcelain painting is quite distinct from china industrial design and mass production. The Contemporary Porcelain Painting Collection of Latvia Artists Union in Zvartava castle lists also has no analogues in the world and may be considered to cultural phenomenon of the Latvia and world art scene.*

Keywords: *contemporary Porcelain Painting Collection. Latvian painters: Celmiņa, Heinrihsone, Heinrihsone, Ivanovs, Krastiņa, Krivenkova, Maurīte. Zvartava castle.*

Ievads

Autores pētījuma tēma, studējot Latvijas Mākslas Akadēmijas doktorantūrā, ir „Porcelāna apgleznošanas virsglazūras tehnikas”. Porcelāna apgleznošana ir autores darbs un sirdslieta. Raksta autores un keramiķes radošās darbības lielākā un nozīmīgākā daļa līdz šim ir bijusi veltīta porcelāna apgleznošanai, augstu vērtējot tā kultūrvēsturisko nozīmi, un ar to saprotot porcelāna apgleznošanas darbnīcas BALTARS (1924. – 1928.) unikālo pieredzi un nozīmi porcelāna apgleznošanā kā vizuālās mākslas veida pastāvēšanā.

Radošās un pedagoģiskās darbības laikā raksta autore ir organizējusi un vadījusi 15 vietējos un starptautiskos Porcelāna apgleznošanas simpozijus, lai apzinātu un dalītos pieredzē ar porcelāna apgleznošanas profesionāļiem un dažādu nozaru māksliniekus piesaistītu porcelāna apgleznošanas mākslai. Vadot Zvartavas porcelāna apgleznošanas meistardarbnīcu, ir iegūta profesionālā pieredze un uzkrāts vizuālais materiāls, kas ļauj apzināt porcelāna apgleznošanas mākslas attīstības svarīgākos aspektus postsociālisma apstākļos, akcentējot simpoziju darbības nozīmi Latvijas mākslas attīstības procesos, kas līdz šim nav pietiekami nenovērtēta un ir maz pētīta.

Pētījuma mērķis ir fiksēt māksliniekam piemītošā specifiskā radošā rokraksta refleksijas porcelāna apgleznojumā un ar selektīvi izvēlētu piemēru palīdzību aktualizēt Zvartavas mūsdienu porcelāna kolekcijas māksliniecisko nozīmi Latvijas un reģionālajā kultūrvidē; aktualizēt Porcelāna apgleznošanas simpoziju darbību Latvijā kā nozīmīgu procesu starptautiskajā kultūru saskarsmes veidošanā.

Pētījuma objekts ir Porcelāna apgleznošanas simpoziju darbība. Pētījuma bāze ir autores porcelāna apgleznošanas meistardarbnīcā apgleznotā porcelāna realizēšanās mūsdienu porcelāna apgleznojumu kolekcijā Zvartavā, kā arī mākslinieku spēja adaptēt porcelāna virsglazūras tehnikas individuālā radošā rokraksta realizācijā uz porcelāna.

Pētījumā ir izmantota kvantitatīvā metode (autores novērojumi ilgākā laika periodā), vizuālā materiāla vākšana, simpoziju darbības rezultātā iegūtā pedagoģiskā pieredze, kā arī kvalitatīvās metodes novērojumu un vizuālā materiāla selektīvai atlasei un interpretācijai.

Laikmetīgā porcelāna apgleznošanas māksla Latvijā un porcelāna apgleznošanas simpoziju darbība nav pētītas.

Porcelāna apgleznošanas simpoziju tradīcija

Jau vēsturiski mākslinieka un porcelāna ražotāju attiecības veidojušās sarežģīti, tādēļ BALTARA mākslinieku unikālais piemērs vilina mākslniekus pievērsties porcelānam atkal no jauna. „Padomju” laikos, apmēram 70. gadu beigās, daži pazīstamākie mākslnieki (Boriss Bērziņš, Georgs Barkāns, Juta Rindina, Pēteris Martinsons, Gunārs Krollis tika aicināti pamēģināt zīmēt un gleznot uz porcelāna, tika noorganizēta apdedzināšana un akcija vainagojās ar nelielu interesantu izstādi Gustava Šķiltera memoriālajā mājā muzejā (muzejs vairs nepastāv). Šis nelielais eksperiments bija kā sākums un pamudinājums pievērsties porcelāna apgleznošanai nopietnāk.

Latvijas PSR Mākslinieku savienībai piešķīra vienu mēnesi gadā (ziemā) PSRS mākslas fonda radošajā namā Dzintaros, lai latviešu mākslnieki varētu nodoties radošajam darbam. Tā bija lieliska iespēja oficiāli (ar Maskavas rīkojumu) pirkt no Rīgas Porcelāna rūpnīcas baltos traukus un porcelāna krāsas apgleznošanai un organizēt porcelāna apgleznošanas grupu Dzintaros. Pirmo latviešu mākslnieku porcelāna apgleznošanas grupu vadīja pazīstamā keramiķe Helga Melnbārde Krisberga, bet otras grupas vadīšanu 1989. gadā Mākslinieku savienība uzticēja jaunajai porcelāna apgleznošanas entuziastei Inesei Brants. Porcelāna apgleznošanā izmēģināja spēkus daudzi pazīstami mākslnieki – Ilona Romule, Valda Podkalne, Aivars Priedīte, Dina Baumanē, Dace Pētersone, Astra Krūmiņa, Juta Rindina, Irēna Vorkale, Dace Blūma, Anita Jansone Zirņīte, Aiva Žūriņa, Helga Jaksone, Vilnis Putrāms, Juris Bergins, Georgs Barkāns, Atis Lūsis, Gina Slapiņa, Jeļena Antimonova, Vilnis Zābers, Irēna Lūse, Normunds Laņģis, Genādijs Suhānovs, Mārīte Laiviņa, Liene Eltermāne, Ludmila Grīnberga un daudzi citi. Abu porcelāna apgleznošanas grupu paveiktais bija apskatāms vērienīgās izstādēs Ārzemju mākslas muzeja velvju zālē un Jauno mākslnieku Izstāžu namā „Jāņa sētā” (tagad sv. Jāņa baznīcas īpašums). No šīm izstādēm arī tika iepirkti darbi muzeju kolekciju papildināšanai (tagad DMDM krājumā).

Līdz ar Atmosdas sākumu saasinājās mākslnieku alkas pēc radošas brīvības un sākās jaunu iespēju meklējumi. Ar lielām pūlēm un autores entuziasmu izdevās organizēt 1. un 2. Baltijas valstu porcelāna apgleznošanas simpoziju Dzintaru radošajā namā. Galvenais tomēr bija simpozija dalībnieku profesionālisms porcelāna apgleznošanā, tādējādi tika meklēti un aicināti piedalīties tieši profesionāli porcelāna mākslnieki. 1993. un 1994. gada simpoziji realizējās ar profesionālām porcelāna apgleznojumu izstādēm galerijā M6 (toreiz Mārstaļu ielā) un Ārzemju mākslas muzeja velvju zālē, kuras rīdziniekus pārsteidza ar krāšņu un profesionāli apgleznotu porcelāna porcelānu.

Zvārtavas pils iedvesmas vieta. Porcelāna apgleznošanas simpoziji Zvārtavā

Laikmetīgā Porcelāna apgleznojumu kolekcija ir izveidojusies un atradusi mājvietu Latvijā, Ziemeļvidzemē, Latvijas Mākslinieku Savienības īpašumā Zvārtavas pilī. Kopš 1999. gada Zvārtavas pilī regulāri tiek rīkoti Latvijas mēroga un Starptautiskie Porcelāna apgleznošanas simpoziji. Vairāk kā divdesmit gadus autore ir saistīta ar Porcelāna apgleznošanas simpoziju organizēšanu un vadīšanu un arī patreiz vada Porcelāna apgleznošanas meistardarbnīcu Zvārtavā.

Pēc Latvijas valsts neatkarības atjaunošanas jaunie ekonomiskie apstākļi lika Latvijas Mākslinieku savienībai atteikties no pilnīgi nolietotā Dzintaru radošā nama un visa uzmanība tika koncentrēta Mākslinieku savienības otrajam īpašumam - Zvārtavas pilij. Sakopjot vēsturisko celtni, laika gaitā tā tika izveidota par Latvijas Mākslinieku savienības Starptautisko mākslas un izglītības centru, dažādu nozaru radošo simpoziju rīkošanai.

Izmantojot esošo keramikas mantojumu, Zvārtavā tika rīkoti gan keramikas, gan porcelāna apgleznošanas simpoziji. Tā pēc dažu gadu pārtraukuma Latvijas Mākslinieku savienība 1999. gada vasarā sarīkoja 3. Baltijas valstu porcelāna apgleznošanas simpoziju, kurā piedalījās Latvijas, Igaunijas, Lietuvas un Pēterburgas mākslinieki. Simpozija mākslinieku dāvinājumi Zvārtavai izveidoja nelielu kolekciju, kura ir uzskatāma par Zvārtavas pils porcelāna kolekcijas sākumu. Rīkojot nākošos porcelāna apgleznošanas simpozijus, tika iepirkta Polijā ražotas klasiskas formas lielās vāzes un tika aicināti piedalīties Latvijas mākslinieki – gleznotāji. Pēc divu simpoziju darba 2000. gada oktobrī un 2001. gada maijā, Valsts Mākslas muzeja Hēges zāle varēja lepoties ar krāšņu izstādi „Gleznotājs un porcelāns”, kurā piedalījās virkne Latvijas redzamāko mākslinieku – Andrejs Amelkovičs, Inese Brants, Inga Brūvere, Inta Celmiņa, Kristiāna Dimitere, Helēna Heinrihsone, Ieva Iltnere, Aija Jurjāne, Sandra Krastiņa, Tatjana Krivenkova, Dace Lielā, Pēteris Martinsons, Ieva Maurīte, Jānis Mitrēvics, Maruta Raude, Māris Šubačs, Aija Zariņa, Vija Zariņa, Kaspars Zariņš, Kristaps Zariņš. Pēc izstādes radās ideja paturēt skaistākos mākslinieku darbus Zvārtavas pilī un eksponēt tos pils interjerā. Līdz ar to sāka veidoties Zvārtavas pils porcelāna kolekcija, kura papildinās ar jauniem mākslas darbiem pēc katra sarīkotā porcelāna apgleznošanas simpozija.

Zvārtavas Porcelāna kolekciju tapšanā raksta autore ir piedalījies gan kā tehniskais konsultants (porcelāna apgleznošanas skolotājs), gan kā tehnoloģiskā procesa nodrošinātājs (apdedzināšanas meistars). 14 gadus ilgajā Zvārtavas porcelāna kolekcijas veidošanās laikā ir bijusi nepieciešama autores sadarbība individuāli ar katru mākslinieku un katra mākslinieka radošā rokraksta izpratne. Mācot porcelāna apgleznošanu māksliniekiem, vajadzēja atklāt amata noslēpumus, atrast un piemērot katra individuālajam rokrakstam atbilstošus tehniskos paņēmienus, kas atļautu pārvarēt tās grūtības, kas padara porcelāna apgleznošanu tik atšķirīgu no citiem glezniecības veidiem.

Porcelāna materialitātes izjūtas atraisīšanās grūtībām galvenās grūtības saistās ar tādiem aspektiem kā:

- 1) kompozicionālas grūtības, kuras izraisa līniju optiskas deformācijas un pāreja no 2D uz 3D formātu;
- 2) mazs formāts, 50 cm augsta vāze porcelāna izstrādājumam ir liels izmērs, bet, salīdzinot ar glezniecībā pierastiem izmēriem, tas ir mazs;
- 3) krāsas tūbiņās nav gatavas lietošanai, bet pulverveida krāsas jāgatavo uz paletes pašam, atbilstoši izmantojamajai tehnikai;
- 4) grūtības krāsas iekļāšanās, mainās otas triepiens, nav iespējams pastozs gleznojums;
- 5) grūtības gleznošanas procesā, jo gleznojuma kolorīts neveidojas acu priekšā darba laikā, bet parādās pēc apdedzināšanas, tā kā joprojām daudzas porcelāna krāsas maina tonalitāti apdedzināšanas laikā, kā un arī gleznojums no matēta kļūst spīdīgs, krāsas kļūst caurspīdīgas.

Tādēļ simpozija ierobežotajos tehnoloģiskajos apstākļos (apgleznojums jāizpilda vienā vai izņēmuma gadījumā ar diviem apdedzinājumiem) un arī ierobežotajā laikā individuāla apgleznošanas tehnikas piemeklēšana katram dalībniekam ir ļoti svarīgs priekšnosacījums, lai mākslinieks spētu saglabāt radošo rokrakstu un individuālo izteiksmi.

TE MĀJO LAIMĪBA, NEKAS ĻAUNS NEIENĀK - šie vārdi akmenī ir iekalti Zvārtavas pils sliexsnī. Pils saimnieki - Luīze un Gotlībs fon Ferzeni šo devīzi lika par pamatu savai laimīgajai laulībai, kad 1881. gadā cēla sev jaunu namu kopdzīvei. Šodien Zvārtavas pils pieder Latvijas Mākslinieku savienībai un tā ir gan Starptautisks mākslas centrs gan mājvieta tūristiem. Zvārtavas pilī tiek rīkoti starptautiski mākslinieku simpoziji, izstādes un citi interesanti pasākumi (www.zvartavaspils.lv). Ziemeļgaujas Nacionālais parks, skaistais Zvārtavas ezers, iespēja vizināties ar laivām, pastaigāties pils parkā un uzturēties pils romantiskajos neogotikas stila interjeros ir lieliska iespēja atslēgties no ikdienas rūpēm, lai

baudītu romantisku atpūtu domubiedru un kolēģu sabiedrībā, lai gūtu jaunas idejas un ierosmi radošam darbam. Zvārtavā tiešām mājo laimība mākslinieka dvēselei un tā ir vieta, kurā ir vēlme atgriezties.



1. attēls. Latvijas mākslinieku grupa Zvārtavā, no kreisās Ieva Maurīte, Natālija Laminska, Tatjana Krivenkova, Velga Lukaža, Helēna Heinrihsone, Inese Brants, Tatjana Aleksandra, Gina Slapiņa, Žanete Žvīgure, priekšā no kreisās Dmitrijs Lavrentjevs un Ivars Heinrihsons

Latvijas gleznotāji - Porcelāna apgleznošanas simpoziju dalībnieki. Radošā rokraksta refleksijas porcelānā

Nozīmīga Latvijas gleznotāja ir **Helēna Heinrihsone** (dz. 1948). Ilze Žeivate par Helēnas Heinrihsones glezniecību raksta: "Helēnas Heinrihsonas vārds latviešu glezniecībā saistās tikai ar viņai raksturīgāko: to, ka vienmēr ir uzdrīkstējies, ir pārāk atklāta, ir pārāk koša, pārāk izteiksmīga. Taču viņas izaicinājums nekad nav bijis pašmērķīgs vai tukšs. Kāds to nodēvējis par laukumu glezniecību (20. gs. 90. gadi), bet Helēna vienmēr uzsver sižeta būtību caur formas un krāsas tīrību". (2011. g. 2. maijs - 30. jūnijs Helēna Heinrihsone, Ivars Heinrihsons, Anna Heinrihsone, GLEZNA).

Savukārt E. Kļaviņš uzskata: „Helēna Heinrihsone noteikti un konsekventi izvēlas savu noturīgu un būtiski nemainīgu koncepciju, ko nosauc par „tīru krāsu priekšmetisku glezniecību, apzināti to saistot ar savas personības struktūru. (...) Ekskursi akvarelī, litogrāfijā, vai keramikas apgleznošanā notiek ar to pašu krāslaukumu palīdzību” (Kļaviņš, 2002: 4).

Helēnas Heinrihsones būtiskākais sasniegums porcelāna apgleznošanā ir piesātināts krāsas klājums ekspresīvi vārienīgā otas triepienā (skat. 2. att.). Mākslinieces otas triepiens ir palielinātā mērogā, plašs vēzienā un spilgts, piesātināts krāsā. Tas ir dekoratīvi ekspresīvs pretstatā klasiskā manieres gleznojuma tehnikas smalkajai otas vilcienu sistēmai. Krāsās košais monumentāli ekspresīvais gleznojums arī uz porcelāna virsmas H. Heinrihsonei ļauj rast izpausmi savām augstas abstrakcijas līmeņa zīmju un tēlu sistēmām.



2. attēls. Helēna Heinrihsone, vāze „Dejotāji”
Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H, Rīgas Porcelāna muzeja īpašums

Arī **Ivara Heinrihsone** (dz. 1945) pienesums Latvijas glezniecībā ir nozīmīgs. Ilze Žeivāte, komentējot Ivara Heinrihsone darbus, raksta: "Ivars Heinrihsone ir spožākais liriskā neoekspresionisma pārstāvis latviešu mūsdienu glezniecībā ar izsmalcinātu ahromātisku krāsu paleti kur melna līnija vai laukums ir pamatu pamats - ekspresija un stabilitāte" (2011. g. 2. maijs - 30. jūnijs Helēna Heinrihsone, Ivars Heinrihsone, Anna Heinrihsone, GLEZNA).

E. Kļaviņš uzskata, ka „Ivara Heinrihsone glezniecība arvien vairāk radās kā tieši un aktīvi risināta dramatiskas un dinamiskas ekspresijas kaligrāfija. (...) Ivars Heinrihsone nemeklē paradoksālus efektus, viņa izvēle ir skarba reālista un romantiķa estētikas noteikta – tā ir spēja atrast vērtīgo tuvplāna ikdienā (dzīvokļa un darbnīcas motīvi, klavieres) pilsētas ielās, mūros, transportā, gaismās un tepat pilsētā izaugušos kultūras fenomenos (balets), blakus - brīvi kustīgo zirgu figūrās, kuras iemieso priekšstatus par brīvību un mežonīgu spēku, bet kuru kustības, sadursmes, kritieni un pacēlumi stāsta par katastrofām un haosu, par pakļaušanos un pieticību, par rotaļību un nolemtību." (Kļaviņš, 2002:4).

Ivara Heinrihsone darbs „Zirgi” (skat. 3. att.) ir grafisks darbs otas tehnikā. Dinamiskais zirga tēls risināts lineāri izmeklētā otas vilcienā. Elegantā, ekspresīvā gleznojuma kaligrāfija ir saskaņota ar perfekcionistisku lakonismu kas bāzēts tēla abstrakcijā. Slaidais un veiklais otas vilciens piešķir zirgu gleznojumam simbolisku ekspresiju saskaņā ar spoži balto porcelāna virsmu. Vāzes noslēgtā apļa forma piešķir zirgu skrējienam mūžības dinamiku.

3. attēls. Ivars Heinrihsone, vāze „Zirgi”,
Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H, Zvārtavas pils porcelāna kolekcija

Gleznrotāju **Intu Celmiņu** (dz. 1946.) D. Lamberga vērtē: "Intas Celmiņas radošā pašizpaušme saistās ar gadsimtiem seno eļļas glezniecību. Viņas daiļrade veidojusies 20. gadsimta pēdējos trīsdesmit gados, pietiekami ilgā laikā, lai sevi pieteiktu un radītu paliekošu vietu mākslas vēsturē." (Lamberga, 1999: 8). Akts kā glezniecības klasiskā vērtība ir viena no iecienītām tēmām Inta Celmiņas mākslā (skat. 4. att.). Intas Celmiņas eļļas glezniecībai raksturīgais pastozais krāsas klājums, apgleznojot porcelānu, veiksmīgi aizstāts ar akvarelīgu pludinājumu un atbilst izpratnei par porcelāna apgleznošanas materialitāti. Kompozīcijas lakonismā un gleznojumā ar monumentālu vērienu Inta Celmiņa samēro divus apjomus - cilvēka torsu un vāzes formu. Vāzes telpiskais apjoms piešķir 2D gleznojumam papildus telpisku dinamismu kas rada mākslas tēla jaunu dimensiju. I. Celmiņa ir uzticīga tradicionālajam glezniecībā: "Saprotu, cik cilvēka spējas ir neierobežotas, bet man nav vēlēšanās meklēt 21. gadsimta jauno sazināšanās valodu. Esmu laimīga, ka manās rokās ir tik skaists un sens instruments kā glezniecība un ka varu to nest tālāk. Patiesībā ticu, ka tad, kad apklust dižie graušanas un būvēšanas trokšņi, cilvēks vienmēr atgriežas pie lietām, kuras ir liktas viņa pamatā un kuras nekad nemainās" (Inta Celmiņa, Edvards Grūbe, Gleznas. 2011. g. 15. marts – 30. aprīlis).

4. attēls. Inta Celmiņa, Vāze „Akts”

Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H, Zvārtavas pils porcelāna kolekcija

Akts kā glezniecības klasiskā vērtība ir viena no iecienītām tēmām Intas Celmiņas mākslā (skat. 4. att.). Intas Celmiņas eļļas glezniecībai raksturīgais pastozais krāsas klājums apgleznojot porcelānu veiksmīgi aizstāts ar akvarelīgu pludinājumu un atbilst izpratnei par porcelāna apgleznošanas materialitāti. Kompozīcijas lakonismā un gleznojumā ar monumentālu vērienu Inta Celmiņa samēro divus apjomus - cilvēka torsu un vāzes formu. Vāzes telpiskais apjoms piešķir 2D gleznojumam papildus telpisku dinamismu kas rada mākslas tēla jaunu dimensiju.

I. Žeivate, komentējot **Ievas Maurītes** (dz. 1971) glezniecību, internetvietnē www.manss.lv, raksta: „Ievas Maurītes gleznas ir lakoniski skaidras un meditatīvas kā simboliskas zīmes, kas norāda uz garīgu dimensiju, neredzamā klātbūtni redzamajā. Redzamā askētiskais minimālisms rada “tukšumu” jeb telpu, kurā neredzamais var kļūt “acīmredzami” klātesošs. Ievas Maurītes galvenais izteiksmes līdzeklis ir līnija. Savā radošajā darbībā pamatā strādā ar lielformāta audekliem, tomēr grafiska izteiksmība saglabājas arī gleznās, kuru pamatelements ir tieši zīmējums (Žeivate, 2008).

Pati māksliniece par sevi saka: „Viss, ko attēloju savos darbos, ir tas, ko mīlu. Mīlu sevi, mīlu laimi, mīlu eņģeļus un laimes zvaigzni. Mani neinteresē šausmas vai sociālas neejdzības. Svarīgāki ir iekšējie procesi. Es ceru, ka suns un govys ir paliekošas vērtības. Arī

galvai ir vērtība, tāpēc tā manos darbos atkārtojas. Vēlos, lai skatītājs jūt apmēram to pašu, ko es tajā brīdī, kad top mani darbi. Gribētos, lai to veidotu pozitīvais, ko cenšos darbos ielikt” (Maurīte, 2008).



5. attēls. Ieva Maurīte, vāze „Zelta galva”,
Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H, Zvārtavas pils porcelāna kolekcija

Ievas Maurītes „Zelta galva” (skat. 5. att.) ir īpašs darbs, kuram raksturīgs pilnīgi netradicionāls zeltījuma pielietojums. Tradicionāli zeltījumu izmanto dekoratīvos nolūkos porcelāna krāsu kolorīta svaiguma un mirdzuma akcentēšanai, izstrādājuma mākslinieciskās vērtības palielināšanai, kā arī materiālās vērtības celšanai. Īpaša veiksmē un pilnīgi netradicionāls zeltījuma lietojums piešķir Ievas Maurītes darbam saturiski dziļu nozīmību. Zelta metāliskā spožā virsma reflektē gaismu un attēlu. Lielākā laukumā ieklātais zeltījums darbojas kā spogulis, bet uz sfēriskas virsmas kā greizais spogulis. Skatītājs ļoti atraktīvā veidā tiek iesaistīts mākslas darba interpretācijā – viņš var ieraudzīt pats sevi un apkārtni deformētā attēlā, ko atspoguļo zelta galva. Skatītājs var it kā lasīt domas, vērojot reālās dzīves atspulgu galvas deformētajās domās.

Sandra Krastiņa (dz. 1957) ir tās paaudzes māksliniece, „ (...) kas parādās uz latviešu mākslas skatuves jau 1980. gados. Kopā ar tādiem savas paaudzes māksliniekiem kā Aija Zariņa, Ieva Iltnerē, Jānis Mitrēvics, Edgars Vērpe un citi - viņa radikāli mainīja sabiedrības esošos priekšstatus par tradicionālo latviešu glezniecību. Iesākot savu radošo dzīvi ar figurālo glezniecību, Sandra Krastiņa pamazām pievērsās abstraktajai glezniecībai. Kopš 1990.gada krāsa kļuva par noteicošo izteiksmes līdzekli Sandras Krastiņas glezniecībā. Dziļš ultramarīns spilgti raksturo mākslinieces personīgo stilu, kurš viegli atpazītams jebkuram izstādes vai galerijas apmeklētājam, kurš, iespējams, iepriekš to redzējis tikai vienu reizi” (Vavilova, I. / Krastiņa, S., "Ja kāds būt teicis?" 04.03.-23.03.2009.Galerija Daugava).

Internetvietnē <http://www.riga-gallery.com> Sandra Krastiņa tiek vērtēta kā māksliniece, kas „ (...) turpina pētīt un pilnveidot savu gleznieciskās izteiksmes veidu, izmantojot jaunus un savdabīgus līdzekļus. Sandras Krastiņas personālizstāde 1999.gadā iezīmējās kā viņas radošās izpētes kvintesence izstrādājot jaunu, tā saukto "zilo periodu" (Rīgas Galerija, Sandra Krastiņa, 2011).

6. attēls. Sandra Krastiņa, vāze „Mazais cilvēks”.

Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H, Zvārtavas pils porcelāna kolekcija

Savu īpatnējo zilās krāsas uzlicieni Sandra Krastiņa atrod eksperimentālā veidā izpētīt īpašības, kuras darbam sagatavotai porcelāna krāsai piešķir izmantojamās saistvielas. Daļēji nožuvusi krāsas klājuma virsma tiek izberzēta noteiktā ritmiskā rakstā, kas izveido tonālas pārejas no pilnīgi balta līdz galēji piesātinātam zilās krāsas tonim. (skat. 6. att.) Zilo porcelāna krāsu Nr. 825 Zvārtavā tagad dēvē par „Sandras zilo”.

Savdabīga ir arī **Rituma Ivanova** (dz. 1968) glezniecība: „Ritums Ivanovs savos darbos apvieno hiperreālismam raksturīgo realitātes precīzu attēlojumu ar atsevišķu kadrējumu palielinājuma efektu un opārta paņēmienu. Pašizgudrotajā svītru tehnikā veidotie portreti, sejas un akti gleznoti uz īpaši liela formāta audekliem („1/24” – 145 x 250 cm, „Viņa guļ” – 145 x 250 cm). Strādājot pie gleznas idejas, mākslinieks lieto fotoaparātu, pati glezna – roku darbs.” (Rīgas Galerija, Ritums Ivanovs, 2011). Mākslinieka savdabību iezīmē cilvēka emociju atspoguļojums glezniecībā: „Rituma Ivanova darbu izpētes centrālā tēma ir cilvēka emocijas, dažādi emocionālie stāvokļi. Viņa tēli ir gan reāli mākslinieka dzīves dalībnieki (personālizstāde „Meitene”), gan fotogrāfiski prototipi no jau eksistējošiem iespaidiem – mākslas vēstures grāmatām (personālizstāde „Varoņi”), *show* industrijas reklāmas fotogrāfijām (grupas „Depeche Mode” dalībnieku portreti), pat erotiskajiem žurnāliem (personālizstāde „Erotiskā filma”).” (Rīgas Galerija, Ritums Ivanovs, 2011).

7. attēls. Ritums Ivanovs, vāze „Erotiskā filma, kadrs 05”

Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H. Autora īpašums

Rituma Ivanova glezniecības maniere ir drīzāk lazējoša nekā pastoza, tādējādi tā ir tuvāka arī porcelāna apgleznošanas tehnikām. Tas palīdzēja viņam ātri apgūt porcelāna virsglazūras krāsas iekļāšanas tehniku un eksperimentālā veidā izstrādāt savu tehnisko paņēmieni precīzi atbilstošu savam individuālajam glezniecības stilam. (skat. 7. att.) Ja gleznojot Ritums Ivanovs izmanto striktas cita toņa vertikālas iestarpinātas līnijas vai vertikālu otas triepienu, tad gleznojot uz porcelāna, viņš veikli pielieto iztīrīšanas jeb krāsas noņemšanas tehniku, veicot to vertikālās ritmiskās līnijās, tādējādi panākot sava gleznošanas stila efektu.

Citāda ir **Tatjanas Krivenkovas** (dz. 1964) glezniecība, jo viņas „(...) gleznās atrodam gan dabas noskaņu, gan visu cilvēcisko sajūtu amplitūdu, ko māksliniece pasniedz ar bezpriekšmetiskās glezniecības palīdzību, gaismu un atmosfērisku izpildījuma vieglumu. Savukārt, krāsu zīmuļa tehnikā radušies darbi uz papīra, veido abstraktus mudžekļus, kas reizēm kārtojas ģeometriskās formās, reizēm - lielāku formu fragmentos. Tatjanas Krivenkovas zīmējumi - tie ir kā intīmas metaforas, maigas un trauslas, vietām pat tik tikko samanāmas... Pārsvarā gaiši sārtas, oranžas, dzeltenīgas, brūnganas, arī zaļganas un violetas, bet citreiz - visas pasaules krāsas sapinušās vienā. Varbūt tās ir ainavas, koku lapotnes, pilsētas, sejas, skūpsti, tauriņu spārni, gaiss, vējš, diena, varbūt - visa dzīve vienā. Lai kādas būtu mākslinieces tā brīža sajūtas, taču gan glezniecībā, gan zīmējumā saturs un forma vienmēr būs kopā.” (Žeivate, 2007). I. Lejasmeijere uzskata, ka „Māksliniece tiešām atļaujas greznību - aizrauties ar krāsām, aizraujot un pārliecinot skatītāju, ka kārtīgam cilvēkam tieši ar to arī jānodarbojas, proti, jāvēro, kā tuvojas un satiekas rozīgais ar oranžo, vai sārtais ar brūno.” (Lejasmeijere, 2007).

Tatjanai Krivenkovej piemīt fenomenāla dabas dota kompozīcijas izjūta. Viņa eleganti izsvaro iegleznotos krāsu laukumus pret balto, neapgleznoto porcelāna glazūras virsmu un ar asimetrisku kompozīcijas elementu izkārtojumu uz vāzes formas panāk apbrīnojamu līdzsvaru un elementu kopējo saskaņu, ļaujot skatītājam tīksmināties vienlaicīgi gan par porcelāna mirdzošo baltumu, gan krāsu tonālajām pārejām. (skat. 8. att.) Iedvesmojoša viegluma gleznojums demonstrē virtuozu otas tehniku. Krāsu jaukšana otā ir viena no dekoratīvās glezniecības (porcelānā – manieres glezniecības tehnikas) pamatvērtībām kas piešķir porcelāna krāsu kolorītām nesamocītu svaigumu.

8. attēls. Tatjana Krivenkova, vāze „Rozes gars”.

Porcelāns, virsglazūras apgleznojums, 47 cm H, Zvārtavas pils porcelāna kolekcija

Smeļoties praktiskā darba pieredzē, raksta autore atzīmē gan gleznotāju atšķirīgo domāšanas veidu tēla radīšanas procesā, kas ir brīvs no profesionālas rutīnas, aizrautīgas uzdrīkstēšanās spārnots, gan materiālu izvēlē, gan arī gleznojuma tehnikas pielietojumā.

Strikta apgleznošanas tehnikas nianšu neievērošana un tehnoloģijas nepārziņošana daudz vieglāk atbrīvo mākslinieku radošam eksperimentam, kas iepriekšminēto iemeslu dēļ ne vienmēr kļūst par veiksmes stāstu. Tomēr drosmē, aizrautība un azarts rada jaunas idejas, kas ne vien noved pie eksperimentēšanas ar apgleznošanai paredzētajiem materiāliem, bet arī pie netradicionālā veidā izmantotām apgleznošanas tehnikām kā rezultātā tiek izgudroti jauni tehniski paņēmieni un atrasti interesanti virsmas apdares efekti porcelāna apgleznošanas mākslā. Mākslinieciska drosmē, novatorisms un arī tehniskā kvalitāte ir tie rādītāji, kas raksturīgi Zvārtavas mūsdienu porcelāna kolekcijai.

Zvārtavas pirmā porcelāna istaba – Laikmetīgā porcelāna apgleznojumu kolekcija un tās nozīme Latvijas un reģionālajā kultūrvidē

Porcelāna kolekcija Zvārtavas pilī ir izvietota divās telpās. Pirmā porcelāna istaba Zvārtavas pilī tika iekārtota bijušajos Baroneses apartamentos un tajā ir eksponēta ievērojamāko Latvijas mākslinieku apgleznoto porcelāna vāžu kolekcija. Otrā Porcelāna istaba tika iekārtota bijušajos Barona apartamentos un tajā izvietota Starptautisko porcelāna apgleznošanas simpoziju apgleznoto vāžu kolekcija.

Latvijas Mākslinieku savienībai un simpoziju organizatoriem vajadzēja atrast veidu, kā mūsdienīgu porcelāna apgleznojumu kolekciju – lielās vāzes eksponēt Zvārtavas pils telpās. Tika nolemts rīkoties pēc Rundāles pils porcelāna kabinetu parauga un izgatavot speciālas konsoles vāžu eksponēšanai. Barona apartamentu pils ziemeļu pusē un Baroneses apartamentu pils dienvidu pusē pirmās caurstaigājamās istabas ar ieeju no centrālās zāles tika izvēlētas kolekcijas eksponēšanai. Pils apkārtnē atrastās mēbeļu detaļas ar neogotikas stila elementiem tika izmantotas Zvārtavas pils krēslu rekonstrukcijai. Zvārtavas pils ir celta 1881. gadā Tjudoru neogotikas stilā (Zarāns, 2006: 272). Atbilstoši Zvārtavas neogotikas interjera stilam koka tēlnieks Jānis Poļaks izgatavoja speciālas stilam atbilstošas konsoles vāžu eksponēšanai.

Pēc pārmaiņām Latvijas Mākslinieku savienības vadībā Porcelāna apgleznošanas simpoziju rīkošanas iniciatīvu pārņēma Latvijas mākslas akadēmijas Keramikas nodaļa. Izmantojot izveidojušās Zvārtavas porcelāna kolekcijas mākslinieciskās vērtības, nākamie trīs Latvijas mākslas akadēmijas organizētie porcelāna apgleznošanas simpoziji „TOGETHER 2007 (skat. 9. att.), 2009 un 2011 kļuva par starptautiska mēroga pasākumiem, kuros piedalījās mākslinieki no dažādām ārzemju valstīm. Zvārtavas mūsdienu Porcelāna kolekcija papildinājās ar jauniem darbiem un 2009. gada jūnijā tika atklāta otrā porcelāna istaba Barona apartamentu pirmajā istabā pils ziemeļu pusē.

9. attēls. Starptautiskā Porcelāna apgleznošanas simpozija TOGETHER 2007 dalībnieki pie Latvijas mākslinieku porcelāna apgleznojumu kolekcijas Zvārtavas pilī.

Stāv no kreisās: Āris Segliņš Latvija, Billie Theide ASV, Līga Skariņa Latvija, Dainis Lesiņš Latvija, Žanete Žvīgure Latvija, Peter Matis Slovākija, Boris Daņilovs Ukraina, Timon Hagen Nīderlande, Cemalettin Sevim Turcija, sēž no kreisās: Marjolijn Erdtsieck Nīderlande, Maruta

Raude Latvija, Sidika Sibel Sevim Turcija, Melek Sahindokuyucu Turcija, Aira Lesiņa Latvija, Jekaterina Omiņina Krievija, Darina Matis Slovākija, Aigi Orav Igauija, Elsa Alayse Francija, Tatjana Krivenkova Latvija, sēž uz grīdas no kreisās: Jānis Mārtiņš Raudis, Sanda Pole Latvija, Sanita Balode Latvija, Inese Brants (porcelāna apgleznošanas meistardarbnīcas vadītāja) Latvija, Laura Sarkane, Latvija Ženija Loginova (simpozija kuratore), Latvija, Sergejs Sokolovs Krievija

Rundāles Pils porcelāna kolekcija tika atjaunota un veidota, vadoties pēc laikmetam atbilstošām interjera stila prasībām. Porcelāna kabinetu iekārtošanai tika iegādāts atbilstoša vecuma un stila porcelāns, kā arī tas tika pavairots, izgatavojot vāzei trūkstošo pāra kopiju, lai katrai stuka konsolei būtu tai simetriski atbilstoša Ķīnas vāze. Zvārtavas pils porcelāna istabas izveidojās pēc pilnīgi pretēja principa. Vispirms Simpoziju darbības rezultātā izveidojās mūsdienīga porcelāna apgleznojumu kolekcija, pēc tam tika meklēts veids, kā kolekciju eksponēt pils interjerā.

Porcelāna kabinetu veidošana Tjūdorū neogotikas stila interjeros vairs nav raksturīga laikmeta modes pazīme, tādējādi porcelāna istabas Barona un Baronesses apartamentos nav vēsturiski pamatotas, bet uzskatāmas par mūsdienu eklektisku kultūras uzslāņojumu esošajam vēsturiskajam interjeram, līdzīgi Zāles sienu apgleznojumiem no 20. gadsimta 30. gadiem un vitrāžas kupolam virs pils galvenajām kāpnēm no 90. gadiem.

Zvārtavas pilī pastāvīgajā ekspozīcijā divās porcelāna istabās un zālē apskatāmas 110 pazīstamu Latvijas un ārzemju mākslinieku apgleznotās porcelāna vāzes.

Secinājumi

1. Mūsdienu porcelāna kolekcija Zvārtavā ir atvērta turpmākajiem papildinājumiem no nākamajiem simpozijiem. Kolekcijas Eksperimentālais raksturs, tradīciju robežu pārkāpšana un radošā novitāte ir tās īpašības, kas padara Zvārtavas kolekciju par unikālu parādību ne tikai reģionā, bet arī Latvijā un, vērtējot Zvārtavas starptautisko simpoziju popularitāti un norisi, arī pasaulē.
2. Mākslinieka un gleznotāja rokkraksts ir atpazīstams arī apgleznotajās porcelāna vāzēs un tas atbilst kādam konkrētam periodam mākslinieka radošajā darbībā. Kaut arī piedalīšanās simpozijā ir tikai neliela epizode mākslinieka dzīvē, tai ir liela kultūrvēsturiska ietekme gan uz mākslinieka turpmāko radošo darbību, gan kultūrvēsturiskajiem attīstības procesiem kopumā. Porcelāna apgleznošanā gūtā pieredze un simpozijos rastie iespaidi turpina ietekmēt katra mākslinieka individuālo radošo izpausmi un šie ir vērā ņemami aspekti, kas būtu apzināmi un pētāmi nākamajiem mākslas zinātniekiem.
3. Šodien Latvijā kultūrpolitikas un finansu trūkuma apstākļos, kad Zvārtava zaudē Kultūrkapitāla fonda atbalstu, Zvārtavas pils Porcelāna kolekcijas eksistence ir apdraudēta.
4. Mūsdienu sabiedrība daudzus mākslas procesus nespēj pienācīgi novērtēt. Līdzīgu situāciju savā laikā piedzīvoja šodien augstu vērtētā porcelāna apgleznošanas darbnīca BALTARS, kura spēja pastāvēt ļoti īsu laiku tikai no 1924. – 1928. gadam. Savas īsās darbības laikā BALTARS mākslinieki Romans Suta, Aleksandra Beļcova, Sigismunds Vidbergs u.c. radīja paliekošas mākslas vērtības, kuras šodien ir viens no Latvijas dekoratīvās mākslas pamatiem.
1. Avangardiskā, mākslinieciski brīvā un mūsdienīgā pieeja porcelāna apgleznošanā krasi atšķiras no industriālā porcelāna masu produkcijas, vēsturisko porcelāna stilu atražošanas un hobiju mākslas naivajām kompozīcijām. Zvārtavas mūsdienu porcelāna apgleznojumu kolekcijai nav analogu citur pasaulē. Tā ir unikāla parādība Ziemeļlatvijas kultūrvidē, Latvijā un mākslā.

Literatūra un avoti

1. Zarāns, A. (2006). *Latvijas pils un muižas*. Rīga: McĀbols.
2. Kļaviņš, E. (2002). *Helēna Heinrihsone, izstādes katalogs*. Rīga: Rīgas galerija.
3. Kļaviņš, E. (2002). *Ivars Heinrihsone, izstādes katalogs*. Rīga: b/o Neputns SIA.
4. Lamberga, D. (1999). *Inta Celmiņa - gleznas un zīmējumi, izstādes katalogs*. Rīga: Neputns.
5. Vavilova, I., Krastiņa, S. (2009). *Ja kāds būt teicis?* Izstādes katalogs. Rīga: Galerija Daugava.
6. Ansona, E., Žeivate, I., (2008). *Asums, Tatjana Krivenkova – gleznas un zīmējumi*. Rīga: Māksla XO Galerija.
7. Lancmanis, I. (2001). *Rundāles Pils Muzejs – kolekcijas // Rundāles Pils*. Rīga: Jumava.
8. Žeivate, I., (2011). *Helena Heinrihsone*. Skatīts 31.03.2012. <http://www.manss.lv>.
9. Helēna Heinrihsone. (2011). *2011. g. 2. maijs – 30. jūnijs, Helēna Heinrihsone, Ivars Heinrihsone, Anna Heinrihsone*. Skatīts 31.03.2012. <http://www.makslaxogalerija.lv/lat/makslinieki/helena-heinrihsone>.
10. Žievaite, I. (2011). *2011. g. 2. maijs – 30. jūnijs, Helēna Heinrihsone, Ivars Heinrihsone, Anna Heinrihsone*. Skatīts 31.03.2012. <http://www.manss.lv>.
11. Celmiņa, I. (2011). *Inta Celmiņa, Edvards Grūbe. GLEZNAS. 2011. g. 15. marts – 30. aprīlis*. Skatīts 31.03.2012. <http://www.manss.lv>.
12. Žeivate I. (2007). *Ieva Maurīte*, Skatīts 31.03.2012. http://www.swedbank.lv/docs/hce_galerija.php?a=26.
13. Maurīte, I. (2007). Skatīts 31.03.2012. <http://ievaimauritei.blogspot.com/p/raksti-par-makslinieci.html>.
14. Ilze Vavilova. (2009). „*Vai kādam tas jāsāsta?*”, *Sandra Krastiņa, 04.03. – 23.03.2009. Galerijā Daugava*. Skatīts 31.03.2012. <http://www.studija.lv/?parent=483>.
15. Sandra Krastiņa. (2011). Skatīts 31.03.2012. <http://www.riga-gallery.com>.
16. Ritums Ivanovs. (2012). Skatīts 31.03.2012. http://www.riga-gallery.com/inner.php?menu=art&art_cont=16&lang.
17. Žievaite, I. (2008). Skatīts 31.03.2012. <http://www.makslaxogalerija.lv/lat/makslinieki/tatjana-krivenkova/>.
18. Lejasmillere, I. (2008). Skatīts 31.03.2012. <http://www.makslaxogalerija.lv/lat/makslinieki/tatjana-krivenkova/>.
19. Zvārtavas pils. Skatīts 31.03.2012. <http://www.zvartavaspils.lv/lv>.
20. Ineses Brants fotoattēli: Nr. 1, Nr. 2, Nr. 3, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 6, Nr. 7, Nr. 8, un Nr. 9.

SKOLĒNU MĀKSLAS KOMUNIKĀCIJAS VEIDOŠANĀS ZINĀTNES UN TEHNIKAS ATTĪSTĪBAS IETEKMĒ

The Development of Youth's Artistic Communication Under the Influence of the Development of Science and Information and Communication Technologies

Daina Bute

Majoru vidusskola, Jūrmala, Rīgas iela 3, Latvija, e-pasts: majorupsk@edu.jurmala.lv

Abstract. *Due to the development of the ICT a new type of student is created. These students are no more passive users of the system of education, they are creating it themselves. Under the influence of the ICT, students use signs, icons and symbols in their everyday communication. The aim or the work - The influence and significance of the information and communication technologies on the development of youth's artistic communication and creation of new signs. It has been observed that visual perception dominates for majority of people. This is also the reason why visual images and symbols have served as means of communication in the history of human development. Nowadays, numbers, letters and their combinations that contain special meaning and iconic signs are often used in students' everyday communication. The ICT have brought some changes in students' perception of the world. The experiment, made in the Art lesson by questioning the first graders, showed that existing ideas about the styles of art that children like at this age are in the contraversion with reality.*

Keywords: *artistic communication, iconic signs, ICT, semiotics.*

Ievads

Modernais laikmets ir raksturīgs ar strauju vizuālās informācijas plūsmu, kas aptver daudzas cilvēka darbības jomas. Priekšmetiskā pasaule, kas cilvēka apziņā atspoguļojas kā vizuālo attēlu kopums, tiek pārraidīta ar aizvien pieaugošiem jauniem un daudzveidīgiem vizuālās komunikācijas līdzekļiem - kino, televīziju un internetu. Nozīmīga vieta vizuālajā vidē ir reklāmai. Tas viss kopā rada sava veida "vizuālo haosu." Caur vizuālo uztveri cilvēkā no apkārtējās pasaules ieplūst 90 % informācijas. Informācijas kvalitāte un raksturs ir saistīts ar cilvēka uztveres izmaiņas īpatnībām un patērētāju pieprasījumu. Svarīgs faktors ir cilvēka attieksme pret ār pasauli „Izzūd plaisa starp jaunā tēla saturu un vecajām izteiksmes formām. Cilvēks saņem jaunu informāciju par notikušajām izmaiņām sākotnējā saturā, kas saista un savieno viņu ar ār pasauli”¹ (Беспалов,1984: 103).

Mūsdienu tehnoloģijas laikmets pieprasa, lai skolotājs būtu atvērts visam jaunajam, apgūtu jaunas metodikas, datorprogrammas, būtu gatavs izprast skolēnu vajadzības. Skolai ir jārada tāda vide, kurā bērns spētu attīstīt savas kreatīvās spējas. Jaunajās tehnoloģijās akcents tiek likts uz vizuālo komunikāciju. Šādā situācijā par būtisku problēmu kļūst vizuālā komunikācijas kultūra. Nepieciešams izprast priekšnoteikums, lai apjaustu cilvēku radītās iespējas un izmantotos līdzekļus vizuālajai komunikācijai. Problēma ir relatīvi jauna un radusies saistībā ar masu mediju izplatību. Vizuālās uztveres un komunikācijas jautājumi ir atspoguļoti tādu zinātnieku kā S. Rubinšteina, V. Zinchenko, A. Mirakjana, V. Barabansčikova, V. Žukovska, D. Pivovarova, V. Panova, V. Agejeva, R. Arnheima, J. Gibsons un citos pētījumos. Šie autori saredz vizuālo domāšanu kā intelekta sastāvdaļu, svarīgu radošās darbības līdzekli, kas ļauj risināt svarīgas problēmas teorētiskā un praktiskā līmenī.

Pētījuma mērķis: informāciju tehnoloģiju ietekme un nozīme jauniešu mākslinieciskās komunikācijas veidošanā un jaunu zīmju radīšanā.

¹ „Тем самым устраняется разрыв между новым содержанием образа и старыми формами его выражения, и человек получает адекватную информацию об изменениях в первичной координированной структуре, которая связывает и соотносит его с миром.” (Беспалов,1984: 103).

Pētījuma metode:

- pedagoģiskās, psiholoģiskās un speciālās profesionālās literatūras analīze;
- anketēšana, diskusijas;
- skolēnu radošo darbu analīze;
- pedagoģiskais eksperiments.

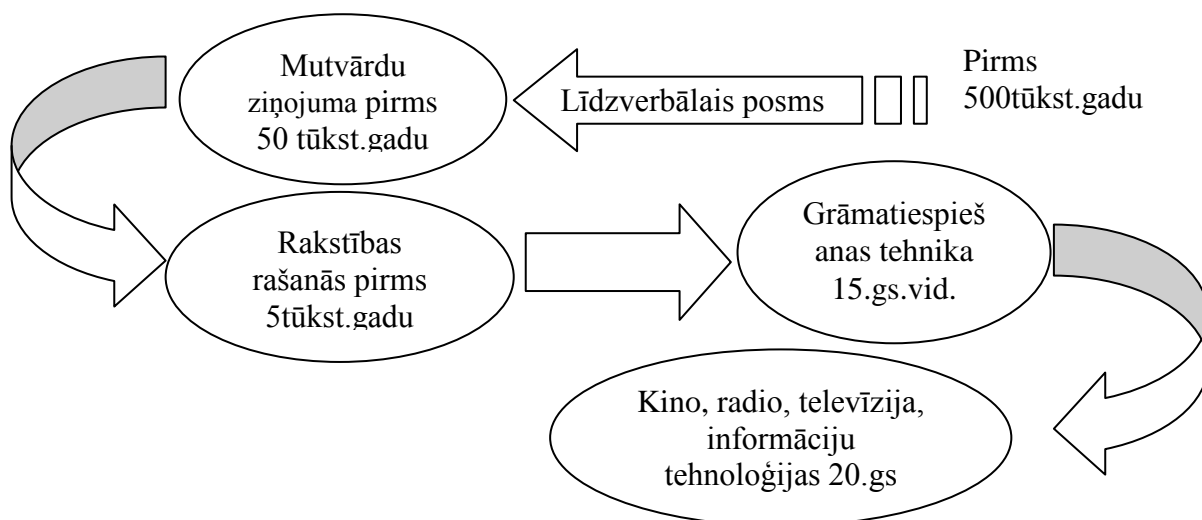
Jauniešu nelineārā pasaules uztvere

Pašreizējā Latvijas valsts izglītības politikas galvenā prioritāte ir radoša personība, kura ir spējīga konkurēt mūsdienu mainīgajā vidē. Uzdevuma realizācija nav viegla, jo tas prasa izmaiņas mācību priekšmetu saturā, metodēs un izpratnē par skolēnu uztveres izmaiņām. Problēma ir tā, ka cilvēka un datora mijiedarbības rezultātā mūsdienu skolēni vairs neuztver pasauli lineāri, bet saredz šūnās, saitēs, kas savā starpā sasieta, ko apvieno „strops” kā mājas lapa internetā, bet tas savukārt nav viegli izprotams vidējai un vecākai paaudzei. Caurmēra vidējā paaudze uztver pasauli lineāri, bet tam ir nopietni trūkumi. Habilitētais matemātikas doktors Andris Buiķis par šo jautājumu runāja jau pirms desmit gadiem: „Visas reālās pasaules parādības un procesi patiesībā ir nelineāri, bet zinātnieki izmantoja vienkāršotās, lineārās teorijas, tādēļ, ka nelineārās bija pārāk sarežģītas, lai ar tām varētu sekmīgi strādāt. Tikai modernie instrumenti ļāvuši atklāt un kaut cik izpētīt dažas galvenās nelineārās pasaules likumsakarības un jaunus jēdzienus” (Buiķis, 2001: 105). Iespējams ir pienācis laiks, kad apjēdzam, ka mūsu bērnu prāti ir gatavi pārmaiņām.

Izmaiņas jauniešu vizuālajā pasaules uztverē

Pēdējos 15 gadus pasaule mainās tik strauji, ka jēdzieni un vērtības, kas vakar bija jaunas un svarīgas, šodien jau ir novecojušas, bet rītdiena nesīs vēl neapjaustus, pārsteidzošus jaunumus. Mēs esam kļuvuši par pasaules globalizācijas, neatņemamu sastāvdaļu. Mūsdienu tehnikas attīstība ļauj dažu minūšu, stundu laikā nonākt jebkurā pasaules malā, būt notikumu lieciniekiem, piekļūt neiedomājamas informācijas daudzumam. Informācijas un komunikācijas tehnoloģijas ir izmainījušas dzīves ritmu, apkārtni, bērnus un arī mūs.

Komunikācijas vēstures attīstības gaitā var izšķirt vairākus periodus (skat. 1.att.). Līdzverbālais periods, mutvārdu ziņojuma periods, attīstītās rakstības, grāmatu iespiešanas, mūsdienu periods, kad attīstās tādi jauni komunikācijas veidi kā kino, radio, televīzija, telefonu un informācijas tehnoloģijas (Agejevs, 2005: 15).



1. attēls. Komunikācijas līdzekļu attīstības posmi (adaptēti V. Agejeva materiāli)

Jauno komunikācijas līdzekļu rašanās un attīstības rezultātā kādreiz izmantotie līdzekļi vairs neapmierina sabiedrisko apziņu. Domu, ka cilvēks mijiedarbē ar apkārtējo vidi kā saskarsmes rīkus izmanto ne tikai valodu, bet arī citas zīmju sistēmas, ir izteicis mūsdienu psihologs D. Bruners: „Valoda ir pats vispārīgākais instruments, jo tā virza un vada mūsu muskuļu piepūli, mūsu maņu orgānus un domāšanas spējas, lai mazinātu muskuļu piepūli, mēs esam izgudrojuši īpašus instrumentus. Pastāv shēmas, kas taupa mūsu uztveres laiku un piepūli, tās tiek īstenotas mūsu izgudrotos zīmējumos, diagrammās un modeļos. Un visbeidzot tas, kas droši vien ir pats galvenais: lai taupītu laiku, pastāv heuristika, kas palīdz mums plānot mūsu rīcību.” (Agejevs, 2005: 21).

Revolūcijas komunikācijas jomā izraisīja pārmaiņas cilvēka dzīves vidē. Mainījās informatīvā slodze, kas jāiztur cilvēka sensorajām sistēmām, kā rezultātā priekšplānā izvirzījās vizuālā informācijas uztvere.



2. attēls. J. Riņķa piedāvātie mācīšanās tipi. (Riņķis, 2002: 43)

Aplūkojot 2. attēlu, ievērojam, ka dominē vizuālā informācijas uztvere. Šī iemesla dēļ vizuāli attēli, simboli ir kalpojuši cilvēku savstarpējā komunikācijā noslēdzošā cilvēces attīstības gaitā. Mūsdienas nav izņēmums, vizuāli tēli un simboli tiek asociēti ar vārdiem, jūtām, jēdzieniem.

Mūsdienās skolēniem dominē vizuālā uztvere. Līdz ar to skolotājiem vajadzētu to respektēt, veidot stundas ar videoprezentācijas elementiem, ierakstīt un padarīt tās publiski pieejamas, piemēram, ievietojot e-klases vidē.

Strādājot pamatskolā, ar dažāda vecuma grupas skolēniem, vizuālajā mākslā tika veikts eksperiments. 1.klases skolēniem tika piedāvātas 10 gleznu reprodukcijas sākot no 19. gs. beigām līdz 20. gs vidum. Sākumskolas jaunākajās klasēs vizuālās mākslas stundā, aptaujājot 46 skolēnus, kuri dzimuši 2001./2002. gadā, atklājās, ka 19. gs. parādes portreti mūsdienu skolēniem šķita pilnīgi nepieņemami 60 % gadījumu. 90 % izglītojamo par interesantāko atzina kustībā esošos, virmojošos, sadrumstalotos futūristu darbus. Īpašā cieņā bija futūrisma pārstāvis Džakamo Ballā ar darbu „Bezdelīgu lidojums”. Apmēram 50 % skolēnu izvēlējās Matisu un Rotko, Šagālu un Mondrianu. Tas liek domāt, ka jaunāko klašu skolēni pasauli uztver un izprot savādāk. Dž. Ballā attēlotā bezdelīgu saime virpuļo, iznirst ārpus loga (skat. 3.att.). Darbs virmo no ātruma un kustības. Putnu nepārtrauktā šaudīšanās simbolizē mūsdienu pasaules dinamismu. Varētu uzskatīt, ka 21. gadsimta sākuma skolēna uztverei saprotamāki ir darbi, kuros figurē kustība, dinamisms, krāsu intensitāte un simboli. Līdzīgs uzdevums tika uzdots arī 9.klašu izglītojamajiem. Viņi savos priekšnosauktajos bija tradicionālāki, tikai 40 % saprotama šķita modernā māksla. Tas liek domāt, ka šī paaudze vēl

nav tik ļoti „datorizējusies”. Aptaujātie skolēni dzimuši 1993., 1994. gadā, bet Latvijā datortehnoloģijas iestādēs „ienāca” 1996. gadā. Mājsaimniecībās tās masveidā sāka izmantot ap 2000. gadu, tad cilvēka datora mijiedarbība ir ietekmējusi šo vecuma grupu (Bute, 2012: 35).



3.attēls. Džakomo Ballā Bezdelīgu lidojums

(http://www.bideford.devon.sch.uk/art/gcse07/time/slides/orig2_swifts%20path%20movements%20dynamic%20sequences%20by%20balla.html)

Aplūkojot Latvijas Statistikas departamenta datus, varam izdarīt provizorisku pieņēmumu, ka bērni agri apgūst prasmes darboties ar informāciju tehnoloģijām, jo 16 gadu vecumā tās izmanto 98 %. Skolēnu un jauniešu komunikatīvajā vidē liela daļa informācijas tiek nodota simbolu veidā.

1.tabula

Iedzīvotāju skaits (% no iedzīvotāju kopskaita attiecīgajā grupā), kuri regulāri lieto internetu laika posmā no 2006.-2011. gadam

Vecuma grupa	Lieto regulāri: (vismaz vienu reizi nedēļā)					
	2006	2007	2008	2009	2010	2011
16-24 gadu vecumā	86,5	91,5	93,9	95,8	94,9	98,0
25-34 gadu vecumā	63,4	73,9	80,4	85,3	87,0	91,0
35-44 gadu vecumā	49,7	57,9	66,8	71,4	75,2	79,8

Marks Prenskis (Marc Prensky), rakstnieks, konsultants un pedagoģijas zinātnieks, kurš pirmais ievieš tādus jēdzienus kā "digitālās pasaules iedzīvotāji" un "digitālie imigranti" saka: „Esmu pārliecināts, ka pārmaiņu vislielākais revolucionārais spēks ir paši skolēni. Iedodiet bērniem nepieciešamos līdzekļus, un viņi kļūs par vienīgo svarīgāko spēku, lai padarītu skolas nozīmīgas un efektīvas.” (Prensky, 2010).

Vai tā ir patiesība? Daļēji. Mūsdienīgam skolotājam ir jābūt virzītājam, atbalstītājam un koordinātoram, un visi pārējie informāciju tehnoloģiju rīki pabeigs jauno apvērsumu. Mācību procesā svarīga ir personiskā iesaiste. Ir būtiski, lai problēmjautājumi, uzdevumi tiktu skatīti caur “es” prizmu. Informāciju tehnoloģijām ir revolucionāra ietekme gan uz bērnu un skolēnu, gan arī uz izglītību. Skolotāju uzdevums ir sagatavot jaunās sabiedrības nākamos pilsoņus dzīvei jaunā multikulturālā vidē, kuras galvenā iezīme ir intensīva multilingvāla informācijas apmaiņa ar informāciju tehnoloģiju palīdzību. Mobilie telefoni vairs nav tikai sakaru līdzeklis. To piedāvātās iespējas mēs varam lieliski izmantot mācību procesā gan meklējot informāciju, gan fiksējot eksperimentus, gan veidojot darbus vizuālajā mākslā. No fotogrāfijām līdz abstraktajai mākslai ir viens solis. Tehnoloģiju piedāvātās

iespējas ir neaptveramas. Vienīgais nosacījums ir būt atvērtam un uzdrošināties. Diemžēl pētījumi liecina, ka visā pasaulē skolotāji ir ļoti kūtri, lai pieņemtu pārmaiņas izglītības sistēmā, un lielākoties neatbalsta ne sociālo tīklu, ne mikrobloku, ne mobilo telefonu un planšetdatoru izmantošanu mācību nolūkiem, taču tieši to vēlas skolēni. Par pastāvošām problēmām izglītībā un skolotāju pasivitāti, kas skar ne tikai ASV, bet ir vērojamas visā pasaulē norāda Marks Prenskis savās publikācijā, piemēram, „*The Reformers are Leaving our Schools in the 20th Century: Whymost U. S. school reformers are on the wrong track, and how to get our kids' education right for the future*”, kur viņš raksta „20. gadsimta pedagoģiskās neveiksmes nav skolotāju vaina. Bet ir skaidrs, ka daži no tiem nav piemēroti šai profesijai, bet galvenais mūsu 3 miljoni skolotāji ir kompetenti un ar vēlmi mainīties.”² (Prensky, 2011). Skolotāji aizbaidinās ar noslogotību, zemu atalgojumu, tehnoloģiju nepietiekamību skolās, bet galvenais cēlonis, manuprāt, ir motivācijas trūkums un nevēlēšanās sevi piespiest apgūt jauno tehnoloģiju piedāvātās iespējas, kā arī bailes uzdrošināties.

Vispārējās datorizācijas un globalizācijas periodā svarīgi kļūst tas, kā cilvēks komunicē ar datorsistēmām, un viens šīs problēmas risinājums ir tādas tehnoloģijas radīšana, kas ļauj vizualizēt datus ar datorgrafikas līdzekļiem, to dēvē par **kognitīvo datorgrafiku** (KDG). Kognitīvās datorgrafikas būtība ir vienkārša – uz ekrāna vizualizēt attiecības starp objektiem, kas pastāv zināmā priekšmetiskā sfērā (tā var būt jebkura abstrakcijas pakāpes sfēra). Šādi attēli kļūst par efektīvu uzvedinājumu avotu un palīdz saskatīt jaunas likumsakarības. Saikne starp noteiktas situācijas jēgu izraudzītajā priekšmetiskajā jomā un tās grafisko atveidojumu pēta **ikonika**, kas ir mākslinieciskās **datorsemiotikas** nozare. Ikonikas ietvaros pētītā problēma, „jēga – grafiskais attēls” ir daudz vispārīgākas problēmas „teksts – zīmējums” sastāvdaļa. Dažādi šīs vispārīgākās problēmas aspekti ir mākslīgā intelekta teorijas izpētes objekts (Agejevs, 2005: 31). Interneta vide un vietnes, mums ir ienesusi jaunu komunikācijas zīmju valodu jauniešu vidū. Vārdi pārtop par ikoniskām zīmēm, simboliem kādai lietai vai darbībai ar noteiktu jēgu. Aptaujājot skolēnus, atklājās, ka komunicējot 97 % vienaudžu izmanto zīmes. „Piemēram, rakstītajā sarunas valodā sastopami šādi apzīmējumi: kpc, kura nozīme ir „kāpēc?”, wnk – „vienkārši”, visp – „vispār”, kk – „kaut ko”, tgd – „tagad”, tpc – „tāpēc”, 2dien – „otrdien”, W8 - „wait” (no angļu val. – „gaidiet”). Sastopami apzīmējumi – :(, ☹, kuri izsaka grimases, skumjas, sliktu garastāvokli, :) , zīme ☺ izsaka prieku, laimi. Būtiski, ka jaunradīto zīmju atpazīstamība ir atkarīga no atkārtēšanas procesa, jo tās pastāv tikai tik tālu, cik tiek pazītas un izmantotas saziņā” (Bute, 2012: 34). Jauniešiem šādas jaunradītas zīmes palīdz komunicēt multilingvālā informācijas telpā. Vidējai un vecākajai paaudzei, bieži vien šī zīmju valoda nav saprotama. Nozīmīga loma vizuālās domāšanas un komunikācijas attīstībā ir mākslai, masu medijiem un interneta vietnēm.

Paaudžu atšķirības darbojoties ar informācijas tehnoloģijām

Neskatoties uz to, ka aizvien vairāk cilvēku kļūst par šīs jaunās informācijas un komunikācijas tehnoloģijas pasaules aktīviem dalībniekiem, notiek zināma noslāņošanās. Vidējai un vecākai paaudzei internets ir ērts ziņu un komunikācijas avots, tomēr tehnoloģiju fantastiskās dimensijas un iespējas tiek izmantotas maz. Tajā pat laikā jaunā paaudze ne tikai izmanto šo virtuālo pasauli, bet dzīvo tajā. M. Prenskis savā darbā „*Digital Natives, Digital Immigrants*” runā par digitālās pasaules iedzimtajiem un digitālās pasaules imigrantiem. Iedzimtie vai pamatiedzīvotāji tie, kuri piedzimuši un uzauguši digitalizētā laikmetā un

² „The failure of the 20th-century approach is not the fault of our teachers. While there are clearly some who are not suited to the profession, in the main our 3 million teachers are people of competence and good will.” (Prensky, 2011).

imigranti, kuri dzīves laikā apguvuši daļu no prasmēm izmantot tehnoloģijas. Konflikts starp digitālās pasaules imigrantiem un iedzimtajiem ir par to, kas vieniem šķiet, pašsaprotams, otriem mākslīgs. Digitālās pasaules imigranti domā klasiskās struktūrās un vērtībās, taču digitālās pasaules iedzimtie domā citās struktūrās un vērtībās. Šī jaunā domāšana izraisa neizbēgamas domstarpības starp šo dažādo nostāju pārstāvjiem. Digitālajā pasaulē dominē iedzimto domas, attīstības prasības, lietojums un stratēģija, bet imigrantiem nekas cits neatliek kā piemēroties šai digitālajai pasaulei un tajā kaut nedaudz integrēties jeb arī palikt ārpusē, izolācijā un aizvēsturē (Priedīte, 2012).

Tā kā skolēnus mēs varam uzskatīt par “digitāliem pilsoņiem”, bet skolotājus un vecākus par “digitāliem imigrantiem”, tad pieaugušajiem nevajadzētu baidīties un lūgt padomu skolēniem, kādas problēmas risināšanā un jaunāko tehnoloģiju apguvē. Jaunieši ir atsaucīgi un labprāt pateiks, kādus risinājumus labāk izmantot. Bieži šādā paaudžu sadarbībā dzimst inovatīvi problēmu risinājumi. Savstarpēja uzticība rodas, kad tiek nojauktas robežas un būvētas jaunas attiecības. Katras grupas loma ir unikāla, tomēr robežām savijoties, veidojas liels vienots veselums informatīvā telpā.

Secinājumi

Izmantojot pētījuma rezultātus, tika veikti šādi secinājumi:

- Statistiski nozīmīga sakarība pastāv starp interneta lietošanas biežumu un lietotāju vecumu. Pieaugot interneta lietošanas biežumam, samazinās lietotāju vecums.
- Informācijas un komunikācijas tehnoloģiju lietotāji izmanto sensorās maņas - redzi un dzirdi.
- Informatīvās slodzes rezultātā priekšplānā izvirzījās vizuālā informācijas uztvere.
- Aptaujājot izglītojamos tika konstatēts, ka skolēni savstarpējā komunikācijā izmanto jaunradītu zīmju valodu.
- Pētījumā ir konstatēts, ka skolēni ikdienas komunikācijā izmanto ikoniskās zīmes.
- Informācijas tehnoloģiju ietekmē ir mainījusies skolēnu uztvere.
- Aptaujājot 1.klašu izglītojamos, novērots, ka 90 % skolēniem patīk futūrisms.

Literatūra un avoti

1. Agejevs, V. (2005). *Semiotika*. Rīga: Jumava.
2. Беспалов, Б. И. (1984). *Действие: психологические механизмы визуального мышления*. Москва.
3. Buiķis, A. (2001). *Vai mēs esam tie, kas patiesībā esam*. Rīga: Madris.
4. Bute, D. (2012). Sabiedrība, integrācija, izglītība. Starptautiskās zinātniskās konferences materiāli. *Skolēnu mākslas komunikācijas veidošanās zinātnes un tehnikas attīstības ietekmē* (31.-38.lpp.). Rēzekne. *Latvijas centrālās statistika birojs*, (2012). Skatīts 20.01.2012. <http://www.csb.gov.lv>.
5. *Mācīšanās stili*, (2012). Skatīts 10.02.2012. <http://www.liis.lv/talakisglitiba/stili.htm>.
6. Prensky, M. (2010). *Digitaln Game-Based Learning*, Mc Graw-Hill, New York, NY, Accessed October 2, 2010. Skatīts 06.10.2010. <http://www.marcprensky.com/>.
7. Prensky, M. (2011). *The Reformers Are Leaving Our Schools in the 20th Century. Whymost U.S. school reformers are on the wrong track, and how to get our kids' education right for the future*. Skatīts 013.08.2012. http://www.marcprensky.com/writing/+PrenskyThe_Reformers_Are_Leaving_Our_Schools_in_the_20th_Century-please_distribute_freely.pdf.
8. Priedīte, A. (2012). *Kādu valodu lietojam interneta ziņu portālos – ārvalstu prakse*. Skatīts 08.04.2012. http://www.lu.lv/filol/valoda/ind_3_publ_r_Priedites.htm.
9. Reņģe, J. (2002). *Mācīšanās spēju attīšana*. Rīga: Pētergailis.

STIKLA GLEZNECĪBA LATVIJAS DEKORATĪVAJĀ MĀKSLĀ 20. GS 2. PUSĒ, ATTĪSTĪBAS TENDENCES MŪSDIENĀS

Stained glass painting during the second half of the 20th century in Latvia, its tendency development in nowadays

Vineta Groza

Latvijas Mākslas akadēmija, Kalpaka bulvāris 13, Rīga, e-pasts: vineta.groza@lma.lv

Abstract. *Stained glass painting during the second half of the 20th century in Latvia, its tendency development in nowadays.*

The stained glass panel ranks among the most interesting fields of monumental decorative art. In Soviet glass art history Latvian stained glass artists occupy the foremost places in this technique.

The classical stained glass technique was combined with painting and sandblasting elements, which were incorporated into geometric monumental compositions. Latvian stained glass artists still followed classical stained glass traditions. The use of painting on glass declined. The dynamism of the composition was achieved through lead calm line rhythms. The other innovation in Latvian stained glass was introduced by many glass artists who used float glass in their stained glass panels in the middle of the 1960s.

The first Latvian stained glass exhibition was held in 1971 and represented new glass technical perfection and creative imagination with the works of Latvian stained glass artists.

In various publications, books, magazines and newspapers in Latvia, statements may be found on the theory of arts and significance of decorative art. In this area, surveys on development of glass painting in Latvia have been made by T. Grasis and I. Audere. Area of stained glass painting has not been sufficiently explored and systemized.

The purpose and the task of this paper shall be preparing of a historical review on trends in the development of stained glass painting in the area of decorative arts in Latvia during the second half of 20th century and nowadays. Analysis of visual expression of the stained glass from the perspective of monumental painting. To explore contribution and significance of stained glass artists of the enterprise Māksla (1945) in the development of the area of stained glass painting. To assess tuition methods in the Department of Glass Arts of the Art Academy in the context of development of the Latvian decorative arts (stained glass painting).

Methods of the paper are cultural, comparative and structural. The outcomes of the paper actualize significance of the glass painting from the perspective of modern arts.

Keywords: *art Academy of Latvia, applied art, architecture, Bachelor program, 20th century, glass artists, glass painting, monumental decorative art, Latvia, Soviet Union, socialist realism, stained glass, stained panels,*

Stikls ir materiāls, kura īpašības ir ļoti daudzveidīgas. Tas var būt caurspīdīgs, apgleznots, gaismu necaurļaidīgs, neierobežoti dažādi faktūrēts, liekts un formēts, kā arī izgatavots neskaitāmas toņu niansēs. Meistarīgi veidots, tas paver plašu iespēju spektru gan utilitāru, gan funkcionālu priekšmetu ražošanai. To var redzēt arī objektos un telpiskās struktūrās radītos mūsdienīgos nefunkcionālos irracionālos, atraktīvi veidotos izstāžu darbos. Mūsdienās attīstoties tehnoloģijām stikls ir drošs un konstruktīvi stabils, rūdīts materiāls, lai to varētu izmantot lielos laukumos - starpsienām, aizslietņiem, kā arī arhitektūras detaļām.

Stikls rada telpiskuma sajūtu, kalpojot kā konstrukcijas elements interjeros. Tiek izmantoti krāsaini stikla bloku paneļi, rūdītas un laminētas stikla plāksnes, kas apdrukātas sietspiedes tehnikā. Tiek izmantots arī zema atstarojuma stikls, kurš kalpo lielu stikla logu un sienu laukumu izveidē (stiklam ir speciāls izolējošs pārklājums, gaismu, bet ne siltumu, caurlaidošs). Tas kalpo lielu stikla ārsienu konstrukcijām.

Lai gan stiklojums bijis pazīstams jau senajiem romiešiem, ilgu laiku stikliniekiem neizdevās izgatavot pietiekami lielus un caurspīdīgus stiklus. Līdz pat 18. gadsimtam tika veidoti sīkrūšu logi ar svina stiegrojumu dažādās ģeometriskās kompozīcijās, bija gan sižetiska rakstura vitrāžas (ar apgleznotiem stikla laukumiem) (skat.1.att.), kā arī vienkāršs logu rūšu ornamentāls risinājums. Šāda veida stiklojumu izmantoja gan baznīcas, gan laicīgu ēku logos. Sīkais rūšu dalījums apliecināja tā laika tehniskās iespējas, jo krāsnis nebija lielas

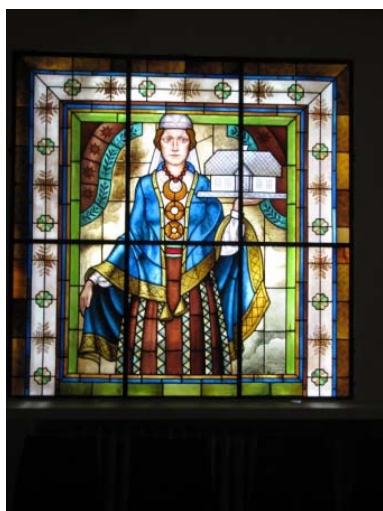
un stikls tika izgatavots neliela izmēra. Attīstoties stikla rūpniecībai, stikla rūšu izmērs kopš 18. gadsimta sākuma palielinās, bet svina stiegrojumu sāk nomainīt koku spraišļojums (Dirveiks, 1995: 80). Kopš Rīgas Mazās ģildes stiklinieku un spoguļu izgatavotāju cunftes dibināšanas Rīgā 1541. gadā līdz pat 20. gs. pirmajai pusei stiklinieku darbnīcas, kurās izgatavoja arī vitrāžas, bija vācu meistarū pārziņā. Vitrāžas izgatavošana vienmēr bijusi saistīta ar stikla rūpniecību nevis mājas amatniecību. (Audere, 2004: 17).



1. attēls. Roterdamas Erasms

Vairākās Eiropas lielpilsētās 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā bija jau nodibinātas Mākslas akadēmijas, bet Rīgā līdz pat 19. gs. septiņdesmitajiem gadiem nebija oficiālu mākslas mācību iestāžu.

Nozīmīgākās skolas bija Rīgas (vācu) amatnieku biedrības Amatnieku skola, (dibināta 1872. gadā.) Ē. Junga-Štilinga privātā zīmēšanas un gleznošanas skola (dibināta 1879. gadā), kuru 1904. gadā pārņēma Rīgas pilsētas dome un uz tās bāzes izveidoja četrgadīgu pilsētas mākslas skolu. No 1895. gada darbojās arī V. Blūma mākslas privātskola, kur galvenais pedagogs bija Pēterburgas Mākslas akadēmijas absolvents, gleznotājs Venjamins Blūms. Skolas mērķis bija sniegt audzēkņiem vidējo māksliniecisko izglītību, bet spēcīgākajiem arī priekšzināšanas, lai stātos Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Skola pastāvēja līdz 1917. gadam, tajā ir mācījušies K. Zemdegis, A. Cīrulis (skat. 2.,3. att.), J. Jaunsudrabiņš, A. Kronenbergs, V. Matveijs, A. Štrāls. Pārsvārā Latvijas mākslinieki izglītību ieguva Pēterburgā – Mākslas akadēmijā un Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā.



2.attēls. A. Cīrulis Celtniecība



3.attēls. A. Cīrulis Tirdzniecība

Līdz pat 20. gadsimta pirmajai pusei stiklinieku darbnīcas, kurās izgatavoja arī vitrāžas, bija vācu mākslinieku un meistaruru pārziņā.

1891. gadā E. Tode (1858 – 1932) apmetās Rīgā, kur uzsāka pedagoga darbu Rīgas Vācu amatnieku biedrības amatniecības skolā (1891 – 1896), bet 1895. gadā atvēra Dekoratīvās un stikla glezniecības darbnīcu, kas īsā laikā kļuva par vienu no svarīgākajiem uzņēmumiem savā nozarē, ne tikai Rīgā un reģionālā kontekstā, bet arī Krievijas impērijā. E. Todes darbnīcā tika radītas sava laika nozīmīgākās vitrāžas Rīgas sabiedriskajām ēkām - Pētera baznīcai, Jāņa baznīcai, Vecajai Ģertrūdes baznīcai, Doma baznīcai. Pie E. Todes dažus gadus mācījies gleznotājs H. Grīnbergs (1888 – 1928) un vitrāžists V. Šķērstēns (1890 – 1940). 1909. gadā E. Tode savu vitrāžu darbnīcu likvidēja un pārcēlās uz dzīvi Minhenē, kur turpmākos mūža gadus veltīja vēstures studijām. Latvijas Mākslas akadēmija dibināta 1919. gadā un darboties sāka 1921. gadā. Monumentālās vitrāžas glezniecības skolas pamati tika veidoti balstoties uz glezniecības skolas principu ietekmi un likumu nosacījumu ievērošanu. Liela nozīme bija Latvijas Mākslas Akadēmijas glezniecības meistardarbnīcu devumam jauno vitrāžistu rokraksta izveidē.

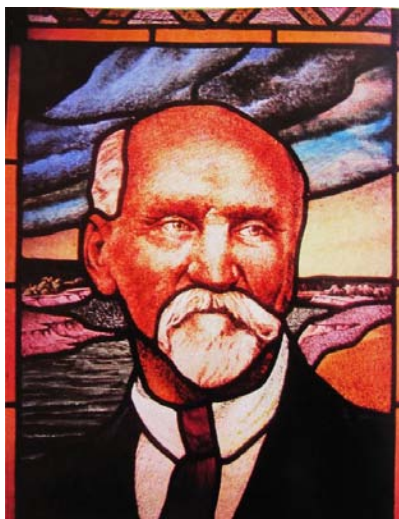
Trīsdesmitajos gados, kad Latvijā sāka atdzīvoties vitrāžas māksla, tajā strādāja vairāki spēcīgi gleznotāji, tādi kā K. Brencēns (1879-1951), kurš vitrāžas mākslu bija studējis Rietumeiropā – Francijā. Savukārt pie Brencēna ir mācījies S. Vidbergs (1890 - 1970) un A. Cīrulis (1883 - 1942), kurš tāpat kā N. Strunke (1894 - 1966), pētīja vitrāžas klasiskos meistardarbus Francijā un Itālijā. J. Šķērstēns (1890 - 1940) mācījās stikla amatu E. Todes darbnīcā. Savukārt A. Lilientāls (1886 - 1980) kļuva par meistaruru Kālerda darbnīcā. Tomēr, pēc Otrā pasaules kara vitrāžas nozarei Latvijā nebija lemts aiziet nebūtībā. Tās atdzimšanu veicināja vairāki priekšnoteikumi:

1. Latvijā palika vecmeistari K. Brencēns (skat. 4.att.), J. Bīne. K. Freimanis Rīgas Lietišķajā mākslas vidusskolā (1945. gadā) nodibina stikla mākslinieciskās apstrādes nodaļu. Respektējams pedagoģiskā darba ieguldījums ir K. Freimanim, kurš, strādādam ilgus gadus par RLMV pasniedzēju, veltīja daudzus gadus stikla matējuma tehnikas iespēju izpētei un pielietojumam.
 2. Amatnieki, tehniskie izpildītāji - latviešu meistari A. Lilientāls, A. Krieviņš un citi.
 3. Padomju varas pirmsākumos Krievijā īpaša nozīme tika piešķirta monumentālās mākslas propagandai, vitrāžu uzskatot par valstiski svarīgu nozari.
50. un 60. gados spēcīgi uzplauka viena no monumentālās glezniecības tehnikām – vitrāža. Lai sekmīgi izgatavotu vitrāžas, jābūt vismaz trim nosacījumiem;
1. Labam valsts ekonomiskajam stāvoklim un stabilai stikla ražošanai.
 2. Perspektīvām stikla tehnoloģiskajām iespējām, un pietiekošam izejvielu fondam un meistariem, kas mācētu šo arodu veikt.
 3. Jābūt pasūtītājam, kas ir ieinteresēts vitrāžu izgatavošanā ne tikai utilitāru apsvērumu dēļ, bet estētiskās vides radīšanā.



4. attēls. K. Brencēns Gailis sniegā

Sākot ar 1950. gadu Latvijā sākās lielu vitrāžas pasūtījumu izgatavošanas laiks – top pasūtījuma darbi dažādām PSRS pilsētām. Tas ir laiks, kad vitrāžu metus zīmē krievu mākslinieki, bet latviešu vitrāžisti darbojas vairāk kā izpildītāji. Tomēr latviešu mākslinieku veidotajās skicēs tiek saglabāta tradicionālās vitrāžas kompozīcijas izpratne. Lai projektus veiksmīgāk varētu izpildīt 1952. gadā pie kombināta: „Māksla” tiek nodibināta vitrāžu darbnīca. Mākslinieki, kas darbojās sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados ir izgatavojuši daudzas vitrāžas Maskavas metro staciju interjeriem, PSRS tautas saimniecības izstādes paviljonam, LPSR augstākās padomes ēkai. 1951. gadā tiek pasūtītas 32 milzīga izmēra vitrāžas (katra 3,75m²) Maskavas Novoslobotskas metro stacijai. Sākotnēji darbnīcu vada Ernests Veilands (1885 - 1963), kā vadošos mākslniekus piesaistot Jēkabu Bīni (skat. 5.att.) un Arnoldu Vilkinu (1904 - 1979), atsevišķu darbu veikšanai tiek pieaicināti Egons Cēsniņš, Ģirts Vilks, Voldemārs Vimba, Elerts Treilons. Tas ir laiks, kad latviešu mākslinieki ir tehniskie izpildītāji, metus darbiem zīmē krievu mākslinieki - V. Davidovs, P. Korins, N. Civčinskis u.c. Protams, ka šie pasūtījumi ietekmēja gan Latvijas vitrāžas attīstību, gan katra atsevišķa vitrāžista daiļradi. Lielo pasūtījumu realizēšanas pamatā bija kolektīvs darbs, tādēļ katra mākslinieka radošās personības devums bija mazāk jūtams.

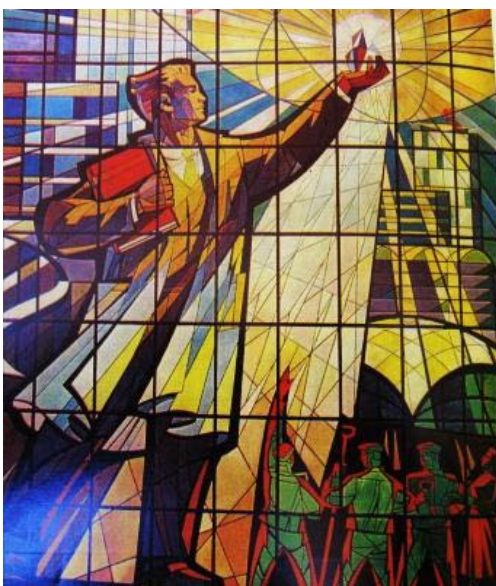


5. attēls. J. Bīne J. Raiņa portrets

Kombināts „Māksla” bija LPSR Mākslinieku savienības Mākslas fonda lietišķās mākslas kombināts (dibināts 1945. gadā uz apvienības „Latvijas daiļamatnieku kopdarbība” bāzes). Tajā darbojās ~ 700 mākslinieku un dažādu mākslas nozaru meistari. Kombināts

„Māksla” piedalījās starptautiskās izstādēs, slēdza līgumus par izstrādājumu un pasūtījumu izgatavošanu. Stikla cehā tika izgatavots vitrāžas stikls: kvalitatīvs, daudzkrāsains, ar daudzveidīgu un niansētu toņu paleti.

Par aktivitātēm nozarē liecina tas, ka 1963. gadā Mākslinieku Savienības dekoratīvās sekcijas ietvaros tiek nodibināta ”vitrāžistu” grupa. Vitrāžas nozarē aktīvi un radoši sāka strādāt tādi mākslinieki un gleznotāji kā K. Freimanis (1935. gadā beidzis J. Kugas dekoratīvās glezniecības meistarklasi). Nozīmīgi ir K. Freimaņa darbi „Lidosim kosmosa tālēs”, vitrāža „Dzimtene” (1964) Rostovā pie Donas, kā arī Sarātovas Valsts Stikla pētīšanas institūtam izgatavotā 11 m augstā fasādes vitrāža „Kristālatīru stiklu celtniecībai” (1966), tā ir figuratīva, monumentāla kompozīcija, kas pauž tā laika pozitīvā tēla attiecības ar nākotnes komunisma celtniecības vīzijas ideju, ļoti monumentāla un pārliecinoša (skat. 6.att.). „Metode ir īstenības, mākslinieciskās izziņas vēsturiski izveidojušos principu un paņēmieni kopums, kas paredz parādību atlasu un vispārinājumu, šo parādību vērtējumu noteikt no estētiska ideāla pozīcijām, kā arī individuālus tēla veidojuma principus un paņēmienus. Aplūkojot sociālistisko reālismu, kā mākslas metodi, jāuzsver arī tās organiskais tautiskums un partejiskums, dzīves izjūtas dialektiskais raksturs” (Lāce, 1988). Arī K. Freimaņa darbos šī mākslas metode organiski iekļāvās, taču paša mākslinieka attieksme palika ilustratīva. Padomju laika estētiskie uzskati pauž: „Forma” mākslas darbā ir tā iekšējā organizācija, struktūra, kuru veido, izmantojot noteiktam mākslas veidam specifiski raksturīgos materiālos attēlošanas līdzekļus un, kura atklāj, nostiprina un izteic saturu (Lāce 1988).



6. attēls. K. Freimanis Kristāltīru stiklu celtniecībai, 1966. gads

Vitrāžas nozarē ap piecdesmito gadu vidu intensīvi sāka strādāt gleznotājs Ģirts Vilks (1909 - 1983). Viņš ir darinājis vitrāžu Ķemeru sanatorijai („Indulis un Ārija”), Liepājas dzimtsarakstu nodaļas ēkai, kā arī izveidojis vitrāžu „Strēlnieki”, kas ar savu krāsainību un dinamiku ir viena no izcilākajiem piemēriem Latvijas vitrāžas mākslā (atrodas Latvijas Vēstures muzejā) (skat. 7.att.).



7. attēls. Ģ. Vilks Strēlnieki, 1961. gads

Viens no talantīgākajiem vitrāžas māksliniekiem, kas strādāja vitrāžas nozarē, bija Tenis Grasis (1925 - 2001). Mācījies R. Sutas un L. Svempa studijā (1940 - 1943). Viņš strādāja gan monumentāli dekoratīvajā glezniecībā, stājglezniecībā, grāmatu grafikā, zīmēja plakātus, darinājis arī teātra dekorācijas un kostīmus. Kaut arī mākslinieks pārvaldīja daudzas tehnikas, viņš palika uzticīgs vitrāžas tehnikai (skat. 8.att.). Daudz eksperimentēja ar stiklu, polimēru sveķiem, pielietoja (1965. gadā) jaunu metodi – stikla kausēšanu un atliešanu metāliskās formās -, kuru izmantoja savās vitrāžu kompozīcijās. Tā tika izgatavota vitrāža „Galaktika” (1964. gads) Rīgas planetārijā, kurā stikls tika montēts uz cementa vairoga. Vitrāžu „Lielais Kristaps” un „Vīzija par partizāniem” kompozīcijas tektonikai tika izmantoti formas un reljefa ziņā dažādi stikla gabali, kas radīja glezniecisku noskaņu. Darbs „Cīņa beigusies”, kas ir triptiha „Latvijas vēsture” centrālā daļa, kuras novatorisms ir maksimāli caurspīdīgu vitrāžas stiklu izmantošana, darba risinājums ir pasvītroti lineārs. 1958. gadā viņam tika piešķirta vissavienības 2. godalga par LPSR paviljona dekoratīvo rotājumu PSRS Tautas saimniecības izstādē Maskavā. Mākslinieks ir daudz strādājis ar pasūtījuma darbiem, kas atrodas ārpus Latvijas robežām. Ilgus gadus T. Grasis ir veltījis pedagoģiskajam darbam, strādājot Latvijas Mākslas akadēmijā, būdams Lietišķi dekoratīvās mākslas katedras vadītājs (1975 - 1996).



8. attēls. T. Grasis Dežūrējošā aptieka, 1981. gads

Līdz ar vitrāžas darbnīcas nodibināšanu, te sāka strādāt un aktīvi darboties gleznotājs Egons Cēsniņš (1905 - 1978). Mākslinieks ir strādājis lielo valsts pasūtījumu realizēšanā. Viņš ir veidojis vitrāžas LPSR Revolūcijas klubam, Rīgas Jūrnieku klubam, Ventpils vēstures un jūras zvejniecības muzejam, kā arī daudzas vitrāžas ir darinājis citām Padomju Savienības republikām. E. Cēsniņš ir autors milzu figurālai vitrāžai „Zodiaks” (1971) 140 m²

Zeļeņčukas observatorijai Ziemeļkaukāzā (skat. 9.att.). Savā kompozīcijā mākslinieks interpretēja zodiaka zīmju simbolus, kuri no liela attāluma bija saskatāmi labāk, jo mākslinieks bija pareizi aprēķinājis vizuālo efektu distancē. Pētot materiālu ir grūti gūt priekšstatu par vitrāžas mākslas pasūtījumu mērogiem ārpus republikas robežām.



9. attēls. E. Cēsniņš Zodiaks, 1970. gads

Nozīmīgs ir mākslinieka Ludviga Bērziņa (1929) ieguldījums Latvijas vitrāžas mākslas attīstībā un popularizēšanā. Apmēram 90 vitrāžas, sadarbībā ar kombināta „Māksla” vitrāžu darbnīcu, ir izgatavotas Latvijā, Krievijā, Uzbekistānā un Ukrainā. LPSR Kultūras ministrijas ietvaros L. Bērziņš izstrādāja vitrāžu „Sniga sniegi” (3m x 8m), „Ūdenssports” (72 m²) Suhumi Bruņoto spēku sanatorijai 1969. gadā, strādājot kopā ar mākslinieci G. Strautu, veidotas 16 figurālas vitrāžas Taškentas cirka ēkai. Sabiedrisko ēku interjeros tiek komponētas arī skulpturāli apjomīgas un brīvi stāvošas vitrāžas kas vitrāžas mākslai ļāva sasniegt jaunas tehnoloģiskās iespējas – kafējnīcai „Pētergailis” (1981. g. Rīga) (skat. 10.att), restorānam „Rota” (1985. g. Valkā). Piemēram, figurāla, brīvi stāvoša vitrāža tika izgatavota Tērvetes sanatorijas telpām („Tērvete”), dekoratīva un pārlicecinoša savā krāsu sabalansētībā ir vitrāža „Rīga”. Nozīmīga ir arī tematiskā vitrāža „Lielais Tēvijas karš” P. Stradiņa Medicīnas muzejā. Šī vitrāža, kas attēloja tautas vēsturē svarīgus notikumus, bija idejiski pompoza un uztverama galvenokārt kā stājdarbs. Arī neliela izmēra žanra darbi raksturo mākslinieka kompozīcijas prasmi, kā 1972. gadā darinātā vitrāža „Nomale A. Čaka motīvs”.



10. attēls. L. Bērziņš vitrāža kafejnīcai „Pētergailis”, 1981. gads

Gundega Strauta 1960. gadā absolvējusi Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas Stikla mākslinieciskās apstrādes nodaļu, uzskatāma par K. Freimaņa skolnieci. Veidotas dažādas ornamentālas vitrāžu kompozīcijas un figurāli darbi. Ārzemju Mākslas muzejā veidots logs „Vitrāziste” (1975. gads). G. Strautas darbu pastāvīga ekspozīcija apskatāma E. Dārziņa mūzikas vidusskolā, Kalnciema ielā 10/12, iekārtota no 1996. gada.

Sešdesmitie gadi stikla mākslas nozarē ir nozīmīgs laiks tādēļ, ka Latvijas Mākslas akadēmijā pie Lietišķi dekoratīvās mākslas nodaļas tiek nodibināta stikla specialitāte. Līdz ar to tika veicināta stikla mākslinieku sagatavošana, kas būtiski palielināja jaunu vitrāžistu ienākšanu Latvijas mākslā. Būtisku ieguldījumu stikla mākslas attīstībā ir devis A. Vilbergs (1934), kurš 1961. g.- 1963. g. bija stažējies Prāgas dekoratīvi lietišķās mākslas institūtā prof. J. Kaplicka darbnīcā. Mākslinieks vienmēr ir uzskatījis to par ļoti nozīmīgu laiku savā profesionālajā izaugsmē. Atgriežoties Latvijā A. Vilbergs Latvijas Mākslas akadēmijā iedibina stikla mākslinieciskās apstrādes kursu keramikas nodaļā. Liels plastisko formu meistars, viņš prata radīt interesi par formu un tās apstrādes iespējām arī saviem studentiem (skat. 11.att.). Vēlāk apvienojoties stikla mākslai un keramikai tiek izveidota lietišķi dekoratīvās mākslas nodaļa.



11. attēls. A. Vilbergs vitrāža Valsts filharmonijas koncertzālei, 1973. gads

Interesantas un monumentālas bija S. Bērziņas – Skrauces vitrāžas ar kosmonautu un lidotāju portretiem Lidostas „Rīga” interjerā.

1970. – 1980. gads ir ražīgs posms vitrāžu ražošanā, kurā turpina darboties iepriekšējos gadu desmitos strādājošie mākslinieki un viņu audzēkņi, kuru kompozīcijās būtiska loma ir gleznojuma tehnikai. Tāda ir Inese Lieckalniņa, kura strādā klasiskās vitrāžas tehnikā. No 1970. gada savu darbību sāka darbnīca „Biķeru vitrāžas”, kuras sākotnējā sastāvā darbojās Estere Bormane, Maiga Medne, Inese Stražnova, Kārlis Seisums. 1971. gadā notika pirmā vitrāžistu izstāde Rīgas Doma muzeja krustejā. Ekspozīcija pierādīja, ka mākslinieki ir apguvuši tehnisko meistarību un pieredzi, viņu darbi ir interesanti, meklējumiem un eksperimentiem bagāti. Tās aktīvākie dalībnieki bija mākslinieki, kas sākuši strādāt jau sešdesmitajos gados, viņiem pievienojās jaunākā vitrāžistu paaudze – Leontīne Vasermane, Vija Ūdre, Dace Šeniņa, Maija Romanovska, Maija Ivane, Laima Biševska, Nora Cēsniece (skat. 12.att.), Inita Kārkluvāka, Vilnis Butelis, Eila Vikmane, Tenis Grasis (juniors) (skat. 13.att). Izstāde bija kā apliecinājums, ka stikla mākslas nozarei ir visi priekšnoteikumi pilnveidoties un tālāk attīstīties.



12. attēls. Nora Cēsniece LPSR Akadēmiskā bibliotēka, 1984. gads



13. attēls. Tenis Grasis Pāris, 1992. gads

Deviņdesmitajos gados strauji pieauga privāto vitrāžu darbnīcu skaits, piemēram, J. Kovaļevskas, A. Munkevičs „AM Studija”, A. Kļavnieka darbnīca, kā arī joprojām sekmīgi darbojās „Biķeru vitrāžas”. 1998. gadā tika nodibināts Stikla un mākslas studiju centrs.

1994. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā ar Sorosa fonda un kultūras ministrijas atbalstu tika iegādātas stikla kausēšanas krāsnis. Projekta rezultātā jaunie stikla mākslinieki varēja padziļinātāk apgūt stikla mākslas tehnoloģijas un radīt darbus eksperimentālā ceļā. Kopš 2005. gada studiju apmācības procesā tiek iekļautas monumentāli apgleznotas stikla kompozīcijas, kas ir veidotas stikla kausēšanas tehnikās izmantojot stikla apgleznošanas metodes un veidus. Par to liecina bakalaura diplomdarbu skaits, kas ir izgatavoti stikla apgleznošanas tehnikās – 2006. gadā D. Retējumas. 2008. gadā A. Deksne savā darbā izgatavoja trīsdaļīgu stikla gleznojumu. A. Gedule 2010. gadā ar diplomdarbu ”Identitāte” piedalījās Eiropas mākslas augstskolu izstādē ”Staņislav Libensky avard” (skat. 16.att.).

2008. gadā A. Klinstones bakalaura darbs (skat. 15.att.) ieguva augstu vērtējumu, kas veicināja jaunās mākslinieces tehnikasizvēli turpmākajos gados. 2011. gadā diplomande A. Buraka izgatavoja trīs logus Jersikas Sv. Madaliņas (Sv. Magdalēnas) Romas katoļu baznīcai (skat. 14.att). Tā ir krāsaina brīvi plūstoša sakausētu stiklu kompozīcija ar sakrālisižetisku, vienotu kompozīciju. (Tiks rekonstruēti 6 logi).



14. attēls. A. Burakas bakalaura darbs, 2011. gads

Pēc 2000. gada ir izveidota J. Dunovska privātā, karstā stikla darbnīca „Dunovglass”. Veiksmīgi strādā A. Nīmanis firmā „Anangel”. Savās privātdarbnīcās mākslinieces I. Strazdiņa, M. Ģibiete, R. Pekšēna - Neiberga veido darbus vitrāžas un stikla apgleznošanas tehnikās. Radoši un ekspresīvi stikla apgleznošanas tehnikās strādā mākslinieces I. Dūdiņa (skat. 17.att.), E. Vītiņš (skat. 18.att.), S. Utāne, I. Ēmane, I. Audere (skat. 19.att.) un V. Groza.



16. attēls. A. Gedule,
2010. gads



17. attēls. I. Dūdiņa,
2012. gads



15. attēls. A. Klintsone,
2008. gads



18. attēls. E. Vītiņš, 2011. gads



19. attēls. I. Audere, 2012. gads

Mākslas konceptualizācijas ceļš ir jauns virziens arī stikla mākslas attīstībai. Nav vairs būtiski, kā lietot to ko mēs redzam, bet gan lasīt ideju, kura emocionāli, intelektuāli parāda mākslinieka jaunradi vizuālos tēlos, kur stikla tehniskajām iespējām nav būtiska loma. Tā ir nozīmīga tendence pasaules stikla mākslas nozarē. Mūsdienās stikla apgleznošanas tehnika ir

mākslinieciskās izteiksmes veids, kurā, mainoties stikla krāsaino laukumu spēlei, tiek radīta jauna emocionāla telpas noskaņa. Stikls, stikla masa, kam piemīt tāds caurspīdīguma efekts, ar kuru grūti sacensties pārējiem mākslas priekšmetu pagatavošanā lietojamajiem materiāliem, sevī ietver neskaitāmas iespējas stikla mākslas attīstībai.

Latvijas stikla mākslinieki ir kļuvuši par līdzvērtīgiem partneriem mākslas starptautiskajā apritē. Latviešu stikla mākslai, kuras vēsturiskā bāze ir salīdzinoši niecīga, sociālpolitisko pārmaiņu laiks ir izrādījies, nevis ārdošs, bet dzīvinošs.

Literatūra un avoti

1. Audere, I. (2004). *Stikla glezniecība Latvijā*. Promocijas darbs Mākslas doktora grāda iegūšanai. Rīga.
2. Brancis, M. (2005). *E. Cēsnieks*. Rīga: SIA Madris.
3. Cielava, S. (1981). *Kārlis Frreimanis*. Rīga: Zinātne.
4. Dirveiks, I. (1995). Dannenšterna nama logi, restaurācijas problēmas//Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis.
5. Freimanis, K. (1970). *Mūsu sadzīves skaistumam*. Rīga: Liesma.
6. Barkāns, G. (1971). *Vitrāžas Doma pagalmā*. Literatūra un Māksla. 31. jūlijs.
7. Grasis, T. (1979). *Latviešu vitrāža*. Rīga: Liesma.
8. Lāce, R. (1988). *Par metodes būtību Eduarda Kalniņa daiļradē. Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga, Liesma.
9. Pujāts, J. (1962). *Mūsu vitrāžas plaukumam*. Māksla. Nr.1., 8. – 11. lpp.
10. Sturme, B. (2009). *Mūs pazina kā "lietišķos"*. Rīga: Neputns.

KURZEMES TAUTAS TĒRPA ELEMENTU IZMANTOŠANA MŪSDIENU APĢĒRBA DARINĀŠANĀ

Elements of Kareem national costumes in contemporary clothing

Daina Ģibiete

Liepājas Universitāte, Liepāja, Lielā iela 14, e-pasts: dainafoto@inbox.lv

Abstract. *Research idea – on the basis of the folklore research materials to promote development of ethnographic style and its inclusion in Latvian clothing culture.*

Aim of the research: to study Kurzeme folk costumes from different perspectives and based on insights from the research to create a set of dress variants with ethnographic elements, colour combinations/compositions, interesting elements/components of clothing and today's needs. It could be one way of promoting the sense of belonging to Latvians.

Methods: cultural-historical material research, ancient and Kurzeme region folk costume analysis, choice and selection of interesting elements, modern dressing style analysis, and costume design creation, practical work. Result: creation of one's own design style, based on ethnographic-style options.

Keywords: *etnography, folklore, Kurzeme national costume, Latvian clothing culture, modern design.*

Ievads

Ideja izmantot tautas tērpa elementus mūsdienu apģērbā radās, vērojot krāšņi tērptos dalībniekus dažādos pasākumos: Dziesmu svētkos, folkloras kopu, koru un deju kolektīvu koncertos. Tēmas izvēli pamato interese par latviešu tautas tērpa vēsturi, kā arī vēlēšanās pētīt citu tautu vēsturiskā un etniskā apģērba konstrukciju, krāsas, ornamentiku. Iespēja tuvāk pievērsties etnogrāfijai radās, pasniedzot mājturību Liepājas Universitātes bakalaura studiju programmas „Māksla” (šobrīd bakalaura studiju programmas „Dizains”) studentiem. Sākotnēji tērpi tika darināti savām (pētījuma autores) vajadzībām, darinot etnostila tērpus. Vēlāk tika attīstīta ideja, veidot shēmu tautas tērpa elementu iekļaušanai mūsdienu apģērba darināšanā. Varētu teikt – vēlēšanās bagātināt tērpu ar folkloras stila elementiem. Šajā darba posmā pētījumam izmantoti galvenokārt sieviešu tautas tērpi.

Runājot par kultūras identitāti, var secināt, ka tautas tērpi ir viena no svarīgākajām „tradicionālajām etnosa ikonām” (Ērgle, Purēns, u.c., 2009: 253). Ja pieņemam, ka „identitāte ir tas parādību kopums, kas atšķir vienu sabiedrības grupu no otras” (Ērgle, Purēns, u.c., 2009: 256), var apgalvot, ka tautas tērps ir viens no galvenajiem identitātes nesējiem.

Latviešu tradicionālais tautas tērps ir salīdzinoši smags un apjomīgs. Mūsdienu cilvēkam, ja vien tas jau nav koru vai deju kolektīvu dalībnieks, ir vēlēšanās apzināties un demonstrēt savu piederību pasākumam. Tādēļ nepieciešams ērtāk lietojams tērps, kurš līdzinātos tautiskajam apģērbam. Tas varētu būt apģērbs, kurā izmantoti tautas tērpa elementi: etnogrāfiskais raksts, tērpa sastāvdaļas, detaļas, krāsa. Mūsu sarežģītā situācija valstī ir veicinājusi rokdarbu uzplaukumu, tiek piedāvātas dažādas tehnikas un paņēmieni, piemēram, filcēšana, un tā ir iespēja radīt katram sev unikālu tērpu – tā dēvēto *etnostilu*.

Pētījuma mērķis ir meklēt informāciju un veikt pētījumus par Kurzemes tautas tērpu no dažādiem aspektiem un, pamatojoties uz pētījumos gūtajām atziņām, veidot tērpa komplektu variantus, izmantojot etnogrāfiskos elementus, krāsu salikumus, tērpa detaļas, pielietošanai mūsdienu vajadzībām. Tā varētu būt viena no iespējām veicināt *latviskās piederības* apziņu.

Pētījuma veikšanai izvēlētas tādas metodes, kā kultūrvēsturiskā materiāla izpēte, senā un Kurzemes novada tautas tērpa analīze, detaļu izvēle un atlase, mūsdienu tērpsānās stila analīze, tērpa dizaina veidošana, praktiskais darbs. Sava stila veidošana, balstoties uz etnostila piedāvātajām iespējām.

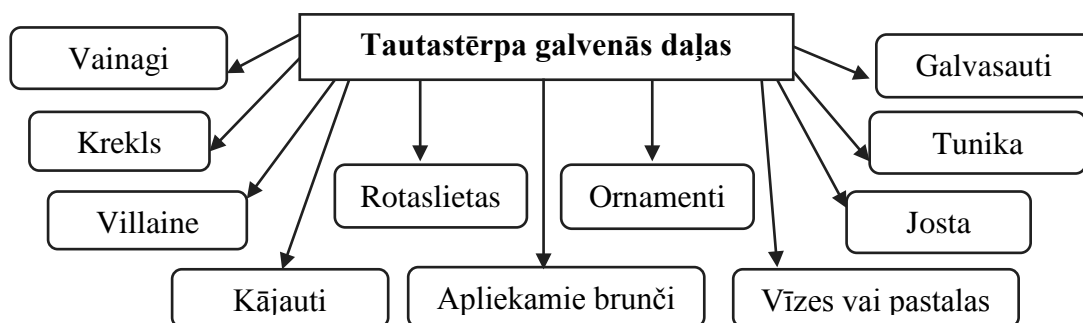
Materiāls tiks izmantots bakalaura studiju programmas „Dizains” studentiem, studiju kursa „Kulturoloģijas didaktika” un studiju kursa „Mākslas un dizaina teorija un vēsture”

satura papildināšanai, kā arī ideju avots ģērbšanās stila veidošanai un bagātināšanai. Ieteikumi var kalpot par paraugu, kā meklēt saikni, no senā uz mūsdienīgo, krāsu salikumos, formā, rakstā.

Senākie tautas tērpi

Informācija par pašu senāko tautas tērpu ir atrodama gan vēstures grāmatās, gan publikācijās, kas veltītas tautastērpiem, gan arī periodikā, interneta resursos un muzeju krātuvēs. No šiem izziņas avotiem var secināt, ka tikai ar 13. gs. parādījās *pirmās rakstītās ziņas* par senlatviešu apģērbu. Senākie apģērbu zīmējumi saglabājušies no 16. gs. Par izziņas avotu senākajiem tērpiem kalpo arheoloģiskais materiāls. Arheologi konstatējuši audumu paliekas apbedījumos sākot ar bronzas laikmetu. Kurzemē 12.–13. gs. pastāvēja ugunskaņi un audums nav atrasts, tādēļ no izrakumiem trūkst liecību par tā laika apģērbu. Atrastais arheoloģiskais materiāls nesniedz izsmeļošas ziņas par seno lībiešu apģērbu Kurzemē. Labāk saglabājušies bronzas rotājumi, kādi sastopami arī citos Latvijas novados. Tādēļ pamats domāt, ka arī Kurzemē garavoja apģērbu no auduma, kas analogisks citiem novadiem.

Pētot materiālu paraugus, var iepazīties ar senā tērpa darināšanas tehnikām: pavediena savīšana, apvienota ar aušanu, vērpsana, pīšana, adatas pinuma tehnika. Adīšana ar divām un vairāk adatām Latvijā parādījās tikai 14.–15. gs. Var minēt šajās tehnikās gatavotus priekšmetus, piemēram: aukliņas, jostas, cimdi, zeķes, adītas cepures, celaines. Balstoties uz iegūto informāciju, ir izveidots 1. attēls, atspoguļojot tautas tērpa galvenās daļas.



1. attēls. Tautas tērpa galvenās daļas

Priekšstatu par lībiešu apģērbu 19. gs 1. pusē sniedz F. Krūzes un A. Pecolda zīmējumi. Kā atsevišķas lībiešu apģērba pazīmes var izdalīt, tumši zilas (indigo) villaines ar bronzas rotājumiem, ceļu apaudiem, nešūtos brunčus. Runājot par rotām, var atzīmēt, ka no baltu sieviešu rotām izplatītākās bija *kaklarotas*, *važiņas*, *rotadatas*, *saktas*, *apoces* un *gredzeni*. Rotas darināja no bronzas un sudraba (skat. 3.att.).



2. attēls. Kurzemes zemnieks un zemniece 1740. gados (Spekke, 2003: 218)



3. attēls. Lībietis un lībiete (Avotiņa, Blūma, 2004: 32)



4. attēls. Kuršu ķoniņienes (sast. Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 23)

Kurzemes tautas tērpa raksturojums

Pētot izziņas avotus par Kurzemes tautas tērpu, var pārliecināties ka tie „vēsturiski izveidojušies galvenokārt divu Latvijas etnosu – kuršu (latviešu) un lībiešu kultūru ietekmēti” (Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 7). Lībiešu etnosa izplatības zona atrodas uz ziemeļiem no Kuldīgas, Rendas, un Kabiles pagastiem. Kurzemes tautas tērpos vērojamas iezīmes, kas radušās saskarsmē ar kaimiņtautām – igauņiem un lietuviešiem.

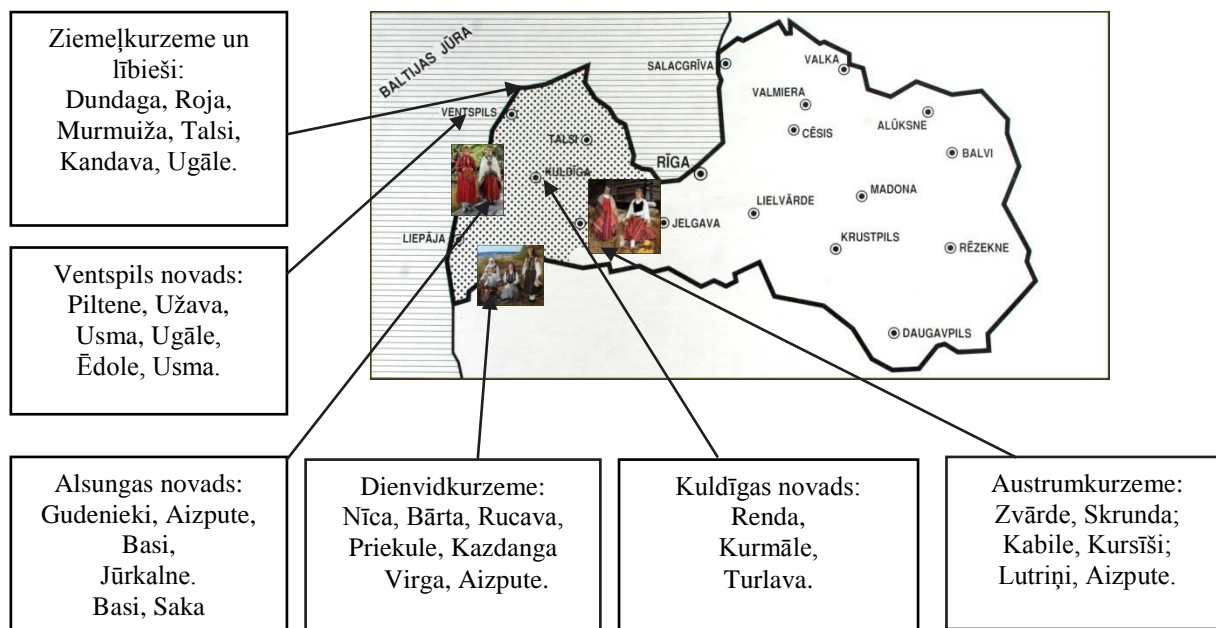
Kurzemes tautas tērpi, atšķirībā no pārējo Latvijas novadu tautas tērpiem, izceļas ar *spilgtām* un *kontrastainām krāsām*, un ir *bagātīgi rotāti*. Te liela nozīme bija apgabala *saimnieciskajam uzplaukumam*, kas 17. gs. bija vērojams Kurzemes hercogistē. Jūras tuvums veicināja tirdzniecību. Tādēļ radās iespēja iegādāties *audumus* no *ārzemēm*, tika apgūtas jaunas audumu darināšanas tehnikas. *Izveidojās* un *attīstījās manufaktūras*, kas ražoja audumus un apģērba piederumus. Tas ietekmēja Kurzemes tautastērpa izskatu un rotājumu. Visvairāk tautastērpu saglabājies no 19. gs., mazāk no 18. gs., bet no 17. gs. nav gandrīz nekādas informācijas. Pilnīgāku priekšstatu par 17.–18. gs. apģērba sniedz seni tā laika apraksti un zīmējumi (J. K. Broce, O. Hūns, V. A. Pecoldsu. u.c.).

”*Kurzemes Jaunava* ir senākais Kurzemes tautas tērpa zīmējums” (Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 21). Tas sniedz priekšstatu par zemnieku sieviešu apģērba 16.–17. gs. mijā. Vienkrāsaini brunči, balta gar malām izšūta villaine, kas uz krūtīm sasprausta ar saktu, kājās pastalas vai vīzes, ap vidu priekšauts. Turpmākajos gadsimtos Kurzēmē tos pie goda tērpa vairs nesēja.

Interesantus novērojumus pauž Duisburgas profesors J. Brands sava ceļojuma iespaidos 1673. gadā: ”Sievu un jaunavu apģērbs ir ļoti jokains. Viņas ap vidu sien tikai vilnas jostu un caur to izvelk rupju, nebalinātu linu audeklu vai rupju vadmalas gabalu, kas sniedzas tikai līdz lieliem. Auguma augšdaļu apklāj ar villaini, kuras divus stūrus sasprauž ar saktu virs labā pleca. Villaine paliek zem kreisā pleca, apsegdama krūtis un muguru. Rokas paliek tikai krekļā gluži brīvas... Stilbus līdz locītavām viņas... notin ar saitēm; parasti staigā kailām kājām, vai valkā vīzes... Galvu sievas apsien ar baltu smalku linu audeklu. Jaunavas virs sapītiem matiem liek galvā vainagu, kas ir trīs pirkstu platumā un izrotāts ar dažādiem krāsainiem koraļiem... dažas valkā izrakstītu baltu jostu ap vidu” (Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 7).

Laikam ejot, tautas tērps un valkāšanas tradīcijas mainījās, saglabājot apģērba pamatdaļas. Tērpi kļuva greznāki: savi ikdienai un savi – svētkiem. Mainījās detaļas, ornamentu, valkāšanas tradīcijas, materiālu un darbarīku klāsts. Tērpu darināšanu veic Tautas daiļamatnieki, kā arī tie, kuri vēlas darināt sava novada tautas tērpus. Kurzemes novads nosacīti sadalīts sešās grupās, ievērojot apgabalu etnogrāfiskās īpatnības (skat. 5.att.).

Ziemeļkurzemes lībiešu tautas tērpu īpatnības ietekmējušas Kurzemes latviešu apģērba un otrādi „Lībiešiem raksturīgais atturīgs, pat skopais apģērba rotājums, kas izpaužas arī šī novada latviešu tērpos” (Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 116). Kurzēmē 12.–13. gs. pastāvēja ugunskaņi un tādēļ auduma daļas nav atrodamas un izrakumos nav liecību par tā laika apģērba. Atrastais arheoloģiskais materiāls nesniedz izsmēlošas ziņas par seno lībiešu apģērba. Apģērba īpatnības, kas saistāmas ar lībiskās kultūras ietekmi, saglabājušās Kurzemes tautas tērpos. Lībieši, agrāk nekā Ziemeļkurzemes latvieši, sākuši nēsāt pilsētas tipa apģērba. Priekšstatu par lībiešu apģērba 19. gs. 1. pusē sniedz F. Krūzes un A. Pecolda zīmējumi.



5. attēls. Kurzemes novada tautas tērpu grupas

Ventspils sieviešu kreklam raksturīgs *tunikveida piegriezums* (skat. 8.att.) ar virsū šūtiem uzplečiem. Krekla stāvās apkakles, uzpleči un aproces rotāti ar baltiem vienvirziena izvilkmā izstrādātiem rakstiem. Tika nēsāti *sarafānveida brunči*, tā *saucamie lindraki*. Tos raksturo *paaugstināta jostasvieta* un piešūtu *īsu ņieburu „taļļu”*. Jostasvietā brunči savilkti sīkās krokās vai locīti 3,5 cm platās ielocēs. Godiem sedza *baltās villaines – baltvīkales* ar ļoti vienkāršu rotājumu. Ventspils novadā bija izplatītas arī *tumši zilās mēlenes* ar metāla rotājumu, kā arī *tumši zili baltas sīkrūtainas villaines* ar *brūnganu joslu* gar apakšmalu. Raksturīga Ventspils tērpa sastāvdaļa ir *īsa tumši zila vai zaļa jaka – vamzis*, ko nerotā izšuvums.

Alsungas sieviešu krekla konstrukcija līdzīga Ventspils kreklam. Rotājums novietots uz apkakles un aprocēm, plecu daļa nerotāta. *Raksturīgas īpatnējas, šauras, garas krekla piedurkņu aproces, rotātas* izšuvumiem no spilgtu krāsu vilnas dzijām. Brunčiem – lindrakiem auda košu *oranžsarkanu, aveņsarkanu vai violetu drānu* ar *sīku lāsojumu*, ko panāca batikojot. *Jostasvieta paaugstināta*, savilkta kārtīgās sīkās krokās. Pie tērpa vilka īsu melnu jaku, rotātu ar sarkanās, dzeltenās, zaļās dzijas izšuvumu (skat. 7.att.). Alsundznieces sedza *vairāku veidu villaines*: tumši zilās mēlenes, baltās goda villaines, pie jaunākās cilmes villainēm piederušās sarkanmelndzelteni rūtainās un ikdienišķās melni balti rūtainās seģenes. Senākā galvassega ir *vainags, rotājums – saulīte*. Raksturīgi arī mākslīgu puķu vainagi, ziedu vainadziņi, zīda lakati.

Dienvidkurzeme ir viens no krāšņākajiem etnogrāfiskajiem novadiem ar īpatnējām un interesantām tautastērpu valkāšanas tradīcijām. Pazīstama ir „trīsvienība” *Nīca, Rucava, Bārta*, kuru senākie tērpi līdzinājās cits citam. Visvairāk ir pazīstami sarkanie Nīcas brunči, bagātīgi izraksrītās villaines, vainagi un sievu cepures. *Nīcas tērps* tiek uzskatīts par savdabīgu *latviešu etniskās kultūras simbolu*. Rucavas tērpu vairāk raksturo *tumši zili brunči bez plisējuma*, jostas vietā savilkti. Apakšmalu rotā *brokāta un zīda lentes*. Tika valkātas *greznas vestes* (ņieburi) un *jakas*. Rucavas krekli izšūti ar *bagātiem krūmu rakstiem* piedurkņu augšdaļā. Šo novadu tautas tērpiem ir bagāta krāsu palete un daudzveidīgi izšuvumi. 19. gs. 2. pusē *Rucavā un Nīcā ģērba adītas vilnas jakas ar rotājumu* – adītas joslas košās krāsās, kādas nav redzētas nekur citur Latvijā. Rucavā sedza trīs dažādas seģenes (skat.

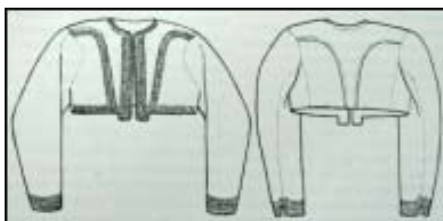
6.att.) cita virs citas. Bārtas tērpu kolorīts ir mierīgāks, tumšāks, nekā abu pārējo pagastu tautas tērpiem.

Viens no senākajiem *Kuldīgas novada* sieviešu tērpiem redzams O. Hūna 1822. gada zīmējumā *”Kuršu ķoniņienes”* (skat. 4.att.). Kuldīgas novadā valkāti *vienkrāsainie brunči – balti, tumši zili, vai pelēcīgi*. Novērots, ka Kuldīgas novadā 19. gs. sākumā valkāti arī *melni linu brunči*, plisēti, augšmala sniegusies līdz krūtīm. 19. gs. vidū Kuldīgas novadā parādījās *garensvītraiņi, šķērsvītraiņi un rūtaini brunči*. Kuldīgas novada sieviešu goda kreklis ir vieni no greznāk rotātajiem Latvijā.

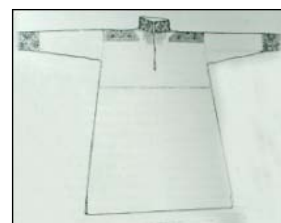
Austrumkurzemei raksturīgi „ar izšuvumu skopi rotāti kreklis, stāvie, ar saulītes rakstu ornamentētie jaunavu vainagi, košu krāsu rūtote lielie lakati, kas pie goda tērpa aizstāja baltās villaines, kā arī trūcīgais rotaslietu klāsts” (Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 166). Īpaši atzīmējams *Kabiles tērps*, kura *villaines izšūtas ar augos krāsotām dzijām*. To *ornamentālā kompozīcija* nav tuva nevienai Kurzemes villainei. Izšuvumi darināti *balto darbu tehnikā*, apkakles apšūtas ar *tamborētu mežģīni* (Skrunda, Lutriņi.). Novada brunči pārsvarā austi *smalki stāvsvītraiņi, kontrastainās krāsās*. Mazāk izplatīti rūtoto brunču audumi. Pie goda tērpa valkāti gan *ņieburs*, gan *jaka*.



6. attēls. Ceremoniju tērps.
Rucava, 19. gs. 1. puse
(Jansone, Prīberga, 2002: 8)



7. attēls. Alsunga. Sieviešu jaka
(Latvju raksti I, 1990: 35)



8. attēls. Alsungas kreklis
tunika (Latvju raksti I,
1990: 33)

Mūsdienu modes tendences

Pētot interneta resursus, katalogus (Cellbes, Halens Burdau. u.c), modes un rokdarbu žurnālus, vadošo dizaineru ieteikumus, var secināt, ka mūsdienu mode ir *demokrātiska* un daudzveidīga. Patreiz vērojams stilu sajaukums jeb eklektika. Katrs var izvēlēties sev piemērotus stila elementus.

Iepazīstoties ar vadošā modes dizainera, stila un apģērba eksperta Ginta Budes, 2012. gada vasaras modes norādēm, jāatzīmē, ka viena no tendencēm ir bikses spilgtās krāsās, „tāpēc bikšu pārim jābūt spilgtam - var izvēlēties *oranžas, rozā, zaļas vai zilas...*” (Bude, 2012). Tās iesaka, kā alternatīvu džinsu valkātājiem. Spilgtā toņa bikses eksperts iesaka kombinēt ar tikpat spilgtā toņa augšdaļu – žaketi, jaku, blūzi vai krekliņu, izmantot spilgtas rotas un pogas. 2012. gada vasaras modē aktualizētas *ģeometriskas figūras un līnijas* (jūrnieku stils). Iecienīti ir dabīgās izcelsmes audumi, kā *kokvilna* un *lins*. Piemēram, kokvilnas vai lina auduma žaketes. Sezonas galvenā modes tendence pušiem ir divrindu pogu žaketes. Iecienīti arī *kupli, formu saturoši svārki*. Šādu efektu nodrošina daudzās ieloces un ielaidumi. Aktuāls svārku garums līdz ceļgalam. Atgriežas arī *maksi garums ar šķēlumiem*, gari svārki un kleitas no gaisīgiem un viegliem audumiem.

2012. gada vasaras modes tendencēs vērojams Retro stils, kas sasaucas ar 20. gadsimta 70. gadu modi. Daudzi dizaineri par pamatu saviem modeļiem izvēlas vienkāršos siluetus. Eleganti izskatās *taisna un pieguļoša silueta tērpi*. *Tūnikas*, kuras savu popularitāti ieguvušas 2011. gadā, to nav zaudējušas arī 2012. gada sezonās. Autoritatīvie modes žurnāli *Vogue* un *Glamour* savu jauno izdevumu lappusēs lielu uzmanību pievērš *grieķu stila kleitām*. Vasaras

sezonā topā ir klasiskās *grieķu – romiešu sandales*. Demokrātiskāka šajā sezonā ir krāsu izvēle: modeļi ir sarkanā, pelēkā, bēša un melnā krāsā.

Etnostils apģērbā

Pētot dažādu tautu kultūras tradīcijas var atzīmēt, ka daudzviet cieņā ir folklorā, etniskās tradīcijas (īpaši Āfrikas valstīs, Vācijā, Austrijā, Spānijā), kur tautas tērpu elementi parādās svētku apģērbā, svinot ierašu svētkus, nacionālo svētku svinību laikā u.c., tā demonstrējot piederību savai nācijai. Šobrīd atkal popularitāti ir ieguvušas daudzveidīgas rokdarbu tehnikas, rodas vēlme pašrocīgi izgatavot, vai papildināt savu tērpu, radīt to neatkārtojamu un unikālu. *Par etnostilu tiek dēvēts tērpa stils, kurā tiek izmantoti kādas tautas etniskie elementi.*



9. attēls. Etnostila tērpi: Āfrika
(Колодезная, 2012: 10-11)

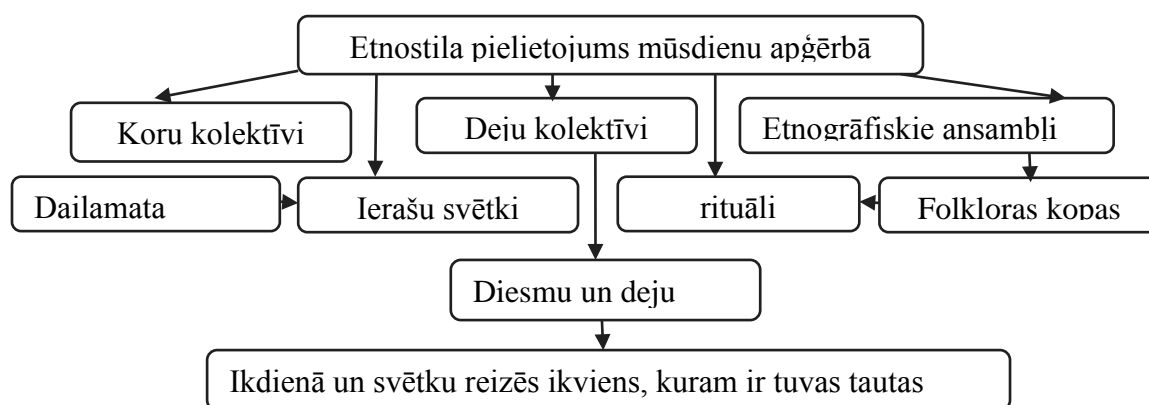


10. attēls. Bavārija
(Info, 2009: 22)



11. attēls. Tērpu dizaineres Guntas Vīcupes tērpi (Vīcupe, 1983: 18-19)

Krāšņie latviešu tautastērpi var kalpot par iedvesmas avotu etnostila tērpiem, piemērojot tos dažādiem gadījumiem. Tērpa stilizācijas pakāpe ir atkarīga no pielietojuma nepieciešamības no tā, kādam pasākumam tas izvēlēts (skat. 12.att.). Modeļa izvēli iespaido arī valdošās modes tendences attiecīgā laika posmā.



12. attēls. Etnostila pielietojums

Idejas realizācija

Lai iesāktu tērpa modeļa izstrādni, tiek izvēlētas un atlasītas tautastērpa detaļas, kuras tiks iekļautas mūsdienu tērpa kompozīcijā. Tām jābūt saskaņotām ar tērpa siluetu, valkātāja auguma īpatnībām, atbilstošam pielietojumam. Var izvēlēties ne tikai raksturīgāko kāda novada tērpi, piemēram, Nīcas sarkanie brunči, bet atrast savdabīgas un ne tik populāras un zināmas detaļas, piemēram, Ventspils krekla piedurknes risinājums ar savilkumu (skat. 14.att. 1., 2.), vai arī Nīcas ņieburs ar lentīšu un pogu apdari (skat. 16.att., 2.) Etnogrāfiskā stila

piekritēji savus tērpus bieži papildina ar etnogrāfiskiem elementiem: tās ir rotas ar latvju raksta elementiem, krāsu salikumi apģērbā, mežģīnes, jostas, prievītes u.c. Tērpā iekļautas arī atsevišķas tērpa daļas. Tie var būt pārliedzīgie svārkī, ņieburs, apakšsvārkī, kā arī T veida tunika, kas īpaši raksturīga Ventpils un Alsungas novadiem (skat. 8.att.). Liela nozīme etnostila tērpa veidošanā ir etnogrāfiskam rakstam. „Latvju raksts ir mūsu tautas mitoloģiski folkloriskās kultūras strukturāla izpausme, tradicionālās kultūras mantojuma pati būtiskākā sastāvdaļa, kas izpaužas gan tautasdziesmā, gan valodā, gan arheoloģijas liecībās, mitoloģijā, etnogrāfijā, mūzikā un dejā,... kā vienotā sistēmā.” (Celms, 2007: 37).

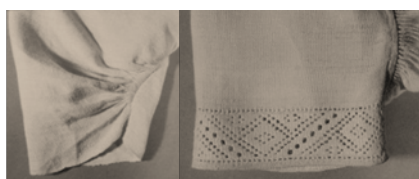
Darba gaita. Darbu sāk ar modeļa izvēli. Tam seko detaļu piemērošana, apģērba skices, gatavā tērpa zīmējums (tērpa dizains). Piegrieztnes konstruēšana, apģērba apdare un šūšana sakarā studiju programmas „Dizains” specifiku un nepietiekamo kredītpunktu skaitu, netiek realizētas. Praktiskā šūšana ir izvēle bakalaura vai maģistra darbam.

Turpmāk tiek piedāvāts viens no variantiem, kā risināt detaļu izmantošanas iespēju (skat. 13., 14., 15., 16. att.)



13.attēls. 1.,2. Ziemeļkurzeme

1. Lībiešu apakšbrunči. Dundaga. 19. gs. Izmantojot apakšsvārka malas apdari ar tamborējumu, var gatavot mūsdienīgu apģērbu.
2. Lībiešu brunči. Dundaga. 19. gs. Malas apdare pinuma tehnikā. (sast. Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 132.,134. lpp.).



14.attēls.1.,2. Ventpils novads

1. Ventpils vīriešu krekla piedurkne, ar savilkumu kuras savdabīgo savilkumu var izmantot tunikveida kleitas šūšanā.
2. Užavas kreklis 19. gs. Piedurkne izšūta balto darbu tehnikā. (sast. Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 104., 109.lpp.). (Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 104.lpp.).



15.attēls.1.,2. Alsungas novads

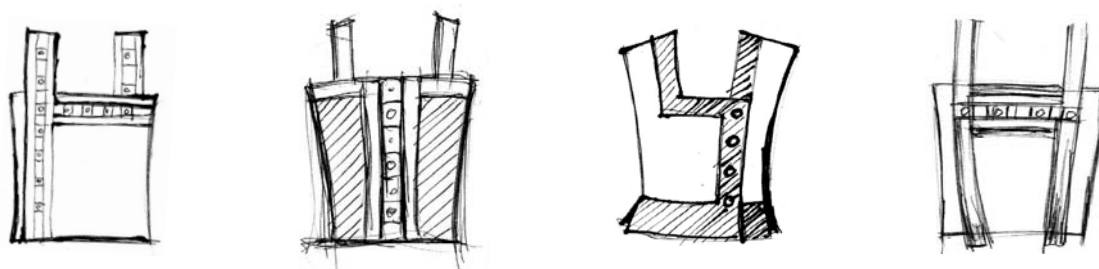
1. Brunči. Gudenieki. Svārkī ar ielocēm. Risinājums ielocu svārku gatavošanai, kā arī jakas (vestes) darināšanai. Kleitiņa – aukšdaļā svītraina.
2. Jaka. Alsunga, īsa līdz viduklim. Izšuvums ”raganu” dūrienā. (sast. Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 67., 74.lpp.).



16.attēls.1., 2. Dienvidkurzeme

1. Ņieburs. Rucava. Sānos muduri. Rotāts ar sudraba lentēm, Roājuma elementi izmantoti topiņu skicēm.
2. Ņieburs. Nīca. 569. att., 261.lpp. (sast. Bremze, Rozenberga, Ziņģīte, 1997: 261, 214. lpp.)

Rezultāts. Dizaina programmas studentu radošais darbs noslēdzas ar tērpa dizaina radīšanu un vizuālo izpildījumu kādā no mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem un materiāliem, atbilstoši programmas prasībām.



17. attēls. Modeļu skices, izmantojot Rucavas Ķieburas detaļas (autores skices, pēc Rucavas ķieburas motīviem, skat. 16.1.att.)

Bakalaura un maģistra programmas studentiem ir iespēja šo pētījumu veikt līdz galam. Tādā gadījumā pētījuma autoram ir iespēja realizēt gatavu produktu – etnostila tērpu, izmantojot tautastērpa elementus. Strādājot pie projekta „*Etnogrāfiskais raksts apģērbā*” Saldus rajona Zirņu skolā, tika izvirzīts mērķis – T krekļu apdruka, izmantojot etnogrāfiskā raksta populārākās zīmes: Debesu zīmes (Saule, Mēness, zvaigzne), Dieva, Māras un Laimas zīmes, kā arī jumi, zalkti, svastiku (skat. 18.att.).



18. attēls. Projekta dalībnieku darbi

Lai radītu priekšstatu par gatavo produktu, publikācijā ievietoti apģērbu attēli un idejas. 19., 20., un 21. attēlos ir piedāvāti pētījuma autores darbi, kas tapuši laikā no 2009. līdz 2012.



19.attēls. Tamborēta veste ar ieadītām pērlītēm



20.attēls. Ģeometriskais raksts svārkciem



21.attēls. Apliekamie svārki ar mežģīni un cauro vīni gar malu

Secinājumi

Apģērbs ir pirmais, kas dod vizuālu informāciju par cilvēku: par gaumi, piederību, ieradumiem. Tērps var kalpot arī kā latviskās identitātes paudējs, ja to papildina ar latvisku simboliku: rotu, krāsu salikumus, lina audumu, austu latviskā rakstā, tradicionāli šūtus svārkus u.c.

Mūsdienu sievietes arvien biežāk darina autentisku sava novada tautastērpu, balstoties uz vēsturisko materiālu vēlēdamās nodot to kā mantojumu nākamajai paaudzei. Kori un deju kolektīvi izvēlas tautas tērpus vairāk vai mazāk pietuvinātus autentiskajam. Deju kolektīviem tērpi vienkāršāki, lai neierobežotu kustības.

Folkloras kopām un etnogrāfiskiem ansambļiem (“Ilģi”, “Grodi”, “Vilki” u.c.). Tērpi bieži vien ir dizaineru veidoti. Par iedvesmu tiek ņemts senais tautastērps, galvenokārt lībiešu, kas ir vienkāršāks un fascinē krāsu salikumi, dabas toņi: zaļais – brūnais, zilais – baltais un zeltainais bronzaskrāsas tonis. Izmanto arī bronzas rotaslietas – misiņa piekariņus, vītņveida aproces, kaklariņķus un galvassegas, krekli vienkārši, tunikveida.

Ir arī tautastērpi, kas pietuvināti tradicionālajiem novadu tērpiem, piemēram Liepājas folkloras kopa „Atštaukas” tērpijas, balstoties uz Dienvidkurzemes novada tautas tērpu elementiem. Savukārt Alsungas „Suitu sievas” dižojas sava novada tērpos.

Etnogrāfiskā stila piekritēji izvēlas tērpus, kas atgādina tautas tērpu ar tam raksturīgām detaļām.

Piederības, identitātes demonstrētāji atrod tautai (vai novadam) raksturīgu simbolu: piespraudi, saktu, aproci, u.tml.

Var uzskatīt, ka konstruktīvi veidots un apkopots materiāls par tautas tērpa elementu izmantošanu mūsdienu apģērbā, var palīdzēt ikvienam apzināties savu identitāti un atrast veidu, kā popularizēt savas tautas etnogrāfisko mantojumu.

Literatūra un avoti

1. Avotiņa, A., Blūma, D. u.c. (2004). *Latvijas Kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC.
2. Brastiņš, E. (1923). *Latviešu ornamentika. I daļa. Elementi*. Rīga: Latviešu senatnes pētītāju biedrības izdevums. Vālodzes apgāds.
3. Celms, V. (2008). *Latvju raksts un zīmes*. Rīga: Folkloras informācijas centrs.
4. Ērgle, A., Purēns, V. u.c. (2009). *Kulturoloģija*. Mācību grāmata. Rīga: RaKa.
5. Jansone, A., Prīberga, D. (2002). *Ieteikumi latviešu tautas tērpu valkātājiem. I. Burtnīca*. Rīga: Valsts mākslas centrs.
6. *Latviešu tautas tērpi. II Kurzeme*. (1997). (Sast. Bremze, Z., Rozenberga, V., Ziņģīte), I. Rīga: Jāņa sēta.
7. *Latvju raksti (1924 – 1931). I. daļa: Tautas apģērbi un apģērbu daļas Kurzemē un Zemgalē*. Rīga: Valstspapīru spiestuves izdevums.
8. *Novadu tērpi. XI Ziemeļkurzeme – Talsi, Tukums, Dundaga, Pope*. (1991). Rīga: F. Krūklis.
9. Spekke, A. (2003). *Latvijas vēsture. Latvju tautas likteņcīņas Eiropas krustceļos*. Rīga: Jumava.
10. Vīcupe, G. (1983). Ierosina folkloru. *Rīgas modes. Vasara*, 18. – 19. lpp.
11. Zariņa, A. (1998). *Lībiešu apģērbs 10. – 13. gs*. Rīga: Zinātne.
12. *Broces zīmējumi*. (2003). Skatīts 15.05.2012. <http://www3.acadlib.lv/broce/>.
13. *2012. gada modes tendences*. (2012). Skatīts 17.05.2012. <http://buduars.lv/2012-gada-pvasara-modes-tendences-un-trendi/>.
14. *Apģērbs Latvijas teritorijā līdz 13. gadsimtam*. (2008). Skatīts 14.05.2012. <http://www.ugunszime.lv/tezesParAmatiemUtml/apgerbs.htm>.
15. Projekts „*Etnogrāfiskais raksts apģērbā*” Saldus rajona Zirņu skolā 2011. gada 16. – 18. jūlijā.
16. Līdzdalīgs novērojums pasākumos „Līvas ciems 2011”, „Līvas ciems 2012” 2011. un 2012. gada maijā Liepājā.
17. Līdzdalīgi novērojumi pie etnogrāfiskās kopas „Atštaukas”, tautas daiļamata meistariem, amatniekiem.
18. Колодезная, О. (2012). Тенденции моды. Етноистория. *Ателье. Журнал для тех кто создает одежду*. 10. – 11. стр.

TEXT IN CONTEMPORARY ART

Teksts mūsdienu mākslā

Natalija Hart

Buck New University, 31 Beaconsfields Rd., Aylesbury, HP21 7SA, Buck,
e-mail: nata_nika@hotmail.com

Abstract. *In the following pages we will take a brief look at how the use of text has developed and how it has found itself being used in today's contemporary art. The author will be drawing from the author's experience gained in an exhibition at the Liverpool Tate (UK) that the author has recently been to with the Sedici group, a private art group that the author belongs to. Here the author looks at some of these works seen at the exhibition dedicated to the use of text in art, and shares her thoughts on the subject.*

Keywords: *art, artist, contemporary art, Fiona Banner, Jenny Holzer, Lawrence Weiner, Liverpool Tate, Martin Creed, text.*

Introduction

How do we define text? If we look at the description of contemporary art it says that: this is an art movement of the 20th century to the early 21st century, both an outgrowth and a rejection of modern art movement. As the force and vigor of abstract expressionism diminished, new artistic movements and styles arose during the 1960s and 70s to challenge and displace modernism in painting, sculpture, and other media. (Contemporary Art definition taken from The Free Dictionary).

In today's world many artists use text in their work. Redefining 'the text', in my opinion, is written or printed words used on a daily basis for the purpose of communication, words can be verbal but only become text when written or printed. In the past text had many different roles in art but in today society it is constantly shifting and changing. So what does text represent to us in today's art? Let us think about this and look at some contemporary artists that use text in their work. Let me be clear here, the author is not interested in looking at the specific content of the text and how it reads, but rather the design of the text and how it is displayed. This would include its font, sizing, colour, and design. We will look at some of these properties later on and see how they contribute to the art work. How do contemporary artists use text and why? How does the text affect us psychologically?

We use text all the time, we send messages to each other on the phone, we read newspapers every day and when we go shopping we read signs on displays. Even when we come home in the evening we still go to the computer and see more and more text. It creeps upon us everywhere.

Well what about the text artists use in their work? We will be looking at contemporary art such as Martin Creed's work and the Tate Liverpool exhibition the author attended in March 2012. All of these artists use or have used text in their work. Let us investigate why and what for. Let us analyse closely what these people are trying to tell us, the viewers.



Figure 1. The use of text in Martin Creed's work "Small things" (Creed, 2006)

One of the artists who explores fully the use of text in his work is Martin Creed. He is a well known British contemporary artist who quite often has used text in his works. One example of this is his famous work called "Small things". For this work, Martin used modern technology, neon light in his work. The design of the text is a thin line which appears to the eyes very elegant and easy to read. The edges are quite sharp and not ornate, which suggests professionalism. The short message straight away tells us to 'get to the point' no dawdling! Furthermore, he is using capital letters to bring volume to the message or possibly screaming to get the viewers' attention. The background is black which is heavy and dark, and the colour of the text is cyan blue. Psychology tells us that this is a calming colour, recommended for use in bedrooms, for example, to create a resting environment.

Many artists have used the same materials and technology but in Creed's work it is about the meaning of the words rather than anything else, as he said "I search for absurdity and feeling... I want my work, so to speak, to be silly. I want to make things that are stupid and that contrast with that which is around it." (Duguid, 2008). He also refers to words as a sculpture and he talks about how big the words should be. In this particular work the word 'small' is actually the size of the whole wall itself. For Creed all words are associated with noise and movement, he also refers to it as like a soup. (Martin Creed on Mothers, 2011). The only way to deal with everything is by keeping it as simple as possible. Creed also uses music as a media of art using words as a way to express himself, going back to the idea that words are noise and movement.

The Tate Liverpool Exhibition Space

During February and March 2012 at the Tate Liverpool one exhibition featured a variety of art pieces. Here contemporary artists who use text in their work were arranged by the curators in one combined space creating an intimidating space where text would dominate the atmosphere. As you enter the space you see Jenny Holzer's piece entitled Truisms (Figure 2).



Figure 2. Truisms (Holzer, 1984).

This piece immediately associates with a train station notice board. Electronically operated text keeps appearing. The text sometimes runs fast and sometimes a bit slower. As well as going from left to right it also changes the direction from up to down. While reading the text there is a feeling of anticipation like you are waiting for something to happen, but nothing happens. The text keeps running. ‘... Plain can be a very positive thing... ’or ‘ ... People who do not work with their hands are parasites...’another catch line ‘... Push yourself to the limits as much as possible...’ and many more statements.



Figure 3. Don't Look Back (Banner, 1999).

Continuing in the exhibition we then have Fiona Banner's piece 'Don't Look Back' (Figure 3). Banner is one of the leading artists in today's contemporary art. She works in multimedia, sculpture and installations, but is mainly interested in text. Banner is well known for this iconic work (Figure 3) which is exhibiting at the Tate Liverpool at the moment. The author was very fortunate to visit this exhibition. This work has been described by the gallery as 'Narrative translated to the fine art...'.

As the author walked into the room she found herself looking at what a memorial wall looked like. Getting closer the author came to the conclusion that it was not at all what it first appeared to be. On inspecting the wall closer up, it became clear that it was script printed on paper just like normal wallpaper. The author believes that the reason for such a wrong conclusion was the fact that the print was black text on the metallic background. The type print appeared to look like Arial font with very straight edges, the entire text in capitals, no

new paragraphs and no separation to make it easy for the eye adjustment. It looked like a long list of names as we would find on a memorial plaque. There was nothing poetic about the way the text appeared.

The author read, “HE’S THERE IN FRONT OF THE ROAD, AND THE BEARDED GISBERG’S AT THE SIDE, HE’S HOLDING THE CARDS AND SKINNY LEGS TAPER DOWN TO HIS FEET, HIS HAIR’S LIKE NO OTHER..’ there in a puzzle, what can this possibly mean? What is the artist trying to say? Is there a message? Well, the description of the piece says that Banner was using the documentary film which was instrumental in helping to surround Bob Dylan as an artist performer. It is about the American singer Bob Dylan’s first British tour in 1965, and these are the lyrics of subterranean Homesick Blues. (Wallis, 2002). Banner turns her mental pictures of Dylan into a stream of words written in the present tense as if she were there with him at his concert.

Continuing on in the exhibition, the author saw Lawrence Weiner’s “Taken to as deep as the sea can be” (Figure 4). Straight away we see an opposite approach compared to that of Banners or Holzers as this text has a feeling of hand writing. Compared to the other two works, this text is typed but with a curl at the start that gives the feeling of free hand writing. The curl gives the impression that it is an unfinished letter or possibly an ornate prefix similar to what was often used in medieval times to decorate text.

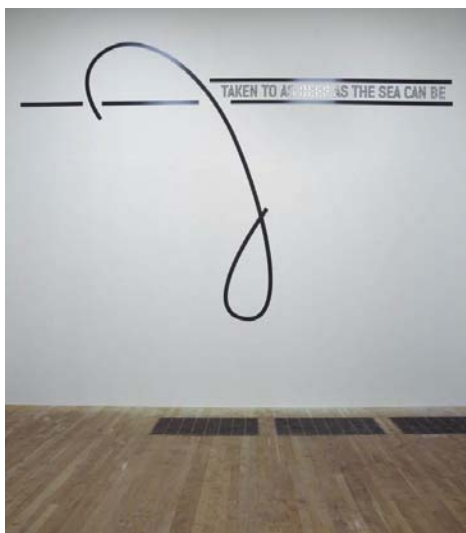


Figure 4. Taken to as deep as the sea can be (Weiner, 2005).

The text is silver with a black outline which brings the text forward making it stand out. The black and silver again takes us back to the idea of some kind of memorial text just like we saw in Banners ‘Don’t Look Back’. However, this impression does not last long, because as you read the text you immediately find yourself painting a picture of the deep sea, as the text reads ‘Taken to as deep as the sea can be’.

The meaning of this text, the sea and deepness, is something unexplored and is in many ways a bit alien to us as we do not live under the water. We cannot help but be curious and possibly a bit sceptical as we know that this environment is not habitable for us humans. The style of the text appears in the style similar to CASTELLAR with some differences. There are some gaps within the letters just like a stencils alphabet. This kind of alphabet is used in schools for teaching so there is this idea that you get told how to do things, you have got to follow a certain pattern to get it right rather than be creative, so the idea of limited freedom comes to mind here.

Conclusion

In this article we have seen how some contemporary artists use text in their work today. We have taken a closer look at Martin Creed's ideas about the use of words in his work as well as Jenny Holzer, Fiona Banner, and Lawrence Weiner.

Words are everywhere, we are surrounded by text and we see letters everywhere. My understanding of this is that they are messages for the readers, and the artists are the messengers.

We can successfully conclude that text will be constantly changing too and in turn so will the art work. With new innovations and technology as well as new ideas, it will all be changing. As we have seen in today's modern art, artists are applying this poetic idea of text becoming art. Banner tells us that literature walks hand in hand with his visual art and Creed says that words are music, words are sculptures, and words are movements. By reading texts we immediately draw pictures in our mind, we immediately think, we immediately associate as we did with Weiner's work. Typing texts is movement, it cannot appear on the computer screen without first being a thought, secondly being part of a program and thirdly without reading it other than to yourself or to the viewers. Text will be passed on to somebody, the message will be read by someone just as it is today in an SMS or in the art gallery.

The use of text for the contemporary artist comes across just like any other media artists used in the past such as drawing or sculpture. This is just a new language, a new way of communicating. The use of text is not a new idea at all, but what is new is the idea of accepting the use of text as a new art form, just as we have accepted graffiti art. We have seen how artists display work differently and how this can affect the viewer in terms of how they interpret the work. The display of the art is important as it can directly change the meaning of the context. The associations are crucial as they will dictate the connection to the art work.

Kopsavilkums. *Raksts sniedz ieskatu, kā ir attīstījusies teksta izmantošana un kāda ir tā vieta mūsdienu mākslā. Secinājumi balstās uz autores pieredzi, kas gūta izstādē Liverpoolitē (Lielbritānijā), kuru autore nesen apmeklēja kopā ar Sediči grupu, kas ir privāta mākslinieku apvienība. Tur bija apskatāma izstāde, kas bija veltīta teksta izmantošanai mākslā, un šo darbu apskate ļauj autoram dalīties savās domās par šo jautājumu.*

Bibliography

1. Banner, F. (1999). *Don't Look Back*. Retrieved on 19.03.2012. <http://enjoyeverythingregretnothing.wordpress.com/2011/02/06/tate-liverpool-fact-centre-walker-gallery-the-highlights-more-like-the-bits-i-remember-and-like/>.
2. Contemporary Art definition taken from The Free Dictionary. Retrieved 27.08.2012. <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/contemporary+art>.
3. Creed, M. (2006). *Work no. 567 'small things'*. Neon installation. Retrieved on 01.04.2012. <http://defineandconquer.blogspot.co.uk/2010/11/martin-creed.html>.
4. Duguid, H. (2008). *I try to be true and honest. The truth is often ridiculous'*. Retrieved on 02.04.2012. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/martin-creed-i-try-to-be-true-and-honest-the-truth-is-often-ridiculous-981769>.
5. *History of Type*. (2010). Retrieved on 02.02.2012. http://cobytype.blogspot.co.uk/2010_10_01_archive.html.
6. Holzer, J. (1984). *Truisms*. Retrieved on 19.03.2012. <http://enjoyeverythingregretnothing.wordpress.com/2011/02/06/tate-liverpool-fact-centre-walker-gallery-the-highlights-more-like-the-bits-i-remember-and-like/>.
7. *Martin Creed on Mothers*. (2011). Retrieved on 02.04.2012. <http://www.youtube.com/watch?v=NIiigxv1esY&feature=fvwrel>.
8. *Old Kingdom Egypt*. Retrieved on 02.04.2012. <http://www.historyforkids.org/learn/egypt/history/oldkingdom.htm>.
9. Wallis, S. (2002). *Contemporary art & pop*, London: Tate Liverpool, p. 42.
10. Wilhide, E. (2010). *How to design a Typeface*. London: Conran Octopus Ltd in association with Design Museum.

11. Weiner, L. (2005). *Taken to as deep as the sea can be*. Retrieved on 19.03.2012. <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999874&workid=88031&searchid=14351&tabview=image>.

ВЫСТАВКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГРУППЫ УНОВИС В ВИТЕБСКЕ (1920-1922)

The exhibitions of Unovis art group in Vitebsk (1920-1922)

Александр Лисов

Витебский государственный университет, Витебск, Беларусь, e-mail: alisov@tut.by

Abstract. *In article to value of the Vitebsk suprematistic exhibitions is certain for becoming of the Kazimir Malevich idea to the all russian organisation Unovis. On the basis of publications from periodicals, Malevich's correspondences and archival documents are specified dates and circumstances of the organization of Vitebsk exhibitions of group. Vitebsk exhibitions were the basis for the organization of its expositions in Moscow, Petrograd, Berlin. They promoted distribution of picturesque system, pedagogical experience, philosophy of the Suprematism. Three Vitebsk exhibitions concern to different stages of evolution of idea of association of adherents of the Suprematism. In the exhibition practice was generated to the collective exhibitor as result of collective creativity.*

Keywords: *abstraction, art criticism, art school, exhibition, Malevich Kazimir (1879 - 1935), suprematism, Unovis, Vitebsk.*

Вступление

Художник Казимир Малевич, один из лидеров русского авангардного искусства занимает исключительно важное место в художественной культуре послереволюционного Витебска. Одновременно общепризнано и то, что в его собственной творческой жизни витебский период стал временем великих свершений. В Витебске Малевич на теоретическом уровне переосмыслил опыт супрематизма, созданного им художественного направления, осознал его не только художественно-теоретический, но и мировоззренческий смысл. В белорусской провинции состоялась концептуализация педагогических методов супрематиста, воплотившихся в программах, разработанных для Витебских художественных мастерских, учебного заведения профессором которого Малевич был с осени 1919 и до лета 1922 г. В Витебске впервые у художника возникла мысль об утверждении его принципов преподавания в масштабах всероссийской системы художественного образования. Проведением этой идеи в жизнь Малевич занимался в 1921 г.

В первые месяцы пребывания художника в Витебске в стенах учебного заведения вокруг него сформировалась группа сторонников из числа педагогов и учащихся. Уже в декабре 1919 г. эта группа приняла участие в подготовке к празднованию юбилея Комитета по борьбе с безработицей, исполнила работы по художественному оформлению города, выступила с общественно значимыми акциями. С начала следующего 1920 г. группа приверженцев супрематизма институировалась в художественное объединение, получившее название «Уновис» («Утвердители нового искусства»). По мысли Малевича Уновис должен был стать партией в искусстве, боровшейся за утверждение супрематии в художественном творчестве в самых широких масштабах. Был разработан устав организации, избран творческий комитет (творком), намечены стратегические направления работы. Идеология супрематизма реализовывалась в практике коллективного творчества.

Цель работы

Хотя борьба за супрематизм предполагала широкую программу деятельности (оформительских и издательских проектов, уличных акций, театральных постановок), он же представляется идеологией искусства, принципиально отличной от идеологии

практической и религиозной, лежащей в основании иного образа мышления, иных форм бытия (Малевич, 2003). И все же с самого начала своего существования группа Уновис не отказывалась заявлять о себе во вполне традиционных формах художественной деятельности – выставках. Экспозиции группы и самостоятельные, и составлявшие часть больших выставочных проектов проходили в Москве, Петрограде, Берлине, но начало им было положено в Витебске. Целью предлагаемой статьи является оценка значения витебских супрематических выставок в становлении идеи К. С. Малевича о всероссийском Уновисе.

Первая выставка Уновиса (1920)

Сведения о первых выставках Уновиса в Витебске отрывочны и не точны. В изданиях витебской организации супрематистов, местной периодической печати и архивных документах о них нет полной информации. Первой экспозицией Уновиса, по версии А. С. Шатских, была выставка работ кубистической мастерской в первой половине 1920 года (Шатских, 2001: 143). Никакими сведениями это не подтверждено. В периодических изданиях Витебска информации об этом событии не выявлено. По предположению Т. В. Горячевой под именем «Уновис» ученики Малевича впервые выступили на 2-ой отчетной выставке художественного училища (Горячева, 2003: 13). Выставка состоялась во второй половине февраля 1920 г. в здании Витебского народного художественного училища. Каталог экспозиции не издавался, и поэтому об участниках отчасти можно судить по отзыву об открытии в губернской газете «Витебские известия» (1920, №36, 17 февраля: 2). В отзыве названы фамилии учащихся художественного училища, которые впоследствии были членами Уновиса: О. Бернштейн, М. Векслер, А. Волхонский, Л. Зевин, И. Зельдин, Л. Хидекель, М. Цейтлин, Л. Циперсон, И. Чашник, Л. Юдин. Специально однако не сказано об экспонировании отдельного раздела группы Уновис. Есть, однако, сомнение в том, что отчетную выставку можно считать первой экспозицией группы. Группа супрематистов уже первоначально возникла как объединение педагогов и учащихся Витебского училища, 2-я отчетная выставка по замыслу устроителей, как и 1-я отчетная выставка, состоявшаяся летом 1919 г., была экспозицией ученической.

Первая половина 1920 г. была временем консолидации витебских супрематистов, первоначально в стенах художественного училища, где педагогические методы Малевича постепенно получили всеобщую поддержку. Критике со стороны авангардистов подверглась деятельность мастерской реалистического искусства, которой руководил Ю. М. Пэн. Не смог противопоставить четких принципов методу Малевича и директор училища М. З. Шагал. Учащиеся его мастерской, по выражению одного из участников событий, были «разагитированы» (Гаврис, 1928: 168). В результате училище сделалось одной большой мастерской супрематистов. Начало всему этому было положено в январе-феврале 1920 г., когда созданная группа организовала постановки супрематической оперы «Победа над Солнцем», супрематического балета. Обе постановки приурочены к общественной акции – «неделе фронта» и прошли 6 февраля 1920 г. Тогда есть необходимость искать проведение выставки Уновиса. Она должна была показать потенциальную возможность группе супрематистов выйти впервые на российскую арену в связи с проведением в июне 1920 г. 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся искусству в Москве. Делегация Витебских мастерских, фактически говоря, делегация победившего в стенах училища Уновиса, повезла в Москву выставку работ, имевшую большой резонанс среди других делегаций и групп. Однако в статье-хронике «Примечания к движению Уновиса», составленной И. Т. Гаврисом для издания «Альманах Уновис №1», специально выпущенного в мае 1920 г. к Всероссийской конференции, нет ни слова о

проведенной первой выставке Уновиса. Событие это заслуживало особого внимания, ведь отражена в хронике подготовка супрематистов к московской выставке: «С 5 мая работа по подготовке к конференции Свободных Госуд [арственных] Худ [ожественных] Мастерских в Москве и сопряженного с этим устройства выставки творчества «Уновиса». В хронике Гавриса события с 17 января до 25 мая 1920 г.

Можно высказать предположение о том, что первой выставкой Уновиса К. С. Малевич считал именно московскую экспозицию, которая составляла раздел общей выставки работ художественных мастерских, проведенной в июня 1920 г. в Москве в связи со Всероссийской конференцией. Она демонстрировала успехи Витебских мастерских, практически способствовала распространению супрематизма в провинциальных художественных мастерских и формированию местных отделений Уновиса, если не считать Смоленска, в который Малевич и его сподвижники добрались раньше, в апреле 1920 г.

Возможно, экспозиция Уновиса была организована также на витебской выставке «Революция и искусство». Выставка содержала разделы литературы и изобразительного искусства и была приурочена к очередной годовщине революции. Заведующей ее художественной частью была В. М. Ермолаева, к тому времени заменившая М. З. Шагала на посту руководителя Витебских художественных мастерских. Выставка была открыта 9 ноября 1920 г. в городском клубе имени Хайкина, каталог ее не известен, в газетной заметке развернутой рецензии нет («Витебские известия», 1920, №258, 11 ноября: 2). О последствиях этой выставки, как о ней самой, судить трудно. Нужно сказать лишь о том, что именно с поздней осени 1920 г. начинает формироваться идея Всероссийского Уновиса. События лета 1920 г., переписка с мастерскими в Перми, Оренбурге, Москве убеждает Малевича, что его идеи подхвачены и что есть основания предпринимать усилия к распространению витебского опыта мастерской супрематистов, разработанных художником программ и художественно-педагогических идей во всероссийском масштабе. Переписка этого времени убеждает, что глава витебского Уновиса пытается приобрести сторонников в московском Вхутемасе и убедить негативно настроенное руководство отдела изобразительных искусств Наркомата просвещения.

Однодневная выставка Уновиса (1921)

Более привлекают внимание исследователей выставки Уновиса, организованные в 1921 г. Прежде всего речь пойдет об однодневной выставке картин Уновиса в помещении Трамонта. Вопросы вызывают и обстоятельства организации выставки, и название организации – транспортно-материального отдела Витебского губернского совнархоза. Помещение, площадка для проведения выставки оказывается совершенно случайной, и ее выбор продиктован недостатком площадей в центре города. Транспортно-материальный отдел, хозяйственный орган, за достаточно короткий срок 1920-21 гг. менявший прописку в городе. В очередной раз переезд затянулся, и супрематисты убедили руководство организации разрешить провести однодневную выставку в помещении, которое Трамонт оставил, но новому владельцу еще не передал.

Еще одной проблемой, связанной с однодневной выставкой Уновиса в Витебске является дата события. Традиционно вслед за А. С. Шатских (Шатских, 2001: 143) ее датируют 28 марта 1921 г. В этой связи А. С. Шатских ссылается на рецензию А. Г. Ромма (Ромм, 1921: 41). Однако в ней срок проведения выставки не назван. Собственно, статья является обзором нескольких витебских выставок. Ромм сетует на то, что в Витебске специального выставочного помещения, и выставки приходится проводить в помещениях для этого не приспособленных. Именно поэтому так называемая «Выставка Трех» (трех витебских художников А. Волхонского, Л. Зевина и

М. Кунина была развернута на протяжении трех дней в неудачных условиях профсоюзной столовой, а выставка Уновиса в течение лишь одного дня в упомянутом уже Трамоте. В статье упомянута еще одна выставка 1921 года – учеников Ю. М. Пэна и тоже в случайном помещении. Что же прибавляет обзор А. Г. Рома к датировке? Если оправдано соображение о том, что упомянутые выставки рассматриваются в статье не в порядке их значимости, а в хронологической последовательности их проведения, что наиболее вероятно, то выставка Уновиса, которую А. С. Шатских предлагает считать официально «второй выставкой Уновиса», не могла проходить 28 марта. «Выставка Трех» состоялась в мае, и тому есть подтверждения в виде рецензий в двух витебских изданиях, например «Витебских известиях» (Миндлин, 1921, №116, 25 мая: 4). В выпусках газеты «Витебские известия» за конец марта и начало апреля 1921 г. мы информации о выставке Уновиса не находим, а вот в номере (№150) за 7 июля опубликована остро критическая статья все того же С. М. Миндлина под названием «Нашествие футуризма», где он, кстати, упоминает и предшествующую «Выставку Трех». Все сказанное позволяет предположить, что однодневная выставка Уновиса проходила в первых числах июля 1921 г., а не 28 марта. Учитывая, что витебские газеты реагировали на подобные события весьма оперативно, она состоялась не позднее 6 июля и не ранее трех-четырёх дней до момента напечатания рецензии.

В статье Миндлина сообщается о специально приуроченных к выставке докладах художниц-педагогов Витебских мастерских В. М. Ермолаевой и Н. О. Коган. Каталога выставки не печатали, это вновь же заставляет искать имена экспонентов в прессе. В обзоре упомянуты имена художников, экспонированных на выставке – все тех же Ермолаевой и Коган, а также учащихся мастерских-членов Уновиса И. Чашника, Л. Юдина, Л. Хидекеля. Возвращаясь к статье А. Г. Ромма об этой же выставке, можно прибавить к перечню имен еще и Л. М. Лисицкого, который экспонировал свои проекты супрематических архитектурных сооружений (так называемые, проуны). Обратим внимание на то, что сообщает о выставке Уновиса Ромм: «здесь подводились итоги почти двухлетней деятельности».

Здесь нет возможности подробно останавливаться на позиции критике, писавшей об однодневной выставке Уновиса. Следует, однако, в самых общих чертах охарактеризовать позицию С. М. Миндлина как остро негативную и обличительную. Об этом говорит уже название статьи. Он исходит изначально с позиции критики не столько конкретных произведений, представленных на выставке, сколько из негативного отношения ко всему левому искусству, не заботясь, где заканчивается футуризм и начинается супрематизм. Резюме его публикации выглядит соответственно: «пережила наша родина татарское нашествие и прочие пакости», переживет и это «нашествие футуристов».

При негативной, в целом, оценке в рецензии А. Г. Ромма делается тем не менее попытка разобраться в принципиальной позиции Малевича и супрематистов. Критик останавливается на идеологии художественного направления, сводя ее к идее «ниспровержения ценностей» не только классического искусства, но и новых его направлений. Практические работы супрематистов оцениваются как лабораторные опыты. И в этом Ромм видит определенные достижения. Итог его рассуждений все же обнадеживает: «чтобы будущая и притом не однодневная и свободная от связи с Трамотом выставка Уновиса показала более реальные результаты лабораторной его работы». Негативная позиция Ромма в действительности важна для Малевича: автор рецензии занимал ответственный пост чиновника в подотделе искусств Витебского губернского отдела образования и просто высказывал свою позицию. Она становилась руководящей в отношении местного начальства к лидеру супрематизма. К тому же

Ромм постоянно обращался за поддержкой к Центру, где Малевич имел противников, и тем самым укреплял их аргументацию.

Выставка Уновиса 1921 г. имеет существенное значение в связи с тем, что всю первую половину года Малевич потратил на попытки рекомендовать свои учебные программы, которые были апробированы в Витебске, для использования для использования в других учебных заведениях Наркомпроса. Для этого необходимо было заручиться поддержкой отдела изобразительных искусств наркомата и непосредственно главы отдела Д. П. Штеренберга. С ним Малевич ведет активную переписку (*Малевич о себе. Современники о Малевиче*, 2004) и переговоры в период длительной командировки в Москву. Тогда же витебский Уновис собирает масштабную выставку, которую Малевич также намерен показать в Москве как аргумент, подтверждающий успехи его педагогической системы. В этой связи в Москву отправляются В. М. Ермолаева и Н. О. Коган. В начале июня выставка Уновиса развернута во Вхутемасе, в клубе имени П. Сезанна в общей экспозиции работ художественных мастерских Москвы, Оренбурга и Витебска. В короткой заметке о выставке указано, что за исключением Л. М. Лисицкого выставлены работы учеников (*Известия ВЦИК*, 1921, №121, 4 июня).

Еще один масштабный выставочный проект 1921 г., о котором к сожалению известно мало, выставка Уновиса, состоявшаяся в середине декабря в Московском институте художественной культуры. Обсуждалась идея назначения К. С. Малевича на работу в Московский Инхук, который остался после ухода его основателя и руководителя, художника В. В. Кандинского без лидера. Документы Государственного архива Витебской области свидетельствуют о том, что на выставку в Москву было отправлено 200 работ (...), хотя отсутствие каталога вновь же не дает возможности более определенно говорить о составе экспозиции.

Все выставки супрематистов Уновиса, организованные в 1921 г., в том числе и витебская однодневная, были направлены на реализацию идеи организации всероссийского объединения на основе программ, разработанных Малевичем и его последователями. В этой связи художник столкнулся с активным сопротивлением чиновников Наркомпроса и Витебского губернского отдела образования, группы столичных художников.

Третья выставка Уновиса (1922)

Наконец, еще одна витебская выставка группы Уновис состоялась в мае 1922 г. Информацию о ней можно почерпнуть из сохранившейся афише, которая сообщает об открытии «третьей очередной» выставки картин Уновиса, открытой в здании Витебского народного художественного училища в период с 14 по 20 мая. Одновременно сообщается о показе «выставки московских художников» и проведении в помещении выставки докладов и пояснений. Доклады Малевича и его сторонников в помещениях выставок к тому времени стали важным и неременным дополнением. В очередной раз выставка прошла без каталога. Отсутствие рецензий в периодической печати не дает возможности судить о составе участников и выставленных работах. Здесь необходимо заметить, что прибавление к произведениям супрематистов работ заявленных в афише «московских художников» говорит о том, что экспозиция по составу была менее представительной, чем выставки 1921 г. В марте значительное число лучших работ группы отправились в Москву, где экспонировались на совместной выставке провинциальных художественных мастерских, вернуть их в Витебск вероятно возможности не представлялось из-за планировавшейся русской художественной выставки в Берлине, которая должна была открыться и открылась осенью в Берлине. Под работами московских художников следует, очевидно, понимать

произведения, переданные из Государственного музейного фонда еще в 1919 г. для создания в Витебске музея. Они уже экспонировались на выставке в ноябре-декабре 1919 г. и с тех пор хранились в Витебских мастерских без перспективы обрести собственное помещение для музея. Использовать их на развернутой выставке Уновиса не представляло большого труда. Горазда интереснее, какие из имевшихся произведений Малевич считал возможным соединить с супрематическими. Вероятно, речь могла идти о работах бубновалетовцев – П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, Р. Р. Фалька, А. В. Куприна, В. В. Рождественского, Г. В. Федорова и др.; художников круга М. В. Ларионова – Н. С. Гончаровой, М. Ле-Дантю; предреволюционного круга единомышленников самого К. С. Малевича времен общества «Супремус» - О. В. Розановой, И. В. Ключа, А. А. Моргунова, В. Е. Пестель.

Очевидно, событием проведения третьей выставки Уновиса спровоцирован фельетон С. М. Миндлина «Ключ к пониманию Уновиса» в вечернем приложении к «Витебским известиям» («Отклики», газета, Витебск, 1922, 22 мая, с. 5). Он посвящается «футуристам, кубистам, супрематистам и прочим чепухистам» и включает краткий словарь терминов с их сатирической расшифровкой и словестный вздор, который подается как выдержка из «популярной» лекции «уновистского гения». Статья Миндлина – злая сатира в партийной газете, которая отражает отношение провинциальных властей к «левому» искусству, санкционированное из Центра. Объективного анализа выставки не последовало, Ромм обошел вниманием событие, хотя в это же время местная пресса напечатала его рецензии на выставку художника А. Бразера.

Третья выставка Уновиса 1922 г. предшествовала важному событию в истории Витебских мастерских (они стали называться Витебским художественно-практическим институтом) – первому и единственному официальному выпуску с момента создания учебного заведения. Она должна была продемонстрировать успех системы преподавания Малевича. Она же была последней витебской экспозицией Уновиса: летом группа педагогов во главе с Малевичем и вслед за ним наиболее последовательных учеников покинула Витебск. Предполагалось, что супрематисты, выехавшие в Петроград, и витебские адепты Малевича сохранят организационное единство. Однако, в действительности, Уновису, как коллективному автору суждено было выступить на выставке еще один раз. Этим разом стала «Выставка картин петроградских художников всех направлений», открытая в мае 1923 г. в здании Академии художеств в Петрограде. Она оказалась последней выставкой группы.

Выводы

Выставки Уновиса, оставаясь вполне традиционной формой общественной активности художественной группы супрематистов, оказалась важным средством представления ее успехов. В условиях продвижения художественных и педагогических идей во всероссийском масштабе Малевич считал совершенно необходимой их организацию. В выставочной практике сложилась форма – коллективный экспонент, как результат коллективного творчества мастерской Уновиса. Выставки сопровождались чтением лекций, разборами произведений. Витебские выставки Уновиса выступали платформой для экспериментов, апробаций, которые затем воплощались в соответствующие разделы больших столичных экспозиций. Три витебские выставки группы знаменовали разные этапы эволюции идеи всероссийского объединения супрематистов, начиная от создания филиалов, до продвижения программы единой мастерской живописи во всероссийском масштабе.

Kopsavilkums. *Rakstā akcentēta supremātistu Vitebskas izstāžu nozīme mākslinieka Kazimira Maļeviča idejas par viskrievijas organizācijas UNOVIS nostiprināšanā. Pamatojoties uz publikācijām periodikā, K.Maļeviča saraksti un arhīvu dokumentiem, precizēts grupas Vitebskas izstāžu laiks un organizācijas apstākļi. Vitebskas izstādes kļuva par pamatu tās ekspozīcijām Maskavā, Petrogradā, Berlīnē. Tās veicināja supremātisma glezniecības sistēmas, pedagoģiskās pieredzes, filozofijas izplatīšanos. Trīs izstādes Vitebskā attiecināmas uz dažādiem supremātisma sekotāju apvienošanās idejas evolūcijas posmiem. Izstāžu praksē izveidojās kolektīvais eksponents kā kopīgas radošas darbības rezultāts.*

Литература и источники информации

1. Nakov, A. (2007). *Kazimir Malewicz: lepeintreabsolu. Vol. IV.* Paris.
2. Shatskikh, A. (2007). *Vitebsk. The Life of Art.* New Haven-London: Yale University Press.
3. Горячева, Т. В. (2003). «Директория новаторов»: Уновис - группа, идеология, альманах. *Уновис № 1. Витебск 1920. Факсимильное издание.* Москва: Сканрус.
4. *Малевич о себе. Современники о Малевиче* (2004). Сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. Москва: Русский авангард.
5. Ромм, А.Г. (1921). *Выставка в Витебске.* (41 - 42) Искусство (Витебск), №4-6.
6. Шатских, А.С. (2001). *Витебск. Жизнь искусств. 1917 - 1922.* Москва: Языки русской культуры.
7. Государственный архив Витебской области, ф.837 ф. (Витебское народное художественное училище), 1 оп., 59 д., лл. 63, 87, 111 об.
8. Известия Витебского губернского совета депутатов (см. также «Витебские известия»), 1920 - 22.
9. Гаўрыс, І. (1928). Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску (Пачатак і канец першага 10-цігодзьдзя Кастрычнікавай Рэвалюцыі). *Віцебшчына: неперьяд. орган Віцеб. акруговага т-ва краязнаўства / пад кіраўн. і рэд. М.І. Каспяровіча. Т.2.* (168-173). Віцебск: акруговае таварыства краязнаўства.
10. Малевич, К. (1995 - 2004). *Собрание сочинений в 5 томах.* Т.1. (1995), Т.2. (1998), Т.3. (2000), Т.4. (2003), т.5. (2004). Москва: Гилея.

THE DEVELOPMENT OF ART EDUCATION IN LATVIA FROM 1890 TILL 1990

Mākslas izglītības attīstība Latvijā no 1890. līdz 1990. gadam

Agata Muze

University of Latvia, Faculty of Education, Psychology and Art, Jurmalas gave 74/76, Riga,
Latvia, e-mail: agata.muze@gmail.com

Abstract. *Art education is a very important field, as it represents the ethical and esthetical needs of the society and reflects the politics and ideology of the age.*

The urgency of art education and cultural education is affirmed also by the fact that the year 2009 was announced as the year of innovations and creativity in Europe. It is necessary to research the possibilities the art education can offer to promote the creativity of young people and to improve the quality of art education. The overview of the history of art education gives us the possibility to find connections between different conditions as well as examples of the best practice. The development of art education is divided into three stages within the period from 1890 to 1990: founding of the first establishments of art education at the end of the 19th century (1890 – 1915), development and growth of the establishments of art education during the independence period in Latvia (1915 – 1940) and changes brought by the time of occupation (1940 – 1990). This period shows the development of art education in three different contexts of social, economical and political ideology, giving us the opportunity to see their influence on the development of the cultural and spiritual life of Latvians.

The aim of the research: to gather and analyze the main tendencies of the development of art education from 1890 to 1990.

Methods of research: analysis of the scientific literature and sources.

Keywords: *art education, pedagogical activity.*

Introduction

The important role of art education in forming the skills of young people in the 21st century is acknowledged by the European Union, evidenced by the suggestion of the European Commission to accept the cultural plan of Europe, affirmed in 2007 by the Board of the European Union. The plan emphasises the meaning of art education to promote creativity. Also the strategic basic viewpoints of European Union, determining the cooperation between European countries in the fields of education and teaching for the next decade, emphasise the meaning of general skills, among them also such skills as understanding of culture and creative work.

Art education as a specialised branch of education is a purposefully organised field of acquiring and passing on historical experience and cultural values, mastering of systematic knowledge and skills, shaping the identity, opinions and values of a personality as well as the sum and result of the corresponding practical activity (Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000: 73). Artistic education is a theoretical and practical knowledge of art. The task of this knowledge is not only to prepare the artists, but also the audience (Students, 1998: 243 - 245).

There are several possible subjects of art education: music, visual arts, dance, theatre, media arts, crafts, and architecture. In this research the author is analyzing the opportunities to learn visual arts in Latvia in different periods of history.

Eurydice in their survey of the situation of art education and cultural education in 2007/2008 in Europe reveals the main tasks and aims to be developed: artistic skills, knowledge and understanding, critical evaluation/esthetical evaluation, the acknowledgement of cultural heritage, national identity, expression of individuality, cultural diversity, creativity” (Arts and Cultural Education at School in Europe, 2009).

In order to accomplish these goals, it is necessary to understand the factors possibly fostering their achievement and those hindering it. Researching and analysing the previous

teaching experience serves well for this purpose. The professional skills and the growth of the creative potential of emerging artists are largely based on the principles of art education and pedagogical methodology.

Researching the development of art education in Latvia from the mid-19th century to the late 20th century, it is possible to find connections between the social changes and changing artistic trends, as well as to see the tendencies of modern art education and methods in the European and world-wide context.

Art education in Latvia till 1990 can be divided into 3 stages:

- 1) 1890 – 1915;
- 2) 1915 – 1940;
- 3) 1940 – 1990.

The development of art education ideas in each of these periods are discussed below.

Beginnings of Art Education in Latvia (1890 – 1915)

At the end of the 19th century art education in Latvia was promoted by the following factors (Anspaks J. (2003); Anspaks J. (2004); Birkerts A. (1927); Dauge A. (1926); Latvijas Mākslas vēsture 1840 - 1890, 2011):

- 1) spreading of the topical art - theoretical ideas via theoreticians studying in Western Europe and translations of original writings;
- 2) development and improvement of practical skills of Latvian artists in art schools of St. Petersburg;
- 3) Collecting of ideas derived from the heritage of Latvian folk art and transforming them in the professional art.

Already starting from the 16th century, people from the Baltic lands start to establish closer contacts with the cultural and scientific centres of Europe, and young people from wealthy families go to study at the well - known universities of Prague, Rostock, Paris, Erfurt and others (Anspaks, 2003: 45). At that time the spread of pedagogical ideas by Jan Amos Komensky (1592 - 1670) was especially important throughout Europe. His regulations of school operation and new understanding of teaching significantly change the theory of education and practice also in Latvia.

Progressive and essential changes in Latvia's cultural and educational life become evident with the rise in economy and cancellation of serfdom in the mid-19th century. But already some decades before Latvian intellectual circles start to emerge, also having their ideas on the meaning of education, cultural heritage and art education in the spiritual growth of the individual and nation. Neo-Latvians also pay attention to the wide range of questions of art education. Juris Alunāns, Krišjānis Barons, Kaspars Biezbārdis, Atis Kronvalds, Andrejs Spāģis, Krišjānis Valdemārs and Auseklis stand firmly for Latvians' rights to maintain their national culture, to receive good education, to develop the native language and literature, and to draw inspiration from the sources of other peoples' art and science (Anspaks, 2004: 30). The ideas of Neo-Latvians are voiced also in the newspapers and magazines „Mājas viesis“, „Sēta, Daba, Pasaule“, „Pēterburgas Avīzes”.

Since the mid-19th century, under the influence of Enlightenment movement, Latvians also notice their possibilities to take part in the solving of social, cultural and educational problems. The first institution of art education – Riga Trade School of Craftsmen's Society (*Gewerbeschule des Rigaer Gewerbe-Vereins*) in which decorative arts and design is taught alongside painting and drawing, is founded by the craftsmen of German origin in 1872, and all the teaching is in German. But already one of the school's graduates, Jānis Lakše-Laksmanis, opens the School of Building and Art Trades in 1883, supported by the Riga Latvian Society. Carpenters, woodworkers and painters are trained there. Also the Baltic German painter Elise Jung-Stilling establishes the drawing school in 1883, later taken over by

Riga city and transformed into Riga City Art School (1906 - 1915). Many Latvian and German artists (Janis Rozentāls, Bernhard Borchert) teach at the school, but in 1909, to raise its professional level, the noted painter Vilhelms Purvītis was invited to take the director's office. He reformed and democratised the school, also improving teaching aids and promoting the activity of pedagogical work (Latvijas Mākslas vēsture 1890 - 1915, 2011). The definition of pedagogical activity emphasises that it is a value-oriented, purposefully considered training carried out by the teacher who plans, organises and leads the process of learning and upbringing (Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000: 126).

Although the development of the school is interrupted by the First World War in 1915, Riga City Art School has managed to lay the foundations for the future Latvian Academy of Art, both from the viewpoint of management and teaching methods. In the late 19th century some other establishments of art education are founded. Many later well-known Latvian artists study at the School of Drawing and Painting (1895 - 1915) established by Venjamin Blum who has come to Riga from Odessa. For some time the school has certain success in the pedagogical field of academic art. Blum is a follower of the Russian school of Realism, being very negative towards innovations, including Vilhelms Purvītis' teaching methods. Thus the first disagreements and different opinions regarding the methods of art education become evident. On the one hand, it can be perceived as a mutual intolerance between the representatives of different art styles (Russian Realist school and Impressionism), but another significant tendency shows in the development of art schools established in the late 19th century – management and pedagogical work is taken over by Latvian art educators who prove to be more responsible and successful in their duties in comparison with Germans or Russians.

As national self-confidence grows throughout the society, also the interest in and demand for studying art is on the rise. In the beginning of the 20th century many Latvian artists open their private studios and establishments of art education: the private studio of Johann Walter in Jelgava (1898 - 1906.), the studio of drawing and painting (1904 - 1914) led by Jūlijs Madernieks, the studio of Janis Rozentāls in Riga (1906 - 1910) and others (9).

By gathering and analyzing the information about the art education from 1890 to 1915, it is possible to conclude that in the late 19th century, in spite of the social inequality and national enslavement as well as complicated economical conditions, Latvia progressively joins the cultural life of Europe. The interest of Latvian intellectuals in the Enlightenment ideas in regard to education also raises the interest of the society in the development of education and culture. The acknowledgment of the values of national culture gives strength to the spiritual activity of the nation; at the same time, the best possibilities for artists to develop their professional skills are appreciated – all taken together promotes the advancement of art pedagogy in Latvia.

The Development of Art Education in the Period of Latvia's First Independence (1915 - 1940)

In the early 20th century a new trend in pedagogy emerges: art pedagogy movement, based on the idea of increasing the courses of drawing, singing, music and literature that would help students to develop their artistic taste, inspire creative inclinations and abilities, and lay the basis for the development of artistic culture.

The origins of art pedagogy coincide with the rapid development of educational theory in the early decades of the 20th century. In Europe and the USA, art education becomes the carrier of new ideas and the agent of alternative school reform projects. Many Latvian writers and poets, for example, Rainis, Fricis Bārda, Pēteris Birkerts, Antons Birkerts and Vilis Plūdons, focus on the role of art in the development of personality. Rainis looks at the artistic

upbringing in close connection with a radical democratisation of culture and reforms in school life.

Important insights about art and its role in the person's intellectual development are also found in the writings of most renowned art theoreticians of the early 20th century Aleksandrs Dauge, Pauls Dāle and Jūlijs Aleksandrs Students. They encourage art teachers to create more relaxed and unrestrained relationships with students, reminding that successful pedagogical activity is based on every teacher's creative growth and continuous perfection, as well as stress the necessity of art lessons in schools in order to advance the full development of every personality and society in general. Their art-theoretical and philosophical inspirations come from the founders of art pedagogy in more advanced European countries and the USA, like John Ruskin (England), Georg Kerschensteiner and Heinrich Scharrelmann (Germany), Corrado Ricci (Italy) and John Dewey (USA) (Anspaks, 2003: 34).

Aleksandrs Dauge (1868 - 1937) focuses on popular currents of reform - oriented pedagogy in Europe and else where, gaining a lot of important ideas to be used in art teaching. He learns from the German teachers by reading and analyzing the works of Kerschensteiner and Scharrelmann, as well as by visiting Germany, which he called “the land of teachers and schools” and participating in practical lessons of art. After visiting different art lessons and observing the work and methods of various teachers, Dauge evaluates the effect of different factors on students' creative abilities. He appreciates the work and methods of German teachers, oriented towards fostering observational capabilities of students, independent taste, self-discipline, self-criticism, and above all the joy of creativity.

In his book *Māksla un audzināšana* (“Art and Education”) (Dauge, 1925: 7) Dauge stresses that “there are rules and deep internal order in art as well. In the teaching of art, aims are also set and verifiable methods used”, thus not favouring artistic inspiration over theory and practice. In his view, the essential feature of the educated personality is a strong and uncompromising nature, which helps to carry out ideas and prove their value in the real work.

The well-known Latvian philosopher and psychologist Pauls Dāle (1889 - 1968) has made a significant contribution to the development of theoretical basis of general and art education. Dāle sees education as a prerequisite for the formation of spiritual culture, as well as emphasising very close educational and cultural interaction. (Anspaks, 2003: 272 - 275). He explores the conditions of forming spiritual intellectuals in close relation to the general and artistic education and acquirement of cultural values, as well as delineates the ways to raise the quality of general and artistic education. He stresses that the primary concern of the art teacher is to liberate the understanding of beauty in children, to develop aesthetic thoughts and feelings, encourage creative inclinations and abilities. This can happen only if the teacher himself is a masterful, skilled, highly professional person with a well-developed pedagogical and spiritual culture (Anspaks, 2003: 279).

Latvian philosopher, psychologist and teacher Jūlijs Aleksandrs Students (1898 - 1964) has made an important contribution to art education. His pedagogical concept is based on the recognition that aesthetic education and artistic education are not only separate instructional or educational tools, but the core of the development of each person and society in general. Students emphasises (Students, 1998: 243 - 245) that science and art studies allow to explore the wholeness of human experience and brings under investigation the potential and content of sciences and arts to lead the personality into the diverse world of truth and beauty, highlighting the aesthetics as a basic science of pedagogy.

Students' focus on art pedagogy problems is determined by the mission set by the epoch – to strengthen the spiritual power of personality. The position of Students in respect to the school's strategic objectives is strong and unshakeable: the aim of education and upbringing is not to prepare a person for material wealth and sensual pleasures, but to create a personality with an identity. Also in education it is necessary to overcome the narrow

tendencies of practical concerns, utilitarianism and pragmatism which are damaging to the personality (Anspaks, 2003: 263).

An important moment in the development of Latvian art education is the founding of the first institution of higher learning in art in 1919. Despite the fact that in the 1920s the need for an academic education is even disputed – the defenders of modernist ideas from Riga Artists' Group see in it the conservative academics' wish to dominate the art scene – the first institution of higher education in art, the Latvian Academy of Art, was opened in 1921. In the times of the first Rector Vilhelms Purvītis the structure is modelled after the sample of the Academy of Arts of St. Petersburg and there are 7 studios: Figural Painting, Landscape Painting, Decorative Painting, Graphics, Sculpture, Applied Sculpture and Ceramics. At the beginning of the 1920s a number of younger generation artists take positions as teachers at the Academy of Art. Their creative work shows knowledge of the latest trends of Western European art, at the same time links with the foundations of national art are also kept alive. Among the young teaching staff there are painters Konrāds Ubāns, Valdemārs Tone and Ģederts Eliass. In the 1920s – 1940s also such artists as Ludolfs Liberts, Jānis Cielava, Jānis Liepiņš, Emīls Melderis, Leo Svemps, Oto Skulme, Uga Skulme and Sigismunds Vidbergs taught there (Burāne, 1989: 45 - 49).

At the University of Latvia, founded in 1919, there is the Faculty of Architecture with three studios of architecture and one general art studio. The studio heads' artistic tendencies and interests affect the choices of students. In 1923 the Drawing and Painting Studio is founded at Riga People's University. A number of artists teach the basics of painting and drawing at their private studios (Valdemārs Tone (1919 - 1923), Jānis Roberts Tillbergs (1923 - 1944), Uga Skulme (1923 - 1927), Kārlis Miesnieks together with Ludolfs Liberts (1924 - 1929)). The principles of training and orientation are directly related to the teacher's understanding of the nature and values of art. Since the 1920s the opportunities for art education emerge outside Riga as well – in 1926 Liepāja School of Arts and Crafts is founded. The students learn compositional principles and the use of various styles, emphasising the heritage of Latvian folk art (*Latvijas Mākslas vēsture 1915 - 1940*, 2011).

Also very creative and professional, high-quality teaching of arts is provided in comprehensive schools, as most of the best known Latvian artists earn their living by teaching drawing and painting in the gymnasiums of Riga and other towns.

This is a controversial time, when the Latvian people has just regained their national consciousness and economic situation in the country has stabilised, but there are also unpleasant tendencies in the society – exaggerated desire for material wealth, thus gradually creating new obstacles to the spiritual and cultural development. However, the period of independence of the Latvian state undoubtedly is the time when the cultural life of the Latvian nation flourishes, manifesting itself in the more thorough elaboration of the art education and pedagogical ideas and their wide practical application.

Art Education in the Years of Occupation (1940 - 1990)

This period in the history of Latvian culture especially vividly shows the art education's close relationship to and even dependence from the political power and ideology. Starting from August 1939 when Molotov-Ribbentrop Pact is signed, the development and growth of independent Latvia in economic, social and cultural fields is not only stopped but, to a large extent, destroyed.

“Huge losses in the nation's spiritual culture are caused by deportations and continuing repressions or forced exile of teachers, educators, scientists and artists, by the complete denial of the values of culture and art pedagogy, and dismissal of the national culture and world's scientific achievements” (Anspaks, 2003: 35).

Both the officials of German occupation and the representatives of Soviet punitive institutions are convinced that, in order to reduce the possibilities of Latvian national resistance movement, it is necessary to extinguish the national school traditions cultivated in the period of Latvia's independence, to suppress students' and teachers' creative spirit and to subject the educational system to the “new ideals”, producing uniform citizens obedient to the totalitarian power.

„The arts are not autonomus realms of activity, uninfluenced by the social context. They are supported by patronage, controlled by censorship and disseminated by education: and the character of these systems reveals a great deal about the society of which they are part“ (Arthur D. Efland, 1990: 4). Analyzing the scientific literature and sources, it is evident that during the Soviet occupation there is well-organized educational system as well as carefully worked-out criteria of ideological and artistic value of the work of art. However, this does not mean that artworks are devoid of value – often Latvian artists prove their talent in spite of ideological pressure. The inclusion of many good artworks in exhibition lists is also guaranteed by the expert commission of Latvian SSR Ministry of Culture which largely work according to professional criteria (Anspaks, 2003: 370; Strods, 2010: 332 - 355).

Although the Soviet system of control is felt in the corridors of the Academy of Art, however, in the period up to the late 1940s, thanks to the Rector Oto Skulme and the talented teaching staff of departments of Drawing, Painting, Ceramics and Sculpture, students learn not only the workmanship of the chosen profession, but also a serious and responsible attitude towards it. Artists and art teachers find the means to develop their creativity as well as ways of teaching and passing on their skills to students. (Burāne, 1989: 15).

Practical development of various artistic skills is not the only course of the training program at the Academy of Art – the understanding and role of art theory is supported and promoted at the Department of Art History and Theory. Here students acquire comprehensive knowledge in art history as well as receive a deeper understanding of art's development and styles. (Burāne, 1989: 104).

The greatest collisions start in the early 1950s when, implementing the method of Socialist Realism, the structure of the Academy of Art was undermined substantially; it also affects tragically the fate of many good teachers – Ģederts Eliass, Leo Svemps, Jānis Liepiņš, Arturs Apinis and others are fired. Destruction of traditions drags on in the 1960s, but in the early 1970s, thanks to teachers' creative work, it is possible to solve many problems and stabilise the educational system.

Pedagogical ideas of Aleksandrs Dauge, Jūlijs Aleksandrs Students and Pauls Dāle do not lose their topicality, perhaps their implementation is more difficult but, thanks to many important and talented teachers, they have been put into practice and found their followers in Soviet Latvian art education. (Anspaks, 2003: 373).

In the beginning of the 1960s, new departments are opened at the Academy of Art (Burāne, 1989: 95-101) – Textile, Interior, Industrial Art Departments as well as the Department of Pedagogy. The main task of the Pedagogy Department is to prepare the teachers of painting and drawing for the comprehensive schools. Graduates of this Department teach in every region of Latvia and they are the ones who introduce their students to the world of art (Burāne, 1989: 101).

So we can conclude that also in this period the teaching staff holds on to the traditions of independent Latvia, improving them and keeping the high professional level, although the diversity of possibilities and methods was narrowed by the isolation from the latest trends of Western European art.

Throughout the history, there have been constant changes and coexistence of different art trends, also different pedagogical approaches have developed in art education. Art teacher, being also an artist, confirms it in his pedagogical work.

Similarly, diverse opinions on the methods of art training are ever present because the principles and techniques of how to teach art are associated with the degree of individualisation of this process, the development of technologies and personality.

The development of culture, as it is emphasised by Aleksandrs Dauge (Dauge, 1926: 65), depends on many different objective circumstances (economical, social, political, etc.), from real social forces, influencing the development of education and spiritual culture, although you should never forget the subjective factor – each person can use even objectively negative conditions for a spiritually valuable and creative self expression.

Conclusions

All three periods manifest an explicit link between the art education trends and the economic, social and cultural developments. But art education processes clearly reflect any changes in pedagogical theory. This connection is evident in the beginnings of art education in the mid- and late-19th century. The inspiring factor of these processes is the first Latvian national awakening and awareness of the nation's cultural heritage. It is also promoted by the opportunities for Latvian youth to study in the best European universities, and the integration of received impulses in the national teaching culture. But such opportunities emerge only with the improvement of Latvians' social status and economic conditions. This suggests that the striving for culture and education comes forward together with the nation's self-consciousness, but practical solutions are arrived at as a result of economic and social improvements. In this period Latvians are still looking for their chances and ways to create art education and prove their abilities in art pedagogy and practice.

Also, during the first independence, the awareness of national culture and traditions plays an important role. In this period, outstanding Latvian writers, philosophers, pedagogues, and psychologists are very productive, contributing also to the development of art pedagogy in Latvia. As a result of the cultivated art education theory and general economic growth, Latvian children and young people have many options to study art without leaving Latvia. In Riga and some larger towns there are schools, studios, and higher learning institutions in which one can obtain education comparable to that provided by European and Russian establishments. Works of many later recognised Latvian artists testify to the high level of art education during the independent Latvia.

In the period of Soviet occupation the influence of political power and related ideology upon cultural processes, including art education, becomes most evident. Isolation from the European culture limits the diversity of training methods, thus restricting the developmental possibilities of future artists. Still the organised control of education and criteria of artwork's ideological and artistic value cannot interrupt the rapid growth in art education. The high level in this field was maintained during the occupation period, thanks to the experience of the independence time and upholding of traditions in art education.

Kopsavilkums. *Mākslas izglītība ir ļoti nozīmīga joma, jo tā pārstāv visas sabiedrības ētiskās un estētiskās vajadzības, tā atspoguļo katra laikmeta kultūras politiku un ideoloģiju.*

Mākslas izglītības un kultūrizglītības izpētes aktualitāti apstiprina arī tas, ka 2009. gads tika pieteikts arī kā Eiropas Radošuma un inovācijas gads. Tāpēc nepieciešams ir pētījums par iespējām, kuras mākslas izglītība var sniegt jaunatnes radošuma veicināšanā un mākslas izglītības kvalitātes pilnveidošanā. Mākslas izglītības vēstures pārskats dod iespēju ieraudzīt dažādu apstākļu kopsakarības un noteikt labākās prakses piemērus. Šajā pētījumā mākslas izglītības attīstība tiek analizēta trīs laika posmos periodā no 1890. gada līdz 1990. gadam: pirmo mākslas izglītības iestāžu veidošanās 19. gs. beigās (1890 - 1915), to attīstība un uzplaukums Latvijas brīvvalsts laikā (1915 - 1940), kā arī pārmaiņas okupācijas gados (1940 - 1990). Šis periods atklāj mākslas izglītības attīstību trīs dažādos sociālās, ekonomiskās un politiskās situācijas kontekstos, tādejādi dodot iespēju ieraudzīt to ietekmi uz latviešu tautas garīgās un kultūras dzīves izaugsmi.

Pētījumā izmantotā metodika ir teorētiski apkopot un analizēt mākslas izglītības attīstības galvenās tendences no 1890.- 1990. gadam, zinātniskās literatūras un avotu analīze.

Bibliography

1. Anspaks, J. (2003). *Pedagoģijas idejas Latvijā*. Rīga: RaKa.
2. Anspaks, J. (2004). *Mākslas pedagoģija I*. Rīga: RaKa.
3. Arthur D. Efland. (1990). *A history of art education*. New York, Teachers College Press.
4. Birkerts, A. (1927). *Latviešu intelliģence savās cīņās un gaitās II*. Rīga: A. Raņķa grāmatu tirgotavas apgādība.
5. Dauge, A. (1925). *Māksla un audzināšana*. Rīga: Valters un Rapa akciju sabiedrība.
6. Dauge, A. (1926). *Kultūras ceļi*. Cēsis un Rīga: O. Jēpes izdevniecība.
7. *Arts and Cultural Education at School in Europe*. Skatīts 16.06.2011.
http://www.viaa.gov.lv/lat/karjeras_atbalsts/eurydice/eurydice_publicācijas/?year=2009.
8. *Latvijas Mākslas vēsture*. Skatīts 29.03.2011.
http://www.makslasvesture.lv/index.php/1840_-1890:_Mākslas_dzīve.
9. *Latvijas Mākslas vēsture*. Skatīts 29.03.2011.
http://www.makslasvesture.lv/index.php/1890_-_1915:_Mākslas_izglītība.
10. *Latvijas Mākslas vēsture*. Skatīts 29.03.2011.
http://www.makslasvesture.lv/index.php/1915_-_1940._g._Mākslas_izglība.
11. *Mākslas Akadēmija* (1989). Sast. Burāne, I. Rīga: Avots.
12. *Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca* (2000). Rīga: Zvaigzne ABC.
13. Students, J. A. (1998). *Vispārīgā pedagoģija II*. Rīga: RaKa.
14. Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940 - 1990*. Rīga: Jumava.

KURZEMES UN ZEMGALES PILSĒTU DZĪVOJAMO ĒKU ĀRDURVJU VĒRTŅU DEKORATĪVĀS FORMAS KLASICISMA LAIKMETĀ

Exterior Door Design of Residential Buildings in Kurzeme and Zemagale in Classicism Era

Silvija Ozola

Rīgas Tehniskās universitātes Liepājas filiāle, Vānes iela 4, Liepāja, Latvija,
e-pasts: ozola.silvija@inbox.lv

Abstract. Residential buildings from different eras constitute a large part of the urban architectural heritage in Kurzeme and Zemgale. The architecture of residential buildings at the end of 18th century and the beginning of 19th century was influenced by the classicism style. Buildings with a relatively simple structural design had a clear spatial structure. Special attention was paid to the overall image and the design of the central part of the facade and the main entrance. Entrance doors made by local craftsmen were a special accent of the facade of residential buildings. They characterized its residents and indicated that the house belongs to a particular era. The goal of this work is to collect and systematize materials related to exterior doors of residential buildings, analyze the structure and proportions of door hinges and, as well as determine regional differences in their decorations. The basic methods to reach the goals are: inspection of exterior doors of residential buildings and their comparative analysis.

Keywords: architectural heritage, decor, entrance door, facade, residential building.

Ievads

Tirgus ekonomikas apstākļos pilsētu vēsturiskās apbūves teritorijas tiek pakļautas attīstības priekšlikumu ietekmei un jaunbūves ne vienmēr veiksmīgi iekļaujas vēsturiskajā vidē. Kultūrvēsturisko kritēriju zudums ietekmē kvalitātes prasības, tādēļ aktuāla ir kļuvusi pagātnes mantojuma izzināšana un saglabāšana. Kurzemes un Zemgales pilsētu – Kuldīgas, Ventpils, Liepājas, Jelgavas, Saldus, Talsu, Tukuma, Aizputes, Durbes, Grobiņas, Piltenes, Dobeles, Bauskas, Kandavas un Sabiles kultūrvēsturiskā mantojuma lielu daļu veido dažādu laikmetu dzīvojamā apbūve, kas apliecina ļoti garu būvniecības attīstības ceļu un ļauj izsekot izmaiņām dzīvojamo ēku arhitektūrā. Kopš baroka laikmeta par dzīvojamo ēku greznumu kļuva durvis, kurās atspoguļojās plastiskā un ornamentālā rotājuma evolūcija, kā arī amatniecības un galdniecības augstākie sasniegumi līdz laika periodam, kad mājoklim sāka izmantot industriāli ražotas durvis.

Dzīvojamai ēkai funkcionāli aktīva ir ieejas zona un 18. gadsimtā vietējo meistaruru darinātās masīva koka, pildīņu un kombinētas konstruktīvās uzbūves ārdurvis kļuva par ēkas fasādes kompozīcijas akcentu un dekora sistēmas sastāvdaļu, kas atspoguļoja laikmeta funkcionālās un estētiskās prasības. Dzīvojamo ēku klasicisma laikmeta ārdurvju vērtnes ir izdevies konstatēt Aizputē, Kuldīgā, Ventpilī, Liepājā, Jelgavā un Bauskā. Tās salīdzināmas ar vēsturisku dokumentu, jo konstruktīvā risinājuma un dekora attīstības likumsakarību analīze precīzāk nekā citi arhitektoniskie elementi sniedz ieskatu kultūras vēsturē. Klasicisma laikmeta ārdurvju vērtņu dekoratīvās formas Latvijā ir pētījis Imants Lancmanis (Lancmanis, 1983), Jānis Zilgalvis (Zilgalvis, 1987) un Gunārs Jansons (Jansons, 1982), bet durvju dizaina attīstības vēsturi – Andra Ulme un Vilnis Dreimanis (Ulme, Dreimanis, 2008: 20 - 28).

Darba mērķis ir apkopot un sistematizēt materiālus par Kurzemes un Zemgales pilsētu – Aizputes, Kuldīgas, Ventpils, Liepājas, Jelgavas un Bauskas – dzīvojamo ēku klasicisma laikmeta durvīm, analizēt ārdurvju vērtņu konstruktīvo uzbūvi un proporcionālo dalījumu, noteikt reģionālās atšķirības ārdurvju vērtņu dekora kompozīcijā un rotājuma elementu izvēlē.

Darbā izmantotās metodes: dzīvojamo ēku klasicisma laikmeta ārdurvju vērtņu apsekošana dabā, foto fiksācija un salīdzinošā analīze.

Darba praktiskā nozīme: klasicisma laikmeta ārdurvju vērtņu reģionālo iezīmju – dekora elementu izvēles, konstruktīvā risinājuma un apdares tehnisko paņēmieni – izzināšana palīdzēs sekmīgāk veikt seno Kurzemes un Zemgales pilsētu dzīvojamo ēku atjaunošanu un rosinās veikt plašāku klasicisma laikmeta ārdurvju vērtņu izpēti Latvijā.

Dzīvojamo ēku klasicisma laikmeta ārdurvju konstruktīvais risinājums

Antīkās mākslas paraugi, renesanses sasniegumi un apgaismības laikmeta racionālās idejas rosināja arhitektus 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā īpašu uzmanību pievērst celtnu proporcijām un centrālās daļas attīstībai. Kurzemes un Zemgales pilsētu koka dzīvojamo ēku arhitektūrā parādījās klasicisma stila formālās iezīmes, kuru raksturīgākie elementi bija pilastri un pilnāpjomā kolonnas.

Dzīvojamo ēku arhitektoniski mākslinieciskajā veidolā liela nozīme bija durvju un logu ailām un to aizpildījumam. Ēkas funkcija ietekmēja ārdurvju konstruktīvo uzbūvi un izskatu. Durvju ailes bija 175 - 220 centimetru augstas. Dzīvojamās ēkas priekšnama izgaismošanai virs ieejas durvīm veidoja virslogu ar sarežģītu ornamentu vai šauru četrstūra rūšu rindu. Priekšnamā pie virsloga novietoja laternu ar sveci kāpņu telpas un ielas apgaismošanai. Vēlāk ārdurvju virsloga centrālo rūti izveidoja kā stiklotas laternas pusi vējluktura novietošanai, uzsverot ieejas nozīmi fasādes kompozīcijā un palīdzot tumsā ar laternas uguniņi atrast ārdurvis. Dzīvojamai ēkai ārdurvis vērās uz iekšu, lai atvērtā stāvoklī tās lietū nesamirktu (Jansons, 1982: 78 - 79). Amatnieku darināto ārdurvju vērtņu tehniskajos paņēmienos, materiāla izmantošanā un apdares veidojumā, kokā grieztā ornamentālā un plastiskā dekora izveidē, durvju vērtņu dalījuma skaitā un proporcijās, kā arī aplikatīvā dekora elementu izvēlē un izpildījumā saskatāmas lokālas iezīmes.

Dzīvojamo ēku klasicisma laikmeta ārdurvju vērtņu uzbūve un dekors

Ārdurvju vērtnes raksturo konstrukcija un dekors. Kopš 17. gadsimta otrās puses līdz 19. gadsimta sākumam pilsētu koka un mūra dzīvojamo ēku ārdurvju izveidē un vērtņu dekoratīvajās formās bija vairāk kopīgu nekā atšķirīgu iezīmju. Dekora izmantošanā atšķirību nebija (Jansons, 1982: 80 - 81). Straujais kultūras uzplaukums un Rīgas ēku arhitektūra veicināja jaunu rotājumu elementu parādīšanos mazpilsētu dzīvojamo ēku ārdurvju vērtnēs. 1787. gadā Šķūņu ielā 17 uzceltās dzīvojamās ēkas ārdurvju vērtnēm līdzīgs risinājums ar vēlāku darināšanas laiku bija sastopams Kuldīgā (Zilgalvis, 1987: 145).

Klasicisma laikmeta ārdurvju vērtnēm nozīmīgs bija proporcionālais dalījums, apdares un rotājuma dažādība. Nesošo un balstošo elementu kārtojums ietekmēja vērtņu konstruktīvo risinājumu, dekoratīvo elementu izvēli un izkārtojumu. 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā izgatavotajās dzīvojamo ēku viengabalā vai rāmja konstrukciju divdalījuma un trīsdalījuma ārdurvju vērtnēs kokā griezto vai aplikatīvo dekoru pakārtoja konstruktīvajai uzbūvei. Abus konstruktīvos risinājumus apvienojot, radīja vērtnes ar profilētu ierāmējumu augšdaļā un gropētu plāksni – lejasdaļā. Ap 1800. Gadu mazpilsētu koka dzīvojamo ēku ārdurvju vērtņu mākslinieciskajā noformējumā sāka izmantot klasicisma kokgriezuma dekoratīvo formu kompozīcijas (Zilgalvis, 1987: 146). Vērtnē bija sastopami pat līdz desmit dažādu elementu – profilējumi, arku motīvi, maskas (45. att.), akanti, festoni (24., 28., 33., 36. un 39. att.), rozetes (4., 5., 7. - 11., 13., 24., 25., 28., 29., 44. - 46. un 48. att.), „saules” (1., 30., 31. un 32. att.), vāzes (40., 41. un 42. att.), pinumi (8., 9., 10., un 11. att.), meandras un ieapaļas izceltās vai iedziļinātās kanelūras jeb gropes (Jansons, 1982: 90 - 92). Ārdurvju vērtņu noformējums liecināja par īpašnieka rocību, būvgaldnieka talantu un pieejamiem paraugiem. Vērtņu konstruktīvo risinājumu un mākslinieciskā noformējuma kompozīciju

pilnveidoja un tā ieguva klasicisma arhitektūrai raksturīgu skaidru un proporcijās izkoptu dalījumu ar līdzsvarotu formu un ordera elementu kārtojumu. Pārspilējot dekora un konstruktīvās uzbūves nozīmi, dzīvojamo ēku ārdurvju vērtnes kļuva arhaiskas.

Dzīvojamo ēku klasicisma laikmeta ārdurvju vērtnes iedalāmas trīs tipos.

Pirmajam tipam atbilst viengabala, rāmju un kombinētas konstruktīvās uzbūves ārdurvju vērtnes ar dalījumu divās un trīs daļās. Rotājumam izmantoja kokā grieztu un aplikatīvu dekoru.

Liepājas un Kuldīgas dzīvojamās ēkās viengabala ārdurvju vērtņēm ar dalījumu divās daļās zem vainagojošā dzegas elementa izvietoja plāksni ar kokā grieztu rotājumu, ornamentāli dekoratīvu joslu (1. un 2. att.) un cokola plāksni. Liepājā, Peldu ielā 42 vienas vērtnes ārdurvju augšējo plāksni ar akcentētiem stūrīšiem rotā kokā griezta saulīte, bet apakšējo plāksni – rombs ar ieliektām malām (1. att.). Kuldīgā, Jelgavas ielā 32 ārdurvju vērtnes augšdaļā izveidots statenisks un līmenisks, bet cokola plāksni – diagonāli krustisks gropējums (2. att.). Joslā starp plāksnēm ievietots izstieptas formas romba dekors (1. un 2. att.).

Kuldīgā dzīvojamās ēkas viengabala ārdurvju vērtnei ar dalījumu trīs daļās vidējā plāksnē iegriezts rombs (3. att.) vai lapu rozete ar izstieptu krustveida dalījumu (4. att.), kuras attīstības starpposmi rāda sākotnējās formas pāreju „saulītes” motīva (1., 29., 31. un 32. att.) rotājumā (Zilgalvis, 1987: 141). Ēkai Kuldīgā, Baznīcas ielā 7 lapu rozete novietota uz rombveida plaknes (5. att.). Joslu starp augšējām plāksnēm aizpilda izstieptas formas rombs (3., 4. un 5. att.).



1. un 2. attēls. Viengabala ārdurvju vērtne ar dalījumu divās daļās Liepājā, Peldu ielā 42 (SO) un vērtņu pāris Kuldīgā, Jelgavas ielā 32 (SO)

3., 4. un 5. attēls. Viengabala ārdurvju vērtņu pāris ar dalījumu trīs daļās Kuldīgā, Upes ielā 5 (SO), Jelgavas ielā 27 (SO) un Baznīcas ielā 7 (SO)

Dzīvojamai ēkai Bauskā rāmju konstrukcijas klasicisma laikmeta divdalījuma ārdurvju vērtnespildīņu rotā ģeometrisks dekors – romba cilnis (6. att.). Liepājā pildīņa plaknes stūrīšus akcentēja nelieli kokgriezumi (8. un 10. att.) vai paplašinājumi (7. att.). Rotājumam izmantoja aplikatīvu aplim tuvas ziedu formas rozeti, bet joslā starp pildīņiem ievietoja pinuma ornamentu (7., 8., 9. un 10. att.).



6., 7., 8., 9. un 10. attēls. Rāmja konstrukcijas divdalījuma ārdurvju vērtņu pāris Bauskā, Rīgas ielā 22 (SO), Liepājā, Johana Mittelmaņa ēkai Dīķa ielā 7 (SO), ēkai Skolas ielā 16 (SO), E. Veidenbauma ielā 8 (SO), A. Pumpura ielā 5 (SO)

Ventspilī rāmju konstrukcijas trīsdalījuma ārdurvju vērtnes vidējo pildiņu akcentēja zieda rozete (11. att.). Ārdurvju vērtņu pildiņu rotājumam iegrieza ģeometrisko dekoru – rombu (12., 13., 14., 15. un 17. att.) un dekoratīvus stūrīšus (11., 14. un 15. att.), bet profilētu ierāmējumu neveidoja. Ar rombu rotātā vidējā pildiņa stūrīšus akcentēja ar kokgriezumu (14. att.) vai arī pildiņa stūra laukumu līdz romba malai pārveidoja par dekoratīvu stūrīti (15. att.). Arī tad, ja vidējo pildiņu atstāja bez rotājuma, dekoratīvus stūrīšus tomēr veidoja (16. un 17. att.). Dzīvojamo ēku ārdurvīm bez virsloga vērtnes augšējā pildiņa vietu aizpildīja stiklojums (15. un 16. att.). Cokola daļā ievietoja gropētu pildiņu (11., 14., 16. un 17. att.).

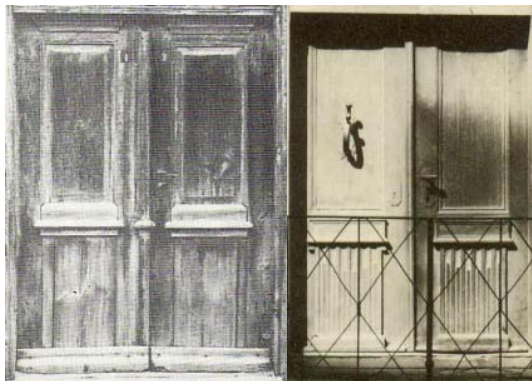


11., 12. un 13. attēls. Rāmja konstrukcijas trīsdalījuma ārdurvju vērtņu pārisdzīvojamai ēkai Kuldīgā, Skrundas ielā 14 (SO), Ventspilī, Lielajā ielā 16 (SO), Akmeņu ielā 5 (SO) un Audēju ielā 15 (SO)



14., 15., 16. un 17. attēls. Rāmja konstrukcijas trīsdalījuma ārdurvju vērtņu pārisdzīvojamai ēkai Ventspilī, Rožu ielā 2 (SO), Ģertrūdes ielā 5 (VM), Pils ielā 4 (VM) un Ūdens ielā 7 (VM)

Aizputē un Kuldīgā kombinētas konstruktīvās uzbūves divdalījuma ārdurvju vērtnei zem dzegas elementa profilētā ierāmējumā veidoja pildiņa spoguļi, bet lejasdaļā ievietoja gropētu plāksni (18. un 19. att.). Aizputē durvju vērtnes pildiņu rotāja ģeometrisks elements – rombs (20. un 21. att.). Cokola daļā plāksni gropēja vai ar reljefa kokgriezuma stūrīšiem radīja ovālu pamatni, iespējams, ovālas formas dekora novietošanai (20. att.). Līdzīga konstruktīvā risinājuma durvju vērtnes 19. gadsimta pirmajā pusē izgatavotas ēkai Limbažos, Burtnieku ielā 3. Pildiņu rotāja uz paaugstinātas rombveida plaknes novietota „saulīte”, bet joslā starp pildiņu un cokola plāksni ar diagonāli krustisku gropējumu ievietoja plastisku ornamentu – festonu (22. att.). Klasicisma stilā celtās Ventspils Sv. Nikolaja luterāņu baznīcas ārdurvju vērtnes raksturo pārdomāts un izsvērts proporcionālais dalījums (23. att.).



18. un 19. attēls. Kombinētas konstruktīvās uzbūves divdalījuma ārdurvju vērtņu pāris Aizputē, Kalvenes ielā 11 (nav saglabātas) (Jansons, 1982: 87) un Kuldīgā, Kalna ielā 14 (BCB)



20., 21., 22. un 23. attēls. Kombinētas konstruktīvās uzbūves divdalījuma ārdurvju vērtnes divām neidentificētām ēkām Aizputē (nav saglabātas) (BCB, VKPAI), Limbažos, Burtnieku ielā 3 (Zilgalvis, 1987: 140), Ventspils Sv. Nikolaja luterāņu baznīcai (1834 - 1840), arhitekts E. J. de Vite (SO)

Atbilstoši pildiņu izvietojumam, kombinētas konstruktīvās uzbūves trīsdalījuma ārdurvju vērtnēm sastopami vairāki varianti. Ēkai Kuldīgā augšējā pildiņa plakni izcēla ar romba reljefu. Vidējā plāksnē – rombu, bet cokola plāksnē – diagonāli krustiskās gropes – iegriezta kokā (24. att.). Trīsdalījuma ārdurvju vērtnēm ar augšējā un vidusdaļā izvietotiem pildiņiem vizuālu stabilitāti piešķīra cokola plāksne ar gludu (26. att.), daļēji (29. att.) vai pilnībā gropētu virsmu (25. un 28. att.), vai divslāņu gropējums. Dzīvojamai ēkai Liepājā, Kungu ielā 24 pildiņus profilētā ierāmējumā rotāja iegriezti rombi (25. att.), ēkai Jelgavā, Jura Mātera ielā – festons un rozete (26. att.), bet Pasta ielā 35 – ģeometrisks motīvs. Ēkai Liepājā, Bāriņu ielā 1a vērtņu augšējo un vidējo pildiņu rotāja kokā griezts „saulītes” motīvs un rozete (27. att.).



24., 25. un 26. attēls. Kombinētas konstrukcijas trīsdalījuma ārdurvju vērtņu pāris Kuldīgā (BCB) (nav saglabāts), dzīvojamai ēkai Liepājā, Kungu ielā 24 (SO) un Jelgavā, Jura Mātera ielā (Siliņš, 1979: 105)

Aizputē ārdurvju vērtņēm ēkai Jāņa ielā 7 augšējo pildiņu atstāja bez dekora, bet cokola daļas plāksni gropēja. Vidusdaļā ar kokgriezuma stūrīšiem radīja ovālu pamatni atbilstošas formas „saulītei” (28.att.). Ēkai Kuldīgas ielā 5a vērtnes augšdaļu uzsvēra izteiksmīgs „saulītes” motīva rotājums (29.att.), bet vidusdaļu – ovālas formas „saulīte” (28. un 29.att.) un cokola plāksni veidoja daļēji gropētu. Aizputē trīsdalījuma ārdurvju vērtņēm vidusdaļā veidoja profilētu ierāmējumu, kurā ievietoja ar romba reljefu rotātu pildiņu (31., 32., 33. un 34.att.). Ja ārdurvju vērtnes kompozīcijas akcentējošo dekora elementu izvietoja centrālajā daļā, tad vērtnes augšējo un apakšējo plāksni veidoja salīdzinoši neitrālu, virsmas apdarei izmantojot smalku gropējumu. Vērtņu augšējai plāksnei akcentēja stūrīšus (32., 33. un 34.att.) un veidoja piekariņus (31.att.). Rotājumam izmantoja festonu (31. un 34.att.). Aizputē sētas mājai Jāņa ielā 10 vidējam pildiņam nav rotājuma, taču augšējo un apakšējo plāksni rotā skaisti kokā griezti dekori (30. att.). Grota nama ārdurvju vērtnēs pildiņi izvietoti vidus un lejasdaļā (34. att.).



27., 28. un 29. attēls. Kombinētas konstrukcijas trīsdalījuma ārdurvju vērtņu pāris ēkai Bāriņu ielā 1a (LB) (nav saglabāts), Aizputē, Jāņa ielā 7 (VKPAI) (nav saglabāts), un Kuldīgas ielā 5a (SO)



30., 31., 32., 33. un 34. attēls. Trīsdalījuma ārdurvju vērtņu pāris Aizputē, sētas mājai Jāņa ielā 10 (SO), trīs neidentificētām ēkām (VKPAI) (nav saglabāts) un Grota namam Atmosdas ielā 31 (SO)

Otrā tipa dzīvojamo ēku ārdurvju vērtņu mākslinieciskā noformējuma kompozīciju raksturo klasicisma arhitektūrai raksturīgs skaidrs un proporcijās izkopts dalījums un dekora elementu kārtojums. Kuldīgā durvju vērtņi vainagoja dzegas elements ar frīzes joslu. Jelgavā un Kuldīgā vainagojošā elementa šķietamā smaguma balstīšanai izmantoja divas vertikālas līstes, kuras veidoja kā pilastrus (35. att.). Joslā starp vertikālajām līstēm nebija ornamentālu formu, tādēļ gropētās plaknes virsmai bija dekoratīva nozīme. Līdzīgas konstrukcijas ārdurvju vērtnes bija izveidotas Tartu Rotaļlietu muzeja ēkai (36. att.) un namam Kuutri ielā 2 (37. att.). Durvju konstrukciju pakārtoja vērtnes plaknes dekoram – rozetēm, festoniem un vāzēm. 19. gadsimta pirmajā pusē izgatavotās ārdurvju vērtnes ar vāzēm greznoja dzīvojamo ēku Jelgavā, Lielajā ielā 76 (38. att.). Līdzīgs ārdurvju vērtņu noformējums ar divslāņu gropējumu, bet bez vāzēm, bija namam Krišjāņa Barona ielā 27, Lielajā ielā 66 un 70, kā arī citām šīs ielas ēkām (Grosmane, 2008). Mūsdienās līdzīgi paraugi skatāmi Igaunijas pilsētā Tartu (39. un 40. att.). Ventspilī grezno ārdurvju vērtņu pildīņu profilētā ierāmējumā zem dzegas elementa un frīžu joslas rotāja vainags (41. att.), bet Kuldīgā – aplim tuvas ziedu formas rozete (42. att.). Jelgavā, Pasta ielā 15 pildīņu atstāja bez rotājuma, bet ēkai Pasta ielā 39 joslā starp pildīņu un cokola plāksni ievietoja meandru (Grosmane, 2008).



35., 36. un 37. attēls. Viengabala ārdurvju vērtnes ar dalījumu divās daļās Kuldīgā, Kalna ielā 15 (SO), Tartu Rotaļlietu muzeja ēkai (SO) un Tartu, Kuutri ielā 2 (SO)



38., 39. un 40. attēls. Viengabala ārdurvju vērtnes ēkai Jelgavā, Lielajā ielā 76 (gājušas bojā) (Jansons, 1982: 89) un Tartu, Ūlikooli ielā 21 (SO) un Tampere mājai Jaani ielā 4 (SO)
41. un 42. attēls. Rāmja konstrukcijas ārdurvju vērtņu pāris Ventspilī, Kārļa ielā 5 (SO) un kombinētas konstrukcijas ārdurvju vērtņu pāris Kuldīgā, Jelgavas ielā 17 (SO)

Trešā tipa dzīvojamo ēku ārdurvju vērtnes raksturo dalījums trīs (43., 44. un 45. att.), četrās (46. att.) un vairākās daļās (47. att.). Klasicisma periodā celtniecības un amatniecības tradīciju ietekmē durvju dekoratīvo formu kompozīcija mainījās un zaudēja arhitektonisko formu skaidrību (Zilgalvis, 1987: 142). Uz izvirzītajām plaknēm uztagoja ģeometrisku ornamentu, rombveida vai ovālu rozeti (43., 44. un 46. att.), vai aplim tuvu zieda formu (43. att.). Dekoram izvēlējās arī maskas (43. att.). Konstruktīvās detaļas un dekora elementi noslogoja ārdurvju vērtnes virsmu. Palielinājās dekoratīvā risinājuma neatbilstība ārdurvju vērtņu konstrukcijai. Proporcionālais dalījums ar plastiska un ģeometriskā ornamenta joslām (43., 44., 45. un 46. att.) zaudēja līdzsvarotību. Veidojās jauni ārdurvju vērtņu risinājumi.



43., 44. un 45. attēls. Dzīvojamās ēkas arhaiskas trīsdalījuma ārdurvju vērtņu pāris Kuldīgā, Liepājas ielā 17 (dekors pēc durvju atjaunošanas saglabāts daļēji) (BCB), Kalna ielā 23 (BCB) un Ventspils ielā 23 (SO)
46. un 47. attēls. Dzīvojamās ēkas arhaiskas ārdurvju vērtnes ar dalījumu četrās daļās Kuldīgā, Kalna ielā 13 (BCB) un Ventspilī, Tīrgus ielā 7 (SO)

Secinājumi

Klasicisma laikmeta dzīvojamo ēku ārdurvju vērtnes ir galdniecības izstrādājumi. Pirmā tipa vērtņiem nav konstatētas ievērojamas reģionālas atšķirības konstruktīvajā uzbūvē, bet izmaiņas vērojamas vērtņu izpildījumā, dekora elementu izvēlē un noformējuma mākslinieciskās kompozīcijas izveidē. Viengabala vērtnes galvenokārt raksturo kokā griezts dekors un pārdomāts proporcionālais dalījums, bet greznākās vērtnes rotā aplikatīvs dekors. Rāmja konstrukcijas vērtņiem ar dalījumu divās daļās un pārdomātu proporcionālo dalījumu izmantoti pildīņi ar reljefu rotājumu vai aplikatīvu dekору, bet trīsdalījuma vērtņiem vērojamas

lokālas atšķirības. Ja Kuldīgā vērtņu noformējumam izmantoja aplikatīvu dekoru, tad Ventspilī ārdurvju vērtnes galvenokārt rotāja kokā griezts dekors. Salīdzinājumā ar vērtņēm Limbažos, kombinētas konstruktīvās uzbūves divdalījuma ārdurvju vērtnes rotātas atturīgi, taču trīsdalījuma ārdurvju vērtņēm izmantoti daudzveidīgi dekora elementi. Otrā tipa dzīvojamo ēku ārdurvju vērtnes plastiski skulpturālā dekora fonam izmantotā gropētā plāksne atgādina klasicisma arhitektūrai raksturīgu elementu – pilastru. Dzīvojamo ēku arhaisko ārdurvju vērtņu dekora un konstruktīvie elementi rada atraktīvu noformējumu.

Klasicisma laikmeta dzīvojamo ēku ārdurvju vērtnes Liepājā un Aizputē rotāja vietējo meistarū darināti kokā griezti plastiski dekori – ziedu un lapu rozetes un „saulītes” motīvi, bet Ventspilī un Bauskā – ģeometriskas formas dekori – rombi. Kuldīgā rotājumam izmantoja aplikatīvas rozetes, bet Jelgavā – izsmalcinātu skulpturāli plastisku rotājumu. Aizputē ārdurvju vērtņu noformējumam izmantotais gropējums bija smalks, Kuldīgā – statenisks un diagonāli krustisks, bet Jelgavā – divslāņu gropējums. Ventspilī izmantoja gropētus pildīņus. Liepājā dzīvojamo ēku durvju vērtņu ornamentu joslās iecienīti bija pinuma elementi, Aizputē un Kuldīgā – izstieptas formas rombi.

Literatūra un avoti

1. Grosmane, E. (2008). *Jelgava: arhitektūras un mākslas virtuālā rekonstrukcija = Mitau: virtuelle Rekonstruktion der Architektur und Kunst*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts.
2. Jansons, G. (1982). *Kurzemes pilsētu senās koka ēkas*. Rīga: Zinātne.
3. Lancmanis, I. (1983). *Liepāja no baroka līdz klasicismam*. Rīga: Zinātne.
4. Siliņš, J. (1979). *Latvijas māksla 1800 - 1914*. I daļa. Stokholma: Daugava.
5. Ulme, A., Dreimanis, V. (2008). Durvju dizaina attīstības vēsture Latvijā. *Rīgas Tehniskās universitātes Zinātniskie raksti*: 9. sērija. Materiālzinātne. Rīga: RTU, 3. sējums, 20. – 28. lpp.
6. Zilgalvis, J. (1987). Durvju vērtņu dekoratīvās firmas Latvijas PSR mazpilsētās no 17. gadsimta otrās puses līdz 19. gadsimta sākumam. *Latvijas PSR arhitektūra un pilsētbūvniecība: Tradīcijas un meklējumi mūsdienu arhitektūras praksē*. Rīga: Zinātne, 129. – 148. lpp.
7. BCB – Baltijas Centrālās bibliotēkas arhīvs.
8. LB – Liepājas pilsētas Būvvaldes arhīvs.
9. SO – Silvijas Ozolas personiskais arhīvs.
10. VKPAI – Valsts kultūras pieminekļu inspekcijas dokumentācijas centra arhīvs.
11. VM – Ventspils muzeja arhīvs.

LATVISKĀS IDENTITĀTES MEKLĒJUMI MŪSDIENU DIZAINĀ UN DIZAINA IZGLĪTĪBĀ

Searching of the Latvian Identity Within Contemporary Design and Design Education

Aina Strode, Diāna Apele

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 115, Rēzekne, Latvija,
e-pasti: aina.strode@ru.lv, diana.apele@ru.lv

Abstract. Signs as symbols give the knowledge about universe. Latvian identity is an important theme of design in nowadays. The tendency which is related with Latvian is to return to the ancient wisdom and ancient crafts' skills. The aim of the study: to explore the usage of ethnographic motif, conceptions of stylization and transformation within professional design and design studies. The methods of research: theoretical - analysis of the literature; empirical - qualitative research methods such as the analysis of the study tasks implemented by the RA study program "Interior Design", observation and analysis of students' creative activity. Research base: Rēzekne Higher Education and Design Faculty of professional bachelor's study program "Interior Design".

Keywords: cultural heritage, design, design education, ethnography, identity.

Nacionālās identitātes izpratnes analīze

Tematiskie pētījumi par nacionālo identitāti mūsdienā Latvijā ir viens no Latvijas valsts pastāvēšanas, latviešu kā nācijas, nacionālās apziņas, modernās mentalitātes un pilsoniskās sabiedrības pārmaiņu un veicināšanas garantiem. Vēsturiskā atmiņa, pētījumi par nācijas pagātņi un filozofisko ideju tapšanu, novadu identitātes, latviskās un eiropiskās identitāšu krustojšanās, Latvijas kultūras modernizācija ir norises, kurās tiek apliecinātas vērtības, nācijas un valstiskuma ilgtspēja (Kas ir Nacionālā identitāte, 2010).

Nacionālo identitāti pētnieces R. Vedina un I. Baumanē (2009) raksturo kā priekšstatu kopumu par piederību. Priekšstati veidojas, indivīdam pārņemot (lietojot, patērējot) pieredzi (atmiņas institūcijās vai sociālajā vidē (atsevišķu personību atmiņā)) - tradicionālā vai digitālā formā uzkrātos resursus - un izstrādājot pašam savu pieredzi. Tāpat indivīds pats var izmantot, pārņemt un izstrādāt pieredzi tālāk nodošanai. Tas notiek uz pieredzes (kolektīvās atmiņas) bāzes. Nacionālā identitāte tiek konstruēta un šo procesu teorētiski pamato sociālā konstruktīvisma teorija (Vedina, Baumanē, 2009).

Latvijas Republikas Saeimā apstiprinātā „Latvijas ilgtspējīgas attīstības stratēģija līdz 2030. gadam” nacionālās identitātes stiprināšanai paredz, ka „Valstīm, kas netiek asociētas ar megazīmoliem, gandrīz vienīgo iespēju atšķirties un būt konkurētspējīgām sniedz nacionālā identitāte – cilvēki, valoda, kultūra un vērtības. Nemateriālais kultūras mantojums, tai skaitā Dziesmu un deju svētku tradīcijas, stiprina latviešu nācijas ilgtspēju globalizētā pasaulē. Nacionālās identitātes konkurētspējas veidošanā liela nozīme ir radošajai industrijai (dizains, reklāma, tūrisms utt.) un kultūrai, kas savu kvalitāti jau ir pierādījusi” (Latvija 2030, 2010).

Kultūras mantojums ir nacionālās identitātes izpausmes forma un saturs. Tas ir attīstības ilgtspējas pamats, cilvēces vēsturiskā atmiņa, dažādu tautu un nāciju pieredzes un mērķu apliecinājums, kas tiek papildināts ar katra laikmeta jaunradītajām vērtībām un nodots tālāk nākamajām paaudzēm. Kultūras mantojums ir kodols identitātei: individuālai, dzimtas, grupas, kopienas, novada, nācijas, noteikta pasaules reģiona, piemēram, Eiropas. Tas cieši saistās ar patības apzināšanos, kas es esmu, no kurienes nāku, kāda ir mana dzīves jēga, vērtības un kvalitāte. Kultūras mantojums kā cilvēka radošās darbības rezultāts izpaužas daudzveidīgās formās - kā materiālās, tā nemateriālās. Tas aptver kultūrvēsturiskas vietas un ēkas, kultūrainavu, mākslas darbus un senlietas, valodas, paražas un tradīcijas, tradicionālās prasmes un pieredzi, simboliskas un garīgas vērtības. Kultūras mantojuma vērtību nosaka tā autentiskums (Sporāne, 2010).

Etnogrāfija ir vēstures zinātnes nozare, kas pētī tautu izcelšanās un izveidošanās procesu, materiālo un garīgo kultūru, kā arī kultūrvēsturiskās attiecības (Spektors, 2009). Gan vispārējās izglītības programmās, gan ikdienā vērojamā informācija vairumā gadījumu rada seklu priekšstatu par etnogrāfijas būtību, aprobežojoties ar rakstu zīmēm, kas sastopamas ornamentos, ko var redzēt tautu tērpos un rotātajos sadzīves priekšmetos.

Analizējot V. Celma (2011) pētījumus par etnogrāfiju, var secināt, ka galvenokārt ir trīs atšķirīgi skatījumi. Pirmā piekritēji uzskata latvju rakstu zīmes par muzejisku un etnogrāfisku reliktu. Otrajiem zīmes ir interesants gan apgērba, gan sadzīves priekšmetu un telpu rotājums vai oriģināls dizains. Trešais skatījums ir zīmes kā simboli, kas dod zināšanas par pasaules uzbūves pamatprincipiem. Zīme jeb raksts spēj sniegt tik plašu informācijas apjomu, kādu būtu gandrīz neiespējami izteikt vārdos. Kā saka Laikmetīgā mākslas centra direktore, mākslas zinātniece Solvita Krese - mūsdienās latviskā identitāte ir aktuāla tēma dizainā, ko nevar teikt par mūsdienu laikmetīgo latviešu mākslu kā tādu. Viena ar latviskumu saistīta tendence ir atgriezties pie senās dzīvesziņas, senajām amatu prasmēm, kas izpaužas mūsdienu "Dari pats" ("*Do It Yourself*" - *angl.*) kultūras veidā.

Dizaina izglītības uzdevums ir rosināt studentus daudzveidīgai radošajai pašizpaušmei, apliecinot sevi kā Latvijas dizaina veidotājus.

Pētījuma mērķis: apzināt etnogrāfisko motīvu izmantošanas, stilizācijas un transformācijas iespējas mūsdienu dizaina ieceres realizēšanā, etnogrāfijā balstīta krāsu salikuma izmantošanā jaunu priekšmetu radīšanā un rotāšanā, savienojot senatnes mantojumu ar mūsdienu tendencēm, modernajām tehnoloģijām un materiāliem, veicinot etnogrāfisko jaunradi profesionālajā dizainā un dizaina studijās.

Rakstā izmantotās *pētījuma metodes:* teorētiskās – literatūras un avotu analīze; empīriskās - kvalitatīvās pētījumu metodes: studiju uzdevumu analīze RA īstenotās studiju programmas „Interjera dizains” ietvaros, studentu radošās darbības tiešā novērošana un analīze.

Pētījuma bāze: Rēzeknes Augstskolas Izglītības un dizaina fakultātes profesionālā bakalaura studiju programma „Interjera dizains”.

Etnogrāfiskie elementi mūsdienu latviešu dizainā

Nacionālās identitātes izpaušmes latviešu dizainā ir vērojamas visos laikos, sākot ar J. Madernieku (1870.27.II - 1955.19.VII) - izcilu ornamenta meistarū Latvijā 20. gs. sākumā, vienu no latviešu profesionālās lietišķās mākslas pamatlicējiem, līdz mūsdienu dizaineru nacionālās identitātes pašapzināšanās apliecinājumiem. Iespējams, šeit var attiecināt L. Ozoliņas (2010) secinājumu, ka vēlmes, kas izraisa un uztur nacionālās identitātes apzināšanos ir :

- *kognitīvās un apzināšanās vēlmes*, kas parādās piederības veicināšanā, vēstures un pagātnes pieredzes godināšanā, kā arī attieksmē pret kopīgu nākotni;
- *māju jeb savības izjūtas vēlmes*, kas atspoguļojas komunikācijā ar savējiem, kopīgās kultūras vērtībās un drošības sajūtā;
- *nācijas un identitātes aizstāvības vēlmes*, kas parādās cieņas un atbildības izpaušmē.

Iepriekšminēto vēlmju iedalījumu var izmantot klasificējot dizaina izstrādājumus, kas ietver vēstījumu par Latvijas etnogrāfiskajām vērtībām un ir paredzēti gan viesu iepazīstināšanai ar valsti, gan pašu vajadzībām. Tie ir:

- suvenīri, dekorī, vietējās produkcijas iesaiņojumi;
- ekskluzīvas mēbeles, sadzīves priekšmeti;
- logo - identitātes zīmes;
- noformējumi (valsts, gadskārtu svētki, folkloras festivāli, dziesmu un deju svētki utt.);
- rotas lietas;

- Latvijas naudas dizains.

Analīzei izmantoti daži piemēri, kas rodami internetvietnēs, kas liecina arī par šo piedāvājumu mūsdienīgu mārketinga politiku.

Tā, piemēram, ar suvenīru ražošanu un izplatīšanu nodarbojas uzņēmums *SIA Nice Place* (skat. 1.att.). Informācijā par sevi viņi raksta: „Mēs veidojam suvenīrus, kas cilvēkiem atgādinātu vai stāstītu par Latviju. Turklāt šajos suvenīros mēs cenšamies parādīt Latviju tādu, kādu mēs paši to jūtam un redzam. Skaistu, sirsnīgu, dažādu un jauku.”



1. attēls. Uzņēmuma *SIA Nice Place* produkcija

Attīstoties daudzveidīgām apdrukām, perforēšanām u.c. suvenīru izgatavošanas tehnoloģijām, lielākais uzņēmuma izaicinājums ir vietējo iespēju un materiālu izmantošana. Tā, piemēram, pastkartes tiek drukātas uz pārstrādāta nebalināta papīra, kas turklāt ir vienīgais Latvijā ražotais papīrs. Suvenīru kvalitāti nodrošina dizaineres Zanes Ernšteines ideju realizācija, kas iet kopsolī ar mākslinieces personisko Latvijas izjūtu un dažkārt, izvērtējot esošo situāciju, tiek pasniegta ironiskā veidā.

Funkcionalitāte un radošums ir mēbeļu dizaina definīcija. Latvju zīmes ar savu ģeometrisko uzbūvi ir labs ideju avots mēbeļu konstrukcijām, kā arī tiek izmantotas kā īpaša pievienotā vērtība – energoinformatīvs rotājums. Vēsturisko mēbeļu formas vai to daļas dažkārt tiek izmantotas kā atsauce un simbolisks pamats jauna dizaina radīšanai.

Directdesign.lv ir četru radošu dizaineru apvienība, kuru mērķis ir radīt vienkārši lietojamu un laikmetīgu mēbeļu dizainu. Apvienībā darbojas dizaineri - Elīna Bušmane, Anastasija Mass, Kaspars Jursons un Jānis Valdmanis. Savā radošajā darbībā un dizainā jaunie dizaineri izmanto un attīsta arī tradicionālos latviešu etnogrāfiskos rakstus. Mēbeles ir funkcionālas un gaumīgas (skat. 2., 3. att.).



2. attēls. Galdu un ķebļu komplekts. Dizains: Elīna Bušmane
(<http://www.directdesign.lv/#/works/furniture/staklis-collection/>)



3. attēls. Saliekams kafijas galdiņš. Dizains: Kaspars Jursons
(<http://www.directdesign.lv/#/works/furniture/staklis-collection/>)

Latvju zīmes kā pievienotā vērtība ir arī dizainera Anda Krivma veidotajām āra mēbelēm. Tās izgatavotas no priedes vai egles masīvkoka, neizmantojot skrūves vai naglas (skat. 4. att.).



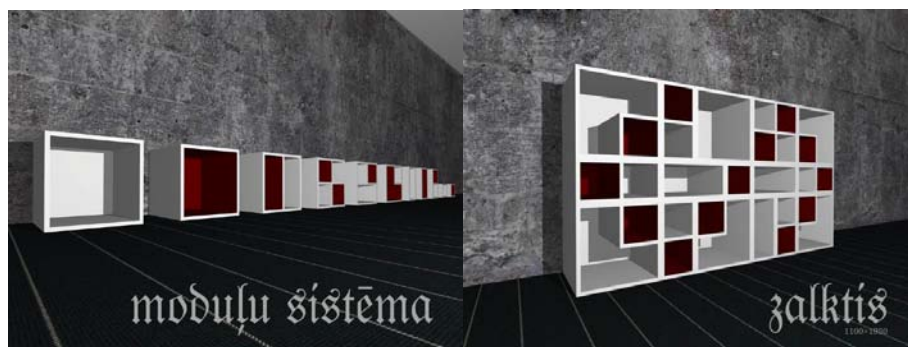
4. attēls. Anda Krivma veidotās mēbeles
(<http://www.krivms.lv/>)

Savdabīgas ir *Latvijas dizaina studijas* mākslinieku izstrādātās mēbeļu kolekcijas „Jumis”, „Laima” un „Saime”. Pievienotais stāsts par kolekciju „Laima” ir šāds: „Tas viss iesākās pirms vairākiem simtiem gadu. Amatnieki tēsa dēļus, lai būvētu mājas sievietēm, bērniem un kaimiņiem. Savu laiku izdzīvojušais materiāls, reiz būdams patvērumš no vējiem, lietus un sniega, savu stāstu turpina šodien. Ieklausies. Ļaudis zināja, ka īpaši iestrādātā Laimas zīme palīdz piesaistīt laimi un labu izdošanos” (Kolekcijas. Laima, 2010). Kolekcija „Jumis” ir maināmu moduļu sistēma, kas ļauj telpā izveidot izvēlētās kompozīcijas plauktu. Fasādes ir izgatavotas no tautiskām segām, veciem koka dēļiem vai uzdrukātiem rakstiem (skat. 5. att.). Tekstilizstrādājumu rakstus un koka virsmās ir iestrādātas senas baltu spēka zīmes, kas sargā saimnieku. Materiālu un tekstūru saskaņošana ir šo kolekciju trumpis.



5. attēls. Mēbeļu kolekcija „Jumis”. Dizains: Gatis Jansons (Latvijas dizaina studija)

Moduļu sistēma ir arī dizainera Naura Cinoviča radītās plauktu sistēmas „Latvis” pamatā (skat. 6. att.). Tā sastāv no 11 moduļiem. Katru moduli iespējams pagriezt par 90 grādiem, atbilstoši nepieciešamajai latvju rakstu zīmei (jumis, saule, laima, māra, ugunskrusts, zalktis u.tml.).



6. attēls. Plauktu sistēma „Latvis”

(<http://nauror.wordpress.com/2012/03/13/mebelu-serija-latvis/>)

Etnogrāfisks pirmsākums ir Mārtiņa Vītola radītajai modulārajai sēdmēbelei "Latviešu krēsls" (skat. 7. att.). Mēbeles konstrukcijas pamatā ir autentiskas redizainētas etnogrāfisko Vidzemes krēslu atzveltņes formas, kuras, kombinējot ar sēdvirsmas plāksnēm, var modelēt dažādas funkcijas sēdmēbelēs, atbilstoši lietotāju vēlmēm un dzīves stilam.



7. attēls. Modulārā sēdmēbele "Latviešu krēsls". Dizains: Mārtiņš Vītols
(http://www.lma.lv/downloads/lma_magistranti.pdf)

Rotu dizainā, izmantojot etnogrāfijas un arheoloģijas izpētes materiālus, darbojas Gundars Pekelis, Inita un Vitauts Straupes, Daumants Kalniņš, Tālis Kivlenieks u.c.

Mūsdienu latviešu dizaina esence vienuviet rodama latviešu dizaina un dzīvesstila veikalā RIIJA (skat. 8. att.). Jau pasaulē atzītu vietējo dizaineru darbi un spožākais amatnieku veikums visplašākajā Latvijas ģeogrāfijā. Estētiski skaisti, mūsdienīgi un vienlaikus funkcionāli mājas un sadzīves dizaina priekšmeti, kuru dizaina koncepts ir latviešu amatniecības tradīciju turpinājums, taču jau ar laikmetīgas pasaules sajūtu. Veidojot veikala piedāvājumu, RIIJA komanda savā ziņā, darbojušies kā mākslas izstāžu kuratori, atrodot labāko un unikālāko katrā no Latvijas reģioniem.



8. attēls. Dizaina veikals RIIJA
(<http://www.rijada.lv/>)

Paši koncepta autori šo latviešu dizaina un dzīvesstila veikalu dēvē vienkārši par riju - vietu, kas senlatviešu saimniecībā bija viena no svarīgākajām. Tāds ir arī tās izveides mērķis - attīstīt un saglabāt latvisko garu, akcentējot to, ka Latvijas mākslinieki un amatnieki spēj radīt apbrīnojami skaistus, laikmetīgus un vienlaikus funkcionālus interjera priekšmetus. Veikala interjeru veidojuši arhitekts Māris Banders un interjera arhitekts Mareks Birznieks.

„Katrai veikalā rodamajai lietai ir sava dvēsele un personība, ko tajā ir ielicis tās radītājs. Šeit nopērkamos priekšmetus rotā latvju rakstu zīmes, kas ir neatņemama Latvijas kultūras mantojuma daļa un vienlaikus savdabīga kodu sistēma, kas atspoguļo gadsimtos veidojušos pasaules izjūtu, dzīvesveidu, kultūras daudzslāņainību un unikalitāti. Vienlaikus šīs dažādu mītu apvītās zīmes darbojas arī kā amuleti, kam, kā vēsta leģendas, piemīt maģisks spēks un spēja pasargāt no burvestībām, slimībām un nelaimēm," saka Natālija Jansone (Atklāts latviešu dizaina veikals RIIJA, 2010).

Topošo dizaineru etnogrāfiskie meklējumi

Dizains ir saistīts ar radošumu un radošu fantāziju, izgudrojumiem un tehniskajām inovācijām. Tomēr dizains nerodas vakuumā ar pilnīgi brīvu izvēli krāsu, formu un materiālu ziņā. Katrs dizaina objekts ir rezultāts attīstības procesam, kuru ietekmē dažādi (ne tikai mākslas) nosacījumi: sociāli-ekonomiskā, tehnoloģiskā un kultūra attīstība, integrējoties ar vēsturisko fonu un ražošanas tehnoloģijas apstākļiem. Tāpat nozīmīga loma šeit ir ergonomikas un ekoloģiskajām prasībām, ekonomiskajām un politiskajām interesēm un mākslinieciski - eksperimentālajām vēlmēm. Dizaina produkts vienmēr atspoguļo apstākļus, kuros tas rodas un vizualizē to ietekmi uz produktu (Būrdek, 2005).

Apliecinājums iepriekš minētajam ir daudzveidīgie topošo dizaineru meklējumi, kurus tie demonstrē studiju procesā, veicot konkrētus uzdevumus studiju kursus, vai apliecinot savu radošumu projektos.

Kā spilgts piemērs šeit ir Latvijas Mākslas akadēmijas Dizaina nodaļas dalība (jau 7.reizi) Stokholmas mēbeļu meses jauno dizaineru darbu izstādē *Greenhouse*. Ekspozīcija ar nosaukumu „React!” atklāja, kā Latvijas jaunie dizaineri izprot savu piederību tradicionālajai amatniecībai, kādu redz etnogrāfiju un tautas identitāti laikmetīgā kontekstā un turpinājumā. Demonstrējot izstādi „React!” Latvijas publikai, interesenti tika aicināti uz neformālu sarunu par dizainu un amatniecību, roku darbu un mūsdienu latviskumu. Šajā diskusijā piedalījās un savus vērojumus apkopoja arī Rēzeknes Augstskolas (RA) docētāji un studenti.



9.attēls. Ekspozīcija „React!”
(<http://www.designlv.lv/?parent=623>)

RA studente Jolanta uzskata, ka ekspozīcija atklāja, kā Latvijas jaunie dizaineri jūt savu piederību tradicionālajai amatniecībai, kādu redz etnogrāfiju un tautas identitāti mūsdienu kontekstā. Ekspozīcija sevī ietvēra Latvijas Mākslas Akadēmijas studentu dizaina izstrādājumus, kuri tika oriģināli izvietoti uz neapstrādāta koka dēļiem, balstītiem ar koka zariem, sienas dekorēja grafiski plakāti ar latviešu etnogrāfiju mūsdienīgā izpildījumā, kā arī apgaismojums tika ieturēts etnogrāfiskā stilā (skat. 9.att.). Kaut arī no pirmā acu skatiena studentu darbi neatklāja savu koncepciju, pēc izsmeltošas prezentācijas, kurā tika aprakstītas idejas, darba process un rezultāta izvērtēšana, skatījums uz dizaina produktiem mainījās. Katrs no ekspozīcijas dalībniekiem pamatoja savu dizaina produkta izveides izvēli, tehniku un izklāstīja savu viedokli par inovācijām dizainā, atklājot jaunu skatījumu uz mūsdienu dizainu.

Izziņoši bija astoņu LMA studentu stāsti par dizaina idejas tapšanu un realizāciju. Tā, piemēram, Jekaterina Stakle dalījās pieredzē, ko guva, uzturoties klūgu darbnīcā četras dienas un uzzināja par klūgām piemītošajām pozitīvajām īpašībām, izveidojot mūsdienīga dizaina klūgu grozu pārtikas glabāšanai. Pēc diezgan ilga pavadītā laika darbnīcā, amatnieks, kurš vadīja meistarklasi, tika negaidīti pārsteigts par jauno dizaineru atklājumu - studenti savāca klūgas un sagrupēja tās vairākos toņos, atklājot klūgu māksliniecisko pusi, kas sevī ietver lielu toņu dažādību. Radītais klūgu grozs var lepoties ar tā spējām atjaunoties, jo darbojoties studente atklāja, ka klūgas atjaunojas, tādejādi klūgu grozs ir dzīvais dekors, kurš dīgst un aug. Šādi no viena groza laika gaitā var radīt vairākus tādus pašus grozus vai arī ābolu

turētājus. Viens no negatīvajiem Jekaterinas secinājumiem, bija tāds, ka, ja šī dāvana ir maināma un papildināma, ir jāpārzina klūgu pīšanas tehniku, kura nav pieejama ikvienam, piebilstot, ka tieši jaunieši nevēlētos nodarboties profesionāli ar klūgu pīšanu, lai veidotu sev grozus rudens ražas glabāšanai. Kopā ar studiju biedriem no klūgām tika izveidots arī specifiska izskata un pielietojuma objekts, kurš izskatās pēc roku sildītāja, bet īstenībā ir putnu barotava, kura, ar gaisā paceltu roku to pakratot, izdod skaņas, kuras it kā pievilina putnus. Ievērojams klūgu darbs bija dizaina izstrādājums - masāžas cimds, kurš paredzēts lietošanai pirts rituālos (skat. 10. att.).



10. attēls. Cimds pirtij. Dizains: Gita Degsne
(<http://www.designlv.lv/?parent=623>)

Laura Danilāne savā prezentācijā aktualizēja iepriekšminētos jēdzienus dizains + amatniecība un amatniecība + dizains. Pamatojot jēdzienu dizains + amatniecība, viņa uzsvēra, ka lai tradīcija būtu dzīva arī šodien, tad produktam ir jāklūst laicīgam. Kā amatu savam produktam izvēlējās adīšanu un radīja dūraiņus, kuri ir uzadīti mūsdienīgu žestu formā. Uz cimda un tā iepakojuma tika izmantota rakstu zīme, un tam pievienots zīmes skaidrojums (skat. 11. att.).



11. attēls. Modernizēti etnogrāfiski cimdi. Dizains: Laura Danilāne
(<http://www.designlv.lv/?parent=623>)

Analizējot Latvijas Mākslas Akadēmijas studentu prezentāciju par etnogrāfiju mūsdienīgā redzējumā, tika atklāts, ka ir iespēja aktualizēt senās latviešu tradīcijas un etnogrāfiju, apvienojot tās ar mūsdienu dizainu, radot jaunu jēdzienu „amatniecība + dizains”, kura ietvaros abu profesiju pārstāvji dalās ar savām zināšanām un redzējumu jauna dizaina produkta radīšanā.

Šāda jaunu dizaina produktu radīšanas ideoloģija spēj saglabāt materiālo, sabiedrisko un garīgo kultūru un kultūrvēsturiskās attiecības, kā arī veicināt starptautisku komunikāciju, daloties ar savu pieredzi un kultūras bagātību.

Tautziņas princips studiju programmas „Interjera dizains” īstenošanā Rēzeknes Augstskolā

Mūsdienu izglītībā noris paradigmu maiņa no zināšanās balstītas izglītības uz personības kompetenču attīstību mācību procesā. Izglītības pamatprincipus, kas definēti izglītības koncepcijā (Latvijas izaugsmes modelis, 2005), var uzskatīt par izglītības vērtībām. Šajā dokumentā nosaukti humanitātes, demokrātisma, individualizācijas, radošās darbības, tautiskuma, tikumiskuma, profesionalitātes, zinātniskuma, sistemātiskuma un mūsdienīguma principi.

Studiju procesa didaktiskie principi – pedagoģiskās darbības stratēģija – izvirza prasības augstskolas mācību procesa organizēšanai un īstenošanai. Jo precīzāk tie formulēti, jo pilnvērtīgāk iespējams modelēt studenta un mācībspēka sadarbību labāku rezultātu sasniegšanai (Žogla, 2001).

Tāpat kā vispārējā izglītībā, arī augstskolā veidojas un attīstās personības vērtības, tāpēc svarīgi veicināt studentu vērtīborientēto attieksmi pret kultūru, darbu, valsti, cilvēkiem un sevi pašu visos studijuursos, jo cilvēks daudz ietekmējas no paraugiem, citu viedokļiem, atziņām, tad to vēlas izmēģināt, pārbaudīt, līdz beidzot to pieņemot vai nepieņemot savā apziņā un vērtību sistēmā.

Tautiskuma princips paredz personības nacionālās apziņas iesakņošanu, nacionālās kultūras apguvēja un pilnīgotāja īpašību attīstību, personības atvērtību un cieņu pret tautas nacionālajām vērtībām. Dizaina studijās tautiskuma princips apvienojas ar mūsdienīguma un radošuma principiem, ja etnogrāfiskie materiāli tiek izmantoti kā iedvesmas avoti oriģināla dizaina radīšanai.

Apkopojot pieredzi RA studiju programmas „Interjera dizains” īstenošanā 2011./2012. st.g., etnogrāfijas izpēte bija nepieciešama dažādu studiju kursu uzdevumu izstrādei (skat. 1.tab.).

1.tabula

Etnogrāfijas izpētē balstīti studiju kursu uzdevumi

Nr.	Studiju gads	Studiju kurss	Uzdevums
1.	1.	Mākslas valoda un kompozīcija	Etnogrāfijas zīmju radoša interpretācija
2.		Studiju projekts (1.sem.)	Tēmas: Sabiedrisko telpu noformējumi gadskārtu un valsts svētkos
3.		Studiju projekts (2.sem.)	Tēmas: - Latvju etnogrāfiskie raksti mēbeļu dizainā; - Etnogrāfijas elementi Latvijas ēku interjeros un eksterjeros; - Latviešu etnogrāfija ādas somu dizainā.
4.	3.	Maketēšana un 3Dmax	Interjera objekts (mēbele, gaismas ķermeņi u.tml.)
5.	3., 4.	Interjera projektēšana un ergonomika (mākslinieciskā noformēšana)	Rēzeknes pilsētvides noformējumi: - 18.nov. - Latvijas Valsts proklamēšanas gadadiena; - Ziemassvētki; - Lieldienas. Augstskolas telpu noformējumi: - aktu zāle - Latvijas Valsts proklamēšanas gadadienas svinīgs pasākums; - foajē - Ziemassvētki;

			- Lieldienas.
6.	3.	Lietišķā grafika un šrifts	Plakātu sērija Latvijas Valsts proklamēšanas gadadienai.

Studijuursos „Mākslas valoda un kompozīcija” (skat. 12. att.) un „Telpas uztvere un koloristika” (skat. 13. att.), darbojoties ar ornamentiem un rakstu zīmēm, studenti veic tēlainās un strukturālās izteiksmes meklējumus, kuru iespējas savā grāmatā V. Celms (2011) apraksta šādi: raksta struktūras, kas atrodamas seno audumu veidos ir pašvērtīgas. Tās iespējams palielināt vai samazināt neatkarīgi no sākotnējās saistības ar konkrētu priekšmetu vai materiālu. Struktūras palielinājums dot iespējas papildus darbībām, kas interpretē vai raksturo šo struktūru, piemēram: mēroga palielināšana, telpiskuma un kustības ieviešana, grafiski lineāro principu papildināšana ar gleznieciski tonālajiem triepieniem, materiālu un gaismas sajūtu izteiksmēm, krāsu salikumu saskaņu un disonansi, mākslinieciski tēlainās izteiksmes paņēmieniem, asimetrijas ieviešana simetrijā un sakārtotībā, dažādas stilistikas pieļāvumi un dinamiska maiņa jeb kārtība un nekārtība kā mērs, jaunas simbolikas strukturēšana telpā, kas atvērusies, palielinot zīmes mērogu (krāsa kā simbols, formas kā simbols u.c.).



12. attēls. Etnogrāfijas zīmes radoša interpretācija



13. attēls. Etnogrāfijas elementu pielietojums telpu dizainā. Dizains: Velga Viļuma

Iespējams šī sākotnējā studentu saskarsme ar radošu ornamenta transformāciju dod pamatu turpmākajām formu interpretācijas iespējām jaunās telpiskās situācijās un materiālos, piešķirot objektam jaunas funkcijas un vērtības. Šādi uzdevumi tika veikti studiju kursā „Maketēšana un 3Dmax” (skat. 14. att.).



14. attēls. Stikla galdā pamatnes makets. Dizains: Mārīte Elksne

Ieviešot latvju zīmes apkārtējā vidē, topošo dizaineru uzdevums ir novērtēt kā ornamenti organizē vidi un ievirza domāšanu. Harmonija, kārtība, disciplīna, kas ir ornamenta būtība ir jānodrošina pašā dzīvē, cilvēkos un vidē. Ornamentālo zīmju un struktūru vērtība atklājas, tās ilgstoši vērojot, apcerot un meditējot. Tās ir kā atslēgas un attīstības programmas mūsu latviskai mākslai, videi un garam (Celms, 2011).

Būtisks iemesls valstiskās un tautiskās simbolikas izpētei ir noformējumu veidošana gadskārtu un valsts svētkiem Rēzeknes pilsētvidē un RA telpās. Šādi uzdevumi ir paredzēti studiju kursā „Interjera projektēšana un ergonomika (mākslinieciskā noformēšana)”. Katrs students individuāli izstrādā skices, ko izvērtē docētājs. Piedāvājumu, kurš atbilst īstenošanas kritērijiem, studenti realizē kopīgi (skat. 15. att.).



15. attēls. Top RA aktu zāles noformējums 18.novembra svētku pasākumam



16. attēls. Lieldienu noformējums Rēzeknē. Dizains: Mārīte Elksne un Velga Viļuma

Izvērtējot studentu darbu tapšanas procesu no ieceres veidošanas līdz materiālu un tehnoloģiju izvēlei, daļēji jāpiekrīt B. Sporānes (2010) secinājumam, ka balstoties uz postmodernisma teorijas pamatprincipiem, kultūras mantojumu, saistot ar nacionālās identitātes mēru, definē kā patēriņa precī, ko sabiedrībā patērē fragmentāri, jeb virspusīgi (plaknē, ne dziļumā), jo identitāti postmodernā sabiedrībā konstruē nevis uz kultūras mantojuma pēctecības, bet uz patēriņa lietderības mēra bāzes, uz ātras un ikonogrāfiskas informācijas iegūšanas procesiem. Ja kultūras mantojums eksistē digitālajā vidē, tad tā eksistence ir akceptēta, ja nē, tad kultūras mantojuma nav vispār, jo tas netiek izmantots un tas nenonāk aprītē. Tādējādi studiju procesā ir nepieciešams veidot izpratni par zīmju vietu nacionālo pamatvērtību sistēmā, lai tās, atrauti skatoties, nekļūtu tikai par rotājumiem. Zīmes nepieder tikai pagātnei, tās arī mūsdienās skaidro visuma uzbūvi un norises dabā. Tradicionālā kultūra atspoguļo pieredzi kā dzīvot saskaņā ar dabu. Zīmju uzbūves izpēte atklāj informācijas slāni, ar kuru, prasmīgi rīkojoties, ir iespējams pozitīvi ietekmēt enerģētiskos procesus.

Secinājumi

Nacionālās identitātes izpausmju analīze mūsdienu dizainā un dizaina izglītībā Rēzeknes Augstskolā ļauj konstatēt esošo situāciju, novērtēt tendences baltu kultūras atdzimšanas kontekstā. Vērtībizglītībai, kas ietver tautziņas principu ir nozīmīga vieta un loma katra indivīda un visas tautas garīgajā izaugsmē. Tautas kultūrmantojuma izpēte studiju kursu uzdevumu izstrādei paplašina studentu redzesloku, netieši virza studentu intereses, veidojot tos par starpnacionāli tolerantām un nacionālpatriotiskām personībām. Raksta izstrādē, izmantojot kvalitatīvo pētījumu, sākts pētījums par dizainera identitāti, kas ietver profesionālo un nacionālo komponenti. Pētījuma turpinājumā tiks izstrādāti identitāti raksturojošie kritēriji un rādītāji.

Literatūra un avoti

1. Atklāts latviešu dizaina veikals RIIJA. (2010). Skatīts 03.03.2012. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NM6Vrn48JgQJ:www.tvnet.lv/sievietem/stils/>.
2. Bürdek, B. E. (2005). *Design: History, Theory and Practice of Product Design*. Frankfurt: Birkhauser.
3. Kas ir Nacionālā identitāte. (2010). Skatīts 20.05.201. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XbLtzkHL1vMJ:www.nacionala-identitate.lv/section/show/3+latvie%C5%A1a+identit%C4%81te&cd=4&hl=lv&ct=clnk&gl=lv>.
4. Celms, V. (2011). *Latvju raksts un zīmes. Baltu pasaules modelis, uzbūve, tēli, simbolika*. Rīga: Folkloras informācijas centrs.
5. Latvija 2030. (2010). Latvijas ilgtspējīgas attīstības stratēģija līdz 2030. gadam. Rīga: Latvijas Republikas Saeima. 100 lpp. Skatīts 07.02.2012. www.latvija2030.lv/upload/latvija2030_10062010.pdf.
6. *Latvijas izaugsmes modelis. Pamatnostādnes izglītības attīstības koncepcija 2006. – 2010.gadam*. (2005). Skatīts 28.02.2012. <http://www.unesco.lv/custom/izglattistibaskoncepcija.pps>.
7. Ozoliņa, L. (2010). Nacionālās identitātes izpausmes populārajā kultūrā. I. Bikše (red.) Nacionālā identitāte un komunikācija. Pasaules latviešu zinātnieku kongresa ziņojumu krājums (115-121.lpp.). Rīga: LU SPPI, Skatīts 21.05.2012. http://academia.lndb.lv/xmlui/bitstream/handle/1/896/PLZK_ISBN.pdf?sequence=1.
8. Spektors, A. (2009). *Skaidrojošā vārdnīca*. Skatīts 10.05.2012. <http://www.tezaurus.lv/sv/?w=etnogr%C4%81fija>.
9. *Sporāne, B. (2010). Digitālā kultūras mantojuma vieta nacionālās identitātes struktūrā*. I. Bikše (red.) Nacionālā identitāte un komunikācija. Pasaules latviešu zinātnieku kongresa ziņojumu krājums (16.-22. lpp.). Rīga: LU SPPI, Skatīts 21.05.2012. http://academia.lndb.lv/xmlui/bitstream/handle/1/896/PLZK_ISBN.pdf?sequence=1.
10. Valsts kultūrpolitikas vadlīnijas 2006. - 2015. gadam „Nacionāla valsts”. (2006). *Ilgtermiņa politikas pamatnostādnes*. Latvijas Republikas Kultūras ministrija. 104 lpp. Skatīts 07.02.2012. http://www.km.gov.lv/lv/dokumenti/planosanas_doc.html.
11. Vedina, R., Baumanes, I. (2009). The construction of national identity among minorities and its manifestations in organizations: the case of Latvia. *Baltic Journal of Management*, 4 (1), 94-105.
12. Žogla, I. (2001). Didaktiskie modeļi augstskolā. *Skolotājs*, 6, 19 - 25.

MĀKSLA UN MŪZIKA KULTŪRAS DISKURSĀ
I starptautiskā zinātniski praktiskā konference, 2012. gada 28. - 29. septembris
Rēzekne, 2012. – 226 lpp.

RA Izdevniecība
Atbrīvošanas alejā 115, Rēzeknē, LV 4601, Latvijā
Tālr./fakss: +371 64625840
E-pasts: izdevnieciba@ru.lv
www.ru.lv