B
79

TEĀTRIS UN DZĪVE

ALMANAHS
VII

06 016307
63-66.678

B
79

B v 2

8f-2.66

LATVIJAS PSR TEĀTRA BIEDRĪBA

TEĀTRIS UN DZĪVE

ALMANAHS

VII

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1963

Latv. PSR Valsts bibliotēka
63— 66.678
792
Te008

Sakārtojušas D. Cukura un L. Dzene

Redkolēģija:
S. Freinberga, J. Kalniņš, K. Kundziņš,
J. Pabērzs, P. Pētersons, E. Siliņa

Ģ. Vilka vāks un vinjetes

E. Keras, J. Krieviņa, J. Lerha,
K. Tilgaļa, E. Ozola fotouzņēmumi

I

Juris Pabērzs

DROSMIGĀK UN INTENSIVĀK

Laikam gan vajadzīgs ilgāks laika sprīdis, lai varētu pietiekami precīzi un argumentēti novērtēt atsevišķas teātra sezonas raženumu, tās devumu paliekošu mākslas vērtību apcirkņos. 1961./62. gada sezona šai ziņā ir sevišķi neizdevīga, jo gandrīz visos dramatiskajos teātros tā bijusi neparasti nevienmērīga. Līdztekus lieliskiem sasniegumiem pārāk bieži atgadījās neveiksmes, kas nelabvēlīgi ietekmēja vispārējo ainu.

Ar paradoksālu, bet visai zīmīgu pretrunu nācās sadurties svinīgajā sanāksmē Latvijas PSR Teātra biedrībā, kad apbalvoja kārtējā — septītā republikas teātru pavasara labākos dalībniekus. Par uzvarētāju starp Rīgas teātriem, kā zināms, tika atzīts Jaunatnes teātris. Saņemot ceļojošo balvu, šā kolektīva pārstāvjiem nācās dzirdēt apsveikumu, par kuru nekādi nevar priecāties. Bez aplinkiem tika pateikts, ka pirmā vieta piešķirta tādēļ, ka abas skates izrādes bijušas viduvēji pieņemamā līmenī, bet, lūk, pārējie teātri blakus īsti spožam inscenējumam rādījuši arī pavisam vāju, kas, sniegumus summējot, atņēmis tiem iespēju pretendēt uz uzvaru.

Apbalvojums par viduvējību! Par laimi īstenība nemaz nav tik bēdīga. Pirmkārt, godalgotie Jaunatnes teātra iestudējumi — G. Šmeļova «Tas nav tik vienkārši» un Z. Skujiņa un V. Grēviņa «Kolumba mazdēli», lai arī neiemirdzas lielas mākslas spožumā, tomēr aizsniedz dramaturģiskā materiāla un aktierisko iespēju nospraustajās robežās itin respektējamu māksliniecisku līmeni. Otrkārt, pārējo Rīgas teātru relatīvajai neveiksmei šoreiz lielā mērā bijis gadījuma raksturs.

Lieta tāda, ka skates nolikums prasa, lai katrs teātris sacensībā piedalās ar divām lugām, no kurām vienai obligāti jābūt veltītai mūsdienu padomju cilvēku dzīvei. Sagadījās tā, ka divus pilnvērtīgus

šinī sezonā sagatavotus iestudējumus skatē neparādīja neviens no «lielajiem» teātriem. Dailes teātrim par klupšanas akmeni kļuva tieši padomju luga. Sezonas sākumā iestudētie Arkadija Stavicka «Gājputni» bija viena no tām neveiksmēm, kas bieži piemeklē teātrus, kad tie pasteidzas uzņemt repertuārā vēl negatavus, neizstrādātus darbus. Kā parasti, pievīla cerība, ka režisora un aktieru sadarbībā ar autoru izdosies pārvarēt sākotnējā dramatiskā materiāla vājās vietas. Šinī gadījumā nekas nebija pārvarams, jo runa bija nevis par kaut kādiem nenozīmīgiem trūkumiem, bet gan par būtiskām kļūdām. Visa lugas idejiskā koncepcija dibināta uz aplamu, padomju dzīves īstenībai svešu un nepieņemamu alternatīvu — ka darbs un mīlestība savstarpēji izslēdz viens otru. Šādas kļūdas labojamas vienīgi, svītrojot no repertuāra pašu lugu.

Tā kā Dailes teātra repertuārā pagājušajā sezonā bija tikai divas padomju lugas, tad gribot negribot pavasara skatē bija jāpiedalās ar igauņu rakstnieka Ardi Līvesa lugas «Šaipus horizonta» iestudējumu. Citu rezervju nebija. Arī šai lugā ir nenoliedzami dramaturģiski trūkumi — tematiska sadrumstalotība, atsevišķu personāžu rīcības nepārliecinoša psiholoģiskā motivācija. Taču šeit dramaturģiskā materiāla nepilnības nav tik būtiskas, lai nebūtu kaut daļēji labojamas vai vismaz stipri notušējamas. Igaunijā Kingisepa teātrī Tallinā un Koidulas teātrī Pērnavā «Šaipus horizonta» izrādes kļuva par respektējamu notikumu visas teātru sezonas mērogā, gūstot atsaucību plašos skatītāju slāņos.

Igauņi bija maksimāli izmantojuši lugas stiprās puses — raksturu spilgtumu un savdabību, konfliktu asumu un dramatismu, tā radot krāsainas un emocionāli spriegas izrādes. Mūsu Dailes teātrim tas neizdevās. Acīm redzot, gribēdams atrast lugā tādas vērtības, kādu tur nemaz nav, veltīgi mēģinādams kaut cik grodāk savērpt pārlieku izšķetinājušos idejiskos pavedienus, režisors Kārlis Pabriks bija palaidis garām reālās iespējas radīt dramaturga devuma kvalitātei atbilstošu izrādi. Tātad atkal neveiksme, turklāt pietiekami smaga, lai skates rezultātu kopvērtējumā atbīdītu teātri no pirmās vietas.

Tas bija negaidīts un sāpīgs zaudējums, jo pagājušajā sezonā Dailes teātris taču bija iepriecinājis skatītājus ar tādu velti kā Raiņa «Iljas Muromieša» inscenējums, kas droši pieskaitāms pie krāšņākajiem dārgumiem ne tikai paša Dailes teātra, bet vispār latviešu teātra vēsturē.

Akadēmiskais drāmas teātris savukārt skates sacensībā paklupa uz tā saucamās «otrās» lugas, kas pēc nolikuma var pārstāvēt vai nu klasiku, vai mūsdienu ārzemju dramaturģiju. Te neveiksme ir ne mazāk

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. E. Beseris (King-Kongs), G. Cilinskis (Kačo), K. Sebris (Ennesimo Lupuss), J. Kubilis (Hamlets), K. Klētnieks (Profesors fon Vesterhauzens), V. Vārna (Nora) A. Kusani satīriskā farsā «Centra uzbrucējs mirs rītausmā»

sāpīga, jo šis teātris var lepoties ar to, ka devis skatītājiem labu padomju lugas, turklāt latviešu oriģināllugas inscenējumu — Pētera Pētersona «Man trīsdesmit gadu». Pašu lugu un iestudējumu ar zināmām ierunām kritika atzinusi par nozīmīgu notikumu republikas mākslas dzīvē. Bet, lūk, otrs skatei izraudzītais iestudējums — argentīniešu rakstnieka Augustini Kusani satīriskais farss «Centra uzbrucējs mirs rītausmā» pamatoti izsauca tik nopietnus vērtētāju iebildumus gan par lugas literāro vērtību, gan par scēniskā realizējuma mērķtiecību un skaidrību, ka abu izrāžu kopsvars izrādījās nepietiekams godalgas iegūšanai. Te, šķiet, ir darīšana ar to diemžēl ne pārāk reto gadījumu, kad teātris pats nav pareizi novērtējis savu darbu. Jebkurš cits pagājušās

1961./62. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. B. Brehta tautas luga «Lielskungs Puntila un viņa kalps Mati». Skats no izrādes

sezonas iestudējums, ja to izvirzītu skatei A. Kusani lugas vietā, būtu ievērojami palielinājis izredzes uzvarēt.

Pie teātru pavasara rezultātiem gribējās pakavēties vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, tie uzskatāmi liecina, ka ar pagājušo sezonu visumā nevaram būt apmierināti. Tā bijusi stipri nevienmērīga. Nedaudzas izrādes augstā mākslinieciskā līmenī (jau minētās — «Ilja Muromietis», «Man trīsdesmit gadu» un pašā sezonas noslēgumā — Vsevoloda Višņevska «Optimistiskā traģēdija» Daugavpils teātrī, kā arī Bertolta Brehta «Lielskungs Puntila un viņa kalps Mati» Liepājas teātrī un Dailes teātrī) kā visai vientuļi kalngali pacēlās viduvējo un vājo iestudējumu vidū.

Šķiet, derētu padomāt, vai nebūtu lietderīgi izdarīt zināmus grozījumus skates nolikumā.

Nevar būt divu domu par mūsdienu tematikas svarīgumu, tās pri-

māro vietu padomju mākslā. Būtu neloģiski, pat pretdabiski, ja skatītājs, atnācis uz teātri no versmainās un spriegās mūsdienu dzīves, justos tur kā nokāpis vēsā, stindzinoši «nomierinošā» pagrabā. Nē, mēs negribam, lai māksla nomierina, atvēsina. Tai jāiekveldina padomju cilvēkā meklētāja, jaunu ceļu cirtēja nemiers, jārosina, jāaudzē liels un spēcīgs viss jaunais, pirmreizīgais, ar ko, heroiskā darbā likdams pamatus komunistiskajai sabiedrībai, vēstures arēnā uznācis mūsu laika biedrs.

Vislabāk šādus uzdevumus spēj veikt komunisma ideju piesātināta māksla. Tāpēc mūsu skatuvēm tik vajadzīga šodienas tēma, strādnieka, kolhoznieka, celtnieka, kosmosa iekarotāja diženais tēls, kas ir un būs visgaidītākais un dārgākais ciemiņš gan teātrī, gan jebkurā citā mākslas nozarē. Šo lielo patiesību diendienā atgādinādama, partija palīdz padomju mākslai vislabāk pildīt savu vēsturisko misiju — tautas komunistisko audzināšanu.

Taču, prasot no mākslas laikmetīgumu, cildenu idejisko piesātinājumu, partejisku degsmi, nevajag šīs īpašības identificēt tikai ar tematisku aktualitāti, kas pati par sevi nav izšķirējs faktors. Piemēri nav tālu jāmeklē, ļoti pārliecinošus varam atrast nule apskatāmajā 1961./62. gada teātra sezonā mūsu pašu republikā. Šķiet, bez pārspīlējuma var apgalvot, ka savā idejiskajā skanējumā vislaikmetīgākā izrāde šai sezonā ir Raiņa «Iljas Muromieša» inscenējums Dailes teātrī. Dzejnieka domas lidojums cilvēku sabiedrības vēsturiskās attīstības procesu jēgas meklējumos iesniedzas ne tikai tālā Krievzemes pagātnē, bet arī nākotnē, uz kuru padomju tauta iet visas cilvēces avangardā. Internacionālisma gars, kaujinieciskš humānisms, kas strāvo no ikvienas šā sarežģītā dramatiskā darba lappuses, cieši sasaucas ar mūsu laikmeta progresīvajām idejām, kalpo komunistiskās celtniecības mērķu sasniegšanai.

Tādas lugas un tādas izrādes nerodas ne katru dienu, ne katru gadu. Tāpēc būtu pareizi, ja tām izņēmuma stāvokli ierādītu arī, piemēram, teātru pavasara skates nolikumā. Citādi vērtējums iznāk formāls un netaisnīgs, visai ordināras izrādes izvirzot pāri vienreizējiem, neatkārtojamiem šedevriem.

Bez pelnītas atzinības šinī sezonā palicis arī tāds ievērojams, patiesi iepriecinošs republikas mākslas dzīves notikums kā V. Višņevska «Optimistiskās traģēdijas» iestudējums Daugavpilī, kur vēsturiskā tematika nav ne mazākā pretrunā ar idejisko aktualitāti.

Šos piemērus atgādinām, lai ierosinātu padomāt par iespējamiem organizatoriskiem grozījumiem gadskārtējo teātru pavasaru norisē. Vai

tomēr nepietiktu, ja teātris skatē piedalās ar vienu — vislabāko izrādi? Un vai novērtēšanu nederētu izdarīt pašās sezonas beigās, kad zināmi visi attiecīgā darba cēliena rezultāti?

Apsverot republikas skatuves mākslas 1961./62. gada sezonas veikumu plašākā perspektīvā, mēģinot saskatīt tos ieguvumus tautas kultūras bagātību pūrā, kas tur saglabāsies ilgākus gadus, vispirms jāpievēršas oriģināldramaturģijai. Tas ir izšķiroši svarīgs iecirknis, kurā, raženi strādādami, mūsu rakstnieki un teātra mākslas meistari var visvairāk darīt, lai visas padomju tautas kopīgajām mākslas vērtībām piekuplinātu savu devumu. Ar klasikas un citu tautu dramaturģijas interpretējumiem vien šis devums nevar kļūt maksimāli pilnīgs.

Pārlūkojot visu, kas latviešu padomju oriģināldramaturģijas novadā iemantots apceramajā periodā, rodas dažādas, visai pretrunīgas jūtas. Ir par ko priecāties un arī par ko būt neapmierinātiem.

Ir, protams, dabiski un labi, ka oriģinālrepertuārs republikas teātros arvien vairāk balstās uz dramaturgu jaunākās saimes pārstāvjiem. Kā ik gadus, afišās atkal parādījās Gunāra Priedes un Elmāra Ansona vārdi. Jaunu lugu deva arī Pēteris Pētersons. Sezonas noslēgumā Akadēmiskajā drāmas teātrī rampas gaismu ieraudzīja gadskārtējo lugu konkursu «tradicionālās» laureātes Ērikas Briedes jaunākais darbs «Zaļie un vējainie pavasari».

Pētera Pētersona jauno darbu kritika novērtējusi ar atsaucību, gan ik reizi atgādinot, ka skatītāju vidū šī vienprātība nav tik nedalīta. Esot gan karsti aizstāvji, gan nepielūdzami noliedzēji. Bet tā jau ir ar katru drosmīgi iecerētu un konsekventi oriģināli realizētu daiļdarbu.

Protams, luga nav bez trūkumiem. Autoram nav īsti izdevies sava talanta bagātības sadalīt taisnīgi starp visiem, vismaz galvenajiem personāžiem. Centrālā varone Roze saņēmusi tik daudz, ka pārējo tēlu cilvēcisko vērtību saturs un māksliniecisk ais krāšņums palicis krietni vien nabadzīgāks. Tas dažubrīd ienes nevajadzīgas neskaidrības, pat pārpratumus tēlu attiecībās un līdz ar to visā autora idejiskajā koncepcijā. Tāpēc var saprast un attaisnot tos oponentus, kas autoram jautā: ar ko tad īsti šī Roze, kas aizlaidusi vējā savas dzīves labākos desmit gadus, izpelnījusies tik lielu uzmanību pārējo lugā attēloto cilvēku acīs, ka tie gatavi viņas dēļ uz ļoti smagiem, sāpīgiem upuriem?

Autoru tomēr attaisno tas, ka Roze kā mākslas tēls ir piesātināta ar tādu poētisku skaistumu, autors tajā ielicis tik daudz gudru, cildena humānisma apgarotu pārdomu par dzīvi, par cilvēka tiesībām uz laimi un viņa pienākumu nest to citiem, ka scēnisko iespēju izvietojums starp personāžiem te nav būtiski svarīgs jautājums. Luga dzīvo vispirmām

kārtām ar Rozes tēlu. Un ir vērts, ka dzīvo, jo tā sagādā daudz patiesa prieka skatītājiem.

Teiktais nenozīmē, ka Pētersona lugā nav citu interesanti iecerētu tēlu. Tāds katrā ziņā ir komponists Tors, kurš, meklēdams savu pilnvērtīgu, radošā gandarījuma apmirdzētu vietu dzīvē, izstaigājis apmēram tikpat grūtus un sarežģītus sāpju ceļus, kādus izbrist bijis lemts Rozei. Skatītājiem ir prieks iepazīties ar celtnieku brigādes ļaudīm — garīgi bagātiem, interesantiem padomju jauniešiem. Viņu loma izrādē ir krietni lielāka par Rozes «glābšanas» funkciju. Aiz viņiem skaidri sajūtama lielās padomju dzīves karstā elpa.

Organiski iekļaut lugas kompozīcijā autoram nav izdevies trīs epizodiskus tēlus — muzikas kritiķu grupu. Viņu vieta izrādē pārāk pašmērķīga, ilustratīva. Bet šis trūkums lielu ļaunumu izrādei nespēj nodarīt.

Turklāt luga tikai sākusi skatuves gaitas. To iestudēs citi teātri citu režisoru interpretācijā. Nav šaubu, ka Pēteris Pētersons vēl pieliks roku savam auklējumam, lai trūkumi tam netraucētu raženi dzīvot mūsu literatūrā un skatuves mākslā.

Režisora Alfrēda Jaunušana darbs šīs lugas iestudējumā Akadēmiskajā drāmas teātrī visnotaļ augstu vērtējams. Visā izrādē skaidri jūtams, ka režisors dziļi izpratis autora ieceri, ir pilnā mērā vienis prātis ar viņu māksliniecisko principu izvēlē un dzīves uzskatu apliecinājumā. Režisors, tāpat kā autors, lielu mīlestību velta Rozes tēlam, tāpēc Veltai Līnei sagādātas maksimāli labas iespējas parādīt šajā lomā jaunu sava talanta plaukumu.

Tā ir veca un negrozāmi stingra patiesība, ka teātra mākslā nav vienīgi iespējamo un vienīgi pareizo risinājumu. Lugu «Man trīsdesmit gadu» katrā ziņā var spēlēt pavisam citādā dekoratīvā ietērpā, nekā to devis gleznotājs Kārlis Miezītis. Visa inscenējuma atmosfēra varētu būt vienkāršāka, pat ikdienišķāka, kas nebūt nenonāktu pretrunā ar poetizēto izrādes stilu. Bet ar tikpat lielām tiesībām Pētera Pētersona jauno lugu var iestudēt tā, kā to redzam Akadēmiskajā drāmas teātrī.

Arvien nozīmīgāks kļūst jaunā, neapšaubāmi apdāvinātā dramaturga Elmāra Ansona devums republikas dramatiskajā mākslā. Viņš joprojām produktīvi sadarbojas ar Liepājas muzikāli dramatisko teātri. Katrā ziņā apsveicama ir E. Ansona aktivitāte komēdijas žanrā, kas pēdējos gados pie mums mazliet atstāts novārtā. Te ļoti noder dramaturga apskaužamā spēja veidot savdabīgus, spilgtus raksturus, attapīgi un spriegi virzīt dialogu, tēloto cilvēku attiecības savērpt asā, patiesi saistošā intrigā. Pieredzējušā režisora Nikolaja Mūrnieka rokās Elmāra

Ansona komēdija «Rīgas zēna mīlestība» kļuvusi par izrādi, kas Liepājas teātrim nodrošināja uzvaru pavasara skatē perifērijas teātru grupā.

Gunāra Priedes dramaturģija pēdējā laikā pati par sevi iegūst māksliniecisku problēmas lomu, kļūst par diskusijas objektu gan mūsu republikā, gan centrālajā presē. Izteiktas dažādas, pat diametrāli pretējas domas. Kaut gan skaidrs, ka viena strīdnieku daļa Gunāra Priedes dramaturģiju un viņa māksliniecisko personību izprot aplam, jo, tik pretējiem vērtējumiem pastāvot, visiem diskusijas dalībniekiem nevar būt taisnība, tomēr šādai pastiprinātai interesei ir pozitīva nozīme. Ar vislielāko pārliecības spēku noraidot apgalvojumus par kaut kādu apsīkumu vai pagurumu talantīgā dramaturga daiļradē, tomēr jāatzīst, ka šīs daiļrades izvērtēšana ar mērauklām, kas aptver visu padomju mākslu, palīdz mūsu dramaturģijai un kritiskajai domai iekļūt plašākos ūdeņos. Nav nekāda pamata pārspīlēt pašapmierinātības un pīļu dīķa šaurības noskaņu briesmas latviešu padomju mākslā. Taču spirgtas kritikas vēsmas un tālāks skatiens pāri dzimto māju pagalmiem vienmēr ir veselīga parādība, rosina prātu un sirdi, neļauj iesūnot laiskā paštīksmē.

Nav divu domu, ka Gunārs Priede ienesis latviešu padomju dramaturģijā patiešām daudz svaiga, patiesa un māksliniecisku interesanta. Tāpēc gribas protestēt pret to, ka tieši viņa daiļrade pamudinājusi vienu otru kritiķi uz nevajadzīgi pesimistiskām pārdomām.

Daļējā neveiksme ar Jaunatnes teātrī iestudēto «Trojas zirgu» vēl nav nekāds māksliniecisks fiasko, smaga, nelabojama kļūda. Nekādas ļaunas pēdas šī ludziņa neatstās ne paša Gunāra Priedes daiļradē, ne mūsu dramaturģijā vispār. Protams, nebūs pareizi, ja skubināsim autoru uz citiem neveiksmīgiem eksperimentiem. Bet nav pamata arī žēlabām.

Tāpat jānoraida šur tur dzirdētie aizrādījumi, ka Dailes teātra studijas izlaidumam rakstītā luga «Nāk dēli mājās» būtu bijusi nelietderīga autora radošās enerģijas tērēšana.

Šī izrāde bija interesants notikums mūsu mākslas dzīvē. Aiz draudzības pret topošajiem māksliniekiem Gunārs Priede uzrakstīja lugu, kur 41 studijas audzēknim bija katram sava, tieši viņam veltīta loma. Viegli saprast, ka visas šīs lomas nevar būt lielas ne apmērā, ne saturā. Grūti prasīt, lai tāda milzīga tēlu masa varētu darboties grodi sacementētā dramatiskā satvarā. Taču izrādē tomēr bija daudz siltuma, labu, īsti cilvēcisku pārdzīvojumu atklāsmes, arī interesantu māksliniecisku atradumu. Bez tam pašam autoram tas bija vērtīgs studiju darbs, dramaturģiskās tehnikas vingrinājums.

1961./62. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. T. Āboliņš (Guntis), A. Gulbe (Nora Kaija Ķibule), T. Macijevskis (Krišjānis Kapars), T. Putāne (Zinaida), A. Maizuks (Agris) G. Priedes mazā komēdijā «Trojas zirgs»

Prozaiķes un dramaturģes Ērikas Briedes vārds ieguvis labu slavu mūsu jaunākajā literatūrā. Viņas dramatiskie darbi gan biežāk atraduši mājvietu uz pašdarbības skatuvēm. No profesionāliem teātriem vienīgi liepājnieki līdz šim izrādījuši savdabīgi uzrakstīto lugu «Annas sols». Konkursā godalgoto lugu «Zaļie un vējainie pavasari» pašā sezonas noslēgumā iestudēja Akadēmiskais drāmas teātris. Īstā saskare ar skatītājiem jaunajam iestudējumam iesākās vasaras izbraukuma izrādēs pie lauku ļaudīm. Viņi ir lugas varoņi, viņi arī kļuva par tās pirmajiem vērtētājiem, kuri vislabāk varēja spriest, vai uz skatuves parādītā dzīve atbilst tam, par ko domā un cīnās, par ko sapņo un ko iekaro lauku jaunatne mūsu reālajā šodienā.

«Zaļie un vējainie pavasari» ir spilgti izteikta jaunatnes luga.

Atskaitot divus vecāka gadu gājuma ļaudis, visi tās personāži ir nule vidusskolu beiguši jaunieši, kas savu skolas gados izaugušo draudzību grib saglabāt turpmākajās dzīves gaitās. Šajās gaitās tad viņus palaikam satiekam, redzam viņu raksturu attīstību, panākumus un neveiksmes, dzīves mērķus piepildot.

Jaunības atmosfēra nodrošina lugai nenoliedzamu pievilcību, jo viss jaunais, augošais taču ir skaists, kaut vai ar nākotnes perspektīvu. Ērika Briede neidealizē savus varoņus. Viņu raksturiem un attiecībām bieži vien pārgulst smagas ēnas, gandrīz vai traģiski pārpratumi. Tomēr izskaņa ir optimistiska. Visa dzīve viņiem vēl priekšā. Izjutuši dzīves nopietnību un dziļāk izpratuši savus pienākumus, atbrīvojušies no jaunības bezbēdībā izdarītajām kļūdām, viņi spēs vērst par labu arī to, ko tagad cits citam pāri nodarījuši. Jo lai nu kā, bet jau pirmie patstāvīgie soļi dzīves īstenībā nesuši sev līdz arī rūdījumu, vairojuši spēku.

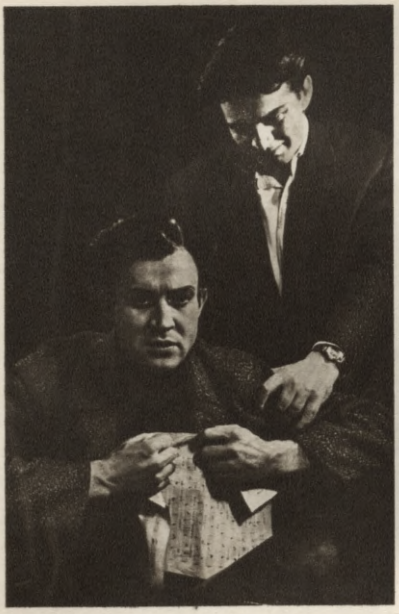
Ērikas Briedes luga nav bez trūkumiem. Būtiskākais no tiem ir tas, ka mezgla konflikti, kas viskrasāk ietekmē varoņu rakstura attīstību, palikuši ārpus skatuves. Mēs iepazīstamies tikai ar notikumu sekām. Tādējādi mazinās darbības spriegums, zūd dramatiskā koncentrētība.

Šai vainai var būt vairāki cēloņi. Viens no galvenajiem laikam gan ir nevērība pret žanra prasībām. Žanra likumību neievērošana pēdējā laikā kļuvusi gandrīz vai par modes lietu. Dramaturgi raksta gan skatus no dzīves un poēmas, gan dienasgrāmatas un, kā šinī gadījumā, gadskārtas, taču ne traģēdijas, drāmas un komēdijas. Bieži vien šī atiešana no tīra žanra saistās ar jaunu formu meklējumiem, lai atrastu piemērotāku trauku jaunā dzīves satura ieliešanai. Tādiem meklējumiem ir sava jēga un attaisnojums. Saprotami arī patapinājumi no teātra mākslas konkurenta — kinematogrāfa. Taču parasti drāmas žanri tiek ignorēti aiz bailēm no tā, ka tradicionālo likumību uzspiestie formas ierobežojumi it kā sašaurinot iespējas pateikt skatītājam maksimāli daudz. Šīm bažām gan nav nekāda nopietna pamata. Kā to pārliecinoši pierādījuši gan antīkās literatūras meistari, gan Šekspīrs un Moljērs, Gogolis un Ostrovskis, arī mūsu Blaumanis un Upīts, — drāmas žanri ir bezgala ietilpīgi. Slikti tikai, ja pietrūkst talanta vai prasmes šo ietilpību lieti izmantot.

Tāds, īsumā raksturojot, ir mūsu oriģināldramaturģijas devums 1961./62. gada sezonā. Visu smagumu, kā redzams, uzņēmusies jaunā audze. Tā ir talantīga, darba spējīga maiņa, no kuras daudz jau esam saņēmuši, bet gaidām vēl vairāk.

Tomēr nevar bez nožēlas neatzīmēt pieredzējušāko dramaturgu pasivitāti. Fricis Rokpelnis un Arvīds Grigulis, Jūlijs Vanags un Anna

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. K. Trencis (Edmunds), V. Līne (Roze), I. Adermanis (Kaspars)
V. Akurāters (Tors), V. Līne (Roze) P. Pētersona lugā «Man trisdesmit gadu»



1961./62. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Bebrišs (Tors), I. Adermanis (Kaspars), I. Mača (Vidaga), L. Freimane (Roze)

L. Freimane (Roze), J. Bebrišs (Tors) P. Pētersona lugā «Man trīsdesmit gadu»

Brodele taču vēl īsti nav vecā paaudze. Viņi ir pašā radošo spēku pilnbriedā. Un, lai teātri un skatītāji saņemtu maksimāli visu, ko no latviešu padomju dramaturģijas var prasīt un ko tā spēj dot, vēl joprojām nepieciešama viņu atgriešanās aktīvā darbā arī šai novadā. Tāpat pārāk ieilgst atelpas brīži dažu jauno dramaturgu, piemēram, Jāņa Lūša un Jāņa Anerauda daiļradē. Tikai mobilizējot visus spēkus, varēs gūt patiešām lielus panākumus.

Pie latviešu padomju dramaturģijas devuma var pieskaitīt arī Zigmunda Skujiņa romāna «Kolumba mazdēli» parādīšanos uz Jaunatnes teātra un Liepājas muzikāli dramatiskā teātra skatuves. Jāsaka atklāti, ka entuziasms, ar kādu teātri ķērās pie šā tik populārā prozas darba skatuves variantu izstrādāšanas, nav pilnām attaisnojies. Ne mazākā mērā neapšaubot dramatizētāja Valda Grēviņa lietpratību šai grūtajā dramatiskās daiļrades jomā, tomēr nevar noliegt, ka prozas darba stāstošais un ilustratīvais elements stipri sasaistījis režisoru un aktieru iespējas radīt īsti skatuviskas, aizraujoša dramatisma piesātinātas izrādes. Dramatizēšanas rezultātā nav radusies luga. Episkais palicis pārsvarā. Teātra ļaužu aprindās gadās dzirdēt sūrošanos, ka šis romāns, kur vēstījumā strauji mainās gan darbības vietas, gan uzmanības centrā izvirzītie personāži, esot vairāk piemērots kinematogrāfam, nevis skatuvei. Šai domai var pievienoties, tikai tādā gadījumā jāizsaka nožēla, ka Rīgas kinostudija galu galā atteicās no «Kolumba mazdēlu» ekranizēšanas, lai gan sākumā bija tiem «pieķērusies» ne mazāk dedzīgi par teātriem.

Latviešu klasiskā dramaturģija aplūkojamā laika posmā pārstāvēta samērā skopi. Taču nelielos skaitļus atsver viena pati saturā un formā monumentāla izrāde — Raiņa krievu traģēdija «Ilja Muromietis» Dailes teātrī.

Dailes teātra lielā radošā uzvara šai inscenējumā sevišķu nozīmību iegūst ar to, ka skatuves dzīvei atdota luga, kas savas filozofiski mākslinieciskās komplicētības dēļ pamatoti tiek uzskatīta par viscietāko riekstu Raiņa dramaturģijā. Pirms tagadējā iestudējuma «Ilja Muromietis» tikai vienu vienīgu reizi bija sildījies rampas gaismā — 1928. gadā toreizējā Nacionālajā teātrī Alfrēda Amtmaņa-Briedīša režijā. Tad izrāde nevarēja necik ilgi noturēties repertuārā, jo valdošās buržuāzijas attieksme pret lugu bija atklāti naidīga. Ar bailēm neveikli sajaukts naids vērsās ne tikai pret to, ka lugas pamatā likta krievu biļinu tematika, bet visvairāk pret šīs tematikas filozofisko interpretāciju — atklātiem revolucionāriem aicinājumiem uz komunistisku nākotni.

Eduards Smiļģis, kurš «Iljas Muromieša» iestudējumu bija saga-

Latv. PSR Valsts bibliotēka
83—

tavojis, atskatoties uz sava nerimtīgā mūža 75 gadiem, šai inscenējumā paveica sākumā šķietami neiespējamo. Lugas ideju bagātība izrādē atklājas ne vien apbrīnojamā skaidrībā, bet arī aizraujošā dzejiskā un skatuviskā dailē. Te harmoniski sintezējas Raiņa ģēnijs un Dailes teātra mākslinieciskie principi un stils.

Kaut tādu mākslas svētku mūsu teātra pasaulē būtu vairāk!

Cits latviešu klasikas iestudējums — brāļu Kaudzīšu «Mērnieku laiki» Leona Paegles teātrī Valmierā ne visai attaisnoja skatītāju cerības. Režisoram Pēterim Lūcim neizdevās īsti realizēt savu atklāti deklarēto ieceri: senatnīgo tēlu galeriju atbrīvot no muzejiskiem putekļiem, izgaismot to ar šodienīgas izpratnes starmešiem. Bet nevar runāt arī par kaut kādu katastrofālu neveiksmi. Laikam gan ir bijis tā, ka, meklēdams tradicionālajam dramatizējumam jaunu teatrālu skatījumu, režisors labi apzinājies, cik nopietnas briesmas tādās reizēs draud no gluži citas — vulgārā socioloģisma puses. No šīm briesmām vairoties, patālu aiziets arī no sākotnējās ieceres.

Toties Liepājas muzikāli dramatiskais teātris sagatavoja labu krievu klasikas uzvedumu — A. Ostrovska un N. Solovjova komēdiju «Belugina precības». Inscenētājs N. Mūrnieks un režisore I. Mitrēvica veiksmīgi parādīja, kā modernā padomju teātrī organiski var apvienot labas tradīcijas krievu klasikas tēlu atveidošanā un sociālās atmosfēras raksturošanā ar šodienīgu, analītisku pieeju lugas satura būtiskā kodola izlobīšanai. Racionālais tādā gadījumā nebūt nenonāk pretrunā ar emocionālo, un top izrāde, kas viegli atrod ceļu gan uz sirdi, gan uz prātu.

Pašā sezonas noslēgumā patīkamu pārsteigumu sagādāja Daugavpils muzikāli dramatiskā teātra drāmas trupa, kuras radošās iespējas dažādu nenokārtotu jautājumu dēļ (piemēram, nenormāli biežas izmaiņas aktieru un režisoru sastāvā) pēdējā laikā netika vērtētas sevišķi augsti. Diezin cik labās domās par savu sasniegumu, acīm redzot, nebija arī pats teātra kolektīvs. Ko gan citu var liecināt izvairīšanās no līdzdalības teātru pavasarī?!

Bet tad no Daugavpils atnāca priecīga vēsts: teātris iestudē Vsevoloda Višņevska «Optimistisko traģēdiju». Vismaz viens kļuva skaidrs uzreiz — kolektīvā atgriezusies radošā drosme. Bet arī tas jau ir ļoti daudz.

Nerunāsim par šī padomju klasiskās dramaturģijas zelta fonda spožā (varbūt visspožākā) parauga sūrajām gaitām pirms tam, kad Georgijs Tovstonogovs Ļeņingradas Puškina teātrī bija radījis izrādi, kuras slava nogranda pa visu padomju zemi. Atgādināsim tikai to, ka

mūsu republikā par «Optimistisko traģēdiju» vairākos teātros runā jau ilgus gadus, bet reāli pieķerties šim padomju skatuves mākslas kolosam nebija iedrošinājies neviens.

Kad G. Tovstonogovam izdevās neapgāžami pierādīt Višņevska lugas nezūdošo māksliniecisko vitalitāti, radās cits šķērslis. Puškina teātra izrādei apvijās etalona oreols — vai nu tā, vai nekā. Vairāki teātri bija gājuši pa atdarināšanas ceļu. Bet tā vairs nav radoša pieeja. Toties rast jaunu, oriģinālu šīs lugas risinājumu šķita vēl grūtāk nekā agrāk. Tādēļ priekam par daugavpiliešu drosmi sākumā jaucās klāt gan šaubas, gan bažas.

Pirmizrādē visi šaubu mākoņi izklīda. Inscenētājs Boriss Roščins bija radījis patstāvīgu, oriģinālu un neapšaubāmi pilnvērtīgu mākslas darbu. Pilsoņu kara varoņi runāja uz mums, pilni pārliecības spēka, saviļņodami līdz sirds dziļumiem. Trupas māksliniecieskajā attīstībā tas vairs nebija tikai parasts pakāpiens, bet jau varens lēciens augšup. Tas spārno jauniem panākumiem nākotnē.

Visai kupli 1961./62. gada sezonā bija pārstāvēta mūsdienu progresīvā ārzemju dramaturģija. Tā arī ir veselīga un laikmetīga parādība. Mēs taču dzīvojam kosmosa iekarošanas laikmetā. Padomju cilvēki mūsu planētu jau skatījuši no tādiem augstumiem, kas ļauj aptvert agrāk nepazītus, neizmērojami plašus horizontus. Aug augumā, iesniedzas globālās tālēs arī cilvēka domāšanas vēriens. Viena no raksturīgākajām topošās komunistiskās sabiedrības cilvēka iezīmēm ir dziļa ieinteresētība visas cilvēces likteņos. Strādnieks rūpnīcā, kolhoznieks druvā, zinātnieks laboratorijā arvien labāk prot saskatīt atsevišķa cilvēka dzīves un darba ciešo saistību ar visu cilvēku sabiedrību šodien un rīt. Tāpēc, lai kur notiktu tautu cīņa par taisnību un brīvību, mēs esam klāt ar savām simpātijām, morālo un, ja vajadzīgs, reālo atbalstu. Un, tiklīdz imperiālisms kādā pasaules malā pārāk nekaunīgi izlaiž savus plēsonīgos nagus, kategorisks «Nē!» ir ne vien mūsu valdības, bet arī katra atsevišķa padomju cilvēka izteikts brīdinājums. Šādā internacionālas solidaritātes garā padomju tautu audzina partija. Šī ideja rakstīta komunisma uzcelšanas programas karogos. Tāpēc mākslas aktīva pievēršanās citu tautu dzīvei kļūst arvien plašāka un aktīvāka.

Diemžēl uz mūsu republikas skatuvēm parādās ne jau viss labākais, kas atrodams progresīvajā ārzemju dramaturģijā. Teorētiskos rakstos un publicistiskos uzmudinājumos bieži lasām sajūsmas pilnus vārdus par tādiem rakstniekiem kā Arturs Millers, Šons O'Keisi, Žans Pols Sartrs. Visi atzīst, ka viņu darbiem piemīt liels māksliniecisks un sociāls spēks. Bet teātros par šiem ārzemju modernās literatūras

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Osis (Justuss Volfings), A. Videnieks (Ahims Fabiāni), V. Gruziņš (Folkers Emerihs), A. Klints (Marina Dālberga), J. Kubilis (Kleins), L. Bārs (Ludvigs Sēnfelders) F. Kūna satīriskā komēdijā «Nibelungu kredits»

korifejiem nopietni neinteresējas. Tā ir vai nu nevērība, vai vēl kaut kas jaunāks, piemēram, provinciālisms.

Bet, lai arī šai repertuāra jomā nav strādāts maksimāli labi, tomēr zināmi panākumi gūti. Atzinīgi jāatzīmē tādas izrādes kā Friča Kūna «Nībelungu kredīts» Akadēmiskajā drāmas teātrī, Liliānas Helmanes «Lapsēni» Liepājas teātrī, Haralda Hauzera «Baltās asinis» Valmieras teātrī un — visredzamākajā vietā, kā cienīgs sezonas vainagojums — Bertolta Brehta «Lielskungs Puntila un viņa kalps Mati» Liepājā un Dailes teātrī.

Kā parasti, sezona iepriecināja ar to, ka vislielākais īpatsvars repertuārā bija krievu un citu brālīgo tautu jaunākajai dramaturģijai, kas vispilnīgāk nesa sev līdz mūsu laikmeta vareno elpu un rosināja kolektīvus daudziem interesantiem radošiem meklējumiem.

Te gan jāpiebilst, ka arī padomju repertuāra apcirkņu bagātību izmantošanā mūsu teātri ne vienmēr rīkojušies kā labi saimnieki. Piemēram, no republikas kultūras dzīves kupluma un sprieguma viedokļa pavisam nesaimnieciski bija divi Igora Soboļeva lugas «Saimnieks» paralēli iestudējumi — Akadēmiskajā drāmas teātrī un Valmieras teātrī. Luga nenoliedzami pelnījusi ievērību ar autora savdabīgo, romantizēti heroisko skatījumu uz šķietami prozaiskām dzīves parādībām. No daudzām trafaretām kolhozu tematikas lugām šī atšķiras ar to, ka tā saucamais ražošanas konflikts pāraug principiālā ētiskā problēmā par padomju zemkopja godu un sirdsapziņu. Turklāt kolhoznieka darbs te nav salkanas apjūsmošanas objekts, kā tas bieži gadās ne tikai dramaturģijā, bet arī lirikā un prozā, īpaši aprakstu žanrā. Šinī lugā zeme ir kā laba māte, kas nelutina savus bērnus, bet audzina par īstiem cilvēkiem, likdama strādāt «ar sviedriem vaigā». Tāpēc arī zemi vajag mīlēt un cienīt kā māti.

Diemžēl šī doma lugā samanāma tikai iedīglī, ko izbriedināt par zelta graudu nav izdevies ne Alfrēda Amtmaņa-Briedīša, ne Rūdolfa Baltaisvilka iestudētajā izrādē. Katrs iedams savu ceļu, viņi tomēr lielā mērā palikuši «kolhozu lugu» tradicionālo iestudējumu ietvaros, nav pietiekami cīnījušies pret šablonu, pārspīlētu patosu un citām arī Soboļeva darbā kupli sazēlušajām nezālēm.

Ar visu labo, ko Soboļeva «Saimnieks» varētu dot teātriem un skatītājiem, tas tomēr nesver tik daudz, lai vienā no šiem teātriem atņemtu vietu kādai citai lugai.

Teātra ļaužu aprindās pēdējā laikā stipri, jāsaka — slimīgi stipri, izplatījies ieskats, ka padomju dramaturģija nespējot apmierināt teātru repertuāra vajadzības. Ar to tad arī izskaidro gan dublēšanu, gan acīm redzami vāju darbu iestudēšanu.

Nav vārdam vietas — ar diezin cik spožu stāvokli mūsu dramaturģija dižoties nevar. Ir diezgan daudz viduvēju lugu, uz kuru fona izceļas atsevišķas spožas vietas.

Bet arī šīs spožās vietas, īstus sasniegumus ne vienmēr protam saskatīt un pienācīgi novērtēt. Tāpēc pārāk bieži iznāk, ka taisni jābrīnās, kāpēc viena otra luga nonākusi uz skatuves, kaut netrūkst ievērojami labāku darbu.

Arkadija Stavicka «Gājputnus» liksim mierā. Te pārpratums pārāk skaidrs. Bet ir arī citi piemēri.

Bez vajadzības uzrakstīdams turpinājumu savai visai populārajai komēdijai «Mazā studente», izcilais padomju dramaturgs Nikolajs Pogodins šoreiz bija cietis neveiksmi. Šai neveiksmei vaja-

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. E. Radziņa (Vera), L. Freimane (Katja Romašova), K. Klētnieks (Ivans Romanovičs Bulatovs), E. Zile (Pjotrs Afanasjevičs Ļinkovs) I. Soboļeva lugā «Saimnieks»

dzēja noderēt par brīdinājumu, pamudināt dramaturgus un teātra darbiniekus uzmanīgāk, paškritiskāk vērtēt savas radošās ieceres. Bet īstenībā kļūda izrādījās diezgan lipīga. To pieļāva arī Rīgas Krievu drāmas teātris, un «Zilā rapsodija» parādījās uz tā skatuves režisora O. Ļebedeva iestudējumā. Nevar teikt, ka režisors, tāpat kā dekorators J. Feoktistovs nebūtu likuši lietā daudz oriģinālas izdomas, lai izrādei piešķirtu lugas nosaukumam atbilstošu, dzidru, it kā muzikālu noskaņu. Bet rezultāts tik un tā ir gauži niecīgs. Saruna par lielu jautājumu, par to, ka mūsdienu jaunatne nevar dzīvot bez cildeniem ideāliem, izrādē neglābjami noslīd līdz pačalošanai par masveida šķiršanos, jo nav ne režisora, ne aktieru spēkos pataisīt par baltu to, kas lugā ir melns.

Šī kļūme sevišķi nepatīkama tāpēc, ka repertuāra plānošanas ziņā Rīgas Krievu drāmas teātris pašlaik ir paraugs, no kura der pamācīties pārējiem republikas teātriem.

1962. gadā žurnālā «Teatr» bija nodaļa «Un jūsu domas?», kurā daudzi režisori, aktieri, dramaturgi, kritiķi un skatītāji atbildēja uz pieciem redakcijas jautājumiem. To jēga — noskaidrot, kādi dramaturgi un kādās lugās visnopietnāk un visinteresantāk risina svarīgākos mūsdienu jautājumus.

Lasot publicētās atbildes, radās iespaids, ka vairums rakstītāju vispirms paskatījušies uz mūsu Krievu drāmas teātra afišu. Visbiežāk nosaukti dramaturgu Arbuzova, Šteina, Simonova vārdi. Par nozīmīgākajām parādībām jaunākajā padomju dramaturģijā izvirzītas tādas lugas kā «Irkutskas stāsts», «Okeāns», «Ceturtais» utt., vārdu sakot, tās, kas ir Rīgas Krievu drāmas teātra repertuāra pamatā.

Šķiet, labākas uzslavas vairs nevajag. Teātrim atliek tikai atbrīvoties no dažādām organizatoriska rakstura kaitēm, līdz minimumam samazināt mākslinieciskо kadru «caurteci», kas traucē izveidot stabilu, noskaņotu ansambli, — tad radošie panākumi augs no gada gadā.

Neatlaidīgs un visumā veiksmīgs padomju dramaturģijas propagandētājs ir arī Jaunatnes teātris. Šai jomā gadiem ilgi krātie nopelni sākuši nest arī reālus, kā saka, taustāmus augļus. Pirmajai vietai republikas teātru pavasara sacensībā drīz sekoja arī diploms Vissavienības jaunatnes teātru skatē. Tādu panākumu atkārtošanās nevar būt nejauša. Tie jo vairāk vērti tādēļ, ka gūti, strādājot grūtos apstākļos, uz šauras un neērtas skatuves.

Mēdz teikt, ka grūtības norūda. Taču ne jau tās ir panākumu kaldinātājas. Izšķiroša loma te, acīm redzot, bijusi lietpratīgai, perspektīvai radošā darba ievirzei. Piemēram, repertuāru šeit plāno ar mērķi vienlaicīgi atrisināt divus uzdevumus — audzināt skatītājus un arī teātra kolektīvu. Abu uzdevumu risināšanai ļoti daudz devusi sistemātiskā sadarbība ar izcilo dramaturgu V. Rozovu. Viņa lugas lieti noder tēla psiholoģiskā veidojuma skaidrības un precizitātes izkopšanai. Toties tā saucamās inscenējuma lugas, kuru Jaunatnes teātra repertuārā nekad nav trūcis, rosina meklēt to formas lakonisma un plaša scēniska skatījuma sintēzi, kad, līdzībā runājot, vienā ūdens pilienā atspoguļojas vesela pasaule. Tieši to nozīmē režisora Imanta Krenberga iecerētais, visai izrādei cauri ejošais konveijers «Kolumba mazdēlu» iestudējumā. Šim tehniskajam atribūtam jākoncentrē izrāde ap darba tēmu kā dominējošo romāna varoņu dzīvē. Un ne režisors, ne butaforiskā tehnika, bet literārā materiāla pretestība dramatizēšanai

te vainojama, ja konveijers virzās gan no skatuves vienas malas uz otru, bet nevis zāles dziļumā — uz skatītāju sirdīm.

Formas ietilpības meklējumi ir viena no visspilgtākajām iezīmēm, kas raksturo teātru radošo darbu visā padomju zemē. Arī mūsu republikā tie kļūst arvien intensīvāki un sazarojas vairākās gultnēs, aptverdami ne tikai režisoru un dekoratoru, bet arī aktieru darbu. Turklāt šie meklējumi neierobežojas vienīgi mūsdienu padomju un ārzemju dramaturģijas interpretācijā, bet iesniedzas arī klasikā.

Spilgts paraugs te ir «Iljas Muromieša» iestudējums. Lielākas koncentrētības un skatuviskās skaidrības dēļ pieccēlienu luga pārvērtusies trīscēlienu izrādē. Daudzās un dažādās darbības vietas ieprojicētas būtībā vienā monumentālā dekoratīvi arhitektoniskā veidojumā, tā vēl vairāk izceļot Raiņa ģeniālā darba idejisko mērķtiecību un viengabalainību, līdztekus iespaidīgi pastiprinot teatrālo izteiksmību.

Savdabīgu pieeju latviešu klasiskās dramaturģijas skatuviskajam tulkojumam meklējis režisors Alfrēds Jaunušans Brigaderes pasaku lugas «Princese Gundega un karalis Brusubārda» iestudējumā Jaunatnes teātrī. Atzīstot, ka režijas iecere te ir dziļa, oriģināla un interesanta, piesardzīgi jāizturas pret mēģinājumiem ar savu režisora skatījumu ne tikai padziļināt, patstāvīgi izskaidrot literāro materiālu, bet arī to papildināt. Katrā ziņā labi ir tas, ka Jaunatnes teātris, lugu atkārtoti uzņemdams repertuārā, nav gājis parasto iepriekšējā iestudējuma atjaunošanas ceļu, bet veidojis jaunu, gluži citu izrādi. Tādēļ pieaicināts tāds viesrežisors, kas nemīl iestaigātas takas.

Arī savā teātrī Alfrēds Jaunušans ir nemiera pilns. Jau «Irkutskas stāstā» viņš pārsteidza skatītājus ar Akadēmiskajam drāmas teātrim neparastu izrādes ārējo veidojumu un dekoratīvo, gandrīz vai stilizēto kori. Par to jau bijis daudz strīdu, kas nav tik viegli izšķirami. Skaidrs bija viens, ka izrādes ārējais «modernisms» nebija īsti saskaņots ar tieši šim teātrim raksturīgo reālpsiholoģisko spēles veidu, pie kā stingri turējās visi galveno lomu tēlotāji.

Tālāki soļi sperti «Man trīsdesmit gadu» iestudējumā. Te izrāde kā atsevišķa, patstāvīga mākslas pasaule akcentēti atšķirta, abstrahēta no konkrētās ikdienas, kurā noris lugas darbība. Šai gadījumā galvenais nosacītības elements bijis dekoratīvais ietērps, kura autors Kārlis Miezītis diezgan daudz kritizēts par to, ka ieskicētā sausi racionālā, dekoratīvā konstrukcija disonē ar izrādes emocionālo kopskaņu. Šai jautājumā var būt dažādas domas, un tas pelna īpašu diskusiju. Taču vienā ziņā pārmetums nepelnīts: dekorācija šeit ir neatņemama visas izrā-

1961./62. g. sezona. Krievu drāmas teātris. B. Ņikiforovs (Otrais pilots), A. Mihailovs (Viņš), V. Bogoļubovs (Diks), D. Bokalovs (Stūrmanis) K. Simonova lugā «Ceturtais»

des ieceres sastāvdaļa. Ja lugu grib iestudēt tā, kā to visai pārliecinoši darījis A. Jaunušans, tad dekorācija savu uzdevumu veic.

Jaunas vēsmas jūtamas arī Žaņa Katlapa režijās. Meklējumi nosacītības virzienā viskrasāk izpaudās satīriskā farsa «Centra uzbrucējs mirs rītausmā» iestudējumā, aptverot ne tikai dekorāciju un darbības izkārtojumu mizanscēnās, bet arī aktieru spēli. Šī viskrasākā atkāpe no Akadēmiskā drāmas teātra ierastā stila bija arī visneveiksmīgākā. Arhitektoniski glezniecīskajiem elementiem un atsevišķos skatos arī aktieru spēles ievirzei pietrūka skaidri apzinātas mērķtiecības, tādēļ iezagās pat tāds nelūgts viesis kā eklektika.

Līdzīgi meklējumi ar dažādām sekmēm notiek visos republikas teātros. Tas ir gluži dabiski. Jaunais, kas reālajā dzīvē aug augumā ik uz soļa, ielaužas arī teātra pasaulē; vispirms dramaturģijā — ar

jaunu tematiku un problemātiku, pēc tam neatlaidīgi meklējot ceļu uz skatuvi, lai jaunajam saturam rastu atbilstošu izpausmes formu.

No šā viedokļa atbalstāmi pat vispārdrošākie jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi, ja vien šie meklējumi neienes idejiskas neskaidrības, neatkāpjas no sociālistiskā reālisma mākslas principiem. Teātru kolektīviem, īpaši režisoriem, jānovēl arvien vairāk drosmes un aktivitātes.

Lai viņu sirdis vienmēr ir dedzīgas, bet — prāts vēss un skatiens skaidrs! Visas labās ieceres pārvērtīsies tukšā formālismā, ja nebūs skaidrības, no kura gala sākt. Vienīgi no dramaturģijas. Skatītājs atzīs visneparastāko risinājumu, ja tas palīdzēs atklāt lugas domu. Vispirms vajadzīga dramaturģija ar dziļu, laikmetīgu saturu un īstiem mūsdienu cilvēkiem. Tieši viņi būs tie, kas gribēs runāt no skatuves jaunā valodā, atklāt sevi ar jaunu izteiksmes līdzekļu palīdzību. Tādas lugas ir. Vajag tās atrast, uzņemt repertuārā un tad drosmīgi doties meklējumu ceļos.

Tad teātra māksla pildīs vēl vienu svarīgu funkciju — pozitīvi stimulēs dramaturģijas attīstību, palīdzēs dramaturģijai labāk un dziļāk atklāt mūsu dzīvē — gan liela mēroga heroiskos darbos, gan parastā ikdienā — tos procesus un parādības, kas visbūtiskāk raksturo mūsdienu padomju cilvēku kā ceļa cirtēju uz jaunu laikmetu, uz komunismu.

Pat kosmiskās orbītās ievirzīts, šis ceļš vienmēr un vispirms iet caur cilvēka, vienkāršā padomju cilvēka sirdi un prātu. Tā ir galvenā trase arī meklējumiem dramaturģijā un skatuves mākslā. Tā ir droša trase, kas nekad neaizved formālisma vai naturālisma dūksnājos.

Līvija Akurātere

TEĀTRIS TURPINA AIZSĀKTĀS TRADĪCIJAS

Brūna zeme un pelēki zilgans plašums. Skatuve ir kļuvusi par logu uz tālu, senu pasauli. Nāk teiksmu varoņi un grandošām, vēju nestām balsīm runā šodienai.

Tāds ir Raiņa Dailes teātra uzvedums «Ilja Muromietis» — izrāde, kuru 1961./62. gada sezonā teātra darba vērtētāji uzņēmuši ar atzinību.

Pēc vairākiem ikdienišķi iemiesotiem iestudējumiem, kas nesasniedza gaidīto nozīmības pakāpi, skatītājs atkal pazīst iemīļoto kolektīvu. Izrādē «Ilja Muromietis» valda tās pašas tradīcijas, kādās veidotas citas Raiņa teiksmaini vēsturisko traģēdiju izrādes — «Uguns un nakts», «Spēlēju, dancoju» — Dailes teātrī. Ilgu gadu desmitu iecerēs un uzvarās teātris ir ne tikai saaudzis ar Tautas dzejnieka Raiņa dramaturģiju. Tas atradis savu noteiktu pieeju viņa darbiem.

Monumentāls lugas galvenās tēmas uztvērums kopējā skatuvisko elementu valodā, ko inscenētāji dāsni papildina ar zalgojošu krāšņumu detaļās.

Tā strādā Eduards Smiļģis kopā ar saviem daiļrades biedriem. Tā veidots arī traģēdijas «Ilja Muromietis» uzvedums.

Kad krievu traģēdiju (kā autors to nosaucis) «Ilja Muromietis» pirmo reizi iestudēja 1928. gadā Nacionālajā teātrī, tā sagādāja maz prieka teātrim un skatītājam. Izrāde neizpelnījās atzinību.

«Tēlojumi iekrīt nepiedienīgā naturālismā, bez konsekventi veidota stila, kādu prasa traģēdijas teiksmainais elements,» rakstīja viens no labvēlīgākajiem recenzentiem. Tālāk tika izteiktas šaubas, vai traģēdija «Ilja Muromietis» vispār teātrim piemērota. «Teiku fantastiskais reālisms, kura mērķis simbols, kas aiz ārējā paver mistiskus tālumus, kur verd tautas likteņa pirmavots, — traģēdijā uzziedējis krāšņā ziedā. Bet

vai šo krāšņumu un, galvenais, aromātu var dzīvu darīt arī teātris — tas cits jautājums.»

Dailes teātris šodien uz šo jautājumu atbildējis pozitīvi. Izrādes skanējumu neapēno nekāda naturalitāte. Pie tam, kaut traģēdijas tālumi un dziļumi pavērti uz skatuves gan tiešā, gan salīdzinošā nozīmē, arī nekā mistiska tur neatrast. Skatuves stāsts ar visu savu teiksmaino krāšņumu un monumentālo pacēlumu gulstas reālistiskās mākslas dziļi izartajā vagā.

Tātad izšķirošā ir daiļrades pieeja, atslēga, ar kuru traģēdijas iestudētāji šodien atslēdza skatuvei proletariāta dzejnieka atstāto mantojumu.

Dzejnieka darbā ietvertās domas vairs nav jāatstāj pusizteiktas. Tās var atšifrēt līdz galam.

Cīņu gaitu pret tautas apspiedējiem novedīs līdz uzvarai pati tauta, tā pratīs saņemt rītu, kad tas nāks. Varoņi ar saviem atsevišķajiem varoņdarbiem spēj tikai modināt cerības uz labāku nākotni, bet, lai pilnīgi uzveiktu ļaunumu, viņiem jāsaplūst kopā ar pašiem ceļamajiem. Lai varoņu spēks būtu visos, lai mērķis būtu vislielākais.

Laiks ir nospodrinājis jebkuru rūsu, jebkuru miglainību no dzejnieka vārdiem. Tie ir kļuvuši par patiesību, ko pierādījusi pati dzīve. Tādēļ traģēdija nevar neskanēt. Teātrim tikai jāpadara tā skatāma. Eduards Smilģis to prot.

Režisores Felicitas Ertneres, asistentu Veltas Krūzes, Luija Šmita, skatuves gleznotāja Ģirta Vilka, komponista Induļa Kalniņa darbs spraigi sakausēts vienam mērķim. Veidojas spilgta izrādes glezna.

Veras priekškars. Zems tonis melodijai. Kūp migla. Caur to lēnām ataust debesis kāvu svītrās. Ņobains akmens tilts liecas pāri skatuvei.

Pamazām patiltē iezīmējas stāvs. Smaga kā pielijusi zeme sāk skanēt balss: «Kur tu radies, bēda, kur tu izcēlies?...»

Līdzīga izmisuma pēdējai pakāpei, kad viss jau izkliegts un izraudāts, bez gala un bez malas ir šī dziesma — sērdieņu un klaušinieku vaids.

Bet tad tai atsaucas cita — pravietiska, noteikta, pārliecinoša:

«Skani, skani, bēda, drīz tai dziesmai gals...» Pāri skatuvei nāk tālu ceļu staigātājs vienmērīgā gaitā, kurai nav gala. Brūns kā zeme — tas gandrīz saplūst kopā ar to, un tomēr viņā ir nerimstoša ritmiska kustība tālāk un tālāk.

Uz skatuves ir sākusi runāt teiksma. Emocionālais iespaids radīts. Tad var nākt pats teiksmu varonis — Ilja Muromietis un risināt savu likteņa stāstu.

Skatuve kļūst gaišāka. Pavīd dzeltenbrūnas zemes tāles, debesu zilgme. Mūzikas skaņas kļūst trauksmainākas. Strauji, apmetnim plīvojot, kāds dodas pie tilta. Varonis? Jā, tas ir viņš.

Gaisma apspīd smaidošu seju, acis, kviešu krāsas matus un bārdu, zaļoksnēju stāvu, spēka pilnas rokas, kurās satverts zobens.

Gatavs tikties ar briesmām, gatavs veikt savu varoņuzdevumu, līksmojošas apņēmības pilns ir atnācis krievu stiprinieks — zemniekdēls.

Eduards Smiļģis ir lielisks mizanscēnu izkārtotājs. Izrādē «Ilja Muromietis» viņš atkal pierāda savu māku, kā, izkārtojot tēlotājus skatuves telpā, ar to vien jau var radīt vajadzīgo iespaidu.

Talkā viņam, kā parasti, nāk mākslinieks — dekorators.

Raiņa «Spēlēju, dancoju» izrādē spēlmanīša — saules meklētāja Tota gaitas dekorāciju izveidē pasvītroja lielas elipsveida kāpnes, kas ietvēra visu skatuvi, tagad traģēdijas «Ilja Muromietis» skatuves izkārtojuma pamatā Ģirts Vilks ir licis citu elementu ar simbolisku nozīmi — tiltu, kas paceļas starp divām klinšu sienām, tiltu, pār kuru jāpāriet katram, lai ietiektos rītdienā. Šis tilts paliek nemainīgs visā izrādes gaitā. Mainās tikai prospekts, apgaismojums, atsevišķi atribūti, kas iezīmē darbības vietu.

Aiz tilta līdz pat apvārsnim paveras saules apspīdētas, kūpošas vagas — kad Ilja tiekas ar Mikulu, laucinieku; pāri tiltam atviz virmojošs zilums — kad varonis dodas Latigoras valstībā; tiltam pāri izaug sniegotas virsotnes — kad viņš seko Svētkalnam.

Šis pats tilts paliek arī kņaza pils ainās Kijevā. Pirmajā mirklī šeit to pagrūtāk ietilpināt, iedomāt. Nav taču redzēts, ka tāds elements būtu kādreiz bijis seno celtņu arhitektūrā! Taču drīz vien arī šajās ainās tilts saaug ar skatuves vidi, dodot vietu mērķtiecīgam darbības izkārtojumam.

Zem šā tilta seguma labi patveras bajāri. No šā tilta nogāžas zelta elka Idaloņas ļodzīgā figūra. Reizēm tajā pakāpjas pats kņazs, lai palūkotos uz leju, uz padotajiem. No tilta priekšas Ilja ar vienu vēzienu noslauka kņaza galminiekus.

Visdziļākajā patiltē veras plaisa, un no tās sāk plūst ārā pelēkbrūni stāvi, satricinot kņaza pils pamatus, šķeļot zvārguļu jautro skanējumu ar savām protesta un vaidu balsīm.

Izrādes noslēgumā kopā ar tiltu saaug Iljas akmens tēls. Varonis nespēj pacelties līdz īstajam mērķim, bet viņa paveiktais darbs gulstas tilta balstos, un pāri tiltam atmirdz rīts, kas nāk. Kas šodien ir atnācis.

1961./62. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. J. Raiņa «Ilja Muromietis». Skats no izrādes

Tā uzvedumā lielās līnijās izpaužas izrādes galvenā doma.

«Iljas Muromieša» varoņi nāk no lielās kaimiņu zemes ar tās nepārskatāmo apvāršņu smaržu, ar citām parašām. Bet ne jau neparastais un etnografiski svešādais, eksotiskais ir tas, kas dominē šajā izrādē. Daudz stiprāk pāri skan kopīgais.

Ar latviešu dzejnieka vārdiem stāstīta krievu teiksma. Ar latviešu mākslinieka acīm uztvertas plašās Krievzemes āres. Divas upes saplūst vienā, un rodas bagāta, spēcīga straume. Teātra mākslinieciskā valoda šeit ir gan savādāka, bet tomēr tuva «Spēlēju, dancoju» un «Uguns un nakts» uzvedumu valodai. Tās veidotāju galvenās rūpes ir bijušas — nemazināt traģēdijas varoņu lielumu, krievu teiksmas vienreizēji poētisko un filozofisko satvaru, bet paust to spēcīgās, pārliecinošās līnijās, skatītājam labi saprotamā formā.

Tāda pati pieeja ir arī aktieru tēlojumam, kas veidots, uzsverot katras lomas pamatkrāsas. Kur nepieciešams, šīs pamatkrāsas atkarībā no apgaismojuma maina savu piesātinājuma pakāpi, dažkārt pāriet arī jaunā tonī, bet nekad nekļūst atšķaidītas, nenoteiktas.

Lieliski sāk izrādi klausinieks — Luijs Šmits. Viņa runātais vārds izteiksmīgi laužas cauri uz skatuves valdošajai krēslai, gulstoties dzirdē smags un neatvairāms. Tajā nav gaudulības, nav žēlošanās. Tajā ir kaut kas vairāk: pārsāpētu sāpju un izmisuma bezgalība.

Tālu ceļu staigātājs — Hermanis Vazdiks — atradis gan īsto soli, gan runas ritmu. Viņš ir vienkāršs, stingrs, neapšaubāms.

Zems, masīvi brutāls ir laupītājs Svilpis-Lupis — Arturs Kalējs. Ar vienu roku atspiedies akmens sienā, viņš sviež vārdus kā akmeņus pār varoņa galvu, bet, sagūstīts un aizvests Kijevā, maina ādu. Te redzam viņu gan viltīgu, gan nožēlojamu, līdzīgu ķēdē piesietam sunim, gan izšķirošos beigt savu dzīvi, lai atgrieztos citā veidā un turpinātu aizsākto — iznīcināt, nomākt, sagandēt.

Svilpja-Lupja meitā Peļkā, kuru tēlo Zigrīda Stungure, viss it kā ņirb un kut. Viņas apkampiens neatvairāms, kā liptin pielīp, kā sūktin iesūcas upura kaklā un plecos.

Mikula, laucinieks — Osvalds Bērziņš — gandrīz vai nekustīgs, zemē ieaudzis. Balss nāk kā maizes un auglības vējš pār apartām tālēm. Viņa runātie vārdi, šķiet, nav apšaubāmi, nav apstrīdami. Tie ir vienkārši un patiesi kā pati zeme.

Svētkalns — Roberts Mustaps — līdzīgs un tomēr citāds. Viņa nekustība vairs nav līdzsvarots miers un stabilitāte, bet gan nospiedošs sastingums. Varenība, kas gulstas kā vāks pāri visam un arī pašam.

Kņazs Vladimirs — Arturs Dimiters — viltīgs, koncentrējies. Galvu negroza, pamet tikai acis pa labi, pa kreisi. Piesardzīgs, tā vien skatās kā visu pareizi novērtēt. Un slavas kārs, alkatīgs. Smaida, kad pieņem godinājumus. Plucina bārdiņu, paceļ uzaci. Lai nāk vēl, lai vēl godina.

Kņaze Apraksija — Milda Klētniece — krāšņa un savaldīga, bet jūtams, kā aiz šā rāmuma gailējas kvēlošu vēlmju uguns, tikpat sarkana kā viņas sarkanais tērps.

Daudzsejains parādās kņaza galms, bet kopā tas pauž vienu īpašību — bajāru un tirgoņu alkatību. Un, lai kā viņi dižotos ar savu varonību, cauri spiežas treknās dzīves ļumīgums. Turpretī ļaudīm no tautas kopīgā īpašība ir atturīga stingrība, kas dara tos radniecīgus gan ar klausinieka, gan tālu ceļu staigātāja simboliskajiem tēliem. Spilgti šī radniecība izjūtama vecajā sulainī — Miervaldī Ozoliņā, aiz kura

akmens cietajiem vaibstiem siltu palu vilni uzbango vienīgi Iljas ierašanās pēc ilgu gadu klaiņojuma.

Tā iezīmīgs kļūst katrs tēls, veidots atšķirīgiem izturētu krāsu triepieniem.

Krievu traģēdijā «Ilja Muromietis» dzejnieks ievedis arī Spīdolas līdzinieci. Tā ir Latigora, Latirjūras, Latirkalnu valdniece. Kā Spīdola viņa savās rokās tur mūžīgo sapņu valsts atslēgas, kā Spīdola viņa zina dzīves attīstības galveno likumu — pārveidoties, saņemt rītu, kad tas nāk, augt un mainīties!

Stājoties varoņa ceļā, Latigora gan aicina Ilju meklēt patvērumu viņas mīlestībā, gan brīdina un rāda īsto mērķi. Veidojot šo lomu, Vija Artmane gudri tuvina savu varoni Spīdolai Latigoras iekšējā cēlumā, bet citādā ziņā ne. Latigorai, kaut arī viņa mainās savā ārējā veidolā, nav tās čūskveidīgās, tūkstošveidīgās dabas, kas Spīdolai. Vijas Artmanes tēlojumā viņa ir kā sidraba stiegra, kas varoni aicina pacelties augšup. Latigorā pašā nav cīņas. Mierīgi viņa raugās dziļi acīs Iljam ar skatienu, kas ir kā pelēki zilganā jūra, kurā šūpojas Latigoras pavadones.

Balti mati kā sniegpārslas. Paceltā roka smalka un reizē spēcīga. Balss kā vijoles dziesma — izlīdzināta, plūstoša.

Aizstāvoties pret Iljas aizdomām, uzbrukumu — «Es tev melnās krūtis pušu pāršķelšu!» — viņa tikai nolaiž roku un, pārkrustojot ar to krūtis, pieskaras sidrabainajam plecam, bet balss skan tikpat mierīgi, vienmērīgi, dziļi:

«Pušu nešķēlis, kā zini, ka man krūtis melnas?»

Kad pēc kāzu nakts Ilja laužas uz Kijevu, cerēdams ar saviem varoņdarbiem celt zemes smagumu, Latigora runā ar viņu nopietni, brīdinoši un tikpat cildeni:

«Rītu saņem, kad nāks rīts, tavs dēls!»

Vienīgi paši pēdējie vārdi ieskanas griezīgi kā bieds, kuru tai nākas izrunāt pret pašas gribu:

«Nesaņemsi rīta, akmens tapsi pats!»

Varbūt taisni ar šo rūpīgo krāsu izvēli, kas atmet visu mazāk svarīgo, aktieru tēlojums Dailes teātra uzvedumā «Ilja Muromietis» spēj pacelties līdz teiksmainam izteiksmīgumam. Pārdomātās, pagausās, tikai nepieciešamības diktētās kustības piešķir varoņu tēliem monumentalitāti.

Turpretī galma ainās viss izbirst vizuļojošā krāsainībā, kustībā, čukstos pa kaktiem. Te nav atsevišķa lieluma. Kņazs un viņa galma

1961./62. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. U. Lieldidžs (Ilja Muromietis) J. Raiņa traģēdijā «Ilja Muromietis»

1961./62. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. J. Filipsons (Vanadznieks), V. Artmane (Latigora), R. Kreicums (Dobriņa), U. Lieldidžs (Ilja Muromietis) J. Raiņa traģēdijā «Ilja Muromietis»

ļaudis veido vienu kopīgu masu, kas kā smags slogs gulstas pāri tautas dzīvei.

Ir vēl viens tēls izrādē, ātrs un straujš, kas kontrastē ar ļeiksmu varoņu nesteidzīgajām, pagausinātajām kustībām. Tas ir Vanadznieks — Iljas un Latigoras dēls. Viņa varonībā un spēkā nav smaguma, bet nav arī nekā sīka — tā to parāda jaunā aktiera Jāņa Filipsona tēlojums (pirmajās uzveduma izrādēs Harijs Liepiņš). Katru žiglo kustību raksturo noteiktība, mērķtiecība. Kad redzam Vanadznieku šaujamies pāri skatuvei vai pavīdam cīnītāju vidū, liekas, ka to nestu spārni, nevis žiglas kājas.

Sarunā ar tēvu viņš sākumā strīdā un sadursmē — rotaļīgs, tad top nopietns, sirsnīgs, bet tomēr uzstājīgs.

«Vai tu dēlu — rītu meklēt negāji?»

Tēvs, atjēdzies, tēvs, atmosties! — sauc katra vārda intonācija.

«Šodien jāmirst man!» — tāds ir Vanadznieka paša likteņa paredzējums. Taču tajā neieskanas ne vēsts no žēlām par sevi. Visas žēlas ir atdotas tēvam Iljam, kurš nespēj pacelties rītdienā.

Uzdevumu veidot pašu Iljas tēlu režisors ir iedalījis vienam no trupas jaunākās paaudzes pārstāvjiem — Uldim Lieldidžam, kurš gan sen vairs nav iesācējs un ir nospēlējis dažu labu nozīmīgu lomu, bet, par kura tālākajām skatuves gaitām domājot, neviens nekad neteiktu — jā, viņa repertuārā katrā ziņā varētu būt Ilja Muromietis.

Tā nav pirmā reize, kad Eduards Smiļģis paver kādam aktierim jaunu tēlojuma jomu, protot ar visa uzveduma izkārtojumu palīdzēt radīt vajadzīgo priekšstatu.

Uldim Lieldidžam — Iljam Muromietim palīgā nāk viss skatuvisko izteiksmes līdzekļu ansamblis.

Rādot Ilju jaunu, režisors it kā iet pret autoru, kas dēvē Ilju par veci. Ilja pats teic — trīsdesmit gadus viņš gulējis aizkrāsnē.

Bet trīsdesmit gadi nav vecums, tas ir tikai pirmā brieduma laiks. Tādēļ Dailes teātra uzvedumā Iljas tēlā izrādes sākumā nav nekā vecīga, viņš nāk kā jauns, cīņai nobriedis, bet svaiguma pilns spēks — tā to rāda uzveduma veidotājs Eduards Smiļģis, un mēs redzam, ka šāds iztulkojums kalpo autoram.

Iljas — Ulda Lieldidža pirmo parādīšanos akcentē gan skatuves izgaismojums, gan muzikālais fons, gan uznāciena pēkšņums.

Brūngani pelēka ir zeme, brūngani pelēks tērpies Ilja — zemniekdēls, bet kaut kas aktiera un režisora (un arī skatuves gleznotāja!) radītajā varoņtēlā atstaro zeltaino saules vizējumu — tas ir matos, smaidā, rokās, kas ceļ zobenu.

Tādējādi tiešām rodas iespaids, ka varonis ataust kā saulīte, modinot cerības sērdieņiem.

Bet tad notikums pēc notikuma nodzēš Iljas pašpārliecināto līksmi. Viņš sagūsta Svilpi-Lupi, aiziet kalpot kņazam Vladimiram Kijevā, iztīra zemi no ienaidniekiem, bet tautas bēdu nasta netop vieglāka.

Uzveduma otrajā daļā tikai reti Iljas — Ulda Lieldidža sejā parādās smaids. Un arī tad acis paliek tikpat izmisušas. Noveco varonis, un vecs, it kā bez prieka kļūst arī viņa varoņspēks. Vientulība. Māc šaubas, kur palicis pareizais ceļš — pazaudētais, pašaizmirstais, neizprastais.

Gan iekšēji, gan ārēji Uldis Lieldidžs parāda Iljas pārvēršanos neaugošā spēkā. Aktiera balss, kas līdz šim varēja izpelnīties ievērību tikai ar tīkamo tembrējumu, šajā lomā kļuvusi daudzveidīgāka. Kur vajadzīgs, tā skan plaši un skaņi, kur vajadzīgs — noslīd dobjā drūmumā, pakļaujoties satura atklāsmei.

Pie kņazes Apraksijas mazās meitiņas zārka, kad Ilja atvadās no bērna, kas vienīgais līdz tam dzīvē iemīlēts ar tēva maigumu, aktiera balss kļūst pavisam neskanīga, kā piesmacis čuksts: «Manu drostiņ...»

Tur, kur aktierim vēl nepietiek meistarības brieduma vai vienkārši fizisko dotumu, lai radītu tēla varenību, talkā atkal nāk režisors — inscenētājs. Kņaza pilī, klausot Iljas rokas mājienam, viss kņaza galminieku bars saplok un nozūd pa skatuves pamalēm. Ir tā, it kā ar vienu vēzienu Ilja būtu visu noslaucījis. Lūk, kāds spēks!

Teātra ieceres realizējušās gandrīz simtprocentīgi. Vienīgi Vanadznieka līdzinieku rindas projekcijā uz skatuves prospekta neklausa uzveduma veidotāju gribai. Tās nerada un nerada vajadzīgo iespaidu, bet paliek izplūdušas un neskaidras. Izrādes pēdējā daļā ir arī zināms atslābums skatos ar Dobriņu, Svētkalnu, varoņiem — Iljas kara biedriem. Salīdzinājumā ar iepriekšējo ainu izteiksmību te nerodas jauns kāpinājums, domas pavērsiens, kas pietiekoši skaidri ievadītu noslēgumu: «Neraud', Ilja, velti nedzīvoji tu...»

Izrādes noslēgums — Vanadznieka nāve un Iljas pārvēršanās akmenī, Latigoras noslēguma vārdi un arī simboliskais šodienas atausums pāri skatuvei nāk kā spēcīgs, bet mazliet atrauts beigu akords, jo pirms tā valdījusi zināma miglainība, kuras laikā skatītājs mazāk dzīvojis līdz, vairāk nogaidījis.

Svarīgajā, daiļrunīgi krāšņajā, paliekošajā izrādes gleznā ieaudušās arī dažas nevajadzīgas detaļas, piemēram, sievas — teicējas (Alma Ābele, Irma Laiva), kas kā kādas teiksmu vārtu sargātājas (vai varbūt likteņdieves) reižu reizēm parādās katrā skatuves pusē.

Taču pieminētajām mazāk intensīvajām epizodēm vai fantāzijas izšķērdībā lieki sniegtajām detaļām nav izšķirējas nozīmes izrādes kopiespaidā. Šis kopiespaids ir līdzvērtīgs dzejnieka rindām. Tajā atdzīvojas teiksmas skaistais, nozīmīgais saturs.

Dailes teātra kolektīvs ir atklājis traģēdijas «Ilja Muromietis» ideju, pierādījis, ka šī traģēdija var kļūt par pamatu spēcīgai izrādei.

Tikai negribētos teikt, ka darbs būtu jāuzskata par izsmeltu. Ar šo Dailes teātra uzvedumu traģēdijas «Ilja Muromietis» skatuves interpretācija varētu tikai sākties. Dailes teātra romantiski pacilātajam lasījumam varētu sekot arī izteiksmē asāks, ja tā varētu teikt, — domu temperamenta ziņā straujāks, piesātinātāks lasījums.

Dailes teātra izrāde ir logs uz tālu, senu pasauli. Šajā logā atspoguļojas Iljas varoņgaitas. Iestudētāju attieksme ir retrospektīva. Skatītājam tiek dota iespēja paraudzīties atpakaļ, pagātnē, kura atainojas simboliskā, teiksmainā tvērumā, atstājot apziņā noklausīto atziņu radīto iespaidu. Bet traģēdijas izvirzīto jautājumu risināšanā vairs no jauna nav jāpiedalās. Tie netiek izšķirti šeit uz vietas. Ir tikai viņu atspoguļojums, stāsts par to, kas kādreiz bijis.

Teika jau tik tiešām ir stāsts par to, kas bijis kādreiz kaut kur aiz laiku laikiem. Tā noteic stāstītāja attieksmi. Un tomēr gribas pieļaut domu, ka traģēdijas uzvedumam varētu būt arī cits risinājums, kur gremdēšanos pasakainajā nomainītu varbūt pat zināms lietišķums, bet toties stāstošās intonācijas vietā rastos aktīva filozofiskās domas risinātāja attieksme konkrētajā izrādes brīdī.

Varbūt tas spētu skatītāju vēl vairāk iesaistīt traģēdijas uzvedumā, vēl vairāk izcelt Raiņa dzejā ietverto domu šķautnes, koncentrētāk pasvītrot šodienīgo.

Bet pagaidām par to nav ko domāt. Ne tuvākajos, ne tālākajos plānos citi republikas teātri nerunā par traģēdijas «Ilja Muromietis» iestudēšanu. Rīgas Krievu drāmas teātris, kas to bija paredzējis uzvest režisora P. Homska vadībā, arī, cik zināms, no šī nodoma atteicies. Tā nu dailinieki ieguvuši ne tikai pateicību par grūtību pārvarēšanu un aizspriedumu laušanu, kas saistījās ar šo dzejnieka darbu, ne tikai atzinību par skaistu izrādi, bet arī bezdiskusiju un bezsacensības stāvokli attiecībā pret pārējiem teātru kolektīviem.

Mākslas dzīves attīstību nosaka nemitīgs aizsniegtā un padarītā pārvērtējums, jaunu atziņu un jaunu pieeju meklējums. Domājot par šo procesu teātrī, liekas, ka par maz uz republikas skatuvēm parādās labākie klasikas darbi. Iznāk tā, ka tie var skatītāju interesēt tikai

sižetiski, un tādējādi, ja pēdējo desmit gadu laikā tos kāds teātris ir rādījis, otram tur nav ko pūlēties un tērēt daiļrades enerģiju.

Taču daiļrades enerģija likumsakarīgi pieaug, jo svarīgākam mērķim to izlieto. Varbūt taisni tādēļ Dailes teātris ir un paliek viens no redzamākajiem republikas mākslinieciskajiem kolektīviem, ka tas laiku pa laikam nebaidās ieguldīt visus savus spēkus Raiņa, Andreja Upīša traģēdiju iestudējumos. Tas prasa teātra labāko spēku koncentrāciju. Līdz ar to aktieriem nav laika iesūnot. Viņu daiļrades ieroči būs vienmēr asināti.

Anda Burtniece

KĀDAS PROBLĒMAS JĀRISINA MŪSU TAUTAS TEĀTRIEM

Ražena bija 1961./62. g. tautas teātru sezona. Skatuves gaismu ieraudzīja 33 jauniestudējumi. Tas liecina, ka darbs tautas teātros neaprimst, ka turpinās cīņa par jaunām radošām uzvarām. Taču, pārskatot sezonas jauniestudējumus tautas teātros un analizējot šo kolektīvu darbu, redzam, ka ir vēl diezgan daudz neatrisinātu problēmu.

Joprojām aktuāli ir organizatoriski jautājumi, kuru sekmīgai nokārtošanai būtu liela nozīme teātru radošajā izaugsmē. Par tiem gan ir daudzkārt runāts un rakstīts, bet liekas, ka nebūs lieki to darīt vēlreiz, lai jo vairāk izceltu tās pozitīvās izmaiņas, kas vērojamas tautas teātros, kur šie jautājumi vismaz daļēji atrisināti.

Šefība. Neapšaubāmi, ka profesionālo teātru šefībai par tautas teātriem ir milzīga nozīme. Tomēr nedrīkst visās tautas teātra neveiksmēs vainot šefus. Bet tā tas daļēji bija ar Jelgavas tautas teātri, kad 1960./61. g. sezonā izvirzījās jautājums par šā teātra pastāvēšanu. Liela daļa vainas tika uzvelta Akadēmiskajam drāmas teātrim — jelgavnieku šefam. Tomēr slikti strādāja paši jelgavnieki. Ja tagad acīm redzami uzlabojies darbs Jelgavas tautas teātrī, tad tas pirmkārt ir kolektīva nopelns, kaut arī Drāmas teātris ļoti daudz tam palīdzēja šajā sezonā. Tas nozīmē: tur, kur ir kārtība pašu mājās, kur noris sistemātisks darbs ar aktieriem, tikai tur šefu palīdzība var dot labus rezultātus. Savukārt ko labu var dot šefu palīdzība, ja tā notiek neregulāri, ja konsultācijām vai lekcijām, ko viņi nolasa tautas teātru aktieriem, ir gadījuma raksturs. Tā ir veltīga laika tērēšana gan vieniem, gan otriem.

Šefības darbs visvairāk vajadzīgs un jūtams tautas teātru studijās. Vietējiem tautas teātru režisoriem dažkārt ir pārāk maza pieredze, un viņi nespēj veikt pilnīgi patstāvīgi jauno kadru sagatavošanas

darbu studijās. Tad talkā nāk profesionālo teātru spēki. Vairākās tautas teātru studijās paputējis darbs tieši tāpēc, ka tas balstījās tikai uz šefu palīdzību. (Tā tas bija gan Cēsu, gan arī Jelgavas tautas teātrī u.c.) Turpretī labi panākumi gūti Ventspils tautas teātrī, kur studijas darbu vadīja galvenokārt tikai paši teātra režisori — Raimonds un Velta Kugrēni. Darbs noritēja plānveidīgi, sistemātiski. Topošie tautas teātra aktieri apguva aktiera meistarības elementus, izkopa runas kultūru. Pamazām režisori viņus iesaistīja arī tautas teātra darbā, sākumā runas koros, vienčēlienos, fragmentos, līdz, studiju pabeidzot, V. Kugrēna ar viņiem iestudēja pirmo daudzcēlienu lugu — H. Cinneres «Kontroldarbu».

Atsākusi darbu arī studija pie Saldus tautas teātra. Šeit ar jaunajiem pašdarbības aktieriem nodarbojas galvenokārt režisore K. Freimane. Lielu palīdzību studijai sniedz Liepājas muzikāli dramatiskā teātra režisori un aktieri, vadot nodarbības un konsultācijas, lasot lekcijas par dažādiem teātra mākslas jautājumiem.

Jelgavas tautas teātris šogad pārkārtoja savu darbu. Iepriekšējos gados piedzīvotā neveiksme ar studiju lika domāt par jaunām iespējām un darba formām. Jelgavnieki vienojās ar šefu — Akadēmisko drāmas teātri, ka izrāžu iestudēšanas laikā pie viņiem sistemātiski brauks kāds no teātra māksliniekiem. Lugas iestudēšana tiks apvienota ar aktieru meistarības tālāku izkopšanu un pilnveidošanu. Tādā veidā Jelgavas tautas teātrī režisors J. Lūsēns, konsultējoties ar LPSR Tautas mākslinieci E. Ezeriņu, iestudēja J. Gruša «Kāzu jubileju».

Otrs ne mazāk svarīgs jautājums ir vietējo sabiedrisko organizāciju un iestāžu atbalsts. Tautas teātru īpatnība ir tā, ka to kolektīvu sastāda dažādos uzņēmumos un iestādēs strādājoši cilvēki, kas ļoti mīl mākslu un savu brīvo laiku labprātīgi ziedo sabiedrības labā. Viņu darbs ir grūts, tas prasa milzīgu pašaizliedzību un uzupurēšanos. Tajā pašā laikā prasības pret tautas teātriem arvien pieaug. Tas jāņem vērā iestāžu un uzņēmumu vadītājiem un jāpalīdz radīt tādus apstākļus, lai darbu iestādē varētu apvienot ar darbu tautas teātrī. Liela loma te ir vietējām vadošajām organizācijām, no kuru nostādnes pret tautas teātriem atkarīga arī pārējo organizāciju nostāja. Spilgts pozitīvs piemērs šajā ziņā ir Stendes tautas teātris. Stendes kultūras nams un it īpaši tautas teātris direktora J. Pudža vadībā ciemata dzīvē ir iekarojis tik nozīmīgu vietu, ka grūti to pārvērtēt. Tas kļuvis par Stendes strādnieku ciemata «dvēseli». Teātra kolektīvs iemantojis cieņu un popularitāti iedzīvotāju vidū. «Bundziniece» Stendē rādīta 17 reizes, «Tā iesākās diena» — 14 reizes (parasti maksimālais izrāžu skaits

stacionārā ir 5—6). Bet tautas teātra darbs te neierobežojas tikai ar izrāžu organizēšanu un iestudēšanu. Teātris veic arī milzīgu audzināšanas darbu iedzīvotāju, īpaši jaunatnes vidū. Tas ir dažādu pasākumu iniciators un organizētājs, ne tikai kultūras nama ietvaros, bet visā ciematā un tā apkārtnē.

Tas cīnās par jauno komunistisko sadzīves normu ieviešanu dzīvē, par jauno tradīciju popularizēšanu un nostiprināšanos. To saprot vietējā vadība un visādi atbalsta tautas teātra darbību. Stendes tautas teātris sniedz izrādes ne tikai stacionārā, bet arī visos apkārtējos tautas namos. Stendeniekus nebaida nomaļi ciemati, mazas skatuvītes, šauras telpas, visur viņi ir gaidīti, mīļi viesi un daudzās vietās pagaidām vienīgie. Bez tam Stendes tautas teātra kolektīvs izbrauc viesizrādēs arī uz citiem Latvijas rajoniem. Tik plašu sabiedrisku darbu Stendes tautas teātra kolektīvs var veikt tikai tāpēc, ka visus tā pasākumus aktīvi atbalsta vietējās partijas organizācijas un citu organizāciju un iestāžu vadība, atbrīvojot aktierus no darba izbraukumu laikā un pat apmaksājot komandējumu izdevumus.

Stendes tautas teātra piemērs rāda, cik liela nozīme var būt tautas teātrim masu sabiedriski politiskās un estētiskās audzināšanas un izglītošanas laukā.

Tā tam vajadzētu būt visur. Diemžēl ir vietas, kur tautas teātri uzskata tikai par peļņas avotu (Rēzekne u.c.), nedomājot par tā patiesajiem mērķiem un uzdevumiem, pilnīgi neinteresējoties par kolektīva dzīvi un vajadzībām.

Tautas teātra goda nosaukums uzliek tā kolektīvam arī lielus pienākumus. Tautas teātriem sezonā jāiestudē 3 līdz 4 lugas, sniedzot noteiktu skaitu izbraukumu izrāžu. Šo uzdevumu veikšanā tautas teātri saskaras ar dažādām grūtībām, no kuru atrisināšanas atkarīga arī izrāžu kvalitāte. Cīņa norisinās par pavisam prozaiskām lietām, sākot ar tērpiem un rekvizītēm un beidzot ar to, ka režisoram pirms izrādes jāskrien pa uzņēmumiem un jālūdz aktierus ātrāk atbrīvot no darba. Ja tas atkārtojas sistemātiski, jācieš visam kolektīvam. Cilvēki, kuriem pietrūkst izturības un enerģijas, sāk pagurt, apsīkst radošais spars. Tas ir viens no iemesliem, kāpēc dažos tautas teātros vērojams atslābums.

Organizatoriskas dabas ir arī jautājums par tautas teātru kadriem — režisoriem un dekoratoriem. Šajā virzienā vēl daudz kas darāms. Tomēr pilnīgi šis jautājums būs atrisināts tikai tad, kad režijas fakultāti beigs grupa jauno režisoru. Ar 1963. g. rudeni, domājams, katrā tautas teātrī jau strādās profesionāls režisors. Pagaidām vairākos

tautas teātros radošais darbs cieš tāpēc, ka nav pastāvīgu režisoru kadru. Tā tas turpinās jau divus gadus Talsu tautas teātrī, grūtības ir arī Madonā, Rēzeknē. Ievērojami palīdzēja šajā sezonā dažu tautas teātru darbā režijas fakultātes studentu prakse, kuras laikā studenti teātros iestudēja pa vienai lugai. Madonas tautas teātrī praktizējās students Pauls Putniņš, Rēzeknē — Jānis Streičs, Cēsīs — Andrejs Migla, Talsos — Ilmārs Sakss. Tas bija ieguvums praktikantiem un reizē tautas teātrī ienesa svaigas strāvas, aktivizējot visu kolektīva darbību. Šā vajadzīgā pasākuma trūkums bija vienīgi tas, ka topošie režisori prakses laikā darbojās pilnīgi patstāvīgi, nesaņemot gandrīz nekādas konsultācijas un norādījumus no fakultātes pedagogiem.

Ne mazāk nozīmīga vieta tautas teātra dzīvē, tā mākslinieciskajā izaugsmē un sev raksturīgā profila izveidē ir māksliniekam dekoratoram. Pretēji tam, ka režisoru kadri pamazām nostiprinās, dekoratoru jautājums vēl ne tuvu nav atrisināts. Profesionāli mākslinieki strādā līdz šim tikai divos tautas teātros: Cēsu tautas teātrī — J. Rozenbergs, Jelgavas tautas teātrī — H. Jakobi (ne pastāvīgi). Tiesa, ir teātri, kur mākslinieka uzdevumus ar atzīstamām sekmēm veic ne profesionāļi, bet cilvēki, kam ir spējas šajā virzienā, kas interesējas par šo mākslas nozari. Tā Rēzeknes tautas teātrī A. Mitela darbs (sevišķi pēdējie uzvedumi) pierāda, ka te ar katru izrādi aug un veidojas mākslinieks. Labi strādā E. Rentovičs Ventspils tautas teātrī. Limbažos, Saldū, Talsos nav pastāvīgu dekoratoru. Arī pārējos tautas teātros nav labāk. Nevar uzskatīt par apmierinošu tādu stāvokli, ja dekorators aprobežojas tikai ar precīzu autora dotās vietas un vides atspoguļojumu uz skatuves. Tas ir bezpersonisks darbs, bez jebkādas dziļākas domas un lugas idejas atspoguļojuma dekorācijā. Lai cik tad interesanta būs režisora iecere un lai cik lieli būs aktieru panākumi, tomēr visai izrādei tiks uzlikts it kā pelēcības un vienveidības zīmogs. Tā diemžēl ir gandrīz visur, izņemot pāris pieminētos teātrus un tās atsevišķās izrādes, kurām skatuves ietērpu darinājuši uzaicināti profesionāli mākslinieki. Tautas teātra mākslinieciskais profils veidosies tikai visciešākajā režisora un dekoratora sadarbībā, tādēļ katrā ziņā jādomā par kadru izvirzīšanu un audzināšanu šajā laukā. Nesaprotama un nepiedodama ir to vadītāju nostāja, kas domā, ka teātrim nav vajadzīgs pastāvīgs mākslinieks dekorators. Tautas teātru uzdevums ir radīt idejiski un mākslinieciski augstvērtīgas izrādes, pateikt mākslā savu vārdu, bet to pilnā mērā varēs panākt tikai tad, kad tautas teātros strādās profesionāli mākslinieki — režisori un dekoratori.

Vispārējais tautas teātru stāvoklis un vēl neatrisinātās organizato-

L. Merkmanis. Dekorācijas mets K. Ļistova muzikālai komēdijai «Sevastopoles valsis»

riskās grūtības rāda, ka tautas teātri pašreiz ceļā uz tālāku pilnveidošanos pārdzīvo zināmu krīzi. Tautas teātru vajadzību un lielo nozīmi šodien nevienam vairs nenāks prātā apstrīdēt. Jārunā tikai par to, kādā virzienā tālāk attīstīsies tautas teātru darbs un mākslinieciskā izaugsme. Pirmie sajūsmas, pacilātības gadi ir pagājuši. Tie deva daudz laba un interesanta tautas teātru dzīvē. Salīdzinājumā ar šodienu, šķiet, toreiz tautas teātru sniegums bija pat spilgtāks. Bet tas ir likumsakarīgi — tautas teātru goda nosaukumu piešķiršana izraisīja vispārēju pacēluma vilni, tas pozitīvi ietekmēja šo kolektīvu darbu. Laiks gāja, darbs neaprima, bet vienā otrā kolektīvā, saskaroties ar grūtībām, daļēji sāka apsīkt lielais entuziasms. Tomēr tagad atslābums vērojams arī tādos kolektīvos, kur darba apstākļi labi. Te ir arī citi iemesli. Tautas teātri kā mākslinieciskas vienības ir nostabilizējušies, bet savu patstāvīgu, atšķirīgu vietu starp pārējiem nav vēl iekarojuši. Tagadējo posmu varētu apzīmēt par atelpas brīdi pirms jauniem ceļa meklējumiem. Vienā otrā teātrī šos meklējumus redzam spilgtākus, šur tur jau vērojamas pazīmes, kas liecina, ka veidojas savdabīgs, interesants kolektīvs. Bet visumā šodien vēl grūti raksturot katru tautas teātri kā atšķirīgu, īpatnēju vienību. Prasības pēc kvalitātes izrādē šodien vēl aprobežojas tikai ar to, lai teātri p a r e i z i saprastu un iespējami pilnvērtīgi atklātu autora ideju un galveno domu. Un pat šī elementārā prasība vēl ne vienmēr un ne visiem pa spēkam. Tāpēc pašreiz nevar atrast spilgtas, vienreizējas izrādes, lielāko daļu šās sezonas iestudējumu klāj pelēcības plīvurs. Tomēr arī šī aina dod pamatu runāt par atsevišķām nosliecēm, par dažām tautas teātros vērojamām kopēja rakstura parādībām. Lai gan gatavošanās ikgadējiem teātru pavasariem ienes radošu rosmi tautas teātros, tomēr tā ir īslaicīga un visu sezonu jūtami neietekmē. Visumā valda pasīva attieksme pret darbu. Dažos kolektīvos pavīd pašapmierinātība. Šī īpašība sevišķi bīstama tautas teātru aktieriem, jo apslāpē meistarības izaugsmi un veicina profesionalizēšanos sliktā nozīmē. Cenšanās līdzināties profesionāliem aktieriem, kopējot un atdarinot viņus, ir visai plaši izplatīta parādība tautas teātru dzīvē. Bet tā nedod nekā cita kā tikai štampus. Vērojot pagājušās sezonas izrādes, gandrīz katrā tautas teātrī var minēt veselu virkni aktieru, kuri piesavinājušies šīs sliktās īpašības (A. Slūtiņa, E. Brūvere, V. Logina, L. Matīsa, E. Leopolds, A. Liepiņš, L. Liepa, A. Sokolovs u. c.). Bet, ja šāda tendence ir gandrīz visam kolektīvam, kas piedalās kādas izrādes veidošanā, tad, protams, par radošu panākumu to nevar uzskatīt, kaut arī ārēji izrāde būtu pieņemamā līmenī. Lai cīnītos pret tautas teātru aktieru «profesionalizāciju», nopietni jāstrādā režisoriem, rūpīgi sekojot aktieru izaug-

smei no lomas uz lomu. Nepietiek ar to, ka aktieris jūtas brīvi uz skatuves, prot kustēties, runāt, pareizi izpildīt režisora norādījumus (diemžēl šodien tautas teātros ir virkne tādu izrāžu, kuras neatbilst pat šīm prasībām). Aktieri, kas ilgāku laiku piedalījušies pašdarbībā un apguvuši skatuviskās iemaņas, pamazām izvirzās par galveno lomu tēlotājiem, bet viņu izaugsme ar to arī apsīkst. Kolektīvs arvien papildinās ar jauniem kadriem, režisora uzmanība tiek pievērsta iesācējiem. Izrāde nedrīkst ciest, jaunie visiem spēkiem jācenšas pacelt līdz kopējam līmenim, bet mēģinājumu skaits tautas teātros ir ierobežots, tāpēc rūpīgs režisora darbs ar visiem tēlotājiem vienmēr nav iespējams. Tā nu iznāk, ka, sasniedzot kopējo teātra līmeni, aktieris pārstāj tālāk augt. Sākas pašplūsmas ceļš, kas pilnīgi pakļauts aktieru personiskajiem ieskatiem un interesēm. Vairums no viņiem turpina meklējumus, taču daļa aprobežojas ar sasniegto, iegrimst pašapmierinātībā. Lai izrāžu iestudēšanas laikā režisoram būtu iespēja domāt arī par aktieru meistarības pilnveidošanu, par individuālu pieeju katra spējām un personībai, par viņu iekšējo spēku atraisīšanu, tautas teātros ir vajadzīgas studijas vai vismaz sistemātiskas nodarbības aktieru meistarības jautājumos. Tas dotu arī iespēju apmācīt jauniesācējus, režisors mēģinājumu laikā varētu strādāt ar visiem vienādi un daudz pilnīgāk veikt savas ieceres realizēšanu uz skatuves. Iestudējot lugas «Kad rūsa plaiksnās» (rež. S. Bukšs) Jelgavas tautas teātrī, «Virējiņa pie vīra» (rež. A. Migla) Cēsu tautas teātrī, «Pacients Nr. 113» (rež. P. Putniņš), «Pasaule plašā» (rež. A. Jauniņš) Madonas tautas teātrī, režisoriem ļoti daudz laika mēģinājumos bija jāveltī darbam ar jauniesācējiem, kas pirmo reizi mina skatuves dēļus. Līdzīgu piemēru tautas teātros ir daudz.

No otras puses var rasties pamatoti iebildumi — tautas teātru kolektīvi nevar nemitīgi nepapildināties, tā ir viņu īpatnība. Arī izrādēs jāiesaista jaunie aktieri. Protams, no tā nekad nevarēs izvairīties, tas arī nav jādara. Gluži otrādi — tautas teātros ir arī tādi piemēri, kur jaunieši, spēlējot starp «vecajiem», ienes svaigumu un atdzīvina pat visu izrādi. Tā bija Saldus tautas teātra izrādē «Meitene ar vasaras raibumiem». Mišas Guseva lomā studijas audzēknis K. Grīnbergs darbojās ar neviltotu tiešumu, mērķtiecīgi pārdomāti, patiesi. Turpretī pārējie tēlotāji — teātra pieredzējušie aktieri «spēlēja teātri» vārda sliktākajā nozīmē. Zojas un Glašas lomu tēlotājas (E. Brūvere un A. Slūtiņa), cenzdamās parādīt «profesionālo» meistarību, «spēlējot publikai», zaudēja ne tikai mēra sajūtu, bet pavisam, šķiet, bija piemirsušas, kāds ir viņu uzdevums. No šādas nepareizas pieejas, it īpaši A. Slūtiņas neveiksmīgā tēlojuma dēļ, cieta visa izrāde, neatklāta palika

1961./62. g. sezona. Madonas tautas teātris. M. Bērziņa (Nastja), L. Kreicbergs (Igors), S. Stojanova-Maķedonska lugā «Pasaule plašā»

autora ideja. Protams, vislielākā atbildība te jāuzņemas lugas režisorei K. Freimanei. Kā var rasties tik kliedzošas pretrunas vienā izrādē? Kā tas var būt, ka K. Freimanes vadītās studijas audzēknis Ķ. Grīnbergs izrādē darbojās patiesi, mērķtiecīgi un pierādīja, ka pašos pamatos aktiera meistarībā viņš ir uz pareiza ceļa, bet turpat blakus pieredzējuši aktieri ir «apauguši ar štampiem» no galvas līdz kājām? Šoreiz, paļaujoties uz aktieru pieredzi un nopelniem, režisore par daudz viņiem uzticējusies, nav pratusi iegrožot viņu rīcību, rezultātā no izrādes uz izrādi aktieru pašapziņa augusi augumā, bet mēģinājumos dotie norādījumi aizmirsušies.

Ļoti pozitīvi vērtējama J. Pudža drosme (Stendes tautas teātrī) uzticēt vienu no galvenajām lomām jaunajam aktierim Gintam Lācim izrādē «Kad rūsa plaiksnās». Neraugoties uz aktiera meistarības trūkumu un citām kļūmēm, G. Lācis Paula Neijas lomā apbrīnojami

spēja iedzīvoties dotajā situācijā, aktīvi reaģējot uz katru notikumu, vienmēr skaidri parādot savu attieksmi pret pārējiem. Te, protams, pamatā ir katra cilvēka talants, bet, lai tam būtu labvēlīga augsne turpmākajam plaukumam, nepieciešama rūpīga režisora roka. Ar to gribējās parādīt, ka jaunos aktierus var un vajag iesaistīt darbā, bet tas jādara ar mēru un apdomu, pa vienam vai diviem (jau daudz) katrā izrādē. Labāk ir izmantot ventspilnieku pieredzi. Viņi ar studistiem sagatavo jauniešu lugas. Tādējādi necieš kopējais izrāžu līmenis un režisors var veltīt visiem vienādu uzmanību.

Ja režisors neprot strādāt ar aktieriem sistemātiski mēģinājumu laikā un arī pēc pirmizrādes, tad daudzos gadījumos labi iesāktais darbs no izrādes uz izrādi nevis nostiprinās, bet, tieši otrādi, slīd uz leju. Tas negatīvais, kas lugas pieņemšanā bija tikai iedīglī un ko viegli varēja izlabot, netiek vis izlabots, bet progresē tik spēcīgi, ka ar laiku pat izmaina un izkropļo autora ideju. Tādos gadījumos zeļ un plaukst štampi, aktieri spēlē, cik jaudas, izpatikdami publikas sliktajai gaumei, pat aizmirsdami (droši vien sākumā viņiem tas nebija pietiekami noskaidrots) tēla rakstura īpatnības un tiešo uzdevumu. Tāds stāvoklis bija Bauskas tautas teātrī ar izrādi «Bundziniece» (rež. V. Rozenberga). Šīs lugas pieņemšana liecināja, ka režisore ir nopietni strādājusi, pareizi izpratusi gan ideju, gan konkrētos tēlu uzdevumus. Darbs bija ievirzīts pareizi, komisija atzina, ka izrādi var pieņemt, bet aizrādīja uz virkni trūkumu, kuri līdz pirmizrādei (arī pēc tam turpinot darbu) būtu jānovērš. Pieņemšanas brīdī izrāde vēl nebija gatava. Tā ir viena no tautas teātros parastām parādībām, gan izskaužama nākotnē. Zinot darba specifiku un citas grūtības tautas teātros, izrādes dažkārt pieņem ar mazu avansu, ievērojot noteikumu, ka darbam jābūt pareizi ievirzītam, bez būtiskām kļūdām autora idejas un domas atklāsmē. Sīkākie trūkumi tiek novērsti līdz pirmizrādei. Arī Bauskas tautas teātrī bija tāda situācija. Tomēr izrādījās, ka ne režisore, ne atsevišķu lomu (Krugļika, Mika Stavinska, Tuzikovas) tēlotāji nebija īsti sapratuši komisijas aizrādījumus, kļūdas ne tik vien nebija novērstas, bet pat vēl padziļinātas. Rezultātā visu «Bundzinieces» izrādi (izņemot Nilas Snižko lomas tēlotāju V. Roni) nevarēja uzskatīt par šā teātra radošu panākumu. Ja mēģinājuma laikā labi uzsāktais un ievirzītais režisora darbs pēc pirmizrādes netiek turpināts un nostiprināts, rodas štampi aktieru tēlojumā. Režisori, kas ir sapratuši lipīgās «štampu slimības» bīstamību, cenšas cīnīties pret to dienu no dienas, izrādi no izrādes. Cīņa ir grūta un ne vienmēr uzreiz dod jūtamus rezultātus. Tomēr tā ir nepieciešama, ja režisors grib panākt pilnīgu

aktiera radošo spēku atraisītību un savdabīga mākslinieciska kolektīva veidošanos. Un tiešām, pavērojot labāko tautas teātru kolektīvu sasniegumu, jāsecina, ka tajos notiek sistemātisks, rūpīgs darbs arī pēc pirmizrādēm. Tas ir viens no pirmajiem priekšnoteikumiem, kas nepieciešams, lai jau šodien atsevišķos tautas teātros varētu sākt saskatīt pirmās atšķirīgās pazīmes.

Varētu minēt divus tautas teātrus, kuros spilgtāk izpaužas sava mākslinieciskā seja. Tas ir Madonas tautas teātris un Limbažu tautas teātris. Arī te vēl viss ir veidošanās un tapšanas stadijā, bet tomēr darbā vērojams jau savs virziens. Kaut arī madonieši strādājuši kādu laiku bez profesionāla režisora (te gan jāpiebilst, ka milzīgu palīdzību viņiem ir sniegusi Latvijas PSR Nopelniem bagātā māksliniece L. Baumane) un A. Jauniņš ir vēl tikai iesācējs režijas laukā, tomēr kolektīvā izveidojusies veselīga, pareiza attieksme pret darbu. No izrādes uz izrādi vērojama aktieru izaugsme, iedziļinoties lomas materiālā un pilnveidojot savu meistarību. Raksturīgs piemērs te ir S. Stojanova-Maķedonska lugas «Pasaule plašā» izrāde, kas «neapauga» ar sīkiem sadzīves elementiem, štampiem u. c. negatīvām parādībām, bet ar katru reizi kļuva skaidrāka, vienkāršāka, lakoniskāka un, protams, iedarbīgāka, kaut arī literārais materiāls ir vājš. Madonieši strādā (ja varētu jau tagad apzīmēt) reālpsiholoģiskajā virzienā. Te viss dibināts uz tēlu psiholoģijas dziļu analīzi un atklāsmi, neiegrimstot sīkumos, tajā pašā laikā ļoti konkrēti, lakoniski raksturojot vidi, apstākļus un darbojošās personas. No izrādes un aktieru tēlojuma uz skatītāju runā liela izjusta un pārdzīvota patiesība.

Spraigs darbs noris arī Limbažu tautas teātrī. Jaunā, talantīgā režisora D. Vanaga ieceres ir plašas un interesantas. Režisoru saista trauksmainais, heroiskais, kas varētu cilvēku pacelt pāri ikdienai, likt dziļāk saprast un novērtēt dzīves skaistumu, cilvēka nozīmi un lielumu, parādīt padomju cilvēka varonību un pašaizliedzību. Tas izpaužas režisora tieksmē radīt plaša vēriena inscenējumus, pievēršot lielu nozīmi izrādes ārējam ietērpam. Protams, te vēl nav un nevar būt runas par kādu izveidojušos, pabeigtu virzienu. D. Vanags ir pilns radošas rosmes. Bet savu ieceru realizēšanā viņš vēl ļoti bieži kļūdās, ļoti bieži neatrod konkrētas iespējas un materiālu, lai tās iedzīvinātu uz skatuves. Tomēr viņa vadītajā kolektīvā jūtama radošu meklējumu atmosfēra. Darbā ar aktieri D. Vanags prasa vienkāršību, kas būtu dziļi psiholoģiski motivēta un balstītos uz iekšēju pārdzīvojumu. Taču D. Vanags ne vienmēr spēj savu prasību piepildīt īstenībā. Par to liecina arī lugas «Visiem rozes dārzā ziedi...» iestudējums Limbažu tautas teātrī. Šis

darbs it kā apvienoja sevī tos meklējumu ceļus, pa kuriem cenšas iet D. Vanags. Tomēr režisora ieceres neguva pilnvērtīgu iedzīvinājumu uz skatuves. Iemesli ir daudzi un dažādi. To novēršana prasa laiku un rūpīgu darbu. Galvenais priekšnoteikums ieceru piepildījumam ir aktieris. Tas ir materiāls, no kura režisors veido izrādi. Limbažu tautas teātrī materiāls ir, bet diemžēl vēl pagaidām tādā stāvoklī, ka atklāt lugas «Visiem rozes dārzā ziedi...» idejiskās vērtības tam nav pa spēkam (tas attiecas uz Helēnas, Reiņa Apenāja, Zentas un arī Ģirta lomu tēlotājiem). Režisora prasību pēc vienkāršības un skaidrības, kas būtu piepildīta ar dziļu iekšēju pārdzīvojumu un paceltu šos tēlus līdz vispārinājumam, parādot viņu varonību, drosmi, patriotismu, minēto lomu tēlotāji nespēja veikt. Liela daļa vainas meklējama pašos aktieros. Rutīna padara neizteiksmīgus un pelēkus gan aktieri, gan izrādi. Bet Limbažu tautas teātra kolektīvs un režisors ir izpratuši savus trūkumus un kopējā darbā vēršas pret visu, kas ierobežo aktiera radošo spēku pilnīgu atklāsmi.

Plaši šīs kaites izplatītas daudzos citos tautas teātru kolektīvos. Ir izrādes, kurās ar «neapbruņotu» aci var saskatīt visu negatīvo, kas raksturo sliktu pašdarbību: štampus, spēlēšanu uz publiku, sevis izcelšanu, kopēja ansambļa, saliedētības un mērķtiecības trūkumu. Spilgts piemērs tam lugas «Kad rūsa plaiksnās» izrāde Jelgavas tautas teātrī. Ir arī tādas izrādes, kur šīs pazīmes ar «rūpīgu» režisora roku tiek maskētas, bet tāpēc jau tās nav mazāk bīstamas. Tāda ir M. Stehlika lugas «Lauku mīlas stāsts» izrāde Jelgavas tautas teātrī.

Pavirši vērtējot, izrāde liekas interesanta (te gan sižeta nopelns liels), pat līdzinās profesionālai. Un tomēr līdz beigām neglābj interesantais sižets un saistošā intriga, darbība uz skatuves sāk garlaikot, gribas, lai viss ātrāk beigtos. «Lauku mīlas stāsts» ir situāciju un raksturu komēdija, kas balstās gan uz situāciju komismu, gan uz savdabīgu raksturu izveidi. Jelgavas teātra izrādē redzam tikai speciāli meklētu sevišķi akcentētu komismu gan situācijās, gan raksturos. Domājot par šo izrādi, grūti pateikt, par ko tā stāstīja, pret ko vērsās, ko aizstāvēja. Labākajā gadījumā paliek prātā atsevišķi smieklīgi momenti un aktieru izdarības.

Pēc savas idejiskās virzības izrādē «Lauku mīlas stāsts» nav ne galveno, ne maznozīmīgāko vietu, rodas jautājums, kāpēc vispār luga ir iestudēta. Ārējās izdarības kļuvušas par lētu līdzekli publikas smīdināšanai. Bet komēdiju varoņi nedrīkst pārtraukt dzīvo saikni ar apkārtni, nedrīkst pārkāpt raksturu loģiku, pretējā gadījumā darbs zaudē mērķtiecību un idejisko skaidrību. Piemēram, ko nozīmē «Lauku mīlas

1961./62. g. sezona. Ā. Alunāna Jelgavas tautas teātris. O. Vidžis (barons), L. Matisa (Milēna) M. Stehlika lugā «Lauku mīlas stāsts»

stāstā» tēvoča Jakuba tēls? Kāds viņa uzdevums, kāpēc autoram tas ir bijis vajadzīgs, kas tas par cilvēku?

Noskatoties izrādi, var domāt, ka šis tēls radīts vienīgi tāpēc, lai skatītājam parādītu: ir tāds komisks vecītis, kas visādi cenšas smīdināt publiku, gan krekšķinot (zaudējot jebkuru mēra sajūtu), gan citādi vēršot uz sevi uzmanību. To pašu varētu teikt par virkni citu tēlotāju. Pozitīvo lomu tēlotāji izrādē ir tik bāli un neizteiksmīgi, ka nekādā ziņā nevar dot jūtamu pretsparu tam negatīvo pārstāvju pulkam, ko autors lugā izsmej.

Lugā parādīti budži, mantkārīgi, akli savā naidā pret jauno sociālistisko iekārtu, aprobežoti, zemiski cilvēki. Pret viņiem tad būtu jāvērš atmaskojošās satīras spēks. Barons un kapteinis palīdz spilgtāk atklāt šo deģenerējušos budžu būtību. Režisors J. Lūsēns gluži pretēji akcen-

tējis barona un kapteiņa izdarības, it īpaši kapteini padarot par padevīgu, nožēlojamu un smieklīgu cilvēciņu. Tā izrādes centrā izvirzās kapteiņa un barona tēli. Viņu smieklīgās izdarības vairs nekalpo kopējās idejas atklāsmei — asai satīrai pret tautas ienaidniekiem budžiem. Te redzam vienkārši pašmērķīgu tīksminošanos par savu varoņu komismu, muļķību un aprobežotību. Ja satīra izrādē vērstos pret tiem, kam tā domāta, tad neliktos piedauzīgas un neestētiskas vairākas «bīstamas» vietas lugā, kas tagad liecina vienīgi par sliktu gaumi.

Tas viss liek secināt, ka Jelgavas tautas teātrī nekādu savdabīgu šim kolektīvam raksturīgu īpatnību vēl nav. Ir gan novērojama viena kopēja izskaužama parādība — «profesionalizēšanās». Te var minēt veselu virkni aktieru, turklāt teātra vadošo aktieru, kuri visās lomās parāda vienīgi paši sevi. Mainās gan attēlojamo personu vārdi, bet cilvēku būtība paliek viena un tā pati. Taču, veikdami savus uzdevumus pašdarbības aktieriem pieņemamā līmenī, viņi visumā atstāj apmierinošu iespaidu (pat labu, it sevišķi tādam, kas skatās pirmo reizi) un liek maldīgi domāt, ka viss ir kārtībā. Turpmākajā darbā Jelgavas tautas teātra režisoram jācenšas izskaust «solo — spēlēšanu uz publiku», aktierim jādomā nevis tikai par to, kā nospēlēt savu lomu, bet arī par to, kādu domu autors ar to gribējis paust un kādēļ.

Viens no organizatoriski spēcīgākajiem ir Ventspils tautas teātris, ko vada talantīgais režisors R. Kugrēns. Daudz palīdz viņam šajā darbā V. Kugrēna. Bet arī te vēl nevar runāt par nobriedušu, izveidojušos mākslinieciski kolektīvu. Sava ceļa meklējumi jo spilgti izpaužas paša R. Kugrēna darbā. Tomēr līdzekļi, kādiem panākt ieceres piepildījumu uz skatuves, R. Kugrēnam ne vienmēr ir skaidri. Par to liecināja V. Miļūna lugas «Kaijas pavada» izrāde. Vēlēdamies piešķirt izrādei poētiskumu un romantismu, viņš iekļāva tajā nepiemērotu mūziku un dziesmas un ar sadzīves lugai nepiemērotiem patētikas un romantisma elementiem izjauca vienoto stilu, traucējot pat darbības loģisko attīstību.

Viena mākslinieka izaugsmes ceļš nav vienkāršs, bet veselam kolektīvam tas ir vēl sarežģītāks. Tādēļ katra radoša, svaiga doma, katrs meklējums, kas liecina par to, ka šis grūtais izaugsmes ceļš ir uzsākts, neatlaidīgi, pacietīgi jāturpina. Tādēļ jo lielāks prieks par tiem kolektīviem, kuros vērojami jau zināmi panākumi šajā laukā, kuros parādās tas skaistākais un labākais, kas piemīt pašdarbības teātra mākslai. Tā ir lielā aizrautība, mākslas mīlestība, kas liek cilvēkiem, nerēķinoties ar grūtībām, ziedot brīvo laiku teātrim. Tā ir patiesība, neviltota sir-

1961./62. g. sezona. Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. V. Sneidere (Redžina) L. Helmanes lugā «Lapsēni»

1961./62. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. J. Vītoliņš (Uģis Sperliņš) Z. Skujiņa romāna «Kolumba mazdēli» dramatizējumā

snība, svaigums, skatuvisks tiešums, kas dziļi saviļņo simtiem tūkstošu skatītāju sirdis.

Gandarījumu par šādu mākslu izjuta tie, kas skatījās A. Uspenska «Meiteni ar vasaras raibumiem» Rēzeknes tautas teātrī (režisors Nopelniem bagātais kultūras darbinieks A. Varslavāns) un A. Parnisa «Afrodītes salu» Apgabala virsnieku nama tautas teātrī (režisors Nopelniem bagātais mākslas darbinieks I. Cisers).

Kaut arī Rēzeknes tautas teātrī «Meitene ar vasaras raibumiem» savā ziņā ir izņēmums un pārējie šā teātra iestudējumi ne latviešu, ne krievu trupā nesasniedz tādu līmeni, tomēr gribas atzīmēt to kā labu paraugu, kas apvieno sevī tās īpašības, pēc kurām vajadzētu tiekties pārējiem tautas teātriem viņu radošajā darbā.

Rēzekniešu izrāde «Meitene ar vasaras raibumiem» apliecina, ka tās veidotāji — režisors A. Varslavāns, dekorators A. Mitels un aktieri ir iedziļinājušies autora domu un ideju pasaulē, pilnīgi atklājot tās arī skatītājiem. A. Uspenska komēdija nepretendē uz dziļām problēmām, lieliem vispārinājumiem, to pat varētu nosaukt par sīku sadzīves tipa ludziņu ar mūsu dramaturģijā sastopamām standartveidīgi risinātām problēmām par padomju cilvēka goda jūtām, pienākuma apziņu pret darbu un sabiedrību, par cīņu pret birokrātismu un ierāvējiem. Un tomēr rēzekniešu izrāde apliecināja, ka visiem zināmas, daudzkārt cilātas problēmas nebūt nav standartveidīgas, ka par tām var un vajag runāt, tikai tas jāpasaka nozīmīgi, svaigi, ar īstu ieinteresētību par sakāmo, ar sirds siltumu. Rēzekniešiem tas arī izdevās. «Meitene ar vasaras raibumiem» skanēja kā saulaina, liriska komēdija. Simtkārt taisnība rēzekniešiem un nevis saldeniekiem, kas iestudēja šo pašu komēdiju gandrīz kā satīrisku, kariķējot turpat vai visus lugas tēlus un izceļot nevis gaišo, optimistisko noskaņu, bet gan to slikto, kas sastopams vēl mūsu dzīvē un par ko runā lugas autors. Rēzeknieši izvairījās no jebkādas krāsu sabiezināšanas pat tādiem tēliem, kuri varētu uz to mudināt, kā, piemēram, Zoja un Rubcovs. Tas nenozīmē, ka izrādē būtu notušētas negatīvās parādības, pret kurām vēršas autors. Tā nav, tikai pirmajā plānā režisors ir izvirzījis dzīvi apliecinošo, šodienīgo noskaņu, ko būtībā pauž gandrīz katrs izrādes tēls, bet it sevišķi Glaša — V. Francuzēviča, Aleksejs — L. Linarts un Miša — R. Sandors.

Visa izrāde skan kā gaišs, tīrs, caurspīdīgs pavasara rīts, kas modina cilvēkā dziļu prieku un gandarījuma izjūtu par to, ka viņu sagaida bagāta, skaista diena. Sādu attieksmi rēzekniešu izrādē izraisa viss — gan dekoratīvais noformējums, kas veidots ar labu gaumi siltos, reizē modernos toņos, radot mājīgu, gaišu iespaidu, gan galvenokārt

1961./ 62. g. sezona. Rēzeknes tautas teātris. V. Francuzēviča (Glaša), L. Linarts (Aleksejs) A. Uspenska lugā «Meitene ar vasaras raibumiem»

aktieru patiesais, izjustais tēlojums. Režisoram A. Varslavānam ļoti laimējies, iedalot lomas atbilstošiem tēlotājiem. Tas ir grūts uzdevums, un daudzkārt tautas teātros, kur aktieriem vēl ir zems meistarības līmenis, nepareizs lomu sadalījums nodara lielu ļaunumu visai izrādei. V. Francuzēvičas Glaša, meitene ar vasaras raibumiem, ir vienkārša, ļoti sirsnīga. Attiecībās pret mājniekiem (vīru, sākumā draugu, vīramāti), kaut būdama kautrīga, ar īstu takta izjūtu apveltīta, viņa tomēr prot aizstāvēt savas intereses ar lielu neatlaidību. V. Francuzēvičas Glašai ir aktīva attieksme pret visu, kas notiek apkārt. Ar vienu skatienu vai kustību meitene parāda savu nostāju, ar neatslābstošu interesi liek sekot visam, ko tā dara un domā. Domāt uz skatuves prot retais no tautas teātra aktieriem. Piepildīt katru pauzi ar iekšēju piesātinātu saturu nav viegli, tas prasa rūpīgu iedziļināšanos tēla psiholoģijā un pilnīgu saplūšanu ar to. Rēzeknes tautas teātrī režisors A. Varslavāns izrādē «Meitene ar vasaras raibumiem» vadīja aktierus tieši šajā virzienā — pa tēlu psiholoģijas atklāsmes ceļu. Sekmes ir labas. Aktiera doma neapsīkst un nepārtrūkst līdz ar izteikto vārdu, bet turpina dzī-

vot vēl intensīvāk, spraigāk. Lai ko arī dara V. Francuzēviča Glaša, skatītāji vienmēr patur viņu acīs, jo tas ir cilvēks, kas dzīvo, jūt, priecājas, kam reizēm arī sāp, kas domā un liek domāt un izjust arī skatītājam, cik nozīmīgs un svarīgs ir viss, par ko cīnās un ko aizstāv šī mazā, sirsnīgā meitene ar vasaras raibumiem uz strupā deguntiņa.

Patiesība, kas izriet no tēlu raksturiem un stingras loģiskās secības darbībā, patiesība bez uzspēles runā no Rēzeknes tautas teātra izrādes «Meitene ar vasaras raibumiem». Lakoniski, skaidri pateikta autora doma — tas ir režisora A. Varslavāna un aktieru nopelns.

Tas pats sakāms par «Afrodītes salu» Apgabala virsnieku nama tautas teātrī, tikai te vēl pievienojas aktieru profesionālais briedums (šoreiz labā nozīmē), kas dod iespēju kolektīvam veikt tik sarežģītus uzdevumus. Te vērojama jau diezgan augsta skatuviskā kultūra un aktieru meistarība. Tas ir ilgstoša, rūpīga, neatlaidīga darba rezultāts, ko kolektīvs veicis sava režisora Nopelniem bagātā mākslas darbinieka I. Cisera vadībā.

*

Šās sezonas darba apskats tautas teātros rāda, ka tajos vēl arvien ir daudz sasāpējušu, nenokārtotu jautājumu, ka tautas teātru mākslinieciski idejiskais līmenis ar retiem izņēmumiem nav vēl jūtami audzis. Galvenais uzdevums pašreiz ir un paliek cīnīties par tautas teātru kolektīvu tālāku nostiprināšanu un to mākslinieciskā līmeņa celšanu. Tautas teātriem jākļūst par īstiem masu estētiskās un idejiskās audzināšanas centriem, ap kuriem arvien ciešāk pulcētos visplašākā skatītāju saime arī no visattālākajiem un nomaļākajiem lauku rajoniem, kā tas jau ir Stendes tautas teātrī.

Natalija Smirnova

IEROČI — LELLES, MĒRĶIS — MIERS!

pcerējums veltīts Latvijas PSR Valsts leļļu teātrim. Tajā nebūs nosauktas visas tās lugas, kas uzvestas teātra pastāvēšanas gados, nebūs minēti visu šo izrāžu veidotāju vārdi. Jūs tajā neatradīsiet ne vēsturisku aprakstu, ne arī kritisku pārskatu par teātra pēdējās sezonas repertuāru. Bet, ja jums kaut uz mirkli izdosies saklausīt šā teātra pulsu, ja jums izdosies iemīlēt to, kas veido tā būtisko kodolu, — drosmīgu fantāzijas lidojumu, tieksmi būt laikmetīgam, novatoriskam, tad es varēšu uzskatīt savu uzdevumu par izpildītu.

Jūs vēlāk sapratīsiet, kādēļ stāstījums sākts it kā no otra gala un nevis parastajā secībā — no teātra dzimšanas un jaunības gadiem līdz daiļrades briedumam.

Sākšu ar 1962. gadu. Jūnijs. Varšava. Te organizēts Starptautiskais leļļu un marionešu teātru festivāls. Uzaicināti piedalīties labākie Eiropas leļļu teātru kolektīvi, kas jau ieguvuši starptautisku slavu.

Pusotra simta padomju leļļu teātru pārstāv Vissavienības leļļu teātru festivāla (1962. g. janvāris — maijs) uzvarētājs. Šā kolektīva locekļi nēsā mazu, vienkāršu nozīmīti ar cilvēciņu micītē un trim burtiem, kurus šodien pazīst jau visā pasaulē, — VLT. Šis teātris ieradās Varšavā kā varenās padomju valsts daudznāciju mākslas pārstāvis, lai piedalītos radošā sacensībā ar jau pazīstamiem teātriem, kas pēdējos gados līdz ar Padomju Savienības kolektīviem bija ieguvuši visas zelta un sudraba medaļas, visas starptautisko festivālu pirmās godalgas, — ar Rumānijas, Polijas, Bulgārijas, Ungārijas leļļu teātriem.

Festivāla dienās Varšavā notika arī UNIMA (Starptautiskās lellinieku savienības) astotais kongress. Tas pulcināja no visām malām vie-

nas profesijas ļaudis, lai apspriestu problēmas, kas saistītas ar leļļu mākslas un citu mākslu — teātra, kino, televīzijas — savstarpējo sakarību.

Daudzi no viņiem sastapās kā veci un labi paziņas. Visus šos cilvēkus vienoja kopējs mērķis — audzināt jauno paaudzi humānisma un godīguma, draudzības un internacionālas solidaritātes garā.

Divdesmit viena teātra divdesmit piecas izrādes, kas tika parādītas festivāla desmit dienās, vēl lieku reizi apstiprināja, ka Eiropas lellinieku devīze — «strādāt mieram un laimīgai nākotnei», devīze, kas dzimusi četrdesmitajos gados hitleriešu jūgā smokošās Prāgas pagrabos, degošās Varšavas pelnos, Osvencimas dūmos, aiz Vācijas, Francijas, Grieķijas, Bulgārijas koncentrācijas nometņu dzeloņstieplēm, devīze, kas kļuvusi tuva visiem godīgiem lelliniekiem, — ir dzīva, tā mīt visu to cilvēku sirdīs, kas ar asinīm pierādījuši savu uzticību cilvēces labākajiem ideāliem, tā mīt arī to jauno lellinieku sirdīs, kas godam saņēmuši šo dārgo stafeti.

Desmit dienas teātri demonstrēja savu meistarību, savu gatavību cīnīties par cilvēka sirdi, prātu, gribu, par viņa apziņīgumu. Varšavas festivālā nebija zelta un sudraba medaļu, nebija prēmiju. Varbūt tas izskaidrojams ar to jau iepriekš zināmo faktu, ka sociālistisko valstu leļļu teātri guvuši jūtamu pārsvaru, kas arvien vairāk izpaužas starptautiskajos forumos un konkursos.

Mēs gan ne vienreiz vien esam sajūsminājušies par talantīgajiem leļļu estrādes priekšnesumiem, kas populāri daudzās kapitālistiskajās zemēs. Mēs labi pazīstam franču Iva Žoli, Andrē Taona, Žana Lu Tamporala, vācieša Albrehta Rozera, angļa Džona Raita vārdus. Mēs ar cieņu vienmēr atceramies, ka pirmo leļļu izrādi Ivs Žoli sarīkoja vācu koncentrācijas nometnē, ar pateicību atceramies cilvēcisko un augsti idejisko A. Rozera mākslu. Pārcilājot atmiņā leļļu mākslas bagātās biogrāfijas faktus, neviļus apstājamies pie 1945. gada, kad Lusjēns Karons — franču leļļu mākslinieks — uzrakstīja lugu bērniem par pretošanās kustību un nosauca to — «Giņjola F.F.I.». Uz izrādi ieradās pieaugušie. Atskanot pirmajām «Marseljēzas» taktīm, visa zāle kopā ar lugas varoņiem piecēlās kājās un dziedāja līdz.

Franču leļļu teātra māksliniekiem netrūkst talanta, drosmes, fantāzijas, temperamenta. Liktenis nav bijis skops šajā ziņā arī pret angļu lelliniekiem — Džonu Baslu un Ennu Hogarti, kas izveidojuši lielisku mazu teātri un populāros varoņus — ēzelīti Mafinu un viņa draugus. Tie pārceļojuši no skatuves dēļiem arī uz jautrām bērnu grāmatiņām un jocīgām televīzijas pārraidēm.

Bet franču, angļu un visiem pārējiem kapitālistisko valstu lelliniekiem nav ne līdzekļu, ne arī iespējas organizēt lielus, mūsdienīgus leļļu teātrus.

Toties sociālistiskajās zemēs, arī tur, kur agrāk nebija nekādu leļļu mākslas tradīciju, līdz ar jaunās sociālistiskās kultūras izaugsmi, pateicoties valsts milzīgajam materiālajam un, protams, arī morālajam atbalstam, 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā izveidojās un strauji attīstījās augsti profesionāli leļļu teātru kolektīvi. Tā tas bija Bulgārijā, Rumānijā un Ungārijā. Jaunā attīstības stadijā iegāja Čehoslovakijas un Polijas leļļu teātri, kā valsts teātri kļūdami par nacionālās kultūras tempļiem, par bērnu pirmo estētisko skolu.

Rezultāti bija iepriecinoši. Atkal, tāpat kā iepriekšējos starptautiskajos festivālos, priekšgalā atradās sociālistisko valstu talantīgie kolektīvi, kas ne bez pamata uzskata sevi par padomju leļļu mākslas meistaru skolniekiem.

Reti kāds vairs šodien atceras, kā Tēvijas kara dienās tālā padomjzemes aizmugurē, netālu no Taškentas, kur dzīvoja poļu kareivju bērni, izveidojās mazs leļļu teātris. Tā radītāja bija Janina Staņislavska. Teātri nosauca par «Ļaļku». Tagad tas ir kļuvis par poļu tautas nacionālo lepnumu. Tā vadītājs Jans Viļkovskis un mākslinieks Ādams Kilijans ir kļuvuši par izciliem mūsdienu mākslas meistariem, kuru darbības lauks sniedzas tālu pāri leļļu teātra robežām. Viņi strādā arī kino mākslā un ar katru jaunu filmu paplašina mūsu priekšstatus par leļļu multiplikācijas filmu jēgu un uzdevumiem. Bet galvenais ir viņu vārda pilnā nozīmē sintētiskās mākslas apbrīnojamā īpašība izmantot gan leļļu, gan dzīvā plāna teātra bagātos izteiksmes līdzekļus. Varšavas festivālā «Ļaļka» parādīja savu jauno uzvedumu — «Tīģerēns Pjetreks», kas stāsta par mazu tīģerēnu, kurš dodas pasaulē meklēt «drošsirdību» un beidzot to atrod.

Pēdējo gadu festivālu dalībnieki, tāpat kā Bukarestes skatītāji, bija pieraduši sajūsmināties par patīkamajiem pārsteigumiem, kādus mēdz vienmēr sagādāt Rumānijas Centrālā leļļu teātra «Cenderike» talantīgā un gudrā māksla. Tās izteiksmes līdzekļu palete ir daudzveidīga un bagāta. Apbrīnojamas ir šā kolektīva spējas dziļi izprast katra dramatiskā darba jēgu, kuras atklāsmei «atslēgu» ik reizes prasmīgi un ar jauniem paņēmieniem prot atrast teātra vadītāja Margareta Nikulesku, tā galvenais mākslinieks Stefans Hablinskis un lieliskie teātra režisori, mākslinieki, skulptori. Katra «Cenderike» jauna izrāde arvien ir neparasta un pārsteidz gan ar savu kopējo kolorītisko risinājumu, gan ar leļļu konstrukciju, gan ar to kustībām uz skatuves. Šoreiz «Cende-

rike» parādīja vidēja vecuma bērniem domātu pasaku — pamfletu «Apolodora piedzīvojumi».

Tas ir teātra pirmais mēģinājums radīt bērniem izrādi, kas piesātināta ar ironiju, satīru un pat sarkasmu. Lugā nav pozitīvā varoņa šā vārda tiešā nozīmē — par šo pozitīvo varoni ir jākļūst skatītājam, kas nosoda iedomīgo dziedātāju pingvīnu Apolodoru un kas ir sašutis par mūsdienu laupītāja — biznesmeņa gangsteru paņēmieniem, cenšoties pelņas nolūkos izmantot muļķa pingvīna lētticību. Dzēlīgā doma izrādē tika ietērpta asās, grafiskās līnijās atbilstoši karikatūras, feļetoniska pārspīlējuma likumiem.

Pavisam īpašu, lirisku un poētisku pasauli uz skatuves radīja Sofijas Centrālā leļļu teātra mākslinieki. Režisore Ļana Dočeva kopā ar talantīgajiem aktieriem, kuru rokās atdzīvojās lieliskās lelles un īpatnējās dekorācijas no viegliem metala pinumiem, prata savdabīgi interpretēt pasaku «Pelnrušķīte» (ar S. Prokofjeva mūziku).

Festivālā mēs redzējām daudz interesanta. Priecājāmies, ka paši poļi parādīja astoņus ļoti dažādus teātrus, ka ar interesantām izrādēm uzstājās čehi, ungāri. Mēs sapratām, ka nevaram tādas pašas prasības kā šiem teātriem uzstādīt arī, piemēram, leļļu mākslinieku grupai no Stokholmas vai jaunajiem māksliniekiem no Francijas, kuriem gan, jāsaka, piemīt neapšaubāms talants, gaume un intelekts. Mēs savukārt bijām pārsteigti par bezgaumību un mākslinieciski nevarību, kāda piemita lellinieku grupai, kas Varšavā ieradās no tālienes — no Kanādas. Mēs pat nesapratām, kāpēc viņiem ienācis prātā ar marionešu palīdzību imitēt jūras dibenu un attēlot personāžus no vecām, diezgan apšaubāmām grāmatām.

Bērni, tāpat arī leļļu teātru darbinieki — starptautiskā festivāla dalībnieki, bija pateicīgi skatītāji. Katrs veiksmīgs atklājums še guva vispatiesāko un dedzīgāko atsaucību. Izrāžu veidotājus un izpildītājus apveltīja bagātīgiem aplausiem, skaļām ovācijām. Bet, liekas, neviens teātris neizraisīja tik dzīvu un vienprātīgu skatītāju zāles reaģēšanu, tik vētrainus, nerimstošus aplausus kā mūsu Latvijas PSR Valsts leļļu teātris.

Tas veda uz Varšavu trīs izrādes — E. Stērstes «Tipu un Tapu», pasaku par diviem rūķiem, kas iemācās mīlēt darbu, poļu rakstnieka Z. Grabovska «Vilku un kazlēnus» un V. Andrijeviča fantastisko lugu «Saslauku vecis». Trīs izrādes!

Tas izrādījās par daudz (pēc festivāla noteikumiem varēja piedalīties tikai ar vienu uzvedumu). Žūrijai tika parādīti pirmie divi uzvedumi, bet trešais, ko teātris rādīja ārpus konkursa, bija tas laimīgais

papildinājums, kas galīgi pārliecināja visus festivāla dalībniekus: padomju teātris no Rīgas ir viens no labākajiem leļļu teātriem Eiropā. Ar lielu cieņu un mīlestību tika daudzināti šā teātra darbinieku — režisores T. Hercbergas, mākslinieka P. Šēnhofa, režisora mākslinieka A. Burova vārdi.

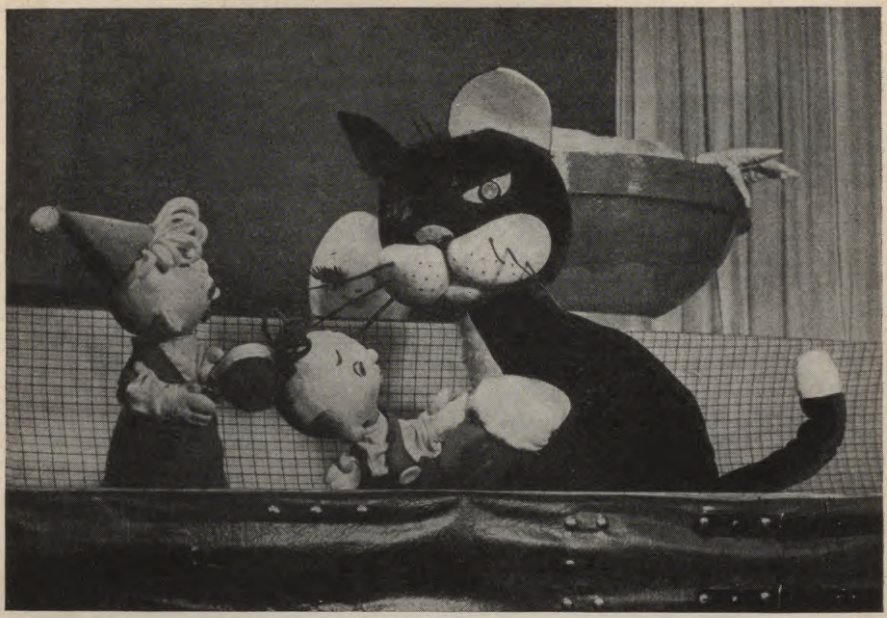
Tagad jau pat grūti minēt visas tās valstis, kuru pārstāvji tika uzaicinājuši latviešu teātri viesoties pie sevis. Grūti atkārtot visus tos komplimentus, visus tos augstos novērtējumus, kurus teātris toreiz saņēma. Laikam gan poļu skatītājus un dažādo zemju lelliniekus pārsteidza ne tik daudz teātra augstā kultūra, varbūt pat ne tas, ka katrai no trim izrādēm bija gluži īpatnējs risinājums, bet galvenokārt teātra kolektīva spēja atklāt vienmēr ko jaunu. Skatītājus aizrāva šā kolektīva talants plaši un daudzveidīgi skatīt pasauli un parādīt to skaistā, neparastā un pārliecinošā formā.

Trīs izrādes, kuras redzēja festivāla dalībnieki, ir talantīgu mākslinieku, fantastu, jautru un asprātīgu stāstnieku un tajā pašā laikā nopietnu un vērīgu domātāju trīs spilgti, drosmīgi eksperimenti.

Režisore T. Hercberga un teātra galvenais mākslinieks P. Šēnhofs izveidojuši divas jautras, interesantas pasaku izrādes. Viena no tām — «Tips un Taps» stāsta par diviem slinkiem rūķiem. Viņi nokļūst cilvēku pasaulē un vienīgi te sāk saprast, ka darbs vajadzīgs ne tikai sabiedrībai, kas gaida no katra sava locekļa maksimālu radošo spēku atdevi, bet katrai dzīvai būtnei pašai, jo nes prieku un gandarījumu par paveikto, viņi saprot, ka darbs ir ne tikai pienākums, bet arī laime.

Otra pasaka «Vilks un kazlēni» stāsta pazīstamo notikumu par nelaimīgajiem kazlēniem, kas nokļūst ļaunā Vilka nagos. Šajā vienkāršajā pasakā talantīgie meistari atraduši tik daudz negaidītu, jaunu krāsu un niansu, ka tā no vienkāršas melodijas pārvērtusies par veselu cilvēcisko attiecību simfoniju, tā risina gan draudzības un uzticības, gan drosmes, pašaizliedzības un humānisma tēmas.

Divas pasakas vienā izrādē. Bet cik maz tās līdzīgas viena otrai! «Tipā un Tapā» darbojas lielas, mīkstas lelles. Vispirms jau pārsteidzoši liekas rūķu lielie izmēri (režisore un mākslinieks izvēlējušies šo paņēmienu, lai parādītu varoņus un viņu rīcību «tuvplānā») un līdz ar to arī sadzīves priekšmetu — tējkannas, trauku, vistas olas, sērkociņu lielums. Milzīgs ir Runcis — tāds lielisks, viltīgs radījums ar lielām, zaļām acīm un pieglaudīgām kustībām. Mazo meitenīti tēlo nevis lelle, bet aktrise (ar galvas — maskas palīdzību), viņa, tāpat kā Runcis un rūķu Karalis (kurū arī tēlo aktieris), atgādina milzeni. Mums liekas, ka skatāmies uz viņiem caur milzīgu palielināmo stiklu. Talantīgie



1961./62. g. sezona. Le|ļu teātris. E. Stērstes pasaka «Tips un Taps».

mākslinieki it kā gribējuši teikt skatītājiem: palūkojieties šajā parastajā dzīvē, mēģiniet ieraudzīt to, ko līdz šim neesat gribējuši (vai varējuši) pamanīt. Nē, inscenētāji neko nav pielikuši klāt, rādot cilvēku parasto ikdienu. Viss kā dzīvē. Bet tieši šis pazīstamais izraisa prieku, pārsteidz ar daudzām pareizi uztvertām deta|ām. Visam šeit ir sava likumsakarība. Viss ir nepieciešams, katra lieta pilda savu stingri nosprausto uzdevumu. Tips un Taps jautri noņemas ar traukiem, rota|lietām. Vēlāk viņi nonāk smieklīgā stāvoklī, ir spiesti pārvarēt daudz grūtību, izturēt sarežģītus pārbaudījumus. Toties iegūtais darba prieks algo viņu gaitas. Teātris ir pārliecinoši atklājis šīs pasakas ideju.

Pavisam citādi risināta pasakas «Vilks un kazlēni» izrāde.

Paņemiet papīra lapu. Atlieciet no malas šauru josliņu, tad vēlreiz uz otru pusi un tā joprojām. Jums rokās būs neliels gofrēta papīra

gabaliņš. Kam tas vajadzīgs? — jūs jautāsiet. Tiešām, liekas pavisam nevajadzīgs nieks. Bet iedodiet šo papīru talantīgam cilvēkam, un jūs redzēsiet, kā prasmīgās rokās tas pārvērtīsies par māju, tai blakus radīsies žogs. Saliekts zaļš gofrēts papīrs — koks. Sarkans gofrēts papīrs — helikopters. Zili gofrēti papīri cits aiz cita — viļņi. Dzeltens gofrēts papīrs — laiva. Lūk, ko var izveidot talantīgs cilvēks!

Un rokas — parastās cilvēka rokas? Vienā gadījumā tās pārvēršas par Vilka ķetnām, citos gadījumos tās atveido Pīles un Pīļu tēviņa kaklu vai arī mazu kazlēnu. Lielisks instruments ir rokas, it sevišķi, ja tās vada prasmīgi aktieri!

Režisoram bija iepatikusies šī poļu rakstnieka luga. Patiešām tajā ir daudz humora, tā ir vienkārša un saprotama bērniem. Teātris pieņēma to, kas tam patika lugā, bet papildināja, pierakstīja pēc sava prāta tās vietas, kur likās, ka nepieciešams precizējums. Izrādē «Vilks un kazlēni» darbojas vēl Pīle un Pīļu tēviņš, kas darbības gaitā palīdz nelaimīgajai Kazai izglābt kazlēnus. Teātris izvērta Pīles un Pīļu tēviņa darbības līniju, «pierakstīja» vēl vairākus pantomīmiskus skatus. Sākumā tie ir bailīgi, taču briesmu brīdī rīkojas drosmīgi un palīdz Kazai atbrīvot kazlēnus. Teātrim likās interesanti parādīt skatītājam tieši šo raksturu izaugsmi, parādīt, kas ietekmēja viņu pārveidošanos.

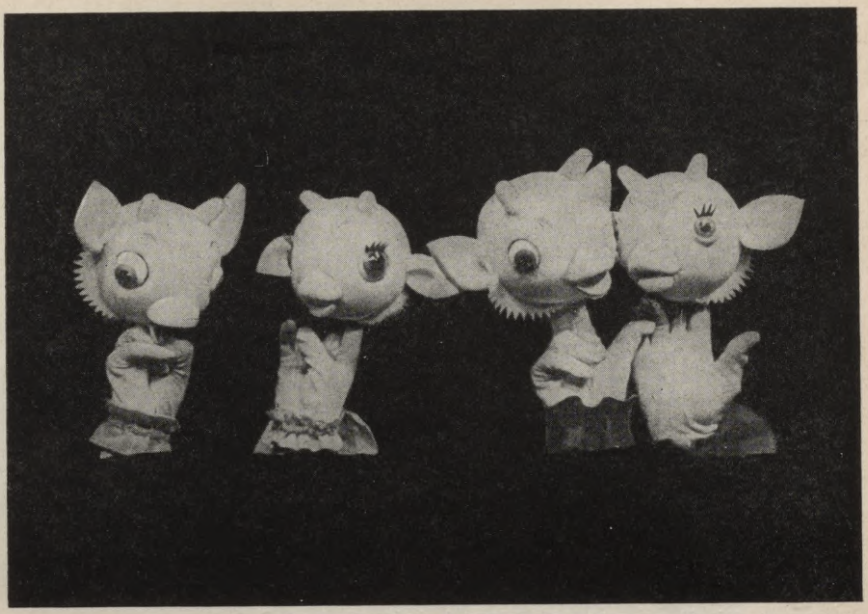
Tā ar interesantām, lielām lellēm uz savdabīgu dekorāciju fona, kas veidojas no krāsainiem gofrētiem papīriem, risināta šī mazā un tajā pašā laikā — domas, krāsainības un izdomas ziņā — lielā izrāde.

Bet režisora un mākslinieka izdoma un pūles būtu veltīgas, ja izrādē nepiedalītos tādi talantīgi aktieri kā Z. Lēpe, A. Noriņš, M. Jansone, A. Skutulis, J. Bērziņš u. c., kas ar savu lielisko spēli liek skatītājiem nepārtraukti dzīvot līdz lugas varoņu likteņiem.

Katra Latvijas PSR leļļu teātra izrāde ir jauns eksperiments, jauns meklējums formas un satura dziļākajā atklāsmē.

To apliecināja arī teātra krievu trupas izrāde — V. Andrijeviča traģikomiskā pasaka «Saslauku vecis». Teātris pareizi sapratis, ka pasaka ir adresēta kā bērniem, kas uztver sižetu — Serjožkas Zamazkina piedzīvojumus, tā arī pieaugušajiem, kas saskata Saslauku veča tēlā tādu ireālu būtni, kura atspoguļo pavisam reālas parādības, — visa nekrietnā iemiesojumu un parāda, ka tādas parādības kā uzpirkšana, meli, pielīšana, lišķība var kļūt par ļaunu spēku, kas nomāc un iznīcina visu labo.

Abas šīs līnijas — jautrais pasakas sižets un dziļā doma savērpjas vienā pavedienā un veido lielisku izrādi, kurā savdabīgs ir it viss —



1961./62. g. sezona. Leļļu teātris. J. Grabovska luga «Vilks un kazlēni».

gan veiksmīgi izdomātās konstrukcijas, gan īpatnējās jaunas sistēmas lelles, gan pasteļtoņos risinātais dekoratīvais fons, uz kura spilgti izceļas akcentējamās detaļas.

Izrādes režisors un mākslinieks ir A. Burovs, lielisks leļļu teātra meistars, kas labi izprot un mīl šo savdabīgo mākslu un spēj ar savām iecerēm aizraut visu izpildītāju kolektīvu.

— Esmu kārtības ienaidnieks, nekārtības draugs, — nejauši iesaucas Serjožka Zamazkins, nevīža un tūļa (Serjožku teicami tēlo T. Hitarišvili), un pēkšņi kā uz burvja mājienu, it kā paklausot bezierunu pavēli, no visām atkritumu kastēm, burkām, netīriem kaktiem sāk birt un līst laukā visādas vecas grabažas, atkritumi, sapelējuši krāmi. Viens cimds, vēl otrs, trešais — un jau izveidojusies vesela saplēstu, bet vēl gluži enerģisku cimdu rota, kas kratās trakā rokenrola ritmā.

1961./62. g. sezona. Le|ļu teātris. A. Andrijeviča luga «Saslauku vecis».

Visu izrādi A. Burovs veidojis plakātiskā manierē. Plakātiski vienkāršas kolorītā un konstrukcijā ir dekorācijas. Plakātiskas, līdz galējībai vienkāršotas, groteskas ir lelles. Nekādu sadzīves detaļu. Gan kustībās, gan arī visā darbības risinājumā tiek ievērots lakonisma princips. Gigantiskais Saslauku veča tēls, kas mūsu acu priekšā izaug no it kā nekaitīgiem krāmiem, ir viens no tiem apbrīnojami precīzajiem, trāpīgajiem alegorijas, aforisma iemiesojumiem, ar kādiem patiesībā vajadzētu operēt le|ļu teātrim. Acīm redzot, tieši šī prasme — veiksmīgi iemiesot, «materializēt» sakāmvārdu, parunu, padarīt uzskatāmu literāru alegoriju lika visiem festivāla dalībniekiem, kas redzēja šo izrādi, pieņemt vienprātīgu lēmumu: VLT ir lielisks teātris. Patiešām, jautrā un neuzbāzīgā formā tas māca savus jaunos skatītājus būt godīgiem un nezaudēt cilvēcisko cieņu, cīnīties pret katru sīku ļaunumu, jo aiz tā var slēpties liels ļaunums, ne tikai morāls, ētisks, bet arī politisks, sociāls.

Ar nepacietību festivāla dalībnieki gaidīja poļu žūrijas komisijas lēmumu. Nevienam tas nebija zināms līdz pat pēdējam brīdim. Žūrijas komisijas priekšsēdētājs, izcilākais leļļu teātra mākslas pārstāvis Polijā Vladislavs Jarema, talantīgs, asprātīgs un dzēlīgs cilvēks, tikai noslēpumaini smaidīja, apsolot visiem, ka lēmums būs taisnīgs.

Tā arī bija. Žūrijas komisijas loceklis — viens no UNIMA vadītājiem, ievērojamais poļu režisors un talantīgais poliglots Henrihs Rills četrās valodās nolasīja žūrijas lēmumu. Klausoties viņa mierīgajā un labvēlīgajā balsī, mēs atcerējāmies, ka šis bija tas cilvēks, kas kopā ar izcilo poļu mākslinieku — režisoru, aktieri, sabiedrisko darbinieku Leonu Šilleru četrdesmito gadu sākumā koncentrācijas nometnē organizēja pagrīdes leļļu teātri. Šajā teātrī cilvēka rokas un vienkāršas lelles stāstīja par dona Kihota nemirstīgo kareivīgumu, aicināja būt izturīgiem, vīrišķīgiem un solidāriem. Mēs atcerējāmies viņa līdzgaitnieku — lielisko aktieri Stefanu Jarču, kas neiznāca no Osvencimas nāves nometnes, atcerējāmies mazo piemiņas plāksnīti Osvencimas kamerā, kas stāstīja par to, kā godīgi un varonīgi ļaudis, zinādami patiesību par gāzu kamerām, tomēr nezaudēja drosmi un ar leļļu palīdzību mācīja cilvēkus domāt, gaidīt, cerēt.

Augstākās atzinības balvas — UNIMA diplomu, Polijas Kultūras ministrijas un Izglītības ministrijas diplomu un balvas saņēma trīs labākie teātri: Polijas «Ļaļka», Rumānijas «Cenderike» un Padomju Latvijas leļļu teātris. Visi šie teātri ir jauni. Par visiem kopā tiem nav vēl piecdesmit gadu. Visi šie teātri ir spēku briedumā, tiem ir sagaidāma liela nākotne. Viņu vadītājiem ir ap četrdesmit vai nedaudz vairāk gadu. Saņemot balvas no saviem vecākajiem «ieroču» biedriem, no saviem skolotājiem, tie, tāpat kā jaunie Budapeštas un Sofijas teātru vadītāji (kas arī saņēma prēmijas), bija vienlīdz saviļņoti un izjuta daudz dziļāku pateicību, nekā to var izteikt vienkāršā «paldies» par festivāla organizēšanu.

Labi apzināties, ka Padomju Latvijas leļļu teātris ir godam iekarojis tiesības saukties par starptautiskā konkursa laureātu, tiesības, kas uzliek arī lielus pienākumus. Labi apzināties, ka Eiropas leļļu teātru darbinieku devīze, kas dzimusi aiz koncentrācijas nometņu dzeloņstieplēm, ir dzīva vēl šodien. Beidzies Varšavas festivāls, bet man nāk prātā pavisam cits festivāls un dzimst pavisam citas asociācijas. Bet tā jau ir mana stāstījuma otra lappuse.

Maskava. 1958. gads.

Mēs visi zinām, ka viens no galvenajiem padomju mākslas uzdevumiem ir atklāt un mākslinieciski pārliecinoši parādīt tipiskus cilvēku

raksturus, kuros atspoguļojas mūsdienu dzīve tās augšupejošā attīstībā, pretrunās un konfliktos, atklāt tēlus, kuros sajūtama ne tikai šodienas, bet arī nākotnes elpa. Mēs zinām, ka tādu tēlu radīšanai, kāds ir Otello, Karalis Lirs, Rastinjaks, Jevgeņijs Oņegins, Oblomovs, Mārtiņš Īdens, daudzi latviešu literatūras tēli, ir varbūt ne mazāka nozīme cilvēces vēsturē kā fizikas, ķīmijas, matēmatikas likumu atklāšanai.

Šodien neviens vairs nešaubās, ka šis literatūras un teātra kopējais uzdevums attiecināms arī uz leļļu teātri, ka arī šā teātra dramaturģija spēj radīt tipiskus tēlus, kuros atklājas dzīves attīstības procesa likumības.

Citādi bija piecdesmito gadu pirmajā pusē, kad mākslā varēja vērot pelēcīgu naturālismu — smago mantojumu no tā laika, kad valdīja bezkonfliktu teorija un dzīves izskaistināšana. Tas nevarēja neietekmēt arī leļļu teātru mākslu. Parādījās desmitiem izrāžu, kas pelēcīgi un vienmuļi kopēja tikpat pelēcīgās dramatisko teātru izrādes.

Leļļu teātra īpatnība ir tieši tā, ka te darbojas nevis dzīvs cilvēks kā drāmā, operā vai baletā, bet gan nedzīvs priekšmets. Dramatiskais teātris atklāj cilvēka raksturu visā tā psiholoģiskajā sarežģītībā, turpretī leļļu teātrī tas ir pavisam citādi. Šā teātra izteiksmes līdzekļu arsenāls ir vienā ziņā nabadzīgāks, bet tajā pašā laikā arī spēcīgāks un bagātāks nekā dramatiskā teātrī, «dzīvā» aktiera teātrī. Lelle nespēj atklāt cilvēka daudzveidīgo psiholoģisko struktūru. Toties labāk nekā aktieris-cilvēks lelle var parādīt visbūtiskākās, spilgtākās, raksturīgākās cilvēka īpašības vispārinātā izpausmē.

Taču tieši šis apstāklis, kas tagad ir skaidrs un pats par sevi saprotams katram padomju leļļu mākslas pārstāvim, toreiz tika visvairāk apšaubīts. Radās pat teorijas, kas centās pierādīt, ka leļļu teātra izrādēs tēli jāatklāj visā to psiholoģiskajā dziļumā. Radās simtiem leļļu, kuru darinātāji centās, lai tās maksimāli līdzinātos īstiem cilvēkiem.

Šīs nedzīvās lelles raudzījās ar savām trulajām stikla acīm skatītāju zālē un gari runāja par to, ko tās domā un jūt. Bet skatītājs, gluži saprotami, apšaubīja šo vārdu patiesīgumu. Un patiešām — vai gan nedzīva lelle spēj domāt, just, pārdzīvot? Lelles uzdevums taču ir darboties. Tās skaidrajai un noteiktajai rīcībai jāizraisa priekšstats par to, ko un kāpēc tā domāja varonis, pirms attiecīgi rīkojās. Bet šo cilvēkiem līdzīgo leļļu radītāji pasludināja sevi par cīnītājiem pret formālismu, estēticismu, pret «nosacīto teātri», uzskatīja sevi par reālisma aizstāvjiem.

Tieši toreiz, piecdesmito gadu vidū — šajā padomju leļļu teātrim tik

grūtajā laikā, pret visu šo pelēcību un vienmuļību drosmīgi uzstājās Padomju Latvijas leļļu teātra darbinieki.

«Arī mēs esam par heroismu teātrī, par dzīves attēlošanu,» viņi paziņoja, «bet mēs gribam atrast savus ceļus, savus līdzekļus patiesajai dzīves atspoguļošanai, mēs esam par specifikas meklējumiem.»

Tieši toreiz, kad daudzos leļļu teātros pats jēdziens «reālisms» bija diskreditēts līdz sliktai, bālai izrādei, viņi teica: «Arī mūsu māksla, mūsu dramaturģija cīnās par reālismu kā par īstenības izzināšanas un atspoguļošanas dzīvinošu metodi. Jā, jā, tieši par reālismu. Tāpēc, ka īstai reālistiskai mākslai nav nekā kopēja ar nabadzīgu, pelēcīgu naturālismu — ar īstenības, tās ārējo pazīmju nožēlojamu imitāciju.» Cīņu par reālismu viņi izprata vispirms kā cīņu par dzīves īstenības dziļu, būtisku izpratni, par prasmi to mākslinieciski spilgti atspoguļot.

Jūs varētu jautāt — kur tad beidzas reālisms un kur sākas naturālisms, kas toreiz bija vislielākais šķērslis leļļu mākslas attīstībai? Uzstājoties diskusijās, Padomju Latvijas leļļu teātra darbinieki ne vienreiz vien ir uzsvēruši, ka leļļu teātra mākslai piemīt sava specifika, kas īstam dramaturgam, tāpat arī režisoram un māksliniekam, dod iespēju spilgtāk, izteiksmīgāk atklāt skatītājam savu domu un, no otras puses, nereti palīdz nomaskēt amatniecisku pieeju. Te runa ir par brīnišķīgo lelles atdzīvošanos uz skatuves, par pašu procesu, kurā nedzīvā matērija pārvēršas kustīgā, vizuālā tēlā. Jau pats fakts, ka lelle sāk darboties, imitēt dažādas cilvēka vai dzīvnieku kustības, jau pats tehniskais «triks» izraisa dzīvu reakciju, it sevišķi to skatītāju vidū, kam leļļu teātra māksla sveša.

Padomju Latvijas lellinieki uzskatīja, ka māksla sākas tad, kad dzimst mākslas tēls, kas īpatnēji atspoguļo dzīvi, cilvēka domas un jūtas. Jāsaka gan, ka arī Latvijas PSR Valsts leļļu teātra repertuārā toreiz parādījās viena otra naturālistiska, pelēcīga izrāde. Bet paši izrāžu veidotāji pārliecinājās — lai cik pamatīgi, vissīkākajās detaļās mākslinieks cenšas ar lelles palīdzību kopēt «īsta» cilvēka izskatu un kustības, tomēr tas paliks nedzīvs, naturālistisks priekšmets. Un tajā pašā laikā, mācoties no savām kļūdām, viņi saprata, ka ar visnosacītākajiem paņēmieniem var radīt reālistisku leļļu tēlu. Pat papīra lapa, kaila roka, vienkārša koka bumbiņa uz aktiera pirksta patiesi saviļņos skatītāju, ja vien tas sajutīs dramaturģisko ieceri, tēlainu, ar darbību emocionāli atklātu cilvēka domu un likteņu izpausmi.

Plašas diskusijas un nopietni strīdi izraisījās Vissavienības teātru festivālā, kas bija sarīkots par godu Oktobra revolūcijas 40. gadadienai.

Tajā piedalījās tikai labākie mūsu zemes teātri un to skaitā arī Padomju Latvijas leļļu teātris. Šoreiz teātris aizstāvēja savu teoriju ne tik daudz diskusijās kā praksē.

Teātra darbinieki paši redzēja, ka viņu izrādei «Lolitas brīnumputns» piemīt daudz kas no tā, ko festivālā demonstrēja kā naturālisma piemēru leļļu mākslā. Teātra darbinieki paši saprata, ka šī izrāde ir solis atpakaļ salīdzinājumā ar iepriekš radīto poētisko izrādi — J. Raiņa «Zelta zirgu».

Toties divas pārējās izrādes — «Maksis un Morics» un «Sprīdītis» — ir īsti teātra mākslas šedevri, kas ļoti pārliecinoši grauj naturālisma teorijas pašus pamatus.

Izrāde «Maksis un Morics», kuras veidošanā piedalījusies režisore T. Hercberga, mākslinieks P. Sēnhofs un skulptore A. Nollendorfa, raksturīga ar savu jautro, gudro fantāzijas lidojumu. Liekas, ik mirkli šī izrāde atgādina, ka audzināt, ietekmēt vajag aizrautīgi un dedzīgi, bez uzbāzīgas pamācīšanas.

Luga stāsta par diviem vācu puišeļiem, tā ir tuva un saprotama arī mūsu bērniem. Vai gan skatītāju atsaucība, pareizi izraisītās asociācijas ar dzīves īstenību nav vislabākais mākslinieka darba novērtēšanas kritērijs? Tieši tādēļ laikam tik daudziem īstas mākslas cienītājiem tā patika šī izrāde.

Ne mazāk interesanta bija arī A. Brigaderes pasaka «Sprīdītis». Tā nav nejaušība, ka šī pasaka tika uzņemta Latvijas PSR leļļu teātra repertuārā. Kāda gan cita teātra māksla, kāds gan cits teātris, ja ne leļļu teātris varētu to pilnvērtīgi atklāt, vienā izrādē spilgti pastāstīt gan par cilvēkiem, gan par vējiem, gan par lielajiem milžiem? A. Burovs, P. Sēnhofs un A. Nollendorfa atraduši izrādei spilgtu un atbilstošu risinājumu.

Lugas varoņu raksturi ir sarežģīti. Daudzi no lugas tēliem ir tipi. Kā tos labāk parādīt leļļu teātrī?

Ļaudis šajā izrādē tēlo lelles. Tās lieliski tiek galā ar dinamisku, temperamentīgu raksturu atveidošanu. Lielais vairums lugas personāžu risināti komēdijiskā plāksnē, lellēm tā ir īstā stihija. Vēji tiek attēloti pavisam neparastā veidā: vienas vienīgas dažādu krāsu zābaciņu zoles rāda, ka vēji guļ, ar gaismu palīdzību imitēts «viesulis» rāda, ka vēji aizlido. Velnus lieliski attēlo cilvēki. Bet, lai dzīvs cilvēks «nenomāktu» lelli, arī cilvēkam uzlikts «leļļu» grims.

Visi leļļu personāži veidoti ļoti nosacīti — nelieli ķermenīši ar apaļām bumbiņām — galviņām. Skulptore nav centusies attēlot pasakas varoņu noskaņojumu, bet gan atradusi izteiksmīgu, nosacītu šo

1961./62. g. sezona. Lejļu teātris. O. Lutsa luga «Ragainītis». Režisors A. Burovs, dekorators P. Šēnhofs, tēlniece A. Nollendorfa

1961./62. g. sezona. Lejļu teātris. M. Ričardsones luga «Meža bērni». Režisors V. Pūce, skatuves gleznotāja M. Staraste, tēlniece A. Nollendorfa

tēlu raksturu izpausmes veidu. Arī cilvēka grims ir «nosacīts» — apaļa galva kā bumba ar shematiski uzzīmētiem sejas pantiem.

Teātris nav kopējis un atdarinājis cilvēku, nav tiecies pēc naturālistiskas līdzības, bet gan ar leļļu teātrim raksturīgiem, specifiskiem paņēmieniem attēlojis cilvēku tipus. Tāpat ir risināts arī izrādes dekoratīvais noformējums. Divi trīs nosacīti veidoti koki — mežs, milzīgs, dīvaini izliekts ozols — birze, kēniņa tronis — pils, krāsns un virtuve ar izkārtu veļu — lauku mājas.

Talantīgajiem aktieriem izdevies atdzīvināt šos interesanti iecerētos tēlus, padarīt tos ticamus, raksturīgus (cik lieliski mazo Sprīdīti tēloja S. Demjanova!).

Padomju Latvijas leļļu teātra darbinieku iedvesmas pilnais darbs ir nozīmīgs ieguldījums cīņā par īstu mākslu. Tā bija cīņa ne tikai par mākslu, bet arī par cilvēku — godīgu, vīrišķīgu, par cilvēku, kas nepieļaus nākotnē atkārtoties visām tām šausmām, kādas satricināja pasauli uz 40. gadu sliekšņa. Tā bija cīņa par savu daiļrades kredo, kas dzima reizē ar pašu teātri. Kad tas notika? Bet tā jau ir mana stāstījuma cita lappuse.

Ivanova. 1944. gads.

Beidzot esam nonākuši arī līdz tai vietai, ar kuru vajadzēja sākt stāstījumu, — t. i., līdz teātra dzimšanai. Tas notika mazā krievu audēju pilsētiņā Ivanovā tajās dienās, kad zeme vēl dunēja no bumbu sprādzieniem un cilvēkiem, liekas, bija tikai viena vēlēšanās — mieru, mieru, mieru. Tādēļ jau arī radās šis teātris, ka cilvēki tiecās pēc miera un visa labā, ka cilvēkiem gribējās, lai bērni iemācītos gaidīt ne tikai labas vēstis no frontes, bet arī līksmas tikšanās ar mākslu, lai izmocītie bērni iemācītos atkal smaidīt un ticēt cilvēka uzvarai pār ļaunumu.

Teātris audzināja un auga arī pats. Tam bija no kā smelties pieredzi. Tajā laikā mūsu zemē jau bija pierādīta bērnu teātru milzīgā nozīme. Pusotra simta profesionālu leļļu teātru jau iepazīstināja savus mazos skatītājus ar talantīgu, profesionālu dramaturgu sarakstītajām bērnu lugām. Daudzas no tām iegāja padomju klasikas zelta fondā un, pārstaigādamas daudzu pasaules leļļu teātru skatuves, kļuva par to meistarības skolu, kas izaudzināja desmitiem jaunu teātru, tai skaitā arī labākos tautas demokrātijas valstu leļļu teātru kolektīvus. Tajā laikā jau bija izveidojusies padomju režijas skola, metodes aktiera darbam ar lelli. Padomju lellinieku saimes vadītājs — Sergejs Obrazcovs, kas radījis Centrālo leļļu teātri un vēl līdz šai dienai vada šo «Eiropas brīnumu», kurš klausījies daudzu pasaules zemju ovācijas, —

tajā laikā jau bija formulējis leļļu teātra pamatuzdevumus un galvenās specifiskās īpatnības.

No viņa daudz guva arī jaunā Padomju Latvijas leļļu teātra darbinieki.

Beidzās karš. Sākās grūtie pēckara gadi. Vajadzēja ne tikai iemācīties profesionālo meistarību, bet arī radīt savu nacionālo dramaturģiju, izaudzināt savus režisorus, māksliniekus.

Tas tika paveikts. Daudz spēka, talanta un sirds degsmes vajadzēja ieguldīt, lai no pirmajiem vienkāršajiem meklējumiem nonāktu līdz tādām sarežģītām pieaugušo izrādēm kā J. Drda un I. Štoka «Velna dzirnavas», V. Poļakova «Ak, sirds!», B. Brehta «Trīsgrašu opera»! Ir pagājuši tikai pusotra desmita gadu, un šajā teātrī šodien redzām jau angļu, čehu, vācu, krievu, lietuviešu, igauņu un citu pasaules tautu pasaku varoņus.

Šie varoņi ir kļuvuši par mūsu bērnu labiem un uzticamiem draugiem. Ar lielu atbildības sajūtu un nopietnību teātris veic savu uzdevumu. Par māksliniekiem — pedagogiem še jūtas gan režisori T. Hercberga un A. Burovs, gan mākslinieki P. Šēnhofs un A. Nollendorfa, gan visi divdesmit aktieri, kas ik dienas ierodas teātrī, lai pastāstītu saviem skatītājiem to, kas pēc viņu domām būtu jāzina un jāizjūt ikvienam mūsdienu cilvēkam, kā mazam, tā lielam.

Padomju Latvijas leļļu teātra meistari labi izprot, ka lelle var attēlot jebkuru parādību, teicami parādīt tās būtiskākās, vispārinātās īpašības tā, kā cilvēks to nespētu. Lelle «iztur» jebkuru hiperbolu, jebkuru pārspīlējumu, šo iespēju viņi plaši izmanto.

Latvijas PSR Valsts leļļu teātra meistari, tāpat kā visi progresīvie lellinieki, pakļaujot savu darbu dziļi idejiskai mērķtiecībai, augsti ciena spilgtu, izteiksmīgu izrādes ārējo formu, pareizi novērtē fantāzijas spēku, plaši izmanto scēnisku hiperbolu, izmanto katru tēla saasināšanas iespēju, ja vien tas palīdz dziļāk atklāt dzīves patiesību. Viņi šodien ir izpratuši, ka leļļu teātra specifiskie tēlošanas paņēmieni vispilnīgāk sevi var attaisnot tieši tādos dramaturģijas žanros kā satīra, pamflets, asa groteska, skatuvisks plakāts — karikatūra, parodija, tiem tuvs ir heroiski romantisks poētisks domas lidojums, bezgalīgi plašā pasaku, leģendu pasaule. Bet cik vēl neatklātu iespēju!

Taču svarīgi, ka viņi ir atklājuši galveno mākslas noslēpumu — māksla ir vajadzīga un iemīļota, ja cilvēki, kas ar to nodarbojas, pauž tautai tuvas domas un jūtas.

Čehoslovakijā — Kolodejos paceļas viens no savdabīgākajiem pieminekļiem pasaulē. Uz tā redzam nelielu lelli ar micīti galvā — čehu

tautai labi pazīstamo Kašpareku — krievu Petruškas līdzinieku. Šī lelle grūtajos okupācijas gados drosmīgā un godīgā cilvēka — Mateja Koņecka rokās runāja ar ļaudīm viņu dzimtajā valodā, sauca atriebt, modināja čehu tautā cilvēcisko lepnumu.

Tauta dziļi atmiņā ieslēgusi drosmīgos lelliniekus, kas ar savu mākslu cīnījās par mieru un brīvību. Tādēļ ne tikai Čehoslovakijā, bet arī franču pilsētā Lionā, arī Itālijā ir uzstādīti pieminekļi varonīgajiem leļļu izrāžu sarīkotājiem.

Padomju leļļu mākslas meistariem vēl nav uzcelti monumenti. Bet dzīviem jau tie arī nav vajadzīgi! Vai gan tautas mīlestība nav labākā atzinības balva, vai gan latviešu lellinieki nevar lepoties ar to, ka viņu izaudzinātie skatītāji ir noticējuši leļļu teātra spēkam, tā milzīgajām idejiski estētiskajām iespējām?

Lielā Tēvijas kara dienās Padomju Latvijas leļļu teātris strādāja kopā ar visu tautu, lai palīdzētu izcīnīt uzvaru. Kad atjaunoja sagrauto Padomju Latviju, teātris piedalījās šajā jauncelsmes darbā, iesildot cilvēku sirdis.

Šodien Rīgā vairs neredz kara pēdu. Bet tās ir vēl daudzās pasaules pilsētās, un mēs zinām, ka arī šīs pilsētas sagaidīs savus atjaunotājus. Varbūt jaunie celtnieki būs arī tie, kas dedzīgi aplaudēja Padomju Latvijas leļļu teātrim Varšavas festivālā. Gribas tam ticēt, jo mēs zinām — leļļu mākslas meistari, šīs lieliskās profesijas ļaudis, kas palīdz veidot mūsu jauno paaudzi, spēj ietekmēt arī pieaugušo sirdis, to cilvēku sirdis, kuru rokās ir miera un labklājības nosargāšana zemes virsū.

Maskavā 1962. g. septembrī

Silvija Freinberga

TEĀTRIS — KINO — TELEVĪZIJA

Padomju tautai cīnoties par jaunas, komunistiskas sabiedrības radīšanu, arī māksla iegūst jaunu skanējumu. Daudzveidīgajiem mūsu dzīves jautājumiem, kas atspoguļojas mākslā, talkā nāk aizvien jaunas māksliniecisķās izteiksmes iespējas un veidi.

Teātrim, kura mūžs jau skaitāms daudzos gadu simtos, pat tūkstošos, kino, kas ir krietni jaunāka māksla, pavisam nesen pievienojusies trešā, visjaunākā — televīzija. Teātrim ir ilgā laika posmā izkopti skatuviskās mākslas principi, kas no laikmeta laikmetā attīstījušies un veidojušies un, protams, veidojas joprojām. Arī kinomāksla jau paspējusi izveidot un nostiprināt savus mākslas principus, kas, dabiski, izriet nevis no dzīvā atveidojuma, bet gan no ekrāna dabas. Televīzija vēl tikai atlasa sev raksturīgos elementus no teātra, kino un citām mākslām. Bet atlasot ir jau radījusi arī sev vien raksturīgas īpatnības.

Tātad mūsdienu dramaturģiskā māksla ir ļoti daudzveidīga. Dažādas ir šo mākslu īpatnības, tāpēc dažādi ir to attīstības ceļi. Bet mūsu laikmets uzliek šiem mākslas veidiem arī daudz kopīgu prasību. Tā vispirms ir prasība pēc vienkāršības, pēc īsuma un mērķtiecības izteiksmē, pēc demokrātisma un tuvuma dzīves ikdienai, bet tai pašā laikā pēc lielas un vispārinātas domas. Vai tāpēc teātrim sarežģītajā ceļā uz mūsdienīgo mākslu nebūtu lietderīgi biežāk paraudzīties savu kaimiņu un tuvāko radinieku — kino un televīzijas darbā, tāpat kā kino un televīzija tieši pēdējā laikā bieži vien ieskatās teātra izteiksmes līdzekļos?

Te nebūt nav runa par kaut kādu nivelēšanos, par kinofilmu uz skatuves vai sistemātisku kinoscenāriju rādīšanu teātros. Mākslas veidu tīrībai un žanram ir jāsaglabājas, tiem jākļūst vēl daudz spilgtākiem,

Kadrs no filmas «Viena gada deviņas dienas»

daudzveidīgākiem, krāsainākiem. Bet tieši šā mērķa sasniegšanai, liekas, var palīdzēt ieskatīšanās citos mākslas veidos. Te nebūt nav runa par paņēmienu mehānisku pārņemšanu, bet gan par to dabas būtisku pārveidošanu, izejot no attiecīgā žanra prasībām. Vai tas nevar dot daudz jaunu ierosmju? Vai tas nevar bagātināt kā teātra, tā arī kino un televīzijas izteiksmes iespējas, pie tam īsti mūsdienīgā virzienā?

*

Katru, kas redzējis studijas «Mosfilm» filmu «Viena gada deviņas dienas», aizrauj scenārista un režisora īpatnējo meklējumu svaigums. Filmā ir daudz tādu elementu, kas piešķir filmai jaunu raksturu un jēgu. Vispirms jau dramatiska koncentrētība pašā scenārija uzbūvē (kaut arī filma sadalīta deviņās it kā nesaistītās dienās). Bez tam ļoti nozīmīga, pat izcila vieta filmā ierādīta dialogam, īstam, dramatiskam dialogam. Šeit tas neaprobežojas tikai ar darbības virzīšanas uzdevumu, kā tas parasti ir filmās. Šeit dialogam, bieži vien daudz garākam un pat it kā ārēji statiskam, ir daudz plašāks uzdevums — arī domas virzība, raksturu atklāsme, filmas filozofiskās jēgas atklāsme.

Kadrs no filmas «Eņģeļu māte Ioana»

Un tomēr nevienu brīdi mēs nejūtam, ka tāds dialogs būtu svešs filmai, scenārists un režisors pratis padarīt tā dabu īsti filmisku. Varbūt režisors strādādams nav domājis par teātri. Bet tas tikai parāda to, ka mākslinieciskās izteiksmes elementi nav piekalti važās pie viena vai otra žanra vai mākslas veida. Tie var mainīt savu dabu un bagātināt mākslu tur, kur līdz šim likušies sveši.

Poļu krāsainajā platekrāna filmā «Krustneši» uzmanību saista īpatnējie grupu skati. Gan krāsu, gan mizanscēnu ziņā tie ir ļoti rūpīgi pārdomāti, glezniecisku iekārtoti. Filmas kadru esam pieraduši redzēt it kā vienkāršāku, it kā nejauši paņemtu no kāda dzīves stūrīša. «Krustnešu» masu skatu glezniecisku teatrālais izkārtojums savienojumā ar precīzo filmisko mizanscēnu rada kaut ko jaunu, patstāvīgu, kas padara krāsaināku, bagātāku filmas izteiksmību.

Vispār modernajai kinematogrāfijai, liekas, raksturīgs tas, ka padziļinās doma. Nevar apgalvot, protams, ka tas viss nāk no teātra. Šādu prasību izvirza mūsu laikmets visām mākslas nozarēm — arī kino. Tiesa gan, teātra dramaturģija domas ziņā jau kopš seniem laikiem bijusi stipri bagātāka, un, ja mēs šodien vērojam, ka arī kino sāk centrēt domu, tad nav brīnums, ka gribas šeit vilkt dažas paralēles

ar teātra mākslu, jo vairāk tāpēc, ka domas centrējums kinomākslā nes sev līdz daudz jaunu izteiksmes elementu. Tas viss nāk prātā, domājot arī par savdabīgo poļu filmu «Eņģeļu māte Joana». Filozofiska nosacītība filmā — nesen vēl tas varēja likties kaut kas filmas dabai absolūti svešs. Filozofiska nosacītība likās saprotama vienīgi teātrī. Tagad filma rada jaunus izteiksmes līdzekļus, lai radītu domas mākslu arī uz ekrāna.

*

Kinomāksla bagātinās, saskaroties ar mūsu laikmeta prasībām, saskaroties ar citām mākslām. Televīzija vēl veidojas un mācās, tā ka grūti runāt par kaut kādu tiešu televīzijas ietekmi uz kinomākslu. Un tomēr pilsoņa tiesības jau iekarojis tāds mākslas žanrs kā televīzijas filma. Te viss veidots tā, lai tas atbilstu televīzijas prasībām, sākot jau ar pašu materiāla izvēli. Piemēram, Rīgas kinostudijas uzņemtajā televīzijas filmā «Mocarts un Saljeri» sastopamies ar nepārtrauktu darbību — Mocarta un Saljeri dialogi istabā, pēc tam krodziņā un uz ielas nav saskaldīti atsevišķos norišu laikos, atkāpēs un iestarpinājumos, bet norit nepārtraukti, mērķtiecīgi un skaidri. Uzņemšanas kamera ļoti reti kavējas kopējos plānos, masu skatos (pat krodziņā, kur būtu tāda iespēja). Kadros redzami galvenokārt tuvplāni un detaļas — Mocarta un Saljeri sejas, roku kustības, istabas priekšmeti, kam nozīme filmas ritējumā, u. tml. Šī luga jau tāpēc arī tikusi izvēlēta, ka tajā vairāk akcentēta psiholoģiskā darbība.

Šādus izteiksmes paņēmienus veiksmīgi var izmantot ne tikai televīzijas filmai vai televīzijas uzvedumam, bet arī parastajai filmai. Tāpēc nav brīnums, ka Vācijas Demokrātiskās Republikas muzikālajā filmā «Es esmu jauna», ko varētu nosaukt arī par koncertfilmu, daudz izmantoti tieši televīzijas elementi. Piemēram, lēnā, plūstošā kadru montāža, tā saucamie garie plāni, kur viena kamera pavada galveno varoni gandrīz visā priekšnesuma gaitā, tāpat ēnu spēle dubultekrānā, kas pēc savas dabas ir it kā statiska un tipiski televizioniska. Te redzam arī tipiski teatrālu, nosacītu dekorāciju, kas ar zināmām izmaiņām ļoti piemērota televīzijai, bet kinomākslā līdz šim maz redzēta.

*

Gandrīz vai katrā teātrī režisori, aktieri, mākslinieki meklē kaut ko jaunu mūsdienu mākslas virzienā. Nesen vēl šie meklējumi saistījās galvenokārt ar dekoratīvo noformējumu. Varbūt tāpēc, ka šeit modernais

redzams visuzskatāmāk un tiešāk, varbūt tāpēc, ka pielikt izrādei moderno kā elementu no ārpuses ir nesalīdzināmi vieglāk un vienkāršāk. Bet laiks rit, un rodas prasība pēc kaut kā vairāk. Zīmējums, konstrukcija, nosacītība dekorācijās pats par sevi, dabiski, nav nekas jauns. Un nav nekāds brīnums, ja daudzi vecākās paaudzes pārstāvji apšauba tā saucamo mūsdienīgumu teātrī vispār, sakot, ka tas viss ir pirms vairākiem gadu desmitiem redzētā akls atdarinājums. Tikai tie, kas to nav redzējuši, varot par to runāt.

Ja mūsdienīgums teātrī ir tikai dekorācijās, tad patiešām grūti ar šīm domām strīdēties. Bet mūsu laikmeta mākslā prasa izmainīt vispirms jau pašu pamatu — satura skatījumu, režijas traktējumu, aktiera tēlojuma veidu un tikai pēc tam dekoratīvo ietērpu, kas dod attiecīgu vidi šim vienotajam mākslas izpausmes veidam un stila ziņā it kā pieliek punktu. Citādi tā mūsdienīguma vietā, tās vienkāršības vietā, ar ko vislabāk raksturojas šis mūsdienīgums, dažkārt rodas vienīgi raibums, sarežģītība un stilu sajaukums. Bet šādas iezīmes sastopamas arī vienā otrā no jaunākajām izrādēm.

G. Šmeļova lugas «Tas nav tik vienkārši» izrāde Ļeņina komjaunatnes Valsts jaunatnes teātrī režijas un aktieru tēlojuma ziņā ir laba un interesanta. Bet arī šeit bieži vien nav pievērsta uzmanība sīkumiem, kas ne vienmēr ir sīkumi. Skatuves iekārtojuma pamatā ir milzīgs logs, kurš, skatuvei griežoties, rada dažādus fonus un iegaismojoties — pat dubultskatuvi. Šāds asprātīgs paņēmiens ļoti piemērots šai lugai, kur darbība norisinās, ilustrējot dienasgrāmatas lasījumu. Ātri un veikli var mainīt darbības vidi un pat parādīt abas darbības vietas kopsakarībā. Bez šī loga uz skatuves eksistē vēl tikai nedaudz dekorāciju detaļu. Tātad ļoti nosacīta vide un galvenais elements — lielais logs — pat iegūst gandrīz vai simbolisku nozīmi. Bet tai pašā laikā skolnieces ar lupatām rokā gluži ikdienišķi nodarbojas ar šā «simbola» mazgāšanu. Un nevis tāpēc, ka tam būtu kāda dramaturģiska nepieciešamība, bet vienkārši kustības un darbošanās dēļ.

Citā ainā uz skatuves ir tikai šis logs un gluži nosacīts kiosks, bet aktrise, skriedama pāri skatuvei, apspēlē aiz kakla aizkritušu lietus lāsi tik pamatīgi, kā tas varētu būt, ja šī lietus lāse būtu aizkritusi tai aiz kakla īstenībā. Bet kādēļ tad šī nosacītā dekorācija? Šāda spēle prasa arī dekorācijā vairāk sadzīves elementa vai otrādi.

Z. Skujiņa un V. Grēviņa «Kolumba mazdēlu» izrādē tai pašā teātrī dekorāciju maiņa notiek ar uzslīdošu un aizslīdošu detaļu palīdzību. Neviens nenoliegs, ka arī tas ir tipiski nosacīts paņēmiens. Bet kādēļ

1961./62. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. A. Krūmiņa (Zoja Lezgina), J. Vitoliņš (Vaļerka Puzinovs) G. Smeļova lugā «Tas nav tik vienkārši»

aktieri, braukdami līdzi šīm dažādajām mēbelēm, gluži ikdienišķi žestikulējot runā pa telefonu vai enerģiski cep pankūkas? Ja izvēlas nosacītus elementus vides radīšanā, ir nopietni jādomā, lai arī viss pārējais uz skatuves atbilstu šai videi. Nosacītība, kas arvien vairāk ieviešas mūsu teātra mākslā, uzliek ļoti lielas prasības režisoram gaumes un stila izjūtas ziņā.

Un tomēr teātrī — dzīvā plāna mākslā, — skatītāju zālē sēdēdami, mēs varam pievērst vairāk uzmanības kādam atsevišķam izrādes komponentam — dekorācijai, aktieru spēlei vai režijas traktējumam un mums tik nebaudāmi varbūt pat neduras acīs izrādes elementu nesaskaņa vai lieks raibums. Mēs saprotam, ka tas nav labi, tomēr bieži samierināmies ar to. Teātrī nav maz šādi veidotu izrāžu, kādu laiku tās

turas repertuārā un nebūt netiek pieskaitītas pašām sliktākajām. Bet uz brīdi iedomāsimies televīziju šādā situācijā.

Ja televīzijas uzvedumā pieļauta kļūda un aktieriem izteikti ikdienišķas darbības liek izpildīt galēji nosacītās dekorācijās, tad televīzijas mazais ekrāns momentā atmasko šo divu svešo elementu savienojumu, un aina ir nebaudāma. Televīzijas mazā ekrāna daba prasa sevišķu vienkāršību izteiksmē, sevišķu koncentrētību un darbības mērķtiecību. Bet vai tad to nediktē arī mūsu dzīves attīstība? Un kāds tur brīnums, ja televīzija kā vismodernākā un jaunākā no mākslām, kas cieši saistīta ar visjaunāko tehniku, gribot negribot iekļāvusi sevī arī vismodernākos mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus — īsumu, koncentrētību, skaidrību, vienkāršību?

Režisors, kas strādājis televīzijā, liekas, teātrī veidojot izrādi, mazāk kļūdīsies stila ziņā, nepieļaus pārblīvētību un izteiksmes veidu nesaskaņotību. Jo nav labāka skolotāja šai virzienā par televīzijas mazo ekrānu, kas visasāk parāda jebkuru stilu sajaukumu, kadru pārblīvētību un uzspēli vai jūtu viltojumu.

Ja uz skatuves mēs vēl kaut kā varam noskatīties aktierī, kas spēlē jūtas un tīksminās ap savām izdarībām, tad televīzijā tas ir nebaudāmi. Pārāk īsi televīzijā ir darba posmi ar uzvedumiem, lai varētu audzināt aktierus, izejot no savām prasībām. Bet tieši televīzijas ekrānā vislabāk redzams, kādas iespējas paveras aktiera talanta atklāsmei.

Izrādās, ka ļoti daudz te var palīdzēt tā pati nosacītība. Interesanta, nosacīti veidota izrāde Akadēmiskajā drāmas teātrī bija F. Kūna «Nībelungu kredīts». Viscaur izturētā nosacītības izteiksmē šī asā satīra kļuva trīsreiz asāka. Varam iedomāties, ka, veidojot šādu izrādi, pie tam teātrī, kurā ir spilgti izteiktas reālpsiholoģiskas tradīcijas, gan režisoram, gan aktierim bija patiešām liels un nopietns darbs. Vēršot visu uzmanību uz lomas iekšējo saturu, līdz minimumam samazinot nevajadzīgās apspēles, tēla izteiksmes līdzekļus izvēloties pat mazliet nosacīti pārspīlētus (lai salietos vienā vienībā ar bijušo hitleriešu un citu tēlu lielā mērā grotesko atveidojumu), arī aktrise B. Indriksone radīja interesantu tēlu Amelijas lomā. Un reizē, liekas, bija atklājusi jaunas izteiksmes iespējas pati sevī, izraujoties no zināmas vienveidības, kas atsevišķos radošā darba posmos var draudēt katram aktierim. Varētu likties — šī viena loma varbūt ir gadījums, kas pēc neilga laika tiks pārdzīvots un aizmirsts. Bet drīz pēc tam televīzijas uzvedumā «Izcilais cilvēks 702» pārliecinājāmies, ka tas nebija tikai gadījums. Televīzijā, kuras stingrās prasības vienkāršības un patiesīguma ziņā mums jau pazīstamas, B. Indriksone Diānas lomā iepriecināja mūs

ar lielu izteiksmes līdzekļu ekonomiju un tai pašā laikā lielu mērķtiecību, vienkāršumu un patiesīgumu. Nekā lieka, nekādas uzspēles, nopietns un monolīts tēls.

Tādējādi televīzija visuzskatāmākā veidā parāda arī to, ko vienkāršības, patiesīguma un mērķa skaidrības ziņā šodiena prasa no aktiera.

*

Mūsdienu mākslā aizvien pieaug prasība pēc tuvuma dzīvei. Tāds ir mūsu laikmets, vēl jo vairāk tāda ir mūsu zemes ikdiena, kurā noteicošo vietu ieņēmis cilvēks — darba darītājs, cilvēks — padomju zemes nākotnes veidotājs. Un nav svarīgāku jautājumu, lielāku problēmu par tām, kas saistās ar šā cilvēka dzīvi. Gan saturā, gan formā viss kalpo šim mērķim.

Saka, kino esot visdemokrātiskākā no mākslām. Pēdējā laikā to, liekas, pārspējusi televīzija. Arī tas runā skaidru valodu — jo jaunāka māksla, jo demokrātiskāka par iepriekšējo. Bet teātris?

Nereti tas vēl iet pa vieglākās pretestības ceļu, kur jēdzienu — cilvēka un dzīves ikdiena — saprot nevis kā cilvēka iekšējās dzīves un sabiedrisko problēmu padziļinātu vienreizīgu risinājumu, bet gan kā naturālas priekšmetu apspēles uz skatuves un dabisku darbošanos dotajos apstākļos.

Arī K. Rapoporta lugas «Raķetnieki» izrāde Baltijas flotes teātrī ir viens no līdzīgiem piemēriem. Ja jau reiz skats notiek ēdnīcā, tad patiešām arī jāpasniedz visi trīs ēdieni pēc kārtas; ja jau reiz darbība notiek karavīru vidū, tad arī uz skatuves daudz un pamatīgi jāšauj (vai lugā un izrādē ir prasība pēc tā vai nav); ja jau varonis ir mazliet saslimis, tad tas katrā ziņā jāieģērbj saburzītās pidžamas biksēs (ikdiena paliek ikdiena!), — tas nekas, ka cildenais dialogs par dzīves un morāles jautājumiem tāpēc tiek saburzīts līdzi. Ja aktierim attiecīgajā brīdī nav tieša uzdevuma darboties, viņš kaut vai krāmējas pa galdiem, uzskatīdams, ka pauze obligāti jāaizpilda. Visas šīs nevajadzīgās fiziskās darbības aizēno tēlu un situāciju, padara tos sīkus, nabadzīgus.

Tas nav tas tuvums dzīvei, ko prasa šodienas teātra māksla. Tas ir atkārtojums, burtisks atdarinājums, kam sveša īsta jaunrade, kam sveša doma, bez kuras nevar pastāvēt mūsdienu teātris.

Ainis un Ješka ēdnīcā pie galdiņa. Arī ēdnīcā. Šis skats notiek E. Ansona lugā «Rīgas zēna mīlestība» Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī. Šeit skatītājs neseko tam, ko Ainis un Ješka ēd un dzer, bet

seko viņu attieksmēm, viņu raksturiem, dialogam, notikumam un domām. Kāpēc? Tāpēc, ka šeit nav šo lieko, apspēlējošo darbību, kas paņem kā aktiera, tā skatītāja uzmanību un padara izrādi kailu. Šeit fiziskās darbības palīdz raksturiem un notikumiem, bet nekļūst par galveno, par pašmērķi, kā tas bieži pie mums vēl ir. Tāpēc arī var rasties tik spilgti un interesanti raksturi kā J. Zennes Ješka, kas tad arī skatītājam var dot to, ko viņš mūsdienu teātrī meklē.

Un kas par brīnumu, ka raksturam arī mūsdienu mākslā ir goda vieta? Tas taču saistās ar cilvēka iekšējās būtības atklāsmi, kam mēs pievēršam arvien lielāku uzmanību. Uz lielu domu un sabiedrisku problēmu risinājumu caur cilvēka iekšējo būtību — tāds taču ir mūsdienu mākslas uzdevums. Un, ja mēs paskatāmies kaut vai itāliešu neoreālistu filmas, tad nevaram nepamanīt, ka tieši raksturi — bagātie un interesantie raksturi ir tie, kas mūs piesaista šīm filmām un liek domāt daudz nopietnu un sarežģītu domu.

Bieži mūsdienu teātrī krustojas ikdiena un doma. Ikdienas aina dažkārt tikai tāpēc ir ievesta kinofilmā vai izrādē, lai netieši padziļinātu tās jēgu un liktu skatītājam domāt. Cik daudz tiešu, nenogludinātu, pat tīši sabiezinātu sadzīves skatu ir studijas «Mosfilm» filmā «Bet ja nu tā ir mīla?». Bet vai tas ir naturālisms, vai tās ir tās nabadzīgās un nemākslinieciskās ikdienišķo priekšmetu apspēles, par ko runājām iepriekš? Nē, šie skati nav pašmērķis. Šeit tiem ir kontrasta loma. Šeit tie ir kontrasts Ksenijas un Borisa jaunajai un skaidrajai mīlestībai. Notikumi filmā rit savu ikdienišķo gaitu bez kādām pretenzijām uz vispārinājumu. Bet šie kontrasti, šie pretnostatījumi nemitīgi risina vispārinātu domu — automašīnu rēcošā straume nekā nenodara jaunajam cilvēkam, bet sargieties no mietpilsonības, kas sapulcējusies pagalmā, tā ir daudz briesmīgāka! Ikdienas sīkumi, šķietami pavisam mazsvarīgi, bieži vien kalpo par lielu domu izteicējiem.

Vēl viens piemērs no progresīvās aizrobežu mākslas. A. Millera lugā «Komivojažera nāve» ir skats, kur Linda lāpa zeķes. It kā ikdienišķs, nenozīmīgs skats, ikdienišķs, nenozīmīgs zeķu pāris, bet tas atgādina Lomenam viņa pagātnes kļūdas, rada domu kamolu — kura no tām vislielākā un vainīgākā viņa bezjēgas mūžā. Viņa dēlam Bifam šīs zeķes — pirmā vilšanās dzīvē un cilvēkos. Kas ievirzīja viņa dzīvi strupceļā? Vai viss nesākās ar zeķēm?

Cildenā un lielā doma ir pienākusi tuvu tuvu mūsu dzīvei, tā sen vairs nemājo starp dieviem Olimpā. Un taisni tāpēc arī uz skatuves doma prasa, lai tā nebūtu viena, lai ap to būtu skatuviskā apdzīvotība. Visnosacītākajai izrādei ir vajadzīgs šis dzīvais pamats. Ir jāzina,

kāds ir tas logs, kuru cilvēki no rītiem atver, kādas ir durvis, pa kurām viņi iziet no mājas. Šīs vecās, mūžsenās lietas pieder pie tiem teatralitātes principiem, kurus nedrīkst atmest un apmainīt tikai pret jaunu izteiksmi vien. Doma uz skatuves bez ikdienas dzīvās zemes kļūst kaila un statiska, tā nesilda un nesaista. Visādi labi un lakoniski veidotajai K.Simonova lugas «Ceturtais» izrādei Krievu drāmas teātrī izdevies skaidri atklāt domu. Bet vai ar to vien pietiek mūsdienu mākslai? Izrāde ir mazliet pasausa, it kā ar prātu konstruēta. Doma ir, bet mēs to neuztveram visā dziļumā un spēkā, jo izrādei pietrūkst mākslas emocionālā pacēluma. Bet bez emocionalitātes teātrī, vienalga, kādos arī meklējumos vai izteiksmes jauninājumos mēs ielaistos, tomēr laikam ne pie kā laba nekad nekur netiksim.

Problēma par domu un dzīvi teātrī, bez šaubām, ir mūžsena, jo tā cieši saistīta ar pašu teātra būtību un izpausmes veidu. Bet mūsdienās tā kļūst jo sevišķi aktuāla. Mākslas demokratizācijas neapturamajā procesā arī teātrim jārod jauni ceļi, lai skatuves mākslu tuvinātu skatītājiem, līdz ar to šī vecā problēma jāsaasina jaunā gaismā.

Un tomēr dažkārt izskan doma, ka teātra demokratizēšanās esot ierobežota un tur vainīga esot pati teātra daba. Kinokamera pienes skatītāja acīm attēlojamo objektu pavisam tuvu klāt, rāda to tālāk vai panorāmā, kā nu kuru reizi vajadzīgs. Skatītājs it kā pats piedalās šajā notikumā, iesaistās, vēro, ja vajadzīgs, ieskatās varonim pavisam tuvu acīs. Šīs iespējas vēl aizvien pilnveidojas, attīstoties platekrāna, panorāmas un citiem kino veidiem. Televīzijas ekrāns atrodas tieši mūsu dzīvoklī, tas ir kļuvis par mūsu mājas mākslu un nes sev līdzi zināmu intimitāti, tiešu saskari ar skatītāju, sarunu ar to. Televīzija pienākusi vēl it kā tuvāk mūsu ikdienai. Bet teātra izrādi skatītāji vēro katrs no sava nekustīga redzes punkta. Skatuvei nav iespējams tuvināt savus notikumus skatītājam, pavērst varoni pret to dažādos rakursos. Eksistē trīs skatuves sienas un varonis šajā ierobežotajā laukumā. Bet šo īpatnību dēļ teātri nav ne ko nožēlot, ne ko nicināt. Kustīgās kinokameras vietā skatuvei ir daudz citu paņēmienu un vēl neatklātu iespēju.

*

Kinomāksla izmanto tuvplānus un detaļas kā vienu no saviem daudzajiem izteiksmes līdzekļiem, televīzija savā būtībā ir tieši tuvplānu un detaļu māksla.

Varētu jautāt: bet tuvplāni un detaļas teātrī? Uz skatuves domas un cilvēka iekšējās pasaules atklāsme taču notiek citādi, ar citiem līdzekļiem! Tas tiesa. Bet vai tuvplāniem un detaļām līdzīgi paņēmieni mūsdienu teātrī absolūti nepieņemami?

Lai risinātu tālāk šo jautājumu, jārunā par gaismu uz skatuves. Tā jau labu laiku veic vairāk par savu tiešo un sākotnējo uzdevumu — apgaismot skatuvi. Sevišķi Raiņa Dailes teātra izrādēs mēs jo labi zinām, ka gaisma palīdz radīt dažādas emocionālas noskaņas, izrādes atmosfēru. Pēdējā laikā krāsainas gaismas un projekcijas arvien biežāk tiek izmantotas gleznoto un smago dekorāciju vietā. Bet, ja gaisma tik daudz laba var darīt mūsdienu teātrī, kāpēc tā nevar arī iejaukties tieši izrādes darbā, akcentējot domu vai veicot kādu konkrētu uzdevumu? Un mēs nonākam atkal pie tuvplāniem un detaļām.

Teātrī tā ir gaisma, kas var izcelt atsevišķus momentus uz skatuves, lai ar to pievērstu mūs darba jēgai, radītu emocionālu noskaņu vai bagātinātu izrādi tīri estētiski.

Ja cilvēku grupa, kas dodas pavadīt mirušo, pustumsā virzās pāri skatuvei, bet vienīgais gaismas stars krīt uz baltu ziedu pušķi kādas nācējas rokās (pie tam baltās puķes un baltā gaisma rada ārkārtīgi spilgtu, pat mirdzošu iespaidu apkārtējā krēslā), — tad daudzi sacīs, ka tas ir kino paņēmiens un teātrim neder. Bet, ja Paņevežas drāmas teātra izrādē «Komivojažera nāve» šī gaismas izceltā detaļa palīdz skatītāju emocionāli iesaistīt izrādē, tad tas nozīmē, ka šis paņēmiens nav mākslīgi pārcelts no kino, bet ka tas teātrī būtiski izmainījis savu dabu, kļuvis organiski savs un vajadzīgs izrādei.

Ja Šekspīra lugas «Makbets» izrādē tajā pašā teātrī katra aina noslēdzas ar gaismas akcentu uz kādu skatuves detaļu, tad tas it kā uzliek punktu uz i šajā izrādē.

Protams, gaismas izmantošana šādā veidā prasa lielu tīrību un precizitāti formas ziņā visā izrādē. Izplūdušā vai haotiskā uzvedumā tā būs lieka vai, labākajā gadījumā, pazudīs nepamanīta. Gaisma un detaļa teātrī līdzinās tikko manāmam, smalkjūtīgam, aprautam žestam aktiera tēlojumā, kura dziļo nozīmi pamanīs un sapratīs tikai tad, ja viss aktiera tēlojums būs tīrs, mērķtiecīgs un nopietns, ja tajā nebūs daudz lieku žestu, kuros nosliktu galvenais.

Šāda tīrība tēlojumā un uzvedumā arī ir daļa no tās mākslas, pēc kuras mēs cenšamies. Tātad arī gaismai un detaļai uz skatuves neapšaubāmi atbrīvosies arvien vairāk vietas un iespēju, tās parādīsies arvien jaunos veidos. Un diezin vai kādam tad nāks prātā pārmest nepiedienīgu un lieku kino elementu izmantošanu teātrī.

Ja gribam šo domu turpināt, tad jāpieskaras arī mizanscēnai. Arī mizanscēnas tīrība uz skatuves neapšaubāmi pieder pie tā paša nākotnes mākslas ideāla.

Kadrējums kinomākslā un televīzijā prasa ļoti precīzu mizanscēnu. Un kā gan citādi? Šeit redzamība ir ierobežota zināma lieluma logā — ekrānā, kur katra lieka kustība, lieks solis nepareizā virzienā jau sabojā kadra kompozīciju vai arī pavisam iziet ārpus kadra rāmjiem. Tāpēc kinomākslā ir sastopami tik precīzi un smalki kadra kompozīcijas veidi kā darbības elementu komponēšana pa horizontāli, pa vertikāli u. tml. Prasība pēc mizanscēnas precizitātes teātrī izvirzās jo sevišķi tad, kad sākam runāt par nosacīto mākslu. Jo tieši nosacītība ir tā, kas prasa lielu tēlojuma un inscenējuma precizitāti un mērķtiecību. Nosacītai izrādei te ir savas kategoriskas prasības.

Bet vai tikai nosacītai? Ne tik skarbas un ne tik kategoriskas, bet tomēr prasības pēc mizanscēnu tīrības ir raksturīgas mūsdienu mākslai vispār. L. Paegles Valmieras drāmas teātrī iestudēta A. Kicberga luga «Vilkate». Uzvedums veidots ļoti reālistiskā garā, bet skaistā un bagātā skatuves atmosfēra ir tā, kas pacel mūs pāri ikdienišķībai. Tīrās un skaidrās mizanscēnas, kur nav nekā lieka un pašmērķīga, palīdz mums izsekot galvenajai domai un ar savu vienkāršību tieši akcentē lugas traģiskumu. Jo traģiskais ir vienkāršs. Tā ir traģiskā būtība, un šādu traģiskā traktējumu prasa mūsdienu māksla. Tādēļ ar tādu baudījumu varam sekot izrādei, kur viss no sākuma līdz beigām ir pārdzīvots, vienkāršs un skaidrs. Šai izrādē nav nekā no nosacītības, un tomēr mūs iepriecina mizanscēnu vienkāršība un tīrība. Un mēs saprotam, ka bez tā izrāde zaudētu daudz no savas pievilcības.

Lai parādītu jebkuru izrādi televīzijas ekrānā, tā jāsakadrē, t. i., jāpadara skatāma ne tikai uz skatuves, bet arī caur ekrāna mazo lodziņu. Televīzijas kadrējums prasa atmest visu lieko burzmu, prasa akcentēt pašu galveno, pašas svarīgākās mizanscēnas. Ir izrādes, kur televīzijas režisoram jāveic liels darbs, un dažkārt arī tad vēl neizdodas izrādi attiecīgi labi un skaidri parādīt televīzijā. Bet ir izrādes, kur viss jau gatavs, kur mizanscēnas tik skaidras, ka jāsaka — viss jau sakadrēts.

Tajā mūsu teātra mākslas daļā, kura savu izpausmes veidu atradusi nosacītībā, mizanscēnas skaidrības jautājums izvirzās sevišķi asi.

Tā tas ir arī P. Pētersona lugas «Man trīsdesmit gadu» izrādē Akadēmiskajā drāmas teātrī. Tāpēc arī aktieru tēlojums te ir ļoti koncentrēts. Tāpēc arī skatuves iekārtojums veidots tikai ar konstrukciju un gaismas palīdzību, pie tam tas ir kustīgs un dod iespēju ātri mainīt

darbības vietu. Aktieri nokļūst citā vidē pa kāpnēm, labirintiem, pa apkārtceļiem. Ar šīm mizanscēnām režisors lieku reizi liek saprast lugas domu — pa sarežģītajiem dzīves ceļiem jāaiziet līdz īstajam. Trīsdesmit gadi — beidzot jāsaprot, ko dzīve grib no tevis un ko tu gribi no dzīves. Un kļūst saprotams, kāpēc mizanscēnas šai izrādē veidotas tik ļoti precīzi.

Uz skatuves flīģelis. Tors spēlē. Pārdomu plosīts, Kaspars lēni kāpj pa pakāpieniem uz leju. Ar pēkšņi aprautu akordu izbeidzas Tora spēle. Ar šo pašu akordu apraujas Kaspara solis. Nav lieki jāpiebilda, cik daudz šādi momenti dod nosacītā izrādē. Uz neitrālā fona izceļas un iegūst nozīmību šis nelielais domu un jūtu akcents. Toru un Kasparu plosīja viena doma. Vai viņi abi rada kopīgu atrisinājumu? Kas būs tālāk?

Veiksmīga ir darbības vietas maiņa tai pašā izrādē. Pirmā aina — Roze klauvē pie savas mirušās saimnieces durvīm. Nākošā aina notiek citā pilsētas stūrī — Roze satiek Kasparu. Šīs ainas varētu atdalīt ar priekškaru. Bet tās var arī savienot ar Rozes gājienu, mainoties skatuvei, kā tas darīts izrādē. Uz mirkli iedomāsimies, ka tā ir izrādē ar reālu dekorāciju. Tad tāds gājiens liktos diezgan nedabisks un pat neveikls. Ja kinofilma ļauj saviem varoņiem staigāt pa ceļiem, pa pļavām, pa pilsētām, tad tas ir dabiski — šeit ne ar ko netiek pārkāpta dabiskuma, ticamības robeža. Bet uz skatuves šāds gājiens saduras ar teātra nosacīto dabu — ar skatuvi, kas griežas, ar kokiem, kas darināti no papes vai plastmasas. Un mēs nevaram šim gājienam noticēt. Bet vai tāpēc teātrī no tā uz visiem laikiem būtu jāatsakās? Palīgā atkal nāk nosacītība. Ja jau teātris ir nosacīta māksla savā būtībā, tad vajag šo īpatnību arī līdz galam izmantot. Un, lūk, izrādē «Man trīsdesmit gadu» kopā ar skatuvi griežas konstruktīvi, nosacīti veidoti pakāpieni, celtņi. Tikpat nosacīts ir Rozes gājiens garām šiem pakāpieniem, celtņiem. Un mēs ticam tam. Mēs pat jūtam laika elpu šajā gājienā, jūtam saturu, domu, pārdzīvojumu. Arī tā ir mizanscēna, pie tam nosacīta, tīra, mērķtiecīga. Līdzīgi paņēmieni, kā jau teikts, sastopami kinomākslā. Mehāniski pārceļot tos teātrī, tie liekas sveši un nepieņemami. Bet, ar gaumi un teātra īpatnību izpratni pielietoti, tie bagātina izrādi.

Viena precīza, nozīmīga mizanscēna prasa arī otru tādu pašu, prasa arī trešo — prasa precīzi, skaisti un skaidri iekārtotu visu izrādi. Tas, dabiski, izraisa domu par mizanscēnu, dekorāciju, detaļu, gaismas kompozīciju uz skatuves. Izvirzās jautājums par skatuves kompozīciju.

Labās mūsdienu leļļu teātra izrādēs valda nosacītība. Un, liekas, tam

tā jābūt, jo lelles jau pēc savas būtības ir nosacītas. Atcerēsimies kaut vai B. Brehta «Trīsgrašu operas» uzvedumu Rīgas leļļu teātrī. Nosacītas un precīzas šeit bija leļļu mizanscēnas, izrādē valdīja glezniecīska noskaņa — kaut arī tur nebija nevienas gleznotas detaļas. Gleznas iespaidu radīja kompozīcija uz skatuves, tas, kā izkārtotas dekorāciju daļas, darbojošās lelles, krāsainās gaismas un leļļu krāsainie mati un tērpi. Katra aina — tā ir dzīva, kustīga glezna. Tātad domāt par skatuves kompozīciju nozīmē radīt gleznīecisku izrādi. Tā arī ir leļļu teātra specifika. Bet vai tikai leļļu teātrī jādomā par skatuves kompozīciju?

Atgriezīsimies atkal pie Paņevežas drāmas teātra. Šekspīra «Makbeta» inscenējumam te raksturīgs varoņu un grupu precīzs mākslinieciski izvietojums, gaismu un ēnu pārdomāta kompozīcija. Viesību skats Makbeta pilī atgādina dzīvu žanra gleznu. Grūti pat pateikt — vai šajā skatuviskajā kompozīcijā vairāk līdzības ar kadra kompozīciju kino vai ar atdzīvinātu gleznu. Ja kompozīcija uz skatuves nav svešķermenis, bet kļuvusi par organisku teātra mākslas daļu, tad mēs varam tikai par to priecāties kā par katru elementu, kas palīdz padarīt bagātāku un krāsainākū teātra mākslu.

*

Tādējādi redzams, ka ielūkošanās to mākslu novados, ar kurām teātrim savā ceļā nākas satikties, var palīdzēt kaldināt daudzveidīgus un spilgtus mūsdienu teātra mākslas līdzekļus. Un tas ir nepieciešami, jo sarežģīts un atbildīgs ir šodienas teātra uzdevums — izskaidrot pasauli, palīdzēt teātra skatītājam ieskatīties neatliekamās un lielās mūsdienu dzīves problēmās, realizēt domu uz skatuves. Tas prasa jaunu un bagātu skatuvisko izteiksmību.

Jānis Bērziņš

MAZAJAI BALETA FORMAI — ATBILDĪGI IDEOLOĢISKI UZDEVUMI

Agrāk pieaug pārplūdušās Ņevas viļņu spēks, kas grasās sašūpot sev līdzi senās Pēterburgas namu masīvus, un tikai Vara jātnieka gigantiskais tēls paliek stingrs un nesatricināms šajā dabas stihijas patvaļā... Kā divas lavīnas viena otrai pretim dodas Spartaka un Marka Krasa armijas, un, šķiet, zeme nodreb priekšnojautās par gaidāmo nikno kauju... Nemitīgā virpulī brāžas deju līksme aizkrāciešu Sečā, kur Tarasa Bulbas vīri cenšas cits citu pārspēt veiklībā, asprātībā un dzīves prieka kūsājumā...

Un vēl garā garā virtenē varētu minēt tās grandioza vēriena inscenējumu ainas, kādas esam redzējuši padomju baletu iestudējumos. Romeo un Džuljetu, Otello, Dēmonu, hanu Gireju, Esmeraldu, Mirandolīnu un vēl citus izcilu literāru darbu tēlus mūsu horeogrāfi interpretējuši dejiskā valodā ar tādu dziļu psiholoģisku atklāsmi un dramaturģiskās attīstības plašu amplitūdu, kas nekādā ziņā nebūtu pa spēkam kapitālistisko zemju baleta mākslinieciem. Sociālistiskā reālisma metode, kas ir auglīgs pamats padomju skatuves mākslai, devusi arī mūsu baletam neizsmeļamas monumentālu inscenējumu jaunradīšanas iespējas, droši vadījusi mūsu zemes deju mākslu uz jaunām spožām uzvarām. Labākie padomju baletmeistaru uzvedumi, kas savā stingrajā daudzcēlienu uzbūvē līdzinās stabilām celtnēm, tagad jau kļuvuši par horeogrāfijas klasisku vērtību, par pasaules baleta mākslas kalngaliem.

Bet mūsu deju mākslas diženajos kalnājos iederas arī koncentrēta un trāpīga satura vienčēlieni, pavisam lakoniska apmēra miniatūras, kas iezalgojas koncerta laikā uz īsu brīdi un tomēr spēj valdzināt skatītāju, izraisīt nopietnas pārdomas, pamudināt cildeniem darbiem.

Padomju baleta sākotnē — krievu tautas deju mākslā nelielas formas sižetiski priekšnesumi plūstin plūduši no tautas daiļrades avotiem. Jau slāvu tautu agrīnajam vēstures posmam raksturīgajās kulta spēlēs un riņķa dejās iezīmējās noteikts saturs īsākam vai garākam dejiskam priekšnesumam. No senām paražām un folkloras materiāliem izaugušās sižetiskās dejas bagātīgi iekļāvās viduslaiku tautas aktieru — skomorohu repertuāros. Tautas estētiskās prasības noteica vadlīniju tiem pirmajiem baletiskajiem priekšnesumiem, kas attēloja vienkāršo ļaužu sadzīvi un tāpēc kļuva tuvi plašām skatītāju masām. Krievu tautas varonīgā cīņa pret Napoleonu deva ierosmi radīt patriotiskus baletus — divertismentus par krievu tēmām. Tā laika ievērojamais horeogrāfs Ivans Valbergs inscenēja daudzus neliela apmēra baletus — «Mīlestība uz Tēvzemi» (1812. g.), «Sabiedroto armiju svētki pie Monmartras» (1813. g.), «Krievijas triumfs jeb krievi Parīzē» (1814. g.) un citus.

Komponists M. Glinka jau jaunības gados centās iedziļināties deju mākslas specifikā un pats piedalījās baletiskos divertismentos, ietērpjoties zemnieka drānās. Viņam visu mūžu bija nerimstoša interese par krievu un citu tautu deju muzikālajiem motīviem, kurus viņš aranžēja simfoniski krāšņos skaņdarbos. Plašas dejiskas ainas ietvertas viņa operās «Ivans Susaņins» un «Ruslans un Ludmila», no viņa skaņdarba «Aragonas hota» baletmeistari izveidojuši spāniska kolorīta tautas svētku ainu. Atbilstoši darbības norisei dejiskas ainas operās ieliedējuši arī P. Čaikovskis, N. Rimskis-Korsakovs, M. Musorgskis. A. Borodina operā «Kņazs Igors» tika iekļauta baletmeistara Mihaila Fokina veidotā polovciešu deju aina, kas vēlāk pārstaigāja daudzas pasaules ievērojamākās skatuves un visur sajūsmināja skatītājus ar brāzmojošo temperamentu, ar lēcienu un griezienu žilbinošo virtuozitāti.

Pirmsrevolūcijas laika posmā paši labākie krievu baletmeistaru radītie viencēlieni ir tie, kuros strāvo liriska emocionalitāte, dominē apgarota horeogrāfiska noskaņa. Šāda viencēlienu žanra spilgts paraugs ir «Šopeniāna» (kas dažos ārzemju teātros vēlāk parādījās ar nosaukumu «Silfīdas») — dzidrās, akvareliskās krāsās veidots uzvedums, kam mūziku sakārtoja un instrumentēja A. Glazunovs pēc Šopēna klavieru skaņdarbiem, — noktirnēm, valšiem, mazurkām. Baletmeistars M. Fokins prata uz skatuves radīt tik atbilstošus dejiskus tēlus, ka tie šķita it kā izaugam no Šopēna mūzikas skaņām vizuālā romantiskas mēnesnīcas parādību ainā. Lūk, baltos, gaisīgi vieglos tērpos izskrien teiksmaino būtņu silfīdu virtenes, veido plastiski

plūstošus kustību zīmējumus un izkārtojas trauslās, skulpturālās pozās...

Jau toreiz baleta miniatūras bieži vien līdzinājās jutīgiem skatuviskiem seismogrāfiem, kas uztvēra un horeogrāfiskā zīmējumā parādīja kāda sabiedrības grupējuma noskaņojumu un ideoloģiju. Kā zināms, šā gadsimta sākumā daļa krievu inteliģences bija «pārsmalcinājusies» estētismā, atsvešinājusies no patiesa tautiskuma un pārāk akli pievērsusies Rietumeiropas kultūras «šedevriem». Tādi bija arī daži horeogrāfijas speciālisti. Viņiem it kā bija apnicis P. Čaikovska un citu savas zemes izcilo komponistu baletos paustais humānisms, pozitīvo varoņu uzvara pār tumsas spēkiem. Sajūsminājušies par iespējām uzstāties ārzemju skatuvēs, viņi gudroja: «Ar ko gan spēsim pārsteigt Parīzes un citu Rietumeiropas pilsētu skatītājus?» Un izgudroja arī — pārņēma no dekadentiskiem literāriem darbiem aizgūtus sižetus un pēc tiem darināja lielākoties nelielas formas horeogrāfiskus uzvedumus, kuros dominē jutekliska eksotika, nesavaldīgas kaislības, atriebība un slepkavības (piemēram, viencēliens «Ēģiptiešu naktis»). Ja N. Rimskis-Korsakovs savā simfoniskajā svītā «Šeherezāde» uzsver gudrās stāstīšanas meistarienes uzvaru pār sultāna Šahriāra nežēlīgajām paražām, tad šī gaišu tēlu mūzika tika tagad izmantota pavisam pretēja rakstura horeogrāfiskam uzvedumam, kurā trako greizsirdība, līst asinis... Cēlā Šeherezāde pavisam pazudusi šādu notikumu murskulī! Vēl citi tamlīdzīgi viencēlieni apliecināja, ka satrunējušā carisma valstī izsmalcināta estētisma pieprasītāji mākslā bija degradējušies līdz patoloģiskai amorālei un atbaidošām nejēdzībām. Revolūcijas vētrai, kas Krievzemē izmēza sārņus visās dzīves jomās, vajadzēja arī skatuvi attīrīt no horeogrāfiskām pelavām.

*

Jau padomju valsts celtniecības pirmajā posmā Krievzemes teātros radās jauni horeogrāfiski uzvedumi, kas attēloja dažādu laikmetu un zemju darbaļaužu cīņu pret paverdzinātājiem, kā arī varonīgos Sarkanās Armijas karavīrus un partizānus pilsoņu kara laikā, jaunās sociālisma valsts jauncelsmes vareno patosu. Plašos inscenējumos tika atveidoti krievu literatūras klasiķu darbi, saskaņā ar sociālistiskā reālisma principiem atklājot jau sen pazīstamus tēlus daudz pareizākā un dziļākā tvērumā. Ar partijas un valdības gādību nodrošinātās neierobežoti plašās darba iespējas pamudināja baletmeistarus jaun-

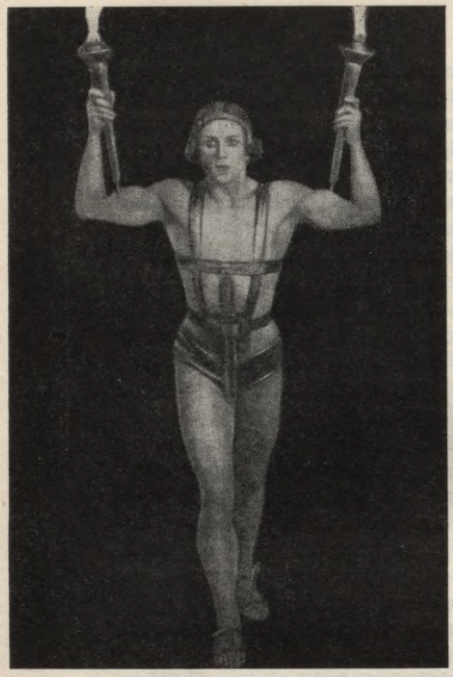
rades enerģiju veltīt galvenokārt grandiozu horeogrāfisku epopeju sacerei; tādējādi mazajai formai viņi pievērsās parasti tikai atelpas brīžos. Tomēr arī baleta viencēlieniem un pat pavisam īsām miniatūrām ir paliekama nozīme padomju baleta vēsturē kā mūsu zemes deju mākslas attīstību virzītājiem faktoriem.

Kā viens no pirmajiem Maskavas Lielā teātra horeogrāfiskiem uzvedumiem padomju varas laikā ir viencēliens «Steņka Razins», kuru 1918. gadā iestudēja A. Gorskis pēc A. Glazunova skaņdarba. Viencēlienus sagatavoja arī citi baletmeistari — V. Rjabcevs, L. Žukovs, V. Burmeistars, S. Geršteins, A. Jākobsons. Viņi saistoša sižeta un daudzveidīgu tēlu uzvedumiem izvēlējās jau pazīstamus skaņdarbus: N. Rimska-Korsakova «Spāņu kapričo», A. Glazunova «Salomi», M. Musorgska «Nakti kailajā kalnā», R. Štrausa «Tilu Pūcesspieģeli», P. Čaikovska «Sniegbaltīti» un «Itāļu kapričo».

Baletmeistari K. Goleizovskis un F. Lopuhovs mazo baleta formu izmantoja dažādiem eksperimentiem un moderniem meklējumiem. Taču ne vienmēr tie viņiem padevās veiksmīgi. Tā, piemēram, F. Lopuhovs savu divdaļīgo uzvedumu «Sarkanais viesulis» (1924. g.), kam sižetā pilsoņu kara tēma, nodēvēja par «sintētisku poēmu». Tanī dejas, pantomīmas un akrobātikas samistrojums ar runām un dziesmām kļuva vienīgi par haotisku sajaukumu nenosakāmā stilā.

«Dejas valodai jāizsaka droša un nepārprotami skaidra doma, horeogrāfiskam tēlam jābūt veidotam ar tādām dinamiskām kustībām, kas spārno skatītāju aktīvai cīņai, mērķtiecīgai darbībai!» — lūk, šādu pārliecību pauda jaunā, talantīgā dejotāja Alekseja Jermolajeva patiesi novatoriskie meklējumi, kad viņš vēl mācījās Ļeņingradas horeogrāfijas skolā. Absolvēšanas eksāmenos 1926. gadā viņš jau parādīja tādus solo priekšnesumus, kas radikāli pārveidoja līdzšinējos vīriešu dejas kanonus. Viņam derdzās agrāko laiku premjeru pozējošie, sievišķīgie tēli, kas virtuozās, atraisītās kustībās centās izskatīties pēc pārdabiskām būtnēm. A. Jermolajevs vīriešu dejojuma svarīgajam elementam — lēcienam piešķīra spraigu izteiksmību. Viņš paātrināja ķermeņa virpuļgriezienus tempā līdz «presto», viņš saliedēja vissarežģītākos kustību elementus dinamiski kontūrētā koptēlā un nobeidza pat īsu dejojumu lepnā, stingri izturētā stājā.

Blakus A. Jermolajevam var nostāties gruzīnu dejotājs Vahtangs Čabukiani, kas ir otrs vīriešu varonīgās un aktīvās solodejas pionieris. Arī viņš mācījās Ļeņingradas horeogrāfijas skolā un jau mācību laikā atklāja savas lieliskās deju jaunradītāja spējas, iestudējot patstāvīgus miniatūrus priekšnesumus. Viens no tiem — solonumurs «Ugunsdeja»,



V. Čabukiani «Uguns dejā»

kam par pavadījumu izmantota mūzika no A. Rubinšteina operas «Feramors». Šajā dejā V. Čabukiani uzstājās sarkanā tunikā, basām kājām, kupli viļņojošu matu parūkā. Rokās viņš turēja divas degošas lāpas. Kaut gan dejojumā vēl pavīdēja eklektiski elementi un neorganizētas kustību kombinācijas, tad tomēr tanī jaunais horeogrāfs spēja ticami parādīt ugunīgas, trauksmainas stihijas iemiesojumu. Dejiskais risinājums te jau bija cieši saistīts ar muzikālo pamatu, un plastiskā tēlainība it kā izauga no skaņdarba akordiem. «Ugunsdeja» novērtējama kā pirmais heroiskās vīriešu dejas jaunrades mēģinājums, un tanī jau ieplaiksnījās V. Čabukiani turpmākajai mākslinieciskajai darbībai raksturīgākā tēma — vīrišķīgas varonības tēma. Kad 1929. gadā

notika kārtējais horeogrāfijas skolas absolventu vakars, V. Čabukiani kā savu gatavības eksāmena darbu parādīja dejotāju ansamblim iestudētu etīdi «Verdzības gāšana», kam mūziku sacerējis A. Gladkovskis. Šajā uzvedumā topošais baletmeistars atveidoja alegorisku tautas atbrīvošanās cīņas ainu. Pats V. Čabukiani izpildīja centrālo sacelšanās vadoņa lomu. Ar temperamentīgi kāpinātiem un strauji mainīgiem dejas gājieniem viņš spilgti iezīmēja tās tipiski «čabukianiskās» heroiskā varoņa rakstura līnijas, kas vēlāk meistarīgā pilnveidojumā reljefi izcēlās daudzcēlienu baletu galvenajās lomās: Žeromā (B. Asafjeva «Parīzes liesmās»), Džardži (A. Balančivadzes «Kalnu sirdī»), Kerimā (B. Asafjeva «Partizānu dienās»), Sergejā Sokolovā (D. Toradzes «Par mieru»).

A. Jermolajeva un V. Čabukiani novatoriskos panākumus jaunības gadu īsajos iestudējumos gribas uzsvērt tāpēc, ka patlaban dažs labs topošais baletmeistars maldīgi domā: «Ko tad es iespēšu parādīt nelielā miniatūrā! Ja man uzticētu monumentālu inscenējumu, tad tikai es atklātu neredzētus horeogrāfiskus brīnumus!» Tomēr lielajā iestudējumā brīnumu vietā padodas tikai sadomāts konstruktīvisms dejojumos, naivas un psiholoģiski nepamatotas tēlu attieksmes, ja nav ar sirdi un dvēseli iegūta pārliecība iepriekšējās horeogrāfiskās etīdēs, kas ir visdrošākais novatorisku ieceru izdiedzēšanas veids. Pārmetums būtu jāizsaka arī pieredzējušiem baletmeistariem: ar daudzcēlienu uzvedumiem viņi gan padomju deju mākslu padarījuši par nepārspējamu bagātnieci salīdzinājumā ar citu zemju baletu sēnalainajiem apcirkņiem, taču daži no viņiem pat gadu desmitiem ilgi aizmirsuši pievērsties mazākas formas iestudējumiem — it kā tas kaitētu grandiozu inscenējumu veidotāja godam! Bijuši tādi gadu desmiti, kad deju mākslas miniatūras tika atstātas novārtā, un padomju baleta mākslas kopīgajā panorāmā lielie kalnu masīvi vietumis bija pārāk nospiedošā pārsvarā. Tāpēc pareizi dara tie Maskavas, Ļeņingradas un citu padomju pilsētu muzikālie teātri, kas pēdējos gados aizvien vairāk vietas baletu repertuāros ierāda viencēlieniem.

Padomju tautas varonīgā cīņa Lielā Tēvijas kara gados — tā ir mūžam cildināma tēma, kura nav izsmeļama visdažādākajās mākslas darbu formās un kurai līdzi vienmēr dzīvos skatītāju masas. Tāpēc atzinība jāizsaka Maskavas K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko teātrim, kura 1962. gada repertuārā redzam A. Spadavekia viencēlienu «Laimes krasts». Pašaizliedzība, īsta draudzība, padomju jauniešu varonība kara laikā — tās ir idejiskās vadlīnijas, kas caurstrāvo šo horeogrāfisko sacerējumu.

Ļeņingradas Mazajā operas teātrī redzam 9 ainās iedalītu viencēlienu «Stiprāks par mīlu», kas izveidots pēc B. Lavreņova pazīstamā stāsta «Četrdesmit pirmais» motīviem. Tā kā baletmeistars V. Varkovickis īso ainu virknējumā gribējis parādīt pagarā stāsta sižetu no viena gala līdz otram, tad uz skatuves notiek daudz pantomīmisku scēnu, staigāšanas un sadzīves žanram piemītošas žestikulācijas. Tomēr dejotāja S. Fadejeva pagūst noraksturot pareizi izprastu meitenes Marjutkas tēlu un psiholoģiski pārliecina viencēliena kulminācijas momentā, kad viņa paceļ šauteni pret baltgvardu virsnieku Vadimu, bet tūliņ raudot apkampj nošauto iemīļoto cilvēku.

Vienas izrādes programā Ļeņingradas Mazais operas teātris blakus viencēlienam «Stiprāks par mīlu» iekļāvis arī otru nelielu uzvedumu — horeogrāfisku svītu «Ziedi» (D. Šostakoviča mūzika). Skatītājam paveras puķu veikals, kurā ierodas dažādi pircēji — students un studente, meitenīte pirmklasniece, līgava un līgavainis, pensionāri, lidotājs... Ikvienam no viņiem sirmais dārznieks parāda personificētu ziedu grupas, kas izpilda dažādas horeogrāfiskas noskaņas dejojumus. Tātad šo iestudējumu varam nosaukt par ziedu deju divertismentu ar reālu cilvēku tēlu pantomīmiskas spēles momentiem kā dramaturģisku «apvienošanas līdzekli».

Teātru repertuāros iekļauti arī jau agrāk izrādīti viencēlieni, kurus mūsu baletmeistari pārveidojuši tā, lai tie atbilstu padomju cilvēku morāles uzskatiem un estētiskajai gaumei. Tā horeogrāfiskajā poēmā «Francēska da Rimini» saskaņā ar P. Čaikovska mūzikas programatisko saturu jāparāda nelaimīgie mīlētāji Francēska un Paolo, kuriem mūžīgi jāklīst pa elles grēcīgo dvēseļu puteni. Baletmeistars K. Bojarskis papildinājis šo klasisko sižetu ar prologu un epilogu, kas piešķir senajam mīlas stāstam pavisam citu jēgu un idejisko pamatojumu. Prologā redzam, kā nīgrs mūks izšķir Francēsku un Paolo, bargi pasludinādams: dievišķais likums nosodījis viņus mūžīgām mokām un izšķirtībai tāpēc, ka viņi iedrošinājušies vienu otru iemīlēt un nepaklausīt baznīcas varai, kas savienojusi Francēsku un Džinčoto. Lakonisks un izteiksmīgs ir epilogs, kurā dzejnieks Dante noklausās šo jauniešu traģisko dzīves stāstu un saviļņots savieno abu rokas: lai viņi paliek nešķirami kā cilvēcīgi saprotamas un skaidras mīlas simboli! Kopā ar šo poēmu Mazajā operas teātrī tiek parādīti vēl divi P. Čaikovska mūzikas ietekmē radušies viencēlieni. «Balādē par mīlu», kurai par mūziku izmantoti «Gadalaiki», sirma vecmāmuļa pie kamīna atceras dzīves gājumu no bērnības pavasara līdz mūža novakares vientulīgajai ziemai. Taču šīs dejiskās balādes izskaņa ir gaiša — parādās jauniešu tēli, kas

paužatkal pavasarīgu domu: «Mīla ir nezūdoša, tā dzīvo nākamajās paaudzēs!»

«Stīgu serenādes» skaņās kādreiz bija ieklausījies M. Fokins un radījis viencēlienu «Eross». Daiļai meitenei miegā liekas: no veca parka pjedestāla nokāpj antīkā dieva Erosa statuja, stāsta par saldkairu mīlestību, mulsina ar savu pavadoņu nimfu dejām... Padomju baletmeistars K. Bojarskis šā viencēliena finālā devis zīmīgu akcentējumu: meitene attopas no dīvainā sapņa, atzīstot Erosa vilinājumus par murgainiem māņiem. Tur jau nāk viņas jūtu īstais rosinātājs — dzīvs, cilvēcīgs jauneklis. Dzīve ir spilgtāka un patiesas laimes bagātāka par visiem tukšas fantāzijas sapņojumiem!

Pēc M. Ravela «Bolero» sacerēti baleta viencēlieni jau daudzos muzikālajos teātros. Rietumeiropas horeogrāfi šai mūzikai par būtisku, vizuālu izpausmi parasti uzskatījuši spāņu tavernas ainu, kurā norisinās greizsirdības scēna. Dunči, vīna kausi, ģitāras, spēļu kārtis — tādas parasti bijušas šās ainas rekvizītes, kas greznojušas valšķīgās krodziņa kurtizānes un bravūrīgos apašus. Tagad uz Ļeņingradas teātra skatuves «Bolero» parādīts pavisam citā koncepcijā, atmetot visus sadzīves piederumus, izvairoties no ievirzes banālā kriminālistikā vai pseidoeksotikā. Ļeņingradieši «Bolero» traktējuši kā skaistas domas izpaudēju. Viena grupa dejotāju simboliski atveido netikumus un ļaunus kārdinājumus. Tā virzās čūskveidīgā līču loču kustībā, atgādinādama ķēžu vijumu, kas grasās savā varā sasaistīt visu pasauli. Šai grupai pretim dodas citi dejotāji, kuri ir labo principu personificējums. Viņu kustības pauž drosmi, atklātu nostāju pret tumsas un viltības viesējiem. Parādās abu grupu vadītāji, kas cīņas konfliktu saasina iecirtīgu līniju divdejā. Katra grupa atbalsta savu varoni, kustības kļūst aizvien versmīgākas, dinamiskākas, tāpat kā sakāpinās M. Ravela mūzikas monotonā melodija orķestra dažādajās instrumentu grupās. Tad notiek eksplozijas moments: balti tērpto dejotāju lokā ielenktā melnā soliste apjauš, ka vairs nevarēs izlocīties no nenovēršamā finmāla, uz kuru virza darbību mūzikas nepielūdzami noteiktais ritms. Vēl viņa cenšas izslieties un izšļākt pēdējo ļaunuma indi, bet veltīgi — viņai jāsabrūk kapitulējot... Gaisma uzvarējusi tumsu!...

Debates horeogrāfijas speciālistos izraisīja Maskavas Lielajā teātrī uzvestais viencēliens «Naksnīgā pilsēta» (B. Bartoka mūzika, L. Lavrovska horeogrāfija), kura darbība noris kapitālistiskā lielpilsētā. Bandā, kas aplaupa gājējus, par pievilinātāju iesaistīta Meitene. Te pēkšņi viņa sastop krietnu darba jaunieti, kas grib viņu pasargāt no naksnīgās pilsētas atbaidošajiem tipiem. Taču bandīti ir pārsvarā, un

Jauneklis tiek nonāvēts. Tāds darbības šķetinājums uzvilnī skatītājā neapmierinātības sajūtu. Pilnīgi veltīgs liekas Jaunekļa dzīvības ziedojums — mums nerodas pārliecība, ka kapitālistiskās pilsētas drūmajā noskaņā viņa pašaizliedzība varētu iešķilt Meitenē tik gaišu apziņas staru, kas parādītu tālāk dzīvē pareizo ceļu. Lai arī kā Māris Liepa cenšas šajā tēlā ieliedēt vīrišķīgas spēles spriegumu, pozitīva varoņa aktivitāti, Jauneklis liekas pārāk vientuļš vienpatis. Neskaitāmi konkrēti fakti šodien apliecina, ka kapitālistisko zemju progresīvie un demokrātiskie spēki iziet cīņā nevis individuāli, bet gan aizvien saliedētākās un varenākās rindās. Dzīves īstenības nepareizais atveidojums tad arī mazinājis «Naksnīgās pilsētas» idejisko vērtību, izraisījis kritiskas piezīmes.

Aizvien vairāk pēdējā laikā padomju zemes muzikālajos teātros redzam ne vien viencēlienu izrādes, bet arī horeogrāfisko miniatūru — atsevišķu dejojumu vakarus. Tie jau pārliecinoši parādījuši, ka padomju baletmeistari veiksmīgi spēj iejusties P. Čaikovska, S. Rahmaņinova, E. Grīga, F. Lista, R. Štrausa un citu komponistu skaņdarbos, dodot tiem tik atbilstošu atveidojumu dejā, ka liekas — vispirms horeogrāfs iecerējis šo miniatūru, izplānojis soļu kombinācijas, un tikai tad komponists izpildījis viņa pasūtījumu. Arī mazās formas žanrā mūsu baletmeistari sāk svinēt mākslinieciskas uzvaras!

*

Uz padomju baleta mākslas kuplā koka krāšņajiem augļiem kāri raugoties, skaudīgās rietumu propagandas lapsas gvelž jau gadu desmitiem ilgi: «Tās ir tikai zaļas vīnogas!» — kaut gan pašām mājās — labi ja krājumā tādas kā sazuvušas pieneņu sēkliņas. Tie, kas cenšas nomelnot padomju kultūras panākumus, izdomājuši arī šādu «gudrību» — komunistisko zemju baleta trupas gan protot izrādīt lielus klasiskās dejas uzvedumus, bet nespējot vēl sasniegt tādu modernās horeogrāfijas pakāpi, kādā tieši ar viencēlieniem rietumu asprātīgie baletmeistari esot jau nostājušies kā augstā triumfa platformā! Ko lai atbild uz tādām nevalodām!?

Vispirms atgādināsim, ka ir nepārprotama atšķirība diviem jēdzieniem — mēs **nespējam** vai arī mēs paši **negribam** izniekot radošo enerģiju rietumu «šedevriem» līdzīgos pekstiņos. Tas, ko pēc otrā imperiālistiskā pasaules kara kapitālistisko valstu mākslas apoloģēti pūlējušies izsludināt par nezin kādu jaunu modernismu, patiesībā ir tikai to

pašu ākstīgo paņēmienu atdarinājums, kurus mūsu planētas kultūra pārdzīvoja līdzīgi nelabām masalām jau pēc pirmā pasaules kara divdesmitajos un trīsdesmitajos gados. Visādi «ismi» toreiz atbalsojās arī baleta mākslā, kas, manierisma novārdzināta, vairs knapi elpoja. Aizvien skaļākas kļuva to gudreļu balsis, kas pieprasīja: klasiskais balets esot savu laiku pārdzīvojis, un to vajagot aizvākt no skatuvēm kā vecu vraku. Bet, ko varētu dot klasiskā baleta vietā, tas arī nevienam nebija īsti skaidrs — pietrūka saprāta un talanta, lai kādu no izgudrotās «modernās» dejas paveidiem nostādītu stingri uz kājām. Uz tādiem konstruktīvismiem, abstrakcionismiem vai citiem «ismiem» deju mākslā nebija arī izredzes uz ilgu dzīvotspēju! Protams, ka padomju zemes sabiedrības veselīgais saprāts kategoriski noteica saviem horeogrāfiem: «Mēs **negribam,** ka mūsu deju mākslu noved līdz tādiem juceklīgiem strupceļiem. Mums jācenšas parādīt, ka **spējam** dot cilvēces kultūrai daudz vairāk par ziepju burbuļiem līdzīgajiem rietumu «modernajiem» viencēlieniņiem.»

Uz ārzemēm emigrējušie krievu baleta mākslinieki gan ienesa svaigas vēsmas galīgi panīkušajā rietumu deju mākslā un pacēla to no agonijas gultas, bet paši nokļuva šaurā būrī, kur iespējams mitināties tikai ar apgrieztiem spārniem. Nekādu ilūziju par tādiem lieliem uzvedumiem, kādi bija Krievzemes bagātīgi apgādātajos teātros! Vajadzēja ievērot naudīgās publikas intereses, kurai nebija nekādas patikas un arī spējas iedziļināties kaut cik sarežģītāku skatuves tēlu psiholoģijā.

Tā bija no dzimtenes aizklīdušo mākslinieku traģēdija, ka viņiem savu talantu nācās izmainīt sīknaudā, kļūt par kapitālistu algādžiem un piemēroties nejēdzīgas ideoloģijas un bezgaumības prasībām. Manuprāt, šī traģēdija pārliecinošāk par visiem romāniem vai biezu biezajiem apcerējumiem izpaužas dažu minūšu garajā baleta solopriekšnesumā — «Mirstošajā gulbī», kas cieši saistīts ar Annas Pavlovas vārdu. M. Fokins šo dejojumu iestudēja pēc K. Sensansa mūzikas un lika «Mirstošajam gulbim» izskanēt pāri visiem kontinentiem. Tas kļuva it kā par klasiskā baleta līniju skaistuma, kustību poēzijas un tehnikas pilnības ideālu. Ilgus gadus dažādo zemju skatuvēs izpildot šo koncertnumuru, Anna Pavlova piešķīra tam aizvien jaunas nianses tēla izveidē. Var droši teikt — pārdzīvojumi, kādus izcilā māksliniece izjuta klaiņojumā pa kapitālistiskajām valstīm, no visām viņas lomām visemocionālāk atblāzmojās «Mirstošajā gulbī». Tā laika vācu teorētiķis Franks Tīss savā grāmatā «Deja kā mākslas darbs» ļoti trāpīgi uztvēris Annas Pavlovas veidotā Gulbja tēlu.

... Roku trīsošās līnijas liek nojaust dzīvotgribas pēdējo uzvirmo-

A. Pavlova — «Mirstošais gulbis»

jumu bezgalīgi nogurušajā ķermenī... Uz maigajiem pleciem slīgst svina smagums, iznīcības šausmās nodreb viss augums... Dejotājai uz pirkstgaliem stāvot, tieksme pēc gaismas un dzīvības izskan bezgala satriecoši, jo šīs līnijas, kas tiecas augšup, vienmēr no jauna salauž un velk lejup nepanesams smagums... Te pēkšņi zem kādas baigas nenovēršamības pēdējā trieciena viss stāvs bez skaņas sagumst sevī... — tādu priekšstatu iegūstam no F. Tīsa apraksta.

Arī padomju mākslinieces iestudējušas šo solopriekšnesumu, taču pavisam citādā idejiskā ievirzē. Atcerēsimies, kā Gulbja dejojumu izpilda Galina Ulanova. Atbilstoši mūzikas noskaņai arī viņas veidotais cēlais putns ir agonijā, arī tā kustībās manāmas priekšnāves nojautas, dzīves tieksmju sasliešanās pret nenovēršamo sastinguma momentu. Taču tad, kad kājas jau saļimušas uz zemes, Galinas Ulanovas tēlotais putns pēkšņi lepni pacel augumu. Apgarotā seja raugās saulainā tālē, izstieptā roka it kā sveic citus putnus, kas traucas augstā lidojumā. Un

G. Ulanova — «Mirstošais gulbis»

mirstošais putns ir laimīgs, ka viņa biedri sasniegs šo gaišās dzīves tāli! ... Tā, lūk, padomju dejotājas traktējumā šis priekšnesums iegūst optimistiskas traģēdijas kulmināciju.

Kaut gan A. Pavlova un G. Ulanova tērpušās pilnīgi vienāda veida klasiskos baltos kostīmos, kaut gan viņas abas veido dejojumā vienu un to pašu M. Fokina nosprausto horeogrāfisko zīmējumu, tad tomēr ķermeņa un sejas mīmika smalkjūtīgās niansēs tik pārliecinoši atspoguļo iekšēji risināto domu un emocionālo pārdzīvojumu virzību, ka skaidri pasakāms: tās ir divu krasi atšķirīgu pasauļu mākslinieces. Šis nelielā solonumura dažādais psiholoģiskais traktējums vēl un vēlreiz apliecina, cik nepareizi ir dažu buržuāzisko mākslas teorētiķu un filozofu uzskati, ka balets esot tāda suverēna dailes valstības sala, kuras absolūti patstāvīgo dzīvi nesatraucot nekādas politisko notikumu vētras, netraucējot ideoloģisko uzskatu cīņu arēnas trokšņi. Baletam esot jābūt kā principa «māksla mākslai» paraugam! Taču nekur tālu netiks mākslinieks

kapitālistiskajā pasaulē, ja viņš gribēs palikt pie saviem iecerētajiem principiem! Par ģēnijiem atzītajiem vismaz atļauts atklāti paust pesimismu, bet pārējiem jābūt rietumu ideoloģijas diriģentu paklausīgām marionetēm.

To tikai vēlējās baņķieri un rūpniecības magnāti: redzēt visus pasaules ļaudis līdzīgus ampelmaņiem, kurus var paraustīt aiz aukliņas. Baleta trupu īpašnieki tūliņ piemērojās viņu prasībām — lika savai kalpībai pakļautajiem horeogrāfiem iestudēt visādus leļļu baletus, kuros līdz groteskam smieklīgumam pazemotie personāži izpilda tādas pašas automātiskas, stūrainas kustības kā virzuļi un zobriteņi fabrikantu mašīnās. Neatkarīgi no tā, vai dejojošās lelles tērptas Arlekīna, Kolumbīnas un Petruškas vai arī modernu gerlu un dendiju kostīmos, — tie visi ir nespēcīgi bezgribas tēli, noderīgi cinisko naudinieku uzjautrināšanai.

B. Ņižinska iestudēja «Krievu zemnieku kāzas», izmantojot I. Stravinska mūziku. Šajā nelielajā uzvedumā ar konstruktīviem grupējumiem, piramīdām un citiem neorganiski sadomātiem izpildītāju grupējumiem tautas pārstāvji tika parādīti kā eksaltēts, pusmežonīgs bars. Vācijas Demokrātiskās Republikas mākslas zinātnieks un kritiķis E. Reblings grāmatā «Balets» novērtējis šo uzvedumu, uzsverot, ka krievu tautas deju sprigani dzirkstošo un liegi plūstošo kustību vietā te ieviesta asa, stūraina žestikulācija, strupa mīņāšanās uz vietas, konvulsīva ķermeņa mīmika. Tā kā iestudējums pieredzēja premjeru 1923. gadā Parīzē, tad viegli varam iedomāties, cik gards kumoss tas bija tiem, kas vērpa melu propagandu pret jauno, uzplaukstošo padomju valsti. Šis šķībi greizais baletiskais noķengājums cilvēkiem, kam šaurs redzes loks, sniedza pavisam nepareizu priekšstatu par krievu ļaudīm, par viņu folkloru un paražām.

Izdabājot savu saimnieku patikai, dažu krievu emigrantu trupu dalībnieki izākstīja to, kas viņiem bērnu un jaunības gados bija šķitis svēts tautas kultūras dārgums. Un varbūt pat nemaz neapzinājās, cik lielā mērā kaut vai ar vienu šādu dejas miniatūru palīdz griezties kapitālistiskās ideoloģijas dzirnavām! Par nožēlu jākonstatē: arī sevišķi izcili mākslinieki tomēr reizēm pārāk izdabāja rietumu pseidokultūras bosiem un tāpēc noklīda savam talantam bīstamos dūkstājos.

Tā notika ar apdāvināto dejotāju Vaslavu Ņižinski. 1911. gadā viņš Montekarlo teātrī atveidoja poētisku, smalku Rozes gara tēlu viencēlienā, kuram horeogrāfijas radītājs M. Fokins bija izvēlējies K. M. Vēbera mūziku («Aicinājums uz deju»). Ar šo romantiski apgaroto un atraisītos lēcienos it kā liegi lidojošo lomu V. Ņižinskim sevišķi panā-

kumi bija Parīzes operā — tur baleta mākslas lietpratēji viņam sarīkoja vairāk nekā 20 minūšu ilgas ovācijas, pieprasot visa viencēliena atkārtojumu. Tādam gadījumam precedents nav zināms visā ilgajā baleta vēsturē! Taču V. Ņižinskim iegribējās gūt jaunus panākumus, bet ne vairs ar mākslinieciski tīru priekšnesumu. Viņš iecerēja viencēlienu «Fauna pēcpusdiena» un, pilnīgi ignorējot K. Debisī glāsaini maigo un smalkjūtīgi vibrējošo mūziku, izdomāja sev kā titullomas tēlotājam un septiņām nimfām skaudri stilizētas un šķautnainas kustības. Par šo uzvedumu Parīzes presē nopietnākie kritiķi rakstīja, ka tajā dominējot «bestiālisms, dzīvnieciskums un erotisms». Policijas prefekts pavēlēja noņemt «Fauna pēcpusdienu» no repertuāra, taču vairāki rakstnieki, mākslinieki un vadošie politiķi to aizstāvēja... Un saceltā brēka šo viencēlienu padarīja ārkārtīgi populāru sensāciju kārās sabiedrības aprindās, bet tas tieši bija vajadzīgs baleta trupas saimniekiem!

Citādā veidā skatītāju pārsteigt nolēma baletmeistars L. Mjasins, kas viencēlienā «Parāde» amerikānisko bāra meiteņu gājienu lika pavadīt ar rakstāmmašīnas taustiņu klaboņu, bet cirkus akrobātu parādīšanos — ar lidmašīnu rūkoņu. Tādus mehānismu trokšņus viņš iedomājās par varen asprātīgiem realitātes atspoguļotājiem. Šķībi greizo līniju dekorācijas vēl jo vairāk papildināja šo «novatorisko» baletu.

Dekorācijas un kostīmi kubisma, konstruktīvisma, sirreālisma un citu «ismu» stilā ir parasta parādība 20. un 30. gadu viencēlienu uzvedumos. Modernistiskās tēlotājas mākslas ķēmīgajiem stiliem piemērojās arī horeogrāfi, kas tīšu prātu izļodzīja klasiskās dejas skaistos soļus, ieviesa samocītas un pat patoloģiskas pozas, cirkus akrobātikas trikus, tā saucamo kustību «mašīnismu». Ja arī reizēm pavīdēja pa kādai estētiski itin pieņemamai jaunradītai soļu kombinācijai vai arī tika radīts kāds pantomīmas skats, kas labi raksturo vidi, tad tomēr vērtīgos momentus vai nu tūliņ nonivelēja uzveduma apkārtējais raibu raibais murskulis, vai arī tiem nebija nekādas dramaturģiski mērķtiecīgas nozīmes dekadentiskā sižeta darbības norisē.

Tipiski dekadentiskus baletus Parīzē divdesmitajos gados demonstrēja «Zviedru baleta» trupa. Šīs trupas baletmeistars Ž. Berlins svešumā attālinājās aizvien vairāk no jaunībā iegūtajiem zviedru deju folkloras stingrajiem pamatiem un kļuva par dēkainu meklētāju uz moderno eksperimentu svaidīgā plosta. Lūk, plastiskajā poēmā «Cilvēks un viņa ilgas» (1921. g.) Berlins sadalīja skatuvi terasveidīgi četros stāvos. Šāds dīvains iekārtojums nedeva iespēju izvērsties īstai dejai,

bet atļāva tikai parādīt šauros laukumos saspiestas mīmiskas scēnas, kurās izpaudās gan neizprotams misticisms, gan misterioza alegorija, gan tropiskas nakts eksotika. Daži kritiķi atzina, ka šis uzvedums atgādina senās franču moralitē, citi atkal meklēja tajā paralēles ar modernās filozofijas dažādajiem novirzieniem. Savai slimīgajai fantāzijai Ž. Berlins pilnīgu vaļu ļāva viencēlienā «Ārprātīgo nams». Šajā uzvedumā jau tūliņ pēc priekškara atvēršanas skatītāju apstulbināja šaušalīgs gleznojums skatuves fonā, un uz tā neirastēniskās kustībās sevi demonstrēja visdažādākā veida plānprātiņi. Kādā citā baletā Ž. Berlins pasaules radīšanu atveidoja tādu, kādu to iedomājoties primitīvs nēģeris, vēl citā — blakus dejām iesaistīja kinokadrus, kas atbilstot viņa iecerētajam reportāžveidīgajam «acumirkļa baletam».

Sacerēt šādus satraucošus baletus lielā mērā pamudināja S. Freida izgudrotā psihoanalīzes teorija, un tās ietekmē radītajiem viencēlieniem piemīt patoloģisks domu un darbības samezglojums, erotisko dziņu nedabisks izpaudums. Šādi traktētu nelielu dejisku drāmu varonis parasti ir pasīvs bezgribas cilvēks, pār kuru valda duļķainas atmiņas, drūmas priekšnojautas par traģisku galu vai arī tumši instinkti. Viens no šā žanra piemēriem ir Londonas baletmeistares Ninetes de Valua inscenētais kamerstila uzvedums «Mota karjera», kas saglabājies teātra «Konvent Garden» repertuārā no 1935. gada. Tā varonis — vieglprātīgs jauneklis, kas pēc bagātīga mantojuma saņemšanas nododas netikumiem — tukšām mīlas dēkām, kāršu spēlei, uzdzīvei un publisku māju apmeklēšanai, līdz beidzot sajūk prātā un nonāk ārprātīgo namā. Baletmeistares izvēlētā dejiskā leksika pietiekami izteiksmīga, lai parādītu dažādas vides un pagrimušu tipu galeriju, bet uzveduma kopiespaids — pesimistisks un pat nihilistisks.

Oriģināli Ninete de Valua inscenēja viencēlienu «Šahs», kura prologā redzam nāvi, aizrautīgi cilājot šīs spēles figūras. Te nāve nejauši apgāž šaha galdiņu, un uz skatuves pēkšņi redzam milzīgu melni baltu kvadrātu arēnu, kurā nostājušās personificētas, stilizētos kostīmos tērptas šaha figūras — sarkanās un melnās. Sākas dejā izpausta šaha spēle — uz dzīvību un nāvi... Šis dramaturģiski spraigais uzvedums tika parādīts Parīzē 1937. gadā pasaules izstādes laikā. Daudzi progresīvie cilvēki tanī saklausīja brīdinājumu par draudošo tumsas un iznīcības sērgu — fašismu. Nevaram apgalvot, vai pati baletmeistare apzināti gribējusi tādu domu izraisīt skatītājā, jo viencēliena tālākais sižeta risinājums vairs neliecina par zemeslodes sabiedrības likumsakarīgās attīstības pareizu izpratni, un šaha spēles figūras nevaram atzīt

par simboliski trāpīgiem veidoliem. Taču revolucionāru ideju spārnotie skatītāji savā iztēlē baleta sižetu aizvirzīja līdz tādam finālam, kādam tam loģiski jābūt, — līdz sarkano figūru uzvarai!

Trīsdesmitajos gados līdz ar pasaules politiskā stāvokļa saasināšanos mūsu planētas labas gribas cilvēki aizvien nosodošāk vērsās pret īstai mākslai kaitīgiem «ismiem», kuru aplokā ietilpa arī vesela virkne nevērtīgu horeogrāfisku viencēlienu. Saprātīgi ļaudis atgādināja baletmeistariem: «Ko jūs niekojaties šajā nopietnajā brīdī. Pat neliels dekadentisks un kapitālistiem pa prātam darināts nihilistisks dejisks priekšnesums palīdz ārdīt jūsu zemes morāles un ētikas pamatus, cenšas aizviļināt sabiedrības masas no tiem uzdevumiem, kādi tūliņ būs nepieciešami cīņai pret spēkā uzblīdušo fašismu! Ieklausieties cilvēces saprāta balsī!» — Un par laimi daudzi talantīgi horeogrāfijas speciālisti saklausīja šo balsi, atskārta patiesi svarīgos pienākumus pasaules progresīvās kultūras attīstībā.

*

Jo agresīvāki kļuva militāristi, jo varenāks izvērtās progresīvo spēku pretspars visā pasaulē. Sociālisma un antifašisma idejas iestrāvoja katrā literatūras vai mākslas žanrā. Arī godīgākie buržuāzisko valstu horeogrāfi nevarēja palikt vienaldzīgā nomaļus pozīcijā, kad tautas sadevās rokās pret cilvēcei draudošajām kara briesmām. To baleta mākslinieku darbībā, kas vēl vilcinājās konsekventi nostāties kreisās frontes cīnītāju rindās, radās diezgan pretrunīgs duālisms. Viņi gan turpināja kalpot niekalbīgā «modernisma» pieprasītājiem, bet reizē arī sadzirdēja savu mākslinieka sirdsapziņu, kas mudināja horeogrāfiskos līdzekļus izlietot humānistiskām tēmām. Tas viņiem izdevās kā nu kuro reizi — gan skaidrāk, gan neskaidrāk, gan apzināti, gan neapzināti.

Mērķtiecīgi svarīgo ideoloģisko uzdevumu īstenoja Vācijas progresīvie deju mākslinieki, kuri 20. gs. 20. gados aizsāka jaunu virzienu horeogrāfijā — kritisko reālismu. Pats redzamākais šā virziena nodibinātājs — baletmeistars Kurts Jooss. Savām mākslinieciskajām iecerēm viņš izmantoja gan klasiskā baleta elementus, gan tā saucamo «izteiksmes deju» (Ausdrucktanz), gan ekspresionistisko vai «mūslaiku» deju, ko jau divdesmitajos gados vācu baletmeistari pielietoja kā skaudras un traģiskas īstenības atveidotāju. K. Joosa trupa iestudēja

virkni viencēlienu ar sociālu tematiku un savu saturā nozīmīgo repertuāru parādīja daudzās zemēs.

Lakonisku 8 ainu uzvedumā «Zaļais galds» (1932. g.) K. Jooss atgādināja ļaudīm par pirmā imperiālistiskā pasaules kara šausmām, atmaskoja kapitālistisko zemju diplomātu mahinācijas. Skatuves centrā novietots liels, ar zaļu drānu segts galds, pie kura novietojušies konferences dalībnieki melnos tērpos. Viņu satīriskās maskas neviļus liek atcerēties franču mākslinieka O. Domjē zīmējumus. Šie politikas kombinatori spriež un spriež, tad pēkšņi viens izšauj ar revolveri — sākas karš. Vīri atvadās no piederīgajiem, lai dotos uz kauju lauku, kur velnišķīgā priekā līksmo Nāve (dejo pats K. Jooss). Pēc kara dzīvi palikušie atgriežas mājās, fiziski un garīgi gaužām novārdzināti. Vai tagad pasaulei būs mierīga atelpa no nāves drausmām? Nē! Atkal pie zaļā galda diskutē diplomāti, un atkal šķiet — tūliņ atskanēs no jauna liktenīgais revolvera šāviens... — Šī baleta sižets atgādināja: cik tukšvārdīgas un bīstamas tautu labklājībai ir kapitālistisko valstu politikāņu konferences. Jau tanī laikā tautas kā izslāpušas gaidīja katru aicinājumu novērst kara draudus, nostiprināt mieru. Tāpēc arī pilnīgi saprotami «Zaļā galda» inscenējuma panākumi Francijā, Šveicē, Holandē, Ziemeļamerikā un Dienvidamerikā.

Kritiskajam reālismam pieskaitāms arī ungāru horeogrāfa G. Horanhozo iestudētais viencēliens «Varbūt rītdien» (1937. g.), un tā izrādes Budapeštā toreizējos pusfašistiskā režīma apstākļos novērtējamas kā ārkārtīgi drosmīgs pasākums. Baleta varonis ir jauns virsnieks, kuram jāvada pretgaisa aizsardzības apmācības. Taču negaidīti sākas īsts gāzu kara uzbrukums, un jaunais virsnieks nosmok, mirdams vēl paturot rokās rozi, kuru viņa mīļotā meitene paslēpšus bija ielikusi gāzmaskā. Baletu caurstrāvoja nepārprotama tendence — izmantot horeogrāfiskos līdzekļus pretkara propagandai.

Cik ass ideoloģisks ierocis spēj būt īss dejisks priekšnesums, to sevišķi spilgti apliecināja nelielā trupa «Sarkanie dejotāji», kura darbojās Berlīnē no 1929. līdz 1933. gadam un kurai grūto finansiālo apstākļu dēļ nebija pat pastāvīgas skatuves. Taču šās trupas pašaizliedzīgie entuziasti apzinājās mākslas revolucionāro lomu strādnieku šķiras kustībā. Viņi horeogrāfa J. Veida vadībā radīja dejiskas scēnas, kuru nosaukumi liek skaidri apjaust saturu — «Kāda jauna strādnieka portrets», «Kareivja apsūdzība», «Rīts, pusdiena un vakars — ainas no fabrikas», «Kalps, kas ieguvis tīrumu»... Reakcionāru un fašistu perēklī Veimārā toreiz jau bija aizliegtas revolucionārās dziesmas: «Brāļi, uz sauli, uz brīvi!», «Propelera dziesma», «Pacelsim mūsu ka-

Ansamblis «Sarkanie dejotāji» groteskā «Potsdama», kurā satiriski attēloti vecās imperiālistiskās Vācijas dažādie tipi

rogus», «Karmanjola», «Marseljēza» un citas. Tieši tāpēc J. Veida ansamblis šo dziesmu saturu jo dedzīgāk iemiesoja cīņas versmes piesātinātās ainās, aicinādams vācu darbaļaudis būt modriem, neļaut šīm dziesmām apklust kā Berlīnē, tā visā Vācijā. «Sarkanie dejotāji» ieguva simpātijas vācu strādniekos, ar kuriem tiekoties un kreisās kustības programu pamatīgāk iepazīstot, vēl jo trāpīgāk sagatavoja savus priekšnesumus.

Šā ansambļa revolucionārās tradīcijas tagad turpina Vācijas Demokrātiskās Republikas deju mākslinieki. J. Veids tagad ir VDR baletmeistars un arī patlaban pievērsies tautu brīvības cīņu motīviem. Miniatūrā inscenējumā «No pasarán!» viņš izsaka pasaules labas gribas cilvēku solidaritāti ar spāņu tautu, kas par spīti nežēlīgajam Franko režīmam nav pārstājusi cīnīties pret fašistisko tiraniju. Pret rasu

diskrimināciju vēršas L. Grūberes iestudētā «Apmētāšana akmeņiem», pret atomu kara draudiem — H. Hānes dejiskā poēma «Pasaules mātes». Kāda VDR pašdarbības trupa iestudējusi nelielu baletu «Mūsdienu sievietes», kam saturs ņemts no dzīves īstenības: sociālistiskās rūpnīcas pirmrindas audēju brigāde palīdz citas pilsētas līdzīga uzņēmuma darba darītājām.

Arī Amerikā šādām revolucionāru un progresīvu ideju caurstrāvotām horeogrāfiskām miniatūrām ir itin bagātīga vēsture. Tur S. Maslova 1935. gadā dejā atveidoja «Divas dziesmas par Ļeņinu», un šo priekšnesumu amerikāņi noskatījās ar svinīgu godbijību. Kad 1937. gadā fašistiskie gaisa bandīti rīkoja uzlidojumu Barselonai, koncertā Ņujorkā dejotāja A. Sokolova horeogrāfiskā scēnā «Nevainīgu ļaužu slaktiņš» attēloja šo apkaunojošo notikumu tik izjusti, ka satrauca visus skatītājus pat līdz skaļam protestam. Satīriskā deju ciklā «Karš ir skaists» viņa ironizēja par Itālijas «melnkreklu» vēlēšanos uzkundzēties citām zemēm. Dejotāja P. Primusa, kas bija pamatīgi izstudējusi nēģeru dejas, radīja vairākus nelielus iestudējumus par nēģeru grūto darbu, par viņu garīgās pasaules savdabīgo skaistumu, par šīs tautas krietno cilvēku nonāvēšanu linču tiesās. Č. Vaidmana patriotiskā horeogrāfiskā sacerējuma darbība risinās Amerikas pilsoņu kara laikā. Pats baletmeistars izpildīja prezidenta Linkolna lomu, dejas valodā izpaužot šī lielā valstsvīra gribu apvienot savas zemes darba cilvēkus mierīgai, humānisma gaišo principu apstarotai dzīvei.

Šādu laimīgu dzīvi izcīnījusi Kubas republika. Valsts revolucionārās pārmaiņas ietekmējušas arī horeogrāfiskās mākslas attīstību. Kubas baleta repertuārā vēl ir palikusi krietna tiesa iestudējumu no agrākajiem laikiem, bet tos aizvien drošāk nobīda sāņus tautai tuva un nozīmīga satura uzvedumi. Minēsim kaut vai uzvedumus «Kuba 1830» un «Latīņamerikas simfonija», kuros koncentrētā horeogrāfiskā formā stāstīts par vēsturiskajām cīņām tālajā Karību jūras salā. Kad kubiešu baleta trupa 1960. gadā viesojās Rīgā, tā parādīja viencēlienu «Atmoda», kam mūziku sacerējis jaunais komponists Kubas revolucionārās armijas cīnītājs Karlo Fariņass. Šajā strauji mainīgo ainu baletā, kuru inscenējis Fernando Alonso, ar simboliskiem tēliem risināta cīņa pret paverdzinātājiem. Ekspresīvās kustības pauda tautas mostošo spēku, kuru vairs nesalauzt tirānijai!

Kubieši savu priekšnesumu repertuārā bija iekļāvuši arī pāris bezsižeta baletu. Pašā pirmajā viesošanās vakarā redzējām Alisijas Alonso iestudēto «Koncertu», kam ierosmi devusi Baha-Vivaldi mūzika. Nav ko noliegt, — pirmo reizi Rīgā parādīts, šāda veida balets saistīja mūsu

uzmanību ar dejotāju izgrupējumu atbilstoši mūzikas elementiem, ar vairāku jaunradītu kustību kombinācijām, kas šķita it kā radušās vienīgi šī skaņdarba uzskatāmai atklāsmei. Bet tad nākošajā vakarā Kubas mākslinieki sniedza «Koncertu melnā un baltā» (J. Haidna mūzika), un nu jau daudz kas likās atkārtojamies no iepriekšējās izrādes. Ja vēl būtu trešais tamlīdzīgs priekšnesums ar deju dejas dēļ, tad droši vien tas sāktu pat garlaikot skatītāju. Rietumu baleta trupu repertuāri taču vienmēr mudžēt mudžējuši no šādiem bezsižeta baletiņiem, kuros abstraktos dejas tēlos izpaustas skaņdarba uzbūves īpatnības, tā melodiskais un ritmiskais zīmējums, kā arī orķestra instrumentālā krāsainība. Šādā veidā «ilustrēti» lielum lielā skaitā V. A. Mocarta, L. Bēthovena, C. Franka, F. Šopēna un citu izcilu komponistu skaņdarbi.

Patlaban bezsižeta baletus, kas iestudēti klasiskās dejas stilā, nākas atzīt gandrīz par vienīgo tehniski kvalitatīvo daļu kapitālistisko zemju baletmeistaru sniegumā, jo idejiskais bankrots pēc otrā pasaules kara tur izpaužas vēl negantāk. Mūsdienu dekadentiskā baleta raksturīgs piemērs ir R. Petitā iestudētā horeogrāfiskā drāma «Jauneklis un nāve», kas premjeru pieredzēja Parīzē 1946. gadā. J. S. Baha skaņdarbi «Pasakalja» un «Fūga c-mollā» izmantoti perversam viencēlienam, kurā sludināts nihilisms un cinisms, cilvēka bezcerīgums ilgās pēc patiesas mīlestības un kā nenovēršamais atrisinājums tam visam — jaunekļa pašnāvība.

Kamēr kapitālistu pavadai piesaistītie horeogrāfi iestieg aizvien dziļāk Rietumu ideoloģijas purvā, progresīvajiem deju mākslinieciem uzvedumu leksika kļūst jo dienas jo bagātīgāka. Viņi izvēlas par sižetiem tādus notikumus, kas saista visas cilvēces jūtas un prātus. Kad kosmosa iekarošanas ēru ievadīja pirmais padomju valstī palaistais mākslīgais Zemes pavadonis, Indijā deju mākslinieki radīja horeogrāfisku spēli «Sputņiks», kuru 1958. gada februārī izrādīja Indijas tautas teātru savienības festivālā. Kosmosa lidojuma tēma ar dejiskas revijas līdzekļiem ieliedēta arī VDR Tautas armijas ansambļa nesen iestudētajā uzvedumā «Uz zemeslodes dzied visās valodās», kam pamatā ideja par tautu sadarbību, par mieru un humānismu.

Tieši tajās zemēs, kur uzvarējis sociālisms, horeogrāfijas mazās formas ar aktuāli nozīmīgu sižetu kļuvušas par iedarbīgiem ideoloģiskās audzināšanas līdzekļiem. Sasniegt satura un formas pilnskanību kā lielā horeogrāfiskā epopejā, tā arī īsā miniatūrā — tas ir katras atbrīvotās tautas svarīgs deju mākslas uzdevums. Un, ka tas risinās ciešā saistībā ar tautas politiskās un sabiedriskās dzīves attīstību, par to liecina latviešu baleta vēsture.

*

Kā jau parasts baleta trupu pirmsākumam, arī latviešu dejotāju ansamblis pirmos soļus izmēģināja atsevišķos deju priekšnesumos vai viencēlienos. Šodien mums smaidu izraisītu vairāku šo iestudējumu naivais vai salkani sentimentālais saturs. Taču tiem bija nozīme kā pirmajiem pārbaudījumiem trupai, kas vēl mācījās uz skatuves izraisīt saskanīgas tēlu attieksmes, sniegt dejiskās scenās attiecīga laikmeta vai vides kolorītu. Baletmeistarei A. Fjodorovai viencēlienā «Silfīdas» (F. Šopēna mūzika) jau izdevās ar jaundibināto trupu panākt itin pārliecinošu liega kustību raksta kopskanīgumu. Jau drīz latviešu balets spēja pāriet pie grūtākiem uzdevumiem — «Gulbju ezera», «Raimondas», «Apburtās princeses» un citiem daudzcēlieniem.

Taču visu laiku divdesmitajos un trīsdesmitajos gados plašāki uzvedumi mijās ar viencēlieniem. Ievērojamais baletmeistars M. Fokins, īsu laiku viesodamies Rīgā, iestudēja «Polovciešu dejas», parādot virtuozas un temperamentīgas vīriešu dejas paraugu. 1931. gadā Rīgā ieradās Maskavas baletmeistars L. Žukovs un inscenēja «Šeherezādi», tās pamatā ņemot humānu ideju. Padomju baletmeistars uzveduma centrā izcēla Šeherezādi kā atjautīga prāta cilvēku, kas ar savu gaišo personību liek piekāpties cietsirdīgajam austrumu valdniekam un izglābj dzīvību kā pati sev, tā arī daudziem citiem. Šeherezādes lomā H. Tangijeva-Birzniece saliedēja klasiski tīru dejojumu ar psiholoģiski niansētu spēli, kurā spēcīgi iezīmējās griba izglābties no nāves, iešķilt sultāna pilī cilvēcības dzirksti.

Arī A. Fjodorovas iestudētais viencēliens «Pēc karnevāla» (A. Glazunova mūzika), spāņu dejās dzirkstošā scēna «Aragonas hota» un vēl citi viņas sagatavotie stingra klasiska stila priekšnesumi novērtējami kā pozitīvi sasniegumi. Šajā virzienā vajadzēja pilnveidoties repertuāra tālākajiem iestudējumiem. Taču jaunajam latviešu baletam īslaicīgi nācās pārdzīvot nepatīkamu kaiti, kuru pie mums ieviesa 1932. gadā atbraukušais baletmeistars A. Vilzaks, kam līdzi bija Rietumeiropas «ismu» stilā iecerētu baletu partitūras. Viņš prasīja no mūsu dejotājiem stūrainas kustības, asus ritmus un sagandēja klasiskā baleta stundās iegūtās daiļplūstošās kermeņa līnijas. Tā viencēliens «Rēbuss» sevišķi spilgti parādīja A. Vilzaku kā tukša formālisma un konstruktīvisma pravieti.

Laime, ka tūliņ Rīgā ieradās padomju baletmeistars V. Tihomirovs, kurš svešos pagalmos salasītās «modernisma» drazas izklīdināja kā

nebijušas, inscenējot reālistisko daudzcēlienu baletu «Sarkanā magone», kas pieredzēja vairāk nekā 60 izrādes. Tādu rekorda skaitli nevarēja sasniegt buržuāziskās Latvijas laikā neviens cits horeogrāfisks uzvedums. Par viencēlieniem daži kritiķi sāka prātot: «Vai tikai tādi vispār vajadzīgi repertuārā?» Horeogrāfijas mazajai formai vēl vienu «lāča pakalpojumu» izdarīja operas teātra vadība, uzaicinot izmēģināt baletmeistara spējas Annas Pavlovas trupas repetitoru M. Pianovski, kam trūka talanta pilnvērtīgu baleta izrāžu radīšanai. Pēc «Sarkanās magones» uzveduma uz operas teātra skatuves kā smieklīgi, nožēlojami kontrasti parādījās diletantiski viencēlieni — no antīkiem paraugiem noskatītā «Floras atmošanās», «Mūmijas romāns», kurā jaunam zinātniekam bezjēdzīgi jāmirst pie austrumu princeses sarkofaga. Protams, ka šiem M. Pianovska viencēlieniem bija pavisam neilgs mūžs un to vārdi tikai pāris reižu parādījās operas afišās. Baleta trupas vadībai tika izteikti sabiedrības pārmetumi par dejotāju enerģijas izniekošanu šādos sīkos uzvedumos.

Tāpēc par drosmīgu jāatzīst toreiz jaunā latviešu baletmeistara O. Lēmaņa uzņēmība — izmēģināt savu prasmi baleta viencēlienu sacerēšanā. Viņam veicās daudz sekmīgāk, un baleta mazās formas žanrs atkal kļuva populārs deju mākslas mīļotāju vidū. O. Lēmanis bija talantīgs skatuves telpas organizators, viņam lieliski padevās ar dejotāju ansambli rīkoties gan kā horeogrāfiskam arhitektam, gan arī kā kolorītiski spilgtas izrādes gleznotājam. Apjauzdams katras dekorācijas krāsu nianses, katra prožektora staru kūļa un pat cigarešu dūmu plēnes svarīgo nozīmi izrādes atmosfēras radīšanā, viņš sintētiskā saliedētībā pieskaņoja visus uzveduma vizuālos elementus attiecīgai dejiskai mizanscēnai, kā nu pats to intuitīvi saprata. Viņš centās sakārtot dejojumus ar pantomīmiskiem momentiem dramatiskā kāpinājumā, atbilstoši mūzikas faktūras sabiezinājumiem padarīja vērsmīgākas solistu kustības un galveno varoņu psiholoģiskos pārdzīvojumus dinamiski atbalsoja vienreizīgi izteiksmīgās un uzvedumā vienmēr organiski ieliedētās kordebaleta grupās. Noteikti varam secināt, ka groda un mērķtiecīga kustību raksta koncepcijām O. Lēmanis bija guvis ierosmi no V. Čabukiani, A. Meserera un citiem padomju baleta lielmeistariem, kas laiku pa laikam viesojās Rīgā.

Taču šīsdienas uztverē mūs nekādi nevar apmierināt O. Lēmaņa viencēlienu sižeti un personāžu attieksmes. Ar aizrautīgu interesi kādreiz noskatījāmies kā «Bolero», tā arī «Lakstīgalu un rozi», «Skaramušu» un citus viņa iestudējumus, tomēr, kad tagad dziļāk tos analizējam, negūstam konsekventu atbildi uz jautājumu: kāda tad bija

baletmeistara pozīcija un principālā nostāja personāžu vidū? Vai bija vērts nomirt pašaizliedzīgajai lakstīgalai, lai padarītu sarkanu balto rozi? Kāpēc skaistajai pils kundzei Blondelēnai jānonāvē vijolnieks Skaramušs un pēc tam sirdsapziņas mokās jādejo?... Un, vēl daudzus tamlīdzīgus jautājumus šķetinot, jāsecina, ka O. Lēmaņa izvēlētajiem baletiem nebija reāli un loģiski pamatota sižeta, viņš pats necentās vai arī neprata savu inscenējumu tēlus padarīt par pārliecinošiem raksturiem, neprata no visa uzveduma izraisīt idejiski nozīmīgu vispārinājumu.

Talantīgajam māksliniekam O. Lēmanim pietrūka sistemātiski iegūtu zināšanu. Tāpēc arī saprotams, ka viņš neapzinīgi jauca tos vērtīgos iespaidus, kādus bija guvis no progresīviem horeogrāfijas paraugiem, ar banālām un pat kaitīgām Rietumu pseidokultūras sēnalām. Tikai tādējādi ir iespējams izskaidrot kraso pretrunīgumu viņa darbībā: pēc attiecīgam laikmetam atbilstošās skaidrās un monumentālās līnijas inscenētiem baletiem «Esmeralda», «Laurensija» un «Bahčisarajas strūklaka» viņš atļaujas pats noniecināt savu nopietna baletmeistara vārdu ar sīkākiem iestudējumiem, kam ierosme liekas iegūta no lubenieciskiem bulvāru romāneļiem. Tāds bija pseidospāniskais viencēliens «Habanēra», kuru izrādīja hitlerisko okupantu laikā. Programā baletmeistars par uzveduma «vadmotīvu» bija licis iespiest šādus vārdus: «Es mīlu tevi... Es slāpstu pēc tevis, Habanēra!» Tas jau skatītāju pirms izrādes it kā sagatavoja viencēliena notikumiem: salkana koķetērija piekvēpušā kabakā, kavalieris spiež pie vaiga valšķīgās senjoritas nosviesto rozi, cieš un «krīt izmisumā»...

Pārskatot visus O. Lēmaņa radītos viencēlienus, redzams — māksliniecisku un idejiski vērtīgāki bija tie mazās formas iestudējumi, kuros viņš nepārcentās ar pārmērīgi sabiezinātu eksotiku, kriminālistiku vai misticismu, bet gan ļāva vaļu dzidrām horeogrāfiskām noskaņām ar maksimāli vienkāršu sižetu. Blakus rēgaino šausmu pilnajam «Skaramušam» un nihilistiski smeldzīgajai lakstīgalas drāmai kā jauks gandarījums par pozitīvo gaismas spēku uzvaru izceļas viencēliens «Rudens». Gan vēja un lietus brāzmas trauktajām lapām «jāpazūd nebūtībā», taču jauneklis un meitene tikai mirkli tiek ierauti šajā personificēto dabas elementu virpulī. Roku rokā viņi dodas pretim gaišajam apvārsnim, kas atplaiksnās pēc krēslaini rudenīgajām lietavām... Bet arī šajā viencēlienā baleta speciālisti saskatīja nesaderīgus uzveduma elementus: stilizētos kostīmos ir tērpti vēju un lapu tēlotāji, bet turpat blakus uz skatuves atrodas naturāli zari un pat koki, kas brakšķ un lūst.

Mūsu dienās, kad aizritējušie gadi jau devuši pietiekamu vēsturisku

E. Vārdaunis. Dekorācijas mets P. Čaikovska baletam «Apburtā princese»

D. Rožlapa. Dekorācijas mets A. Brigaderes lugai «Princese Gundega un karalis Brusubārda»

atkāpi, lai dialektiski novērtētu buržuāzisko laiku mākslinieku darbību, varam sākt izšķirot O. Lēmaņa sniegumu latviešu baleta mākslā, rast likumsakarīgu pamatojumu viņa kļūmēm. Mums jāņem vērā tā laika apstākļi, ja gribam izzināt iemeslus trūkumiem O. Lēmaņa viencēlienos. Ir jāņem vērā, ka viņš, tāpat kā daudzi citi apdāvināti latviešu dejotāji, ienāca baleta mākslā ar lielu novēlošanos, pirms tam izjutis strādnieku jaunieša sūri grūto likteni, šķēršļus ceļā pat uz elementāru pamatizglītību. Jaunais mākslinieks, kas sāka paļauties uz intuīcijas acumirklīgiem spožiem uzliesmojumiem, drīz tika ierauts buržuāziskās estētikas un apkārtējās bohēmiskās sabiedrības dvingā.

Novērtējot buržuāziskās varas laikā veidotos viencēlienus, par paliekošām horeogrāfiskām vērtībām jāatzīst vairāku solistu meistarīgi izpildītās lomas, kas bieži vien aizsedza nepilnības uzvedumu libretos, padarīja skaidrāku dramaturģisko vadlīniju. Minēsim kaut vai citādi nevērtīgās «Habanēras» zelta graudu — Annas Priedes atveidoto spāņu skaistuli, kas ar savu cēlo atturību un daiļo kustību zīmējumu lielā mērā notušēja uzveduma banalitāti. Arī «Lakstīgalā un rozē» viņa kopā ar Jāni Graudu padarīja poētiski apgaroto divdeju par viencēliena mākslinieciski augstāko kulmināciju. «Skaramušā» ar dziļu un smalki niansētu psiholoģiju izcēlās H. Tangijeva-Birzniece.

Virkni neaizmirstamu tēlu baleta mazajās formās iemiesojis Arvīds Ozoliņš. Viņš atjaunoja M. Fokina inscenēto «Rozes garu» uz mūsu teātra skatuves un pats dejoja titullomu, demonstrējot žilbinošu virtuozitāti atraisītās, romantiskā stilā izturētās kustībās. Viencēlienā «Karnevāls» viņš radīja R. Šūmaņa mūzikai pilnīgi konģeniālu Arlekīna tēlu — jautru, gražīgu, pašu atjautīgāko karnevāla masku plejādē. Te viņš sīkos akcentētos solīšos seko Kolumbīnai, te atkal labvēlīgi zobojas par muļķīgo Pjero un nokausē sāncensi — uzpūtīgo Pantaloni ar saviem lidojošajiem lēcieniem. Ar Rozes garu, Arlekīnu un citām viencēlienu lomām A. Ozoliņš guva skatītāju ovācijas daudzās pasaules zemēs, kur viņš kādu laiku uzstājās kā ārzemju trupu dalībnieks. Izteiksmīgu viņš izveidoja arī solopriekšnesumu «Tālavas taurētājs» (1940. gada pavasarī), kurā ar horeogrāfiskiem līdzekļiem parādīts senatnes varonīgais karavīrs, kas ir pašaizliedzīgs līdz pēdējam elpas vilcienam.

Lielāku vai mazāku veiksmi solo un duetu dejojumos parādīja arī citi latviešu baleta mākslinieki. Taču šie priekšnesumi izteica vai nu diezgan parastas horeogrāfiskas noskaņas, vai arī risināja nabadzīgu sižetu un tāpēc pa šiem gadu desmitiem pagaisuši no skatītāju atmiņas.

*

Kas ilgi pakrēslī un klusībā briedinājis spēkus, tas, brīvā saulē nokļuvis, grīb veikt vienīgi diženus milža darbus! — Šo patiesību varam attiecināt uz latviešu baletu. Padomju varas gados atraisījuši radošās potences ar lielu skubu un vērienu, mūsu republikas horeogrāfi par svarīgu mākslinieciskū uzdevumu, liekas, uzskatījuši tikai plašus daudzcēlienu baletus. Tūliņ pēc Lielā Tēvijas kara LPSR Operas un baleta teātra repertuārā gan vēl pavīd pa viencēlienam, bet, kad dejotāju trupa nostiprinājusies kuplā sastāvā, kas tad vairs domās par sīkām miniatūrām! Un tikai pēdējos gados mazajai baleta formai atkal ļauts parādīties uz Rīgas muzikālo teātru skatuvēm.

Operas un baleta teātrī viencēlieniem ceļu pašķīra H. Tangijeva-Birzniece, kas 1958. gadā sagatavoja kopīgai izrādei 3 nelielas formas uzvedumus. «Šopeniānā» viņa dejojumos viscaur paturēja M. Fokina radīto horeogrāfiju. «Bolero» iestudējumā (tāpat kā agrākajā) darbība risinās spāņu krodziņā. Taču te vairs nepulcējas apaši, lai sarunātos par tumšiem darījumiem, bet gan vienkārši ļaudis pēc darba dienas. Dramatisko sižetu risina mīlētāju trio, un kāpināta greizsirdība ir tas dzinējspēks, kas noved personāžu attieksmes līdz traģēdijai. Baletmeistare labi saliedējusi dinamiskos spāņu deju elementus ar ritmā izturētu žestu valodu: te tie ir mīlā aizsvilušās sievietes liegi vilinošs aicinājums, te atkal greizsirdīgā vīrieša skarbs brīdinājums vai arī izmisīgs lūgums. Trešais viencēliens «Brīnumlelles» (Dž. Rosini mūzika) atjaunots pēc agrāk redzēta parauga, un tanī izteiksmīgi traktēts finmāls: lelles saceļas pret savu saimnieku, kas ar veikalnieka bezsirdīgumu tās izšķir citu no citas un pārdod tādam garāmgājējam, kurš vairāk spēj samaksāt.

Visos trijos iestudējumos mūsu dejotāji pārliecinoši parādīja, cik labi viņi prot veikt arī laika ziņā ierobežotus scēniskus uzdevumus, kuros jāizpilda koncentrēts dejojums un pantomīmisks tēlojums. No jebkādas sīkākas liekvārdības savus dejiskos tēlus bija attīrījuši J. Pankrate, A. Spura un A. Lembergs, kas izpildīja centrālās lomas «Bolero» uzvedumā. Viņu sniegums ir teicams piemērs tam, kā izcila aktieriskā meistarība var izpausties ar horeogrāfiskiem līdzekļiem, kā emocionāli piesātināta bezvārdu spēle spēj runāt skaļāk un iedarbīgāk par patētisku vārdu frāzēm.

1961. gada sākumā H. Tangijeva-Birzniece kopā ar libretistu B. Roščinu radīja horeogrāfiju S. Rahmaņinova «Simfoniskajām dejām»,

izraugoties par uzveduma personāžiem simboliski vispārinātus tēlus. Baleta sižets stāsta par kapitālisma varā nonākuša mākslinieka likteni. Dzidrās, gaišās krāsās veidota baleta sākuma aina, kad Mākslinieks dzīvo harmoniski poētiskā saskaņā ar dzimtenes baltajiem bērziem, ar Solveigai vai Margaretai līdzīgu meiteni. Tad, šaudīgu vēju tramdīts, viņš nokļūst drūmu augstu celtņu pilsētā. Te viltīgais glūniķis Mecenāts cenšas viņu pievākt sev — gan ar pavedinoši skaistās Zelta dāmas palīdzību, gan uzmetot viņam apmetni, kam vienā pusē melna, it kā aklas tumsas austa drāna, bet otrā pusē— vizošs zelts. Šis apmetnis kļūst par simboliski nozīmīgāko rekvizīti — tas uzgulstas uz Mākslinieka pleciem kā smags nebrīves slogs. Mākslinieks ir pati grūtākā loma «Simfoniskajās dejās», jo tās izpildītājam viencēliena nelielajās ainās jāpārdzīvo ārkārtīgi plaša emociju amplitūda. Tas pārliecinoši veicies A. Lembergam, un pilnīgi nevietā liekas dažas kritiķu izteiktās piezīmes, it kā šai lomai esot jābūt dejiskākai. Nedrīkstam aizmirst, ka balets nav tikai dejojumu saliedējums, bet tajā arī ritmizētai pantomīmai ir tādas pašas svarīga komponenta tiesības kā dejai. Tādam centrālam tēlam, kāds ir Girejs daudzcēlienu baletā «Bahčisarajas strūklaka», viss lomas izpildījums ieturēts romantizētā pantomīmā, un nemaz neprasās, lai Gireja atveidotāji sāktu izpildīt arī klasiskā stila variācijas vai citus dejojumus. Vēl atradīsim ļoti daudzus centrālus tēlus daudzcēlienu baletos, kas veidoti tikai ar ritmizētas pantomīmas paņēmieniem. Un kāpēc tad nu vēlēties, lai nelielā viencēlienā varonis paspētu gan veikt garus psiholoģijas ekskursus, gan arī pieblīvēt savu darbošanos ar klasiskās, rakstura vai varbūt pat vēl cita žanra dejas elementiem! Vērtējot Mākslinieka tēlu «Simfoniskajās dejās», varbūt varētu vēlēties redzēt kustību ritmiskāku atbilstību S. Rahmaņinova mūzikai, pantomīmiskās spēles vēl niansētākus momentus. Taču arī šoreiz tas būtu pārmērīgi prasīts nelielā inscenējumā, jo jāņem vērā Mākslinieka nospraustie dramatiskie uzdevumi, ar kuriem visiem A. Lembergs tiek meistarīgi galā. Otrs šīs lomas izpildītājs H. Ritenbergs vairāk uzmanības velta dejojuma kuplināšanai, bet tāpēc dramaturģiski viņa veidotais tēls šķiet mazāk reljefs, jo viņam savukārt nav tik daudz laika pievērsties pantomīmiskajai spēlei.

«Simfoniskajās dejās» ar bagātīgu dejiskumu traktēti citi tēli — Zelta dāma (J. Pankrate un I. Karule), Meitene (A. Priede un M. Bilalova), kā arī plašās kordebaleta grupas. Tādēļ te pilnīgi nebūtu vietā runāt par dejas elementu trūkumu. Pat izteiksmīgi statiskās pozas, kuras lieliski iezīmē Mecenāta (V. Bļinovs un A. Spura) vietu inscenējumā, kļūst neatņemama daļa izrādes kopīgajā harmoniskajā līdzsva-

rotībā. Tāpat arī šo jaunradīto uzvedumu nemaz nevaram iedomāties bez A. Lapiņa dekoratīvā ietērpa. Tas veidots skopās, bet izteiksmīgās kontūrās. Visu izrādes laiku nekustīgs uz skatuves paliek tikai milzīgs gleznas ietvars, un tanī uz balta ekrāna kā uz baltas papīra lapas katrā ainā strauji uzplaiksnās un atkal nodzīst skičveidīgi zīmējumi, raksturojot maldīgai vīzijai līdzīgās Mākslinieka dzīves attiecīgo posmu.

1961. gada beigās pēc H. Tangijevas-Birznieces iniciatīvas dejotāji sagatavoja plašu programu ar nelieliem horeogrāfiskiem iestudējumiem. Šo baleta miniatūru vakaru ievadīja P. Čaikovska simfoniskās poēmas «Francheska da Rimini» inscenējums, kuru Lunačarska Valsts teātra mākslas institūta (GITIS) baletmeistaru fakultātes absolvents P. Kanači sagatavoja kā savu diplomdarbu. Topošais baletmeistars sižetu vienkāršojis, ja salīdzinām ar «Francheskas da Rimini» uzvedumu Ļeņingradas Mazajā operas teātrī. Viņš atteicies no scenām ellē, no nelaimīgo dvēseļu viesuļa, izsvītrojis no personāžu saraksta Danti, Vergiliju un simfoniskās poēmas mūziku centies skatuviski iemiesot tikai trijos tēlos, kas risina konkrētā vidē notiekošu greizsirdības traģēdiju. Acīm redzot, P. Kanači domājis tikai labu, paturēdams vienīgi reālistisko poēmas sižeta daļu un izvairīdamies no baznīcu pasakās minētajām ellēm, kur jācieš grēciniekiem. Taču P. Čaikovska dramatisma un dinamikas piesātināto mūziku vajadzēja izsmelt daudz dziļāk, ielūkojoties tās dzīlēs ar padomju mākslinieka redzīgajām acīm, atklājot melodisko zaigojumu neredzētā un mūsdienu cilvēkam pilnīgi pieņemamā skatuviskā traktējumā. Tagad notiek vienīgi citos «Francheskas da Rimini» iestudējumos jau redzētās vidējās daļas izstiepšana pa sadrumstalotām ainiņām, kurās baletmeistars pieļauj daudz horeogrāfiski neinteresantas liekvārdības.

Mīlētāju Francheskas un Paolo divdejas tik līdzīgas cita citai, ka liekas — viņi domās atkārtotu tikai vienu monotonu jūsmas frāzi: «Kā es tevi mīlu! Ak, kā es mīlu!...» Mūzikā ir saviļņojošas vietas, kurās emocijas šķiet izaugam no maza strauta par nepārskatāmu jūru, bet uz skatuves abi mīlētāji nemaz necenšas kāpināt horeogrāfisko izteiksmi vai pat paliek pasīvi gausā pozā. Kustību vienveidība piemīt arī ļaunā greizsirža Džančato dejojumiem, un to elementāri trafaretajā izkārtojumā vēl jaušama horeogrāfa skolnieciskā bezpersonība. No izpildītāju trio izceļas I. Gintere ar vienkāršu skaidras meitenes dejisko tēlojumu, kas tieši ar savu vienkāršību ir tuvs un simpātisks skatītājam. Cildena mīlētāja apgarotības pietrūkst B. Adamokam, viņa Paolo nemaz neizskatās Francheskas mīlestības cienīgs. Tad jau A. Spuras

veidotais Džančoto daudz vairāk izskatās pēc cilvēka, kas spējīgs pārdzīvot versmīgas emocijas, kaut arī viņš neglītāks. Tā vien liekas, ka baletmeistars viņu spiestin spiež izdarīt visādas noziedzības. Vajadzēja pārliecinošāk parādīt, ka nelietības ir likumsakarīgi uzliesmojumi izkurtējušā aristokrāta Džančato raksturā. Tagad viņš izskatās netīkams vienīgi ar savu ārieni un tāpēc kļūst gandrīz vai par kroplīgu vientuli, kurš pelnījis līdzjūtību un kura ļaundarības nevaram vairs nosodīt pienācīgā sašutumā.

Katrā viencēlienā tēlu mērķtiecīgai konsekventai darbības līnijai jābūt tādai, lai skatītājs to varētu izprast bez programās drukātā paskaidrojošā teksta palīdzības. Šo nosacījumu nācās atcerēties, kad skatījāmies baleta miniatūru vakara otru uzvedumu ar plašāku izpildītāju skaitu — M. Ravēla «Spāņu rapsodiju», kuru H. Tangijeva-Birzniece iecerējusi atveidot kā «baleta gleznu». Viencēliens arī sākas gleznaini — naksnīgā spāņu provinces pilsētā smuidra jaunava satraukti gaida savu iemīļoto. Tas arī atnāk, un izraisās viņu abu trauksmainais dejojums, kuru baletmeistare nosaukusi par «Nakts melodiju». Šo elegances un skatuviskā šarma piesātināto dejojumu, kuru izpilda J. Pankrate un A. Lembergs, varam atzīt par pašu oriģinālāko spāņu deju stila priekšnesumu, kādu esam redzējuši pēdējā laikā. Patīkami konstatēt, ka tanī nav ne miņas no tirgus laukuma bravūrības vai kabarē divertismentu vulgaritātes, kādu bieži vien nākas vērot pseidospāniskos dejojumos. Jaunradošas iezīmes «Spāņu rapsodijā» parāda arī ansambļiem iecerēto numuru izpildītāji. Taču neskaidrības rodas, kad sākam izsekot sižetiskajam risinājumam.

Programā lasām, ka baleta darbība notiekot 19. gadsimta sākumā, kad Napoleona karapulki okupējuši spāņu zemi. Galvenais varonis esot spāņu patriotu vadonis, kas slepus ieradies pilsētiņā tikties ar savu mīļoto... Kur tad uz skatuves veidotajā tēlā redzam kaut niecīgāko sacelšanās kustības vadoņa iezīmi? Tikpat labi tas varētu būt aristokrāts, kas ieradies revolucionāru ieņemtā pilsētā, lai tiktos ar tādu pašu dižciltīgu donnu. Un ko gan svarīgu galvenais varonis dara tai brīdī, kad viņš aiziet no skatuves, bet citi personāži paliek, viņu gaidot? Par to neko neuzzinām. Programā tikai paskaidrots: varonim draudējušas briesmas no franču žandarmiem. Tāds sižetiskās darbības gājiens nepārliecina, ja gribam parādīt varonīgus cīnītājus. Liekas gan, ka neviens cīnītāju vadonis tāpat savas patikas pēc neieradīsies ienaidnieka okupētajā teritorijā, lai paskatītos acīs savai iemīļotajai. Tā būtu revolucionārās cīņas disciplīnas neievērošana. Tā kā par patriotu vadoni nosauktais centrālais personāžs neko nopietnu uz

1961./62. g. sezona. Operas un baleta teātris. Ģ. Ramaņa «Meitene Nr. 55908», T. Vītiņas horeogrāfija. B. Matisone (Meitene), J. Dzenis (Vācu virsnieks)

skatuves neizdara, kas apliecinātu viņa varonību, tad sižets jānovērtē tikai par aizsāktu, bet viss «Spāņu rapsodijas» uzvedums — par pusgatavu darbu, kurā pagaidām pabeigti tikai atsevišķie dejiskie priekšnesumi. Ja vēlamies parādīt varoņus konkrētos vēsturiskos apstākļos, tad pat neliela horeogrāfiska uzveduma tēliem jābūt reljefi skaidriem, ar noteiktām biogrāfiskām iezīmēm un mērķtiecīgu dramatisku uzdevumu.

Miniatūru vakarā baletmeistara spējas parādīja pieredzējusi dejotāja un pedagoģe T. Vītiņa. Sevišķi veiksmīgi padevās dramatiskās ainas «Meitene Nr. 55908» (Ģ. Ramaņa mūzika) iestudējums. Tā ir lakoniskā formā ietverta kādas meitenes traģēdija. Priekškaram paveroties, redzama drūma koncentrācijas nometne, kurai apkārt kā nāves zirnekļa pavedieni jožas dzeloņstiepļu režģis. Svītrotā ieslodzītās ķitelī

un pelēcīgā triko tērpta meitene aizgūtnēm lasa kādu vēstuli, un no smaida viņas izmocītajā sejā noprotam — tas viņai ir vienīgais prieka stariņš. Taču brutālais fašistu virsnieks atņem vēstuli, sākas rupja uzmākšanās, ņirdzīga dancināšana. Lai arī meitene katru mirkli aizvada, nāvei acīs skatīdamās, tomēr viņa nav zaudējusi cilvēka pašcieņu — izmanīgā kustībā viņa paķer virsniekam nokritušo revolveri un nelieti nošauj. It kā gribēdama izkļūt no šīs moku vietas, meitene pilnā sparā metas pret dzeloņstiepļu režģi. Elektriskā strāva stindzina viņas ķermeni, un liekas, ka nāves zirnekļa tīklā būtu ieķērusies trausla spāre. Taču meitenes nedzīvais augums pauž pat nāvē neizsīkstošu lepnu pārliecību par īstas cilvēcības drīzo uzvaru. Viss ekspresīvais B. Matisones tēlojums emocionāli dziļi saliedēts ar mūziku, ar elastīgo un tehniski drošo dejojumu. Nudien, gribētos viņu redzēt atveidojam šīs meitenes dzīves stāstu vēl plašāk, vēl citos cēlienos vai ainās!

V. Cukanovs pats sev veidojis dejojumu pēc F. Šopēna «Revolucionārās etīdes», neuzsverot skatuviskajā tēlā noteikta laikmeta cīnītāja pazīmes, bet gan padarot savu dinamisko priekšnesumu par vispārinātu, gandrīz simbolisku revolucionārās cīņas spara izpaudumu. Mākslinieks pielieto savas dejiskās meistarības spožākos elementus — tērauda atsperei līdzīgus lēcienus, vēzienīgus pārgājienus un noteiktī punktuālus, straujus pagriezienus, kas labi atbilst revolucionārās cīņas idejas raksturojumam.

Aizkustinošs humānisms izpaužas L. Jākobsona sacerētajā miniatūrā «Neredzīgā». Jaunā dejotāja A. Dragone ļoti ticami atveido aklu meiteni gan ar sīkos pirkstgalu solīšos izturētu kustību rakstu, gan ar sejas un visa ķermeņa mīmiku. Redzi zaudējušajai meitenei piemīt gaišs optimisms, jo viņai taču blakus uzticams draugs, kas uzmanīgi atbalsta un vada viņas gaitas. Šo krietno jaunekli B. Adamoks neparāda tomēr tik iejūtīgi, lai mēs gūtu nešaubīgu pārliecību, ka viņš aklo meiteni atbalstīs ne vien šajā satikšanās mirklī, bet arī visā turpmākajā dzīvē.

Baleta miniatūru vakara programā ietverti vēl divi L. Jākobsona radīti priekšnesumi: «Vīnes valsis» (izpilda I. Karule un H. Ritenbergs vai J. Kaprālis) un satīriski horeogrāfiskais numurs «Pielīdējs» (L. Šmits). Tie mijas ar H. Tangijevas-Birznieces iestudētajiem «Dārgakmeņiem», T. Vītiņas «Prelīdi» un «Krievu dejas svītu» un V. Bļinova aranžēto «Meksikāņu deju», kurai izmantoti meksikāņu deju un mūzikas folkloras materiāli, kas iegūti mūsu dejotāju turnejā pa Dienvidameriku.

Dejiskā meistarībā vispilnvērtīgākais solodejojums, kādu sagatavojuši mūsu republikas baleta mākslinieki, ir V. Vilciņas sniegums «Mirstošajā gulbī». Kā jau iepriekš minēts, M. Fokina radīto ievainotā gulbja dejojumu izpildījušas izcilas baleta mākslas «karalienes» — Anna Pavlova un Galina Ulanova. Šķiet, ka viņas abas pateikušas šajā dejojumā visu, ko vien vispār var pateikt cilvēcīgās jūtas un cilvēka ķermeņa plastika. Taču padomju jaunākās paaudzes dejotājas parāda apsveicamu iniciatīvu — arī viņas cenšas sacīt vēl ko jaunu šajā priekšnesumā, tāpat kā jaunie padomju inženieri, agronomi, zinātnieki un citu nozaru speciālisti nevienu dzīves jomu neuzskata par tādu, kur jau viss būtu sasniegts. Tā arī klasiskajā mirstošā gulbja dejojumā vairākas jaunās solistes ieviesušas jaunradītas izteiksmes nianses, piešķirušas tam vēl svaigāku traktējumu. Arī V. Vilciņa nekopē šo dejojumu no izcilajiem paraugiem, bet, saglabājot visu šī priekšnesuma izkristalizēto horeogrāfiju, tomēr gulbja plastiski tēlainajam portretam piešķir savus pirmreizīgi ieliedētus vaibstus. Viņas mirstošais gulbis nekādā ziņā nav gaudulīgs cietējs, bet vēl līdz pēdējam spārna uzplīvienam tas apzinās savus dzīvības spēkus. Visam dabā jābūt daiļam — pat tam, kas mirst! — Šai prasībai kā likumam klausa V. Vilciņas veidotais tēls. Absolūti atraisīts plastiskums tā strāvojas viņas rokās, ka nemaz nejūtam elkoņu asumu, — plūstošs, liegs kustību vilnītis sākas no vienas rokas pirkstu galiem, pārdirbj pāri mugurai un savu valdzinošo gaitu izbeidz otras rokas pirkstgalos. Šī daiļā kustību plūstamība neatstāj mākslinieces priekšnesumu līdz pat pēdējam mirklim.

V. Vilciņa «Mirstošo gulbi» izpildīja uz Maskavas Kremļa jaunās Kongresu pils skatuves koncertā, kas bija veltīts PSKP XXII kongresa delegātiem. Šī svinīgā sarīkojuma dalībnieku jūsmīgos aplausus mākslinieces sniegumam varējām uzskatīt par sirsnīgu atzinību visam latviešu baleta kolektīvam un tā spējām pilnskanīgi izpildīt pašus grūtākos horeogrāfiskos uzdevumus.

No PSKP XXII kongresa tribīnes atskanēja aicinājumi mūsu zemes mākslas darbiniekiem — ar visu jaunrades enerģiju, ar visādiem žanriem un formām piedalīties komunistiskās sabiedrības audzināšanā, kas prasa ideoloģiski iedarbīgus sacerējumus. Arī mūsu republikas horeogrāfiskās mākslas karognesējs — Akadēmiskā operas un baleta teātra dejotāju kolektīvs nedrīkst vairs apmierināties vienīgi ar nule minēto baleta miniatūru programu, kurā iztrūkst iestudējumi par mūsu šodienu, par laikabiedriem — komunisma celtniekiem.

Pirmo mēģinājumu horeogrāfiskā uzvedumā atklāt mūsdienu tēlus

redzējām Muzikālās komēdijas dejotāju trupā, kuras baletmeistare E. Drulle inscenējusi E. Tamberga «Baleta simfoniju». Šai simfonijai premjera ir jau notikusi 1960. gadā «Vainemuines» teātrī Tartu, tā ir ieguvusi horeogrāfisko iemiesojumu arī uz Vācijas Demokrātiskās Republikas skatuvēm. Un, kaut arī mūsu Muzikālā komēdija šādu pirmo aktuālas tematikas uzvedumu parādīja tikai 1962. gadā, tad tomēr to var uzskatīt par novatorisku faktu Padomju Latvijas skatuves mākslā. «Baleta simfonijā» redzam dienu jaunas meitenes dzīvē: prelūdiju — rītu, skerco — darba laika posmu un noktirni — vakaru. E. Drulle inscenējumā uzsvērusi vispārinājumu, nosacītību un stilizāciju, pielietojot gan klasiskās dejas, gan plastikas, vingrošanas un akrobātikas elementus.

Smaržīgām pavasara vēsmām apdvestu rīta noskaņu izraisa «Baleta simfonijas» pirmā daļa. Meitene (R. Greņģe) priecājas par sauli, par plaukstošajiem ziediem. Vienkārši un sirsnīgi vedas viņas rotaļas ar draudzenēm. Problemātisks šķiet darba procesa attēlojums otrajā daļā. Var manīt, ka baletmeistare te gan rūpīgi pārdomājusi katru acumirkli, lai sasniegtu visa izpildītāju ansambļa precizitāti sarežģītajā kustību rakstā. Taču rodas jautājums: vai šajā ainā netiek restaurēts 20. gadu «mašīnisms»? Tagadējā atomu fizikas, kibernētikas un automātikas laikmetā ir pavisam citādas rūpnīcas, un tāpēc, parādot darba procesu ar tādām pašām asu leņķu kustībām kā 20. gados, iegūstam naivu iespaidu. Šodienas darba entuziasms komunisma celtņu būvlaukumos, kolektīvā saliedētība komunistiskā darba uzņēmumos — tas prasa atveidojumu horeogrāfiskā ainā ar nesalīdzināmi vērienīgāku heroisku pacēlumu. Pārliecinošāku sabalsošanos ar mūsdienu cilvēku domām, gribu un mērķiem baletmeistare panākusi skatā «Jaunie strādnieki sakļaujas vienotā ierindā pret kara draudiem». Lakoniski, nepretenciozi un reizē simboliski izteiksmīgi!

Ja kara draudu skatā E. Drulle centusies katru kustību un pozu padarīt nozīmīgu kā dejiskas publicistikas trāpīgu teikumu, tad tādējādi ievirzītu uzvedumu vajadzēja aizvadīt konsekventi līdz finālam, jo skatītājs tagad sācis iztulkot ikviena momenta simbolisko jēgu, gaidot ideoloģiski pamatotas domas tālāku attīstību. Bet uzveduma trešajā daļā viss šis kustību simboliski nozīmīgais risinājums pajūk, jo te vaļa brīžiem tiek ļauta tikai dejai dejas dēļ, parādās statiskas pozas, klibo skatuves notikumu saskaņa ar mūziku. Vēl cenšoties katrā kustībā atskārst jēgu, skatītājam domās izšķiļas jautājumu krustugunis: «Kāpēc četri dejotāji nes augstu paceltu Meiteni?», «Kādēļ meitene nolaižas uz ceļgala Jaunekļa priekšā?», «Kas gribēts pateikt ar viņu divdeju baleta

1961./62. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. M. Zariņa «Slāpes» no cikla «Grieķu vāzes». I. Čača un T. Klieģis.

nobeigumā?»... Ja rādām uz skatuves mūsu laikabiedrus, tad rūpīgi jāpārdomā par katras kustību nianses nozīmīgumu, lai neviena momenta ticamību skatītājs nevarētu apšaubīt ar loģikas diktētiem: «Kāpēc?» un «Kādēļ?».

Kopā ar «Baleta simfoniju» uz Muzikālās komēdijas skatuves vienā izrādes programā redzam arī baleta koncerta numurus. «Dramatiskā novele» (A. Žilinska mūzika) veidota pēc P. Abrahama romāna «Pērkona taka» motīviem, uzsverot nēģeru jaunekļa un baltās meitenes tīrās mīlestības plaukumu. J. Kaijaka komponētā «Etīde» izsaka tautu brīvības cīņas ideju. Šo nelielo miniatūru I. Čača dejo dinamiski spriegi, izteiksmīgi rīkojoties ar sarkanu plīvuru kā revolucionārās cīņas trauksmes simbolu. Muzikālās komēdijas teātra nelielās baleta trupas prasme dažādos deju žanros tiek demonstrēta gan «Puķu svētā» (P. Barisona

mūzika), gan horeogrāfiskā scēnā «Slāpes» (mūzika no M. Zariņa cikla «Grieķu vāzes»), gan «Latviešu deju svītā» un vēl citos priekšnesumos. Visiem tiem horeogrāfiju sacerējusi E. Drulle, un viņai pienākas pelnīta pateicība par baleta miniatūru ne visai bagātīgā apcirkņa krietnu papildināšanu.

*

Arī padomju zemes deju ansambļi, kas sagatavo daudzveidīgas koncertu programas, devuši jau prāvu tiesu horeogrāfisku miniatūru (piemēram, I. Moisejeva vadītais ansamblis, horeogrāfiskais kolektīvs «Berjozka», gruzīnu un citu tautu valsts deju ansambļi). Šīs profesionālo mākslinieku vienības radoši izmanto tautas deju elementus jauniem sižetiem, kā arī novatoriski veido mūsdienu sabiedrības dzīves ritmam atbilstošus kustību un pozu zīmējumus. Mūsu republikā neatlaidīgi meklējumi jaunu sižetisku deju veidošanā notiek vairākos pašdarbības kolektīvos. Kā piemēru gribētos minēt LVU studentu pašdarbības deju ansambli «Dancis», kas ieguvis 6. Vispasaules jaunatnes un studentu festivāla laureāta un Tautas ansambļa goda nosaukumus.

«Danča» vadītājs LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Harijs Sūna padarījis studentu pašdarbības kolektīvu par deju jaunrades laboratoriju, kur jau sekmējies atrast daudz pirmreizīgu soļu kombināciju un grupu izkārtojumu, kā arī svaigus sižetus. Radošu meklējumu gaitā veidojies viens no H. Sūnas populārākajiem sacerējumiem — «Audēju deja», kurā nepārtraukti interesantā un strauji mainīgā kustību rakstā parādīti secīgi darba procesi — diega izvilkšana, tītavu griešana, audekla pinuma rašanās, nīšu stāva šaudīgums. Tas viss ieliedēts raitā dejojumā, kas spriganajiem ansambļa jauniešiem padodas izpildīt ar līksmu dzirkstīgumu. Turpretim «Linu audzētāju deja» tik pārmērīgi noslogota ar darba procesa pantomīmisku atdarināšanu, ka tā nomāc dejiskos elementus. Šī priekšnesuma izpildītāji izskatās visu laiku saistīti ar domām: kaut nu tik pareizi pēc kārtas attēlotu šīs daudzās un citu pie citas sablīvētās linu apstrādes operācijas!

Cik liela nozīme dejiskā priekšnesuma attīrīšanai no liekiem kalamburiem un skaidrai, mērķtiecīgai ievirzei, parāda H. Sūnas iestudējums «Meita puišus dancināja», kas latviešu literatūras un mākslas dekādes laikā ieguva Maskavas horeogrāfijas speciālistu atzinību. Ar labsirdīgu, humoristisku sižetu viņš aranžējis vēl dažas citas latviešu dejas.

Tomēr jauno horeogrāfu visvairāk nodarbina problēma: kāds deju

raksts piemērots mūsdienu jaunieša tēla atklāsmei? Viņš cītīgi pārskatījis gan horeogrāfiskās folkloras materiālu krājumus, gan dažāda žanra skatuvisko un mūsdienu sarīkojumu deju paraugus, lai no tiem visiem ņemtu piemērotākos elementus jaunu mūsdienu deju jaunradei. Jau pirms dažiem gadiem viņš radīja deju «Pie Daugavas». Visi jaunieši šajā priekšnesumā uzvedas tik nepiespiesti un dabiski, it kā uz estrādes būtu neviļus satikušies sarīkojuma vai svētku starpbrīdī. Spraigās, vēzienveidīgās kustībās zēni attēlo airēšanu, bet meitenes liegā dejā — braucienu laiviņās vai arī viļņu plūdumu, kam jo uzskatāmāku ticamību piešķir kustības ar zilganām seģenēm. Priekšnesumam jauko noskaņu vēl jo vairāk kāpina pavadošais dziedājums.

Pēdējā laikā arī citi horeogrāfi papildinājuši mūsu pašdarbības deju repertuāru ar jaunradītiem sižetiskiem priekšnesumiem. Tā, piemēram, Jelgavas pilsētas kultūras nama dejotāju kolektīva vadītājs V. Ozols izveidojis «Traktoristu deju» un «Jelgavas deju», Kuldīgas skolotāja L. Lielnora aranžējusi deju «Nāciet, meitas, danci vest», Rīgas rajona kultūras namā V. Novickis radījis «Celtnieku deju», U. Šterns Politehniskajā institūtā — «Inženieru valsi», I. Kalniņš Elektromehāniskās rūpnīcas kultūras namā — «Jauni ļaudis danci veda».

Mūsu republikā ir arī tādi pašdarbības kolektīvi, kuri spēj iestudēt no profesionālo teātru repertuāriem pārņemtus viencēlienus vai divertismenta numurus. Lai pieminam kaut vai Tirdzniecības un patērētāju kooperācijas darbinieku centrālā kluba pašdarbības baleta studiju, kuru vada M. Čanga. Šī studija sagatavoja R. Šūmaņa «Karnevālu», kā arī virkni fragmentu no daudzcēlienu baletiem. No pasaku motīviem veidotus itin paprāvus dejiskus uzvedumus izrādījusi VEF kultūras pils bērnu baleta studija (vada A. Grimze), LRAP kultūras nama bērnu baleta studija (Z. Zeltmate), kā arī Liepājas un citu republikas pilsētu plašākie pašdarbības dejotāju kolektīvi.

Pacelt pašdarbības sniegumus līdz profesionālās mākslas līmenim — tas ir viens no komunisma celtniecības laika uzdevumiem kultūras dzīves jomās. Un, ka tas sekmīgi tiek jau īstenots, pierāda konkrēti fakti. «Dančа» vadītājs H. Sūna, kas izaudzis par horeogrāfu no pašdarbnieku vidus, LVU ansamblim aranžēja jautro tautas deju «Sadancošanās», un šo priekšnesumu redzējām ne vien LPSR Valsts filharmonijas koncertu programās, bet to iekļāva savā repertuārā arī mūsu Operas un baleta teātra solistu grupa, kad tā devās turnejā pa Čehoslovakiju, Vāciju un citām valstīm. Tāpat ievērību ieguvusi deja «Sarabumbala» (A. Rūjas horeogrāfija) un «Ražas svētki» (A. Donasa horeogrāfija) — abi šie dejojumi radušies pašdarbības kolektīvos.

*

Bet paveikts vēl pārāk maz! Mūsu republikas horeogrāfijas darbinieki vēl nepietiekami izprot mazās deju formas atbildīgos uzdevumus un plašās iespējas. Šajā rakstā minēju tikai daļu no tiem piemēriem, kas liecina, ka pat nelielas dejiskas miniatūras aktīvi līdzdarbojušās dažādu laikmetu un šķiru sabiedriski politisko un filozofisko uzskatu cīņās. Arī šodien mums horeogrāfijas mazā forma līdztekus visiem horeogrāfijas žanriem, visām uzvedumu formām jāpielieto kā skaudrs ideoloģisks un māksliniecisks ierocis, kas palīdz progresīvo ideju uzvarai, kas mobilizē padomju ļaudis komunisma celtniecībai.

II

Kārlis Pamše

EMMA EZERIŅA

Ja jūs satiekat Emmu Ezeriņu tai dienā, kad teātrī sākta iestudēt jauna luga, labāk neprasiet, kā viņai patīk jaunā loma. Emma Ezeriņa vai nu izvairīsies no atbildes, vai arī atbilde būs noliedzoša. Citi varianti iespējami tikai ļoti retos gadījumos. Bet, ja jums gadās sastapt režisoru, kas nesen sācis mēģināt jaunu lugu, un jūs viņam jautāsiet, kurš no aktieriem jau paspējis «pieķerties» savai lomai, atbilde būs viena un tā pati: Emma Ezeriņa. Te varianti ir gandrīz neiespējami.

Jā, tāda viņa ir — Akadēmiskā drāmas teātra aktrise LPSR Tautas skatuves māksliniece Emma Ezeriņa. Patstāvība un skaudrums — tās ir īpašības, kas mākslinieciei raksturīgas viņas ikdienā, īpašības, kas uzspiež savu specifisko, vienreizējo zīmogu arī viņas lomām.

Emma Ezeriņa vēl bija bērns, kad, skatoties «Pelnrušķītes» izrādi, izlēma: man jākļūst par aktrisi. Grūti pateikt, vai tas bija teātra mākslas maģiskais spēks, kas izraisīja šo vēlēšanos. Vai varbūt Pelnrušķītes dzīves brīnumainais stāsts? Arī pašas mākslinieces agro gadu gaitā ir daudz kā rūgta, gluži kā Pelnrušķītei. Emmas Ezeriņas tēvs ir fabrikas strādnieks, un nav grūti iedomāties darba cilvēku dzīves ainu, kāda tā varēja būt Rīgā mūsu gadsimta sākumā. Kara laikā Ezeriņu ģimene nokļūst Petrogradā, kur ģimenes galva sāk strādāt vēsturiskajā Putilova rūpnīcā. Meitene vēlajās vakara stundās klausās tēva stāstus par krievu strādniecības lielajiem nodomiem, par vēl nedzirdēto drosmi, par gaidāmo revolūciju. Šie stāsti arī meitenē vieš jaunas ilgas un apņemšanos piepildīt savā dzīvē kaut ko lielu. Pēc revolūcijas ģimene nonāk Samarā. Te Emma Ezeriņa sāk studēt medicīnu, bet paralēli šīm interesēm nedod miera arī senilgotais klusais sapnis — būt uz skatuves. Pie Samaras boļševiku kluba Gustavs Žibalts ir noorganizējis

Samaras latviešu strādnieku teātri. Drīz vien arī Emmas Ezeriņas skanīgo balsi dzird skatītāji no šī teātra skatuves.

Mēdz teikt, ka grima smarža esot «indīga»: reiz ieelpota, tā neļaujot sevi vairs aizmirst. Nezin vai vienmēr tas tā, bet Emma Ezeriņa neaizmirst teātri arī pēc atgriešanās dzimtenē 1919. gadā. Vienā un tai pašā rudenī viņa iesniedz dokumentus medicīnas fakultātē un nokārto iestāju pārbaudījumus gan Zeltmata dramatiskajos kursos, gan Valsts konservatorijā ...

Teātris ņem virsroku, un pēc dažiem gadiem viņa ir diplomēta aktrise. Bet ne jau diploms viņai ir galvenais. Strādāt! Rast atbalsi sava vēl īsā, bet daudzveidīgā mūža pieredzē savāktajām atziņām!

Emma Ezeriņa aizbrauc mazajā, skarbu jūras vēju appūstajā Ventspilī. Viņa negrib stāstīt turienes teātra vadītājiem par to, ka Zeltmatis ceļa maizei viņai devis līdzi novēlējumu kļūt par varoņlomu tēlotāju, ka viņa, tiekdamās pēc vispusības un skatuvisko izteiksmes līdzekļu slīpējuma, paralēli dramatiskajiem kursiem strādājusi arī pie krievu režisora Arbeņina, ka kritika viņas sniegumu apzīmējusi par tādu, kas liek «nākotnē raudzīties ar drošām cerībām». Viena no pirmajām lomām ir mācību gados izvirzītajam ampluā diezgan patāla — Indrānu māte. Bet Emmu Ezeriņu tas nesamulsina. Viņa grib strādāt. Viņa ir jau iemācījusies gan dzīvē, gan mākslā to vērtīgo patiesību, ka jaunība un ārējā pievilcība ir ļoti nepastāvīgas īpašības. Vērtības zīmogu cilvēkam piešķir viņa dzīves mērķis un tas, kā viņš šo mērķi cenšas piepildīt.

Diezgan bieži mēs dzirdam par vienu otru skatuves mākslinieku izteiktu domu, ka viņam uzticētā loma neietilpst viņa iespēju amplitūdā. Par Emmu Ezeriņu ir grūti dot noraksturojumu pāris vārdos. Pēc Blaumaņa Lavīzes tēlojuma var rasties pārliecība, ka viņas šūpulī talantam dzirkstis ir kaisījusi smieklu mūza Tālija, bet, kad brāļi Kaudzīši mūs aizved «Mērnieku laiku» senatnīgajos pagalmos, tad Emmas Ezeriņas Oļiņiete liek domāt, ka aktrises sūtība ir patiesības piesātināts dramatisms ...

Emma Ezeriņa savā mākslinieces daiļradē ir noārdījusi ampluā žogus, un ne velti kādu no Maskavas atbraukušu režisoru bija grūti pārliecināt, ka Ungera kundzes tēlotāja Friča Kūna satīriskajā komēdijā «Nībelungu kredīts» ir tā pati aktrise, kuru viņš savā laikā apbrīnojis Blaumaņa drāmā «Ugunī» Vešerienes lomā. Kas aktrisei iedevis tik bagātus mākslinieciskus ieročus, ar kuru palīdzību viņa jūtas droša tik dažādu lomu nošķirās? Viņas radošās biogrāfijas specifika? Tiešām, reta skatuves mākslinieka lomu sarakstā būs tik lieli, šķiet, pat galējo

iespēju pretstati. Vienā un tajā pašā sezonā (1922. g.) Emma Ezeriņa ir tēlojusi Blaumaņa Indrānu māti un Upīša Alīsi («Peldētāja Zuzanna»). Dažas sezonas vēlāk — Aspazijas Asju («Vaidelote») un Raiņa Āriju («Indulis un Ārija»), Dimā Pridansi («Kamēliju dāma») un Lengiela Trenčiju («Nakts serenāde»), Blaumaņa Kristīni un Vulfa Liliju («Svētki Skangalē»). 1928. gadā Jelgavas teātra repertuārā ir Blaumaņa «Ļaunais gars» un Kalmaņa «Silva». Annu un Silvu atveido Emma Ezeriņa. Trīsdesmito gadu sākumā Liepājas teātrī daudzu citu lomu vidū Emmas Ezeriņas repertuārā ir Šillera lēdija Milforde («Mīla un viltus») un Raiņa Zane un Orta («Pūt, vējiņi!»), Tolstoja Anna Kareņina un Blaumaņa Lavīze («No saldenās pudeles»). Vēlāko gadu gaita izvērš šo daudzpusību vēl plašākā lokā: Raiņa Atslēdzniecei un Melnajai mātei blakus nostājas Blaumaņa Trīne, Zāra, Matilde, Antonija un arī Pindacīša.

Padomju Latvijas teātris sagādā jaunas iespējas, jaunu repertuāru. Un atkal Emmas Ezeriņas sniegums jau ar savu daudzpusību vien nereti sagādā priecīgu pārsteigumu. Te redzamā vietā ir Viļa Lāča Lavīze, Krūminga kundze un Kate, Andreja Upīša Smalko Anna, Arvīda Griguļa Paulīne. Krievu klasiskajā dramaturģijā viņa ir Ostrovska Murzavecka, Gogoļa Anna Andrejevna, Gorkija Kvašņa, Gribojedova Hļostova. Mūsdienu padomju dramaturģijā bez pašu māju autoriem Emma Ezeriņa īsti labi iejutusies Korneičuka, Krapivas, Maļarevska un citu autoru radītajos tēlos, kas bieži vien savos kodolos visai atšķirīgi.

Gribot negribot rodas jautājums, vai ir iespējams, ka tik dažādos pretmetos veidotie tēli ir vienādi pilnskanīgi? Pārlapojot laikrakstus ar pirms gadu desmitiem uzrakstītajām skopajām recenzentu atzīmēm, redzam tajās daudz cildinošu atsauksmju par mākslinieces darbu un — tas tik saprotami — arī noliegsmes. Bet te ir jāatceras, ka Emma Ezeriņa 18 gadus atdeva savus spēkus un talantu perifērijas teātriem. Darba apstākļi šajos teātros nekad nav bijuši viegli, jo sevišķi tas sakāms par buržuāziskās Latvijas periodu.

Mēdz sacīt, ka dzīves ērtības vēl nenodrošinot talanta plauksmi. Droši vien. Bet vai talanta virzībai var palīdzēt tas, ja aktrisei jau pirmajā darba gadā nākas iestudēt 12 lomas un ja lielākā daļa laika jāpavada pārbraucienos?

1927. gads Jelgavas teātrī ir Emmas Ezeriņas iestudēto lomu skaita ziņā rekorda gads — 13 lomas (!). Izsekojot pirmizrāžu datumiem, redzams, ka atsevišķu uzvedumu sagatavošana notikusi pat vienas nedēļas laikā... Oktobra mēnesī afišētas pat trīs pirmizrādes — 8., 20. un 29. datumā. Redzamu vietu šajos jauniestudējumos (Gruznas «Vec-

puišu nodoklis», Anaifa «Bertrana un Simona», Vollesa «Kurš ir vilkatis?») ieņem Emmas Ezeriņas tēlotās lomas. (Repertuāra izvēlei, kā mēdz teikt, komentāri lieki.) Vai ir iespējams mākslinieciski sniegums pie šādiem darba apstākļiem? Mēs varētu nenoticēt iedzeltējušo laikrakstu slejām, kuras diezgan daudzos gadījumos sniedz atzinīgas atsauksmes, bet nevar nenoticēt cilvēkiem, kas savām acīm skatījuši ne vienā vien tā laika izrādē Emmu Ezeriņu un šodien, kavējoties atmiņās, veltī daudz labu vārdu viņas veidotajiem tēliem.

Sešpadsmit sezonas Ventspilī, Jelgavā, Liepājā. Sešpadsmit sezonās 118 lomas. Mazākumā tādas, kuras «aktierim palīdz», vairākumā tādas, kas gaida palīdzību no aktiera. Bet kas šajos gados palīdzējis Emmai Ezeriņai? Režisori? Saprotams, jā, bet laikam gan ne vairāk kā ar dažām ierosmēm, kaut vai tā vienkāršā iemesla dēļ, ka toreiz arī režisoram sezonā vajadzēja iestudēt pat līdz 12 (!) lugām.

Šie skarbā rūdījuma gadi Emmai Ezeriņai mācījuši paļauties vispirms pašai uz saviem spēkiem, tie mācījuši bezmiega naktīs vākt atziņu graudus un domāt, kā saprasto atdot skatītājiem.

Protams, to nevajag vispārināt un secināt, ka tikai tādās grūtībās var izaugt liels talants. Tieši otrādi — nav noslēpums, ka šādos apstākļos daudzi talanti ir izsīkuši, gājuši bojā. Emmu Ezeriņu šai situācijā var uzskatīt par izņēmumu.

Lielais noslēpums — māka patstāvīgi tuvoties lugas tēlam palicis Emmas Ezeriņas īpašumā uz visiem laikiem. Šis ceļš nekādā ziņā nav viegli ejams: katra luga, katra jauna loma ir kā cietoksnis, kura ieņemšanai jāpielieto citāda stratēģija. Daudz vieglāk taču sekot režisora ieteikumiem, var pat ieklausīties priekšā norunātā intonācijā, var nokopēt parādīto mizanscēnu. (Tagad ne centrālajos, ne perifērijas teātros lugas, kā zināms, vairs neiestudē vienā divās nedēļās, un režisoru slodze ir 1 līdz 3 inscenējumi sezonā. Tad režisors var aktierus «iedresēt», un diemžēl nereti tas arī notiek.)

Emma Ezeriņa nespēj pieņemt neko tādu, ko viņa iepriekš nav padarījusi par savu. Lugu iestudēšanas pirmajā posmā māksliniece parasti klusē. Ieklausījusies režisora nodomā par topošās izrādes koptēlu un virzību, viņa klusējot mēģina pievērpt savas ieceres kopējam pavedienam. Nereti šai procesā gadās «samezglojumi»: režisoram un aktrisei ir atšķirīgi priekšstati. Tad Emma Ezeriņa vairs neklusē. Un allaž viņa savu uzskatu argumentē gan ar autora literārajā devumā saskatītajām ievirzēm, gan ar analoģijām dzīvē. Te jau parādās mākslinieces radoši patstāvīgās domas risinājums, kas vēlākajā darba procesā apaugļojas ar spilgtu iztēli.

Par iztēles lielo nozīmi jebkura veida mākslā un jo sevišķi skatuvē ir daudz runāts. Ne mazāk pārrunāts un ne mazāk pētīts ir iegansts, kāpēc daudziem mūsu aktieriem iztēle — šis ne ar ko neatvietojamais dārgums — bieži vien nav pat pamanāma. Nezin vai taisnība nebūs tiem, kas vainas cēloni saskata aktieru inertumā — ieradumā «pagaidīt», ko režisors prasīs no viņa, un pēc tam vēlreiz «pagaidīt», kā režisors liks to darīt?

Emma Ezeriņa neprot «gaidīt». Ja dramaturģiskais materiāls nav pilnvērtīgs (tā taču dažreiz gadās), tad mākslinieces pirmās radošo moku stundas paiet, meklējot lomas balasta iespējas. Un te aktrises prasības ir lielas (tāpēc jau arī šī neapmierinātība, iepazīstoties ar jaunās lomas materiālu), bet tas nekādā ziņā nenozīmē, ka Emmu Ezeriņu varētu iepriecināt teksta kvantitāte vien. Emma Ezeriņa pagalam necieš lomas, kuras ir konstruētas, pakļaujot dzīvo cilvēku kādam pieņēmumam, lozungam. Bet, ja autora piedāvātais tēls ir dzīves parādību patiess vispārinājums, ja tas ļauj piepildīt viņa rīcību ar sirdi un asinīm, tad Emma Ezeriņa it kā nepazīst šķēršļu šādas lomas pilnveidojumam. Pats galvenais — tēla dzīves loģika! Ja tā ir atrasta (un to panākt aktrise cenšas visiem spēkiem), tad — laimīgā stunda! — mākslinieces atliek sākt virzīties pretī mērķim — tēla tapšanai. Mēģinājumu no mēģinājuma viņa «piedāvā» jaunas krāsas, jaunus izteiksmes līdzekļus, arvien tos izvēloties atbilstoši iecerētā tēla kodolam, arvien mēģinot to iekļaut lomas virsuzdevumā. Pie tam šis «piedāvājums» nav teorētisks, kā tas dažkārt mēdz būt ar ļoti daudziem aktieriem, — gudru secinājumu un pierādījumu veidā (un kāpēc gan ne — vairums no viņiem taču ir beiguši augstskolas), bet aizvien apliecināts ar darbošanās patiesīgumu. Grūti pat iedomāties, ka Emma Ezeriņa kādā mēģinājumā varētu «marķēt». Šo vārdu teātros tagad maz lieto, tā vietā saka: aktieris «taisa», aktieris «melo», aktieris «nav formā», aktieris «taustās», aktieris «dežurē» utt. Šis skatuves ļaužu žargona sinonīmu daudzums vien jau apliecina, ka diezgan bieži mēģinājumu kvalitāte ir problemātiska.

Šeit lieki runāt par to, kādu «dāvanu» šādi mēģinājumi sagatavo topošajai izrādei. Tās priekšvakarā vairs nepalīdz ne «koncentrācija līdz reibonim», ne izmisīgas nopūtas un bažas, ka skatītāji tēlu varētu pārprast, ka dramatiskos momentus var nepieņemt pietiekami nopietni, bet komiskajiem var neatsaukties.

Liekas, ka Emma Ezeriņa nekad nav risinājusi līdzīgas pārdomas. Aktrises lieliskā iztēle atļauj viņai izrādē spilgti novērtēt katru notikumu, katru jaunu izzinājumu, un ir gadījumi, kad aktrises novērtējumu

maiņa ir tik strauja, ka skatītāju zāles reakcija izmainās dažās minūtēs no smiekliem līdz asarām.

Korneičuka komēdijā «Kāpēc smaidīja zvaigznes» Emma Ezeriņa atveidoja dzīves gudro, nosvērto pirmrindas audēju Bezsmertnaju. Viņas dēls Jurijs ir iemīlējies vasarnīcas kaimiņu meitā Olgā. Kautrīgais un klusais Jurijs mīlestībā atplaukst. Savu jūtu patiesīgumu viņš cenšas pierādīt — nēsājot Olgu uz rokām. Olga ļaujas no šīs laimes apreibināties. Jurijs ar sparu atrauj kreklu. Iztrūkst pogas. Šai brīdī parādās Jurija māte — Emma Ezeriņa. Viņas nepiespiestais situācijas novērtējums izsauc skatītājos smieklu brāzmu. Jurijs uzrunā māti: «Māt! Māmiņ! Es viņu mīlu!» Šis jaunais uzzinājums vienā mirklī pārvērš Bezsmertnajas pašsajūtu, un viņas nedaudzie vārdi, kuros ir vēlējums visai dzīvei, izskan tik sirsnīgi, ka skatītāju zālē smieklus nomaina asaras.

Emmas Ezeriņas talants sevi apliecina mākā atšifrēt visdažādāko raksturu būtību un likt skatītājiem domāt par šo raksturu rīcību un, pamatojoties uz to, izdarīt secinājumus par zīmīgām parādībām veselā sociālā noslāņojumā, veselā laikmetā. Emmas Ezeriņas darba patstāvīgums un lieliskā iztēle ir tikai līdzekļi mērķa sasniegšanai — tāda konkrēta tēla radīšanai, kas nes sev līdzi vispārinājumu.

Daudzveidīgs un bagāts ir Emmas Ezeriņas devums pēdējos gadu desmitos, kad viņas repertuārā ienākušas lomas gan no mūsdienu dramaturģijas, gan no latviešu, krievu un cittautu klasikas.

Aleksandra Ostrovska komēdijā «Vilki un avis» Emma Ezeriņa atveidoja muižnieces Meropijas Murzaveckas lomu. Šī darba iestudējumam teātris veltīja lielu uzmanību: tas bija viens no pirmajiem krievu klasiskās dramaturģijas darbiem, ar kuru Drāmas teātra kolektīvs pirmajos pēckara gados bija nolēmis iepazīstināt savus skatītājus, vienlaicīgi piedaloties ar šo inscenējumu Vissavienības krievu klasiskās dramaturģijas skatē. Režisores Veras Baļunas un Maskavas Dailes teātra režisora-konsultanta b. Veršilova vadībā rūpīgi tika analizētas Ostrovska dramaturģijas īpatnības un tā laika «tumsas valstībai» raksturīgās parādības.

Emmas Ezeriņas daiļrades specifika ir tāda, ka darba procesā viņa nevar vienkārši «pieņemt» tādus vai citādus ieteikumus un ar tiem tūdaļ bagātināt savu topošo tēlu. Arī toreiz, domājot par lugas centrālās varones Meropijas Murzaveckas rīcību un tās motivāciju, māksliniece uzmanīgi noklausījās režisoru ieteikumus, viņa bija iepazinusies gandrīz ar visu Ostrovska dramaturģiju un citiem izziņas materiāliem, kas stāsta par attiecīgo laikmetu. Izrādes sagatavošanā bija jau pagājušas vairā-

kas nedēļas (toreiz atļāvāmies ilgākus lugu iestudēšanas laikus), bet Emma Ezeriņa vēl arvien nejuta pamatu zem kājām, un tai pašā laikā māksliniece, it kā paļaudamās uz dramaturģijas materiālu, režisoru un savām iespējām, mēģinājumos ārēji turējās pavisam mierīgi. Mēs, teātra toreizējā jaunā paaudze, vērojām lielo meistaru daiļrades savdabības un par Emmu Ezeriņu spriedām, ka viņai šo lomu pilnveidot būs ļoti grūti, jo, kā mums likās, mākslinieces temperaments ir «pārāk» slāpēts, lai spilgti parādītu šo valdonīgo, viltīgo, svētulīgo 65 gadus veco jaunavu, mums likās, ka pēc režisoru tēlaino rosinājumu pārbagātajiem mēģinājumiem vajadzētu tūlīt «notikt brīnumam» un pieprasītajam rezultātam parādīties «kā uz burvja mājienu». Murzavecka — Emma Ezeriņa sastopas ar savu brāļadēlu. Šīs ainas sākumā Murzavecka ir kategoriska, nesaudzīga: «Ko tu sēdi, tā izlaidies? Neredzi? Piecelies!» Režisori vēlas, lai šī sastapšanās būtu reljefāka, asāk kontūrēta tiklab iekšējās attiecības risinājumā, kā izteiksmes līdzekļu pielietojumā. Emma Ezeriņa it kā gausi seko šim priekšlikumam. Izrādās, tas nav tādēļ, ka māksliniece nespētu realizēt pieprasīto, bet gan tādēļ, ka viņa meklē (kā pati pastāsta) saistības pavedienu ar šī paša skata tālāko norisi, ar vietu, kur Murzavecka savam brāļadēlam saka: «Aĭ Apolon, Apolon! Ja tevi žēlotu un mīlētu, kā nākas, tad jau prāts būtu jāzaudē, uz tevi skatoties.» Māksliniece, meklējot lielāku krāsainību Murzaveckas raksturojumam, saskatījusi kādu pavisam cilvēcisku «noti» un domā par tās «iekausēšanu» šajā būtnē, ko šīsdienas aspektā tik viegli nosaukt par «negatīvu personāžu». Krāsu dažādība un kontrastu saliedēšana kļuva par mākslinieces pašas prasību, prieku un zināmā mērā arī mokām šī tēla veidošanā.

Ar sevišķi kāpinātu interesi varēja sekot Murzaveckas un Čugunova (A. Amtmanis-Briedītis) divskatiem. Te abi lielie mākslinieki it kā sacentās tēlu pielāgošanās, izlikšanās un viltīguma atklāsmē, ārēji palikdami ļoti apvaldīti, pat klusināti. Par iekšējo ritmisko spraigumu un domas asumu liecināja vienīgi «šaudīgās» acis, balss tembra vibrācija, dažbrīd nervozs, bet īslaicīgs žests. Šis pirmā cēliena «divu vilku» sastapšanās skats ieintriģēja skatītāju lugas darbības tālākajā norisē, sevišķi tāpēc, ka iepriekšējos skatos Emmas Ezeriņas Murzaveckas darbošanās vēl nelika nojaust viņas rakstura dažādību, pat plēsonību. Un pavisam citas krāsas iezaigojās sarunā ar līdz aprobežotībai naivo atraitni Kupavinu. Te draudu intonācijas nomainīja glaimīga rūpe, melīgums. Bet arī šīs krāsas bija pasniegtas «ar mēru», lai ticams būtu atkāpšanās ceļš, kas bija nepieciešams tūlīt nākošajā skatā ar savu nabadzīgo radinieci Glafiru. Viņai Murzavecka žēlojas par savu nelāgo

dabu: «Glafira, es esmu nolādēta grēciniece. Ko tu tā skaties manī? Jā, esmu grēciniece. Tu domāji citādi? Liekas, pat aizlūgt nespēšu, cik daudz šodien esmu grēkojusi. Muļķa sievu esmu piekrāpusi — tikpat kā mazu bērnu. Pusdienu neēdīšu, ceļos metīšos, pieri pret grīdu dauzīšu, dievu lūgdama.»

Šo tekstu aktrise runāja ar tādu pārliecības spēku, ka varēja pat domāt, ka «vilcene» sāk pārvērsties par avi. Tāds 1. cēliena nobeigums ir visai «izdevīgs»: tas liek gaidīt turpmāko notikumu norisi, liek atcerēties Meropijas Murzaveckas nodomus. Tikai piektajā cēlienā Emmas Ezeriņas Murzavecka atklāja savas «kārtis» pilnībā. Nu viņas draudi Čugunovam ir nepārprotami: «Atriebšu. Grēku ņemšu uz sirds, bet atriebšos.» Aktrise šo draudīgo tekstu runāja bez afektācijas, bez lieka skaļuma, un tieši šī nosvērtā apvaldītība apliecināja viņas nežēlību. Tikai nākošajā skatā, pēc Čugunova praktiskajiem priekšlikumiem, kā izdarīt liela mēroga krāpšanu, un prasības izsniegt viņam attiecīgo procentu, Emmas Ezeriņas — Murzaveckas dusmas atraisījās skaļumā, ko vēl pastiprināja izvērstais žests ar nūju rokā: «Kā tu iedrošinies pat muti plātīt? Kam tu to saki? Dižciltīgai dāmai tu tādas nelietības piedāvā! Gribētos man vienreiz tevi ar to nūju pa pliko pauri...»

Lugas finālā, kad Murzavecka saprot, cik viņas «centieni» ir bijuši sīki salīdzinājumā ar tik viltīgu vilceni kā Glafira un ar tik rijīgu vilku kā muižturis Berkutovs, Emma Ezeriņa — Murzavecka kļuva ārēji gandrīz nekustīga, viņa it kā skatītāju acu priekšā novecoja. Nedaudzie ar nelielu pārelpu apdvestie teksti liecināja, ka apkārtējie notikumi Murzaveckai ir lielākais un sāpīgākais trieciens viņas dzīvē. Viņa saprata, ka tiklab pašas muižā, kā arī visas guberņas apjomā muižniecei Murzaveckai jākapitulē.

Tā šis ārējos izteiksmes līdzekļos apvaldītais, bet savstarpējo attiecību līnijās krāsām bagāti veidotais tēls kļuva par laikmeta raksturīgu liecinieku — par vispārinājumu, kas ļāva saprast, ka feodālismam jāatkāpjas, lai dotu ceļu vēl lielākam un nežēlīgākam spēkam — kapitālismam.

Vērojot Meropiju Murzavecku, šī tēla monumentalitāti un bargumu, likās neticami, ka to veido tā pati aktrise, kas pirms dažiem gadiem skatītājiem bija likusi tā izsmieties par Blaumaņa Lavīzi komēdijā «No saldenās pudeles» (1941. g.). Sastapšanās ar šo lomu Rīgā patiesībā bija atkalredzēšanās: Lavīzi Emma Ezeriņa tika jau atveidojusi Jelgavas teātrī (1933. g.) un arī pirms pāris sezonām. Pēdējo divu iestudējumu vērojumi ļauj secināt, ka māksliniece, vairākkārt sastopoties ar vienu un to pašu lomu, nemīl «atkārtoties».

E. Ezeriņa Lavīzes lomā R. Blaumaņa komēdijā «No saldenās pudeles» 1958. gadā

Lavīzes lomas traktējumā aktrises palaikam meklē vīrišķīgas nianses. Lomas teksts pamudina to darīt. Ne velti vietniekvārdu «pati» Lavīze lieto ar vīriešu kārtas galotni, ne velti mājas skandālu laikā Lavīzei gadās rokā cūku kaujamais duncis.

Emmas Ezeriņas Lavīze iepriekšējos iestudējumos kūsāt kūsāja savā vitalitātē. Lavīzes rīcības bija akcentētas, viņa bija īstā un vienīgā šīs sētas saimniece.

Pēdējā iestudējumā Emmas Ezeriņas Lavīze it kā pierima. Iespējams, ka jaunu lomas ievirzi bija devis režisors (Ž. Katlaps), bet, no malas vērojot, varēja saprast, ka aktrise atradusi jaunu komiķes ieroci — aloģiskumu. Sižeta risinājuma visspraigākajos momentos Emmas Ezeriņas Lavīze izrīkojās tik apvaldīti un reizē pašpārliecināti, ka skatītāju zāles reakcija bija... neapvaldāma. Atsevišķās visaktīvāko notikumu vietās aktrise pielieto pat skatuvē tik reti atzīto paņēmienu — «slīdošo frāzi». Lieliskais bildināšanas skats. Māksliniece te atteikusies no visu sievišķīgo vilinājumu ieroču pielietošanas, no vēlēšanās valdzināt (kaut kas no tā bija nomanāms iepriekšējā inscenējumā). Tagad

Lavīze ir lietišķa un pavisam konkrēta. Viņas pārliecība, ka jaunības deficītu var kompensēt turība, ir neapgāžama. Un atkal — šķiet, ka pati lielākā vērtība šīs lomas radīšanā ir ne jau spēja likt skatītāju zālei «purināties smieklos», bet gan spēja «ar joku palīdzību» zīmēt skatītājiem raksturīgu pagātnes ainavu, arī tādā veidā sniedzot izziņu par mantas niecību tur, kur ierunājas patiesas jūtas, kur ierunājas mīlestība. Citiem vārdiem — Lavīzes uzskati un rīcība veidoja izdevīgu fonu Marijas un Mārtiņa attiecību risinājumam.

Un atkal pavisam citi apstākļi, cita vide un cits tēla kodols — Elvīra Grifitsa Dreizera romāna «Amerikāņu traģēdija» dramatizējumā. Loma ir epizodiska, tā parādās prologā un nedaudz inscenējuma nobeigumā, bet prasības gribot negribot izvirzās lielas. Ar šo tēlu jādod ekspozīcija gan par Klaida audzināšanu, gan par veselu sociālo nogrupējumu — nabadzīgiem amerikāņiem, kas cenšas izrauties no posta un mierināt sevi ar paļaušanos dievam. Elvīras Grifitsas uzskatu fanātisms visu notikumu norises rezultātā tuvojas bankrotam. Teodors Dreizers vistraģiskākā pārdzīvojuma brīdī liek šai dzīves un cilvēku izmocītajai sievietei risināt domu, kas apšauba dieva esamību.

Mēģinājumu sākuma periodā aktrise pārsteidza ar literārās vielas dziļu pazīšanu. Viņa gandrīz jebkuru milzīgā romāna epizodi varēja komentēt no sava un Elvīras Grifitsas viedokļa. Liekas, ka tieši šī iedziļināšanās autora dotajā pasaulē, vides un laikmeta parādību norisēs aktrisei dod iespēju savai radošajai intuīcijai pievienot konkrētību un, realizējot savas ieceres, panākt lielu patiesīgumu.

Ja Emma Ezeriņa ir «uzzinājusi» tēla īpašību pamatvilcienu, atšifrējusi to, ko skatuves valodā sauc par «tēla kodolu», tad mākslinieciei vairs nedara grūtības neviena lomas vieta. Te gan tūlīt jāpiebilst, ka šāda «radoša brīvība» iestājas tikai tajos gadījumos, ja tēla rīcības loģika ir pārliecinoša. Tiklīdz kaut atsevišķa frāze vai pat vārds Emmai Ezeriņai šķiet neiekļaujamies darbības loģikā, viņa «nerimstas» meklēt vainu vai nu tulkojumā, vai dramatizējumā, vai pat autora devumā. Bet nekad no Emmas Ezeriņas nav dzirdēta prasība: dodiet manai lomai vairāk teksta, ar to, kas te ir, es nevaru nekā izdarīt (tādas prasības teātros gadās dzirdēt).

Iepazīstoties ar «Amerikāņu traģēdijas» skatuves varianta materiālu, tika izteiktas domas, ka būtu svītrojams skats redakcijā, kur Elvīra Grifitsa piedāvā redaktoram savus pakalpojumus — grib rakstīt korespondences par sava dēla prāvu. Šī prasība tika motivēta ar to, ka neizglītotas sievietes nodoms — sākt nodarboties ar žurnālistiku izsaukšot skatītāju zālē nevajadzīgu komiku. Nolēmām «pagaidām»

E. Ezeriņa Elvīras Grifitsas lomā T. Dreizera romāna «Amerikāņu traģēdija» dramatizējumā 1960. gadā

šo vietu tomēr nesvītrot. Kad Emma Ezeriņa iepazinās ar materiālu, arī viņa par šo ainu nebija «sajūsmināta». Iebilda, vēlreiz apsvēra, prasīja labojumus. Iejautājos, vai arī viņa baidās, ka skatītāji šo ainu uztvers kā komisku. «Nesaprotu!» iesaucās Emma Ezeriņa.

Izstāstīju iepriekšējās pārrunās dzirdētās domas. Emma Ezeriņa brīdi padomāja, tad teica: «Un, ja arī skatītājs brīdi iesmietos par to, ka es — muļķe (te jau viņa Elvīru Grifitsu sajuta par savu un runāja viņas vietā) — iedomājos sevi esam spējīgu rakstīt korespondences, nu lai tad arī smejas. Bet viņi nekādā gadījumā nesmiesies par māti, kura, mīlēdama savu bērnu, ir ar mieru uzņemties jebkuru darbu. Un galu galā vai tad mums nu ir jārūpējās par to, kur skatītājs smiesies vai raudās, mums taču jārūpējas par kaut ko citu: vai tas, ko mēs darām,

liks skatītājam kaut ko pārdomāt, kaut ko vajadzīgu pārdomāt. Un, ja es ar šo ainu neesmu apmierināta, tad tādēļ, ka te jūs Elvīras Grifitsas pārdomas esat pārvērtis runājamā tekstā, bet, kā es to sajūtu, tad, ja cilvēks kādu domu pasaka pie sevis, tā risinās mazliet savādāk nekā tad, kad ar to dalās, darot zināmu citiem. Es, piemēram, teiktu tā . . .»

Šī nelielā mēģinājumu epizode vien jau apliecina Emmas Ezeriņas lielo rūpību un atbildības sajūtu.

«Amerikāņu traģēdijai» apritējušas vairāk nekā simt izrādes. Emmas Ezeriņas Elvīra Grifitsa vēl arvien meklē jaunus attaisnojumus savai mātes mīlestībai, jaunus ceļus savai pārliecībai un savām šaubām. Skatītāju vēstules un atsauksmes skatītāju konferencēs liecina, ka māksliniece pilnām sasniegusi to, ko vēlējās lomas iestudēšanas laikā, — ar šo tēlu likt skatītājiem domāt . . .

Viena no pēdējām Emmas Ezeriņas lomām ir Ungera kundze Demokrātiskās Vācijas dramaturga Friča Kūna satīriskajā komēdijā «Nībelungu kredīts». Dekorators un kostīmu mākslinieks Gunārs Zemgals parādīja savu ieceri, tikko sākās pirmie mēģinājumi. Daži aktieri par savu lomu sniegumu mākslinieka uztverē (G. Zemgals šajā gadījumā deva ne tikai kostīmu skices, bet arī personāža ārējās parādības — «maskas» zīmējumus) tūlīt bija sajūsmināti, izsakoties, ka mākslinieks atmiņējis un skaidri parādījis «tēla kodolu», daži prasīja vēl koriģēt atsevišķas detaļas. Emma Ezeriņa klusēja. Arī nākošajā dienā, kad kopā ar dekoratoru lūdzām viņas akceptu iecerētās skices realizācijai, aktrise no tiešas atbildes izvairījās un solījās vēl padomāt. Pēc pāris dienām viņa ieminējās: «Manuprāt, vajadzīgs citāds kostīms. Kas tad ir Ungera kundze? Vai viņa pārstāv tik pazīstamo vācu sievietes tipu, par kuru var teikt — «Kinder, Küche, Kirche»? Taču jau ne. Ungera kundze, kā es to saprotu, ir «sīkais revanšists». Cilvēciņš, kurš savā laikā piesūcies ar fašisma ideoloģiju un vēl tagad par to murgo.»

Es baidījos, ka māksliniece neievirza savu ieceri par topošo lomu pārāk kāpinātās un vienpusīgās negācijās, citiem vārdiem — «plakātā». «Nekas tamlīdzīgs, kāpēc tad uzreiz plakāts? Un tomēr Ungera kundze valkā sava vīra virskreklu, kaklasaiti un haki krāsas kostīmu. Viņa domā, ka tas vien jau dos tiesību viņai stāvēt pirmajā rindā tai dienā, kad atgriezīsies viņas dievinātais fīrers. Bet nekādā gadījumā viņai nav vajadzīgas mežģines, kā te uzzīmēts.»

Nākošajos mēģinājumos Emma Ezeriņa jau pārliecināja, ka viņa, «mazais revanšists», nebūt nedomā tuvoties «plakātam», bet cīnās par sava vīra Bruno piemiņas cildinājumu (aktrise daudz nopūlējās, lai panāktu intonāciju dažādību, atkārtojot vārdus «mans Bruno») un

E. Ezeriņa Ungera kundzes lomā F. Kūna satiriskā komēdijā «Nibelungu kredits» 1961. gadā

tvīkst ilgās vēlreiz redzēt savu fīreru. Blakus tam ir ikdienas dzīve ar saviem sīkumiem, kas Ungera kundzei kļūst bieži vien par pašu galveno, — īres maksa, kas jāievāc noteiktā laikā, konjaka glāzīte un jauni uzzinājumi par kaimiņu privāto dzīvi...

Un vēl arvien aktrisei uzmācas rūpes: vai mana Ungera kundze nav pārāk liela muļķe? Kādu rītu aktrise pati bija radusi atbildi šīm aizdomām: «Es šorīt pārlasīju brošūru par to, kā rīkoja atentātu pret Hitleru. To visu taču ir sagatavojis starptautiskais kapitāls. Un tie, kas mēģināja šos nodomus realizēt, daudz ko neapjauta... tātad pat viņi... Kur nu vēl mana Ungera kundze!»

Ieradums meklēt pilnveidojumu tēlam arī tajā periodā, kad izrāde jau nodota skatītājiem, šķiet, palīdz Emmai Ezeriņai arī pašās izrādēs

būt radošai. Tādēļ arī Ungera kundzei dažādās izrādēs ir dažādi «reibuma grādi», dažāda skumju gamma par nelaiķi Bruno, atšķirīgas prieka nopūtas, vērojot fotoattēlus, kur redzams «viņš» — fīrers.

Šo atšķirīgumu aktrise rada, dzīvojot uz skatuves ciešā kontaktā ar saviem partneriem. Nav jābrīnās, ka šādu pašu «uzvedību» māksliniece grib sagaidīt arī no partneriem. Ar savu patiesīguma spēku Emma Ezeriņa gan mēģinājumos, gan izrādēs pārvēršas par savdabīgu «ekspluatatoru» — tikai ne jau savā, bet izrādes labā. Ja mākslinieciei neizdodas panākt pilnvērtīgu saikni ar partneriem, tad starpbrīdī viņas neapmierinātību raksturo dziļa rieva pierē; bet, ja ir noticis pretējais, tad atskan Emmas Ezeriņas prieks: «Tā vajag — kāpēc kliegt, kāpēc ārdīties? Vislielākajās sāpēs kliedz dvēsele, bet kliedz gandrīz bez skaņas!»

Māris Grēviņš

DAILES TEĀTRA AKTIERIS

Rakstīt par J. Raiņa Dailes teātra aktieri republikas Nopelniem bagāto skatuves mākslinieku Artūru Dimiteru ir interesants uzdevums. Saistošs temats vispirms jau ir pati šā daudzpusīgā aktiera jaunrade un tās savdabīgā attīstība aptuveni pēdējo divdesmit gadu ilgā laika posmā. Taču zināms arī, ka neviens skatuves mākslinieks nekur un nekad nav vērtējams izolēti no vides, kurā viņš darbojas. Citiem vārdiem, aktiera talants un dotības nesaraujami saistās ar visu radošo kolektīvu, kura loceklis viņš ir un kura dzīvē ieņem savu noteiktu vietu un lomu. Tāpēc arī Artūra Dimitera jaunradē vislabāk varēsim ieskatīties tad, ja pirmām kārtām paturēsim prātā, ka viņš ir Dailes teātra aktieris, ka viņš pieder tam radošajam kolektīvam, kura attīstība latviešu teātra vēsturē iezīmējusies ar sevišķi īpatnēja skatuves mākslas rokraksta izveidošanos un kura attīstības gaitā vairākas paaudzes bijušas liecinieces, kā šis rokraksts pilnveidojies un bagātinājies. Runājot par Dailes teātra mākslas specifiskajām iezīmēm, par visai rakstu-rīgu piemēru var noderēt arī Artūra Dimitera aktiera darbs. Turklāt mākslinieks nepieder ne tā sauktajai Dailes teātra «vecajai» paaudzei, kuras jaunrades sākums saistās ar divdesmitajiem vai trīsdesmitajiem gadiem, ne arī jaunākajiem kadriem, kuru vārdi parādījās afišās tikai pēckara gados. Dimiters ir vidējās paaudzes pārstāvis, no tās mākslinieku grupas, kura apguva vecā — pirmspadomju Dailes teātra labākās tradīcijas, bet kuras īstā jaunrades attīstība un labākie sasniegumi pieder Dailes teātrim — padomju teātrim. Tātad Artūra Dimitera mākslinieka personības tapšanai ir ļoti daudz kas kopējs ar visa kolektīva «dailiniecisko» iezīmju īpatnējo veidošanās gaitu. Artūra Dimitera lomas ļoti lielā mērā raksturo tos īpatnējos tēlu veidošanas paņēmienus, ar

kādiem iepazīstamies, šodien vērojot Dailes teātra izrādes. Tāpēc arī par Artūru Dimiteru var runāt pirmām kārtām kā par Dailes teātra skolas mākslinieku.

Dailes teātra aktiera mākslas skola. Vai vispār eksistē un vai var eksistēt šāds jēdziens? Neapšaubāmi. Padomju aktiera skola, uz psiholoģiskā pārdzīvojuma mākslas dibinātā sociālistiskā reālisma skola, bez šaubām, ir un paliks tikai viena, tā ir mūsu teātra darba pamats. Taču sociālistiskā reālisma teātra stilu un formu daudzveidība ļāvusi mūsu zemē izveidoties veselai virknei kolektīvu, no kuriem katram ir sava atšķirīga, spilgti izpausta mākslinieciska individualitāte, sava radošā seja. Dabiski, ka šādos apstākļos iespējami arī savi atšķirīgi aktiera meistarības pielietošanas paņēmieni, kurus atsevišķos gadījumos varam kvalificēt kā šā teātra «skolu», protams, vārda šaurākajā nozīmē. Tā arī mūsu republikā par reāli psiholoģisko skolu runājot, domājam ilgos gados izstrādājušos Akadēmiskā drāmas teātra vecākās un vidējās paaudzes mākslinieku tradicionālo spēles veidu. Tam līdzās varam runāt par citiem, nosacītākiem spēles paņēmieniem Dailes teātrī, kaut gan šodien robežas starp šiem diviem spēles veidiem nebūt vairs nav tik krasi atdalāmas, kā tas bija kādreiz agrāk, jo tagad, padomju teātrī, viens un tas pats ir arī abu «skolu» darba pamats — reālais cilvēks ar tā iekšējo dzīvi un pārdzīvojumiem.

Artūrs Dimiters ienāca Dailes teātrī 1940. gadā. Tās bija lielas dienas, tie bija krustceļi visai latviešu skatuves mākslai. Sākās jauna sezona — pirmā padomju darba sezona, kas lika pamatus mūsu teātru tālākajai idejiski mākslinieciskajai izaugsmei, sociālistiskā reālisma metodes apgūšanai. Un tieši šajās pārbaudījumu dienās Dailes teātra saimē ieplūda virkne jaunu mākslinieku, kuriem teātra turpmākajās gaitās bija lemts sacīt ne vienu vien svarīgu vārdu. Viņu vidū bija jaunais muzikālās daļas vadītājs Marģeris Zariņš, aktieri ar zināmu pieredzi, kā Vilma Lasmane, Hermanis Vazdiks. Bet bija arī tādi, kuru lielā dzīve uz skatuves tobrīd vēl tikai sākās. Un šo pašu jaunāko vidū bija arī Dimiters.

Tāpat kā jebkuram jaunam iesācējam, arī viņam nācās savu laiku pabūt masu skatos vai arī pavisam sīkās lomiņās. Tomēr šie ne visai nozīmīgie radošie uzdevumi jau tad atklāja, ka jaunajā aktierī slēpjas talanta dzirksts. Raksturīgs ir gadījums ar Artūra Dimitera pašu pirmo piedalīšanos Dailes teātra izrādē — Andreja Upīša drāmā «1905», pēc kuras teātra mākslinieciskais vadītājs Eduards Smiļģis paintersējies, kas īsti tēlojis kādu raksturīgi iezīmētu klibu veci, un bijis ļoti pārsteigts, uzzinot, ka tas ir pavisam jauns aktieris. Pats par sevi viens

šis gadījums, protams, nekā vēl neizsaka, taču arī citkārt Dailes teātra režisori Dimitera cilvēkos «no tautas» pamanīja vienu otru izteiksmīgu un individualizētu rakstura iezīmi. Un rezultāts bija tāds, ka jaunais aktieris sāka iegūt lomas. Nesabijis vēl divus gadus Dailes teātrī, viņš jau tēloja Pietuka Krustiņu «Mērnieku laikos», vēl mazliet vēlāk — Mortimeru «Marijā Stjuartē», un pēc gadiem pieciem viņa repertuārā sāka ienākt vadošas lomas padomju lugās. Izrādījās, ka jaunais aktieris ir apskaužami atbilstošs Dailes teātra mākslas prasībām.

Ar ko tad Artūrs Dimiters tā piesaistīja teātra vadības un arī skatītāju interesi? Vispirmām kārtām ar savu ārējo pievilcību, skatuvisko stāvu, atbrīvotību, darbojoties tēlā. Bez tam jaunais mākslinieks rādīja acīm redzamu prasmi raksturot, prasmi jau puslīdz brīvi rīkoties ar savu vēl ne visai prāvo aktiera izteiksmes līdzekļu krājumu. Tās bija nenoliedzamas dotības, taču līdz šo dotību īsti apzinātai izmantošanai bija vēl tālu. Vajadzēja vēl apgūt daudzus aktiera meistarības elementus, tas nozīmēja daudzus gadus grūta, neatlaidīga darba. Artūra Dimitera pirmie «meklējumu gadi», viņa mākslinieka personības tapšanas gadi līdzīgi daudzu citu Dailes teātra aktieru attīstības gaitai. Tas bija ceļš uz aktiera personības saskaņu ar tēla dzīvi, uz pareizu lugas un tēla satura atklāsmi, un šā ceļa tālākajā perspektīvā Dimiters apguva padomju aktierim nepieciešamo tēla veidošanas metodi — no «iekšējā» uz «ārējo», no sajūtas uz tās izpausmi, no satura uz formu.

Vēl viena raksturīga šā aktiera talanta īpatnība, kas pirmajās sezonās Dailes teātrī jau ieskicējās, bet vēlāk izkristalizējās aizvien skaidrāk, aizvien tālāk, bija daudzpusība. Jau ar pirmajām lielajām lomām kļuva skaidrs, ka Dimiters slēpj sevī iespējas atveidot ļoti dažādas, arī gluži pretēja rakstura lomas. Turpmāko gadu uzdevums bija šās īpatnības attīstīt, atraisīt, dot tām dzīvotspēju. Un tā arī jaunrades pirmajā posmā, apmēram līdz piecdesmito gadu sākumam, Artūra Dimitera skatuves talants attīstījās vairākās pamata līnijās.

Viens no šādiem virzieniem bija klasiski romantiskas varoņlomas. Tādas viņam uzticēt teātra vadību, liekas, pamudināja aktiera jaunības svaigums, trauksme, temperaments, ķermeņa un žestu atraisītība. Tādas Artūra Dimitera īpašības kā romantiska trauksme, kaislīgs cīņas gars un aizrautība jau toreiz dažviet prata aizraut sev līdz arī skatītāju, lika tam pārdzīvot varoņa likteni ar visu sirdi. Tādi momenti bija Dimitera atveidotajos Šillera traģēdiju tēlos — Mortimerā («Marija Stjuarte») un Burgonjino («Fiesko sazvērestība Dženovā»). Šajās lomās uzskatāmi izpaudās arī jaunā aktiera meistarības trūkumi: vēl neizstrādātā runas māksla, tieksme «bērt tekstu», arī zināma nesavaldība, emociju

A. Dimiters Romeo lomā V. Šekspīra traģēdijā «Romeo un Džuljeta» 1943. gadā

pārspīlējumi. Taču jau tad līdztekus Burgonjino un Mortimeram Dimiters bija radījis ievērības cienīgu traģēdijas galvenā varoņa tēlu, kurā šīs nepilnības bija daudz mazāk samanāmas un kurā skaidri iezīmējās mākslinieka apdāvinātība šajā žanrā. Tas bija Romeo Šekspīra «Romeo un Džuljetā», kuru Artūrs Dimiters izveidoja klasiski skaidru, jaunekliģi tīru, labākos panākumus gūstot izrādes liriskajās vietās. Arī turpmākajā jaunrades attīstības gaitā Dimiters ne vienu reizi vien iepriecināja skatītājus ar šādām aktiera īpašībām, kuras viņš saglabājis arī līdz pašam pēdējam laikam; atcerēsimies kaut vai koncertizpildījumā sniegto Ibsena Pera Ginta tēlu. Taču nav noliedzams, ka ar laiku šai lomu grupā attīstījās arī zināma manierība, dzīvos tēlus dažkārt nomāca patētika, intonāciju vienkrāsainība; tas attiecas uz Puškina Dubrovska tēlu, daļēji arī uz Induli Raiņa «Indulī un Ārijā».

Otra lomu grupa, par kuru šeit jārunā, ir tā, kurā Dimiters varēja

A. Dimiters Pietuka Krustiņa lomā brāļu Kaudzīšu romāna «Mērnieku laiki» dramatizējumā 1942. gadā

parādīt savas teicamās raksturotāja un komiķa dotības. Ar šīm lomām (Pietuka Krustiņu brāļu Kaudzīšu «Mērnieku laikos») viņš Dailes teātrī faktiski arī sāka, un, šajā virzienā ejot tālāk, te izveidojās jaunas Artūra Dimitera aktiera īpatnības. Savus pirmos raksturus Dimiters veidoja asām, kontrastainām līnijām, nevairoties no spilgtākām krāsām un hiperbolām. Turklāt šeit jau izpaudās viņa krietnā humora izjūta un prasme ar apbrīnojamu naivitāti, ar visnopietnāko un nevainīgāko sejas izteiksmi panākt komisku efektu. Un šīs īpašības, bez kurām nevar iztikt neviens komisko lomu tēlotājs pasaulē, darīja Dimitera tēlus dzīvus, krāsainus, ļoti pārliecinošus. Pietuka Krustiņu viņš veidoja, ņemot palīgā groteskas iezīmes, teoloģijas kandidāts Godiņš E. Vulfa «Svētkos Skangalē» bija iznācis ar prāvu noslieci uz šarža pusi, taču savdabīgs un formā izturēts. Ienākot Dailes teātra repertuārā padomju lugām, padziļinājās arī tēlu saturs, tie kļuva vienkāršāki, skaidrāki.

M. Gorkija lugas «Jegors Buličovs un citi» izrādē Dimitera tēlotais krievu buržuāzijas «zelta jaunatnes» pārstāvis Aleksejs saistīja kā interesants tips, kura veidojumā jau mērķtiecīgi un trāpīgi bija pielietots satīras dzelonis. 1948. gadā A. Brodeles komēdijas «Zelta druva» izrādē ar agronoma Rogas lomu mākslinieks kopīgi ar skatītāju labsirdīgi pasmējās par tiem grāmatu tārpiem un kabineta darboņiem, kuri savā tuvredzībā nemācēja uztvert un izprast sociālistiskās lauksaimniecības grandiozo vērienu un uzplaukuma perspektīvas.

Par īpaši atbildīgu uzdevumu Dimiteram kļuva Stīvas Oblonska loma Ļeva Tolstoja «Annā Kareņinā». Šī izrāde bija pārbaudījums arī visam Dailes teātra kolektīvam, jo dailiniekiem, skatoties no padomju mākslas pozīcijām, tā bija pirmā saskare ar tik plašu un daudzveidīgu cariskās Krievijas vēsturiska laikmeta ainu. Vajadzēja atklāt Ļeva Tolstoja darba dziļi cilvēciskās idejas. «Annas Kareņinas» personāži nāca uz latviešu skatuves, nesdami līdz savas visā pasaulē pazīstamās tradīcijas, savu vienreizējo mākslas tēla seju. Tā bija arī ar Oblonski. Artūrs Dimiters šo lomu atrisināja savdabīgi. Viņa Stīva varbūt mazāk atbilda tam ārējam priekšstatam, kādu bijām ieguvuši, lasot Tolstoja romānu, un arī tam tēlam, kādu uz Maskavas Akadēmiskā dailes teātra skatuves radījis PSRS Tautas mākslinieks V. Staņicins. Dimitera Stīva bija mazāk tālaika sabiedrības virsotņu pārstāvis ar aristokrātiskām manierēm, vairāk — cilvēks ar savām vājībām, bet labu un atsaucīgu sirdi. Aktieris radīja pats savu traktējumu un realizēja to uz skatuves savā rokrakstā, ar savu tīri dimiterisku humora izjūtu, nekur nerunājot pretī Tolstoja darba Oblonska tēla skanējumam, aizvien paliekot viegla, taktiska smaida robežās. Stīvam Oblonskim bija nenoliedzama nozīme Artūra Dimitera — komiska raksturotāja attīstībā.

Tā šajās divās lomu grupās Artūra Dimitera jaunrades sākumā iezīmējās divas atšķirīgas tendences, divas atšķirīgas īpatnības, katra dodot pa vērā ņemamam sniegumam, pa izteiksmīgam mākslas tēlam un tādējādi apliecinot aktiera talanta daudzpusību. Un, lūk, tur, kur šīm divām pusēm bija iespēja apvienoties, kur heroika sakausējās ar raksturlomas īpašībām, ar veselīgu optimismu un humoru, tieši tur redzējām Dimiteru viņa īstajā elementā, visbrīvāku, visatraisītāku, tur viņš jutās kā zivs ūdenī. Tādas bija arī mākslinieka pirmās tikšanās ar padomju lugu varoņiem.

Opmanis Viļa Lāča lugā «Uzvara» bija pirmā loma, kuru Artūrs Dimiters tēloja pēc hitleriešu iebrucēju padzīšanas. Svaigā atmiņā tauta glabāja sūrās cīņu dienas, varonīgās strēlnieku gaitas. Un Viļa Lāča lugas varoņi uznesa uz Dailes teātra skatuves šo elpu, viņi rā-

A. Dimiters Opmaņa lomā V. Lāča lugā «Uzvara» 1946. gadā

dīja vīrišķības un pašaizliedzības paraugu. Krāsām un raksturiem bagātajā strēlnieku pulkā dzirkstīt dzirkstīja Artūra Dimitera tēlotais Opmanis, īsts dzīvsudrabs, ar savu draisko bezbēdību mācēdams izvilināt gaišu smaidu vissaskābušākajā sejā. Un ne tikai to — no Opmaņa pretī strāvoja vienkāršs, pievilcīgs cilvēks, līdz galam uzticīgs savai tēvzemei. Tie, kas redzējuši šo izrādi, nespēj aizmirst, ar kādu sirsnību un klusu smeldzi pēc atgriešanās dzimtajā vietā šis citkārt trakulīgais nebēdnis glāstīja pirmo ceļā pagadījušos bērziņu.

Gandrīz vai par pašu labāko Artūra Dimitera veikumu pirmajos pēckara gados gribas uzskatīt Ŗekalo B. Lavreņova drāmā «Par tiem, kas jūrā». Kas tad ir šis jaunais jūras virsnieks? — Brašs čigānu puisis, bērnībā bijis nabadzīgs klaidonēns, tad pats saviem spēkiem ticis uz augšu, izmācījies par jūrnieku un tagad, kara laikā, varonīgi cīnās

A. Dimiters Rekalo lomā B. Lavreņova lugā «Par tiem, kas jūrā» 1946. gadā

pret fašistiem. Izrādē tieši Dimitera tēlotais Rekalo bija tas, kas piešķīra tai romantiku, trauksmi un poēziju. Vienmēr jautrs, dzīvespriecīgs, īsta dienvidnieciska temperamenta pilns — tāds šai izrādē bija Rekalo, liekot skatītāju zālei jūsmot par viņa kvēlajām čigānu romancēm. Un aiz tā visa — vienkāršs, patiess padomju cilvēks, par kuru vislabāk runā viņa darbi, viņa sirds. Bez kāda ārēja patosa, tik vienkārši, ka, liekas, vienkāršāk vairs nevar, uz skatuves izskanēja Rekalo pravietiskie vārdi: «Es nevaru iet bojā un, ja arī kādreiz nomiršu, tomēr būšu dzīvs. Dzīvošu ar jums visiem, došos karā, priecāšos, cīnīšos, sērošu. Jūs domāsit, ka manis nav, bet es būšu tepat līdzās, dzīvs. Lūk, kāds es esmu!»

Piecdesmito gadu sākumā veidotais Švandja K. Treņova «Ļubovā

A. Dimiters Švandjas lomā K. Treņova lugā «Ļubova Jarovaja» 1952. gadā

Jarovajā» iemiesoja sevī īsta, pārliecināta revolūcijas cīnītāja īpašības. Ievērojams aktiera nopelns šeit bija veiksmīgi atrastais tālā revolūcijas laikmeta kolorīts, ar kuru Dimitera Švandja izrādījās saaudzis no papēžiem līdz matu galiem. Tolaiku matrozim tipiskā bravūra izdarībās, skarbums pret ienaidnieku, neviltota draudzība pret biedriem — tas viss darīja Švandju dzīvu, krāsainu, pilnasinīgu.

Līdzīgas īpašības Dimiters izveidoja arī tajos personāžos, kuri darbojas klasiskās dramaturģijas vidē. 1812. gada Tēvijas kara varonis Rževskis A. Gladkova varoņkomēdijā «Sendienās» bija stalts, iznesīgs, vodeviliski atbrīvots un mutuļojoša temperamenta pilns. Saskaņā ar klasiskās komēdijas likumībām Dimiters radīja Benedikta tēlu pazīstamajā Šekspīra darbā «Liela brēka — maza vilna». Interesants

A. Dimiters Rževska lomā A. Gladkova varoņkomēdijā «Sendienās» 1946. gadā

uzdevums aktierim bija lorda Bolinbroka loma E. Skriba komēdijā «Glāze ūdens». Sās ne visai dziļās lugas žanrs būtībā ir intrigu komēdija, darbības pagriezieni un notikumi balstās uz sevišķi rafinētām, izdomas pārpilnām, slēptām kombinācijām, kādas savu nolūku realizēšanai lugas gaitā izmanto darbojošās personas. Tas viss tomēr neizslēdz arī raksturu cīņu, kura šai darbā visasāk izpaužas valdonīgās, varaskārās hercogienes Mārlboro un Artūra Dimitera tēlotā Bolinbroka sadursmēs. Dimiters atveidoja Bolinbroku kā gudru diplomātu, asa un vērīga prāta īpašnieku, kas aizvien prot likt lietā gan asprātīgu viltību, gan atjautību. Ar raksturu teicami sakļāvās arī tāda īpašība kā pozitīvā personāža trāpīgie smiekli par veco, savu laiku nodzīvojušo, attīstību traucējošo.

Savā ziņā par vienu no visas Dimitera radošās biogrāfijas virsotnēm, kurā aktieris iemiesoja sava mākslinieciskā rokraksta labākās

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais Operas un baleta teātris. I. Ābele (Princese Aurora), I. Karule (Princese Aurora), V. Blinovs (Runcis zābakos), G. Ždanova (Baltā kaķenīte), A. Baumane (Ļaunā feja Karabosa) P. Čaikovska baletā «Apburtā princese»

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais Operas un baleta teātris. Skats no izrādes «Apburtā princese». V. Vilciņa (Princese Aurora) P. Čaikovska baletā «Apburtā princese»

īpašības, jānosauc patiesi lieliskais Merkucio «Romeo un Džuljetas» 1953. gada iestudējumā. Viņa Merkucio bija īsts varonis, kas prata skatītāja acu priekšā godam nodzīvot savu negaro mūžu un kā varonis mirt. Tēls dzīvoja, gaiša smaida apvīts, skaidrības un optimisma apgarots. Kaut kas te bija no Rekalo sirsnīgās vienkāršības, kaut kas no Bolinbroka asās atjautības, kaut kas no Rževska neprātīgās trauksmes. Draiskulīgs dzīvesprieks un dzirkstošs vieglums mainījās ar smeldzošu intonāciju, līdz beidzot Merkucio nāves skatā pārdzīvojums, ko aktieris rādija ar to pašu gaišo smaidu uz lūpām, izauga līdz sirdi aizgrābjošam traģismam. Šodien, atceroties šo tēlu, atliek vienīgi nožēlot, ka šīs Dimitera mākslai ļoti būtiskās gaiši optimistiska un romantiska rakstura īpatnības pēdējos gados Dailes teātrī tiek pamestas novārtā. Nekādā ziņā nav pamata apgalvot, ka līdz ar aktiera pāreju uz cita rakstura lomām šīs jaunības gados izstrādātās iezīmes sāktu izzust. Atcerēsimies kaut vai pirms gadiem pieciem karali Oļģerdu (Aspazijas «Vaidelote»), kuram mākslinieks rada svaigu, nebijušu interpretāciju, padarot viņu izrādē par dzīves apliecinātāju spēku, par līksmes un pasaulīgā prieka idejas nesēju pretstatā krīva svētnīcas dogmatismam un gara šaurībai. Un šādās ar aktiera būtību saskanīgās lomās gribētos redzēt Dimiteru biežāk, bet daudz retāk kā līdz šim — bālasinīgos pozitīvos personāžos vai arī dažādos glēva rakstura cilvēkos (šajā viņa īpatnībai maz piemērotajā lomu kategorijā Dimiteru kādu laiku uzskatīja par vienīgo tēlotāju), tādos kā Pino N. Virtas «Pēc trim gadiem», Krists J. Lūša «Atrastajā varavīksnē» un jo sevišķi nedzīvi shēmatiskais Dukāts V. Grundmanes lugā «Osvalda Dukāta portrets».

Nevar nepieminēt vēl vienu pirmajos pēckara gados sekmīgi atrisinātu lomu, kuras raksturam līdzīgu mākslinieka repertuārā nav bijis ne pirms, ne arī pēc tam, — Džordžu Deveru A. Millera drāmā «Džo Kellers un viņa dēli». Nelaikā nosirmojušo otrā pasaules kara veterānu, kas pilns kvēla naida pret tiem rietumu kapitālistiem, kuri iedzīvojas un pērk savu labklājību par tūkstošiem godīgu jauniešu asinīm, mākslinieks izprata kā dziļi godīgu un taisnīgu cilvēku, kuru valdošā korupcija un haizivju likumi pārvērtuši par drūmu, sevī noslēgtu indivīdu. Viss Džordža tēls izrādē skanēja kā smaga apsūdzība amerikāniskajam dzīves veidam ar visām no tā izrietošām sekām.

Līdztekus šīm iepriekš aplūkotajām līnijām Artūra Dimitera «jaunības gadu» repertuārs, kā šodien redzam — likumsakarīgi, papildinājās vēl ar cita veida tēliem. Tie bija tā saucamie pretdarbības personāži — raksturi, kuri lugas notikumu gaitā cīnās pret progresīvām domām un

kuriem autori piešķīruši vairāk vai mazāk negatīvas īpašības. Tiesa, sākumā Dimitera amplitūda sniedzās šajā jomā vēl visai bikli. Statisks, pozēts, pat plakātiski «negatīvs» iznāca, piemēram, Dons Huans («Liela brēka — maza vilna»). Taču tādas lomas kā Plocis J. Vanaga un F. Rokpeļņa «Ceļa cirtējos», aģentūras «Globuss» korespondents brāļu Tūru lugā «Aiz sūtniecības logiem», arī jau minētais Aleksejs «Jegorā Buličovā» nepārprotami gatavoja un līdzināja jauno ceļu. Un, lūk, jau piecdesmito gadu sākumā ar Krečinski A. Suhovo-Kobiļina komēdijā «Krečinska kāzas» mākslinieks spēja dot Dailes teātrim spēcīgu, drosmīgi veidotu, dziļi niansētu raksturu, asās, satīriskās kontūrās un drošos krāsu triepienos zīmētu sociāla atmaskojuma pilnu tēlu. Krečinska aukstais aprēķins, bezjūtība pret cilvēku un plēsoņas rijība tēlojumā izauga no sabiedriskiem apstākļiem, no iekārtas, kuras produkts caur un cauri bija izrādes «varonis». Vēl pēc dažiem gadiem noskaidrojās, ka tieši šajā lomā bija vairāk ieskicējušās Artūra Dimitera jaunrades turpmākās perspektīvas.

Ikvienam skatuves māksliniekam pienāk brīdis, kad jāatskatās uz paveikto, jānovērtē savs līdzšinējais darbs un jāpārskata nākotnes iecere s jaunā gaismā. Jaunus cilvēkus nospēlēt visu garo skatuves mūžu diemžēl nav spējis neviens, tāpēc agrāk vai vēlāk nākas pārkvalificēties vai nu uz jau pazīstamu, vai arī (un tas ir daudz ļaunāk) pavisam nepazīstamu lomu grupām. Labākā stāvoklī aizvien būs tas mākslinieks, kas šim brīdim izrādījies labāk sagatavots. Šī patiesība redzama arī, ielūkojoties Dailes teātra ievērojamāko mākslinieku radošajās biogrāfijās. Šādas «pārkvalificēšanās» raksturs, kā to rāda prakse, saskaņā ar katra aktiera jaunrades īpatnībām var būt ļoti dažāds. Artūrs Filipsons, piemēram, jau jaunības gados tēloja tos pašus spēka pilnos, nesalaužamos raksturus, kuros viņu labi iepazina arī pēckara skatītājs. Ar gadiem pieauga varbūt vienīgi atveidoto personu caurmēra vecums un, bez šaubām, arī aktiera meistarība. Alma Ābele trīsdesmit gadu vecumā blakus Blaumaņa Kristīnei tēloja arī Ozi «Perā Gintā», un jau te iezīmējās tās viņas jaunrades līnijas, kas raksturīgas mākslinieces šodien. Luijs Šmits savukārt pēc jaunības gados Strādnieku teātrī tēlotajām traģiskajām lomām vēlāk gandrīz pilnīgi pārgāja uz dažādām spilgtām raksturlomām. Traģiskās stīgas jaunā kvalitātē atkal ieskanas viņa veidotajos tēlos pēdējos desmit gados, īpaši Kareņinā (L. Tolstoja «Annā Kareņinā») un Videkrānā (A. Upīša «Ziedošajā tuksnesī»). Pēc jaunrades pirmajā posmā tēlotajiem liriskajiem varoņiem grūti pārkvalificēties uz jaunām lomām nācās Kārlim Pabrikam; pagāja daudzi gadi, līdz mākslinieks atrada ceļu uz tiem savdabīgajiem un interesan-

tajiem raksturiem, kurus īsti uzsāka Fullers H. Fāsta lugā «Trīsdesmit sudraba graši». Jaunā kvalitātē sevi pēdējās sezonās atveidotajos raksturos aizvien biežāk parāda Hermanis Vazdiks (Kutuzovs Ļ. Tolstoja «Karā un mierā», Prāvests B. Brehta lugā «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati»). Sava talanta daudzpusības meklējumos, kuri iepriecina mūs ar jaunām krāsām, jauniem mākslas atklājumiem, droši iet Lilita Bērziņa, Milda Kļētniece. Uz šā paša ceļa nostājās arī Artūrs Dimiters, tikai atšķirība varbūt bija tā, ka viņu mēs pēc šiem meklējumiem ieraudzījām kā īstu pārsteigumu, kaut arī iepriekšējais sniegums bijis neapšaubāmi talantīgs un daudzveidīgs.

Nevienā no šiem tikko minētajiem dažādajiem piemēriem nav iemesla apgalvot, ka aktieriem te būtu bijis jāveic pamatos sevis pārradīšanas darbs, ka talanta attīstīšanu būtu bijis jāsāk tikpat kā no gala. Ikvienā no šiem māksliniekiem gadu gaitā neapšaubāmi uzkrājušās īpašības, kas palīdzējušas viņu sagatavot jauna veida skatuviskiem uzdevumiem. Tādējādi runa var būt vienīgi par rūpīgi izstrādāto savas jaunrades īpatnību un iegūtās pieredzes, par savu Dailes teātra aktiera īpašību tālāku radošu pielietošanu jaunā pakāpē. Tāpēc arī negribas īsti pievienoties Artūra Dimitera paša uzskatam, ka aktiera darba jaunais periods būtu viņu pārsteidzis nesagatavotu. Protams, tajā pārejas posmā, kuram Dimiters izgāja cauri piecdesmito gadu pirmajā pusē, bija arī neveiksmīgi meklējumi. Tāds bija, piemēram, «Pazudušā dēla» Pūlīšu Pauls, kurš, tēlotājam meklējot jaunas skatuves hiperbolas, bija saasinājies tiktāl, ka nerada vairs kopēju valodu ar izrādes stingri reālistisko atmosfēru. Taču līdztekus tam arī šais gados uz Dailes teātra skatuves parādījās Artūra Dimitera veidotie tēli, kuros pāreja uz jauniem raksturiem, jauniem aktiera izteiksmes līdzekļiem iezīmējās arvien skaidrāk, arvien taustāmāk. Parādījās ļoti plašos, sulīgos vilcienos noraksturotais Nozdrevs N. Gogoļa poēmas «Mirušās dvēseles» iestudējumā, Šaļimovs M. Gorkija «Vasarniekos», kurā no katras poras pretī dvesa atbaidošs cinisms un garīgs seklums, parādījās zinātniski akadēmiskais, dzīves un cilvēku izpratnē tuvredzīgais profesors Vējroze A. Griguļa komēdijā «Profesors iekārtojas», patiesi spilgti raksturotais, gļēvais cilvēks Bočarņikovs K. Finna lugā «Annas kļūda» (tas ir viens no retajiem gadījumiem, kad vājas lugas izrādē gadās sastapties ar tik spēcīgu tēlu). Taču īsti Artūra Dimitera brieduma posma sākumu varam datēt ar 1956. gadu, precīzāk, ar Kunga lomu Raiņa «Spēlēju, dancoju» inscenējumā. Šim tēlam, kuru sabiedrība viscaur novērtēja kā īsti nopietnu mākslas sniegumu un ar kuru aktiera jaunrade uzreiz kļuva bagātāka spirgtām vēsmām, sekoja nākamie panākumi: Fridrihs

A. Dimiters Nozdreva lomā N. Gogoļa poēmas «Mirušās dvēseles» dramatizējumā 1952. gadā

Engelss D. Ščeglova lugā «Pasaules pilsonis», Oļģerds Aspazijas «Vaidelotē», Sintrams Z. Lāgerlefas «Gestā Berlingā», Klaudijs Šekspīra «Hamletā», Marks Habards L. Helmanes «Meža noslēpumā» un beidzot — Vladimirs «Iljā Muromietī» un lielkungs Puntila. Artūra Dimitera jaunradē ar to ir galīgi un negrozāmi notikusi pāreja no jaunekļiem uz vīriem, uz patiesi vitāliem tēliem, uz lielām un spēcīgām personībām, kuru atveidojumos sakausējas pats labākais, kas bijis mākslinieka rakstūrīgs līdz tam. Artūrs Dimiters pieder pie tiem Dailes teātra aktieriem, no kuriem ar katru jaunu lomu gaidām ko jaunu, svaigu, neredzētu. Un jāsaka, ka mākslinieks pēdējā laikā mums parasti arī neliek vilties.

Šodien dažos vilcienos jau varam dot šā brieduma posma novērtējumu. Iztirzājot šos sasniegumus, varam zināmā mērā noskaidrot, kur

A. Dimiters Sintrama lomā Z. Lāgerlefjas romāna «Gesta Berlings» dramatizējumā 1958. gadā

slēpjas panākumu noslēpums un kur rodamas Artūra Dimitera visciešākās saites ar Dailes teātra mākslu.

Lielās līnijas, pacēlums, plašie vispārinājumi, kas raksturīgi Dailes teātra labākajiem inscenējumiem, redzami ikviena izrādes veidotāja darbā, ikvienā skatuves mehānismā. Savās izrādēs, jo sevišķi Eduarda Smiļģa gatavotajos inscenējumos, Dailes teātris tiecas dzīves patiesību pārvērst lielā mākslas patiesībā, izbēgt no visa sīkā, naturālistiskā. Tāpēc arī Dailes teātra izrādēs vienkāršais tiek padarīts par neikdienišķu, sadzīves īpašības iegūst pacēlumu, ikdienas ritms — dinamiku, reālā vide — nosacītību. Šajā virzienā tiek pavērsts inscenētāja, dekoratora, apgaismotāju un, protams, arī aktieru darbs. Aktieris, dzīvais cilvēks — jebkuras teātra izrādes centrs, ass, magnēts, kas pievelk skatītāja

uzmanību, ir dominējošais elements lielajā skatuves kompozīcijā. Tāpēc aktierim Dailes teātrī dots divtik grūts uzdevums. Aktierim būtībā jāsacenšas ar inscenētāju, lai ne tikai nepazustu lielajā krāsu un skaņu simfonijā, bet kļūtu par tās galveno instrumentu. Un, liekas, tieši šai radošajā sacensībā arī meklējams iemesls, kāpēc Dailes teātra aktieru darbā mēs allaž saskatām ko neredzētu un neparastu. Visa viņu radošā atmosfēra spiež un stimulē uz to.

Pirms vairāk nekā četrdesmit gadiem Dailes teātris sāka savu darbību ar lozungu, kas prasīja skatuves mākslai liela vēriena formu. Šodien Dailes teātris izvirza pirmajā vietā prasību pēc liela satura, lielas, nozīmīgas idejas, dziļas filozofiskas domas, tām savukārt pieskaņojot atbilstošu ne mazāk vērienīgu izrādes formu. Tā arī ir galvenā teorētiskā pamatatšķirība, kas atdala mūsdienu Dailes teātri no pirmspadomju Dailes teātra.

Liels saturs prasa lielus raksturus. Te arī meklējami uzdevumi, kādi domas atklāsmē jāveic aktierim. Te arī paveras aktiera neizmērojamās grūtības un arī neizmērojamās iespējas. Jo dziļāka un nozīmīgāka ir filozofiskā doma, kuru teātris ar savu inscenējumu grib pateikt, jo nozīmīgākam, saturīgākam un vērienīgākam jābūt tēlam, šīs domas nesējam. Šajā apstāklī arī meklējama atslēga visiem Dailes teātra pēdējo gadu panākumiem. «Spēlēju, dancoju», «Hamlets», «Karš un miers», «Ilja Muromietis» — visi šie darbi pirmām kārtām ir spēcīgi ar to, ka vienotajā emocionāli un intelektuāli piesātinātajā inscenējumā izceļas skatuves tēls, filozofiskās domas virzītājs un paudējs.

Lielam raksturam vienmēr ir lielas kaislības. Citādi tas arī nemaz nevar būt, ja teātris grib rādīt, ka varonis cīnās par lielu mērķi, kas stāv tālu pāri sīkiem ikdienas uzdevumiem. Jo lielāks, dziļāks un spēcīgāks būs varoņa iekšējais piesātinājums, jo augstāks un cildenāks uz skatuves kļūs arī mērķis, par kuru viņš cīnās. Varonim ir jāmīl tas, ko viņš aizstāv, jāmīl nevis vienkārši, parasti, kā sadzīvē, bet gan kvēlāk, dedzīgāk. Un, no otras puses, jāprot arī spēcīgi nīst to, pret ko viņš cīnās. Arī tas nebūs parasts, sīks naids vai intriga. Tas ir naids uz dzīvību un nāvi, naids, kam nav atpakaļceļa, kas pieļauj tikai divas izejas — krist vai uzvarēt vai arī vienu vien simbolisku cīņas gala rezultātu — uzvarēt krītot. Tāpēc arī «Spēlēju, dancoju» Tots un Ilja Muromietis tik kvēli un kaislīgi cīnās par tautas laimi, tāpēc tik dziļi un pašaizliedzīgi «Karā un mierā» savu dzimteni mīl Andrejs Bolkonskis, tāpēc no galvas līdz papēžiem ar neatslābstošu cīņas garu ir piesātināts Hamlets. Un te arī rodas ciešākā saskaņa starp tēlu un vērienīgo inscenējumu.

Šajā sakarā minams vēl viens ļoti svarīgs nosacījums, bez kura nav iespējama liela un nozīmīga satura atklāsme. Uz skatuves jābūt arī lielai un aizraujošai cīņai. Tas nozīmē, ka bīstamam un efektīvam jābūt arī pretspēkam, ar kuru cīņas gaitā saduras varonis, tad asāka, sasprindzinātāka un arī dziļāka būs pati pretējo spēku sadursme, tad lielāks izaugs arī konflikts. Te nonākam pie tā sauktās «lielo pretinieku» problēmas. Tā ir viena no veiksmīgi risinātām problēmām pēdējos gados Dailes teātra darbā. Tieši šajā laukā pēdējā laikā attīstās arī Artūra Dimitera jaunrade.

Pretējo spēku sadursme Dailes teātra lielajos inscenējumos notiek starp spēcīgām personībām, no kurām katrai ir savs mērķis un uzdevums. Šāda tendence uz Dailes teātra skatuves izpaudusies vairākkārt, taču īsti spilgts piemērs ir «Hamleta» izrāde. Mums ir bijusi izdevība iepazīties ar vairākiem «Hamleta» inscenējumiem gan mūsu, gan citu brālīgo republiku teātros. Taču pavisam maz izrādēs esam redzējuši tik spēcīgi uzsvērtu un akcentētu cīņas momentu, kā tas ir uz Dailes teātra skatuves. Esam redzējuši dažādus Hamletus, un esam redzējuši arī dažādus Klaudijus, tiesa, spilgti un īpatnēji noraksturotus. Taču Dānijas karaļa lomas iztulkojumi lielākoties, pilnīgi neapstrīdami un likumsakarīgi meklējot lomas kodolu Klaudija deģenerācijā, tiekušies viscaur rādīt deģenerāta izkurtējušo būtību, uzsverot to kā ar iekšējiem, tā ārējiem tēla veidošanas paņēmieniem. Artūra Dimitera Klaudijs turpretim pirmām kārtām ir p e r s o n ī b a, viņš ir ļaundaris, zems, morāli satrunējis indivīds, bet s p ē c ī g s ļaundaris, ļoti spēcīgs un bīstams Hamleta pretinieks. Un tikai tur, kur valda jau apstākļi neatkarīgi no viņa varas un gribas, kur pār viņu triumfē viņa pretinieka Hamleta — Šekspīra cildeno ideju nesēja asais prāts, jaunības straujums un varoņa drosme, kur gribot negribot jānokrīt greznajai fasādei, liekuļa maskai, mākslīgi iemirdzinātajam oreolam, lai paliktu pāri tikai kailais cilvēks, — tikai tur visā savā atbaidošajā tukšumā atklājas troņa zagļa un slepkavas īstā būtība. Ārpus šīm izrādes vietām Dimitera Klaudijs ir spēka pilns, gribas sacīt, īsts lauva, kas, rūpīgi apslēpis samtā asos nagus, ik brīdi gatavs tos izlaist un pacelt ķetnu nāvīgam triecienam. Uz šādu salīdzinājumu pamudina gan ārējais veidojums, gan attieksme pret apstākļiem un notikumiem.

Jau no izrādes sākuma Klaudija skaudrais, pētījošais skatiens cieši pievērsts Hamletam. Tā vēl nav izsecināta rīcība, tas nav analīzes rezultāts, tā ir drīzāk tīri intuitīva nojauta, uz aizdomām un bažām dibināta zemapziņas darbība, kas liek Klaudijam nenovērst savu skatienu no objekta, kurā viņš neapšaubāmi jau paredz savu lielo un nāvīgo

ienaidnieku. Un mēs redzam, kā aizdomas un šaubas aug augumā — «No mīlas? Nē. Cits virziens viņa garam!» Aizdomām un šaubām aizvien vairāk piekausējas bailes, taču tās vienmēr rūpīgi nomaskētas. Un, lūk, viņa ļaundarbs beidzot ir atklāts. Kad Klaudijs ir viens četrās sienās, noslēdzies no galma acīm, un var uzticēt «krustā sistā» tēlam savus grēkus, — tad uzzinām, kāds bezgalīgs gļēvums un bailes no soda patiesībā slēpjas šajā varmākā. Bet arī šis vājuma brīdis tiek pārvarēts, un Klaudijs no jauna sacelas savas varas apziņā. Tikai naids nu kļuvis vēl lielāks, jo tagad to stimulē jaunas, pilnīgi apzinātas bailes. Bailes rada naidu, bailes rada arī spēku, no tām izaug jauna, vēl dedzīgāka aktivitāte, kaut arī ārēji karalis šķietami nepārvēršas. Jo — arī bailēs Klaudijs prot saglabāt savu cieņas pilno stāju. Un kas par to, ja mēs jūtam, ka šo cieņu balsta un uztur vienīgi miesassargu pīķi, cīņas sasprindzinājums šai gadījumā vēl jo vairāk tiek kāpināts. Klaudija noziedzīgā rīcība nekādā ziņā nav sīka intriganta darījumi, kā tas diemžēl redzēts vairākos «Hamleta» iestudējumos, viņa noziegums ir liela valstsvīra noziegums. Un tā arī cīņa uz skatuves ir sadursme starp diviem asi domājošiem cilvēkiem, starp divām lielām personībām, kuru vispārinājums ļauj saskatīt cīņu starp divām idejām, labo un ļauno, cildeni humāno un cilvēknaida pilno. Te arī izaug liela mākslas patiesība, te izaug monumentālais izrādes stils, kas šai gadījumā pirmām kārtām ir inscenētāja Eduarda Smiļģa, Hamleta tēlotāja Harija Liepiņa un Klaudija tēlotāja Artūra Dimitera panākums, viņu novatorisms.

Un, lūk, kņazs Vladimirs Raiņa traģēdijā «Ilja Muromietis».

...No visām pusēm uz skatuves trauksmaini steidzas ļaudis, kurus šurp sasaucis uz Lielkijevas kņaza pili Iljas Muromieša atvestā Svilpja-Lupja mežonīgais brēciens. Saskrien kņaza kalpi, galminieki, varoņi. Klāt arī pats Vladimirs. Kā no senas svētbildes vai vēsturiskas gravīras izgriezts. Grezns, smagnējs tērps, galvā kronis, rokā valdnieka zizlis, maza bārdiņa, kas vēl pastiprina jau tā uzsvērti svētulīgo sejas izteiksmi. Bet galvenais, kas šai sejā piesaista mūsu uzmanību, — tās ir acis, piemiegtas (lai slēptu, ko to īpašnieks domā), šaudīgas. Tās neizlaiž no sava redzes loka neko, ar vislielāko vērību un rūpību ātri uztver visu, kas notiek apkārt, visu redzēto, liekas, pēc tam pārraidot katrai vissīkākajai smadzeņu šūniņai, lai dotu iespēju momentā reaģēt uz katru parādību. No visa skaidri redzams — kņazs domā, domā strauji un sasprindzināti, taču to, ko viņš domā un kā viņš domā, mums bieži vien izsaka tikai viens skops, izteiksmīgs žests, viena grimase, pat tikai viena jauna runas intonācija. Atmests ir viss šajā gadījumā liekais, viss ikdienišķais — viss, kas kņazu varētu darīt sīkāku un

A. Dimiters Kņaza Vladimira lomā J. Raiņa traģēdijā «Ilja Muromietis» 1962. gadā

maznozīmīgāku par to vidi, apstākļiem un liela vēriena traģēdijas notikumiem, kuros viņš aktīvi piedalās. Šāds kņaza Vladimira darbības veids arī cieši saskan ar viņa rakstura īpatnībām. Tas ļauj kņaza rīcībā izpausties asām pārejām, asiem kontrastiem, piemēram, lišķīga, šķietami laipna smaida maskai vienā mirklī pārvēršoties cietā, nežēlīgā, valdonīgā sejas izteiksmē. Un, visbeidzot, šādi Vladimira darbības paņēmieni liek skatītājam saredzēt tēlā liela vispārinājuma īpašības.

Ja pārbaudām, kāda nozīme Artūra Dimitera tēlotajam kņazam ir izrādes konflikta risinājumā, tad varam vilkt zināmas paralēles ar Klaudiju «Hamleta» inscenējumā, kaut gan pamatos tie ir gluži citi tipi un principiāli citāds ir arī to skatuviskais atveidojums. Kopējais —

abi ir gudri un viltīgi traģēdijas varoņa pretinieki. Atšķirība ir tā, ka Klaudijs ir ļoti monolīts tēls, bet Vladimirs veidots ar asu kontrastu, strauju un negaidītu pāreju palīdzību. Otra un galvenā atšķirība ir tā, ka Klaudijs vienmēr un visur cenšas saglabāt savu valdnieka cieņu un autoritāti, turpretī Vladimirs jau ir daudz nekautrīgāks līdzekļu izvēlē. Viņš nebaidās pazemoties, nebaidās pat līst uz ceļiem un rāpot, ja vien ar to ir iespēja ko vairāk sev iegūt, «izsist augstāku cenu». Savas ādas labā jādara viss, un ar to, ka Vladimirs prot rīkoties ļoti nosvērti un pārdomāti, viņš kļūst vēl lielāks diplomāts. Ja Klaudiju mēs salīdzinājām ar lauvu, tad kņazam Vladimiram vairāk piemīt lapsas viltība un gudrība un jezuīta paņēmieni. Sēžot skatītāju zālē un lūkojoties izrādes notikumos, tā vien gribas uzsaukt pārējiem personāžiem: «Neticiet šim glaimīgajam smaidam un liekuļa maskai! Mums labāk redzams tas, kas jums dažkārt var paiet secen, — tas, kas slēpjas aiz šīs maskas. Kuru katru brīdi, tikko būs laiks klāt, maska nokritīs un parādīsies zvērs!» Un, lūk, pie Vladimira ieradušies zemnieki, lai sūdzētos par pārestībām, kādas viņiem nodarījuši alkatīgie bajāri. No sākuma pat liekas, ka kņazs it līdzjūtīgi uzklausa viņu runas. «Kas jūs kauj? Kāda kunga ļaudis? Sakiet taču!» — bet tad, kad arī viņam ir pienācis laiks dot atbildi, ilgi un rūpīgi aizturētais niknums spēji izlaužas uz āru. Neviens no tiem, kas redzējuši «Iljas Muromieša» inscenējumu Dailes teātrī, nevarēs aizmirst, kā kņazs Vladimirs šai epizodē lēni slīd gar zemnieku rindu, ikvienu caururbdams ar savu ciešo skatienu, kurā slēpjas pavisam neizprotama — gan saldeni vēlīga, gan apslāpētu draudu izteiksme. Un tad — viens īss, aprauts žests, un, liekas, vairs nepazīstam kņaza balsi, kas tagad kļuvusi gluži cita — cieta, valdonīga un ļauna: «Dzīt tos ārā!» Šāds tēla izveidojums, kas lieku reizi pasvītro Artūra Dimitera jaunrades plašo diapazonu un krāsu bagātības, ir jauns, spilgts aktiera meklētāja atradums. Sasnieguma pamatā, kā jau teikts, ir mākslinieka spēja pacelties pāri ikdienai, dot tēlu ar pacēlumu, ar lielām monumentālām izteiksmes līnijām. Artūra Dimitera brieduma posma tēlos — vai tas būtu Klaudijs, Vladimirs, Kungs, Sintrams vai Marks Habards — ir kaut kas neikdienišķs un tāpēc arī monumentāls un vienreizējs.

Līdz šim runājām galvenokārt par traģēdijas personāžiem. Lielkungs Puntila Bertolta Brehta lugā liek pievērsties cita žanra darbam, kas apliecina Artūra Dimitera spēcīgās komiķa un satīriska raksturotāja dotības. Arī šeit izraisās tā pati «lielā pretinieka» problēma, tikai, protams, daudz savdabīgākā veidā, jo Brehta lugas un arī izrādes žanrs faktiski ir komēdija. Par Puntilas tēlu Artūra Dimitera atveidojumā

A. Dimiters Puntilas lomā B. Brehta tautas lugā «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» 1962. gadā

mūsu presē jau daudz rakstīts, kritikās izteikti arī daži iebildumi, piemēram, par to, ka Dimitera Puntilā it kā nepietiekami jūtams sociālā atmaskojuma spēks. Šādu priekšstatu, liekas, radījusi Dailes teātra Puntilas nenoliedzami oriģinālā un savdabīgā iecere, kas neiekļaujas parastajās, vispārpieņemtajās satīriski atmaskojoša tēla veidošanas normās. Proti, izpaliekot skaudriem kontrastiem un asām pārejām, kādas neapšaubāmi iespējamas un varbūt arī vajadzīgas šajā īpatnējā Brehta lugā, Dimitera tēlojumā zūd arī tas lomas rezultāts, ar kuru aktieris atklāti un klaji pasaka: lūk, es esmu nelietis, nāciet un tiesājiet mani! Dailes teātra izrādē pārejas no «labā» Puntilas uz «ļauno», no piedzērušā, palaidnīgā, lādzīgā resnīša uz izsūcēju un varmāku, kas atkal pamostas, kad Puntila ir skaidrā prātā, notiek viegli un plūstoši, radot tēlā ļoti lielu viengabalainību. Artūra Dimitera Puntila nav klaji atmaskojošs, raksturs te neduras mums acīs, tas ir psiholoģiski sarež-

ģītāks, kā pareizi saka Lilija Dzene «Literatūrā un Mākslā», intelektuālāks tēls. Puntilas otrā, īstā daba atklājas vairāk ar zemtekstu palīdzību, taču ar šiem zemtekstiem pilnīgi pietiek, lai skatītājs iegūtu skaidrību par to, kāds cilvēks īsti ir Puntila un kas tur, kur viņš valda, notiek pēc tam, kad saimniekam pagājuši jautra reibuļa miglā tītie uzdzīves brīži un atkal iestājusies «apskaidrība». Tas ir īsts kapitālista tips, bet nav šablonisks kapitālists, kādus skatām satīrisku žurnālu karikatūrās, tas ir sarežģītāk interpretējams tēls, kas liek vairāk domāt arī pašam skatītājam. Pie viena jāpiebilst, ka pēc Nariškina M. Zīverta «Minhauzena precībās» un feldkurāta Kaca J. Hašeka «Šveikā» Puntila, bez šaubām, ir arī augstākais sasniegums pēdējos gados Dimitera plašajā komēdijas tēlu galerijā, kuras sākumi iesniedzas jau pašos pirmajos viņa aktiera darbības gados. Mākslinieka apskaužamā humora izjūta un komēdijiskais temperaments te uzsit tādus viļņus, kas atkal un atkal liek skatītāju zālei dārdin dārdēt smieklu šaltīs.

Uz brīdi ielūkosimies Artūra Dimitera tēlu veidošanas paņēmienos. Kā un no kā tad rodas šie raksturi, kādiem paņēmieniem tie tiek atrisināti? Tāpat kā vairumam Dailes teātra mākslinieku, arī Artūra Dimitera metode darbā pie lomas ir meklēt ceļu no iekšējā uz ārējo, no satura uz formu. Ja mēģinātu šo mākslinieka ceļu no ieceres līdz gatavam tēlam uzzīmēt grafiski, tad piemērotākā izteiksme būtu: no iekšējā uz ārējo un no ārējā atkal atpakaļ uz iekšējo. Tas nozīmē, ka Dimiters nesāk ar sīku un detalizētu tēla analīzi. Rakstnieka darba un atveidojamā tēla saturs pēc pirmās rūpīgās iepazīšanās ar lomu viņam sniedz par to vairāk vispārēju priekšstatu. Nākamajā etapā galvenā vieta pieder mākslinieka intuīcijai, ar kuras palīdzību, pakļaujot to stingrai kontrolei, aktieris sāk iegūt savu māksliniecisku tēla skatījumu. Atšķirībā no vairākiem citiem aktieriem Dimiteram ļoti ātri sāk veidoties lomas ārējā zīmējuma pamatkontūras. Un tikai pēc tam, nu jau nākošā un pēdējā lomas sagatavošanas posmā, sākas otrreizējā un īstā analīze, iepazīšanās ar tēla saturu visos sīkumos, katrai vissīkākajai satura niansei pakārtojot un pakļaujot ārējo niansējumu; jāpiezīmē, ka šis posms ilgst ne tikai mēģinājumu laikā, bet turpinās arī izrāžu gaitā, pilnveidojot tēlojamo personu tālāk. Tas ir ārkārtīgi sarežģīts radošs process, kurā nav iespējams pieņemt nemainīgas formulas un likumības un, bez šaubām, iespējamas dažādas noslieces atbilstoši katra rakstura un literārā darba īpatnībām.

Artūrs Dimiters uzskata, ka viņa aktiera darba vadmotīvs izsakāms ar Maksima Gorkija vārdiem: «Ar kājām uz zemes, ar galvu — debesīs!» Tas nozīmē, ka ikviena skatuves darba, ikviena mākslas tēla pa-

A. Dimiters Kunga lomā J. Raiņa lugā «Spēlēju, dancoju» 1956. gadā

matā ir reālā dzīve, reālais cilvēks, dzīves īstenība. Šis cilvēciskais saturs, Dimitera vārdiem runājot, aktierim jāredz ar pirmo dienu un no tā jāsāk veidot tālākais. Uz šā reālistiskā pamata tad sāk darboties fantāzija, rodas pacēlums, mākslas tēls «sasniedz debesis», kļūst par vispārinājumu, par simbolu. Bet pamatā visam paliek dzīvais cilvēks, fantāzija nedrīkst aiziet par tālu, nedrīkst atrauties no zemes, jo tad tiks zaudēta arī dzīves patiesības ilūzija. Visizsmeļošāk šo patiesību varēs pierādīt Dimitera teiksmaini fantastiskie tēli, tādi kā «Spēlēju, dancoju» Kungs un «Gestas Berlinga» Sintrams.

Izsekojot «Spēlēju, dancoju» tēlu attieksmēm, redzam, ka, lai gan visa darbība notiek nereālā, teiksmainā pasaulē, tajā ir vieta arī ļoti daudz kam tādam, kas labi pazīstams parastā cilvēku sadzīvē. Tā velnu

rijā Trejgalvis spēlē kārtis, tāpat te ir arī savi veco tradīciju un savi «jaunās modes» aizstāvji. Un arī Kungs, kuram matos miroņtauki un no kājas krīt ārā skriemelis, tajā pašā laikā nodarbināts ar tīri laicīgām problēmām. Kā jau kungs, par visu vairāk viņš necieš zemos slāņus, viņu nomoka garlaicība, kad jāiet uz balli, viņš liek sevi post skaistu un nekādā gadījumā negrib savā miteklī atstāt Totu, lai tas viņam «nenozagtu sudrabnagliņas no zārka». Tās visas ir cilvēciskas vājības, un kā tādas tās arī ienāk skatuves tēla pamatā. Artūra Dimitera Kungs vispirmām kārtām ir interesants ar to, ka viņš domā un jūt kā cilvēks, ka aktieris ar labu humora izjūtu viņā iemiesojis tādas dziļi cilvēciskas īpašības kā ziņkāri, pļāpību, lētticību, lielīgu pārākuma apziņu un arī šķiras naidu. Tai pašā laikā no Dimitera meistariski veidotā tēla dveš pretī kaut kas drausmīgs, necilvēcīgi baigs, kas var būt tikai nereālai parādībai. Sakausējot šīs divas puses vienā veselā lējumā, arī radies fantastisks, mākslinieciski apzināti saasināts un pārspīlēts, tomēr stingri reālistisks un patiess tēls. Tāpat arī reljefi un raksturīgi izzīmētā velnišķīgā «dvēseļu mednieka» Sintrama maniaka kārē skatītājs skaidri saskata tīri cilvēcisku alkatību.

Lai tēls uz skatuves ierunātos iespējami spilgtāk un pilnīgāk, liela nozīme, bez šaubām, arī tā «ārējai apdarei» — izskatam, žestam, kustībām, runas intonācijai. Visu šo elementu mākslinieciska hiperbolizēšana un paspilgtināšana Dailes teātrī tradīciju kārtībā saglabājusies no darbības sākuma posma, protams, ar to atšķirību, ka tagad kvalitatīvi cita ir šo elementu izmantošanas mērķtiecība. Vērība tiem šodien tiek veltīta ļoti liela, un tāpēc arī Dailes teātra izrādēs aizvien iepazīstamies ar bagātu un sīki izkoptu aktiera ārējo izteiksmes līdzekļu arsenālu. Ļoti lielā mērā tas izpaužas arī Artūra Dimitera lomās, kur katram raksturam jūtam pieskaņotu un labi izmeklētu ārējo veidojumu. Ielūkosimies Dimitera tēlu sejās! Cik daudz tās vien jau palīdz atklāt no attēlojamā objekta būtības. «Literāta» Saļimova kailais galvvidus un platā, uzblīdusī seja no pirmā acu uzmetiena liecina kā par tās īpašnieka izvirtušo dzīves veidu, tā inteliģences un īsta talanta trūkumu. Rūpīgi pieglaustie, saeļļotie mati un glūnīgais acu skatiens Nīkura sejā (V. Lāča «Poēmā par vētru») uzskatāmi noraksturo šo buržuāziskās Latvijas valdošās kliķes pārstāvi. Maskas meistardarbi jau ir Kunga un Sintrama āriene, pirmais ar miroņgalvas iezīmju veidojumu sejā, otrs — ar patiesi velnišķīgo iespaidu, kādu panākusi tēlotāja grima māksla. Tāpat katram Dimitera tēlam ir savas kustības, sava gaita. Kungam (atbilstoši Raiņa replikai: «Neliec ceļus, neliec rokas!») atrastas ļoti raksturīgās staigājoša skeleta stūrainās un stīvās kustības.

A. Dimiters Augusta Griezes lomā kinofilmā «Mājup ar uzvaru»

Kņaza Vladimira mazliet drebelīgā gaita lieliski sasaucas ar svārstībām viņa rīcībā, kā arī ar to, ka viņš un viņa vara būtībā balansē uz naža asmens. Marks Habards parasti lēni un klusi slīd pa skatuvi, jo šis cilvēks slēpj to, ko viņš domā. Bet tur, kur nepietiek ar raksturīgu sejas izteiksmi, žestu vai kustību, aizvien nāk talkā valoda un runas intonācija. Arī šajā ziņā Artūra Dimitera māksla dod ko savu, katram tēlam meklējot vienreizējo un tikai tam raksturīgo. Kas būtu Kungs bez tik atbilstošās vāciskā «o» skaņas! Kņazu Vladimiru iedomājot, vienmēr atceramies viņa dziedoši stiepto runas manieri, kuru atbilstoši situācijai vietumis pārtrauc skarbi, griezīgi toņi. No Nozdreva vienmēr paliks atmiņā tūkstoš bazūņu pūtienam līdzīgā balss, kas piepildīja zāli līdz malām un tomēr nekad nelikās par stipru. Bet Sintramu grūti pat iedomāties bez viņa raksturīgās replikas «Trekns un bagāts gads», pēc

kuras nemaz nevar noprast, kas tad ir treknāks — gads vai paša teicēja sarkastiskie smiekli.

Kaut ko savu, vienreizēju, no citām lomām atšķirīgu Artūrs Dimiters cenšas ielikt jebkurā tēlā, jebkurā raksturā, ar kādu īpaši akcentētu iezīmi (gaitu, runas veidu, žestu, mīmiku utt.) paspilgtinot lomu. Tāpēc kāda asāk iezīmēta rakstura īpašība Dimitera tēliem ir arī izrādēs, kuras pēc uzveduma kopskaņas parasti saucam par sadzīviskām. Tādas izrādes, gan apzināti, gan neapzināti, Dailes teātrī laiku pa laikam tomēr gadās. Un notiek pat tā, ka Dimitera tēlojums stila ziņā dažkārt vairs īsti neiekļaujas šādas izrādes ietvaros. Tas lieku reizi liecina, ka Dimitera jaunrades būtībai ir svešs pelēcīgs sadzīves reālisms, ka viņa aktiera individualitāte cieši saaugusi ar Dailes teātra mākslas īpatnībām, ar šā kolektīva labākajām tradīcijām.

No Pietuka Krustiņa līdz Klaudijam, no Rekalo līdz Puntilam — lūk, nostaigātais mākslas ceļš, kura turpmākie līkloči un varbūt arī spožākās un plašākās maģistrāles ir nākotnes ziņā. Vismaz tas, kas paveikts līdz šim, radošās biogrāfijas pirmie cēlieni, dod ierosmi ar paļāvību gaidīt nākamos.

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais Operas un baleta teātris. A. Daškovs (Andrejs Sokolovs) I. Dzeržinska operā «Cilvēka likteņis»

1961./62. g. sezona. Akadēmiskais Operas un baleta teatris. P. Grāvelis (Sebastjano), M. Fišers (Pedro) E. d'Albēra operā «Ieleja»

1961./62. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. Skati no O. Štrausa operetes «Terezīna»

Tatjana Vlasova

«MAZĀ AMPLUĀ» LIELĀS IESPĒJAS

Pirmskara Ļeņingrada... Ļaužu pilnajās ielās klīst neliela auguma meitene ar uzrautu deguntiņu, bērnišķīgām bizītēm. Skaidrā vasaras rīta saules staros jautri mirdz viņas baltais tērps kā bura, kas pacelta tālam kuģojumam. Tiesa, šoreiz ne pa zilo jūras klaidu, bet piejūras pilsētas ielām un krustojumiem.

Kurp tad dodas šis «kuģītis»?

Sākumā tas piestāj pie Ļeņingradas universitātes ēkas. Pirms kādām dienām meitene nolika te pēdējos iestāju eksāmenus. Viņa bija nolēmusi kļūt par literatūras skolotāju, un tagad vajadzēja uzzināt pārbaudes rezultātus.

Varbūt pagāja kāda pusstunda, varbūt stunda, un ielās atkal atmirdzēja baltais tērps. Meitene bija uzzinājusi, ka ir uzņemta filoloģijas fakultātē. Kā likās, «kuģītis» bija sasniedzis savu izvēlēto ostu, atlika tikai izmest enkuru...

Taču vispirms jaunajai studentei gribējās kādam pastāstīt par savu veiksmi. Bet kam gan? Tuvinieki, pie kuriem viņa bija apmetusies, atradās darbā. Varbūt izklāstīt savu sirdi pirmajam pretimnācējam? Tas likās neiespējami. Paciesties līdz vakaram? Tikpat grūti. Bet ja nu mēģinātu izteikt visu varenajai pilsētai, kurā viņa tagad mācīsies... Meitene labprāt ne tikai sarunātos ar to, bet pat veltītu tai kādu no savām iemīļotajām dziesmām, kas skandinātas dzimtajā Pleskavas pusē. Jo arī dziesma ļauj izstāstīt gan priekus, gan pārdomas.

Nu tad pamēģini, ko tu kautrējies, — likās čukstēja neliels paziņojums, kas vēstīja par iestāju pārbaudījumiem konservatorijas vokālajā fakultātē. Ja nu tiešām pamēģinātu? Un «kuģītis», pats sev nemanot, devās prom no aizsniegtās ostas.

Konservatorijas zālē klausītāju nebija daudz. Laikam tādēļ meitenes balss skanēja tik skaļi un draiskulīgi. Mocarta «Šūpļa dziesmai» tās brašais, bezbēdīgais tonis īsti nepiederējās, tomēr speciālistiem likās, ka dziedājuma tīrskanības dēļ meiteni ir vērts vēlreiz noklausīties. Bez tam viņas dziedājums bija nācis it kā no pašas sirds.

Meitene, uzzinājusi komisijas lēmumu, priecīgi pamāja ar galvu un atkal izgāja Ļeņingradas ielās. Prātus satrauca domas, par ko kļūt — par dziedātāju vai filologu? Dzīve ir tik plaša, tajā tik daudz neapjausta, neatminēta, tik daudz ceļu, kas aicina pretī nezināmai nākotnei... Kājas pašas nesa viņu tālāk pa lielo pilsētu, un jaunības nemiers lika meklēt vēl un vēl.

Šajā vasaras dienā, kas bija tik nozīmīga mazajai laimes meklētājai, arī Ļeņingradas teātra institūtā eksāmeni ritēja pilnā sparā. Pēkšņi pieņemšanas komisijas sekretāres priekšā nostājās meitene baltā tērpā ar smieklīgām biželēm un jautāja, vai vēl var pierakstīties.

Pēc visiem likumiem meitene varēja saņemt tikai vienu atbildi — «iesniegumi vairs netiek pieņemti». Taču laikam viņas acīs bija tik liela paļāvība un zinātkāre, ka sekretāre negribēja viņu apbēdināt; tā klusēdama paņēma pieteikumu un aizveda meiteni pie citiem jauniešiem, kas jau drūzmējās gaitenī pie eksaminācijas telpas durvīm.

«Gaidiet, jūs izsauks,» sekretāre pateica un atstāja meiteni satrauktā pulka vidū. Taču viņai negribējās gaidīt. Sprīdi pa sprīdim «baltais kuģītis» peldēja tuvāk noslēpumainajām durvīm, aiz kurām atskanēja gan līksmas, gan dramatiska satraukuma pilnas balsis. Vēl brīdis — un meitene jau ieslīdēja pa durvīm. Pirmais, ko viņa ievēroja, bija aizkars, kas neļāva pārskatīt telpu. Daudz nedomājot, viņa pavēra to un atradās eksaminācijas komisijas priekšā. Eksaminatori sēdēja pie sarkani klāta galda, kaut ko klusi pārspriežot.

«Labdien! Es pie jums,» gaišmatainais skuķēns mīlīgi paziņoja, tā ka nopietnajiem eksaminatoriem gribot negribot bija jāpasmaida. Kad meiteni uzaicināja demonstrēt savas spējas, viņa pastāstīja par lauku puišeļa bēdām «pēc Ņekrasova».

Pēc tam vajadzēja veikt darbību ar nedzirdētu nosaukumu — «etīde». Un meitene devās lasīt iedomātas sēnes, apmaldījās lielā mežā un izmīsusi raudāja, neatrodot ceļu uz mājām. Asaras bira kā pupas, bet komisijas locekļiem kļuva jautri. Viņi smējās un izlēma, ka jāmēģina izveidot no mazās «sēņotājas» īsta aktrise.

Mirkļi, kas bija pavadīti aiz smagā aizkara, stāstīja par jaunu, bezgalīgi interesantu pasauli, no kuras vairs negribējās šķirties. Beidzot «kuģītis» bija sasniedzis savu ostu...

Tas viss var likties kā pasakā, kur laba burve pielikusi savu roku. Taču katrā pasakā ir arī diezgan daudz īstenības. Tā arī šajā. Dzīve kā labā burve piedāvā katram jaunietim savas bagātās veltes — izvēlies jebkuru no tām, kas tev ir pa spēkam, bet, reiz izvēlējies, mācies to sargāt un būt tās cienīgs.

Meitene, kura, klīstot pa Ļeņingradas prospektiem, meklēja savu īsto aicinājumu, beidzot bija to atradusi. No tās dienas viņa ziedoja visus savus spēkus vienīgi šim mērķim. Atbildot meitenes neatlaidībai un uzticībai, dzīve tai dāvāja pretī nemierīgu, bet lielu laimi — radoša darba laimi.

Laiks atklāt kādreizējās «meklētājas» vārdu. Tas daudziem ir pazīstams, sevišķi Rīgas skatītāju jaunākajai paaudzei. Tā ir Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Anna Kovaļova.

Divdesmit divus gadus māksliniece ir atdevusi skatuves mākslai. Turpat gandrīz četrpadsmit no tiem aizvadīti Latvijas PSR Valsts jaunatnes teātrī. Šajos gados viņa ir radījusi daudz skatuves tēlu, kas gan caur smiekliem, gan arī visdziļākajā nopietnībā stāsta par jaunām būtnēm, kuras, tāpat kā kādreiz jaunībā pati aktrise, meklē savu ceļu un vietu dzīvē.

Annas Kovaļovas skatuves tēli nepieder pie tiem, kas satrauc skatītāju ar savu varenību, ārējo cildenumu vai vienreizējo likteņa stāstu. Tie necīnās ar savu sirdsapziņu, vienas spēcīgas kaislības pārņemti, kā Šekspīra traģēdiju personāži, tie nav arī varoņi, kas ziedojuši savas dzīvības par šodienas dzīvi līdzīgi Komisārei V. Višņevska lugā «Optimistiskā traģēdija».

Anna Kovaļova aizved skatītājus savdabīgajā bērnu pasaulē, kur darbojas skuķēni un puišeļi, bet dažkārt arī pasaku būtnes. Sensenā teātra terminoloģijā šīs lomas tiek sauktas vienā vārdā — travestija, apzīmējot ampluā, kas pārējo vidū tiek uzskatīts par diezgan pašauru, ierobežotu.

Taču, ja mēs sāksim «izmērīt» šīs robežas, tad redzēsim, ka tajās ietveras plašs un dziļš stāstījums par jauniešu dzīvi, kur nav mazāk krāsu un skaistuma kā pieaugušo cilvēku dzīvē. Galvenais ir tas, vai aktieris mācējis atklāt savu varoņu psiholoģiju, vienreizējos pārdzīvojumus. Atšķirība tikai tā, ka vienā gadījumā runa ir par vairāk nobriedušiem raksturiem, otrā — par jauniem cilvēkiem, kas vēl tikai veidojas, reizēm nedroši, bet vienmēr alkaini raugoties pasaulē.

Pusaudžu un jauniešu uztvere ir tiešāka nekā pieaugušajiem, bet viņu izjūtas nebūt nav vienkāršākas. Bieži vien jauniešu pārdzīvojumi ir pat sarežģītāki, jo tie nebalstās uz gadiem krāto pieredzi. Tādēļ te

nav vietas vienkāršojumam. Īsts mākslinieks to saprot tāpat kā audzinātājs, pedagogs.

Mazais cilvēks risina svarīgus dzīves jautājumus: nākošās profesijas izvēli, attieksmi pret ģimeni, biedriem, visbeidzot pret sabiedrību, kurā tas dzīvo, dzimteni. Bieži vien šī mazā cilvēka secinājumi ir jālabo, jo viņš vēl nespēj uztvert visu to, kas redzams pieaugušajiem. Taču, ar viņu runājot, nedrīkst liekuļot, nedrīkst melot. Tas var satriekt jaunās būtnes ticību pasaules harmonijai, radīt smagas un grūtas traumas topošā cilvēka dzīvē.

Un vēl! Ir taču arī tik daudz varonības dažkārt tāda maza cilvēciņa rīcībā, jo viņš mīl ar visu sirdi un, tāpat kā pieaugušie, spēj savas mīlestības vārdā visu upurēt. Tam nav katrā ziņā jābūt Pavļikam Morozovam, Oļegam Koševojam vai Gavrošam no Parīzes barikādēm, kas veic īstus varoņdarbus skatītāju acu priekšā. Jaunatnes teātra repertuāra varonis var arī neizdarīt izrādes gaitā neko sevišķi izcilu, bet skatītājam, kurš lielāko tiesu ir viņa vecumā, šis varonis ir svarīgs ar savu iekšējo gatavību īstai varonībai, vārdu sakot, ar savu jūtu tīrību, pašaizliedzību, godīgumu, uzticību.

Anna Kovaļova ir viena no tām aktrisēm, kas prot visu to saskatīt un apzinās savu atbildību jaunā cilvēka audzināšanā. Tādēļ viņas lomas uztvere vienmēr ir dziļa, balstīta uz nopietnu dzīves vērojumu. Mākslinieces galvenais princips ir — līdz galam iekļauties savu jauno varoņu dzīvē, raksturos. Ne reizi viņa nav mēģinājusi attēlojamo bērnu vai pusaudžu dzīvi imitēt, ne reizi nav apmierinājusies tikai ar ārējo raksturojumu — bērnišķīgu runas veidu, gaitu, izturēšanās īpatnībām. Annai Kovaļovai ir svarīgas tēla iekšējās īpatnības, savdabīgais dzīves pulss, pasaules vērojums, kas to atšķir no pieaugušajiem. Tikai tad, kad ir uzzināts, kā mazais varonis domā, jūt, rodas patiesajai tēla dzīvei atbilstošā ārējā forma, kas izpaužas žestos, kustībās.

Anna Kovaļova ar vienādām sekmēm veido kā zēnus, tā meitenes, un arī te viņas aktieriskā diapazona robežas vēl nebeidzas. Tādēļ gribas teikt, ka, izsekojot Annas Kovaļovas paveiktajam darbam teātrī, visā pilnībā atklājas šķietami šaurā travestijas ampluā lielās iespējas.

Vispirms jārunā par mākslinieces «puišeļiem». Vai tas būtu pionieris Petruša Kiseļovs izrādē «Uz bīstamās robežas» — pārgalvīgs resgalis un tai pašā laikā pašaizliedzīgs biedrs vai lielais fantazētājs Neredzamais Dimka, kurš savā iztēlē spēj istabu pārvērst tālbraucēja kuģa kajītē un, dodoties ar to ceļojumā, sajust sāļo vēju brāzmas un okeāna viļņu trakošanu, vai arī mazais Vadims izrādē «Sombrēro», kurš par katru cenu grib izskatīties pēc patstāvīgi domājoša, pieauguša un

A. Kovaļova Dimkas lomā M. Ļvovska vodeviļā «Dimkas piedzīvojumi» 1956. gadā

solīda cilvēka, — visos šajos puišeļos izjūtama viena vissvarīgākā īpašība, kuru māksliniece savā tēlojumā akcentē. Tā ir aizrautība, pilnīga atdošanās iecerētajam mērķim. Liekas, ka šiem zēniem viss ir pa spēkam, ka viņi visu var izdarīt savā neizsīkstošajā enerģijā. Skatītājs jūt, ka, reiz sapratuši, kā vajag dzīvot un rīkoties, šie zēni kļūs par vīriem, kas līdz galam paliks uzticīgi savai bērnības draudzībai un ideāliem. Tādi kā viņi būs cienīgi iet savu tēvu pēdās, veicot visgrūtākos uzdevumus. Tas ir tādēļ, ka viņu jaunajās, bērnišķīgajās dvēselēs aktrise prot atklāt patiesa cildenuma iezīmes, karstu vēlēšanos veikt savā dzīvē ko lielu, nozīmīgu. Šī īpašība nepazūd arī tajos brīžos, kad mazie varoņi kļūdās, aizraujas, naivi meklē patiesību.

Bet kā ir ar vienu no mākslinieces vismīļākajiem puišeļiem — Mazuli, kuru viņa ir tēlojusi J. Likstanova tāda paša nosaukuma stāstā? Vai arī Mazulis alkst izdarīt kādu varoņdarbu?

Uz skatuves mēs redzam druknu zeņķi — arodskolnieku. Lielā Tēvi-

A. Kovaļova Mazuliša lomā I. Likstanova lugā «Mazulītis» 1951. gadā

jas kara gados, kamēr citi viņa vecuma zēni sapņoja par došanos uz fronti, viņš kādā Urālu rūpnīcā apguvis virpotāja profesiju. Pirmajā brīdī liekas, ka Mazuļa vēlēšanās un centieni ir visai ikdienišķi, bet tad pamazām skatītājiem arvien uzmanīgāk gribas ieklausīties jocīgā izrunā teiktajos vārdos, dziļāk ieskatīties stūrainajā, čuprainajā pusaudzī. Aktrise prot atklāt Mazuļa sirdi, kura lolo tikai vienas ilgas — drīzāk nostāties darba ierindā kā pilnvērtīgam virpotājam, lai arī cik tas būtu grūti, lai cik daudz spēka tas prasītu. Tad arī viņš varēs palīdzēt frontei — lūk, tas ir viņa mērķis.

Radīt šāda zēna tēlu aktrisei, protams, palīdzēja pilnvērtīgais lugas materiāls, rūpīgais režisora atbalsts un analīze darbā pie lomas iemiesošanas, taču liela nozīme bija arī aktrises centieniem atrast papildinājumu sava varoņa biogrāfijai dzīvē, bagātināt to ar personīgiem vērojumiem. Kad Anna Kovaļova saņēma uzdevumu strādāt pie šīs lomas,

viņa steidzās atrast sava varoņa prototipu, kuram, kā aktrise bija pārliecināta, vajadzēja eksistēt. Viņa devās uz rūpnīcu, lai sastaptos ar to vaigu vaigā. Pie darba galdiem rosījās pusaudži. Viņu vidū tūlīt dūrās acīs kāds zēns, kas pretēji atsaucīgajiem, jautri smaidošajiem biedriem nepievērsa māksliniecei ne mazāko uzmanību. Viņš viss bija iegrimis darbā. Vienīgais, ko šis zēns redzēja, bija apstrādājamā detaļa un virpa. Bet taisni ar šo mazo darba cilvēku aktrisei visvairāk gribējās iepazīties. Viņa to uzrunāja, un, kad zēns pacēla galvu, māksliniece ieraudzīja gudras, dzidras un vērīgas acis, kas runāja pārliecinošāk par zēna aprauto, neveiklo atbildi.

Tā radās lomas kodols, ko aktrise ietvēra savā tēlojumā. Klusais Mazulis spēja būt satraukts līdz asarām, aizkustinoši lepns un pat komisks savā pārliecībā, ka ir spējīgs vai kalnus gāzt. Viņš dziļi pārdzīvoja savas veiksmes un neveiksmes, dažkārt noslēdzās sevī, iegrimis domās, bet par visu spilgtāks bija mākslinieces radītā Mazuļa smaids — gaišs, sirsnīgs, paļāvīgs, kas atplauka tajos tēla dzīves brīžos, kad mazais varonis redzēja savu ilgu piepildījumu.

Izrādē «Tēvu jaunība» (B. Gorbatova stāsta dramatizējums) Anna Kovaļova tēloja Jefimčiku. Salīdzinājumā ar Mazuli šim viņas varonim bija daudz neizlīdzinātāks raksturs, arī no atturības tajā nebija ne vēsts. Taču viņš bija drosmīgs un dedzīgs, cenšoties kļūt par īstu pagrīdnieku un aģitatoru. Radot šo tēlu, aktrise gāja citu ceļu. Šoreiz viņa meklēja Jefimčika rakstura atrisinājumu lugas sociālās vides analīzē. Jefimčiku audzina revolūcija un pilsoņu karš, lieli notikumi, nepārtrauktas pārmaiņas apkārtējā dzīvē. Zēns dziļi izjūt savu pieaugušo draugu — strādnieku cīņas taisnīgumu un arī varonības romantiku, kas saistīta ar šo cīņu. Tāpēc aktrise gribēja parādīt sava mazā varoņa lielo tieksmi kļūt tādam pašam, kāds ir Jefimčika tēvs. Aktrise gribēja, lai skatītāji izjūt zēna kvēlo vēlēšanos kaut mazliet līdzināties vislielākajam ideālam — revolūcijas vadonim Ļeņinam. Cenšoties piepildīt šo savu sapni, Jefimčiks ar vislielāko aizrautību centās darīt katru, pat vissīkāko darbu, kas varētu viņu tuvināt sapnim: pašaizliedzīgi līmēja uzsaukumus, meklēja mūzikas instrumentus pirmajai jaunatnes komūnai, atsaucās katram vecāko biedru aicinājumam. Kovaļovas radītajam Jefimčikam nekas nebija neiespējams. Tomēr zēns neuzvedās bravūrīgi vai pašpārliecināti. Viss, ko Jefimčiks darīja, nāca no sirds, citādi viņš nemaz nevarēja rīkoties. Viņa gatavībā ziedot savu dzīvi lieliem un skaistiem uzdevumiem, centienos būt vajadzīgam citiem cilvēkiem bija patiesa varonība.

Mazais francūzis Gavrošs Viktora Igo romāna «Nožēlojamie»

A. Kovaļova Jefimčika lomā B. Gorbatova lugā «Tēvu jaunība» 1945. gadā

dramatizējumā ir garīgi tuvs Jefimčikam. Dramaturģiskā materiāla ziņā Gavroša loma ir vēl spilgtāka, tēlā savijas gan komisms, gan dziļš dramatisms.

Tēlojot šo bezbēdīgo, bet varonīgo puiku, Anna Kovaļova gāja citu ceļu. Vai šī zēna likteņa stāsts ir jāparāda kā vienreizējs, neparasts gadījums? — domāja aktrise. Šādu Gavrošu taču ir daudz, tos var sastapt visur. Viņi it kā simbolistiski ietver sevī tautas mūžīgo nemieru un jaunību. Tāpēc šajā tēlā ir jāmeklē tieši tās īpašības, kas viņu padara radniecīgu mūsu šodienas jaunajai paaudzei.

Kādu dienu, kad darbs pie Gavroša lomas jau ritēja pilnā spēkā un fantāzijā jau iztēlojās mazā varoņa biogrāfijas atsevišķas detaļas, Anna Kovaļova Rīgas stacijā uz perona ievēroja kādu deviņus desmit gadus vecu zēnu. Viņš stingri turēja pie rokas savu mazo māsiņu. Bērni bija vieni, bez pieaugušajiem. Aktrisi ļoti interesēja zēna patstāvīgā, nopietnā izturēšanās. Kad pienāca vilciens, viņa sekoja mazajiem pasa-

A. Kovaļova Gavroša lomā V. Igo romāna «Nožēlojamie» dramatizējumā 1958. gadā

žieriem vagonā. Brālis rūpīgi nosēdināja meiteni pie loga, aizsēja atraisījušās zābaciņa auklas, ielika mazajai rokās ābolu.

Vai taisni no šādas ikdienišķas uzmanības un pašaizliedzības pamazām neizaug īsta varonība? Šodien zēns auklē savu māsiņu, bet rīt pienākuma apziņa liks viņam iejaukties dzīvē, lai aizstāvētu ģimeni, biedrus, dzimteni. Viņš nespēs kļūt par vienaldzīgu pašlabuma meklētāju.

Pārdomas, kas aktrisei izraisījās pēc tikšanās ar šo mazo zēnu, uzvedināja viņu uz pareizā ceļa Gavroša lomas traktējumā.

Kovaļovas Gavrošs nicināja briesmas, bet šī īpašība, kas bija galvenā viņa raksturā, izauga no pienākuma apziņas. Gavrošs bija labsirdīgs un ar visu sirdi pieķērās cilvēkiem, viņš mācēja būt uzticīgs biedriem un nežēlot savus spēkus. Tāpēc, kad bija jādara kaut kas citu labā, viņam nenāca ne prātā domāt par šķēršļiem un grūtībām. Savu-

kārt gandarījums par izpildīto pienākumu darīja viņu līksmu un dzīvesprieciīgu, bet dzīvesprieks lika aizmirst, ka viņam pašam var draudēt briesmas. Gavroša izturēšanās dažkārt bija izaicinoša, jo ielas zēnam bieži vien, aizstāvot savas cilvēka tiesības, jāprot atbildēt uzbrukumam ar pretuzbrukumu.

Lūk, starp kokiem parādās mazs skrandainis. Svārki ir pārāk lieli viņa šaurajiem pleciem, cepure krīt uz acīm. Taču nodriskātais apģērbs viņu neuztrauc, taisni otrādi — šajās skrandās viņš jūtas brīvs un neatkarīgs. Rokas kabatās sabāzis, dungojot dziesmiņu, lepni soļo Parīzes bulvāros un ielās neatzītais saimnieks. Taču viņā izjūtama arī bērnišķīga vienkāršība un pat vientiesība — Gavrošs labprāt parotaļātos, padraiskotos. Bet pēkšņi zēns kļūst modrs. Viņš uzmanīgi vēro pretimnācējus, dodot katram zibenīgu novērtējumu. Nemaldīgi viņš pazīst ienaidnieku. Šoreiz tas ir pārģērbies policijas inspektors — Žavērs. Nekavējoties Kovaļovas Gavrošs aizmirst visu pārējo. Tagad viņam ir tikai viens uzdevums — noslēpties, kļūt neredzamam un nemanāmam, lai varētu izsekot, ko šis varas kalps grib darīt. Mazajā sejā, kas brīžiem pazib aiz kādas statujas vai postamenta, rotājas zobgalīgs smaids, draiskulīgs izaicinājums: tu esi liels, stiprs, tavās rokās vara, bet es tevis nedrusciņ nebaidos, — ne vienreiz vien es esmu tevi jau apmuļķojis, izjokošu vēl.

Pēdējā izrādes ainā redzam barikādes. Parīzes vienkāršā tauta ir sacēlusies, un līdz ar citiem uz barikādēm atrodas arī Gavrošs. Viņš cīnās par savu pilsētu un tās ielām, cīnās par savām tiesībām brīvi staigāt un dzīvot zem saules.

Apšaudīšanās burzmā Kovaļovas Gavrošs ne mirkli nezaudē galvu, bet parādās tieši tur, kur visvairāk vajadzīga viņa mazo roku palīdzība un veiklība. Vienkārši, bez patosa, viņš atbalsta ievainotu cīnītāju, pasniedz tam ūdens trauku, zem ienaidnieka šāviņu krusas dodas uzlasīt patronas. Un atkal mēs dzirdam viņu dungojam jautro dziesmiņu, it kā tas viss viņam nesagādātu nekādu rūpju un grūtību.

Bet skatītājs izjūt Gavroša rīcības nozīmīgumu, lielumu. No sīkā, ierastā viņš ir nonācis līdz īstai varonībai. Beidzot mazās dvēseles siltums un pašaizliedzība atradusi savu īsto izpausmi.

Tikpat viegli un rotaļīgi kā parkā palaidņojoties, Gavrošs dodas izpildīt savu pēdējo pienākumu. To veicot, viņu notriec ienaidnieka lode, bet Parīzes zēna iemīļotā dziesmiņa it kā turpina dzīvot.

No šiem zēnu personāžiem uz otru lielu Annas Kovaļovas radīto lomu grupu — «skuķēniem» it kā tiltu pārmet Smeraldina Goldoni komēdijā «Divu kungu kalps».

A. Kovaļova Smeraldinas lomā K. Goldoni komēdijā «Divu kungu kalps» 1947. gadā

Pati aktrise nosauc savu Smeraldinu par «puiku brunčos». Kādēļ viņa izvēlējās tādu apzīmējumu? Tādēļ, ka gribēja parādīt mazo kalponīti kā lietišķu savas dzīves izkārtotāju, kas paļaujas tikai uz pašas spēkiem, pašas apķērību un uzņēmību. Tikai tāda Smeraldina var iekarot laimi — apprecēt iemīļoto Trufaldino. Kovaļovas Smeraldina, acīm redzot, pat nepieļauj domu, ka viņa varētu atsacīties no sava izredzētā, lai kādi apstākļi stātos viņu ceļā. Vēl vairāk — savā sajūsmā par brašo, jautro Trufaldino arī Smeraldina cenšas kļūt tam līdzīga — gan pārdrošos jokos, gan trakulīgā rīcībā. Tāpēc meitene it kā pārvēršas par sava iemīļotā dubultnieku — jaunu meiču ar zēniskām izdarībām.

Annas Kovaļovas repertuārā ir arī īsti meitenīgas varones. Skolniece Katja V. Rozova lugā «Laimīgu ceļu!» izrādes sākumā šķiet kautrīga, neveikla, nobijusies meitenīte, kas, no laukiem iebraukusi, nespēj orientēties lielās pilsētas trauksmainajā ritumā. Taču skatītājam pietiek

A. Kovaļova Katjas lomā V. Ļozova lugā «Laimigu ceļu!» 1955. gadā

ielūkoties Katjas — Kovaļovas acīs, lai saprastu, ka viņas izjūtas nav tik vienkāršas. Šajās acīs nav vis bailes, bet gan gaišs prieks par iespēju iepazīt jauno, nezināmo, ko sola lielās pilsētas bagātā dzīve. Šajās acīs staro silta sirds un skaistas domas, kas liek aizmirst necilo ārieni.

Katju ar citiem mākslinieces skatuves tēliem vieno tieksme uzupurēties, darīt citiem cilvēkiem tikai labu. Tieši šī īpašība nosaka izrādē viņas izturēšanos pret bērnības draugu Alekseju. Viņa ar visiem spēkiem cenšas tam palīdzēt, tai pašā laikā izjūtot sirdī mostamies pirmo — pusbērnišķīgo mīlestību.

V. Gubareva un A. Uspenska lugā «Greizo spoguļu karaļvalsts» Anna Kovaļova tēloja Aļo. Kas bija īpatnējs šajā tēlā? No vienas puses, Aļo bija drošsirdīga meitene, kas pārvarēja visdažādākās grūtības un briesmas, lai palīdzētu nelaimē nonākušajam Guardam. Viss pārdzīvotais nepārtraukti veidoja viņas raksturu. Cīņa par Guarda izglābšanu vienlaicīgi bija arī cīņa par Aļo rakstura izaugsmi — atbrīvošanās no egoisma mīkstčaulības, nevīžības.

Bet tai pašā laikā Aļo nebija meitene kā visas. Viņa bija «īpaša», jo dzīvoja nevis īstenībā, bet izkāpa no spoguļa, kurā raudzījās lugas

varone Oļa. Aļo nedzīvoja patstāvīgu dzīvi, viņa nepārtraukti atdarināja sava prototipa žestus, kustības, rīcību un pat domas. Tādēļ aktrisei vajadzēja savā tēlojumā ietvert otras aktrises atveidotā tēla rakstura atspoguļojumu.

Tēlojuma ārējā forma šoreiz prasīja sevišķi daudz uzmanības. Lai saskaņotu Aļo un Oļas lomu tēlotāju — Annas Kovaļovas un Viktorijas Toporkovas darbību uz skatuves, palīgā vajadzēja ņemt pat papildu «režisoru» — spoguli. Tas parādīja katru atšķirību aktrišu uzvedībā, nesaudzīgi lika Annai Kovaļovai atsacīties no savām šķietami neatņemamajām izturēšanās veida īpatnībām un pilnīgi saplūst ar citu cilvēku.

Anna Kovaļova panāca vienādu kustību ritmu ar savu partneri, Aļo varēja vienlaicīgi ar Oļu pakārt cepuri, pagriezties, atsēsties un izturēties uz mata tāpat kā viņas līdziniece pat tad, kad abas atradās nevis blakus, bet dažādās uz skatuves attēlotajās istabās.

Izrādē radās divas varones, kas kā ūdens piles līdzinājās viena otrai, kas pārdzīvoja vienādu rakstura izaugsmi un plecu pie pleca sasniedza iecerēto mērķi.

Kad izrādes finālā divas meitenes brūnās skolnieku kleitiņās pamāja viena otrai ar roku, pasmaidīja, bet pēc tam sadrūma un notrauca ar delnu asariņu no vaiga, skatītājiem kļuva žēl, ka nevar aizkavēt meiteņu šķiršanos.

Skatītāju atmiņā palicis arī Annas Kovaļovas radītais Emijas tēls Č. Dikensa romāna «Mazā Dorita» dramatizējumā. Ļoti patiesa, kā no senlaiku žanra gleznām izkāpusi, gandrīz vai līdz pēdējai drēbju vīlītei piesūkusies ar tā laika sadzīvi, viņa aizkustinoši, dažkārt ar skumju smaidu, bet dažkārt arī ar asarām stāstīja skatītājiem par nabaga meiteni, kurai ir jāuzaudzina brālis un māsa, jāaptekā un jāiztop kaprīzā, aprobežotā tēva izdomām, uzņemoties uz saviem pleciem lielu atbildības un rūpju nastu.

Jaunajai meitenei bija jābūt vecākai par saviem gadiem, jāatsakās no visa, kas varētu padarīt gaišāku viņas pašas dzīvi. Un tomēr Annas Kovaļovas mazajā Doritā slēpās it kā neizsīkstošs gaišuma avots. Tā bija viņas atsaucība, priecīgā gatavība palīdzēt tuviniekiem un cenšanās būt noderīgai. Nekas nespēja iznīcināt meitenes labsirdību, maigumu, atņemt tai visdārgāko — uzticīgo mīlestību pret Artūru.

Anna Kovaļova savai «skuķēnu» lomu virknei pievienojusi vēl vienu varoni, pie kuras iemiesošanas aktrisei vajadzēja veikt ļoti sarežģītu darbu. Tā bija Baiba Raiņa tautas dziesmā «Pūt, vējiņi!».

Smeraldina un Baiba — var teikt, ka tie ir divi pretpoli Annas Kovaļovas aktieriskajā diapazonā. Attālums starp šīm lomām ir iespaidīgs. Tas ietver gan tādu mūsu jaunās paaudzes pārstāvju tēlus, kuri tikai nupat ieiet dzīvē, cenšoties to izzināt un pareizi novērtēt, gan arī tādus, kuru attīstību nosaka cīņa par savu vietu dzīvē, jūtām, tiesībām uz laimi. Dažādi raksturi, dažādas vecuma pakāpes... Bet ir arī kaut kas kopīgs, kāds akcents, ko šiem tēliem piešķir aktrises daiļrades pamatīpašības. Visas šīs skatuves varones — liriskas vai komiskas, gados pieaugušās vai pusaudzes saglabā sevī kaut ko no «skuķēna», jo Annai Kovaļovai, veidojot šos personāžus, vissvarīgākās tomēr paliek tās īpašības, kas atspoguļo jauno būtņu dedzību un jaunības nemieru, pasaules uztveres tiešumu, ticību visam skaistajam — īpašības, kas ieaužas arī viņas zēnu tēlos.

Kad Anna Kovaļova atceras savu darbu pie Baibas lomas, viņa vispirms paskaidro, ka nav centusies radīt varones tēlu. Arī šajā lomā viņa meklēja to, kas Baibu dara radniecīgu «skuķēniem».

Tāda Raiņa tēla uztvere pirmajā mirklī var izlikties neparasta. Mūsu teātros šai lomai ir izveidojušās jau ļoti noteiktas tradīcijas. Tās nodibinājusi Mirdza Šmithene, turpinājusi Eiženija Kaldovska, Vija Artmane, Rasma Roga. Viņu veidotajos tēlos bija daudz lirikas, bet arī ne mazums dramatisma, kas saistās ar nabaga bārenītes varonīgo izaugsmi un protestu.

Taču jau pirmajā saskarē ar «Pūt, vējiņi!» varoni Baibu Anna Kovaļova saprata, ka viņai darbā pie lomas jābalstās uz savām īpatnējām aktieriskajām īpašībām. Par savas Baibas skatuves tēla atslēgu māksliniece izvēlējās vārdus, ko lugā par viņu saka Uldis: «Skuķe, zibeņace... nodriskātiem lindraciņiem, izspūrušiem matiņiem, dubļainām kājiņām.»

Nevis varoni, bet meiteni bārenīti, «kas sevī neș to dārgāko, kas ļaudīs...», gribēja uz skatuves atspoguļot Anna Kovaļova. Viņas Baiba salīdzinājumā ar citu aktrišu radīto Baibas tēlu bija tuvāka sadzīvei, varbūt pat necilāka pēc savas ārējās izturēšanās un tomēr ne mazāk valdzinoša un iekšēji bagāta.

Pirmajā cēlienā Baiba ne tikai klusi turējās nomaļus, — likās, ka viņa pati noniecina sevi, juzdamās līdzīga «neglītajam pīlēnam». Sava mazā auguma un necilā izskata dēļ viņai gribējās kļūt it kā vēl mazāk manāmai. Skatītājs redzēja, ka tā tiešām ir bārenīte, kurai līdz šim visi tikai pāri darījuši, un meitenei pat prātā nenāk, ka kādreiz varētu būt arī citādi.

Bet viņas attieksmēs pret citiem, klusajos, labvēlīgajos skatienos, ko

A. Kovaļova Baibas lomā J. Raiņa lugā «Pūt, vējiņi!» 1949. gadā

viņa uzmeta līksmajām līgavaiņu gaidītājām — Zanei un Andai, Baibas nesavtīgajā centībā atbrīvot tās no lieka soļa maltuvē pavērās ieskats meitenes sirdī, kur mirdzēja patiess skaistums.

Nebija nemaz tik viegli uztvert Raiņa varones Baibas iekšējo pasauli. Sākumā aktrise pārāk ātri atklāja savu pieķeršanos Uldim. Ainā, kur Uldis norauj Baibai lakatiņu, viņas Baiba palaida brīvē visas savas jūtas, nesavtīgās sāpēs izpaužot savu apvainojumu. Šādi veidojot tēlu, lugas finmāla ainās tas bija daudz bālāks nekā sākumā, jo viss jau bija izteikts, izraudāts. Pamazām māksliniece saprata, ka Baibas būtībai ir raksturīga daudz lielāka atturība. Savas dziļās, bagātās jūtas viņa glabā aiz atslēgu atslēgām. Viņas mīlestība pret Uldi tikai brīžam atplaiksnī kā saules stari gar mākoņa maliņu, lai atkal tikpat ātri aizklātos. Un tāpēc Kovaļovas Baiba pēc pirmās sastapšanās ar Uldi, straujo

daugavieti, kas šaurajā maltuvē it kā ienesa pavisam citas dzīves elpu, rūpīgi slēpa savu saviļņojumu citu acīm.

Annas Kovaļovas Baiba labi raksturoja aktrises savdabīgo pieeju katram tēlam, viņas meklējumus teātra darbā, vēlreiz parādīja viņas prasmi daudzpusīgi izmantot savas radošās iespējas.

Aktrises ampluā ietver sevī vēl vienu atzarojumu. Katra jaunatnes teātra repertuārā svarīgu vietu ieņem arī pasaka, kas aizved skatītāju fantastikas pasaulē. Arī šī žanra repertuārā māksliniece tēlojusi daudzas lomas — zvērus, rotaļlietas, izdomu tēlus.

Veikla, lokana, ar kuplu astīti un spicām austiņām uz skatuves parādās Lapsa A. Švarca lugā «Sarkangalvīte». Šāda loma prasa gan spilgtu formu, gan arī noteiktu vietu reālajā pasaulē. Lapsas vienmēr sarauktais purniņš centās visu izošņāt. Mīkstās, zaglīgās kustības, glaimīgais smaids lika mazajiem skatītājiem nemaldīgi nojaust skaistajā zvērā alkatīgu plēsoņu, līdzīgu varaskāram un divkosīgam cilvēkam, kurš ar viltu cenšas kļūt par meža saimnieku.

Citā izrādē — V. Korostiļova «Lellē Nellē» aktrise tēloja celuloīda lelli. Jā, tiešām lelli, tādu, kādas desmitiem raugās no veikalu skatlogiem. Un izrādē to sauca par Profesoru. Viss šai lellei bija it kā uz diedziņiem pakārts — rokas, kājas, galva un pat... smadzenes. Lelle Profesors pacēla vienu roku, tūlīt arī galvā kaut kas iedarbojās, un, lūk, viņa sāka runāt. Kovaļovas Profesors bija pilns neizmērojama cieņīguma. Viss, ko viņš teica, likās ārkārtīgi nozīmīgs, katra frāze — atklājums, kaut arī īstenībā tika izteiktas visparastākās, vispār zināmās patiesības. Citādi jau arī nevarēja būt, jo Profesora prāts bija mehānisks. Jo pašpārliecinātāka kļuva Kovaļovas lelle Profesors, jo augstprātīgāk tā izturējās pret pārējiem, jo vairāk tā atgādināja aprobežotu cilvēku, kas savā uzpūtīgajā centībā izlikties par autoritāti noved citus strupceļā.

«Puišeļu» un «skuķēnu» tēli dod māksliniecei bagātīgu materiālu raksturlomu tēlojumam. Vēl vairāk ierosinājuma šajā virzienā viņa gūst no bagātīgas izdomas pilnajiem pasaku tēliem, kuri arvien ir pasvītroti raksturīgi un spilgti. Tādā kārtā Annai Kovaļovai paveras darbs uz skatuves vēl vienā jomā — tā sauktajās raksturlomās.

Prātā nāk izrāde — A. Zaka un I. Kuzņecova «Piemaskavas vakari». Tās sākums bija mūzikas pārpilns. Spēlēja harmonikas, atskanēja «častuškas», liriskas dziesmas. Melodijas it kā cīnījās cita ar citu, tāpat kā cīnījās piepilsētas ciemata iedzīvotāji: kā dzīvot — pa vecam vai ar jaunu, īstu attieksmi pret dzīvi — aizrautīgi un interesanti. Starp dažādo dziesmiņu izpildītājiem atmiņā it sevišķi palika viens tēls, kas

G. Zemgals. Maskas F. Kūna satiriskai komēdijai «Nibelungu kredīts»

A. Kovaļova Lapsas lomā A. Svarca lugā «Sarkangalvīte» 1949. gadā

lomu sarakstā bija apzīmēts kā «Pirmā meitene». Izrādē viņa parādījās īsu brīdi. Taču skatītājs nevarēja palikt vienaldzīgs, ieraudzījis šo jauno būtni ar sīki sprogotajiem matiem, kas bija sasukāti uz pieres. Ar svētlaimīgu izteiksmi viņa vilka savu dziedājumu par «iecerēto puisi», par katru cenu centās izskatīties līdzīga savām pieaugušajām draudzenēm, kuras lepni pastaigājās pielūdzēju pavadībā. Tā bija niecīga bezteksta lomiņa, bet Kovaļova no tās izveidoja raksturu. Šī meitene bija īsts mietpilsonības palieku iemiesojums.

Uzvedumā «Kosmiskais Romka» Anna Kovaļova ar lieliem panākumiem tēlo titullomu. Taču pirms tam viņa piedalījās izrādē, atveidojot kādu citu personāžu — komisku vecenīti Mariju Karpovnu. Labsirdīga, bet dīvaina tā parādījās skatītājam, ik brīdi pārsteidzot ar oriģinālām izdarībām.

Šajā mānijā visu darīt savādāk, nekā parasts, Anna Kovaļova ietvēra

vecenītes rakstura komisko būtību. Marijas Karpovnas cenšanās būt solīdai nekad neguva piepildījumu, jo tas nemaz neatbilda viņas labsirdīgajai, vienkāršajai dabai. Šīs savas labsirdības dēļ viņa vienmēr nokļuva kaut kādā ķibelē. Kad Marijas Karpovnas krustdēls Romka izmantoja viņas aceņu stiklus teleskopam, kas bija konstruēts no patvāra caurules, vecenīte par katru cenu nolēma šo palaidnību vairs nepiedot. Skatītāji bija liecinieki, ka viņa šajā mirklī sevi iztēlojās par vislielāko cietēju, balss bija gatava turpat vai pārtrūkt aiz žēlabām. Bet pietika viņai tikai tuvāk apskatīt Romkas teleskopu, lai acumirklī aizmirstu visu iepriekšējo un sāktu par šo izgudrojumu interesēties.

Ir parasts jautāt, kādas lomas mākslinieciei ir vismīļākās. Uz jautājumu, vai viņa labprātāk tēlo «puišeļus», «skuķēnus» vai raksturlomas, mākslinieciece atbildēja, ka visas šīs lomas sniedz viņai vienādi lielu daiļrades prieku. Sevišķi liels tas kļūst tad, kad viņa jūt dedzīgā, aizrautīgā skatītāja atsaucību, jūt, ka tas uzmanīgi seko viņas atveidotā personāža pārdzīvojumiem. Uz skatuves tas arvien ir samanāms — vai skatītājs seko katram tēla dzīves mirklim vai paliek vienaldzīgs.

Anna Kovaļova nešķiras no sava skatītāja arī tajās dienās, kad viņai nav izrāžu teātrī. Viņa grib zināt visu par tā dzīvi, tāpēc uzmanīgi novēro bērnu rotaļas, klausās pusaudžu sarunās, raugās jaunajās sejās salīdzinot, pārdomājot, vērtējot.

Par ko tik karsti strīdas šie zēni? Vai viņi pārrunā savus izmēģinājumus ķīmijā vai arī iecerēto ceļojumu? — domā aktrise, apstājoties pie skolas ēkas... Uz soliņa skvērā sēž aizsapņojusies meitenīte — kādā tālā zemē viņa aizklīdusi savās domās?

Aktrisei tas viss interesē. Visur, kur vien Anna Kovaļova paver skatienus, var sastapt tos, kuru dēļ viņa atdod savu dzīvi mākslai. «Mazie kuģīši, kas peld pa dzīves viļņiem savā pirmajā lielajā braucienā, kaut viņi nemaldīgi atrastu savu ostu!» domā mākslinieciece.

Oļģerts Kroders

TIESĪBAS UZ DAUDZVEIDĪBU

Jāņa Zennes trīs lomas

Jebkura aktiera veiksme jāvērtē uzmanīgi — kā pašam mākslinieka, tā arī tiem, kas strādā ar viņu, vispirmām kārtām režisoriem. Citādi var notikt kaut kas līdzīgs tam, ko fizikā mēs dēvējam par anihilāciju: aktiera pozitīvais sniegums saskarē ar šā snieguma paviršu novērtējumu un pāragriem secinājumiem kvalitatīvi pārvēršas, pamazām kļūst par spēku, kas kavē mākslinieka tālāko attīstību.

Kad Liepājas teātra aktieris Jānis Zenne 1955. gadā absolvēja LPSR Valsts konservatorijas Teātra mākslas fakultāti, sevišķi daudz tika slavēts viņa Luka — dīvainais večuks no M. Gorkija lugas «Dibenā». Skatītājus krietni uzjautrināja prātu izkūkojušais tiesnesis dons Gusmans Niekkalbis Bomaršē «Figaro kāzās». Simpātisks, bet bez spilgtākām iezīmēm bija Pavļiks Tučkovs A. Arbuzova «Ķlejojumu gados».

Liepājā Jāņa Zennes pirmā nozīmīgā loma bija A. Ostrovska Šmaga, taču jaunajam mākslinieka vēl pietrūka īstas prasmes un daudzkrāsainības. Ne visai ievērots, savu skatuves mūžu nodzīvoja Janka Ceriņš J. Lūša drāmā «Tā iesākās diena». Pirmie panākumi nāca atkal līdz ar večukiem — tautas gudrības pilno Muļķa Krišiņu (M. Birzes un V. Grēviņa «Visiem rozes dārzā ziedi...») un mūžam rosīgo un sprigano biškopi Pūku (V. Adomēna «Visgrūtākais pasaulē»). Piedevām vēl L. Demētriusas «Trīs paaudžu» iestudējumā rumāņu kapitālisma pēdējā «izlaiduma» pārstāvis Ilija īsti pilnskanīgi sāka darboties tieši pēdējā cēlienā, kad varonis ir jau vecs (diemžēl neviens nepamanīja, ka arī pati autore tikai pēdējā cēlienā dod Ilijas tēlotājam patiešām interesantu un bagātīgu materiālu).

H. Ibsena «Jūras sievietē» Lingstrands gan parādījās savdabīgā

zīmējumā — gļēvi monotona runa un gurds žests uzskatāmi pauda jaunā tēlnieka slimīgo vārgumu un biklumu, tomēr aktiera interesantie meklējumi neparasta rakstura atklāsmei laikam tika uzskatīti par nejaušību; varbūt tāpēc, ka pārējie viņa veidotie jaunieši (Gļebs I. Šemjakina lugā «Neticiet klusumam» un Rodiks A. Arbuzova «Irkutskas stāstā») šai laika posmā izskatījās diezgan pelēcīgi un ievērību neizpelnījās. Tā arvien vairāk nostiprinājās uzskats, ka Zennes aicinājums ir vecīši, ka tikai sirmgalvju lomās viņš var būt «savā elementā».

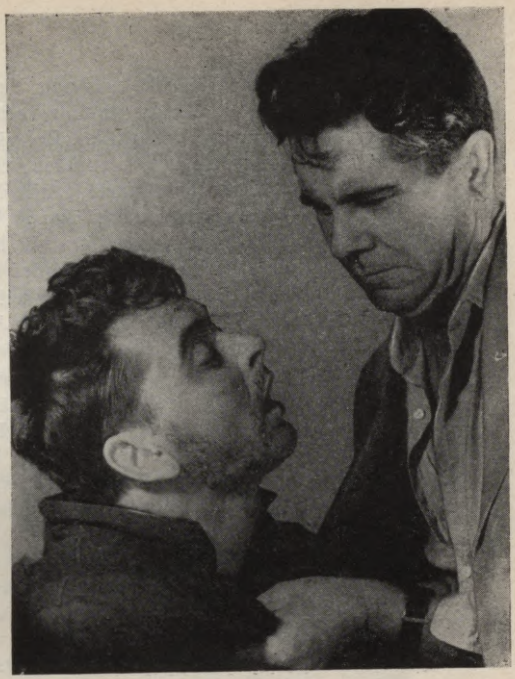
Bet profesors Trembskis J. Jurandota «Savas sievas vīrā» nesagādāja vairs īsta jaunrades prieka ne pašam aktierim, ne skatītājiem. Tēlojumu gan uzslavēja, tas deva mums dažu labu jautru brīdi, taču nespējām tikt vaļā no sajūtas, ka esam šo ņipro profesoru kaut kur jau sastapuši, daudzas intonācijas bija jau agrāk dzirdētas, kustības — jau agrāk redzētas. Arī veidojot Gremio (V. Šekspīra «Spītnieces precībās»), noteicēju varu guva ampluā inerces spēks, rakstura vienreizējo īpatnību nomāca sklerotiskas ģeķības un vecuma nevarības demonstrācija, turklāt bez jebkādas vajadzības — neveiksmīgais precinieks nebūt vēl nav veča gados. Tikai paša aktiera artistiskums un spēles prieks paglāba tēlu no banalitātes.

Kas bija noticis? Aktiera daiļrades piesaistīšana vienai, pie tam visai šaurai un vienpusīgai lomu grupai sāka apdraudēt viņa radošās individualitātes turpmāko veidošanos, radināja pie paviršības. Zenne tomēr ir gados vēl jauns, un vecuma iezīmju apgūšanai viņam nepieciešams īpašs darbs, līdz ar to mazāk laika atliek gremdēties atveidojamā varoņa dvēseles dziļumos. Tādos gadījumos aktieri pamazām pierod iztikt bez šādas iedziļināšanās. Tāpat kā ikviens jauns aktieris, kam jātēlo tikai večuki un kas spiests visai daudz uzmanības veltīt ārējām izdarībām, kuras raksturīgas veciem cilvēkiem, pakāpeniski pierod vispār pie ārišķības. Un pierod vēl pie daudzkārt izmantotu izteiksmes līdzekļu ekspluatācijas, jo cilvēka fizioloģiskais un bioloģiskais «es» ne vien saturā, bet arī savos izpausmes veidos ir daudzkārt nabadzīgāks un ierobežotāks nekā garīgais. Šķiet, Zenne to visu saprata un ar bažām gaidīja jauno sezonu, klusībā cerēdams, ka vismaz uz kādu laiku liktenis pasargās viņu no vectētiņiem.

Elmāra Ansona komēdijas «Rīgas zēna mīlestība» personu sarakstā rodams kāds Jēkabs Paģirts, dzērājs un alkoholiķis, taču vīrs pašos spēka gados.

Šī loma laimīgā kārtā tika Zennem, un šoreiz viņš visus iepriecināja ar sava talanta jaunām un neredzētām krāsām.

Jānis Zenne prot atrast un krasi iezīmēt kādu īpašību, emociju vai



J. Zenne Jēkaba Paģirta lomā E. Ansona lugā «Rigas zēna mīlestība» 1961. gadā

vēlēšanos, kas kļūst par galveno skatuves tēlā, par pavedienu, uz kura mērķtiecīgi virknējas visas atsevišķās rakstura detaļas un izdarības. Jēkaba Paģirta tēla pamats ir griezīga neapmierinātība pašam ar sevi, nemitīgas, bet veltas un tāpēc arvien izmisīgākas pūles pārvarēt savu tieksmi uz stipriem dzērieniem. Šķietamā vienaldzība pret visu, kas notiek plašajā pasaulē, un ciniska humora pilnie dzērāja paradoksi ir tikai maska, lai slēptu savu kaunu. Tāpat uzspēlēta ir neticība cilvēka nesavtībai un augstākiem centieniem — tā izaug no bailēm ieraudzīt pašam sevi sliktāku par pārējiem, ieraudzīt sevi visā nežēlīgajā īstumā. Jau pirmajā uznācienā redzams, ka Jēkabs ir šo pretrunu varā. Bārdas rugājiem apaudzis, noskrandis un viss it kā saburzīts, viņš, iešķībi blenzdams, vēro jauno traktoristu Aini, kas patlaban pusdieno. Vīru moka nost paģiras, bet vienam «lāpīties» nav

patīkami, jo, kā vēlāk izsakās pats Paģirts, «cilvēks nespēj dzert vienatnē». Un te pie ēdnīcas galdiņa varbūt sēž krietns pudeles brālis — derētu ar viņu tuvāk iepazīties. Bet vienlaikus Jēkaba skatienā samanām arī gluži pretējas domas: kāds velns mani dīdīja vakar atkal piesūkties? Uz kolhozu atbraucis jauns cilvēks, un te nu es stāvu viņa priekšā — «īsts kroga mērkaķis»... liels prieks viņam būs ar tādu iepazīties... kaut jel vienreiz tas viss beigtos! Protams, paģiru refleksi ņem virsroku. Asā kā neskūtās bārdas rugāji, čērkstošā un aizsmakušā balsī — kādā Zenne nekad agrāk nebija runājis — Jēkabs Paģirts, kuru, izrādās, visi sauc vienkārši par Ješku, sāk iepazīšanos. Ļenganā plenča gaitā viņš tuvojas galdiņam, pie kura apsēdies Ainis.

Vārds pa vārdam — un Ješka beidzot nonācis pie mērķa: no savas pusdzertās pudeles piepildījis divas glāzes, vienu no tām viņš piedāvā sarunu biedram. Bet Ainis atsakās: «Es nedzeru.» Atraidītā iemetēja izbrīna pilnais skatiens tiecas dziļāk ielūkoties šai cilvēkā, kurš arī bez degvīna jūtas labi, kuram darbs sagādā pietiekami daudz prieka. Šis cilvēks pavedinājis Ješku uz pārdomām, un tās uzvanda viņa slēpto nemieru: «Domā — neredzu savu postu? Teoriju es zinu. Teorētiski dzīvi redzu kā vienu taisnu svītru, praktiski aiziet līkloču... Dažreiz naktīs pamostos no saucieniem. Pasaule ir mani saukusi par savu mazo brāli. Mazais brāl, uzvari sevi, šķīsties. Bet iekšas neklausa pavēlēm.» Ainis, gribēdams jaunajam paziņam palīdzēt viņa cīņā pret kārdinājumu, paņem no galda pudeli: «Dod, es sasitīšu!» Šai vietā lugas eksemplārā lasāma autora remarka «Jēkabs noslēpj pudeli». Bet aktierim Zennem tas ir par maz, viņš veido šo ainu asā kontrastā ar Ješkas pašpārmetumiem. Eksplozīvi atkal pamostas alkoholiķa kāre, dzērājiem raksturīgās bailes, ka nepietiks, ka pēkšņi nebūs vairs dzeramā. Ar negaidītu strauju ķērienu, acīm gandrīz naidā iedzirkstoties, Ješka izrauj pudeli Ainim no rokām. Vēl otrreiz šai ainā atkārtojas līdzīga situācija — kad ēdnīcas vadītāja Mirdza izvelk pudeli Jēkabam Paģirtam no kabatas un izlej. Sakampis tukšo trauku un piespiedis to pie krūtīm, Ješka vientulīgi rēgojas uz kolhoza parka estrādes un, satraukti acis apkārt šaudīdams, it kā gaida no kaut kurienes palīdzību savās lielajās bēdās. Liekas, ka tūliņ viņš sāks raudāt. Notikušo Ješka izjūt kā neiedomājami cietsirdīgu pārestību, visa viņa būtne pauž tādu bezgalīgu satriektību un izmisumu, ka šai brīdī viņš varētu kļūt par traģisku figūru, ja nebūtu reizē tik nožēlojams un nepievilcīgi gļēvs. Tas, kuru mēs redzam, nav vairs «homo sapiens», radības pavēlnieks, tas ir savas vājības garīgi sakropļots, nicināms vergs. Te aktieris pratis pacelties līdz vispārinājumam, kas katrā no mums izraisa pārdomas — dzeršana nebūt nav vienīgā

postošā kaislība, pret kuras varu cilvēkam jāgrib un jāvar cīnīties, ja viņš tiešām vēlas būt cilvēka vārda cienīgs.

Trešajā ainā Jēkabu redzam gluži «skaidru», jo tuvākajā apkaimē «šņabi vairs nekur nevar dabūt». Arī šeit Zennem izdevies atsegt tēla otro plānu. Kaut Ješka rādās esam sabozies un pikts, tomēr manām, ka sirds dziļumos tas ir pat apmierināts, ka nekas viņu šobrīd nekārdina. Taču priecāties vēl par agru — no «zaļā pūķa» nagiem atbrīvoties nav nemaz tik viegli. Šņabis, saprotams, tiek atkal sagādāts, bet — cik savādi! — reibumā Ješka vairs neatrod tādu prieku un labsajūtu kā agrāk. Gribot negribot jāatceras īsais atelpas brīdis, kad dzeramais neatradās pa rokai. Tas tomēr bija patīkami, kad galvā valdīja skaidrība un pasaule nedubultojās. Un jaunas šaubas nedod Ješkam mieru, atmiņā pavīd ainas no laikiem, kad nekādiem ļauniem spēkiem nebija pār viņu varas, kad viņš lasīja labas grāmatas un meta ēdnīcas ģipša gulbī piecpadsmit kapeikas par limonādi, viņš atceras pat pantiņu no Brigaderes «Sprīdīša» (tā ir paša aktiera atrasta detaļa, tāpat kā šie zemteksti, kas krietni vien padziļinājuši un atdzīvinājuši dramaturga doto vielu).

Rakstura attīstība tuvojas kulminācijai. Mazliet nosnaudies un atģidies, Jēkabs paģiru depresijā pēkšņi nolemj, ka ir nodzīvojies jau pārāk tālu, ka tikai krass pagrieziens var viņu glābt no galīgas pazušanas. Jāveic kaut kas līdzīgs varoņdarbam, lai uzreiz, vienā rāvienā pierādītu pats sev un citiem: vēl es spēju būt cilvēks. Pierādīt to pakāpeniski, dienu no dienas krietni strādājot un godīgi dzīvojot, Ješkam nav vairs pa spēkam. To viņš apzinās. Aktiera tēlojums šeit raisās satrauktos, nevienmērīgos ritmos, nepārtraukti kāpinātā tempā. Vēl īsti neizgulētā skurbuļa apmiglotajām smadzenēm šķiet, ka tieši šai acumirklī izšķiras Jēkaba Paģirta «būt vai nebūt». Ja šai pašā brīdī uz karstām pēdām neizdosies veikt iecerēto, viss pagalam, jo pēcāk būs jau par vēlu. Kā slazdā iekritis zvērēns Ješka svaidās pa skatuvi, meklēdams glābiņu. Ieraudzījis Aini, viņš drāžas pie tā: «Uztici līdz vakaram savu traktoru. Pierādīšu... ka nemaz tik sapuvis neesmu.» Pats par sevi saprotams, ka Ainis sava traktora stūri iereibušajam paziņam neuztic. Un tad Ješka, acis aizmiedzis, metas stāvus atvarā — patvarīgi iesēžas Aiņa traktorā. Taču paredzētais varoņdarbs neizdodas, kā jau to varēja gaidīt, brauciens beidzas upē... Pavisam pārvērties uzskrien nelaimīgais pārdrošnieks; mēs redzam nāves baiļu satriektu cilvēku, kam katra kustība, katra balss skaņa pauž tikai vienu vienīgu vēlēšanos — satvert roku, kas paglābtu viņu no bojā ejas, jo pašam vairs neizķepuroties... Izmisums un kaisla dzīvotgriba, dziļa savas

nevērtības apziņa un dedzīgs lūgums pēc palīdzības sajaucas izsaucienā: «Sūti mani uz dzērāju kursiem!» Tie ir komiski vārdi, tomēr skatītāju zālē neviens šai brīdī nesmejas.

Sestajā ainā Jēkabs atgriezies no «dzērāju kursiem», t. i., no slimnīcas, kur ārstē alkoholiķus. Ar patiku vērojam, ka Zenne nepavisam necenšas mums rādīt jau tā pārāk daudz redzēto «pāraudzināto grēcinieku», kas it kā no jauna piedzimis, lepni paceltu galvu un nedzēšamu optimistisku smaidu uz lūpām svinīgi kājo pa skatuves dēļiem. Kaut arī viņa izturēšanos pirmām kārtām nosaka cieša apņemšanās nekad vairs nepadoties kārdinājumam, taču brīžiem Ješku vēl moca slepena kāre iedzert kādu malciņu, pārņem kauns par vecajiem nedarbiem, nomāc bailes, ka neizdosies noturēties. Viņš nebūt vēl nejūtas laimīgs, bet visiem spēkiem nikni turpina cīņu pats ar sevi, lai kādreiz tomēr tāds justos. Tāpēc kolhoza svētkos Paģirts vēl turas savrup. Tāpēc ar tādām dusmām viņš izsit pastniekam no rokas degvīna glāzīti. Un tikai pašās ainas beigās, kad Broņa viņu aicina uz dāmu valsi, Jēkabs Paģirts noskurinās, it kā šaubas aizsviezdams, saslejas un, atcerējies laikus, kad viņš prata būt arī kavalieris, līksmi iejaucas dejotāju virpulī. Ar katru tūri viņš kļūst kustīgāks un iznesīgāks. Un kāpēc gan ne? Dzīve taču ir jauka.

*

Jāņa Zennes Spricis Uztups savā ārējā parādībā apbrīnojami atbilst tam priekšstatam, kādu, izlasījuši Zigmunda Skujiņa romānu «Kolumba mazdēli», gūstam par šo puisieti ar priekšlaicīgi novecojuša zīdaiņa seju. Pie tam aktiera grims ir pavisam vienkāršs: ļoti gaišs pamattonis («Mīkstie vaigi pūpēdiski bāli,» kā teikts romānā), mati sasukāti uz priekšu — tas dara pieri šauru un zemu, zodu un vaigu kaulus sedz moderna bārdas strēmelīte. Nav ne lieka deguna, ne deformētu ausu, ne pārsteidzošas parūkas. Visu izšķir Zennes prasme dot tēlam vajadzīgo sejas izteiksmi — tā vislabāk liecina par aktiera spējām pārvērsties ne vien ārēji, bet arī iekšēji sakausēt izrādes laikā savu cilvēcisko īpatnību ar atveidojamā varoņa dzīves uztveri, darbības ritmiem, ar visu viņa garīgo pasauli. Šāda iekšēja pārtapšana lielā mērā palīdzējusi apgūt arī Spriča savdabīgo runas veidu un ļodzīgo gaitu. Šīs iezīmes aizgūtas no pilsētu ielās dažkārt sastopamajiem slīmestiem, kurus dēvē gan par stilīgajiem, gan par bulvāru slīpētājiem, gan par vienaldzīgajiem. Tomēr aktieri neaizrauj burtiska imitācija, ar lielu gaumi viņš raksturīgo intonāciju un žestu tikai viegli ieskicē, nekur nenonākdams līdz klajam naturālismam, jo nepavisam nevēlas kļūt uzbāzīgs, nevēlas

J. Zenne Spriča Uztupa lomā Z. Skujiņa romāna «Kolumba mazdēli» dramatizējumā 1962. gadā

ar Spriča ekstravagancēm lieki smīdināt skatītājus un novērst viņu uzmanību no izrādes galvenās līnijas. Kā nekā šādi dienaszagļi ir tikai blakus personas, sīki un nožēlojami pretstati Uģim, Kazim-Nazim, Lipstam un citiem jauniešiem — jaunās dzīves celtniekiem.

To visu ievērodams un apzināti likdams turēties savam Spricim it kā iesānis, Zenne tomēr pratis saglabāt sava tēla veidojumā katram mākslas darbam vajadzīgo spilgtumu un nozīmīgumu. Tā kā romāna skatuves variantā Spriča Uztupa darbības joma kļuvusi gaužām šaura un fragmentāra, jāatzīst, ka aktieris sekmīgi ticis galā ar patiešām grūtu uzdevumu.

Liepājas teātra izrādē Spricis ir hameleons, kurš, savu krāsu it kā mainīdams, to tomēr neizmaina — jo viņam būtībā nav nekā, ko mainīt. Cilvēks, kurš acumirklī pielāgojas jebkurai situācijai vai sarunu biedram, tanī pašā laikā nekad un nekur nezaudēdams ar gurdu vienaldzību un piparbodnieka lietišķību jauktu pārākuma apziņu, kas tomēr it kā nepieder viņam pašam, bet apņem jaunekli kā patapināts mētelis.

Viņam nav ne savu domu, ne jūtu, ne gribas, ne principu, viņš pārtiek no uzskatiem, kas pa ausu galam sadzirdēti restorānu un modes ateljē nostūros, no domu graudiem, kas izlasīti romānos un palikuši pussaprasti.

Izrādes gaitā šis dīkdienis vairākkārt stājas ceļā Lipstam Tilcēnam, iznirdams no skatuves krēslas kā mazs Mefistofelēns — tiešām, gandrīz pēc katras šādas sastapšanās Lipsts ieķeļas lielākās vai mazākās nepatikšanās, kaut arī Spricis allaž viņam atgādina: es taču esmu tavs sargeņģelis. Un gods godam — Mefistofelēns viscaur noturas savā dzīvi izbaudījuša un radības noslēpumu izzinājuša filozofa un samanīga biznesmeņa pozā, — gan ar elegantu un ievingrinātu kustību «smeļot gāzi» tukšās piena pudelēs, lai no lētticīgajiem ļautiņiem izmānītās pudeles pēcāk pārdotu, gan klīstot aukstā ziemas dienā, kad kabatā nav ne kapeikas, vēders tukšs un plikie stilbi zem novalkātās bikšu drānas tā nosaluši, ka, tikai ik pa brītiņam slepus paberzējot vienu gar otru, var tos pasargāt no galīga stinguma. Arī šādā bēdīgā situācijā viņš vēl mēģina lepni atteikties no Lipsta aicinājuma: «Es tev esmu parādā pamatīgas pusdienas,» — kaut skaidri samanāms, cik liela ir Spriča vēlēšanās krietni paēst, — šķiet, ka mēs pat redzam viņu rijam siekalas, kas neviļus saskrējušas mutē.

Tikai pašu pēdējo reizi ar Tilcēnu tiekoties, Uztupam dižošanās vairs lāgā nepadodas. Lipsta nelokāmi noraidošā nostāja pret visām blēdīgajām kombinācijām, viņa acīm redzamā apmierinātība ar interesanto darbu un atrasto vietu dzīvē vēl vairāk nekā no drauga saņemtie tiešie pārmetumi iedragā Spriča stabilo pašapmierinātību. Tikko jaušams nemiers, nedrošība kustībās, balsī, acu skatienā saka mums: kaut kur dziļi zemapziņā Spricis Uztups sācis nojaust savas eksistences niecību un tukšību, sācis nojaust, ka visa viņa dzīve ir bijusi tikai mirāža, pašapmāns. Gluži dabiski, ka viņš cenšas tikt vaļā no šīm pirmajām šaubām. Un, paķēris katrā rokā pa čemodānam, mulsuma pilnā balsī saukdams: «Taksi! Taksi!» — Spricis aizjoņo, it kā gribēdams aizbēgt pats no sevis. Bet tas nekad vēl nevienam nav izdevies...

*

Bertolta Brehta lielkungs Puntila savas meitas izredzēto — atašeju Eino Silaku — dēvē par «siseni frakā». Zennes atveidojumā šis deģenerētais diplomāts tiešām atgādina sīku, pretīgu kukaini ar milzīgu apetīti. Matus abpus pedantiski taisnajam celiņam tik cieši pieglaudis, ka liekas — tos kāds nolaizījis (bet tas ikvienu pārliecina, ka jaunais cilvēks ir tikpat akurāts kā viņa matu sakārtojums!), seju savlaicīgi šķe-

bīgi saldenā un pieglaimīgā, bet nedzīvi stingā smaidā, atašejs kā sisenis, kā trešās šķiras traktiera viesmīlis nemitīgi lēkā ap Puntilu (aktieris te atradis trāpīgu kāju kustību — kaut ko līdzīgu jocīgas dejas slīdošam solim) un aizgūtnēm slavē savas «izcilās» diplomāta spējas. Tikai caur briļļu stikliem brīžiem pazib slēpta iekāre un rijība, kas tomēr nebūt netiecas uz izskatīgo līgavu, bet daudz tālāk — uz nākamā sievastēva vareno mežu. Paputējušais jaunskungs cer iedzīvoties lielā naudā, kad mežs tiks pārdots. Vajadzība, acīm redzot, ir tik spiedīga, ka Eino ir gatavs uz visu, ja tikai viņam tiek Puntilas nauda un manta. Tāpēc, pat dzirdēdams no pirtiņas atskanam savas līgavas Evas kliedzienus un redzēdams to izspūrušu iznākam no turienes kopā ar šoferi Mati, viņš nepavisam nedomā skaisties un uztraukties.

Ar apskaužamu neatlaidību, kā dēle piezīdies Puntilas bagātībai, atašejs savos saderināšanās svētkos varonīgi pūlas neitralizēt ieskurbušā līgavas tēva pazemojošos apvainojumus, lai tikai nevajadzētu apvainoties un aiziet. Viņš izliekas neko nedzirdam, viņš dziras pārvērst visu par joku vai nesvarīgu starpgadījumu, viņš mēģina ievadīt sarunu citā gultnē, pievērst viesu uzmanību savām diplomātiskām pļāpām. Jau nav vairs nekādu šaubu, ka viņu taisās vienkārši izsviest pa durvīm, taču Eino joprojām izmisīgi cenšas pierādīt, ka «visu vēl var vērst par labu». Un tikai pēc Puntilas kliedziena «Vācies ārā!» un pamatīga kājas spēriena pa frakas ļipām atašejs atvadās. Taču, negribīgi aizvelkoties, viņš vēl kā iekaustīts suns lūdzoši palūr atpakaļ — varbūt lielkungs Puntila iežēlosies un neļaus Eino Silakam aiziet.

*

Tā vienas sezonas trīs lomās Jānis Zenne pierādījis, ka viņa aktierisko spēju apjoms sniedzas tālu pāri kāda noteikta ampluā šaurajiem ietvariem. Esam pārliecinājušies, ka aug skatuves mākslinieks, kurš no lomas lomā turpina pilnveidot savu meistarību, meklēt arvien jaunus un iedarbīgus izteiksmes līdzekļus, padziļināt raksturu izpratni un atklāsmi. Tāpēc Jēkaba Paģirta tēls neapsīkst smieklīga krogusbrāļa jokdarībā, bet parādās visā savā daudzšķautnainībā un konsekventā attīstībā. Tāpēc Spricis Uztups nepūlas amizēt skatītāju ar ērmotām asprātībām, bet, ar satīrisku mērķtiecību veidots, izraisa pelnītu nosodījumu. Tāpēc Brehta atašejā nevis uzsvērta viņa patoloģiskā vienaldzība pret sievietēm, bet izcelts parādības sociālais kodols. Tas viss ļauj cerēt, ka arī nākotnē jaunais aktieris neapstāsies savos meklējumos, nerims savā radošā darba trauksmē.

III

Emilija Bērziņa

ATMIŅU SKICE PAR ERNESTU FELDMANI

Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas svinīgajā sēdē, kas bija veltīta Jāņa Endzelīna 75. dzimšanas dienas atcerei, profesors, kura tagad vairs nav mūsu vidū, sacīja: «Jāpasteidzas ar vietu vārdu vākšanu un pierakstīšanu, jo katru dienu nomirst kāds vecs cilvēks un līdz ar viņu aiziet zudumā kāds nepierakstīts vietu vārds.»

Tāpat ir ar skatuves mākslinieku. Aktierim šķiroties no dzīves, allaž pagaist kādas atmiņas par mākslinieku pašu un tā sniegumu.

Aktiera māksla ir laikā un telpā gaistoša. To uztver un iespaidus atmiņā patur skatītājs.

Par aktieri — režisoru, ja viņš nodarbojas arī ar pedagoģiju, kaut ko zina pateikt viņa audzēkņi. Tas mudina mani sakoncentrēt atmiņu, ņemt spalvu rokā un uzrakstīt dažus vārdus par savu skolotāju, aktieri un režisoru Ernestu Feldmani (Tarbejevu).

Vērojot vienu otru cilvēku, dažkārt negribot jāsecina — šis cilvēks varētu būt arī kaut kas cits, darboties citā vidē, veikt citus uzdevumus nekā patlaban izvēlētos! Par Ernestu Feldmani turpretim aizvien gribējies domāt: viņš ir mākslinieks pēc savas pamatstruktūras un īsti var izteikties un atklāties tieši skatuves mākslā.

Ernestam Feldmanim bija aktiera darbam ļoti pateicīga seja, acis, lieliski izkopta mīmika. Sastopot Ernestu Feldmani sabiedrībā vai uz ielas, nekas neliecināja, ka viņš ir aktieris. Nē, viņš bija vienkārši cilvēks ar nepiespiestu, brīvu izturēšanos, labām manierēm, vienmēr piemēroti ģērbies, ar izmeklētu gaumi un eleganci.

Toties teātrī varēja spilgti izjust, ka viņš ir dzimis teātrim. Lugas sagatavošanas periodā uz skatuves viņš bija modrs, aktīvs, absolūti

mobilizēts, radoši noskaņots mākslinieks, kura darbs vienmēr ir sistematizēts, laikā precizēts un uz noteiktu mērķi virzīts.

Ernestu Feldmani viņa gadagājuma un vecāki laika biedri pie mums atceras kā labu aktieri, atjautīgu un apdāvinātu režisoru, bet arī kā garastāvokļa cilvēku, reizēm vieglprāti.

Darba biedri Krievijā, kas pazinuši Feldmani viņa jaunības dienās, pirmām kārtām viņu atminas kā ļoti labu cilvēku un sirsnīgu kolēģi un tikai pēc tam kā talantīgu mākslinieku.

Gados jaunākie laika biedri — Ernesta Feldmaņa audzēkņi dēvē viņu par izcilu pedagogu ar augstu skatuves kultūru, kurš gribējis un pratis savas zināšanas un māku ar izkoptas metodes palīdzību nodot tālāk topošajiem aktieriem.

Ernests Feldmanis ir pirmais latviešu skatuves mākslinieks, kas ilgāku laiku sistemātiski apguvis Konstantina Staņislavska mācības pirmpamatus, un pirmais, kas tos, praksē pārbaudītus un nostiprinātus, nodevis tālāk latviešu padomju teātra audzei.

Konstantins Staņislavskis, kura vārdu 1963. gada 17. janvārī goddevīgi pieminēja skatuves mākslinieki visā pasaulē, ar savu mūža darbu — «sistēmu» (teoriju un metodi) ir radījis aktiera mākslas valodu, nodibinājis likumus un ienesis saskaņu un vienotību valdošajā patvaļā, devis ieguldījumu zinātnē par aktiera mākslu, tās iekšējo un ārējo tehniku, daiļrades procesa norisi.

Daudz vērtīgu atziņu un likumsakarīgu nopamatojumu Konstantins Staņislavskis devis arī režijas mākslai, paplašinādams tās darbības uzdevumus un robežas: režisors — ansambļa saliedētājs un izrādes autors. Novelkot paralēles ar diriģēšanas mākslu šodienas izpratnē, režisors ir līdzīgs diriģentam — suverēnam simfoniskā darba interpretētājam, kas pilnīgi pārvalda orķestri.

Vēl mūsdienās daudzi ir tanīs domās, ka teātrī var spēlēt, «sistēmu» nezinājis.

Konstantins Staņislavskis pats arī ir teicis, ka ģeniālajiem aktieriem sistēma nav domāta, viņiem daudz kas aizsniedzams tiešā intuīcijas ceļā. No tādiem varot pat ņemt un sistēmu «norakstīt». Bet tādu nav daudz.

Var jau arī instrumentu spēlēt, notis nepazīstot, bet ko tāds mūziķis darīs orķestrī, partitūras sarežģīto saturu un diriģenta valodu nesapratis?

«Senais uzskats, ka aktierim uz skatuves vajadzīgs tikai talants un iedvesma, pietiekami izplatīts arī tagad.

1961./62. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. A. Gulbe (Princese Gundega), Z. Rūtiņa (Princese Gundega), A. Liniņš (Māris), T. Āboliņš (Māris) A. Brigaderes pasaku lugā «Princese Gundega un karalis Brusubārda»

1961./62. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. T. Āboliņš (Lipsts Tilcēns), E. Liepiņš (Spricis Uztups), T. Āboliņš (Lipsts Tilcēns), Z. Rūtiņa (Judite), Z. Skujiņa romāna «Kolumba mazdēli» dramatizējumā.
Skats no izrādes «Kolumba mazdēli»

Pamēģiniet teikt aktierim, kas vāji orientējas savā mākslā, ka jūs atzīstat tehniku, — viņi sāks nicīgi kliegt:

— Tātad jūs noliedzat talantu?

Bet ir arī cits uzskats, kas ļoti izplatīts mūsu mākslā, — ka vispirms vajadzīga tehnika, bet, ja runājam par talantu, tad tas, protams, netraucē. [...]

Lai ārkārtēji talanti uzreiz jūt un rada lomu. Viņiem nav rakstītu likumu, viņi paši tos rada. Bet vispārsteidzošākais ir tas, ka tieši no viņiem es nekad neesmu dzirdējis, ka tehnika nav vajadzīga, bet vajadzīgs tikai talants vai gluži otrādi, ka tehnika pirmajā vietā, bet talants otrajā. Pavisam pretēji — jo lielāks mākslinieks, jo vairāk tas interesējas par savas mākslas tehniku.

— Jo lielāks talants, jo vairāk viņš prasa apstrādājuma un tehnikas, — teica man kāds liels mākslinieks. — Kad man rēc un dzied nepareizi ar mazu balstiņu, nav patīkami, bet, ja nepareizi sāktu dziedāt Tamaņo ar savu pērkonam līdzīgo balsi, iespaids būtu briesmīgs.

Tā spriež īstens talants.»[1]

Ar Konstantina Staņislavska sistēmu tikai teorētiski vien iepazīties ir daudz par maz. Tā ir no prakses izaugusi, praksē attīstījusies un praksē nostiprināma un pārbaudāma.

Ne mazums ir Ernesta Feldmaņa laika biedru, kas mākslu apguvuši krievu teātru skolās, bet skaidra mērķtiecība no pašas jaunības — iegūt izglītību Konstantina Staņislavska topošās sistēmas gaismā, šo guvumu nostiprināt praksē un tad atdot tālāk nākošajai teātra paaudzei laikam būs vadījusi vienīgi Ernestu Feldmani.

Aktieru vidē pazīstams izteiciens: «Labi nospēlēt lomu ir liela māksla, bet vēl lielāka ir māksla pie lomas tikt!» — «Loma ir dabūta, bet kā to nospēlēt?» — tā šos vārdus pārfrazē no ģimnāzijas sola nākušais astoņpadsmit gadus vecais aktieris Ernests Feldmanis (pieņemtajā vārdā Viesulis), kas tikko angažēts jaundibinātajā Liepājas Latviešu teātrī.

Skolnieku pulciņā režisora Čakstiņa vadībā Kočkarevu Gogoļa «Precībās» nospēlēt vieglāk nekā atrasties uz īstas skatuves ar lomu, bet bez pedagoģiskas palīdzības. Ko darīt? Jāmācās. Bet kur? Skatiens vēršas uz teātru sirdi, uz Maskavu, par kuras slaveno Dailes teātri daudz leģendāra dzirdēts un lasīts.

---

[1] K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā, LVI, 1946. g., 537. un 538. lpp.

Un kādā rītā, kad no tuvējā Liepājas ezera ceļas pelēki miglas vāli, no zema namiņa ar vienplākšņu jumtu Bērzu ielā 16 ar ceļa somu un biļeti līdz Maskavai iznāk skaists, labi noaudzis jauneklis, lai dotos uz dzelzceļa staciju. Kabatā viņam ir maciņš ar 15 zelta rubļiem. Tas ir 1908. gads.

Ernests Feldmanis Adaševa teātra kursos nonāk tanī vēsturiskajā periodā, par kuru Konstantins Staņislavskis savā grāmatā «Mana dzīve mākslā» raksta:

«Šai laikā mana sistēma bija ieguvusi, kā man likās, pilnību un saskanību. Atlika to realizēt. Šo darbu nesāku viens, bet ciešā sadarbībā ar savu draugu un palīgu teātrī — Leopoldu Antoņoviču Suļeržicki.

... mēs ar L. A. Suļeržicki nolēmām pārcelt savus mēģinājumus uz kādu no toreizējām privātajām skolām (A. Adaševa) un tur nodibinājām klasi pēc maniem norādījumiem.»[1]

Šai skolā, iestāju pārbaudījumus izturējis, tiek uzņemts un sāk mācīties no Liepājas atbraukušais Ernests Feldmanis.

Mācību maksa kursos — 150 zelta rubļu gadā!

Mācību programa saskaņota ar Maskavas Dailes teātra mākslas principiem, un pedagogu sastāvs komplektējas gandrīz vienīgi no Dailes teātra aktieriem-režisoriem: A. Adaševs, L. Leonidovs, V. Kačalovs, L. Suļeržickis, S. Glagols, A. Šalomitova (Maskavas Lielā teātra māksliniece), E. Smirnova, N. Massaļitinovs, V. Lužskis, R. Boļeslavskis.

Vienā laikā ar Ernestu Feldmani kursos mācās cilvēki ar mākslas pasaulē tagad plaši pazīstamiem vārdiem — Jevgeņijs Vahtangovs, Serafima Birmane, Lidija Deikuna, Erna Vilmere (no Igaunijas) u. c.

1955. gadā, Jāņa Raiņa Dailes teātrim viesojoties Maskavā, nolēmu brīvajā laikā pastaigāt pa Ernesta Feldmaņa teātra skolas laika atmiņu pēdām, lai iegūtu kādas tuvākas ziņas par šo sava skolotāja dzīves posmu. Un man laimējās.

Pēc Ernesta Feldmaņa nāves 1947. gada 4. novembrī kā dārgu mantojumu saņēmu trīs lietas: 1911. g. Adaševa teātra kursu absolventu un pedagogu kopuzņēmumu, Jevgeņija Vahtangova ģīmetni ar veltījumu Ernestam Feldmanim izlaiduma dienā un aploksni, kas adresēta Ernestam Feldmanim uz toreizējo Maskavas adresi, bet pašā aploksnē — uzņēmums no 1921. g., kur Ernests Feldmanis redzams kopā ar kādu mazu meitenīti Žeņu Ļebedevu.

---

[1] K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā, 464. un 466. lpp.

A. Adaševa skolas audzēkņi. No kreisās: Serafima Birmane, Leonīds Leonidovs, Aleksandrs Adaševs, Antoņina Salomitova, Vasilijs Kačalovs, Jeļizaveta Smirnova. Stāv: Sergejs Gološevs, Leopolds Suļeržickis, Ernests Feldmanis, Marina Naumova, Nikolajs Massaļitinovs, Boļšakova, Vasilijs Lužskis, Jevgeņijs Vahtangovs

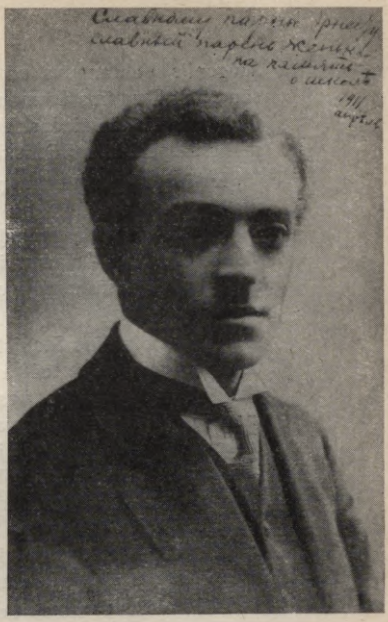
Ar šo mantojumu kā ceļazīmēm apstaigāju Maskavu.

Vispirms devos uz Maskavas Dailes teātra muzeju, kur cerēju atrast kādus datus par Adaševa kursiem. Neatradu nekā. Muzejā iepazinos ar E. Aslanovu, zinātnisko līdzstrādnieci, kura mācījusies Adaševa kursos un beigusi tos gadu vēlāk nekā Ernests Feldmanis. Kad pateicu savu vēlēšanos un minēju, ka esmu Feldmaņa skolniece, — «Ernesta Andrejeviča,» viņa pasteidzās iestarpināt. Biju pārsteigta, ka ilgie gadi saglabājuši tik svaigas atmiņas. Izrādījās, ka E. Aslanova no 1918. līdz 1920. g. vēl kopā spēlējusi ar Ernestu Feldmani Maskavā Sarkanarmijas teātrī Hamovņiku kazarmās, kur viņš vadījis arī režijas. Kad parādīju līdzpaņemto Adaševa skolas izlaiduma uzņēmumu, viņa man nosauca pēc kārtas, minot vārdus un tēva vārdus, visus absolventu grupā redzamos pedagogus un paskaidroja, kādu priekšmetu katrs no viņiem mācījis. Kad nonācām pie Leopolda Suļeržicka, E. Aslanova minēja: «Viņš mācīja «sistēmu», un viņa grupā bija Ernests Feldmanis, Jevgeņijs Vahtangovs u. c.» Kad parādīju Vahtangova fotogrāfiju ar veltījumu

E. Feldmanis kopā ar kādu Maskavas meiteniti 1921. gadā

Ernestam Feldmanim, E. Aslanova sacīja, ka, pazīstot Jevgeņija Vahtangova atturīgo dabu, uzrakstītie vārdi —«Славному парню Эрнесту славный парень Женька на память о школе — 1911, апрель» —liecinot par draudzību un silti biedriskām attiecībām (jāņem vērā arī, ka Vahtangovs bija sešus gadus vecāks par Feldmani).

Mans nākošais gājiens bija uz Ernesta Feldmaņa pēdējo Maskavas laika dzīves vietu pēc aploksnē uzrādītās adreses (Spiridonova šķērsielā Nr. 17). Tur tiešām sastapu ar Ernestu Feldmani toreiz kopā nofotografēto Ļebedevu. Kad parādīju viņai līdzpaņemto uzņēmumu, viņa sniedza man tā dublikātu, uz kura bija Ernesta Feldmaņa rokas rakstīts veltījums: «Par piemiņu mazajai «balerīnai» 1921. g. jūlijā». Šo gadījumu varētu nepieminēt un veltījumu tulkojumā necitēt, ja tas neizteiktu Ernesta Feldmaņa mākslinieka kredo: «Ja tevī mājo



Jevgeņija Vahtangova portrets — dāvana E. Feldmanim

ilgas pēc kaut kā, tad tiecies pēc tā ar visu sirdi, nevērojot šķēršļus un kavēkļus! Tā rīkojās tavs krusttētiņš un nenožēlo. Tikai tad cilvēks izjūt piepildījumu, atnes veldzi un labumu citiem, ja viņš dara iemīļoto darbu — darbu, kuru izvēlējies, sekojot savam aicinājumam.»

Mans trešais gājiens bija pie PSRS Tautas skatuves mākslinieces Serafimas Birmanes.

Tiku saņemta laipni un silti kā savs cilvēks. Ar lielisku prasmi stāstīt Serafima Birmane uzbūra kursu laiku atmosfēru tik dzīvi, it kā no tā laika nebūtu pagājuši 44 gadi.

Apstākļiem teātra skolā labpaticies izkārtoties tā, ka Serafima Birmane triju gadu laikā ne reizes nav bijusi Ernesta Feldmaņa partnere skatos. Viņi kopā klausījušies vispārējos priekšmetus. Bet ļoti spilgti viņai atmiņā saglabājies kāds jautrības vakars, ko rīkojis mākslinieks N. Končalovskis pēc atgriešanās no Spānijas. Tanī vakarā uzvestas vēršu cīņas, bijusi arēna un vērsis (četrkājaino tēlojuši divi aktieri).

Jevgeņijs Vahtangovs un Ernests Feldmanis bijuši toreadori — divi sāncenši. Serafima Birmane sēdējusi ložā kā gubernatora sieva un metusi uzvarētājam ziedus. Vakars izdevies, un J. Vahtangova un E. Feldmaņa saspēle bijusi lieliska.

Ieminējos par Feldmaņa materiālajiem apstākļiem, kuri tajā laikā nevarēja būt spoži.

Serafima Birmane zināja pastāstīt, ka kursantu materiālais stāvoklis vispār bijis ļoti dažāds: bijuši gan ļoti bagāti, gan pavisam mazturīgi audzēkņi. Maksātnespējīgo labā rīkoti vakari, kuru ienākumi izlietoti skolas naudai.

Arī Konstantins Staņislavskis dod izsmeļošu atbildi tieši uz šo jautājumu: «Tagadējā teātra mākslas skolā [...] nepieciešams zināms skaits skolas skolēnu, kas maksā mācības naudu. Bet ne katrs, kas maksā, ir apdāvināts un var kļūt mākslinieks. Patiesībā ir gluži otrādi: talanti nemaksā pat tad, ja viņiem ir nauda. Kāpēc maksāt, ja viņus arī tāpat nedzen prom? Maksā mazāk apdāvinātie vai neapdāvinātie. Viņi materiāli atbalsta skolu, uztur profesorus, apkurina telpas.»[1]

Ir zināms, Ka Ernests Feldmanis kursu laikā darbojies kā režisors un aktieris Maskavas latviešu biedrības teātrī un dzīvojis vienā istabā ar rakstnieku E. Vulfu, kas tolaik Maskavā studējis.

Pēc Adaševa skolas beigšanas Ernests Feldmanis tomēr vēl neatgriezās Latvijā. Viņa sapnis bija kļūt par aktieri Maskavas Dailes teātrī.

Kad šim sapnim piepildīties neļāva vēl pilnībā neapgūtā krievu valodas izruna, Ernests Feldmanis paklausīja sava skolotāja L. Leonidova padomam un kļuva par aktieri Krievijas provincē.

Jau savu mākslinieka gaitu sākumā Ernests Feldmanis atveidoja tādas ievērojamas lomas kā F. Dostojevska Raskoļņikovs, kņazs Miškins, H. Ibsena Osvalds. Aktiera skaidrā valoda, kūsājošais temperaments, dramatiskās izjūtas dziļums visai atbilda šai lomu grupai. Vēlāk Ernests Feldmanis kļuva par izcilu komēdijas aktieri.

Visā šajā darbības laikā Ernests Feldmanis strādājis arī kā režisors. No 1918. g. līdz 1921. g. Ernests Feldmanis darbojies Maskavā.

Pēc debijas Moljēra «Skapēna nedarbos» (Skapēna lomas tēlotājs un režisors) un «Tartifā» (režisors) Ernests Feldmanis 1922. g. 15. janvārī saistās darbā Rīgā Nacionālajā teātrī par aktieri un režisoru.

Kritikas vispārējais novērtējums par šo debiju skan: valdzina jaunā

[1] K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā, 87. lpp.

mākslinieka temperamenta straujums, smalki izkoptā iekšējā un ārējā tehnika, mākslinieciski atraisītais, nepiespiestais, raksturā un stilā izturētais tēlojums.

Ernesta Feldmaņa mākslinieka īpatnībai vistuvākais ir reālpsiholoģiskais teātris. Režijas viņam galvenokārt uztic franču klasiskajās un salona komēdijās, paretam arī oriģinālkomēdijās, drāmās un traģēdijās (Andreja Upīša «Žanna d'Ark» u. c.).

Ernesta Feldmaņa atveidotie tēli šajā laikā ir ļoti daudzveidīgi. No visām Nacionālajā teātrī tēlotajām lomām vismīļākā Ernestam Feldmanim ir Liljoms tāda paša nosaukuma Molnāra lugā (labs, maigs cilvēks ārēji brutālā čaulā).

Laikā no 1921. g. līdz 1933. gadam Ernests Feldmanis vadījis 82 režijas un tēlojis 85 lomas.

Ar Konstantina Staņislavska mācību teātra mākslā Ernests Feldmanis bija apguvis reālpsiholoģisko nopamatotību un uzskatīja sevi par krievu skolas aktieri. Tas tomēr nekavēja viņu apzināties, ka sistēma nav dogma, tā radusies saskaņā ar dzīves prasībām un attīstās līdz ar to. Tāpat viņš nekad nenoliedza franču teātra kultūras ietekmi savā daiļradē.

Jau Adaševa kursu laikā audzēkņiem bija dota iespēja noskatīties Maskavas Dailes teātra un citu lielāko teātru izrādes, kā arī ievērojamu, pasaulslavenu mākslinieku viesizrādes.

Strādādams par Nacionālā teātra aktieri un režisoru, Feldmanis vairākkārt brauc uz Parīzi, Berlīni, Vīni, Romu un Barselonu, iepazīstas ar turienes teātra kultūru vispār un it īpaši ar moderno dramaturģiju un tās dažādo stilu interpretāciju. Dokumentus savam pirmajam ārzemju komandējumam uz Franciju Ernests Feldmanis saņem no Raiņa rokas ar Raiņa parakstu (tie tagad glabājas muzejā). Parīzē Ernestu Feldmani sajūsmina izkoptā skatuves valodas kultūra.

Skatuves ierosmi un daiļrades drosmi Feldmanis smeļ no ievērojamiem franču tagadnes kultūras pārstāvjiem: Šarla Dilēna un Staņislavska sistēmas dedzīga piekritēja un sekotāja Žaka Kapo.

Ernests Feldmanis te iepazīstas arī ar mākslinieciem, kuri teātrim kalpo ar pašaizliedzīgu atdevību, — Žoržu un Ludmilu Pitojeviem. Viņi franču skatītājiem parādījuši A. Čehova šedevrus («Tēvoci Vaņu», «Kaiju», «Trīs māsas»).

Apmeklēdams Spāniju, Ernests Feldmanis Barselonā rod izdevību noskatīties vēršu cīņā, kādā arī viņš jaunekļa gados teātra skolas laikā bija «darbojies» kopā ar Vahtangovu, atveidodams toreadoru vienīgi pēc fantāzijas redzējuma.

Ilgodamies savu pieredzi nodot tālāk jaunajai audzei, Ernests Feldmanis pieņem Zeltmata piedāvājumu strādāt viņa vadītājos dramatiskajos kursos. Praksē drīz noskaidrojas, ka Zeltmata kursu programa ir dažuviet pretrunā ar Ernesta Feldmaņa mācību sistēmas izpratni. Tādēļ 1926. gadā Ernests Feldmanis nodibina savus teātra kursus.

Tā kā esmu mācījusies un absolvējusi Zeltmata kursus, kur trīs gadus no vietas strādāju praktiskos darbus (mimodrāma, fābula, monologs, dialoga skati, ansamblis) gandrīz vienīgi Ernesta Feldmaņa vadībā, un pēc tam, Feldmaņa paša skolai nodibinoties, vienu gadu tur papildinājusies un nobeigusi to kā pirmā izlaiduma absolvente ar diplomu Nr. 1, tad, gadiem atkāpjoties, uzdrīkstos teikt, ka saprotu, kādos jautājumos īsteni principā diferencējās abas pedagoģiskās metodes. Zeltmatis mācīja, Ernests Feldmanis — audzināja.

Ernests Feldmanis neatzina deklamāciju kā dramatiskās mākslas speciālpriekšmetu, bet gan uzskatīja to par savrupstāvošu disciplīnu. Tās vietā viņš deva priekšroku skatuviskās runas pareizai apgūšanai — kā saistītajā, tā nesaistītajā valodā.

Skatuviskās kustības attīstībai Ernests Feldmanis neuzskatīja par labāko līdzekli plastiku, bet gribēja, lai audzēkņi apgūst klasisko deju elementus, akrobātiku un paukošanās mākslu, bez kuras aktieris diendienas darbā nemaz nevar eksistēt. Pavisam lieks un pat absurds Ernestam Feldmanim Zeltmata kursos šķita tāds priekšmets kā mīmika. Feldmanis mācīja, ka aktiera sejai, tāpat kā visam ķermenim, jābūt atraisītai, brīvai. Ķermeņa kustībām jāatbilst tam, ko dotās lomas personāžs attiecīgajā brīdī un apstākļos pārdzīvo. Aktiera ķermenis, viņa balss, viņa psihe ir vienīgais materiāls, ar kuriem tas atklāj dramatiskā darba saturu, tēla ārējo un iekšējo norisi skulptorāli izteiksmīgā un vārdos iedarbīgā veidā. Darbība ir aktiera mākslas pamatu pamats.

Ernests Feldmanis pakāpeniski iepazīstināja audzēkņus ar Konstantina Staņislavska sistēmas elementiem, saradināja ar tiem topošos aktierus, līdz šie elementi, pašiem nemanot, kļuva par viņu otro organisko dabu.

Ernestam Feldmanim derdzās visāda veida paviršība. Grūti iedomāties prasībā pēc domu un rīcības loģikas stingrāku un nepiekāpīgāku režisoru par viņu, bet tajā pašā laikā arī jāsaka, ka nav gadījies sastapt otru režisoru pedagogu, kas būtu devis iesācējam tik daudz uzticības avansā un tik daudz brīvības pamatā kā Ernests Feldmanis. Pacietīgi, gandrīz nemanāmi no malas vadīdams, Ernests Feldmanis ļāva audzēknim pašam aiztaustīties līdz tēla būtībai. Bet, kad lomas kodols bija samanīts, tad grūti bija pateikt, kuram par to lielāks prieks — topo-

šajam aktierim vai pacietīgajam skolotājam. Audzēknis pamazām juta, ka pazūd neveiklums un saprindzinātība, ka to nomaina ķermeņa un gara (iekšējā un ārējā) atraisītība. No mēģinājuma uz mēģinājumu par tēlu fantazējot, pa lomas valstību klejojot, pamazām vērās perspektīvas, bet tūlīt arī topošais aktieris kā jauns kumeļš sāka just lietpratīgas rokas uzliktus iemauktus, kuri nebūt neapturēja uzsākto gaitu, taču neļāva arī aizklīst no ceļa brikšņos. Un tad sākās vingrinājumi: tempa, ritma maiņas, iepazīšanās ar aizturētas dinamikas piesātinātām pauzēm — apzināta, loģiska un mērķtiecīga darbība.

Pirmais tēls, ko dabūju pie Ernesta Feldmaņa iestudēt, bija Bomaršē «Figaro kāzās» Kerubino. Šās lomas vārdā pedagogs mani iesauca un turpināja saukt visu mūžu. Ernests Feldmanis atzina mani par savu skolnieci, viņa mācību sekotāju. Kā pedagogs viņš bija pret mani ļoti stingrs, prasīgs, pat bargs. Ar lomu izvēli mani nelutināja. Spilgts apstiprinājums sacītajam ir fakts, ka kursus absolvēju ar Pētera Lapsas lomu Blaumaņa lugā «Ļaunais gars». Par to pat presē bija izteikts pārmetums.

Izlaiduma izrāde notika uz Nacionālā teātra skatuves. Tā reizē bija arī mana debija, jo sekoja angažements. Tikai vienu darba sezonu esmu nostrādājusi ar savu pedagogu uz vienas skatuves, bet mūsu kontakts nekad nepārtrūka.

Liela ir Ernesta Feldmaņa izaudzināto aktieru saime. Pie mums gandrīz nav teātra, kurā nedarbotos Ernesta Feldmaņa audzēkņi.

Ernests Feldmanis ilgojās pēc sava teātra, kuram vajadzēja rasties pakāpeniskā izaugsmē. Viņš arī bija iecerējis zināma veida trijotni: teātra skolas absolventu izlase, teātra studija — pamatbāze, kas izaudzē idejiski saliedētu kolektīvu, un teātris.

Pēc trim Ernesta Feldmaņa kursu izlaidumiem nodibinājās Ernesta Feldmaņa studija.

Ernests Feldmanis tāpat kā Konstantins Staņislavskis uzskatīja, ka teātra skolai nav vis jāgatavo un jāizlaiž atsevišķi vientuļi aktieri, bet gan jāsagatavo aktieru kolektīvi, lai savukārt no šiem kolektīviem būtu iespējams noorganizēt trupu, kas varētu apkalpot jebkuru teātri kā saliedēta mākslinieciska vienība.

Pretmetā Ernesta Feldmaņa dziļi nopietnajai, nosvērtajai mākslinieka dabai, taktam un tolerancei radošajā darbā, viņa raksturam piemita arī daži vilcieni ar vieglprātības iezīmēm.

Laikam kāds neapdomāts solis, rīcība vai pat tikai vārds bija par iemeslu tam, ka mākslinieks nokļuva starp divu savā starpā konku-

rējošu laikrakstu dzirnakmeņiem. Tie gan viņu «nesamala» pavisam, bet ievērojami iedragāja viņa autoritāti un pārtrauca pedagoģisko darbību. Līdz ar Ernesta Feldmaņa kursu slēgšanu beidza eksistēt viņa studija. Nevarēja īstenoties arī iecere par teātri, tāpēc Ernests Feldmanis pārcēlās uz Latgali un atdeva savus spēkus, enerģiju un māku Rēzeknes teātrim.

Viņš sakomplektēja ansambli, kurā ietilpa daudzi viņa audzēkņi, kam gribējās attīstīties un turpināt izaugsmes gaitas skolotāja vadībā.

Savus 25 gadu darba svētkus Ernests Feldmanis tomēr svinēja Rīgā Nacionālajā teātrī, kura kultūru viņš kopš 1922. gada bija palīdzējis veidot, radīdams mākslinieciski augstvērtīgus skatuves tēlus un sniegdams stilā un gaumē izturētus vērtīgus inscenējumus.

Kad Ernesta Feldmaņa darba jubilejas priekšvakarā preses pārstāvis gribēja dzirdēt aktiera, režisora un pedagoga radošo biogrāfiju, Ernests Feldmanis īsi atbildēja ar vienu vienīgu teikumu: «Esmu strādājis, strādājis un atkal strādājis!» Un pēc tam piebilda, ka viņa darba redzamā daļa palikusi uz skatuves dēļiem, bet neredzamajai daļai ziedotas bezgala daudzas stundas, dienas, bezmiega naktis un gadi.

«Manas profesijas pamatā ir Maskavas Adaševa skolā iegūtā K. Staņislavska topošās sistēmas praktiskā metode,» teica Ernests Feldmanis. «Mani skolotāji ir Maskavas Dailes teātra režisori — aktieri: Leonidovs, Kačalovs, Suļeržickis, Lužskis u. c. Savā aktiera un režisora darba praksē esmu daudz mācījies un ieguvis arī no franču teātra kultūras.»

Ernests Feldmanis uzskata, ka izrādi vērtīgu dara nevis inscenējums, bet laba aktieru spēle. Tas ir pilnīgā saskaņā ar K. Staņislavska atzinumu: «Ja man agrāk bija meklējumi dekorāciju un uzvedumu jomā, tad tagad redzu, ka mūsu skatuves iespējas vājas, ka visi iespējamie skatuves resursi izsmelti līdz dibenam. Vienīgais skatuves cars un valdnieks ir talantīgs mākslinieks.»

Padomju laikā no 1945. g. līdz 1947. g. Ernests Feldmanis ir LPSR Valsts drāmas teātra aktieris un režisors.

Šajā laikā viņš uzved Šeridana «Jauko māņu dienu». Izrāde ir zīmīga ar to, ka tajā piedalās jau divi Feldmaņi: Feldmanis Ernests — tēvs un Feldmanis Arkādijs — dēls. Sai izrādei seko D. Pristlija «Ieradies inspektors», A. Griguļa «Uz kuru ostu?» un «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» u. c.

Jau tuberkulozes mākts, Ernests Feldmanis tomēr vēl nepadevās un nepiekāpīgi turpināja strādāt pie savas pēdējās režijas — Šekspīra «Jautrajām vindzorietēm». Ar šo izrādi viņš pielika punktu savām mākslas gaitām.

Feldmaņa kursu audzēknis Jaunatnes teātra aktieris Arnolds Kalniņš, kas apmeklējis savu skolotāju slimnīcā, ar apbrīnu piemin Ernesta Feldmaņa absolūto optimismu. Ernests Feldmanis droši skatījies nāvei acīs. Viņš teicis: «Vai es maz varēju iedomāties, ka dilonis mani ievedīs pa nāves vārtiem?»

Ernesta Feldmaņa dzīve pārtrūka pašā spēku brieduma periodā, kad daudzi jauni, dzīvi apliecinoši padomju dramaturgu darbi gaidīja uz viņu kā savu interpretētāju.

Šo domu attīstot, neviļus nāk prātā saruna ar Arvīdu Griguli 1953. gadā pēc viņa lugas «Profesors iekārtojas» pirmizrādes. Rakstniekam jautāju: «Nu jūs esat jau piecas savas lugas izlaidis tautās, kuru no režisoriem jūs uzskatāt par savu darbu labāko iztulkotāju un atveidotāju?» Arvīds Grigulis atbildēja: «Mans režisors bija — Ernests Feldmanis.»

Šo atmiņu skici par savu pedagogu Ernestu Feldmani rakstīju pienākuma un pateicības jūtu mudināta, vēlēdamās, lai tā ierosinātu daudzos viņa audzēkņus izvērst atmiņu klāstu dziļumā un plašumā.

Marta Sila

LATVIJAS PSR VALSTS MĀKSLAS ANSAMBLIS KARA CEĻOS

Lielā Tēvijas kara frontēs vēl plosījās niknas kaujas. Aizvadīta bija tikai kara pirmā ziema. Ikviena padomju cilvēka sirdī smeldza pirmo zaudējumu sūrums, taču blakus šai smeldzei dzīvoja nelokāma griba uzvarēt. Visa tauta mobilizējās vienam kopējam mērķim, kas izteicās sauklī: «Visu frontei, visu uzvarai!»

Un tieši šajās dienās no visām Padomju Savienības malām uz Ivanovu saplūda latvieši, kas bija darbojušies dažādās mākslas nozarēs. Ar Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka Herberta Līkuma izsaukuma telegramu rokās viņi pārvarēja attālumus un ceļa grūtības gan no Kazaņas, Astrahaņas, Jaroslavas, Kirovas un Taškentas, gan arī no karaspēka rezerves daļām. Padomju valdība pienācīgi novērtēja mākslas dzīvinošo spēku un rūpējās par to, lai tautas gara dzīve neapsīktu.

Ivanova. Audēju pilsēta ar slavenu revolucionāru pagātni. Daudz jaunu namu, koptu dārzu un liepas bulvāru malās — tāpat kā Rīgā! Nepārtraukti dun Ivanovas tekstilfabrika. Darbojas institūti, teātri, kino. Kursē tramvaji. Pilsēta dzīvo. Tās pulss ritmisks un spēcīgs. Tādu viņu vēroja apmulsušais iebraucējs tajās tālajās kara dienās.

Kā akropole kalnā paceļas milzīgā Apgabala teātra ēka, bet nedaudz tālāk no pavasarīgi maigā liepu lapu vainaga izslienas cirka apaļais kupols. Zem šī kupola 1942. gada pavasarī organizējās Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis.

Jūnija pirmajās dienās ansamblis vēl bija organizēšanās stadijā, bet plašā cirka katrā telpā, katrā stūrī jau notika mēģinājumi. Ik rītu cirka arēnā atskanēja Rūdolfa Bērziņa spēcīgais varoņtenors. Viņš staigāja karavīra blūzē un garos zābakos. Arī Kārlis Bērzājs, Rihards Zandersons, Žanis Brasla ir Sigrīda Grīsle vēl karavīru tērpos. Viņi, šķiet,

bija pirmais ansambļa kodols. Jau izstaigājuši garus kara ceļus, atelpas brīžos starp kaujām ar dziesmu un mākslinieciskū vārdu spirdzinājuši karavīru sirdis.

Korim, kaut arī pagaidām tajā tikai astoņi dziedātāji, tieši no frontes ieradās diriģents Jānis Ozoliņš. Viņa strēlnieku dziesma bija paguvusi atskriet pa priekšu, un to jau dziedāja visi evakuētie latvieši. Spēcīga bija vokālistu grupa. Bez Rūdolfa Bērziņa ansambļa slavu kuplināja Elfrīda Pakule, Vera Krampe, Jevgeņija Jeršova, Ida Gruzdiņa, Anna Gordina, Aleksandrs Daškovs, Leonids Zahodņiks. Kā žanra dziesmu dziedātājas uzstājās S. Fridlendere un S. Līkuma.

Tamāra Vītiņa un Irēna Sirmbārde ik dienas cītīgi trenējās pie stangas. Bet instrumentālisti staigāja neapmierināti, jo dramatiskais kolektīvs ar skeču mēģinājumiem un dramatisko studiju Elzas Miškes vadībā aizņēma telpas visu dienu. Cirka telpas drīz vien izrādījās par šauru. Laipnie ivanovieši nodeva ansambļa rīcībā apgabala teātra trešo stāvu ar vairākām mēģinājumu telpām un klavierēm. Turp pārcēlās arī tehniskie cehi.

Jau jūnijā organizējās ansambļa Vietējā komiteja un darbu sāka Kara šefības komisija. Ansambļa dalībnieku uzdevums bija izkopt savu meistarību, sagatavoties radošam un organizatoriskam darbam Padomju Latvijā, kuras atbrīvošanu gaidīja ar nepacietību.

Taču ansamblis nestāvēja kā tukši vagoni uz rezerves sliedēm. Tas tūlīt ieslēdzās šefības darbā, sniedzot 20 līdz 30 koncertus mēnesī gan hospitāļos, gan karavīru atpūtas namos, bērnu namos, rūpnīcās, gan arī izbraucot atsevišķās brigādēs uz fronti.

Cik šis karš bija baiss un asiņains, to jutām arī mēs šajā tālajā aizmugures pilsētā. Dienu un nakti pienāca ievainoto ešeloni. Bieži ansambļa dalībnieki gāja dežurēt stacijā pie ievainoto saņemšanas un izvietošanas hospitāļos. Pie donoru stacijas ik rītu veidojās donoru rindas. Te dzirdēja arī latviešu valodu.

Ar pirmajiem koncertiem Latviešu divīzijas rezerves pulkā jūlija un augusta mēnesī, ar radio pārraidēm «Latviešiem dzimtenē» no Maskavas radio studijas, ar atklātajiem koncertiem Ivanovā par labu tanku kolonai «Latvijas strēlnieks», ar daudziem jo daudziem šefības koncertiem Ivanovā un Jaroslavā latviešu mākslas ansamblis parādīja ne tikai savu dzīvotspēju, bet arī gatavību veikt lielākus uzdevumus.

Oktobrī ansamblis nostiprinājās organizatoriski. Mākslinieciskо vadību uzņēmās Nopelniem bagātais mākslas darbinieks A. Gļekovs, J. Doļinu apstiprināja par ansambļa direktoru, F. Rokpelni par dramaturgu.

Latviešu mākslas ansambļa grupa Latviešu divizijas rezerves pulkā 1942. g. jūlijā

Latviešu aktieru grupā strādāja O. Lejaskalne, M. Puķe, M. Jansone, S. Grīsle, M. Miezīte, M. Sila, A. Pētersone, E. Miške, H. Žīgure, R. Zandersons, A. Varslavāns, E. Šūmanis, K. Bērzājs, Ž. Brasla, K. Piesis, A. Ivansons, A. Vanags un J. Žīgurs. Krievu aktieru grupā — A. Aļeksandrova, J. Doļins, Berzenjevs, A. Astarovs, V. Astarova, N. Dibuā, Čižovs un S. Līkuma. Instrumentālistu grupā: pianisti H. Brauns, G. Žinkina, M. Sluckovs, B. Fimberga, D. Mote, Š. Breslavs. Stīdzinieki — J. Jungmans, E. Ozols, G. Avins, J. Raitgars; pūtēji — Lejiņš, Ozoliņš, bundzinieks Arājs. Ansambļa komponisti — N. Grīnfelds, M. Goldins un J. Ozoliņš. Oktobrī korī jau bija 30 dziedātāju, bet kora repertuārā vairāki desmiti padomju komponistu dziesmu un tautas dziesmu apdares.

Ansamblī darbojās rakstnieki: J. Vanags, A. Brodele (Kupče), M. Ķempe (Ive), F. Rokpelnis un M. Rudzītis. Ansamblī ietilpa arī tēlotājas mākslas pārstāvji: H. Līkums, F. Varslavāns, A. Lapiņš,

J. Rožudārzs, I. Jaunarāja, A. Pupa, G. Kruglovs, H. un B. Danenhirši.[1]

Pie šāda sastāva jau varēja domāt par lielākas formas darbiem: operu, oratoriju, masu uzvedumu, kā arī par tēlotājas mākslas izstādi.

Jau 1942. g. Oktobra svētkos ansamblis viesojās latviešu rezerves pulkā ar lielu inscenējumu «Latvieši iet kaujā» (autors F. Rokpelnis) un N. Grīnfelda viencēliena operu «Rūta» ar Rūdolfu Bērziņu un Veru Krampi galvenajās lomās.

1943. gadā no 18. līdz 25. aprīlim Maskavā notika latviešu mākslas skate. Staņislavska teātrī notika izrādes «Latvieši iet kaujā» un opera «Rūta». Čaikovska konservatorijas zālē bija plašs koncerts, kurā piedalījās gan solisti, gan arī koris.

Pēc latviešu mākslas skates Maskavā ansambļa darbs vēl vairāk paplašinājās. Radās jauna mākslas vienība — Leļļu teātris. 1943. gada vasarā leļļu teātris apbraukāja visus latviešu bērnu namus, sniedzot izrādes gan Kstiņinā un Kumjonos, gan Jaroslavā, Mengeros, gan Savā. Tā bija vislielākā dāvana, ko toreiz saņēma no dzimtenes un vecākiem šķirtie bērni. Tās bija gaiša, dzidra prieka pavadītas izrādes.

1943. gada rudenī daļa ansambļa dalībnieku devās uz Maskavu celt savu meistarību. Latviešu teātra mākslinieki papildinājās pie Dailes teātra režisora Tautas skatuves mākslinieka V. Staņicina u. c. Maskavas konservatorijā iestājās Arta Pile, Nelija Gaile un Daina Mote. Horeogrāfijas institūtā mācījās Tamāra Vītiņa un Irēne Sirmbārde (Strode).

Tuvojās Oktobra revolūcijas svētki. Ansamblī ritēja spraigs darbs. Bija jāsagatavo brigāde, kas svētkos viesosies Latviešu gvardes divīzijā. Tikšanās ar latviešu gvardistiem vienmēr deva lielu daiļrades pacēlumu mākslinieciem, tāpēc ikviens gribēja iekļūt frontes brigādē. Soreiz izraudzītie bija J. Jeršova (soprāns), L. Zahodņiks (tenors), A. Daškovs (bass), A. un V. Astarovi (skeči un humoristiski stāsti), M. un A. Bērziņi (raksturdejas), G. Avins (vijole), M. Sila (programas vadība un latviešu dzejas darbi), Š. Breslavs (akordeons). Par brigadieri nozīmēja dejotāju A. Bērziņu. Ansamblī viņš bija Vietējās komitejas sagādes komisijas priekšsēdētājs.

---

[1] Saprotams, šo vārdu uzskaitījums nebūt nav pilnīgs. Lai piedod tie, kuru vārdus raksta autore būtu piemirsusi.

3. XI 43.

Pirmais šefības koncerts Rževas stacijā Maskavā pirms vilciena sastāva padošanas. Stacija karavīru pilna. Programu uzņem ar skaļām gavilēm. Mazs pārsteigums mūsu brigādes biedriem. Šo koncertu noslēdza Leonīds Zahodņiks, kuru pirmo reizi pieteicu kā Republikas nopelniem bagāto mākslinieku. Tas biedriem vēl nebija zināms, jo tikai šorīt no Latvijas pārstāvniecības pienāca oficiāls paziņojums par goda nosaukuma piešķiršanu. Noskaņa visiem pacilāta. Plkst. 14.30 vilciens atiet.

4. XI 43.

Mēs braucam vairākas brigādes vienā vagonā. Mūsu tuvākie kaimiņi ir maskavieši. Plkst. 9.00 iebraucam Rževā. Tikai drupas un zemnīcas. Un kādreiz... 1941. g. vasarā, kad braucu mājās no komandējuma un vilciens tālāk vairs negāja, šeit bija stacija, ielas un mājas... Tad tā var noslaucīt no zemes virsas pilsētu... Vilciens stāv 6 stundas. Pamazām iezogas bažas — vai spēsim uz svētkiem nokļūt pie mūsējiem? Visu dienu šujam viles un pogas, un katrs nosūtām pa maigam lāstam kostīmu ceha priekšniecei Rozai Davidovnai, kas gatavoja mums šos ceļojuma «mundierus».

5. XI 43.

Esam nobraukuši tikai līdz Zapadnaja Dvinai. Ceļi aizņemti. Staciju vietas tukšas. Pat drupu nav. Maskavā saņemtā ceļa maize divi dienām jau beigusies. Nekur neizdodas papildināt pārtiku. Braucam kopā ar Maskavas operešu teātri.

Zapadnaja Dvinā mums izdodas novietoties kādā kara ešelonā uz atklātas platformas. Laiku pa laikam lienam sasildīties mazā būrītī (teltenē) starp lielgabaliem. Ilgojamies pēc radio ziņām. 2 dienas jau mums viņu trūkst. Un pēkšņi starpgadījums — ešelons Staraja Toropā, kur mums būtu jānokļūst, nepietur. Mēs esam spiesti braukt līdz nākošajai stacijai Žižicai. Ir jau vēla pēcpusdiena, kad nokāpjam no platformas. Pārtiku nevaram dabūt. Mūs brīdina nekur neatiet no dzelzceļa. Apkārtnē vēl nav likvidētas vācu mīnas. Kaut kādas izredzes aizbraukt uz Toropu tomēr ir. Kāds ešelons stāv un gaida kustēšanos. Ļoti laipns virsnieks mūs uzņem preču vagonā. Tur iekārtojas arī kāda jaunu virsnieku grupa. Trauksme. Strādā zenītartilērija. Vagona sienas trīc. Uz dzelzs krāsniņas vagona vidū virsnieki vāra griķu putru un sirdīgi maisa to, it kā tādējādi varētu pasteidzināt tās vārīšanos — neviens negrib būt bumbu pārsteigts pirms ēšanas. Trauksme beidzas. Jauna ziņa — ešelons šonakt nekustēties. Daži biedri kļūst nepacietīgi un kritizē brigadieri. Bet viņu te vismazāk var vainot. Ir skaidrs — šajā frontes sektorā notiek karaspēka pārvietošanās, un visi ceļi aizņemti. Virsnieku grupu steidzīgi izsēdina. Nabaga zēni, tā ir nedabūja savu griķu biezputru izvārīt. Viņi atvadās un durvīs nokliedz: «Paēdiniet mākslinieku!» Atkal trauksme. Atkal šāvieni. Ierodas brigadieris. Mēs paliksim tepat līdz rītam un tad mēģināsim ar mašīnu turpināt ceļu. Tas pats virsnieks, kas uzņēma mūs vagonā, sagādā mums vakariņas: zirņu koncentrāts, katram puse siļķes, sausiņš, pusotra grauda cukura. Uzvarām stipru tēju. Esam krietni izsalkuši. Vakariņas mūs padara dzīvākus. Daļa paliek tepat vagonā, daži brigādes vīrieši novietojas blakus vagonā. Desertam — trešais uzlidojums. Rībina pamatīgi. Pret vagonu jumtu un sienām biedinoši atsitas šķembas. Un nu ir pilnīgs klusums. Maza maza liesmiņa skārda bundžiņā

1961./62. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. I. Ērgle (Tina), I. Zariņš (Marguss) A. Kicberga drāmā «Vilkate».
Skats no izrādes «Vilkate»

1961./62. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. Z. Lorence (Tīna), J. Samanskis (Marguss) A. Kicberga drāmā «Vilkate»

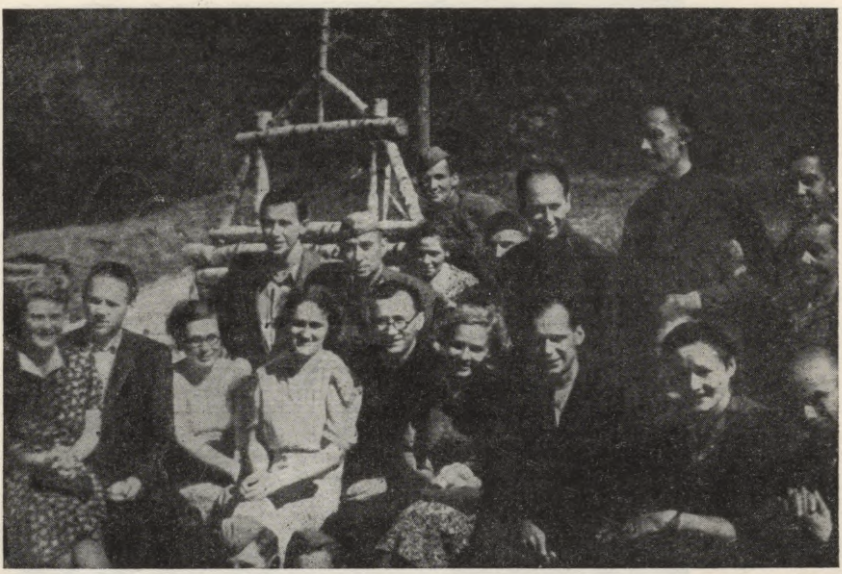
apgaismo galdu. Kuras krāsniņa. Patīkams siltums. Šķiet, ka tikai tagad sāk atsilt locekļi pēc salšanas uz platformas starp lielgabaliem. Esam norūpējušies — vai spēsim līdz svētkiem nonākt mūsu divīzijā. Redzēsim, kāda būs nakts un ko nesīs rīts.

6. XI 43.

Un rīts atnesa cerības un vilšanos. Ešelons manevrēja krustām šķērsām, vagoni tika grūstīti un stumdīti turp un atpakaļ. Ūdens no mucām šļakstījās ārā un radīja vagonā plūdus. Viesmīlīgā un čaklā vagona saimniece Vaļa abām rokām turēja putras katla vāku, lai dārgā vira neizlītu. Putras katls, no kura pastrēbās 30 vīri un arī mēs, nelaimīgie aktieri. Mūsu brigadieris no plkst. 6.00 līdz 14.00 nepārtraukti skrēja un rūpējās par mūsu virzīšanos uz Toropu. Liekas, tagad viņš baidās mūs redzēt, jo vienam otram acis pilnas pārmetumu, dusmu un neiecietības. Meklē vainīgo, kura nav. Viss te ir pakļauts nejaušībām. Karš. Mums visiem sāp sirds, iedomājoties, ka svētkos nespēsim nokļūt mūsu daļā. Un, kad jau atmestas visas cerības tikt no Žižicas tuvāk mērķim, vilciens sāk ripot un šoreiz patiesi uz Toropu. Diena ir brīnišķīga. Pēc ilga laika uzspīd blāva saule. Toropā mēs beidzot paēdam pusdienas un saņemam pārtiku. Ir jau vakars. Mūs uzņem zenītpulka komandieru klubs, un mēs esam ar mieru svētku sarīkojumā piedalīties ar koncertu. Viņi piesola mums vajadzības gadījumā naktsmājas savā siltajā klubā. Noskaidrojies, ka pēc 2 stundām mums pakaļ atbrauks mašīna. Ar lielu sirsnību uzņem mūsu koncertu. Meitenes-zenītnieces stāv man blakus pie durvīm un cienā ar konfektēm. Viņas esot šodien labi «strādājušas» — notriekušas maitas putnu. Divas šokolādes konfektes viņas lūdz nodot Zahodņikam un Jeršovai, kuru dziedājumi viņām vislabāk patikuši. Koncerts beidzies. Mašīnas vēl nav. Mēs sēžam patumšajā klubā (zemnieka māja) pie galda. Mūsu svētku mielasts — salda tēja, rupja maize un gabaliņš speķa. Reizi pa reizei atkal rībina zenītlielgabali. Mājeles sienas dreb. Mēs jau sākam pierast pie šīs «mūzikas».

7. XI 43.

Bijām gulējuši kādas 4 stundas. Ārā vēl tumšs. Mums pakaļ atbraukusi mašīna. Šoferis no noguruma tikko turas kājās. Viņš noliekas turpat pie istabas durvīm uz grīdas atpūsties. Nolemjam arī mēs vēl pāris stundu gulēt. Bet tā gluži neiznāca. Pie durvīm un logiem sāk neatlaidīgi dauzīties. Vēl viena noklīdusi brigāde meklē ceļu uz Toropecu. Notiek garas un dedzīgas sarunas mašīnas dēļ. Staņislavska studijas aktieri bija neatlaidīgi, bet mēs pie labākās gribas nespējām viņiem palīdzēt. Miegs bija iztraucēts. Pulkstenis jau seši. Izdzeram siltu tēju un dodamies ceļā. Tā ir maza, vaļēja kravas mašīna. Esam krietni saspiesti, bet neesot jau tālu jābrauc — ap 20 km. Bet... mēs braucam jau 4 stundas, un mērķis ne redzams, ne samanāms. Visu šo ceļa gabalu — ne māju, ne vesela koka. No daža laba mežiņa palikuši tikai celmi (apmēram cilvēka augumā). Esam galīgi sastinguši. Kādā zemnieku būdelē ceļa malā iesprūkam sasildīties. Bagātīgi apaudzis večuks mums stāsta briesmu lietas. Viņš ir palicis viens starp kailām sienām. Tik arī ir, cik mugurā, krāsns un pāris solu. Ilgi kavēties nevar. Braucam tālāk. Sāk snigt. Lielas, slapjas sniega pārslas noklājas pār mums biezā kārtā. Ceļš vēl puslīdz labs, un šoferis mūs meistarīgi ved. Paiet vēl dažas stundas. Beidzot redzam ceļa rādītāju: Veļikije Luki 18 km. Ceļa malās tikai ciemu nosaukumi. Ciemu vairs nav. 20 km pārvērtušies 150 km. Mēs esam pacietīgi, bet mocības lielas. Solu mašīnā nav. Mēs sēžam uz grīdas. Beidzot sasniegts vajadzīgais ciems. Bet... mūsu daļas te nav. Ir jau vakars — mums jāpaliek N. daļas teltī. Daļas vadība katrā ziņā vēlas koncertu. Mēs neatsakāmies, kaut arī esam ļoti noguruši. Taču



Latviešu mākslas ansambļa grupa Latviešu divizijas rezerves pulkā 1942. g. augustā

mūsu koncerts šovakar var nenotikt, jo ieradies kāds cits ansamblis 30 cilvēku sastāvā — tieši uz šo daļu komandēts. Mums apsola vakariņas, uz kurām dažas stundas jāgaida. Esam apmetušies šoferu mītnē. Šoferi lūdz mūs tepat teltī viņiem sarīkot kaut nelielu koncertu. Te ir ap 40 cilvēku un mēs — 10 cilvēki. Avins, Breslavs, Daškovs un Astarovs kā īsti varoņi uz brīdi «nomet» nogurumu, aizmirst izsalkumu un turpat teltī sniedz nelielu programu. Šoferi sajūsmā. Galīgi apstiprinās ziņa, ka atbrīvota Kijeva.

8. XI 43.

Mums neveicas.

9. XI 43.

Šoferi, pie kuriem dzīvojam, lāga zēni. Mūsu koncerts N. daļā izdevās labi. Saņēmām pateicību un solījumu nogādāt mūs «pēc piederības». Sācis krēslot, kad saņemam rīkojumu sēsties mašīnā. Mums būšot jābrauc tikai 18 km. Pavadoņa nevajagot. Mēs visi ļoti vēlamies ātrāk nokļūt latviešu daļā un esam laimīgi, ka varam braukt. Maksimums pusotras stundas brauciena, cerams, ka nenosalsim, kaut arī sals sāk pievilkt. Pabrīnāmies tikai, ka mums no divīzijas nav atsūtījuši nevienu pretī. Bet karš ir karš,

un brinities ne par ko nevajag. Ātri satumst. Visi ceļi kustas. Mašīnas, mašīnas, mašīnas. Ducina lielgabali kā tāli pērkoni. Pēc 8 km pārciešam pamatīgu «korķi» (mašīnu sastrēgumu). Kaut ko tādu redzu pirmo reizi. Dubļi, rūkoņa, benzīna tvaiki, lamas, klaigas, īsts juceklis. Kad no šīs pekles esam ārā, sākam traukties uz priekšu pa tumsu un aukstumu. Brigadieris sitas vai nost. Viņš ir noraizējies vairāk par mums visiem. Un atkal redzam, ka esam piemānīti — 18 km vietā jau trīsreiz tik daudz. Beidzot norādītais ciems sasniegts. Esam pārsaluši un jūtamies aizvainoti, ka esam palaisti frontes joslā bez pavadoņa. Ciems ir kā izmiris. Klaja vieta. Postenim prasām: «Vai te ir latvieši?» — «Nē, igauņi,» viņi atbild. Ātri mums ierāda naktsmājas tukšā zemnieku mājelē. Igauņu daļas leitnants ar mūsu brigadieri nes malku, kurina krāsni. Mums līdzi no pusdienām neizdzerti 100 grami. Dzeram karstu tēju ar degvīnu, lai sasiltu. Un te pie trūcīgā vakariņu galda kūpoša degļa gaismā uzliesmo kritika. Mēs diezgan asi sabrūkam virsū brigadierim, bet īstenībā tā jau nav viņa vaina. Beidzot tomēr saprotamies un nolemjam: ja nedod mums pavadoni, mēs vairs vieni pa frontes joslu nemaldīsimies, bet brauksim atpakaļ uz Maskavu. Telpa pamazām sasilst, un mums uz grīdas gluži labi. Kāds gan būs rīts?

10. XI 43.

Jau agri mūs apciemo pulkvedis A. Pusta. Tiklīdz esam saposušies, mūs aicina brokastīs. Ieejot namiņā, mūs pārsteidz džesa orķestra skaņas. Spēlē igauņu tautas maršu. Nelielā, tīrā istabā ar baltu galdautu apklāts galds. Mums pasniedz uzkožamos, glāzēs tiek ieliets degvīns, sievietēm vīns. Mazais «trofeju» orķestris pretējā istabas stūrī spēlē jautras melodijas. Simpātiska igauniete soliste Ella Hauga dzied igauņu dziesmas. Tas viss mūs saviļņo līdz asarām. Tik lielu cieņu un sirsnību nebijām gaidījuši. Drīz ierodas visai cienījami viesi. Mūsu nejaušā sastapšanās ar igauņiem izvēršas par īstiem tautu draudzības svētkiem. Daudz draudzīgu tostu Padomju Latvijai, latviešu mākslai, mūsu brigādei. Mēs sirsnīgi pateicamies un sākam atvadīties. Orķestris spēlē latviešu tautas dziesmu popuriju. Mums dod pavadoni, kas mūs pavada uz galveno igauņu strēlnieku korpusu Veļikije Lukos. Esam jau mašīnā, kad vecākais leitnants Markovičs pasniedz mums turzu ar šokolādes konfektēm. Tuvojamies Veļikije Lukiem un pēkšņi apklustam — drupas, drupas, drupas. Neviena ēka nav saglabājusies vesela. Mēs zinājām, cik briesmīgs ir šis karš. Ivanovā mūsu galvenais uzdevums bija kara šefības darbs. Milzīgais hospitāļu skaits vien jau bija skaidra liecība tam, cik daudz upuru prasa ik diena. Nereti esam dežurējuši Ivanovas stacijā, kad pienāk ievainoto ešeloni. Kamēr ievainotos izvieto pa specializētajiem hospitāļiem (acu, kāju, iekšējo orgānu traumu utt.), mēs esam uzmanījuši slimos — pasnieguši ūdeni, apseguši tos, parunājušies... Bet nekad nebijām redzējuši tik briesmīgi nopostītu pilsētu. Mašīnu aptur pie pusapdrupušas divstāvu ēkas. Izkāpjam. Atkal sirsnīga uzņemšana. Bagātīgs pusdienu galds. Valdības un igauņu divīzijas pārstāvji pagodina mūs ar runām, draudzīgi tosti, bet pēc pusstundas — koncerts. Programu uzņem ar sajūsmu. Mūsu koncertā piedalās arī kāds igauņu vijolnieks un igauņu baleta grupa. Šajā koncertā es ne tikai pildu konferansjē pienākumu, bet arī lasu Jūlija Vanaga stāstu «Kastaņkoks» latviešu valodā, kas tiek uzņemts ar ovācijām. Igauņi veltī mums sirsnīgu pateicības runu. Labi atbild Astarovs. Mums sagatavo naktsguļu turpat uz skatuves uz nestuvēm. Naktī daži tuvi grāvieni. Vācieši vēl raida tāllidojošus lādiņus uz šo drupu kaudzi. Vakarā beidzot mūs bija uzmeklējis politdaļas pārstāvis, bet viņš nezina, kur pašreiz atrodas latvieši.

11. XI 43.

Igauņi cenšas mums palīdzēt nodibināt sakarus ar latviešiem. Sorīt politdaļas pārstāvis atkal tiek atsaukts atpakaļ. Mums jāsniedz 3 koncerti. Strādājam ar prieku. Pēc trešā koncerta mums piedāvā pirti. Pirts atrodas apakšējā stāvā, bumbu izārdītā stūrī. Tur joņo caurvēji, acīs kož dūmi. Ūdens visai vēss, un visu laiku cauri staigā vīrieši — amatnieki, kuri blakus telpā kaut ko mūrē, cērt, zāģē. Kamēr es kopā ar divām igaunietēm mazgājos, augšā mūsējie jau ieņēmuši vietas skatītāju rindās. Mums par godu noorganizēts igauņu pulka paškarbības koncerts. Pulka orķestris, džess, vijoles un čello solo un literāri muzikāla montāža sakarā ar komjaunatnes svētkiem. Atkal runas un novēlējumi.

Vakarrīt tika nolemts, ka šodien brauksim uz igauņu otro divīziju. Plkst. 20.00 esam jau gatavi. Pavadonis kavējas ierasties. 20.30 ierodas kāds leitnants, kuram dots uzdevums nogādāt mūs latviešu daļā. Esam strupceļā. — Katrs vēlas ātrāk nokļūt pie latviešiem, bet mēs zinām, ka mūs gaida igauņi. Ierodas delegāts no igauņu pulka, un notiek dzīvas pārrunas starp priekšstāvjiem. Igaunis neparko mūs negrib atlaist. Leitnants no latviešu divīzijas pastāv, ka mums nekavējoties jābrauc pie latviešiem. Pēc 10 minūtēm jautājums izšķirts — mēs braucam pie latviešiem. Braucam ne ilgi — 18 km. Nonākam klajā laukā. Daži pauguri. Maskētas teltenes. Ne krūmu, ne koku. Divi sīki vītoli ar strazdu būrīti liecina, ka te bijis ciems. Mūs nometina sanitārajā bataljonā. Pēc pusstundas mums ir iekārtota maza teltene mālainā uzkalniņā. Uz māla klona salmu maišeļi, palagi, segas. Vakarā pirmais koncerts lielā teltenē ap 100 personām. Māla klons siltumā kļuvis mīksts un slidens. Ejam turēdamies kā pa ledu. Bet mūsu deju pārim ir īsti ko turēties, lai nenošļūktu līmeniski. Teltenes stūrī ar brezentu nodalīts kaktiņš, kur mēs grimējamies. Krāsniņa kūp, un dūmi kož acīs. Skarbs vējš purina teltenes sienas. Mēs tomēr uzstājamies visai vieglos skatuves tērpos. «Koncertzāle» pārpildīta. Mums sirsnīgi aplaudē. Pēc koncerta pie mums ierodas pulkvedis Zutis izteikt atzinību par interesanto un saturīgo programu. Vēl viens otrs paziņa no politdaļas ienāk pie mums paciemoties. Krāsniņa nepārtraukti kuras. Zemu zemu pārlido vācu lidmašīna. Diena beigusies, lienam gulēt.

13. XI 43.

Naktī, tiklīdz izdega pagales krāsnī, kļuva auksti. Daškovs ar brigadieri cēlās kurināt krāsniņu. Sorīt tomēr spīrgti un veseli mostamies. Sarkanarmietis Ļebedevs jau atnesis brokastis: maizi, cukuru un spainī makaronu zupu. Arī mahorka tiek izdalīta. Šodien 3 koncerti. Plkst. 12.00 vajadzētu sākties koncertam. No mums neatkarīgu apstākļu dēļ koncerts sākas 13.00. Klausītāju pavisam maz. Varbūt tāpēc, ka ārā ļoti auksts? «Nē, tehnisku iemeslu dēļ,» smaidot paskaidro leitnants. Mūsu vijolniekam pirksti stingst. Breslavam pat akordeons sasalis un basi negrib skanēt. Visu laiku netālu sprāgst lādiņi. Acīm redzot, tie ir tie «tehniskie iemesli». Mēs tomēr strādājam kā aizvien, un mazā auditorija ļoti sirsnīgi uzņem mūsu sniegumu. Plkst. 16.00 noliktais koncerts notiks plkst. 19.30. Pašreiz paēstas pusdienas un visi guļ diendusu. Divas reizes mūsu uzkalniņš nodreb no tuvām eksplozijām.

Otrā koncerta laikā pēkšņi nodziest gaisma. Skatītāju «zālē» uzliesmo desmitiem kabatas lukturīšu. Daškovs tumsā nodzied 4 dziesmas. Astarovs stāsta vectēva Ščukara piedzīvojumus. Es apgaismoju viņa seju ar kabatas spuldzīti. Uz 5 minūtēm koncerts

tomēr jāpārtrauc. Tumsā iekvēlojas cigarešu uguntiņas. Beidzot atkal iedarbojas «dinamo», top gaisma, un koncerts turpinās. Piekrišana liela. Saņemam sirsnīgu pateicību.

14. XI 43.

Nakti bija atsūtīts sarkanarmietis, kas mums kurināja krāsniņu. Bija ļoti silti. Šorīt 10.00 pirmais koncerts, 16.00 otrs, 20.00 trešais. Pirms pusdienām svinīgs notikums — Breslavam piešķirta gvardista nozīme!

Zahodņikam veļas diena. Sadabūjis skārda vanniņu un siltu ūdeni, viņš mazgā mutautus un zeķes un dzied «Karmellu». Ieņemta Žitomira.

15. XI 43.

Ļebedevs mums šorīt paziņoja, ka esot sadabūti milti un pavārs cepot pankūkas artistiem. Šodien 3 koncerti. Mūsu dziedātāji sāk pa vienam izpalikt, grib pietaupīties vakara koncertam, kuru solās pagodināt divīzijas vadība. Avīzes redaktors notur mums politinformāciju. «Latviešu Strēlniekā» visai laba atsauksme par mūsu pirmo koncertu.

16. XI 43.

Šodien 4 koncerti. Līst lietus. Mūsu teltī krājas ūdens. Dziedātāji prasa atpūtu. Saprotams, šajos apstākļos 4 koncerti dienā ir daudz.

17. XI 43.

No mums neatkarīgu apstākļu dēļ pirmais koncerts plkst. 10.00 nenotiek. Dubļi, kā saka, līdz acīm. Pirms katra koncerta brigadieris ar smilšu un zāģu skaidu palīdzību likvidē peļķes uz «skatuves». Daži entuziasti jau desmito reizi klausās mūsu koncertu. Plkst. 21.00 koncerts kavējas. Kaujiniekiem grūti atnākt vairākus kilometrus pa tumsu un dubļiem no savām pozīcijām. Mēs nezinām, no kurienes viņi ierodas mazos pelēkos bariņos. Tas nenotiek bez grūtībām, tāpēc mēs cenšamies, lai viņi aizietu no koncerta pacilāti.

18. XI 43.

Dažreiz mums kļūst garlaicīgi, gaidot uz koncertiem. Tad Breslavs ņem akordeonu un Avins vijoli un mūsu telti pārvērš «čigānu nometnē».

19. XI 43.

Lietus un lietus. Šodien 3 koncerti. Krāsni mūsu «ģērbtuvē» kurina ordeņots sakarnieks. Krāsns nežēlīgi kūp. Griša Avins sadusmojas un izsviež krāsni no mūsu «koncertzāles». Ļebedevs labi un sirsnīgi mūs apkalpo, stāsta savus piedzīvojumus kara gaitās un desmito reizi klausās mūsu koncertu.

20. XI 43.

Šodien beidzamā diena sanitārajā bataljonā. Uzstājas visi dziedoņi. Aizvien vēl līst. Lielas rūpes, kā tiksim projām, — ceļi slikti. Mūsu divīzija atkal pārceļas uz citu vietu. Tāpēc nav laika daudz par mums domāt. Izjūk apsolītā atvadīšanās balle. Pavārs, kāds jelgavnieks, aiz cienības pret mākslu cep mums garšīgas pankūkas.

21. XI. 43.

Sorīt pie mums nāk ciemiņi atvadīties. Visi slavē koncertus. Ierodas pat fotogrāfs, lai padarītu mūs nemirstīgus. Uz ceļa jau stāv sanitārā mašīna.

Briesmīgs brauciens. Kā mucā. Vārgākie starp mums izrādās dejotāja Bērziņa un Zahodņiks, bet arī Breslavs sūdzas par nelabumu. Atkal iebraucam «Lielajās mokās», kā sarkanarmieši sauc Veļikije Lukus. Mašīna tikko spēj izbraukt dubļu javu. Nonākam latviešu strēlnieku pulka virsnieku mītnē. Tā ir pussagruvusi telpa. Mums ierāda mazu istabiņu ar līkumu līkumos izlocītām divām dzelzs gultām. Sienas apdrupušas, logā rūts plaukstas lielumā, pārējā loga daļa aizsista ar finieri. Teltī nekad nav tāda posta iespaida. Un tomēr tā ir vislabākā mītne šajā drupu pilsētā. Nospriests, ka gultās gulēs Astarovi, mēs, pārējie, uz grīdas, kur paklātas teltenes.

Plkst. 20.00 koncerts blakus drupās, kur saglabājušās vēl dažas istabas. Vislielākā sajūsma šoreiz par Ņeškovas dziedājumu un Astarova «Sčukaru». Frontē visvairāk mīl liriku un humoru. Aplam dara tie mākslas kolektīvi, kuri uz fronti brauc ar dramatisku programu un — kas vēl aplamāk — karavīru drēbēs. Karavīrs ilgojas pēc mājas, miera. Viņam tīkami paraudzīties uz privātdrēbēs tērptiem ļaudīm, un, ja šie ļaudis vēl prot skaisti dziedāt un spēlēt, tad karavīrs uz brīdi var aizmirst savu asiņaino ikdienu. Jauns leitnants koncerta starpbrīdī man saka: «Es divi reizes biju uz jūsu koncertu sanitārajā baltaljonā.» Es brīnos, vai tas ir vērts — pa tumsu un dubļiem tik tālu brist. Viņš atbild: «Ak, tas nav nekas, tikai pēc koncerta negribas vis atgriezties uz šīm drupām, bet iet un ķerties frīčiem pie rīkles.»

22. XI 43.

Naktī, uz grīdas guļot, miegs bija visai modrs. Ap plkst. 3.00 pāri mūsu graustam nosvilpa tālšāvēju lielgabala pirmais lādiņš, pēc brītiņa otrais un trešais. Vācietis katru nakti vēl turpina graut šo galīgi sagrauto pilsētu. Soreiz laime atkal gulējusi mums blakus — lādiņi krituši kādus simts metrus no mums. Sodien koncerts 11.30 turpat, kur vakar, tikai auditorija cita. Plkst. 16.00 koncerts lauku hospitālī smagi ievainotajiem. Apbrīnojami tīri iekārtotas palātas pussagrautā ēkā. Vēroju, kā slimo bālajās sejās uz brīdi nodziest sāpju vaibsti, acis atdzīvojas. Atskanot vijolei, kāda ievainotā brūces sāk stipri asiņot. Piesteigusies māsa pārvelk viņam segu pār galvu. Šeit ir tikai ļoti smagi ievainotie, kurus nav iespējams pagaidām transportēt tālāk uz aizmuguri. Mēs veltām atsevišķus numurus dažiem sevišķi smagi ievainotiem. Ārste man pasaka viņu uzvārdus un vārdus. Ukrainietis Sirotenko vēlas dzirdēt kādu ukraiņu dziesmu. Zēl. Mums nav attiecīgu nošu līdz. Tomēr Zahodņiks nodzied «Солнце низенко». Breslavs veikli pavada uz akordeona. Par šo koncertu saņemam daudz siltu vārdu un pateicības. Plkst. 20.00 trešais koncerts. Mūs gaida arī igauņi. Tiklīdz beidzas koncerts, mēs tāpat nepārģērbušies steigšus sakāpjam mašīnās, un sākas brauciens pa izpostīto pilsētu. Pamalēs uzliesmo raķetes, ducina lielgabali; drupas, drupas un dubļi. Pie igauņiem ierodamies ar stundu nokavēšanos. Milzīga, velvēta telpa (varbūt kādas bijušās rūpnīcas noliktava vai arī depo?). Virsnieki, medicīniskais personāls — visi pacietīgi mūs gaidījuši. Mums jāiet cauri šai hallei, lai nokļūtu uz skatuves. Un notiek kaut kas negaidīts — visa lielā auditorija pieceļas kājās un saņem mūs ar aplausiem. Draudzība, kopējas sāpes un ilgas, vienotība un sirsnība skan šajos aplausos. Pēc 5 minūtēm esam gatavi. Sniedzam pilnu programu. Ir jādod piedevas. Pēc koncerta mums tiek veltīta pateicības runa.

Mūs lūdz vakariņās, ir sagatavotas arī guļas vietas. No vakariņām neatsakāmies, bet pārnakšņot te nevaram, jo rīt agri dodamies atpakaļ uz Maskavu. Mums rodas daudz draugu. Man pretī pie galda jauna ārste gluži baltu galvu. Viņa drusku melanholiski smaida un saka, ka nosirmojusi vienā naktī pie Rževas. Atcerējos nopļauto mežu pie Rževas, ko redzējām, braucot šurp. Bet virsnieks man blakus nebeidz jūsmot par koncertu. Viņš saka: «Es ilgi neesmu kaut ko tik labu dzirdējis. Gribas iet «mājās» un vēlreiz visu atcerēties un pārdomāt.»

23. XI 43.

Šī nakts bija mierīgāka, bet gulēt iznāca maz. Agri no rīta saņemam ceļa maizi. Daži virsnieki ierodas atvadīties no mums. Skarbā darba diena pulkā jau sākusies. Nemaz nevar saprast, kur un ko visi dara. Tikai koncertā var redzēt lielāku cilvēku skaitu. Arī mēs savu darbu esam padarījuši godīgi. Plkst. 9.30 smagā mašīna mūs aizved atpakaļ. Ceļi izbraukti, dubļu upes. Pelēka pelēka diena. Sēžu mašīnā un vēroju, kā kailajā pelēkumā izgaist sagrautā pilsēta, kā aizmaršē pulki uz rietumiem, smagi jaucot dubļu javu, kas sniedzas līdz puslieliem. Mēs attālināmies uz austrumiem. Un varbūt tāpēc tik ļoti skumji. Neraugoties uz briesmām un grūtībām, gribas virzīties pakaļ šīm divīzijām.

110 km nobraucam bez apstāšanās. Mašīna pārvilkta ar brezentu. Taču aukstumu tas neaiztur. Benzīna muca, novietota mašīnas vidū, šļakstās pāri, un mēs visi vairāk vai mazāk esam saindējušies ar benzīna tvaikiem. Vakarā sasniedzam Toropecu. Pussagrautajā stacijā gaidām vilcienu. Visur rēgojas postaža. Karš nav tikai lielgabali un lodes, karš ir lielas grūtības — tumsa, aukstums, netīrība... Vakars Bologojē. Kādreiz te bija skaista stacija. Tagad drupas. Vairāk nekā trīs stundas drebināmies uz perona, līdz tiekam Maskavas vilcienā. Mums laimējas dabūt guļamvietas visiem.

25. XI 43.

Plkst. 8.30 iebraucam Maskavā. Mūs izvieto Centrālā Sarkanarmijas nama viesnīcā. Frontē mēs turējāmies braši, toties tagad jūtamies gaužām noguruši. Pēkšņi sabrūk nervi un izturība. Bet mums tikai vajag labi izgulēties, un viss būs kārtībā.

26. XI 43.

Visbrīnišķīgākā vieta Maskavā ir metro. Bet ar Sarkanarmijas namu ir tramvaja satiksme. Gaidām pieņemšanu Sarkanarmijas namā un pie b. Lāča. Tāda, izrādās, ir tradīcija.

27. XI 43.

Bija paredzēts, ka dažas dienas mēs atpūtīsimies strēlnieku atpūtas namā Udeļnajā, bet tas ir pārpildīts. Mērija Bērziņa ir ļoti slima — galvaskausa reimatisms. Tās ir katastrofas sekas. Kara sākumā Bērziņi strādāja kādā ansamblī Krimā. Ansamblis reiz pārbraucienā cieta katastrofu — ievēlās aizā. Arvīdam Bērziņam satriekts mugurkauls. Brīnos, kā viņi var izpildīt akrobātiskas dejas.

28. XI 43.

Sodien koncerts Udeļnajā. Šeit sastopam pazīstamus klausītājus, kuri jau paspējuši ierasties uz atpūtu no mūsu gvardes divīzijas. Viņi, mani ieraugot, sauc: «Oī Sveiki, «Kastaņkoks»!» Pēc vakariņām gaidām mašīnu, kurai mūs jāaizved uz N. rūpnīcu. Mašīna nokavējas. Kad beidzot tā ierodas, redzam, ka autobusa vietā stāv ugunsdzēsēju mašīna. Ar tādu satiksmes līdzekli vēl neesam braukuši. N. rūpnīcā publika visai trokšņaina. Mazs starpgadījums ar Zahodņiku — atklātā ugunsdzēsēju mašīna viņam nākusi par ļaunu, maigais balss aparāts atsakās klausīt, un viņš koncertā nepiedalās. Atkal ar ugunsdzēsēju mašīnu dodamies atpakaļ uz atpūtas māju. Es pārāk tuvu esmu apsēdusies smagajam trauksmes zvanam un dabūju pamatīgu triecienu pa deniņiem. Mums atkal neveicas — kāds preču vilciens aizsprostojis pārbrauktuvi, un esam spiesti braukt vairākus kilometrus līdz nākošai pārbrauktuvei.

29. XI 43.

Beidzamais koncerts latviešu partizānu štābā aiz Maskavas — skaists noslēgums mūsu grūtajam braucienam. Rīt daļa brigādes aizbrauks uz Ivanovu.

Beidzamais darba posms Ivanovā ritēja trauksmainā nepacietībā. Visu prāti bija pievērsti frontes kustībai. Informbiroja ziņojumi vēstīja arvien jaunas uzvaras. Sirdī atbalsojās Raiņa vārdi:

Skats ilgās tiecas
Uz dzimtenes pusi,
Visa mana dvēsele
Iztvīkusi.

No vienas puses, ansambļa kolektīvs bija it kā sairis. Latviešu dramatiskais kolektīvs, daļa vokālistu, mūsu baletdejotājas atradās Maskavā. Arī lellinieku grupa devās uz Maskavu, kur slavenu speciālistu vadībā iestudēja jaunu programu. No otras puses, ansamblī dibinājās jauni kolektīvi — salona orķestris un tautisko deju grupa. Par patstāvīgu mākslas vienību bija kļuvis koris ar enerģisko diriģentu Jāni Ozoliņu priekšgalā. Ansambļa koncertdarbības rādiuss pletās līdz ar frontes straujo virzīšanos uz rietumiem.

Pa pēdām divīzijām jau augustā un septembrī uz Latviju cita pēc citas izbrauca mākslinieku grupas. Saulainas bija 1944. gada rudens dienas. Uz neilgu laiku Valsts mākslas ansamblis apstājās Daugavpilī. Šeit ansambļa koncertdarbība sasniedza kulmināciju — Daugavpilī un tās apkārtnē notika ap simt koncertsarīkojumu. «Latvijas PSR Valsts

mākslas ansambļa koncerti nozīmē Latvijas mākslas atgriešanos dzimtenē...» rakstīja «Cīņa».

Līdz ar Rīgas atbrīvošanu mūsu mākslas dzīvē sākās jauns daiļrades posms. Ansambļa dalībnieki kā dzīvinošs spēks ielija Padomju Latvijas mākslinieku saimē. Savā laikā tas bija godam veicis tautas gara dzīves paudēja uzdevumu un dibināšanas 20. gadadienā ar atzinību pieminams.

Jeļena Vahruševa

TIKŠANĀS AR RĪGU

Atmiņas, vēstules, raksti un citi dokumenti par M. Gorkija, M. Andrejevas un K. Mardžanova uzturēšanos Rīgā pirmās Krievijas revolūcijas laikā

Ģeniālais krievu rakstnieks Aleksejs Maksimovičs Gorkijs nesaraujami saistījis savu dzīvi un daiļradi ar strādnieku šķiras atbrīvošanās kustību, tādēļ viņa vārds ir tuvs un dārgs katram padomju cilvēkam. Vērtīgs mums liekas viss, kam ir kāds sakars ar Gorkiju, vai tas būtu pierādījums par viņa nenogurdināmību cīņā par tautas laimi, par gaišu nākotni vai arī apliecinājums tam, ka izcilā rakstnieka daiļrade ieguvusi lielu popularitāti visā pasaulē. Mēs lepojamies ar to, ka Gorkija milzīgais darbs kļuvis par vispārēju ieguvumu un pozitīvu piemēru, bet viņa literārais mantojums — par to vareno, pārveidojošo spēku, kas pirmo reizi pasaules literatūras vēsturē tik patiesi atspoguļoja proletariāta vēsturisko misiju — sabiedrības revolucionāro pārveidošanu.

Ar Gorkiju visām tautām saistās daudz labu atmiņu. Līdzās Gorkija vārdam vienmēr bija izcilu revolucionāru, sabiedrisko darbinieku, labāko literatūras un mākslas pārstāvju vārdi. Atsevišķas epizodes un momenti no šo izcilo cilvēku biogrāfijām (jo vairāk tie, kas saistās ar Rīgu) neapšaubāmi interesēs Padomju Latvijas lasītājus.

Šajā rakstā gribas pastāstīt par trim krievu progresīvās inteliģences pārstāvjiem, kuru likteņi pirmās krievu revolūcijas priekšvakara trauksmainajos gados un 1905. gada revolucionāro cīņu laikā bija cieši saistīti ar Rīgu. Tie ir M. Gorkijs, M. Andrejeva un K. Mardžanovs (Kote Mardžanišvili) — krievu, vēlāk padomju mākslas lepnums. Viņu īslaicīgā klātbūtne un aktīvā līdzdalība jūtami ietekmēja Rīgas Krievu drāmas teātra darbību tajā laikā.

Šī viņu uzturēšanās Rīgā atstājusi laika biedru sirdīs un atmiņās nedzēšamas pēdas, par ko liecina vēstules, dokumenti un raksti, kas tagad pieder vēsturei.

*

XX gadsimta sākumā Krievijas proletariāta revolucionārā kustība sasniedza jaunu, augstāku attīstības pakāpi. Tas pats bija vērojams Latvijā. Marksistiskās idejas guva iemiesojumu strādnieku kustības praksē. Streiki un citas strādnieku akcijas vadīja sociāldemokrātu organizācijas. Sākot ar 1903. gadu, politiskajām demonstrācijām Latvijā bija aizvien plašāks vēriens.

26. martā Rīgā Uļejas zālē (tagadējās Rīgas Krievu drāmas teātra telpās) Gorkija lugas «Dibenā» izrādes laikā sociāldemokrāti no galerijas kaisīja revolucionāra satura skrejlapas un skandēja lozungus: «Nost ar patvaldību!», «Lai dzīvo politiskā brīvība!». Pēc izrādes visi izgāja ielās, dziedādami «Marseljēzu» un saukdami: «Nost ar patvaldību!», «Nost ar policiju!». Kaut kas līdzīgs atkārtojās 27. martā Aleksandra ģimnāzijā (tagadējās Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas telpās), kur pēc lekcijas par Maksimu Gorkiju un viņa daiļradi publika godināja savu iemīļoto rakstnieku, kas toreiz bija policijas uzraudzībā. Atskanēja saucieni: «Nost ar patvaldību!» Pēc lekcijas ap 250 cilvēku izgāja demonstrācijā, dziedot «Varšavjanku» un citas revolucionāras dziesmas. Pie žandarmērijas pārvaldes ēkas demonstrantu rindās bija dzirdami izsaucieni: «Nost ar cara rokaspuišiem!», «Nost ar žandarmēriju!», «Lai dzīvo revolūcija!». Šīs 26. un 27. marta demonstrācijas izraisījās stihiski, un tajās piedalījās galvenokārt skolu jaunatne, studenti.[1]

Tā sākās — pagaidām gan vēl netieša — Maksima Gorkija saikne ar Latviju, ar Rīgu. Latviešu valodā parādījās daudzi raksti par Maksimu Gorkiju, tika pārtulkoti viņa darbi.

«Viņa «Vētrasputns», «Dziesma par Vanagu» un citi revolucionārā romantisma apdvestie darbi izsauca patiesu sajūsmu demokrātiskajā jaunatnē. «Barbari», «Sīkpilsoņi», «Dibenā» un citas Gorkija lugas aizēnoja daudzu tā laika dramatisko sacerējumu popularitāti.»[2]

Sajā laikā Rīgas Krievu teātris, kas uzturēja sakarus ar skatītāju progresīvo daļu un labi saprata, cik nepieciešams ir progresīvās publikas prasībām atbilstošs repertuārs, nolēma uzaicināt strādāt Rīgā Maskavas Dailes teātra premjeri Mariju Fjodorovnu Andrejevu.

M. Andrejeva — krievu progresīvās inteliģences pārstāve, divdesmit gadus M. Gorkija dzīves biedre un cīņu līdzgaitniece — bija lielisks mūsu gadsimta cilvēks, kas apvienoja sevī izcilu aktiera talantu, revolucionāra dedzīgu temperamentu, literāta mākslinieciško izjūtu,

[1] «Искра», 1903. g. 1. maijā, 39. nr.

[2] А. Упит, Могучее влияние русской литературы, «Советская Латвия», 1948. g., 302. nr.

diplomāta aso prātu un taktiskumu, neparastas organizatora spējas. M. Andrejevai pagrīdē bija pieņemts vārds «Fenomens», kuru viņai deva V. I. Ļeņins, kas ļoti viņu cienīja, sauca par «apbrīnojamu cilvēku», jo viņai «enerģijas ir kā desmit krietniem vīriem. Un prāta arī ne mazums. Un — lieliska, uzticama sirds...»

M. Andrejeva bija pirmā galveno lomu atveidotāja Gorkija lugās, tulkoja dažādās valodās viņa darbus, tajā pašā laikā bija aktīva revolucionāra cīnītāja, daudzu sava laikmeta izcilu cilvēku — krievu un starptautiskās strādnieku kustības vadītāju, profesionālu revolucionāru, zinātnieku, rakstnieku, aktieru, mākslinieku, mūziķu un citu kultūras darbinieku draugs un domu biedrs.

1904. gada vasarā M. Andrejeva uzstājās Staraja Rusā. Te piepildījās viņas vēlēšanās — tēlot Gorkija «Sīkpilsoņos». Afišā bija rakstīts, ka luga tiek iestudēta «paša autora personiskajā uzraudzībā» — arī Gorkijs atbrauca uz Staraja Rusu.

Rīgas Krievu teātra trupa arī tajā laikā gatavoja savu repertuāru 1904./1905. g. sezonai Staraja Rusā. Marija Fjodorovna, uzstājusies Rīgas Krievu teātra trupas izrādēs vairākās lomās, kuras agrāk bija tēlojusi Dailes teātrī, deva savu piekrišanu strādāt 1904./1905. g. sezonā Rīgā.

Tieši šajā periodā M. Gorkijs vēstulē rakstniekam A. Tihonovam pavēstīja par M. Andrejevu: «...viņa tēloja «Līgavu bez pūra», tēloja Jeļenu «Sīkpilsoņos». Labi! Ļoti poētiski un aizkustinoši pirmajā gadījumā, ļoti graciozi un jautri — otrajā. Laba aktrise, bet tās nav viņas lomas. «Līgavai bez pūra» piemītošā psihe viņai ir organiski pretīga, un pilnīgi šajā ādā viņa nevar iejusties, laiku pa laikam no bālās, bezkrāsainās, nožēlojamās Larisas izlaužas uz āru lepns, brīvs cilvēks un balsī saklausāms [...] riebums pret visu banālo. Bet Jeļenas lomā viņa ir pārāk izsmalcināta, pārāk gudra priekš provinces cietuma uzrauga atraitnes, kura tik ļoti mīlēja arestantu sabiedrību. Rīt viņa tēlo «Zvanu». Trupa te ir tā nekas, ļoti ciešama provinciāla trupa, bet, protams, M. F. te ir par šauru, un labu partneru viņai pagaidām vēl nav. Paraudzīsimies, kā būs Rīgā.»[1]

Drīz pēc tam M. Andrejeva devās darbā uz Rīgu, bet M. Gorkijs aizbrauca atpūsties, ārstēties un strādāt uz dienvidiem, lai pēc tam arī dotos uz Rīgu.

1904./1905. g. sezona sākās vislielākā revolucionārā pacēluma periodā.

---

[1] «Горьковские чтения», М., 1959, 8. lpp.

Šajā laikā par Rīgas Krievu teātra režisoru strādāja pazīstamais krievu skatuves darbinieks Konstantins Aleksandrovičs Mardžanovs. Šī lielā mākslinieka daiļrade veidojās krievu progresīvās teātra kultūras ietekmē. Savukārt, kā atzīmēja A. Lunačarskis, Mardžanovs «ierakstīja spilgtu lappusi krievu teātra vēsturē». Liela ietekme uz Mardžanovu bija Gorkijam. Kad Konstantins Aleksandrovičs strādāja Rīgā, viņš vēl bija jauns, meklēja savu daiļrades ceļu, daudz eksperimentēja, riskēja. Vēlāk Mardžanovs kļuva par aktīvu padomju teātra darbinieku. Viņa iestudējumus caurstrāvoja milzīgs revolucionārs temperaments un dzīvi apliecinošs spēks. Viņam kā režisoram bija raksturīgs scēniskās formas izteiksmīgums, spilgtums un asums.

1904./1905. gada sezonas repertuāra plānā bija Gorkija «Sīkpilsoņi», «Dibenā», «Vasarnieki». Šīs lugas vajadzēja iestudēt K. Mardžanovam. Savos memuāros viņš raksta par šo periodu: «Aktieri tad aizrautīgi lasīja milzīgu daudzumu pagrīdes literatūras, iepazinās ar dažādu partiju programām, centās atrast savu vietu krievu sabiedrībā, kas arvien vairāk diferencējās.»

Visi kulturālie cilvēki it kā pamodās no miega. Aktieri no mēģinājumiem traucās uz mītiņiem, uzstājās ar uzsaukumiem — ātrāk gāzt patvaldību.

Rīgas krievu teātrī bija noorganizēta kaujas družina un Sarkanā Krusta nodaļa, kuras locekļi vienmēr parādījās tur, kur norisinājās policijas un strādnieku sadursme. Tā laika revolucionārās idejas, kuru spilgts paudējs bija Maksims Gorkijs, aizrāva arī latviešu teātra darbiniekus. Viens no ievērojamākiem aktieriem — Aleksis Mierlauks — neatlaidīgi centās panākt, lai teātra repertuārā tiktu uzņemtas Gorkija lugas.

Rīga gaidīja Gorkiju un Andrejevu.

1904. gada 4. septembrī laikraksts «Rižskij vestņik» rakstīja: «Vispopulārākais dramaturgs pēc nelaiķa Čehova — Maksims Gorkijs ir apsolījis teātrim šajā sezonā savu palīdzību. 1904./1905. g. sezonā tiks uzvesti «Vasarnieki» paša autora vadībā.»

1904. gada 18. septembrī M. Andrejeva vēstulē K. Pjatņickim rakstīja: «Tā nu esmu Rīgā, Konstantin Petrovič, un esmu pat gandrīz iekārtojusies. Pilsēta ļoti patīkama, tīra, skaista, tajā ir daudz parku, bulvāru, zaļumu un puķu. Ielās dzīva kustība, kaut gan man, atklāti sakot, arvien liekas, ka pa tām plūst nebeidzamās virknēs «klases dāmas» un lielu veikalu pārdevēji, visi ir tik labi audzināti, pieklājīgi, eleganti ģērbti, un visi steidzas. Liels daudzums skolnieku, skolnieču, studentu — un tie visi ir jauki, jautri cilvēki. Dzīve šeit, cik patlaban

varu spriest, ir diezgan ērta un nav dārga, sevišķi lētas ir puķes un augļi [...]. Klimats — ja spriež pēc laika, kuru esmu pavadījusi šeit, ir pavisam kā dienvidos, visu dienu spīd saule, gaiss putekļains un gandrīz karsts, bet vispār runā, ka nokrišņu te ļoti daudz un ļoti bieži pūš vēji, dažkārt ļoti spēcīgi.

Dzīvokli man izdevās dabūt gluži ciešamu, kaut arī pēc daudzām neveiksmēm un meklējumiem, kas, tagad atceroties, liekas ļoti komiski, bet kas bija ļoti nepanesami, kamēr tas viss norisinājās. Dzīvoklī ir ēdamistaba, A. M. kabinets, pat ar balkonu un divām liepām tā priekšā, mana istaba un vēl rezerves istaba, kur stāv skapis un gulta gadījumiem, ja kāds atbrauktu pie mums. Ļipas un Zahara istaba, vannas istaba un virtuve — tas viss par 55 rubļiem. Ir arī veļas mazgātava, bēniņi, ledus pagrabs, šķūnis. Mēbeles mēs noīrējām, un tagad — laipni lūgti, brauciet tik šurp — viss gatavs! No Alekseja Maksimoviča saņēmu možas, labas vēstules, viņš raksta, ka ir sēdies pie darba un pārlasījis visus manuskriptus. Vēl nemaz neieminas, kad brauks šurp, tātad jācer, ka viņš vēl padzīvos Jaltā.

Rīt mums sezonas atklāšana, es tēloju divdesmit trešajā septembrī «Līgavā bez pūra», pēc tam divdesmit astotajā «Vientuļajos» un vēl nezin kādā datumā «Sarkanajā mantijā». Piedalos mēģinājumos, pastaigājos, ļoti daudz lasu, nevienu nepieņemu un domāju, ka tā būs līdz A. M. atbraukšanai. Man ir mazliet smagi ap sirdi. Esmu pieradusi dzīvot kopā ar bērniem. Bet nekas, tieku galā ar sevi diezgan sekmīgi un nezaudēju dūšu. Aktieri nav visai simpātiska tauta. Viņi ir briesmīgi klīrīgi un visi tik pastiprināti jūt vai arī tēlo, ka jūt. Diezin vai es ar kādu no viņiem iepazīšos tuvāk.

Kā Jūs dzīvojat? Kā ar dzīvokli? Kad pārcelsieties? Jūs bijāt uz «Urielu Akostu», — lūdzu, uzrakstiet man, kā pagāja izrāde. Laikraksti nosoda, bet es tiem neticu, katrā ziņā nav labi tā uzbrukt, ja parādās kaut kas jauns un, pēc visām pazīmēm spriežot, gluži labs. Vai redzējāt Noru? Ja tas neprasa daudz laika, uzrakstiet Jūsu iespaidus par Komisarževskas tēlojumu, es atveidošu šo lomu, un, protams, man būtu interesanti zināt, kā viņa to spēlē.

Konstantin Petrovič, aizsūtiet, lūdzu, manam brālim Nikolajam Fjodorovičam Jurkovskim (Jekaterinoslava, Jekaterinas ceļa kontrole) simt rubļu, jo man patlaban ar finansēm ir ļoti slikti. Un simt rubļu manai māsai Jevgeņijai Fjodorovnai Pavlovai-Siļvanskai — Prečistjenkā, Smoļenskas bulvāra stūrī, Kuņina mājā, 162. dzīvoklī. Jūs visu laiku uztraucāties, ka «Znaņije» man «ir parādā», — kā redzat, es diezgan cītīgi atprasu šos parādus. Kaut tikai nepaņemtu par daudz!

No Zina (Zinovija Peškova) pienāca telegrama no Šveices. Tātad vesels. Ļoti labi.

Uz redzēšanos, spiežu Jūsu roku un būšu ļoti priecīga Jūs ieraudzīt. Vai iegriežaties pie mūsējiem?

Jūsu Marija Andrejeva.

Mana adrese: Pirmais Ganību dambis, Nr. 2, dzīv. 5.

18. septembrī.»

M. Gorkijs ieradās Rīgā no dienvidiem, no Odesas, 1904. gada 7. oktobrī. Jau pirmajā dienā viņš noskatījās Moljēra «Tartifa» izrādi Rīgas krievu teātrī un iepazinās ar J. Jansonu-Braunu, publicistu un literatūras kritiķi, vienu no Latviešu sociāldemokrātiskās partijas dibinātājiem.

10. oktobrī Gorkijs tika ielūgts uz vietējās igauņu atturībnieku biedrības izrādi. Izrādīja viņa lugu «Dibenā», kurai vispār bija milzīgi panākumi. Izmantodami gadījumu, kad Gorkijs ieradies Rīgā, izrādes organizētāji aizsūtīja viņam ielūgumu uz vakaru. Gorkijs atsūtīja šādu atbildes vēstuli: «Sirsnīgi pateicos Rīgas igauņu atturībnieku biedrībai par uzmanību. Ļoti žēl, ka esmu spiests atteikties. Pat pie vislabākās gribas nevaru piedalīties vakarā. Man uz dažām dienām jāaizbrauc no Rīgas. Līdz ar to nosūtu atpakaļ biļeti un vēlreiz sirsnīgi pateicos.

A. Peškovs.»

Ja atcerēsimies, ka Gorkijs toreiz aizrautīgi bija nodevies revolucionārajam darbam (N. Krupskaja 13. oktobrī raksta R. Zemļačkai: «Gorkijs ir pilnīgi mūsu pusē»), un neaizmirsīsim, ka atmosfēra Rīgā un jo sevišķi Uļejas zālē, kur vairākkārtīgi izrādēs un it īpaši Gorkija lugu izrādēs sākās demonstrācijas, bija ļoti saspīlēta, tad kļūs skaidrs, kādēļ svētdien, 10. oktobrī viņam vajadzēja atstāt Rīgu. Tas bija piesardzības solis, lai izvairītos no aresta, un nav šaubu, ka tāds lēmums tika pieņemts ar J. Jansona-Brauna un M. Andrejevas aktīvu līdzdalību.[1]

Taču, dzīvodami Rīgā, Aleksejs Maksimovičs un Marija Andrejeva ne vienreiz vien apmeklēja Rīgas teātru izrādes. Andrejeva nenoslēdzās tikai savu teātra interešu lokā. Viņai te bija svarīgs partijas uzdevums — nodibināt sakarus ar Rīgas sociāldemokrātiem. Par to liecina viņas biogrāfiskie dokumenti, kā arī latviešu sociāldemokrātu centrālā orgāna — «Cīņas» redaktora J. Jansona-Brauna sievas vēstules. Marija

[1] Pēc žurnāla «Karogs», 1961. g. 6. nr., 148. lpp.

Fjodorovna kopējā revolucionārā darbā Rīgā sadraudzējās ar J. Jansonu-Braunu. Nozīmīgs ir uzraksts uz fotogrāfijas, ko viņa tam uzdāvināja 1905. gadā: «Kaut maz ir kopā nodzīvots — tak daudz ir pārdzīvots.»[1]

Gorkija un Andrejevas uzturēšanās Rīgā bija izcils notikums krievu teātra aktieriem. Viens no Rīgas krievu skatuves veteräniem Vasilijs Iļjičs Lihačevs — tajā laikā Ņezlobina trupas jauns aktieris — atceras ar Andrejevu un Gorkiju kopīgā darbā pavadītās neaizmirstamās dienas: «Tas bija vairāk nekā pirms piecdesmit gadiem... M. Andrejevas ierašanās Rīgas teātrī bija izcils notikums. Marija Fjodorovna parādījās Rīgas skatītājiem visā savā aktrises talanta plaukumā. Pirmo reizi mēs ieraudzījām arī Alekseju Maksimoviču Gorkiju. Neaizmirstamu iespaidu uz mums atstāja pirmā tikšanās ar šo vienkāršo cilvēku, kad tas ienāca pie mums aizkulisēs.»[2]

Šo abu cilvēku pievilcību izjuta arī citi trupas locekļi. Latvijas PSR Rīgas Krievu drāmas teātra režisora palīgs V. Staņislavskis atceras, ka tajos gados M. Andrejeva aktīvi piedalījās lugu iestudēšanā un palīdzēja M. Mardžanovam.

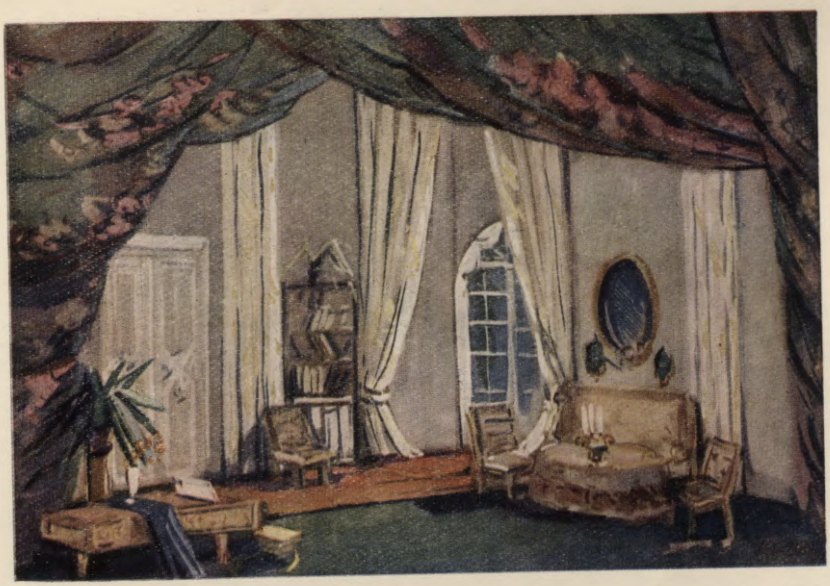
Uzturēdamās Rīgā, M. Andrejeva atveidoja lomas Ostrovska «Līgavā bez pūra», Gorkija «Sīkpilsoņos» un «Vasarniekos», Ibsena «Hedā Gablerē», Hauptmaņa «Nogrimušajā zvanā» un «Vientuļniekos», Čehova «Trīs māsās», Briē «Sarkanajā mantijā», Naidenova «Avdotjas dzīvē» un Nemiroviča-Dančenko «Dzīves cenā».

Jau ar Andrejevas pirmo uzstāšanos Larisas lomā «Līgavā bez pūra» starp aktrisi un skatītājiem nodibinājās neredzamas, ciešas saites. Šajā lomā Mariju Fjodorovnu redzēja vienīgi rīdzinieki.

«Tajos gados,» atceras V. Lihačovs, «ar savu Larisas tēlojumu savaldzināja un iekaroja skatītāju sirdis Vera Fjodorovna Komisarževska. Daudzi nepieļāva pat domu, ka šo lomu varētu tēlot kāda cita aktrise. Marijas Fjodorovnas Larisai nebija tā histēriskuma un nervozitātes, kādu varēja vērot Komisarževskai šajā lomā. Viņas Larisa lugas sākumā bija gan jautra, gan sapņaina, gan domīga, gan smaidoša, it kā tā vēl nenojaustu savu tuvojošos traģēdiju. Un, tikai sākot ar otro cēlienu, pēc tikšanās ar Paratovu, viņa bija it kā satrūkusies, viņu bija pārņēmušas savādas dvēseles trīsas, kas lugas beigās izauga protestā, cīņā pret cietsirdīgo vidi, kurā tā dzīvoja... Lieliska, gaiša Larisa — Marija Fjodorovna!»

[1] Latvijas PSR Centrālais vēstures muzejs, J. Jansona-Brauna fonds, d. Nr. 6471 V/N.

[2] «Дорога исканий», Rīga, LVI, 1958. g., 40. lpp.



A. Dzenis. Dekorācijas mets A. Ostrovska lugai «Belugina precības»

H. Puto. Dekorācijas mets A. Kicberga drāmai «Vilkate»

Marija Fjodorovna uzstājās arī «Sīkpilsoņu» izrādē, kura ar Gorkija līdzdalību bija atjaunota un kurā tika ievēroti visi Alekseja Maksimoviča norādījumi un vēlēšanās. 1904. gada 15. oktobrī no jauna notika «Sīkpilsoņu» pirmizrāde, kas pievērsa plašu sabiedrības aprindu uzmanību. Laikraksts «Rižskij vestņik» sakarā ar šo svinīgo dienu rakstīja: «15. oktobris mūsu teātra vēsturē aizņems ievērojamu lappusi.

Tāds entuziasms un rosība, kādu varēja vērot vakar vakarā, mūsu «mākslas templī» piedzīvots pirmo reizi, un, protams, to ilgi neaizmirsīs tie, kas ieradās uz Gorkija «Sīkpilsoņu» izrādi, kuras gaitai sekoja pats Gorkijs. Jau pirms izrādes sākšanās valdīja pacilāts garastāvoklis. Pie kases bija izlikts paziņojums, ka visas biļetes izpārdotas. Daudzi ieradās speciāli tādēļ, lai paskatītos uz Eiropas slavenību — «Sīkpilsoņu» autoru.

Tikko nolaidās priekškars pēc pirmā cēliena, no visām pusēm atskanēja saucieni: «Autoru! Maksimu Gorkiju!»

Pēc dažām minūtēm starp aktieriem, kas piedalījās «Sīkpilsoņu» izrādē, parādījās pēc portretiem visiem pazīstamais Maksims Gorkijs un pateicās publikai, kas sajūsmā aplaudēja. Kad publika otrreiz izsauca autoru, K. Ņezlobins pasniedza viņam lauru vainagu un visas trupas vārdā teica īsus pateicības vārdus. Luga, kas jau agrāk bija redzēta uz mūsu skatuves lieliska ansambļa izpildījumā un priekšzīmīgā iestudējumā, šoreiz parādījās skatītājiem vēl spilgtākā gaismā. Autora un aktieru sumināšana turpinājās arī visos turpmākajos starpbrīžos.»

1904. g. 31. oktobrī teātrī izrādīja lugu «Dibenā», izrādi bija koriģējis pats M. Gorkijs, un tā atkal notika viņa klātbūtnē. Izsaukumiem un ovācijām, tāpat kā iepriekšējā reizē, nebija gala. Aktieri, kā prese atzīmēja, tēloja savas lomas «patiesīgi un ar iedvesmu», luga ieguva «spilgtu un vispusīgu atklāsmi».

30. novembrī notika jaunās Gorkija lugas «Vasarnieki» pirmizrāde. Lugas inscenētājs K. Mardžanovs sevišķi rūpīgi gatavoja šo izrādi. M. Gorkijs arī izteica savus norādījumus mēģinājumu laikā. Teātrim, kas spiests tik bieži sagatavot pirmizrādes kā tajā laikā krievu teātris, 25 mēģinājumi (kā tas bija paredzēts «Vasarnieku» iestudējumam) bija neparasta greznība.

Daudz uzmanības tika veltīts lugas tēlu iekšējai atklāsmei. Bet tajā pašā laikā mākslinieks N. Ignatjevs ne mazumu pūļu ieguldīja arī izrādes ārējā noformējumā — kostīmi bija veiksmīgi iecerēti, dekorācijas izteiksmīgas.

Izrāde guva milzīgus panākumus. Kritikas atsauksmes bija ļoti labvēlīgas, kaut gan, starp citu, kādā no laikrakstiem varēja lasīt piebildi,

ka teātrim sakarā ar to «nākas saņemt laikrakstu un atsevišķu personu uzbrukumus»...

«Rižskij vestņik» recenzijās par izrādi rakstīja: ««Vasarnieki» Rīgas teātrī — tas ir kaismīgs, trauksmains, kvēls atbilžu meklējums uz dažādiem sasāpējušiem jautājumiem. Tas ir kā āmura sitieni pa vienu un to pašu slimo vietu, izsaucot līdz ar pacilātību arī bezgalīgu niknumu pret visu šo nejēdzību visās tās izpausmēs. Skatītājs nonāk gandrīz līdz ārprātam — viņš tikko spēj noturēties, lai nemestos uz skatuves nolūkā samalt, samīdīt, noslaucīt no zemes virsas visus šos banālos cilvēkus, gan tos, kas gaužas, gan tos, kas negaužas. Un, lūk, — atveras durvis, un nodārd varena balss no tautas, šīs veselā saprāta sargātājas: «Pietiek vārdu, pietiek refleksiju, pašanalīzes, gaušanās un pašieaijāšanas! Pie darba! Dzīvosim! Sāksim taču darīt derīgu un vienkāršu darbu!»»[1]

«Vasarniekiem» bija lieli panākumi, izrāde mākslinieciski bija tik augstvērtīga, ka vēlāk tā tika parādīta Maskavā, un režisora Mardžanova vārds kļuva plaši pazīstams. Vēl vairāk nostiprinājās Gorkija un Mardžanova draudzība, bet «Vasarnieku» izrāde iegāja vēsturē kā tā laika Rīgas teātra dzīves izcils notikums.

Marija Fjodorovna Andrejeva šajās dienās dzīvoja pilnskanīgu radošo dzīvi. Par to var spriest kaut vai no M. Andrejevas 1904. g. 9. decembra vēstules K. Pjatņickim:

«... Gribētu uzrakstīt Jums vairāk, bet esmu patlaban ļoti aizņemta, katru dienu mēģinājumi, četras reizes nedēļā es piedalos izrādēs, jāsagatavo arī ļoti daudz jaunu lomu: «Avdotjas dzīvē» — Vasiļkovu, Kosorotova «Straumē» — Veru, Šillera Orleānas jaunavu, bez tām vēl vajadzētu spēlēt «Sievieti no jūras». Patlaban arī steidzos uz mēģinājumu. Spiežu Jūsu roku. Man tik ļoti žēl, ka nevarat atbraukt.

Jūsu Marija Andrejeva.

Šeit «Vasarnieki» iet daudz labāk, ļoti laba ir M. F. — Marija Ļvovna. Ļoti!»[2]

Šai atsauksmei var pievienot nelielu izrakstu no avīzes «Rižskij vestņik» 1904. g. 22. dec. numura: «Andrejevas k-dze atveido konkrētu patiesi progresīvas sievietes pievilcīgu tēlu, parāda to kā pārliecinātu jeb-

[1] «Рижский вестник», 1904. g., 270. nr.

[2] M. F. Andrejeva, M., 1961. g., 70. lpp. Pēdējo frāzi pierakstījis Gorkijs.

kādas nejēdzības un banalitātes ienaidnieci, kā drosmīgu cīnītāju par dzīves veselīgajiem pamatiem...» Pēc daudzu laikabiedru atsauksmēm šis tēls Marijas Fjodorovnas izpildījumā ieguva heroisku skanējumu.

Maksims Gorkijs līdztekus darbam Rīgas krievu teātrī aktīvi piedalījās arī Rīgas progresīvo sabiedrības slāņu dzīvē. Latvijas PSR Akadēmiskā drāmas teātra režisors, PSRS Tautas mākslinieks Alfrēds Amtmanis-Briedītis atceras, ka 1904./1905. g. ziemā Sabiedrības teātra zālē Romanova ielā 25 (tagadējās Raiņa Dailes teātra telpās Lāčplēša ielā) notika liels mītiņš, kurā piedalījās ļoti daudz studentu, strādnieku, inteliģences pārstāvju. «Starp aktieriem, kas piedalījās šajā mītiņā,» saka Amtmanis-Briedītis, «atceros Brīvnieku, Liepiņu, Mucenieci, Taubi-Griķīti. Šie mani kolēģi tagad jau miruši, un manā atmiņā saglabājušies tikai atsevišķi momenti no tā laika notikumiem. Taču dažus no tiem atceros ļoti dzīvi. Atceros, piemēram, ka tajā dienā mītiņā ar runām uzstājās Rainis, Aspazija, Rūdolfs Bērziņš. Uzstājās arī kāds cilvēks, kuru dēvēja par Maksimu. Tagad, kad atceros šā cilvēka ārieni, esmu pārliecināts, ka tas bija Maksims Gorkijs, vēl jo vairāk tāpēc, ka tieši viņa vārdi toreiz izraisīja pārpildītās zāles vētrainu reakciju, saucienus un aplausus.»[1]

Gorkijs, dzīvodams Rīgā, tikās ar Raini. Viņus saistīja garīga tuvība. Raiņa dzeja pirmās Krievijas revolūcijas laikā un turpmākajos gados atspoguļoja spilgtākos notikumus latviešu revolucionārās sociāldemokrātijas vēsturē, iezīmēja Latvijas proletariāta uznākšanu vēstures arēnā, ar pilnām tiesībām dzejnieks uzskatīja sevi par proletariāta cīnītāju.

Rainis, Gorkija sekotājs, kļuva par sociālistiskā reālisma celmlauzi latviešu pirmspadomju literatūrā. Viņa mākslinieciskās metodes reālistiskais pamats organiski apvienojas ar revolucionāro romantiku, kas atspoguļo heroiku proletariāta cīņā par sociālisma uzvaru. Raiņa daudzšķautnainās daiļrades revolucionārajā skanējumā izpaudās lielās tautas kustības uzplūdu spēks. M. Gorkijam bija pamats vēlāk — Pirmajā Vissavienības padomju rakstnieku kongresā nosaukt Raini par varenu dzejnieku.

Laikā, kad brieda 1905. gada revolūcija, veidojās mūsu Tautas rakstnieka Andreja Upīša idejiskie uzskati. 1904. gadā viņš uzsāka savus pirmos mēģinājumus dramaturģijas laukā. M. Gorkijs ir viens no Upīša iemīļotākajiem rakstniekiem. Atceroties idejiskās izaugsmes ceļu, Upīts raksta: «Marksistiskās literatūrizpratnes un atziņas skola mums

[1] Pierakstīts pēc A. Amtmaņa-Briedīša vārdiem 1962. g. 3. jūlijā.

bij krievu revolucionāro demokrātu raksti, krievu marksistiskie žurnāli, Pļehanova mākslas un literatūras kritika un tās nedaudzās Iļjina grāmatas, kas toreiz nokļuva rokās. Literatūras praksē vērojām Maksima Gorkija darbu krievu proletāriskās literatūras radīšanā un jauno rakstnieku audzināšanā. Vismaz es pats stingri mācījos tiklab no lielā krievu reālista publicistikas un kritikas, kā no viņa daiļdarbiem.»[1]

*

1905. gada janvārī Rīgā bija vērojams vislielākais revolucionārās cīņas uzplūdums. Pirmo ziņu par «Asiņainās svētdienas» notikumiem Pēterburgā Rīga saņēma jau 10. janvārī. Bet 12. janvārī tika pasludināts ģenerālstreiks, kas sākās pēc iepriekš nosprausta plāna. To vadīja LSDSP Centrālā Komiteja un Rīgas komiteja. Dažādu tautību strādnieki — latvieši, igauņi, krievi, lietuvieši, ebreji soļoja kolonās plecu pie pleca. 13. janvārī nemieri Rīgā pieņēma grandiozus apmērus. 9. un 13. janvāra notikumi Pēterburgā un Rīgā lika pamatus nesaraujamai kaujas savienībai starp latviešu un krievu strādniekiem, kam bija svarīga nozīme visā turpmākajā latviešu strādnieku kustības vēsturē.

Šajās dienās Gorkija «Vasarnieku» izrādei uz krievu teātra skatuves bija jo sevišķi lieli panākumi. Bieži skatītāji pieprasīja to atkārtot. Izrāde bija paredzēta arī 1905. gada 13. janvārī, bet sakarā ar masu revolucionārās kustības notikumiem pēc vietējo varas orgānu pieprasījuma tika atcelta un nomainīta ar vieglu komēdiju «Vava». Taču šī izrāde netika nospēlēta līdz galam, studentu grupa pieprasīja to pārtraukt, lai godinātu demonstrantus, kurus nošāva Daugavas krastmalā pie dzelzceļa tilta. Teātri vajadzēja slēgt uz sešām dienām. Līdzīgi notikumi norisinājās Rīgas vācu teātrī.

Marija Andrejeva šo notikumu dienās atradās slimnīcā. Gorkijs tajā laikā bija Pēterburgā. Mariju Fjodorovnu bieži apmeklēja J. Jansons-Brauns un viņa dzīves biedre. No viņiem Andrejeva saņēma izsmeļošas ziņas par partijas pagrīdes darbu. Pēc A. Jansones liecības Andrejeva ar visu sirdi dzīvoja līdz revolucionārajiem notikumiem, kas norisinājās Rīgā. «Tie viņu ļoti saviļņoja.»[2]

Gorkiju ļoti satrauca sievas slimība. 1905. g. 10. janvārī viņš izsūtīja telegramu no Pēterburgas:

[1] A. Upīts. Ceļā uz sociālistisko reālismu, LVI, Rīgā, 1951. g., 249. lpp.
[2] Latvijas PSR Centrālais vēstures muzejs, J. Jansona-Brauna fonds, d. Nr. 5471/V/N.

«Steidzīgi. Rīgā, Pirmajā Ganību dambī 2, Marijai Andrejevai.

Mīļā, dārgā, rīt būšu klāt. Turies. Agrāk nav vilciena. Saņem visus spēkus. Gaidi mani. Mīlu. Cienu. Ar visu sirdi pie Tevis. Aleksejs.»[1]

Bet 1905. gada 11. februārī Livonijas guberņas žandarmērijas pārvaldes priekšnieka vietnieka dokumentos, lietā Nr. 5 (sākta 1905. g. 8. janvārī, pabeigta 1905. g. 21. decembrī, uz astoņdesmit vienas lapas) parādījās pirmais dokuments par M. Gorkiju:

Livonijas guberņas
Žandarmērijas pārvaldes
priekšnieks
1905. gada 11. janvārī
Nr. 177
Rīga 11/1 Ien. Nr. 3

Slepeni

Sakarā ar Pēterburgas Aizsardzības nodaļas priekšnieka telegramu uzdodu Jums uz Valsts aizsardzības nolikuma 29. panta pamata nekavējoties izdarīt kratīšanu pie pilsoņa Alekseja Peškova (Gorkija), bet pēc tam arestēt viņu un ievietot cietumā līdz nosūtīšanai uz Pēterburgu.

Pulkvedis
(paraksts)

Manam palīgam Rīgā rotmistram
Balabinam

Livonijas guberņas
Žandarmērijas pārvaldes
priekšnieka vietnieks
Rīgā
1905. g. 1. janvārī
Nr. 18.
Rīga
Nr. 177

Slepeni

Nosūtu protokolu par rakstnieka Alekseja Peškova (Gorkija) kratīšanu līdz ar atrastajām vēstulēm un noziedzīgajiem izdevumiem. Peškovs nosūtīts uz arestantu labošanas nodaļu.

Rotmistrs Balabins
pārvaldes priekšniekam

Tā M. Gorkijs tika arestēts un žandarmu pavadībā nosūtīts uz Pēterburgu, uz Petropavlovskas cietoksni, par uzstāšanos pret cara valdības zvērisko izrēķināšanos ar neapbruņoto tautu 1905. g. 9. janvārī.

Savās atmiņās Marija Fjodorovna Andrejeva šādi notēlo toreizējos smagos notikumus: «Pēc 1905. g. 9. janvāra Aleksejs Maksimovičs ieradās Rīgā, kur mēs tajā laikā dzīvojām, un tur 11. janvārī mūsu dzīvoklī Pēterburgas žandarmērijas pārstāvji viņu arestēja un aizveda uz Pēterburgu.

Vilcienā viņu pavadīja divi žandarmi, viens jauns, ne visai attīstīts, pašapmierināts puisis, otrs — jau gados, unteroficieris ar iesirmām

[1] M. F. Andrejeva, M., 1961. g., 70. lpp.

ūsām. Šis vecākais ofícieris jutās ļoti neērti un, pēc A. M. vārdiem, visādi centās viņam atvieglot ceļojuma neērtības un, kā garām ejot, sacīja:

— Mēs taču jūs pazīstam... arī lasījām...

Jaunais savukārt, saņēmis lielu naudas zīmi, lai stacijā nopirktu A. M. kaut ko ēdamu, vairākas reizes ar sevišķu labpatiku atkārtoja:

— Vai tu re! Simtnieks... Simtnieks! — kaut kā īpaši gari izrunādams «s» burtu.

Kad vilciens tuvojās Pēterburgas stacijai, vecākais žandarms kaut kur aizgāja, aizslēdzis kupeju un atstājis jauno ar Alekseju Maksimoviču vienus. Pēc kāda laika viņš atgriezās, atslēdza durvis, un A. M. pārsteidza viņa sejas izteiksme — vecajam vīram drebēja lūpas, un viņš tikai ar grūtībām varēja izrunāt:

— Lūdzu, Aleksej Maksimovič!

Jaunais žandarms gāja pa priekšu, atbrīvodams ceļu, visapkārt drūzmējās publika, viens otrs lamāja Gorkiju par dumpinieku, citi ņēma nost cepures, klanījās.

Sēdinot Alekseju Maksimoviču karietē, kas gaidīja pie ieejas, vecais žandarms pačukstēja viņam ausī:

— Aleksej Maksimovič, jūs pavēlēts aizvest uz cietoksni.

Sev par brīnumu A. M. ieraudzīja vecā vīra acīs asaras. A. M. iesēdināja aukstā, mitrā kamerā ar akmens grīdu, gandrīz bez dienas gaismas, ietērpa viņu arestanta drēbēs, kas maz sildīja, iedeva neērtu veļu, platas zeķes, kas nepārtraukti šļuka zemē, un lielas kurpes.

Sašutuma vilnis visā pasaulē un protesta vētras, ko izsauca Gorkija arests, piespieda cara valdību pēc mēneša izlaist viņu no cietuma, bet arī šis mēnesis smagi atsaucās uz viņa veselību: viņam atkal sākās asiņošana un spēcīgs klepus.»[1]

Smagi šīs traģiskās dienas pārdzīvoja pie gultas saistītā Marija Fjodorovna. Viņa nevarēja tieši piedalīties Rīgas revolucionārajos notikumos. Viņa nekādi nevarēja palīdzēt arī Gorkijam, kas atradās Pēterburgā apcietinājumā, un ļoti to pārdzīvoja. Gorkijs savukārt uztraucās par Marijas Fjodorovnas likteni: no Petropavlovskas cietokšņa 1905. g. 2. februārī viņš rakstīja:

«Rakstu uz labu laimi. Nezinu, kur Tu esi, šeit vai Rīgā. Un kā Tava veselība? Nu jau pagājušas dienas desmit, bet man vēl nav nekādu noteiktu ziņu par Tevi. Tas izraisa lielas zobu sāpes sirdī, bez tam

[1] M. F. Andrejeva, M., 1961. g., 71. lpp. (Gorkija arests).

vēl mani paša zobi smeldz tā, kā kad galvā spēlētu ebreju orķestris no «Ķiršu dārza», un tā, it kā tam būtu samaksāts nedēļu uz priekšu. Bet vispār es eksistēju tīri labi, daudz lasu un varbūt rakstīšu, ja atļaus. Pasūtīju jau arī sev grāmatas. Goda vārds, es jūtos diezgan ciešami, un nav iemesla, lai šī pašsajūta kļūtu sliktāka.

Kaut tikai varētu zināt, kā Tev iet! Vai vari jau celties no gultas vai vēl ne? Kad es Tevi redzēju, man likās — Tava seja izskatās kā cilvēkam, kas jau pārcietis slimību, un arī pēc Kanegissera un Knores vārdiem Tavs stāvoklis izlikās šāds. Bet kā Tev gājis kopš tā laika? Ja rakstīsi — apraksti sīkāk.

Skūpstu Tavas rokas, dārgā Maša.
Visu labu!
Aleksejs.»[1]

Marija Fjodorovna tiecās ātrāk nokļūt Pēterburgā. Viņu pārveda uz turieni uz nestuvēm un ievietoja Kanegissera slimnīcā. Būdama vēl slima, viņa sāka cīnīties par Gorkija atbrīvošanu. Kad Gorkija lieta nonāca līdz galīgai izlemšanai pie Trepova, Andrejeva rakstīja Pjatņickim:

«Sava Timofejevičs (Morozovs) aizbrauca, dārgais draugs, un mēs norunājām, ka, tiklīdz būs kaut vismazākā nepieciešamība pēc viņa, es izsaukšu viņu pa telefonu, un viņš būs klāt. Galu galā mēs abi nonācām pie secinājuma, ka Trepovu ietekmēt nav iespējams, jo tas ir tik ļauns, dumjš un aprobežots radījums, ka var tīšām, lai parādītu Gorkijam savu lielo spēku, visādi censties darīt pretēji visiem lūgumiem un ietekmēšanas mēģinājumiem.

... Pēc Savas Timofejeviča domām Trepovs patiepsies, bet pēc tam pievienosies vispārējam lēmumam, ka tas tikai aizturēs Alekseju Maksimoviču uz nedēļu. Ja Trepovs «tēlos ministru» un pretosies — viņš, Sava Timofejevičs, brauks tieši pie Buligina, kurš n-e-i-e-r-e-d-z Trepovu. Lai Veinbergs brauc pie Manuhina, Vunča un Truseviča, bet es braukšu pie I. L. Goremikina un lūgšu ietekmēt Durnovu (Iekšlietu ministrija), ar kuru viņam ir lieliskas attiecības, un savukārt lūgt visu nokārtot ar Trepovu.

Mani ļoti satrauc tas, ka Aleksejs Maksimovičs var sākt uztraukties, vai tikai pie viņa nāks uz satikšanos, — stāsta, ka pagaidu ieslodzījuma vietā tas esot viegli. Stāsta, viņam varot pat nosūtīt pusdienas

[1] M. F. Andrejeva, M., 1961. g., 72. lpp.

un brokastis. Vai Jūs sūtīsiet, jeb vai es to varu darīt? Bez tam stāsta, ka tur elektrība degot tikai līdz plkst. 9 vakarā, bet pēc tam jālieto savas sveces, lampas aizliegts lietot. Vispār vajadzētu precīzi uzzināt, ko var un kā, — vai Jūs to izdarīsiet jeb vai uzdosiet man?

... Tātad līdz rītam jāgaida; labi, ja varēs uzzināt, vai lieta nosūtīta Trepova kungam. Bet pēc tam, ja viņš to ilgi aizturēs vai dos negatīvu atbildi, — sākt kampaņu... Tihonovam varbūt ir tīfs, kā pēc Kovaļevska vārdiem var spriest, bet Kanegisseram vairāk liekas, ka tā ir komplicēta influence. Paskatīsimies.

Cieši spiežu Jūsu roku.

Marija.»[1]

Otrā dienā, 1905. g. 14. februārī, no galvaspilsētas Sabiedriskās drošības un kārtības aizsardzības nodaļas Aleksejs Maksimovičs saņēma caurlaidi.

«Šī caurlaide izdota rakstniekam Aleksejam Maksimovičam Peškovam izbraukšanai uz Rīgu, lai tur aizbraucot tas nekavējoties ierastos vietējā Policijas pārvaldē.

Peškova kunga dokumenti tiks izsūtīti Rīgas policijmeistaram. Caurlaide tiek apliecināta ar parakstu un kroņa zīmogu.»

Šis dokuments tika nosūtīts uz Pēterburgas komerciālo viesnīcu, kur, acīm redzot, Gorkijs ieradās pēc tam, kad cara valdība aiz bailēm no revolucionārās kustības un pasaules sabiedriskās domas ietekmē bija spiesta viņu atbrīvot. Taču tiesas lieta pret viņu nebija izbeigta.

Andrejeva izbrauca no Pēterburgas kopā ar Alekseju Maksimoviču, kurš tika izsūtīts uz Rīgu konvoja apsardzībā.

«Nezinādams, ka mūsu dzīvoklis Rīgā tajā laikā jau bija likvidēts, A. M. par izsūtīšanas vietu izvēlējās Rīgu, uz kurieni 14. februārī mums arī vajadzēja izbraukt, jo Pēterburgā viņam nebija atļauts uzturēties nevienu dienu,» rakstīja savās atmiņās Marija Fjodorovna.

Tūlīt pēc Gorkija un Andrejevas izbraukšanas uz Rīgu uz turieni tika nosūtīts slepens dokuments.

375

S.-Pēterburgas pilsētas priekšnieka galvaspilsētas Sabiedriskās drošības un kārtības aizsardzības nodaļa

1905. g. 17. februārī

Nr. 2776

1905. g. 21. febr.

Slepeni

Rīgas policijmeistaram

Ņižņijas Novgorodas amatnieka dēls Aleksejs Maksimovs Peškovs, kas saukts pie nopratināšanas

[1] M. F. Andrejeva, M., 1961. g. 73. lpp.

no S.-Pēterburgas guberņas Žandarmērijas pārvaldes sakarā ar apsūdzību par noziegumu pret valsti, saskaņā ar minētās Žandarmērijas Pārvaldes lēmumu atbrīvots pret naudas ķīlu 10 tūkstošu rubļu apmērā ar aizliegumu uzturēties S.-Pēterburgas guberņas robežas un izbraucis no S.-Pēterburgas šī g. 14. februārī uz Rīgu.

Visu to Aizsardzības nodaļa dara zināmu Jūsu Augstlabdzimtībai, piezīmējot, ka minētais Peškovs nav ierobežots dzīves vietas izvēlē, atskaitot viņam aizliegtās vietas.

Nodaļas priekšnieka vietā viņa palīgs, rotmistrs

(paraksts)

Lietveža v. i. (paraksts)

1905. g. 22. febr.

375
Livonijas guberņas Žandarmērijas pārvaldes priekšnieks
1905. g. 21. febr.
Nr. 1222
Rīga

Slepeni

Lūdzu man paziņot, vai Rīgā ir ieradies Ņižņijas Novgorodas amatnieka dēls Aleksejs Maksimovs Peškovs, un, ja ir ieradies, uzsākt **slepenu novērošanu** un par turpmāko man darīt zināmu, norādot precīzi viņa adresi, ierašanās laiku un kāds ir viņa vecums.

Pulkvedis (paraksts)

375
1905. g. 22. febr.

Rīgas policijmeistaram

Slepeni

Rīgas apkaimes peldvietu policijmeistaram

Ņižņijas Novgorodas amatnieka dēls Aleksejs Maksimovs Peškovs (Maksims Gorkijs), ko S.-Pēterburgas guberņas Žandarmērijas pārvalde saukusi pie nopratināšanas sakarā ar apsūdzību par noziegumu pret valsti, saskaņā ar minētās Žandarmērijas pārvaldes lēmumu atbrīvots pret naudas ķīlu 10 tūkstošu rubļu apmērā ar aizliegumu dzīvot S.-Pēterburgas guberņas robežās un izbraucis no turienes.

Minētais Peškovs šajās dienās izbraucis uz Rīgas Jūrmalu.

Daru to visu zināmu Jūsu Augstlabdzimtībai.

Ģenerālis (paraksts)

Atskaitot S.-Pēterburgas guberņu, Peškovs nav ierobežots dzīves vietas izvēlē.

Iekšl. M.
Rīgas policijmeistars
kancel.
1905. g. 22. febr.
Nr. 375.

Slepeni

Viņa Ekselencei Livonijas gubernatoram Rīgas policijmeistara raports

Ņižņijas Novgorodas amatnieka dēls Aleksejs Maksimovs Peškovs (Maksims Gorkijs), ko S.-Pēterburgas guberņas Žandarmērijas pārvalde saukusi pie nopratināšanas sakarā ar apsūdzību par nozlegumu pret valsti, saskaņā ar minētās Žandarmērijas Pārvaldes lēmumu atbrīvots pret naudas ķīlu 10 tūkstošu rubļu apmērā ar aizliegumu dzīvot S.-Pēterburgas guberņas robežās.

Minētais Peškovs šajās dienās izbraucis uz Rīgas Jūrmalu.

Daru to zināmu Jūsu Augstdzimtībai.

Policijmeistars (paraksts)

Sekretārs (paraksts)

M. Andrejeva savās atmiņās raksta:

«Mēs apmetāmies Rīgas tuvumā, jūrmalā, vienā no Bilderlingshofas kūrorta pansijām. Cietoksnī A. M. uzrakstīja lugu «Saules bērni», Bilderlingshofā sāka lugas «Ienaidnieki» uzmetumu un stāsta «Māte» pirmos fragmentus. Strādāja viņš aizrautīgi, ar grūtībām izdevās viņu pierunāt iziet pastaigāties.

Kaut arī no Pēterburgas sabrauca pazīstami cilvēki, stāstīja par notikumiem, kas sekoja pēc asiņainās svētdienas, un A. M. lasīja tiem fragmentus no tikko uzrakstītā, viņš, protams, smagi izjuta atrautību no lielās dzīves . . .»

Bet policija turpināja savu darbu.

Gorkijam lika priekšā izpildīt šādu dokumentu:

(Paraksts)

1905. g. .... es, apakšā parakstījies, kā persona, kas atrodas zem īpašas policijas uzraudzības saskaņā ar Kriminālās tiesvedības nolikuma 416. pantu, esmu devis policijai parakstu par to, ka bez Livonijas guberņas Žandarmērijas pārvaldes priekšnieka atļaujas apņemos neatstāt Rīgu un diennakts laikā ziņot policijai (iecirkņa) par jebkādu dzīvokļa maiņu.

Paraksts.

Apliecinu: Pristavs

Kad Gorkijs un Andrejeva žandarmērijas uzraudzībā atgriezās Latvijā, revolucionārā kustība te nebija apsīkusi. Laikā no 1905. gada 5. līdz 15. februārim streikotāju skaits Rīgā sasniedza gandrīz 30 tūkstošus cilvēku. Arī citās pilsētās notika lieli ekonomiskie streiki, kas pamodināja cīņai Latvijas zemniekus, laukstrādniekus.

Taču arī reakcijas spēki aktivizējās. Muižās tika pastiprināta apsardzība, pilsētu ielās un pagalmos bija policisti un zaldāti. Tāpat kā Pēterburgā un citās pilsētās, arī Rīgā notika aresti. Marija Fjodorovna ar visu sirdi dzīvoja līdz savu draugu un līdzcīnātāju gaitām Rīgā un citās pilsētās. Lūk, piemēram, viena no viņas īsajām un trauksmes pilnajām vēstulēm, kas raksturo to sasprindzināto atmosfēru, kādā dzīvoja Gorkijs un Andrejeva.

M. F. Andrejeva — I. P. Ladižņikovam.

«1905. g. februāris (pēc 14.)
Majorenhofa

Dārgais draugs Ivan Pavlovič! Vai nezināt kaut ko tuvāk par Leonida (L. N. Andrejeva) arestu? Laikrakstos bija rakstīts par kratīšanu Fontankā, Kuokkalā pie Jek. F. Ārkārtīgi uztraucos. Aizsūtīju telegramu, atbildes vēl nav. Ja Jums ir kaut kas tuvāk zināms, telegrafējiet.

Ar sveicienu, Jūsu M.»

Dzīvodami Rīgas Jūrmalā, viņi turpināja uzturēt ciešus sakarus ar ārpasauli, kaut gan abi, kā Gorkijs, tā Andrejeva, bija smagi slimi.

M. F. Andrejeva — K. P. Pjatņickim.

«Bilderlingshofā 1905. g. 25. februārī

Mans dārgais, labais, mans mīļais Konstantin Petrovič, es tā esmu pieradusi pēdējā laikā uzskatīt Jūs par sev tuvu cilvēku, dalīties ar Jums savās domās un bažās, parunāties ar Jums, kad smagi un skumji ap sirdi, ka arī tagad daudz ko, ai, cik daudz ko dotu, lai varētu parunāt ar Jums, ieraudzīt Jūsu mīļo, draudzīgo seju un, kaut gan man kauns atzīties, arī paraudāt.

Mīļais draugs, es baidos, es neprātīgi baidos par Alekseju! Viņš, protams, grib tiesu un par to Jums rakstīs, viņš izdarīs tā, ka šī tiesa būs tiesa nevis par apsūdzēto, bet gan par tiem, kas viņu apsūdz. Es zinu, es saprotu, ka tā varbūt arī vajag, bet sirds man sāp un ir baigi... Jekaterina Pavlovna viņam raksta, atsūtīja Jeļenas Konstantinovnas vēstuli, viņš lasa par visādām piekaušanām u. tml., un es

redzu, kā tas viņu satrauc. Es jūtu, ka viņš jau pārmet sev par tām 10 atpūtas dienām, pārmet sev bezdarbību. Es jūtu, ka viņa lielā sirds vai lūst, es jūtu, ka viņš kaut kur ies un aizies bojā. Mīļais, manī nerunā vienkārši sievietes, egoistes balss, dodu goda vārdu, es nedomāju par to, ka es tad palikšu viena. Jūs zināt, kur viņš, tur būšu arī es, ja viņš ies bojā — es arī līdz ar viņu. Bet viņš taču ir tāds liels cilvēks, tāds izcils mākslinieks! Viņš taču tagad ir pirmais cilvēks pasaulē!

Vakar viņš lasīja savus «Saules bērnus» — tas ir tik lieliski. Tas varbūt ir labākais no visa, ko viņš uzrakstījis. Viņš lasīja, un es visu laiku jutu — tas taču ir labāks, vajadzīgāks, dārgāks par visu!

Mans tuvais draugs, atrodiet laiku, izraujiet to kaut kur — un atbrauciet! Jūs taču esat cilvēks, kuru viņš tik ļoti ciena un tik augsti vērtē, Jūs varat viņam daudz palīdzēt. Es neko daudz nevaru darīt, jo es jau viņa uztverē esmu tikpat kā daļa no viņa paša, un viņš domās, ka man nav taisnība, ka manī pārāk spēcīgi runā jūtas pret viņu. Bet tā nav taisnība, tas ir nepareizi, Konstantin Petrovič, es sevi pazīstu, ticiet man.

Arī viņa veselība mani baida, viņš maz ēd, pārāk daudz uztraucas, ir bāls un vājš.

Ziniet, kad viņš lasa laikrakstā par karu, es redzu, ka viņam rokas trīc no uztraukuma. Dažreiz vakarā viņš ir tā noguris, ka, tiklīdz policies gulēt, tūlīt aizmieg, guļ nemierīgi, redz kaut kādus nejēdzīgus sapņus, svaidās un vaid, kamēr viņu pamodina. Ja viņš zinātu, ka es Jums rakstu, viņš varbūt sadusmotos, jo negrib, ka citi zina par viņa slimību, bet Jums — es nevaru nerakstīt.

Uz redzēšanos, mans draugs, cieši Jūs apskauju.

Marija»

Drīz arī pienāca laiks M. Gorkijam un M. Andrejevai atstāt Latviju. 1905. g. 28. februārī, sezonas slēgšanas vakarā, publikai tika paziņots par M. Andrejevas aizbraukšanu. Pavasarī viņi devās uz Krimu ārstēties. Policija joprojām turpināja sekot katram Alekseja Maksimoviča solim. Andrejeva rūpīgi centās nosargāt viņu no iekrišanas un ar to saistītajām represijām.

1905. g. 23. martā uz Maskavu tika nosūtīts paziņojums par viņu aizbraukšanu no Latvijas.

375. 459
Iekšl. M.
Rīgas apkaimes
peldvietu
policijmeistars
* *

1905. g. 23. martā

Slepeni

Viņa Augstdzimtībai Rīgas policijmeistara kungam

Ziņoju Jūsu Augstdzimtībai, ka Ņižņijas Novgorodas amatnieka dēls Aleksejs Maksimovs Peškovs (Maksims Gorkijs), kas atrodas slepenā policijas uzraudzībā un uz laiku bija apmeties Edinburgā, vakar vakarā aizbrauca no Rīgas.

Policijmeistars (paraksts)

Majorenhofa
Livonijas guberņa
1905. g. 21. martā
Nr. 20

1905. g. 24. martā
459

Slepeni

Ņižņijas Novgorodas amatnieka dēls Aleksejs Maksimovs Peškovs (Maksims Gorkijs), kas atrodas slepenā policijas uzraudzībā, ieradās Rīgā šī gada 22. martā caurbraucot un tajā pašā datumā izbrauca no Rīgas uz Maskavu. Iepriekš minēto daru zināmu Jūsu Augstlabdzimtībai.

Policijmeistars (paraksts)
Sekretārs (paraksts)

Livonijas guberņas Žandarmērijas pārvaldes priekšniekam

1905. gada 14. aprīlī Marija Fjodorovna Andrejeva rakstīja savai māsai:

«Visa dzīve Krievijā ir pārmainījusies un kļuvusi tik trauksmaina, nenoteikta, kūsājošu spēku un kustības pilna!! Es nezinu, man dažreiz it kā kauns domāt, runāt un rūpēties par sevi — tik mazs un nenozīmīgs tas liekas salīdzinājumā ar visu, kas notiek tādā milzīgā zemē kā Krievija.»

Gorkijs un Andrejeva turpināja savu rosīgo darbību. Jau 1905. gada jūlijā, uzstājoties kādā no koncertiem, kas tika rīkoti par labu Putilova rūpnīcas streikojošiem strādniekiem, Andrejeva savu uzstāšanos beidza ar vārdiem: «Mums jācīnās, kaut arī ne vienu reizi vien vēl lielgabalu stobri būs vērsti pret mums.»

1905./1906. g. sezonā Rīgas Krievu drāmas teātrī turpināja izrādīt Gorkija lugas «Dibenā» un «Sīkpilsoņi». Daudz trokšņa sacēla jaunās Gorkija lugas «Saules bērni» iestudējums. Neraugoties uz nemierīgajiem laikiem, liels daudzums publikas zālē un milzīgi panākumi — vēstīja nelielie ziņojumi presē.

Pazīstamā aktrise Tija Banga vēlāk rakstīja, ka toreiz latviešu aktieri visvairāk mācījās no Rīgas krievu teātra, no izcilajiem šā teātra

aktieriem, kas prata izveidot lieliskus tēlus un parādīja uz savas skatuves krievu dramaturģijas labākos paraugus.

Bet Gorkija darbi aicināja cīņai un arī turpmāk sagādāja ne mazumu raižu Livonijas guberņas žandarmērijas pārvaldei.

694

Livonijas guberņas Žandarmērijas pārvaldes Izlūkošanas daļas 1905. gada lieta pēc saraksta Nr. 214 par Nikolaja Zolotņikova apsūdzību noziegumā, pēc Kriminālkuma 129. panta.

Sākta 1905. g. 11. maijā.

Pabeigta 1906. g. 17. februārī, uz 17 lapām

Mīnu kreisera «Kazaņecs» komandieris

* *

1905. g. 30. aprīlī
Nr. 92
Rīga
Rūpnīca «Lange un dēls»
Saņemts 1905. g. 2. maijā
(paraksts)

Slepeni

13. flotes ekipāža komandierim

Raports

Ar šo iesniedzu Jūsu Augstlabdzimtībai mašīnu daļas 2. pakāpes kvartirmeistara Nikolaja Zolotņikova lietās un grāmatās atrasto nelielo k a i t ī g a s a t u r a grāmatiņu ar M. Gorkija parakstu, kas bija ielikta evaņģēlijā. Grāmatiņā ir no 3. līdz 78. lpp. ieskaitot un no 83. līdz 120. lpp. ieskaitot. Līdz ar šo iesniedzu izziņu šajā lietā. Kvartirmeistars Zolotņikovs tiek nosūtīts caur Kara priekšnieku Jums uzticētajā ekipāžā.

Par to esmu ziņojis Mīnu kreiseru praktiskās vienības priekšnieka štābam.

Par ko ziņoju Jūsu Augstlabdzimtībai.

2. ranga kapteinis (paraksts)

Ilgi vilkās guberņas žandarmērijas pārvaldē Rīgas Politehniskā institūta studenta Aleksandra Aleksandrova apsūdzības lieta. Viņu arestējot, būtisko pierādījumu sarakstā tika ievestas arī 4 hektogrāfiskas lapas, kurām, kā policijas dokumentos rakstīts, bija virsraksts «Sagrautais mols, M. Gorkija balāde, Ņižņija Novgoroda».

Krietni vēlāk ar 1907. g. 26. janvāra rakstu Nr. 116 Iekšlietu ministrijas Rīgas pilsētas inspektors preses lietās pieprasīja Rīgas Apgabala tiesas prokurora sankciju, lai izņemtu no apgrozības Gustava Gulbja izdoto un L. Rozentāla tipogrāfijā Rīgā iespiesto grāmatu «Vācele» — zinātnisku un literāru sacerējumu krājumu, kur līdz ar citiem «noziedzīgiem rakstiem» bija ievietots arī Gorkija raksts «Mana saruna ar

vienu no republikas karaļiem». Šajā rakstā tika saskatītas «kriminālnozieguma pazīmes» saskaņā ar ministru padomes 1906. g. 24. decembra visaugstāko nolikumu, kas paredz kriminālatbildību par noziedzīgas darbības slavināšanu runās un presē.

Kāds tad bija Gorkija «kriminālnoziegums»?

«M. Gorkija darbā «Mana saruna ar vienu no republikas karaļiem» (48.—61. lpp.), raksta Rīgas inspektors preses lietās, — kāds amerikāņu miljonārs, starp citu, par Jēzus Kristus dievišķo pasauli dod tādu zaimojošu atsauksmi: amerikānis nevar uzskatīt Kristu par dievu, jo viņš ir ārlaulības bērns. Ārlaulībā dzimušie Amerikā nevar būt ne tikai dievi, bet pat ierēdņi.»

Izrādās, Gorkijs bija aizskāris pašu dievu. Ierēdnis te saskatīja noziegumu, un «Vācele» tika izņemta no apgrozības.

Par spīti visām vajāšanām un represijām latviešu tautas revolucionārā literatūra joprojām palika uzticīga sociālisma idejām, attīstīja tālāk Gorkija izcilās tradīcijas un izveidojās turpmāk par sociālistiskā reālisma literatūru.

Gorkijs, Andrejeva, Mardžanovs — šie lieliskie cilvēki, kuriem piemita milzīga principialitāte un gribas spēks, pilnīgi ziedoja sevi mērķim, par kuru cīnīties tos sūtīja partija. It visur viņi atstāja par sevi labas, siltas atmiņas. Tādas saglabājušās arī par viņu uzturēšanos Rīgā.

Rakstu gribētos beigt ar vārdiem, kurus teikusi M. Andrejeva — šī izcilā krievu sieviete revolucionāre: «Mēs bijām vienkārši tehniķi, kas ļoti vajadzīgi un svarīgi savā laikā, un tā ir mūsu laime, ka mēs godīgi veicām savu uzdevumu.»[1]

---

[1] Vēstulē N. Bureņinam, revolucionārās cīņas biedram.

IV

Irēne Meinerte

HRONIKA

VII LATVIJAS PSR TEĀTRU PAVASARA UZVARĒTĀJI

VII Teātru pavasarī Rīgas teātru grupā uzvarēja Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris ar izrādēm — G. Šmeļova «Tas nav tik vienkārši» (režisors A. Liniņš, dekorators D. Rožlapa) un Z. Skujiņa un V. Grēviņa «Kolumba mazdēli» (režisors I. Krenbergs, dekoratori M. Kitajevs un D. Rožlapa).

Perifērijas teātru grupā uzvarēja Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra drāmas trupa ar izrādēm — E. Ansona «Rīgas zēna mīlestība» (režisors N. Mūrnieks, dekorators A. Dzenis) un L. Helmanes «Lapsēni» (režisors O. Kroders, dekorators O. Dūns).

*

VII Teātru pavasara LTB individuālās prēmijas piešķirtas:

a) režisoriem:

E. Smiļģim — par J. Raiņa Dailes teātra izrādes «Ilja Muromietis» inscenējumu,

A. Jaunušanam — par Akadēmiskā drāmas teātra izrādes «Man trīsdesmit gadu» inscenējumu,

A. Liniņam par Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra izrādes «Tas nav tik vienkārši» iestudējumu;

b) aktieriem I pakāpes prēmijas:

Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei V. Līnei — par Rozes lomu P. Pētersona lugā «Man trīsdesmit gadu»,

J. Raiņa Dailes teātra aktierim U. Lieldidžam par Iljas Muromieša lomu J. Raiņa lugā «Ilja Muromietis»,

L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktierim A. Petrovskim par Ļinkova lomu I. Soboļeva lugā «Saimnieks»;

c) aktieriem II pakāpes prēmijas:

Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktrisei V. Šneiderei par Redžīnas lomu L. Helmanes lugā «Lapsēni»,

Akadēmiskā drāmas teātra aktierim J. Kubilim par Hamleta lomu A. Kusani lugā «Centra uzbrucējs mirs rītausmā»,

Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktierim J. Vītoliņam par Uģa Sperliņa lomu Z. Skujiņa romāna «Kolumba mazdēli» dramatizējumā;

d) dekoratoriem:

Ģ. Vilkam par J. Raiņa Dailes teātra izrādes «Ilja Muromietis» skatuvisko noformējumu,

D. Rožlapam par Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra izrāžu — G. Šmeļova «Tas nav tik vienkārši» un Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» skatuvisko noformējumu.

*

Tautas teātru grupā VII teātru pavasarī uzvarēja Rēzeknes tautas teātris ar izrādi — A. Uspenska «Meitene ar vasaras raibumiem» (režisors A. Varslavāns, dekorators A. Mitels).

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS 1961./62. GADA SEZONĀ

AKADĒMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ

1961. gadā

S. Prokofjeva «Karš un miers» 28. IX; diriģ. E. Tons, rež. K. Liepa, gleznot. A. Lapiņš, kostīmu gleznot. B. Goģe, baletm. A. Lembergs. *Recenzijas:* Viduleja L. «Cīņa», 1961. g. 14. XI; Grāvītis O. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 7. X; T. S. «Zvaigzne», 1961. g., Nr. 21; Pečerskis P. «Rīgas Balss», 1961. g. 10. X; Jakovļevs I. «Māksla», 1961. g., Nr. 4; Кенигсберг А. «Советская музыка», 1962 г. № 7; Земель Р. «Советская молодежь», 1961 г. 29 XI.

Baleta miniatūras (P. Čaikovska «Francheska da Rimini», M. Ravela «Spāniešu rapsodija», J. Vītola «Dārgakmeņi», Ģ. Ramaņa «Meitene Nr. 55908», R. Straūsa «Vīnes valsis», K. Sensansa «Mirstošais gulbis», A. Ļadova «Krievu deju svīta» u. c.) 6. XII; diriģ. E. Tons, baletmeistari H. Tangijeva-Birzniece, P. Kanači, L. Jakobsons, T. Vītiņa, V. Bļinovs, V. Cukanovs; gleznot. M. Kangare. *Recenzijas:* Siliņa E. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 16. XII; Bite I. «Māksla», 1962. g., Nr. 1; Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1961. g. 9. XII; Иванова О. «Советская молодежь», 1962 г. 26 I.

V. A. Mocarta «Figaro kāzas» 30. XII; diriģ. J. Lindbergs, rež. V. Pūce, gleznot. E. Vārdaunis. *Recenzijas:* Darkevics A. «Māksla», 1962. g., Nr. 1; Pečerskis P. «Rīgas Balss», 1962. g. 30. I.

1962. gadā

E. d'Albēra «Ieleja» 10. III; diriģ. R. Glāzups, diriģ. asist. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, gleznot. E. Vārdaunis. *Recenzijas:* Viļumanis A. «Cīņa», 1962. g. 20. III; 25. IV; Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1962. g. 10. IV.

P. Čaikovska «Apburtā princese» 7. IV; diriģ. J. Hunhens, baletm. H. Tangijeva-Birzniece, baletm. asist. I. Strode, gleznot. E. Vārdaunis, kostīmu gleznot. B. Goģe. *Recenzijas:* Siliņa E. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 26. V; Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1962. g. 11. V; Миронова В. «Советская молодежь», 1962 г. 30 V; Кенигсберг А. «Советская музыка», 1962 г. № 7.

I. Dzeržinska «Cilvēka liktenis» 5. VI; diriģ. E. Tons, diriģ. asist. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, gleznot. A. Lapiņš. *Recenzijas:* Viduleja L. «Cīņa», 1962. g. 23. VI; Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1962. g. 8. VI; Даватдарова Э. «Советская молодежь», 1962 г. 2 IX.

AKADĒMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Arbuzova «Zudušais dēls» 21. X (27. V Pļaviņās); rež. E. Zīle, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas:* Burtniece A. «Cīņa», 1961. g. 1. XII; Hausmanis V. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 26. XI; Rozanova J. «Rīgas Balss», 1961. g. 11. XI; Vīķele E. «Cēsu Stars», 1962. g. 27. I.

F. Kūna «Nībelungu kredīts» 7. XII; rež. K. Pamše, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas:* Brežģis J. «Cīņa», 1962. g. 6. I; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 23. XII; Kalniņš J. «Rīgas Balss», 1961. g. 27. XII; Розанова Е. «Советская Латвия», 1962 г. 10 I.

I. Soboļeva «Saimnieks» 28. XII; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Šalkonis, gleznot. K. Miezītis. *Recenzijas:* «Cīņa» (redakcijas raksts), 1962. g. 27. I; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 28. IV; Tihovs B. «Rīgas Balss», 1962. g. 5. I; Hausmanis V. «Māksla», 1962. g., Nr. 1; Валин И. «Советская Латвия», 1962 г. 19 I.

1962. gadā.

A. Kusani «Centra uzbrucējs mirs rītausmā» 29. III; rež. Ž. Katlaps, gleznot. P. Šēnhofs. *Recenzijas:* Dzene L. «Cīņa», 1962. g. 29. IV; Grēviņš M. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 5. V; Pabērzs J. «Rīgas Balss», 1962. g. 13. IV; Розанова Е. «Советская Латвия», 1962 г. 18 IV; Карклинь Э. «Советская молодежь», 1962 г. 22 IV.

P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu» 26. IV; rež. A. Jaunušans, rež. asist. M. Kublinskis, gleznot. K. Miezītis, mūziku komponējis R. Pauls. *Recenzijas:* Vanags J. «Cīņa», 1962. g. 9. VI; Kalniņš J. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 1. IX; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 15. IX; Treimanis G. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 15. IX; Grigulis A. «Rīgas Balss», 1962. g. 3. IX; Tirzmala A. «Padomju Latvijas Sieviete», 1962. g., Nr. 9; Егоров И. «Советская молодежь», 1962 г. 23. X.

J. RAIŅA DAILES TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Parnisa «Afrodītes sala» 26. IX; rež. F. Ertnere, V. Vecumniece, gleznot. Ģ. Vilks. *Recenzijas:* Zabis E. «Cīņa», 1962. g. 13. II; Gudriķe B. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 31. X.

A. Stavicka «Gājputni» 24. XI; rež. V. Vecumniece, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas:* Medne D. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 27. I; Pabērzs J. «Rīgas Balss», 1961. g. 8. XII; Вилсон А. «Советская Латвия», 1962 г. 1 II.

1962. gadā

J. Raiņa «Ilja Muromietis» 20. I; insc. E. Smiļģis, rež. F. Ertnere, rež. asist. V. Krūze, L. Smits, gleznot. Ģ. Vilks, gleznot. asist. V. Kirkups, mūziku komponējis I. Kalniņš. *Recenzijas:* Vanags J. «Cīņa», 1962. g. 16. II; Kalniņš J. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 27. I; Hausmanis V. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 4. II; Sokols E. «Rīgas Balss», 1962. g. 12. III; Pabērzs J. «Zvaigzne», 1962. g. Nr. 5; Grēviņš M. «Māksla», 1962. g. Nr. 1; Гинтере Т. «Советская Латвия», 1962 г. 13 II; Бородовский Я. «Советская молодежь», 1962 г. 24 I; Ротин И. «Советская культура», 1962 г. 29 III; Дзене Л. «Театр», 1962 г. № 7.

B. Brehta «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» 24. III; rež. P. Pētersons, rež. asist. A. Matīsa, gleznot. V. Kirkups. *Recenzijas:* Akurātere L. «Cīņa», 1962. g. 6. VI; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 12. V; Zabis E. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 9. VI; Grigulis A. «Rīgas Balss», 1962. 25. IV; Хаусманис В. «Советская Латвия», 1962 г. 17 V.

A. Līvesa «Šaipus horizonta» 24. IV; rež. K. Pabriks, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas:* Pabērzs J. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 23. VI; Selga O. «Darba Uzvara», 1962. g. 14. VI; Егоров И. «Советская молодежь», 1962 г. 18 V.

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Arbuzova «Zudušais dēls» 20. IX; rež. A. Birjukovs, gleznot. A. Āboliņš, kostīmu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Burtniece A. «Cīņa», 1961. g. 1. XII; Rozanova J. «Rīgas Balss», 1961. g. 11. XI; Егоров И. «Советская молодежь», 1961 г. 27 X.

V. Aksjonova un J. Stabovoja «Kolēģi» 7. XI; rež. O. Ļebedevs, gleznot. J. Feoktistovs, kostīmu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Makarova O. «Rīgas Balss», 1961. g. 17. XI; Егоров И. «Советская молодежь», 1962 г. 8 XII.

K. Simonova «Ceturtais» 3. XII; rež. J. Jatkovskis, gleznot. A. Āboliņš, kostīmu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Burtniece A. «Cīņa», 1961. g. 20. XII; Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 6. I; Makarova O. «Rīgas Balss», 1961. g. 7. XII; Бирюк А. «Советская молодежь», 1962 г. 19 I; Валин И. «Советская Латвия», 1961 г. 12 XII.

1962. gadā

S. Maršaka «Bēdu baidīties — laimi neredzēt» 1. I; režisori I. Sekirins un I. Fedivs, gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Тихов Б. «Советская молодежь», 1962 г. 12 I.

A. Volodina «Mana vecākā māsa» 3. II; insc. A. Leimanis, rež. S. Vasiļjevs, gleznot. A. Āboliņš, kostīmu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Makarova O. «Rīgas Balss», 1962. g. 9. IV; Валин И. «Советская Латвия», 1962 г. 20 IV.

N. Pogodina «Zilā rapsodija» 9. III; rež. O. Ļebedevs, rež. asist. V. Cibins, gleznot. J. Feoktistovs, kostīmu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Burtniece A. «Cīņa», 1962. g. 10. V; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 7. IV; Makarova O. «Rīgas Balss», 1962. g. 9. IV.

E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» 1. V; insc. P. Homskis, rež. I. Sekirins, gleznot. M. Kitajevs, kostīmu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Егоров И «Советская молодежь», 1962 г. 20 V.

MUZIKĀLĀS KOMĒDIJAS TEĀTRĪ

1961. gadā

R. Gadžijeva «Romeo, mans kaimiņš» (latviešu trupā) 28. X; diriģ. J. Kaijaks, rež. B. Praudiņš, baletm. E. Drulle, gleznot. L. Merkmanis. *Recenzijas:* Straume O. «Zemgales Komunists», 1962. g. 5. I.

F. Lehāra «Fraskita» (krievu trupā) 23. XII; diriģ. J. Polomskis, insc. B. Roščins, rež. B. Praudiņš, rež. asist. J. Kušnirs, baletm. V. Ņikitins, gleznot. A. Zirnis.

1962. gadā

Baletkoncerts (P. Barisona «Puķu svīta», Ģ. Ramaņa «Tango-milonga», J. Ķepīša «Rumba», «Latviešu deju svīta», J. Kaijaka «Revolucionārā etīde», M. Zariņa «Slāpes» no cikla «Grieķu vāzes», Ģ. Ramaņa «Samba», A. Žilinska «Dramatiskā novele», «Pavasaris nāk») 14. II; baletm. E. Drulle, diriģ. T. Vējš, gleznot. A. Plaudis.

E. Tamberga «Baletsimfonija» 14. II; baletm. E. Drulle, diriģ. T. Vējš, gleznot. A. Plaudis. *Recenzijas:* Siliņa E. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 10. III.

O. Štrausa «Terezina» (latviešu trupā) 17. III; diriģ. J. Kaijaks, rež. H. Misiņš, baletm. E. Drulle, gleznot. A. Zirnis.

K. Ļistova «Sevastopoles valsis» (krievu trupā) 16. V; dir. J. Polomskis, rež. B. Praudiņš, baletm. A. Lembergs, gleznot. L. Merkmanis.

LENINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

1961. gadā

V. Blažeka «Trešā vēlēšanās» (krievu trupā) 2. IX; rež. V. Malankins, rež. asist. K. Titovs, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas:* Jegorovs I. «Skolotāju Avīze», 1961. g. 4. X; Казакова Л. «Советская Латвия», 1961 г. 23 IX.

A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda» (latviešu trupā) 7. X; rež. A. Jaunušans, rež. asist. E. Liepiņš, gleznot. D. Rožlapa, mūziku komponējis A. Skulte, baletm. V. Cukanovs. *Recenzijas:* Milta A. «Skolotāju Avīze», 1961. g. 27. XII; Hendlins L. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 25. V.

B. Rabkina «Kosmiskais viesis» (krievu trupā) 19. X; rež. V. Žuks, gleznot. I. Antone. *Recenzijas:* Miglāne M. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 25. XI.

J. Edlisa «Viļņu lauzējs» (krievu trupā) 19. XI; rež. V. Malankins, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas:* Панчук Г. «Советская молодежь», 1961 г. 19 XI.

G. Priedes «Trojas zirgs» (latviešu trupā) 5. XII; rež. I. Krenbergs, gleznot. D. Rožlapa. *Recenzijas:* Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 23. XII; Freinberga S. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 12. I; Straume O. «Zemgales Komunists», 1962. g. 31. I; Liepa R. «Rīgas Balss», 1961. g. 19. XII; Кречетова Р. «Театр», 1962 г., № 8.

1962. gadā

G. Šmeļova «Tas nav tik vienkārši» (latviešu trupā) 6. I; rež. A. Liniņš, rež. asist. H. Gerhards, gleznot. D. Rožlapa. *Recenzijas:* Miglāne M. «Cīņa», 1962. g. 18. V; Hausmanis V. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 25. III; Hendlins L. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 25. V.

G. Priedes «Trojas zirgs» (krievu trupā) 20. I; rež. V. Malankins, gleznot. D. Rožlapa.

D. Ščeglova «Es pats» (krievu trupā) 9. II; rež. B. Praudiņš, rež. asist. K. Titovs, gleznot. M. Kitajevs.

Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» (Valda Grēviņa skatuves variants — latviešu trupā) 28. III; rež. I. Krenbergs, rež. asist. T. Macijevskis, gleznot.

M. Kitajevs un D. Rožlapa. *Recenzijas:* Dunkers O. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 26. V; Kalniņš J. «Rīgas Balss», 1962. g. 7. V; Bībers G. «Skolotāju Avīze», 1962. g. 4. V.

I. Žamiaka «Dodiet pajumti Matufļa ģimenei!» (krievu trupā) 2. V; insc. P. Homskis, rež. asist. Č. Mihņevičs, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas:* Eropов И. «Советская молодежь», 1962 г. 15 VI.

LEĻĻU TEĀTRĪ

1961. gadā

L. Ričardsones «Meža bērni» (krievu trupā) 15. X; rež. V. Pūce, gleznot. M. Stāraste.

E. Stērstes «Tips un Taps» (latviešu trupā) 26. XI; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Šēnhofs. *Recenzijas:* Kalniņš J. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 31. XII.

O. Lutsa «Ragainītis» (latviešu trupā) 4. XII; rež. A. Burovs, gleznot. P. Šēnhofs. *Recenzijas:* Kalniņš J. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 31. XII.

J. Kalaba «Takšelis Čirpa» (latviešu trupā) 30. XII; rež. A. Burovs, gleznot. P. Šēnhofs.

J. Grabovska «Vilks un kazlēni» (krievu trupā) 31. XII; rež. T. Hercberga. gleznot. P. Šēnhofs.

1962. gadā

J. Grabovska «Vilks un kazlēni» (latviešu trupā) 17. II; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Šēnhofs.

J. Kalaba «Takšelis Čirpa» (krievu trupā) 18. II; rež. A. Burovs, gleznot. P. Šēnhofs.

G. Andrijeviča «Saslauku vecis» (krievu trupā) 20. V; rež. A. Burovs, gleznot. A. Burovs.

LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ

1961. gadā

P. Čaikovska «Pīķa dāma» 30. IX; diriģ. K. Bunka, A. Reinbergs, rež. O. Kroders, gleznot. A. Dzenis.

A. Makajonoka «Luška nonāk orbītā» 21. X; rež. V. Zvaigzne, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas:* Freimane V. «Cīņa», 1962. g. 20. IV; Leja V. «Komunists», 1961. g. 3. XI; Augstkalna M. «Māksla», 1961. g., Nr. 4.

E. Ansona «Rīgas zēna mīlestība», 6. XI; rež. N. Mūrnieks, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas:* Freimane V. «Cīņa», 1962. g. 20. IV; Leja V. «Komunists», 1961. g. 26. XI; Krūmiņš G. «Zemgales Komunists», 1962. g. 12. I; Straume O. «Zemgales Komunists», 1962. g. 19. I; Vīķele E. «Cēsu Stars», 1961. g. 16. XI.

1962. gadā

K. Cellera «Putnu pārdevējs» 5. I; diriģ. A. Reinbergs, rež. O. Kroders, gleznot. O. Dūns.

A. Ostrovska, N. Solovjova «Belugina precības» 19. I; rež. N. Mūrnieks, rež. asist. I. Mitrēvice, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas:* Leja V. «Komunists», 1962. g. 24. I; Straume O. «Darba Uzvara», 1962. g. 12. VI.

Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» (Valda Grēviņa skatuves variants) 18. II; rež. V. Zvaigzne, rež. asist. A. Skrodele, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas:* Dunkers O. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 26. V; Grīnvalds E., Ozola B. «Komunists», 1962. g. 6. V; Riekstiņš E. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 17. III.

G. Ernesaksa «Atjautīgās līgavas» 23. III; diriģ. C. Kriķis, rež. O. Dunkers, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas:* Zariņš M. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 24. III; Kļaviņa V. «Komunists», 1962. g. 14. IV.

L. Helmanes «Lapsēni» 20. IV; rež. O. Kroders, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas:* Leja V. «Komunists», 1962. g. 18. IV; Freimane V. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 16. VI.

B. Brehta «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» 28. IV; rež. N. Mūrnieks, rež. asist. I. Mitrēvice, gleznot. I. Antone. *Recenzijas:* Akurātere L. «Cīņa», 1962. g. 6. VI; Dzene L. «Literatūra un Māksla» 1962. g. 12. V.

LEĻĻU ANSAMBLI

1961. gadā

Rodari «Cipolīno piedzīvojumi» 3. XII; rež. V. Cīrule, gleznot. B. Mikitāne.

1962. gadā

F. Miļčinska «Zvaigznīte-snaudulīte» 25. V; rež. E. Skurstenis, gleznot. V. Gūtmanis.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRĪ

1961. gadā

V. Lavrentjeva «Sava tuvākā dēļ» 16. IX; rež. P. Lūcis, gleznot. H. Puto. *Recenzijas:* Dzenītis Ģ. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 11. XI; Vīksna V. «Liesma» 1961. g. 23. IX; Augstkalna M. «Māksla», 1961. g. Nr. 4; Vīķele E. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 14. VII; Uneniece A. «Sarkanais Stars» 1961. g. 3. X; Vīķele E. «Cēsu Stars», 1962. g. 15. III.

V. Miļūna «Kaijas pavada» 8. XII; rež. V. Brasla, gleznot. J. Pelše. *Recenzijas:* Blūms V. «Literatūra un Māksla» 1962. g. 20. I; Vīķele E. «Cēsu Stars»,

1961. g. 28. XII; Vītols D., Ceriņa V. «Liesma», 1961. g. 16. XII; Zabis E. «Stars», 1961. g. 19. XII.

A. Kicberga «Vilkate» 29. XII; rež. A. Satss, gleznot. H. Puto. *Recenzijas:* Zabis E. «Padomju Zeme», 1962. g. 6. I.

1962. gadā

I. Soboļeva «Saimnieks» 19. I; rež. R. Baltaisvilks, gleznot. J. Pelše. *Recenzijas:* Zabis E. «Stars», 1962. g. 1. II; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 8. IV.

V. Korostiļova «Ticu tev» 18. IV; rež. R. Baltaisvilks, gleznot. J. Pelše. *Recenzijas:* Vīķele E. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 14. VII; Ņefedova I. «Liesma», 1962. g. 26. IV; Zabis E. «Padomju Alūksne» 1962. g. 19. V; Vīķele E. «Cēsu Stars», 1962. g. 24. IV.

N. Pogodina «Zilā rapsodija» 1. V; rež. V. Brasla, gleznot. J. Pelše.

R. un M. Kaudzīšu «Mērnieku laiki» (P. Lūča dramatizējums) 12. V; rež. P. Lūcis, gleznot. H. Puto. *Recenzijas:* Lejiņš A. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 4. IX; Baškere M. «Padomju Druva», 1962. g. 14. VII.

DAUGAVPILS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Arbuzova «Zudušais dēls» 11. II; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas:* Varšavska M. «Padomju Daugava», 1961. g. 25. X.

I. Dvorecka «Sprādziens» 5. XI; rež. A. Sitovs, gleznot. A. Morozovs.

J. Miļutina «Canitas skūpsts» 25. XI; diriģ. M. Preizners, rež. A. Sitovs, gleznot. A. Sitovs.

I. Štoka «Enkuru laukums» 22. XII; rež. B. Barsovs, gleznot. P. Kibirevs.

S. Mihalkova «Iedomīgais zaķēns» 31. XII; rež. N. Altšulers, gleznot. P. Kibirevs.

1962. gadā

N. Hikmeta «Damokla zobens» 27. I; rež. A. Jermaks, gleznot. A. Morozovs. *Recenzijas:* Selomova N. «Padomju Daugava», 1962. g. 28. II.

J. Žarkovska «Iepazīšanās kūrortā» 17. II; diriģ. M. Preizners, rež. J. Svobodins, gleznot. P. Kibirevs.

Brāļu Tūru «Pēc šķiršanās» 7. IV; rež. A. Jermaks, gleznot. P. Kibirevs.

V. Višņevska «Optimistiskā traģēdija» 16. V; rež. B. Roščins, gleznot. A. Morozovs. *Recenzijas: Pabērzs* J. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 9. VI; Marjanova O. «Padomju Daugava», 1962. g. 12. V; Cilevičs L. «Krasnoje znamja» 1962. g. 27. V; Казакова Л. «Советская Латвия», 1962 г. 13 VI.

O. Štrausa «Terezina» 16. V; diriģ. M. Preizners, rež. Gurevičs, gleznot. A. Morozovs.

1961. gadā

V. Solovjova «Lielais valdnieks» 28. XII; rež. A. Struņins, gleznot. S. Serjožins, kostīmu gleznot. Z. Rubina.

1962. gadā

N. Imšeņecka «Jūrnieki nepadodas» 15. II; insc. A. Struņins, rež. S. Antonovskis, gleznot. A. Jančuks.

G. Trifonova «Obligāta tikšanās» 23. II; rež. B. Rubinovs, gleznot. A. Jančuks.

V. Vasiļjeva «Esi sveicināts, Boris!» («Svece vējā») 12. VI; insc. B. Rubinovs, rež. S. Antonovskis, gleznot. Z. Rubina.

V. Kuprina «Dzīļums» 13. VI; rež. A. Struņins, gleznot. A. Jančuks.

J. RAIŅA DAILES TEĀTRA III STUDIJAS DIPLOMDARBU IZRĀDES

R. Blaumaņa «Ugunī» 20. III; rež. ped. V. Krūze, gleznot. L. Dansons. *Recenzijas:* Hausmanis V. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 5. VI.

J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» 9. V; rež. ped. F. Ertnere, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas:* Hausmanis V. «Padomju Jaunatne», 1962. g. 5. VI.

I. Žamiaka «Pajumti Matuļu ģimenei!» 22. V; rež. ped. P. Pētersons, gleznot. V. Kirkups, mūziku komponējis I. Kalniņš.

G. Priedes «Nāk dēli mājās» 12. VI; rež. ped. P. Pētersons, gleznot. V. Kirkups, mūziku komponējis I. Kalniņš. *Recenzijas:* Bībers G. «Skolotāju Avīze», 1962. g. 4. VII.

A. Fadejeva «Jaunā gvarde» (V. Vecumnieces skatuves variants) 21. VI; rež. ped. V. Vecumniece, gleznot. Ģ. Vilks.

Bomaršē «Figaro kāzas» (2 cēlieni) 29. VI; rež. ped. E. Ferda, gleznot. L. Dansons.

Raksti par Dailes teātra III studiju:

Kaktiņa Dz. «Cīņa», 1962. g. 7. VII;

Pabērza I. «Literatūra un Māksla», 1962. g. 16. VI;

M. Sāre «Padomju Jaunatne» 1960. g. 4. XII; Geikins Ā. «Padomju Jaunatne», 1960. g. 25. XII; Krūkla Z. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 22. X; Sūna U. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 6. XI;

Gūtmane Dz. «Liesma», 1962. g., Nr. 3; «Liesma», 1962. g., Nr. 7;

Pētersons P. «Zvaigzne», 1961. g., Nr. 11;

Freimane V. «Komunists», 1962. g. 7. VIII;

Вильнит Л. «Советская Латвия», 1960 г. 20 I; Розите И. «Советская Латвия», 1962 г. 17 VII;

Иванова О. «Советская молодежь», 1962 г. 7 VII.

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TAUTAS TEĀTROS

1961./62. g. sezonā

VENTSPILS TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

V. Grundmanes «Ilonas vijole» (studijas kursa darbs) 8. IX; rež. F. Krače, gleznot. E. Rentovičs.

Literāri muzikāla montāža «Poēma par Frici Gaili» (veltīta komjaunatnes 40. gadadienai) 28. X; rež. R. Kugrēns, diriģ. J. Ērenštreits un I. Buntika, gleznot. E. Rentovičs.

A. Uspenska «Meitene ar vasaras raibumiem» 29. X; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs.

I. Ēvaldes «Drosmīgā sirds» 2. XII; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs.

1962. gadā

V. Miļūna «Kaijas pavada» 27. IV; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs un L. Bērziņš. *Recenzijas:* Ievkalns G. «Cīņa» 1962. g. 24. X.

H. Cinneres «Kontroldarbs» (studijas diplomdarbs) 16. V; rež. V. Kugrēna, gleznot. E. Rentovičs un L. Bērziņš.

SALDUS TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

Montāža «Ļeņina vadībā, Oktobra revolūcijas gaismā» (sakārtojusi K. Freimane) 5. XI; rež. K. Freimane.

1962. gadā

A. Uspenska «Meitene ar vasaras raibumiem» 3. II; rež. K. Freimane, gleznot. J. Zulps.

Tautas teātra aģitbrigādes uzvedums «Darbam, priekam, rītdienai» (sakārtojusi K. Freimane) 18. III; rež. K. Freimane.

J. Maseviča «Barba» 8. VI; rež. K. Freimane, gleznot. D. Rožlapa.

K. VALDEMĀRA TALSU TAUTAS TEĀTRĪ

1962. gadā

V. Orliņa «Laimes meklētāji» 13. I; rež. T. Baboliņa, gleznot. U. Bērziņš. *Recenzijas:* Grūbe A. «Padomju Karogs», 1962. g. 13. II.

N. Virtas «Nepārredzamās tāles» 28. IV; rež. I. Sakss, gleznot. L. Dansons.

RĒZEKNES TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Ostrovska «Ne vienmēr runcim krējuma pods» (latviešu trupā) 3. X; rež. A. Varslavāns, gleznot. A. Mitels. *Recenzijas:* Magone M. «Ausma», 1961. g. 8. X.

A. Sofronova «Virējiņa» (krievu trupā) 12. XI; rež. A. Sokolovs, gleznot. A. Mitels.

1962. gadā

A. Uspenska «Meitene ar vasaras raibumiem» (latviešu trupā) 10. II; rež. A. Varslavāns, gleznot. A. Mitels.

E. Remarka «Pēdējā pietura» 2. V; rež. A. Sokolovs, gleznot. A. Mitels.

BAUSKAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Salinska «Bundziniece» 14. X; rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra. *Recenzijas:* Mētra M. «Bauskas Darbs», 1961. g. 14. X.

1962. gadā

A. Uspenska «Meitene ar vasaras raibumiem» 24. III; rež. M. Purva, gleznot. F. Sutra.

P. Kilgasa «Ūdens roze» 19. V; rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra.

B. Šova «Pigmalions» 10. VI; rež. M. Tetere, gleznot. Ē. Riņķis.

E. VEIDENBAUMA CĒSU TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Arbuzova «Taņa» 23. IX; rež. Z. Balode, gleznot. J. Rozenbergs. *Recenzijas:* Vīķele E. «Cēsu Stars», 1961. g. 3. X.

1962. gadā

M. Duzenova «Ceļu meklējot» 10. II; rež. E. Krastiņš, gleznot. J. Rozenbergs. *Recenzijas:* Vīķele E. «Cēsu Stars», 1962. g. 15. II; Розанова Е. «Советская Латвия», 1962 г. 27 III.

A. Sofronova «Virējiņa pie vira» 20. V; rež. A. Migla, gleznot. J. Rozenbergs.

Ā. ALUNĀNA JELGAVAS TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Zaka un I. Kuzņecova «Solis uz laimi» 20. X; rež. G. Krūmiņš, gleznot. H. Jakobi.

1962. gadā

V. Vīgantes «Kad rūsa plaiksnās» 19. I; rež. S. Bukšs, gleznot. H. Jakobi. *Recenzijas:* Sēja L. «Zemgales Komunists», 1962. g. 26. I.

J. Gruša «Kāzu jubileja» 23. III; rež. J. Lūsēns, gleznot. H. Jakobi.

R. BLAUMAŅA MADONAS TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

R. Blaumaņa «Indrāni» 25. XI; rež. O. Saule, gleznot. M. Ozols.

1962. gadā

S. Stojanova-Maķedonska «Pasaule plašā» 10. III; rež. A. Jauniņš, gleznot. M. Ozols.

P. Karvaša «Pacients 113» 27. V; rež. P. Putniņš, gleznot. M. Ozols.

N. Viņņikova «Sievas dumpojas» 1. VII; rež. A. Jauniņš, gleznot. M. Ozols.

LIMBAŽU TAUTAS TEĀTRĪ

1962. gadā

M. Birzes un V. Grēviņa «Visiem rozes dārzā ziedi...» 18. III; rež. D. Vanags, gleznot. U. Pauzers.

P. Kilgasa «Ūdens roze» I. V; rež. D. Vanags, gleznot. R. Pilādzis.

STENDES TAUTAS TEĀTRĪ

1962. gadā

K. Sajas «Seski» 25. I; rež. J. Pudžs, gleznot. A. Āboliņš.

V. Vīgantes «Kad rūsa plaiksnās» 24. IV; rež. J. Pudžs. gleznot. A. Āboliņš.

BALTIJAS KARA APGABALA TAUTAS TEĀTRI

1961. gadā

I. Štoka «Enkuru laukums» 16. II; rež. N. Etinghofa, gleznot. V. Fjodorovs;

A. Parnisa «Afrodītes sala» 26. XII; rež. I. Cīsers, gleznot. M. Kitajevs.

1962. gadā

A. Kuzņecova «Atzīšanās mīlestībā» 26. V; rež. I. Cīsers, gleznot. M. Kitajevs.

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1961./62. G. SEZONĀ

1962. gadā

No 20. februāra līdz 20. martam Kaļiņingradā viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris ar šādām izrādēm: N. Imšeņecka «Jūrnieki nepadodas», G. Trifonova «Obligāta tikšanās», N. Pogodina «Trešā, patētiskā», K. Rapoporta «Raķetnieki», V. Solovjova «Lielais valdnieks», B. Šova «Pigmalions».

*

No 22. marta līdz 31. martam Tallinā viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris ar G. Trifonova «Obligāto tikšanos», K. Rapoporta «Raķetniekiem» un B. Šova «Pigmalionu».

*

15. un 16. maijā Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra latviešu trupa viesojās Maskavā Kremļa teātrī, kur parādija G. Šmeļova «Tas nav tik vienkārši» un A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda».

*

23. maijā Maskavā viesojās Rīgas Leļļu teātra krievu trupa, parādot G. Andrijeviča «Saslauku veci».

*

No 26. maija līdz 3. jūlijam Permā Sverdlovskas rajona Kultūras pilī un Permas apgabala teātra telpās viesojās Rīgas Krievu drāmas teātris. Viesizrāžu repertuārā bija šādi uzvedumi: A. Šteina «Okeāns», S. Ašošina «Viss paliek cilvēkiem» («Lāpa»), V. Panovas «Atvadas baltajām naktīm», N. Pogodina «Zilā rapsodija», V. Aksjonova un J. Stabovoja «Kolēģi», A. Volodina «Mana vecākā māsa», P. Kohouta «Tāda mīla», V. Blaževa «Svētku vakars», E. Rostāna «Sirano de Beržeraks», J. Germana un B. Resta «Viens gads».

*

28., 29. un 30. maijā Minskā, Televīzijas studijā, viesojās Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra krievu trupa ar šādiem uzvedumiem: Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni», I. Žamiaka «Dodiet pajumti Matuļa ģimenei!»

*

No 2. jūnija līdz 2. jūlijam Kirovā, bet no 6. jūlija līdz 30. jūlijam Rjazaņā viesojās Valsts muzikālās komēdijas teātra krievu trupa. Viesizrāžu repertuāra uzvedumi: K. Ļistova «Sevastopoles valsis», J. Miļutina «Cirkā iedegas ugunis», R. Gadžijeva «Romeo, mans kaimiņš», J. Štrausa «Čigānu barons», F. Lehāra «Fraskita», «Zilā mazurka», I. Kalmana «Bajadēra», I. Huska «Baronese Lili», F. Lova «Mana skaistā lēdija».

*

No 4. līdz 18. jūnijam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Polockā ar šādām izrādēm: N. Pogodina «Trešā, patētiskā», K. Rapoporta «Raķetnieki», G. Trifonova «Obligāta tikšanās», V. Vasiļjeva «Sveicināts, Boris!», V. Kuprina «Dziļums», B. Šova «Pigmalions», V. Igo «Andželo».

*

No 20. jūnija līdz 2. jūlijam Minskā viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris ar šādām izrādēm: N. Pogodina «Trešā, patētiskā», K. Rapoporta «Raķetnieki», G. Trifonova «Obligāta tikšanās», N. Imšeņecka «Jūrnieki nepadodas», B. Šova «Pigmalions», V. Igo «Andželo».

*

No 15. līdz 25. jūnijam Varšavā notika III Starptautiskais leļļu un marionešu teātru festivāls. Padomju Savienības leļļu teātrus šai festivālā pārstāvēja Rīgas Leļļu teatris. 22. jūnijā Rīgas lellinieki Varšavā parādīja šādus uzvedumus: E. Stērstes «Tips un Taps», J. Grabovska «Vilks un kazlēni», G. Andrijeviča «Saslauku vecis».

*

No 1. jūlija līdz 30. jūlijam Brestā un Baranovičos viesojās Daugavpils Muzikāli dramatiskais teātris, kur parādīja A. Arbuzova «Zudušo dēlu», N. Hikmeta «Damokla zobenu», J. Miļutina «Čanitas skūpstu», O. Štrausa «Terezīnu», I. Kalmana «Silvu», B. Aļeksandrova «Kāzas Maļinovkā», J. Žarkovska «Iepazīšanos kūrortā».

No 4. līdz 29. jūlijam Grodņā viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: N. Pogodina «Trešā, patētiskā», K. Rapoporta «Raķetnieki», G. Trifonova «Obligātā tikšanās», N. Imšeņecka «Jūrnieki nepadodas», V. Igo «Andželo», B. Šova «Pigmalions», V. Solovjova «Lielais valdnieks», V. Vasiļjeva «Sveicināts, Boris!», V. Kuprina «Dziļums».

CITU PSRS PILSĒTU UN AIZROBEŽU TEĀTRU VIESIZRĀDES MŪSU REPUBLIKĀ

1961. gadā

No 14. jūnija līdz 14. augustam Rīgā — Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, kā arī Muzikālās komēdijas teātra telpās viesojās Maskavas Padomes drāmas teātra kolektīvs ar šādām izrādēm: N. Virtas «Nepārredzamas tāles» un «Vasarā augstas ir debesis», A. Tvardovska, Ķ. Voronkova «Vasilijs Tjorkins», A. Sofronova «Miljons par smaidu», V. Blažeka «Trešā vēlēšanās», J. Ļermontova «Maskarāde», A. Čehova «Mežainis», V. Šekspīra «Jautrās vindzorietes», H. Ibsena «Nora», T. Viljamsa «Orfejs nokāpj pazemē», A. Sardū un Moro «Katrīna Lefevra», Ž. Sartra «Lizija Makkeja».

*

No 29. augusta līdz 6. septembrim Rīgā — Apgabala virsnieku nama telpās viesojās itāliešu marionešu teātris «Piccoli-di Podrecca». Viesizrāžu repertuārā — satīrisks estrādes uzvedums.

1962. gadā

No 26. maija līdz 22. jūnijam Rīgas Krievu drāmas teātra un Muzikālās komēdijas teātra telpās viesojās Permas drāmas teātris. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: L. Mitrofanova «Tūkstots un viena nakts», A. Sofronova «Virējiņa pie vīra», M. Storoževas «Sešas papeles», A. Salinska «Bundziniece», A. Tūra «Mēnesnīcas sonāte», L. Seiņina «Spēle bez noteikumiem», S. Antonova «Podubenskas častuškas», A. Arbuzova «Zudušais dēls», G. Figeiredo «Lapsa un vīnogas», V. Šekspīra «Otello», G. Hauptmaņa «Pirms saules rieta».

*

No 21. jūnija līdz 20. jūlijam Rīgā — Akadēmiskā operas un baleta, kā arī Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Maskavas V. Majakovska teātris ar šādām izrādēm: A. Arbuzova «Irkutskas stāsts», A. Šteina «Okeāns», N. Pogodina «Aristo-

krāti», V. Panovas «Atvadas baltajām naktīm», V. Šekspīra «Hamlets», Eiripida «Medeja», A. Šteina «Pavasara vijoles», B. Laskina «Laiks mīlēt», M. Šatrova «Mūsdienu jaunieši», N. Pogodina «Mazā studente», brāļu Tūru «Bēgšana no nakts», D. Ugrjumova «Vieta Nr. 16», B. Brehta «Kuražas māte un viņas bērni».

*

No 25. jūlija līdz 5. augustam Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Gruzijas PSR K. Mardžanišvili drāmas teātris. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: N. Dumbadzes, G. Lordkipanidzes «Es, vecmāmiņa, Iliko un Ilarions», M. Baratašvili «Marine» («Spārīte»), V. Kandelaki «Maija no Chneti», Eiripida «Medeja», V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta», N. Perialisa «Meitene ar lentīti».

LATVIEŠU AUTORU LUGU UZVEDUMI

CITĀS PSRS PILSĒTĀS

1961./62. GADA SEZONĀ

1961. gada 26. decembrī Vilandes drāmas teātrī «Ugala» notika V. Vīgantes lugas «Kad rūsa plaiksnās» pirmizrāde. To iestudējis L. Paegles Valmieras drāmas teātra galvenais režisors P. Lūcis, bet dekoratīvo ietērpu veidojis H. Puto.

*

13. martā Vilandes drāmas teātra «Ugala» izrādē «Kad rūsa plaiksnās» viesojās L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktieri — V. Liepiņa Anetes lomā, I. Ērgle Gundas lomā un Z. Misiņš Egila lomā.

*

11. martā Šauļu drāmas teātrī notika V. Vīgantes lugas «Palmas zaļo vienmēr» pirmizrāde. To iestudējis režisors V. Limantas, skatuves ietērpa gleznotāja J. Taujanskene.

*

1962. gada 1. aprīlī Šauļu drāmas teātrī G. Priedes lugas «Lai arī rudens» uzvedumā Kornēlijas lomā viesojās J. Raiņa Dailes teātra aktrise M. Klētniece.

*

1961./62. gada sezonā J. Masevića lugu «Barba» iestudēja Rakveres drāmas teātris. Izrādes režisors ir H. Kulvere.

IGAUŅU REŽISORA UN AKTIERU VIESIZRĀDES

1961. gada 29. decembrī Valmieras drāmas teātrī notika A. Kicberga lugas «Vilkate» pirmizrāde. To iestudējis Vīlandes drāmas teātra galvenais režisors A. Satss.

*

15. aprīlī Valmierā L. Paegles drāmas teātrī V. Vīgantes lugā «Kad rūsa plaiksnās» viesojās Vīlandes drāmas teātra «Ugala» aktieri — L. Vaga Anetes lomā, A. Apele Gundas lomā, A. Laos Egila lomā.

1961. gadā

25. septembrī uz 50 dzīves gadiem atskatījās Muzikālās komēdijas teātra aktieris Edgars Sirmais.

*

27. septembrī kolektīva vidū 50 gadu dzīves un 25 gadu darba jubileju atzīmēja Muzikālās komēdijas teātra koncertmeistare Ņina Matusovska.

*

11. novembrī uz 70 dzīves gadiem atskatījās ilggadējais skatuves darbinieks, personālais pensionārs Eduards Kažociņš.

*

15. novembrī 50 dzīves gadu jubileju atzīmēja aktieris un režisors Osvalds Krēsliņš.

*

23. novembrī uz 75 dzīves gadiem un 55 skatuves darbības gadiem atskatījās J. Raiņa Dailes teātra galvenais režisors Eduards Smiļģis.

*

23. novembrī 70 dzīves gadu jubileju svinēja režisore Anna Lāce.

*

10. decembrī uz 60 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra aktrise — sufliere Elīza Miezīte.

*

10. decembrī uz 50 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra aktrise Sigrīda Grīsle.

*

10. decembrī uz 50 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Ludvigs Bārs.

*

15. decembrī kolektīva vidū uz 60 dzīves un 40 darba gadiem atskatījās Rīgas Krievu drāmas teātra ilggadējais darbinieks, skatuves inspektors Leons Jaroševičs.

1962. gadā

11. februārī kolektīva vidū uz 75 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra aktrise Mirdza Šmithene.

*

17. februārī 50 gadu dzīves un 25 gadu skatuves darbības jubileju atzīmēja Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris Rihards Ceriņš.

*

17. februārī uz 70 dzīves gadiem atskatījās bijušais operdziedonis pensionārs Rūdolfs Tunce.

*

19. aprīlī 60 gadu dzīves un 45 gadu muzikālās darbības jubileju svinēja Muzikālās komēdijas teātra galvenais diriģents Teodors Vējš.

*

21. aprīlī 60 gadu dzīves un 40 gadu radošā darba jubileju atzīmēja mākslinieks Herberts Līkums.

*

23. aprīlī Mākslas darbinieku namā notika J. Raiņa Dailes teātra aktrises Ērikas Ferdas radošā darba vakars, kas bija veltīts viņas 25 skatuves darba gadu atcerei.

*

29. aprīlī kolektīva vidū uz 60 dzīves un 30 radošā darba gadiem atskatījās operas un baleta teātra kora artists Nikolajs Rupeika.

*

26. maijā Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris atzīmēja sava galvenā dekoratora Sergeja Serjožina 60 dzīves un 40 darba gadu jubileju.

*

15. jūnijā uz 70 dzīves gadiem atskatījās Saldus tautas teātra režisors Jānis Kļava.

*

5. jūlijā apritēja 50 gadi, kopš miris latviešu teātra tēvs, dramaturgs, aktieris, režisors Ādolfs Alunāns.

Šinī dienā Jelgavā notika A. Alunāna piemiņas vakars.

*

9. jūlijā Mākslas darbinieku namā 60 dzīves un 40 darba gadu jubileju atzīmēja Akadēmiskā drāmas teātra direktora vietnieks Kārlis Bērzājs.

*

27. jūlijā apritēja 60 gadu, kopš dzimis Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūta literatūras sektora vadītājs, teātra zinātnieks un kritiķis Kārlis Kundziņš.

*

5. septembrī uz 75 dzīves gadiem atskatījās bijušais režisors pensionārs Fricis Rode.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRU DARBINIEKIEM

(piešķirti laikā no 1961. gada 1. jūlija
līdz 1962. g. 1. augustam)

1. Sergejam Vasiļjevam, Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim, — LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks (1962. g. 23. II).

2. Herbertam Līkumam, Rīgas kinostudijas dekoratoram — LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks (1962. g. 20. IV).

3. Ichokam Ciseram, Baltijas kara apgabala tautas teātra galvenajam režisoram — LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks (1962. g. 14. VII).

4. Zinaidai Smirnovai, Sarkankarogotās Baltijas flotes Dziesmu un deju ansambļa baleta solistei — LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece (1962. g. 28. VII).

1961./62. G. SEZONĀ REPUBLIĶAS TEĀTROS IZRĀDĪTĀS LUGAS (IZRĀŽU SKAITS)

AKADĒMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

S. Prokofjeva «Karš un miers» . . 13
Baleta miniatūras 15
V. A. Mocarta «Figaro kāzas» . . 14
E. d'Albēra «Ieleja» 7
P. Čaikovska «Apburtā princese» . 6
I. Dzeržinska «Cilvēka liktenis» . . 1

Atkārtojumi

Dž. Rosini «Seviļas bārddzinis» . . 16
J. Štrausa «Pie Zilās Donavas» . . 14
P. Čaikovska «Gulbju ezers» . . . 13
R. Grīnblata «Rigonda» 12
Ž. Bizē «Karmena» 11
Dž. Verdi «Traviata» 11
L. Minkusa «Dons Kihots» 10
S. Prokofjeva «Laulības klosterī» . 8
R. Vāgnera «Tanheizers» 8
Š. Guno «Fausts» 8
M. Ravela «Bolero», F. Sopēna «Sopeniāna», Dž. Rosini «Brīnumlelles» 8
P. Čaikovska «Riekstkodis» . . . 8
A. Hačaturjana «Spartaks» 8
A. Dargomižska «Nāra» 7
A. Kalniņa «Staburadze» 7
S. Rahmaņinova «Simfoniskās dejas», «Francheska da Rimini» . . 7
A. Borodina «Kņazs Igors» . . . 7
R. Štrausa «Salome» 6
Dž. Verdi «Rigoleto» 6
I. Morozova «Doktors Aikāsāp» . 6
A. Adana «Korsārs» 6
Ž. Ofenbaha «Hofmaņa stāsti» . . 5
Dž. Pučini «Florija Toska» . . . 5
A. Rubinšteina «Dēmons» 4
Dž. Verdi «Aida» 4
M. Musorgska «Boriss Godunovs» . 4
P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins» . 3
Dž. Verdi «Masku balle» 3
A. Spadavekias «Dundurs» 3
S. Prokofjeva «Pelnrušķīte» . . . 3
Dž. Verdi «Otello» 2
Dž. Pučini «M-me Butterfly» . . . 2
A. Adana «Žizele» 2
P. Čaikovska «Pīķa dāma» 1
Notikuši 79 koncerti

AKADĒMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

A. Arbuzova «Zudušais dēls 75
F. Kūna «Nībelungu kredīts» . . . 22
I. Soboļeva «Saimnieks» 17
A. Kusani «Centra uzbrucējs mirs rītausmā» 18
P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu» 10
E. Briedes «Zaļie un vējainie pavasari» (viesizrādes pa republikas rajoniem) 24

Atkārtojumi

T. Dreizera «Amerikāņu traģēdija» 47
D. Zigmontes «Jūras vārti» . . . 40
V. Panovas «Atvadas baltajām naktīm» 31
A. Hellana «Viņš teica — nē» . . 22
A. Kasona «Trešais vārds» 17
A. Upīša «Plaisa mākoņos» 16
Zeiboltu Jēkaba «Dullais barons Bunduls» 13
A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts») 8
Z. Grīvas «Nemierīgie ūdeņi» . . . 7
Ļ. Tolstoja «Augšāmcelšanās» . . 4
K. Krapivas «Kas smejas pēdējais» 2
A. Čehova «Kaija» 1

J. RAIŅA DAILES TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

A. Parnisa «Afrodītes sala» . . . 35
A. Stavicka «Gājputni» 15
J. Raiņa «Ilja Muromietis» 18
B. Brehta «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» 15
A. Līvesa «Šaipus horizonta» . . . 30

Atkārtojumi

L. Helmanes «Meža noslēpums» . . 50
J. Hašeka «Šveiks» 45
H. Vuolijoki «Justīne» 34
J. Druces «Kasa mare» 26
Ļ. Tolstoja «Karš un miers» . . . 22
G. Priedes «Vikas pirmā balle» . 21
V. Vīgantes «Palmas zaļo vienmēr» 17
N. Pogodina «Mazā studente» . . . 15
M. Zīverta «Minhauzena precības» . 13
Z. Lāgerlefas «Gesta Berlings» . . 7
V. Šekspīra «Hamlets» 5
J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» . . . 3
J. Lūša «Sniega cilvēka bojā eja» . 2
F. Sillera «Marija Stjuarte» 1

J. RAIŅA DAILES TEĀTRA III STUDIJAS DIPLOMDARBU IZRĀDES

R. Blaumaņa «Ugunī» 16
J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» 7
I. Zamiaka «Pajumti Matuſļu ģimenei!» 5
G. Priedes «Nāk dēli mājās» . . . 5
A. Fadejeva «Jaunā gvarde» . . . 2
Bomaršē «Figaro kāzas» 2

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

A. Arbuzova «Zudušais dēls» . . . 53
V. Aksjonova un J. Stabovoja «Kolēģi» 52
K. Simonova «Ceturtais» 27
S. Maršaka «Bēdu baidīties — laimi neredzēt» 21
A. Volodina «Mana vecākā māsa» . 37
N. Pogodina «Zilā rapsodija» . . . 19
E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» . 14

Atkārtojumi

A. Šteina «Okeāns» 36
V. Blaževa «Svētku vakars» . . . 34
V. Panovas «Atvadas baltajām naktīm» 32
J. Germana un J. Resta «Viens gads» 20
A. Parnisa «Afrodītes sala» 18
A. Arbuzova «Irkutskas stāsts» . . 11
P. Kohouta «Tāda mīla» 11
S. Ašošina «Viss paliek cilvēkiem» («Lāpa») 9

MUZIKĀLĀS KOMĒDIJAS TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

R. Gadžijeva «Romeo, mans kaimiņš» (latviešu trupā) 39
F. Lehāra «Fraskita» (krievu trupā) 37
E. Tamberga «Baletsimfonija» . . . 7
O. Štrausa «Terezina» (latviešu trupā) 16
K. Ļistova «Sevastopoles valsis» (krievu trupā) 16

Atkārtojumi

R. Gadžijeva «Romeo, mans kaimiņš» (krievu trupā) 55
F. Lova «Mana skaistā lēdija» (latviešu trupā) 42
R. Frimla un H. Stotharta «Rozmarija» (latviešu trupā) 34
D. Dostāla «Klīvija» (latviešu trupā) 30

F. Lehāra «Zilā mazurka» (latviešu trupā) 25
F. Lehāra «Zilā mazurka» (krievu trupā) 23
I. Kalmana «Bajadēra» (krievu trupā) 22
J. Štrausa «Čigānu barons» (krievu trupā) 21
J. Miļutina «Cirkā iedegas ugunis» (krievu trupā) 20
I. Huska «Baronese Lili» (krievu trupā) 17
N. Zolotonosa «Kad Ādams atvaļinājumā» (latviešu trupā) 12
F. Lehāra «Grāfs Luksemburgs» (latviešu trupā) 6
R. Frimla un H. Stotharta «Rozmarija» (krievu trupā) 5
J. Miļutina «Čanitas skūpsts» (krievu trupā) 4
F. Lova «Mana skaistā lēdija» (krievu trupā, viesizrādes Kirovā un Rjazaņā) 4
Notikuši 27 koncerti

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

V. Blažeka «Trešā vēlēšanās» (krievu trupā) 22
A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda» (latviešu trupā) 58
B. Rabkina «Kosmiskais viesis» (krievu trupā) 35
J. Edlisa «Viļņu lauzējs» (krievu trupā) 5
G. Priedes «Trojas zirgs» (latviešu trupā) 51
G. Šmeļova «Tas nav tik vienkārši» (latviešu trupā) 21
G. Priedes «Trojas zirgs» (krievu trupā) 17
D. Ščeglova «Es pats» (krievu trup) 28
Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» (latviešu trupā) 18
I. Žamiaka «Dodiet pajumti Matuļa ģimenei!» (krievu trupā) 13

Atkārtojumi

S. Mihalkova «Sombrēro» (latviešu trupā) 25
V. Stojanesku, O. Savas «Nulle uzvedībā» (latviešu trupā) 23
B. Rabkina «Kosmiskais Romka» (latviešu trupā) 21
Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni» (latviešu trupā) 8
Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni» (krievu trupā) 8
F. Gudriča un A. Haketa «Annas Frankas dienasgrāmata» (krievu trupā) 7
V. Malankina, G. Ceplioviča «Miška, Serjoga un es — Gariks» (krievu trupā) 5
F. Dostojevska «Pazemotie un apvainotie» (latviešu trupā) . . . 4
V. Rozova «Nevienāda cīņa» (krievu trupā) 4
M. Tvena «Toma Soijera piedzīvojumi» (krievu trupā) 2
V. Rozova «Nevienāda cīņa» (latviešu trupā) 1
M. Tvena «Toms Soijers» (latviešu trupā) 1

LEĻĻU TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

L. Ričardsones «Meža bērni» . . . 25
E. Stērstes «Tips un Taps» . . . 15
O. Lutsa «Ragainītis» 65
J. Kalaba «Takšelis Čirpa» . . . 113
J. Grabovska «Vilks un kazlēni» . 56
G. Andrijeviča «Saslauku vecis» . 2

Atkārtojumi

M. Stārastes «Pelēkais namiņš» . 56
A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns» 29
A. Brigaderes «Sprīdītis» 27
J. Žīgura «Leļļu cirks» 23
T. Gabes «Pelnrušķīte» 21
V. Miļuna «Lidojums uz mēnesi» . 20
E. Čerņaka «Vasilisa Daiļā» . . . 18
G. Vladičina «Ziņkārīgais zilonītis» 16
B. Saulīša, N. Gerneta un N. Gureviča «Trīs sivēniņi» 15
P. Poļakova «Ak, sirds!» 12
F. Veikes «Rausis» 9
B. Brehta «Trīsgrašu opera» . . . 8
I. Štoka un J. Drdas «Velna dzirnavas» 7
V. Buša «Maksis un Morics» . . 7
J. Maļika «Mičeks — Fličeks» . 2

LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

P. Čaikovska «Pīķa dāma» 3
A. Makajonoka «Luška nonāk orbītā» 26
E. Ansona «Rīgas zēna mīlestība» . 59
K. Cellera «Putnu pārdevējs» . . . 85
A. Ostrovska, N. Solovjova «Belugina precības» 75
Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» . . 25
G. Ernesaksa «Atjautīgās līgavas» . 5
L. Helmanes «Lapsēni» 23
B. Brehta «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» 15

Atkārtojumi

I. Kalmana «Monmartras vijolīte» . 42
E. Ansona «Dzērves atlido» («Piemineklja mets») 38
V. Šekspīra «Spītnieces precības» . 37
B. Gorbuļska «Mīla un vasarnīca» . 26
J. Raiņa «Krauklītis» 18
J. Jurandota «Savas sievas vīrs» . 12
A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts») . . . 11
A. Sofronova «Virējiņa» 10
E. Ansona «Sezonas raganiņa» . . 9
J. Beneša «Zaļā pļavā» 6
J. Ķepīša «Minhauzena precības» . 6
Dž. Verdi «Rigoleto» 4
E. Zālītes «Rudens rozes» 4
Dž. Pučini «Toska» 1

LEĻĻU ANSAMBLI

Jauniestudējumi

Rodari «Čipolino piedzīvojumi» . 111

F. Miļčinska «Zvaigznīte-snaudulīte» 21

Atkārtojumi

A. Bīnes «Meža brīnums» 111

Brāļu Grimmu «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» 15

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

V. Lavrentjeva «Sava tuvākā dēļ» . 44
V. Miļūna «Kaijas pavada» 49
A. Kicberga «Vilkate» 41
I. Soboļeva «Saimnieks» 21

V. Korostiļova «Ticu tev» 52
N. Pogodina «Zilā rapsodija» . . . 38
R. un M. Kaudzīšu «Mērnieku laiki» 33

Atkārtojumi

V. Vīgantes «Kad rūsa plaiksnās» . 80
H. Hauzera «Baltās asinis» 56
A. Kronina «Jupiters smejas» . . . 53
I. Stoka «Enkuru laukums» . . . 31
V. Lāča «Putni bez spārniem» . . . 11

M. Smirnovas, M. Kraindeles «Četri zem viena jumta» 10
V. Blažeka «Svētku vakars» . . . 4
A. Brigaderes «Maija un Paija» . . 2
M. Gorkija «Saules bērni» 2

DAUGAVPILS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRI

Jauniestudējumi

A. Arbuzova «Zudušais dēls» . . . 82
I. Dvorecka «Sprādziens» 11
J. Miļutina «Čanitas skūpsts» . . . 36
I. Stoka «Enkuru laukums» 53
S. Mihalkova «Iedomīgais zaķēns» . 12
N. Hikmeta «Damokla zobens» . . 42

J. Žarkovska «Iepazīšanās kūrortā» 46
Brāļu Tūru «Pēc šķiršanās» . . . 57
V. Višņevska «Optimistiskā traģēdija» 5
O. Strausa «Terezina» 16

Atkārtojumi

I. Kalmana «Silva» 42
B. Aleksandrova «Kāzas Maļinovkā» 36

SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

V. Solovjova «Lielais valdnieks» . 18
N. Imšeņecka «Jūrnieki nepadodas» 41
G. Trifonova «Obligāta tikšanās» . 58
V. Vasiļjeva «Esi sveicināts, Boris!» 6
V. Kuprina «Dziļums» 6

Atkārtojumi

K. Rapoporta «Raķetnieki» 61
B. Šova «Pigmalions» 44
V. Igo «Andželo» 20
N. Pogodina «Trešā, patētiskā» . . 13
A. Šteina «Okeāns» 7
A. Ostrovska «Sirds nav akmens» . 6

Olga Pūce

BIBLIOGRĀFIJA

I. LITERATŪRA LATVIEŠU VALODĀ PAR TEĀTRI UN SKATUVES MĀKSLINIEKIEM NO 1961. GADA MAIJA LĪDZ 1962. GADA APRĪLIM

1. GRĀMATAS

Aktiera meistarība un režija. (Programa.) Rīgā, 1961, 23 lpp. (Rīgas Kult. un izglīt. darbin. tehnikums).

Lācis A. Dramaturģija un teātris. Brehts. Piskators. Laicens. Grigulis. Brodele. Rakstu krājums. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 319 lpp.

Markulāne J. Lilita Bērziņa. Dzīve un jaunrade. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1961, 249 lpp., ilustr.

Teātris un dzīve. Almanahs. 5. (sakārt. L. Dzene. Red. J. Kalniņš) Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1961, 558 lpp.

2. RAKSTI PERIODIKĀ

a) Vispārīgi

Aktiera Borisa Tihova vērtīgā ierosme. [Sadarbība ar Rīgas Elektromašīnu rūpnīcas komunistiskā darba brigādi.] Literatūra un Māksla, 1962, 13. janv.

Augstkalna M. Republikas teātros. [A. Makajonoka komēdija «Luška nonāk orbītā» Liepājas Muz. dram. teātrī un V. Lavrentjeva luga «Sava tuvākā dēļ» L. Paegles Valmieras drāmas teātrī.] Māksla, 1961, Nr. 4, 44. un 45. lpp.

Baļuna V. Uzmanības centrā arī valodas kultūru. Literatūra un Māksla, 1961, 24. jūn.

Bibers G. Skolu dramatiskie pulciņi gaida pilnvērtīgas lugas. Skolotāju Avīze, 1961, 20. sept.

Dambis P. Dažas skatuves mūzikas problēmas. Literatūra un Māksla, 1961, 13. janv.

Darbs jāveic pamatīgāk. [Teātra mākslas darbinieku sanāksme.] Literatūra un Māksla, 1961, 28. okt.

Dzene L. Maza teātra lielie panākumi. [G. Priedes «Normunda meitene» un «Vikas pirmā balle» iestudējumi Vilandes teātrī «Ugala».] Māksla, 1961, Nr 2, 24.—27. lpp.

Egle K. Rabindranata Tagores lugas uz latviešu skatuves. Sakarā ar Tagores 100. dzimšanas dienas atceri 1961. g. 7. V. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 497.—502. lpp.

Freinberga S. Dažas televīzijas dramaturģijas nozares. Karogs, 1962, Nr. 2, 112.—115. lpp.

Grēviņš V. Daudzveidība un vienveidība aktiera darbā. Māksla, 1961, Nr. 2, 22. un 23. lpp.

Hausmanis V. Daži J. Raiņa traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» izmantoti materiāli. Karogs, 1961, Nr. 9, 122.—127. lpp.

Hausmanis V. Godinām Gorkiju. [M. Gorkija ietekme latv. skatuves mākslā.] Rīgas Balss, 1961, 19. jūn.

Hausmanis V. Mērķtiecība režijas meklējumos. Literatūra un Māksla, 1962, 13. janv.

Hofrats V. Gorkijs Rīgā un 1904./1905. gada teātru sezona. Karogs, Nr. 6, 148.—150. lpp.

Homskis P. Vai mūsdienu teātris ir laikmetīgs? Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 87.—99. lpp.

Jaunais gads [Rīgas] teātros. Cīņa, 1962, 17. janv.

Kalniņš J. Darbu pārkārtojot. (Piezīmes par 1959./60. gada sezonu republikas dramatiskajos teātros.) Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 7.—31. lpp.

Kalniņš J. Pa spēkam lieli uzdevumi. [Liepājas, Valmieras un Daugavpils teātru sniegumi LPSR VI teātru pavasara skatē.] Literatūra un Māksla, 1961, 27. maijā.

Kroders O. Par to, kas vēl kavē. [Par perifērijas teātriem.] Literatūra un Māksla, 1961, 16. sept.

Kroders O., Zvaigzne V. un *Zariņa N.* Pārdomas par divu pilsētu [Paņevežas un Liepājas] teātriem. Komunists, 1961, 26. nov.

Lācis A. Dažas pārdomas un vērojumi. [Režisora un aktiera sadarbība.] Māksla, 1961, Nr. 4, 24. un 25. lpp.

Mings G. Šefības vārti pavērti. Mākslas meistari pie mākslas draugiem. Pad. Jaunatne, 1962, 28. febr.

Močkins A. Mākslinieks — komunistiskā darba brigādes loceklis. [B. Tihovs Rīgas Elektromašīnu rūpnīcā.] Rīgas Balss, 1961, 30. nov.

Pabērzs J. Atmatas jāuzar. [Par stāvokli viencēlienu dramaturģijā.] Karogs, 1962, Nr. 2, 142.—144. lpp.

Pabērzs J. Divdesmit gadus kalnup. [LPSR teātri divdesmit gados.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 62.—86. lpp.

Pabērzs J. Nosacītība un aktiera darbs. Literatūra un Māksla, 1962, 24. febr.

Padomju dramaturģija uz pasaules skatuvēm. Literatūra un Māksla, 1961, 30. sept.

Smilģis E. Celsim tiltu uz komunisma krastiem! [Teātra mākslas uzdevumi.] Literatūra un Māksla, 1961, 11. nov.

Stankevičs A. Meklējumi un autora iecere. Piezīmes par dažām parādībām aizvadītajā teātru sezonā. Literatūra un Māksla, 1961, 8. jūl.

Stankevičs. A. Tradīcija atzaigo jaunās krāsās. [LPSR Drāmas un J. Raiņa LPSR Dailes teātra uzvedumi.] Literatūra un Māksla, 1962, 14. apr.

Stankevičs A. Vēl drošākiem soļiem. [LPSR VI teātru pavasaris.] Literatūra un Māksla, 1961, 27. maijā.

Šodiena un teātris. [Ievadraksts.] Cīņa, 1961, 24. nov.

Teātru pavasara rezultāti. Literatūra un Māksla, 1961, 20. maijā.

Uzvarētāji — Krievu drāmas un Daugavpils teātris. [LPSR VI teātru pavasara rezultāti.] Cīņa, 1961, 18. maijā.

Vārdaune Dz. Čehovs uz latviešu skatuves. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 132.—168. lpp.

Viķele E. Divas izrādes — divi dramaturgi. [Liepājas Muz. dram. teātra viesizrāde Cēsīs ar V. Šekspīra komēdiju «Spītnieces precības» un V. Līnes un J. Kubiļa viesošanās Cēsu tautas teātrī A. Arbuzova lugā «Taņa».] Cēsu Stars, 1961, 21. dec.

Vilsons A. Blaumanis kā teātra kritiķis. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 466.—496. lpp.

Zandersons R. Teātra mākslinieku veltes PSKP XXII kongresam. Rīgas Balss, 1961, 28. jūn.

Zandersons R. Teātru sezonas rezumējums. [LPSR VI teātru pavasaris.] Pad. Jaunatne, 1961, 21. maijā.

Zandersons R. Tēls, kuru visi mīl. [V. I. Ļeņina tēls N. Pogodina lugās.] Jaunās Grāmatas, 1961, Nr. 7, 8.—10. lpp.

b) Latvijas PSR Valsts ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akadēmiskais operas un baleta teātris

Baumane A. Viesizrādes jauno zemju novadā. [LPSR Operas un baleta teātra koncertbrigāde.] Rīgas Balss, 1961, 22. aug.

Bite I. Sodienīgas skaņas. [Jauna sezona LPSR Operas un baleta teātrī.] Cīņa, 1961, 10. sept.

Brīdaka L. Trīs jauni talanti. [LPSR Operas un baleta teātra dejotājas I. Karule, M. Bilalova, I. Ābele.] Pad. Latvijas Sieviete, 1961, Nr. 12, 6.—8. lpp.

Dimants A. Gādība par jauno operdziedoņu kvalifikācijas celšanu. [Sofijas Valsts konservatorijas prof. I. Josifovs Rīgā.] Pad. Jaunatne, 1961, 15. sept.

Dimants A. Teicami panākumi Ļeņingradas viesizrādēs. Pad. Jaunatne, 1961, 20. aug.

Grāvītis O. Drošs pamats tālākai augsmei. Operas un balets 42. sezonā. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 32.—48. lpp.

Ģeibaks M. Jaunaudze jau sakuplojusi. [LPSR Operas un baleta teātra jauno vokālistu koncerts.] Pad. Jaunatne, 1961, 20. okt.

Ģeibaks M. Radošu veiksmju gaita. No kongresa līdz kongresam. Pad. Jaunatne, 1961, 2. jūl.

Kaupužs V. Operas un baleta teātra jaunā sezona. Rīgas Balss, 1961, 2. sept.

Mārēns P. Viesizrādēm ir labi panākumi. [LPSR Operas un baleta teātra kolektīvs Ļeņingradā.] Rīgas Balss, 1961, 18. aug.

Stūrmanis J. Lauku skolā ienāk opera. [LPSR Operas un baleta teātra jaunieši pie Iecavas internātskolas audzēkņiem.] Pad. Jaunatne, 1962, 16. martā.

c) Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais drāmas teātris

Apoga E. V. Panovas lugas «Atvadas baltajām naktīm» izrāde Preiļos. [LPSR Drāmas teātra viesizrādes.] Ļeņina Karogs, 1961, 11. maijā.

Apoga E. Uz Kultūras nama skatuves «Atvadas baltajām naktīm». [LPSR Drāmas teātra viesizrādes Kārsavā.] Pad. Kārsava, 1961, 13. maijā.

Brežģis J. Rītvakar pulksten 19.00. [LPSR Drāmas teātra jaunā sezona.] Pad. Jaunatne, 1961, 13. okt.

Kainaizis V. Trīs sarunas. Vienu dienu pirms priekškara vēršanās. [Saruna ar LPSR Drāmas teātra darbiniekiem.] Cīņa, 1961, 14. okt.

Lidaka M. Laba tradīcija. [LPSR Drāmas teātra kolektīva tikšanās ar dramaturgu A. Arbuzovu.] Pad. Jaunatne, 1962, 14. janv.

Rižova V. «Aukstā gaisma». [Par LPSR Drāmas teātra iestudējumiem.] Literatūra un Māksla, 1961, 2. sept.

Rūja V. Kopt un sargāt jauno dzīvē un mākslā. [LPSR Drāmas kolektīva darbs.] Cīņa, 1961, 29. aug.

Rūja V. Sezonu sāk Akadēmiskais drāmas teātris. Rīgas Balss, 1961, 9. okt.

Teātrī daudz jauna. Literatūra un Māksla, 1961, 7. okt.

Viķele E. Dažas pārdomas sakarā ar Akadēmiskā drāmas teātra «Jūras vārtu» izrādi Cēsīs. Cēsu Stars, 1961, 1. jūn.

Viķele E. Izrāde, par kuru strīdamies. [A. Arbuzova luga «Zudušais dēls» LPSR Drāmas teātra viesizrādē Cēsīs.] Cēsu Stars, 1962, 27. janv.

d) J. Raiņa Latvijas PSR Dailes teātris

Gorkija loma — aktiera laime. [J. Raiņa LPSR Dailes teātra mākslinieki par izrādi «Jegors Buličovs un citi».] Cīņa, 1961, 18. jūn.

Gütmane Dz. Mēs būsim aktieri. [J. Raiņa LPSR Dailes teātra studijas audzēkņi.] Liesma, 1962, Nr. 3, 30. un 31. lpp.

Krūkla Z. «Šonakt mierīgas tikai zvaigznes». [LPSR J. Raiņa Dailes teātra studijas audzēkņi.] Pad. Jaunatne, 1961, 22. okt.

Miglāne M. Jauni uzdevumi Dailes teātrī. Cīņa, 1961, 12. nov.

Pētersons P. Dailes teātra darbnīca. [Jauno aktieru studijas darbs.] Zvaigzne, 1961, Nr. 11, 22. lpp.

Pētersons P. Humānismam jābūt gudram. [G. Priedes «Vikas pirmā balle» J. Raiņa LPSR Dailes teātra viesizrādēs Bauskā.] Bauskas Darbs, 1961, 1. jūn.

Süna U. Gribas augt. [J. Raiņa LPSR Dailes teātra studijas audzēkne H. Dancberga.] Pad. Jaunatne, 1961, 6. nov.

e) Ļeņina komjaunatnes LPSR Jaunatnes teātris

Augstkalna M. Tēli jāveido spilgtāk. Literatūra un Māksla, 1961, 13. maijā.

Dunkers O. Teātra vasara. Liesma, 1961, Nr. 8, 8. lpp.

Miglāne M. Jaunieti, teātris tevi gaida. [Jauna sezona Ļeņina komjaunatnes LPSR Jaunatnes teātrī.] Cīņa, 1961, 5. sept.

f) Rīgas Krievu drāmas teātris

Bambeļovska L. Ceļu mūsdienu varonim! [Jauna sezona Rīgas Krievu drāmas teātrī.] Cīņa, 1961, 21. sept.

Jaunajā sezonā daudz jauna. [Rīgas Krievu drāmas teātris.] Literatūra un Māksla, 1961, 16. sept.

Krievu drāmas teātris jaunajā sezonā. Rīgas Balss, 1961, 19. sept.

Verhotins K. Sirsnīga tikšanās. [Rīgas Krievu drāmas teātra viesizrādes Kirovā.] Cīņa, 1961, 27. jūl.

g) Latvijas PSR Muzikālās komēdijas teātris

Breģis V. Muzikālās komēdijas teātris 15 darba gados. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 100.—116. lpp.

Darbu sākot. [Sezonas atklāšana Muz. komēdijas teātrī.] Literatūra un Māksla, 1961, 26. aug.

Drulle E. Dažas piezīmes par deju operetes teātrī. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 117.—131. lpp.

Kainaizis V. Dziesmas, prieks un dejas. [Sezonas atklāšana LPSR Muz. komēdijas teātrī.] Cīņa, 1961, 30. aug.

h) Latvijas PSR Leļļu teātris

Kalniņš J. Pašiem mazākajiem. Literatūra un Māksla, 1961, 31. dec.

Linde U. Par prieku maziem un lieliem. Rīgas Balss, 1962, 6. febr.

Žigurs J. Leļļu teātris sācis sezonu. Cīņa, 1961, 12. nov.

i) Leona Paegles Valmieras drāmas teātris

Driba Dz. Valmieras teātra rekonstrukcija. Māksla, 1961, Nr. 4, 45. lpp.

Lūcis P. Repertuāra pamatā — brāļu tautu darbi. Pad. Jaunatne, 1962, 6. apr.

Vīksna V. Sirds pukst vienā ritmā. [L. Paegles Valmieras drāmas teātra un Igaunijas PSR Vilandes drāmas teātra «Ugala» sadarbība.] Liesma, 1962, 12. apr.

Zabis E. Draudzībai jānostiprinās. [L. Paegles Valmieras drāmas teātra un Vīlandes drāmas teātra «Ugala» sadarbība.] Literatūra un Māksla, 1962, 13. janv.

Zabis E. Teātris dosies pie skatītāja. Pad. Jaunatne, 1961, 6. sept.

j) Daugavpils Muzikāli dramatiskais teātris

Stumbre S. Trūkst paša pamata. [Daugavpils Muz. Dram. teātra operetes krievu trupas viesizrādes.] Rīgas Balss, 1961, 24. jūn.

Upenieks A. Daugavpils mākslinieki Rīgā. [Daugavpils Muz. dram. teātra viesizrādes.] Rīgas Balss, 1961, 22. maijā.

Verbins A. Sekmīgāk jāpilnveido sāktais darbs. [Daugavpils Muz. dram. teātra viesizrādes Rīgā.] Literatūra un Māksla, 1961, 1. jūl.

Freimane V. Cerības un ieceres. [Jauno aktieru audzināšana Liepājas muz. dram. teātrī.] Komunists, 1962, 11. martā.

Hausmanis V. Ar sniegto vien neapmierināties. [Liepājas Muz. dram. teātra viesizrādes Rīgā.] Literatūra un Māksla, 1961, 5. aug.

Kalniņš J. Ir iespējas strādāt labāk. Piezīmes par Liepājas Muz. dram. teātra darbu. Literatūra un Māksla, 1962, 10. febr.

Kroders O. Atkal Rīgā. [Liepājas Muz. drām. teātra viesizrādes Rīgā.] Pad. Jaunatne, 1961, 4. jūn.

Mūrnieks N. Ko pastāstīja liepājnieki. [Liepājas Muz. dram. teātra viesizrādes Rīgā.] Rīgas Balss, 1961, 14. jūn.

Reinholde L. Straujāku izaugsmi. Literatūra un Māksla, 1961, 24. jūn.

Pirmā sezona. [Par Liepājas Muz. dram. teātra jaunajiem aktieriem I. Jaslinu, I. Kauliņu un U. Pūcīti.] Liesma, 1961, Nr. 6, 27. lpp.

l) Par skatuves mākslinieciem

Adamova M. Režisori Annu Lāci godinot. Liesma, 1961, 19. okt.

Akurātere L. Ar vieglu soli, gaišu skatu. [A. Klints.] Literatūra un Māksla, 1962, 13. janv.

Akurātere L. Spēlē Sergejs Vasiļjevs. [V. Blaževa lugā «Svētku vakars» Rīgas Krievu drāmas teātrī.] Māksla, 1961, Nr. 3, 51. lpp.

Amtmanis-Brieditis A. Vienmēr uz augšu. [E. Smiļģis.] Rīgas Balss, 1961, 23. nov.

Āre L. Labais draugs. [J. Pankrate.] Zvaigzne, 1962, Nr. 1, 17. lpp.

Arveds Mihelsons. [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 21. okt.

Arvīds Spertāls. [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 9. sept.

Bērziņš J. Skaidru līniju mākslinieks. [J. Grauds.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 297.—326. lpp.

Brodele A. Režisore — cīnītāja. [A. Lāce.] Zvaigzne, 1961, Nr. 21, 29. lpp.

Daudzveidīgu tēlu radītāja. [A. Klints.] Zvaigzne, 1962, Nr. 4, 16. lpp.

Driķīte I. Mūsu pilsētas aktrise. [E. Brice L. Paegles Valmieras drāmas teātrī.] Liesma, 1962, 20. martā.

Driķīte I. Sirds pieder mākslai un nākamībai. [P. Muraška.] Liesma, 1962, 4. janv.

Dunkers O. Pārliecības lāpa. [Režisore A. Lācis.] Pad. Jaunatne, 1961, 19. okt.

Dzene L. Eduarda Smiļģa jaunība. Karogs, 1961, Nr. 11, 145. un 146. lpp.

Dzene L. Vija Artmane — Dailes teātra aktrise. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 345.—366. lpp.

Freinberga S. Trīs no Dailes teātra pagājušajā sezonā. [L. Bērziņa, L. Žvīgule, U. Lieldidžs.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 377.—398. lpp.

Grāvītis O. Vijolnieka un diriģenta jubileja. [T. Vējš.] Literatūra un Māksla, 1962, 14. apr.

Grēviņš M. Ceļā uz pilnveidošanos. [A. Liedskalniņa.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 399.—406. lpp.

Grēviņš V. Emīlija Viesture. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 417.—435. lpp.

Hausmanis V. Kustību konsultante, režisore, jaunatnes audzinātāja. [F. Ertnere.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 183.—222. lpp.

Hausmanis V. Liela darba darītāja. [F. Ertnere.] Rīgas Balss, 1961, 12. jūl.

Homskis P. Ražena darba gadi. [N. Barabanovs.] Māksla, 1961, Nr. 2, 45. un 46. lpp.

Izcilo mākslinieci suminot. [P. Baltābola.] Literatūra un Māksla, 1961, 19. aug.

Jansons T. Māksliniece cīnītāja. [Režisore A. Lāce.] Rīgas Balss, 1961, 20. okt.

Kainaizis V. Liela spēka un liela darba gadi. [F. Ertnere.] Cīņa, 1961, 16. jūl.

Kociņa V. Kopsolī ar tautu. [E. Brambergа.] Pad. Latvijas Sieviete, 1961, Nr. 10, 12. un 13. lpp.

Kociņa V. Mākslai veltīts mūžs. [F. Ertnere.] Pad. Latvijas Sieviete, 1961, Nr. 7, 10. un 11. lpp.

Konrads Kvēps. [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 3. jūn.

Krūmāja V. Kur taisna taka, lai sirds saka. [T. Āboliņš.] Rīgas Balss, 1961, 20. nov.

Kundziņš K. Ludmilu Špīlbergu atceroties. Literatūra un Māksla, 1961, 9. sept.

Latīševs A. Teātrim atdots mūžs. [Rīgas Krievu drāmas teātra administrators L. Dolgopolovs-Kaminskis.] Rīgas Balss, 1961, 23. jūn.

Lazda S. Gaišā loga noslēpums. [N. Barabanovs.] Zvaigzne, 1961, Nr. 10, 13. lpp.

Muižniece N. Plašuma un tāles alcējs. [A. Filipsons.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 436.—456. lpp.

Nikolajs Vasiļjevs. [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 15. jūl.

Pa atmiņu takām. [LPSR Drāmas teātra aktieri A. Klints, A. Amtmanis-Briedītis un A. Videnieks stāsta par savu aktieru gaitu sākumu Liepājā.] Komunists, 1961, 9. jūl.

Pabērzs J. Cīņas ierindā. [Režisore A. Lācis.] Literatūra un Māksla, 1961, 14. okt.

Pabērzs J. Lakoniska tēla meistars. [H. Avens.] Literatūra un Māksla, 1961, 6. maijā.

Pabērzs J. Meistarības izaugsmes ceļā. [O. Krēsliņš.] Literatūra un Māksla, 1961, 25. nov.

Pabērzs J. Nemirstība. [E. Smilģis.] Zvaigzne, 1961, Nr. 22, 16. lpp.

Pabērzs J. Patiesības skaistuma meklētāja. [F. Ertnere.] Literatūra un Māksla, 1961, 8. jūl.

Pamše K. Anta Klints. Pad. Latvijas Sieviete, 1962, Nr. 2, 12. lpp.

Pamše K. Harijs Avens — jubilārs. Rīgas Balss, 1961, 6. maijā.

Pamše K. Laimīgā diena. [A. Klints.] Rīgas Balss, 1962, 15. janv.

Pamše K. Vēl ilgus radošas degsmes gadus! [M. Smithene.] Rīgas Balss, 1962, 13. febr.

Pēc studijām Bulgārijā. [Operdziedātājs K. Zariņš.] Literatūra un Māksla, 1961, 12. aug.

Peters J. Savs rokraksts. [J. Zenne.] Komunists, 1962, 25. febr.

Rokpelnis F. Gvardes dziedonis. [R. Bērziņš.] Literatūra un Māksla, 1961, 23. sept.

Segals Z. Aktiera uzvara. (A. Mihailovs — Jermolajs Lopahins.) Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 407.—413. lpp.

Sila M. Māksliniece un aktieru audzinātāja. [O. Bormane.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 327.—344. lpp.

Siliņa E. Anna Priede. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 223.—254. lpp.

Skulme V. Pauls Šēnhofs. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 367.—376. lpp.

Spēre T. Dailes audzēknis. [H. Liepiņš.] Zvaigzne, 1961, Nr. 9, 13. lpp.

Stankevičs A. Klēpi sarkanu rožu. [E. Smiļģis.] Literatūra un Māksla, 1961, 18. nov.

Stumbre S. Latviešu teātra mūzikas celmlauzis. [B. Sosārs.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 457.—465. lpp.

Sira B. Dzīves daudzveidības attēlotājs. [E. Zīle.] Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 255.—296. lpp.

Vārdaune Dz. Tautas mākslinieka jubileja. [E. Smiļģis.] Skolotāju Avīze, 1961, 22. nov.

Voskresenska J. Sirds pieder mākslai. [A. Priede.] Rīgas Balss, 1961, 16. jūn.

Zāle V. Kā es varu nedziedāt. [V. Pilāne.] Zvaigzne, 1961, Nr. 11, 16. lpp.

m) Tautas teātri

Ābele A. Divas jubilejas. [Talsu raj. Stendes Tautas teātra suflierei I. Valdmanei un aktrisei L. Steinbergai 10 darba gadi.] Pad. Karogs, 1962, 25. janv.

Augstkalna M. Dažas pārdomas par tautas teātriem. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 49.—61. lpp.

Eksa M. Ed. Veidenbauma Cēsu Tautas teātris izbraukumā. Cēsu Stars, 1961, 31. aug.

Glūda A. Kopā aizvadītas baltas un nebaltas dienas. [Talsu Tautas teātra aktieris M. Kvits.] Pad. Karogs, 1962, 30. janv.

Ievkalns G. Tautas teātris cauri «jūras vārtiem». [D. Zigmontes romāna «Jūras vārti» dramatizējums Ventspils Tautas teātrī.] Cīņa, 1961, 6. maijā.

Ievkals G. Tautas teātris tālos ceļos. [Ventspils Tautas teātris.] Cīņa, 1961, 15. sept.

Incēna V. A. Vilka «Apslēptie dārgumi» Limbažu Tautas teātrī. Pad. Zeme, 1961, 9. maijā.

Krastiņš E. Pārdomas par mūsu Tautas teātri. [E. Veidenbauma Cēsu Tautas teātris.] Cēsu Stars, 1961, 25. jūl.

Krūmiņš G. Četri tūkstoši skatītāju. [A. Alunāna Jelgavas tautas teātra viesizrādes Vidzemē.] Zemgales Komunists, 1961, 1. sept.

Krūmiņš G. Mūsu Tautas teātrim divi gadi. [A. Alunāna Jelgavas Tautas teātris.] Zemgales Komunists, 1961, 18. nov.

Kugrēns R. Kā mēs strādājam. [Ventspils tautas teātris.] Māksla, 1961, Nr. 2, 20.—22. lpp.

Ķince M. Tautas teātru panākumi un grūtības. Pad. Latvijas Komunists, 1961, Nr. 11, 45.—49. lpp.

Magone M. «Ne vienmēr runcim krējuma pods.» [A. Ostrovska luga Rēzeknes tautas teātrī.] Ausma, 1961, 8. okt.

Mētra M. Bauskas tautas teātra velte. [PSKP XXII kongresam. A. Salinska luga «Bundziniece».] Bauskas Darbs, 1961, 14. okt.

Pamše K. Režisora atbildība. [Republikas tautas teātru pavasara skate.] Māksla, 1961, Nr. 3, 22. un 23. lpp.

Saleniece A. «Sibīrijas novele». [L. Mitrofanova luga Rēzeknes tautas teātrī.] Ausma, 1961, 7. maijā.

Salums P. Vētrās veras «Jūras vārti». [D. Zigmontes romāna dramatizējums Bauskas tautas teātrī.] Bauskas Darbs, 1961, 18. maijā.

Straume O. Jūras vārti. [D. Zigmontes romāna dramatizējums A. Alunāna Jelgavas tautas teātrī.] Zemgales Komunists, 1961, 10. jūn.

Vanags D. 35 mākslai ziedoti gadi. [Limbažu tautas teātra aktieris J. Glāzers.] Pad. Zeme, 1961, 3. jūn.

Viķele E. Jauns inscenējums uz Cēsu tautas teātra skatuves. [A. Arbuzova drāma «Taņa».] Cēsu Stars, 1961, 3. okt.

Zaķe I. Prieki un bēdas tautas teātros. [Tautas teātru pavasara skates rezultāti.] Literatūra un Māksla, 1961, 27. maijā.

n) Mākslinieciskā pašdarbība

Ancāns L. Vajadzīga izrāde. [D. Zigmontes luga «Jūras vārti» Daugavpils. 1. kult. nama latv. dram. kolektīva uzvedums.] Pad. Daugava, 1961, 29. okt.

Ar jaunības degsmi. [Kultūras nama «Draudzība» krievu drāmas ansambļa kolektīvs.] Rīgas Balss, 1961, 11. maijā.

Daukste J. «Damokla zobens» pašdarbnieku iestudējumā. [N. Hikmeta luga Rep. Izglīt. un zinātnes darbin. nama krievu dram. kolektīva iestudējumi.] Skolotāju Avīze, 1961, 12. jūl.

Donass A. Daži vārdi par pašdarbības kolektīvu repertuāru. Rīgas Balss, 1961, 27. jūn.

Dunkers O. Trīs domas par mākslinieciško pašdarbību. Teātris un dzīve, 1961, Nr. 5, 169.—180. lpp.

Freimane V. Pie pašdarbniekiem Misiņkalnā. [Aizputes dram. kolektīvs.] Cīņa, 1961, 7. jūl.

Gailītis J. RMI dramatiskais kolektīvs — labākais. Pad. Mediķis, 1961, 29. maijā.

Grauze R. Teātri varētu palīdzēt [pašdarbības kolektīviem]. Rīgas Balss, 1962, 10. janv.

Jansons J. Radošā drosme. [M. Gorkija «Vasa Žeļeznova» uz Daugavpils dzelzceļnieku kluba skatuves.] Latvijas Dzelzceļnieks, 1961, 1. jūn.

Kadegs H. Kolhoza leļļu teātris. [Raiņa kolh. Jēkabpils raj.] Brīvā Daugava, 1961, 15. aug.

Kalvāns R. Ciema kukulis no Cēsīm. [O. Andžānes-Zvirgzdiņas luga «Ēnas uz ceļa» Cēsu raj. remonta un celtn. pārv. drāmas kolektīva iestudējumā.] Rīgas Balss, 1961, 24. maijā.

Krūmiņa M. Nav laika. [Dobeles raj. kolhoza «Rītausma» dram. kolektīva režisors R. Treigūts.] Liesma, 1961, Nr. 5, 14. lpp.

Kupča E. [J. Druces] «Kasa mare» tukumnieku sniegumā. Tukuma Ziņotājs, 1962, 20. febr.

Kursa E. Pavēries priekškars jaunam cēlienam. [E. Bērziņas luga «Zaudētie gadi» Valmieras raj. kult. namā.] Liesma, 1961, 18. nov.

Licīte R. G. Priedes «Vikas pirmā balle» m a l n a v i e š u uzvedumā. Pad. Kārsava, 1961, 4. maijā.

Mihalovskis A. Secieši sagatavojuši jaunu izrādi. [V. Lāča luga «Bāka uz salas».] Brīvā Daugava, 1961, 18. apr.

Pabērzs J. Drosmīgs pirmais solis. [N. Hikmeta «Damokla zobens» R e p. I z g l ī t. u n z i n ā t n e s d a r b i n. n a m a krievu dram. ansambļa iestudējumā.] Literatūra un Māksla, 1961, 22. jūl.

Pamše K. Teātra māksla — masu māksla. [Mākslin. pašdarb. dram. kolektīvu skates rezultāti.] Rīgas Balss, 1961, 31. maijā.

Pārdomas, izjusts tēlojums. V. Lāča «Bāka uz salas» uz [D o b e l e s] rajona kult. nama skatuves. Brīvais Darbs, 1962, 8. febr.

Pazare L. Divdesmit pieci. [Z. F e i f e r e uz pašdarbības skatuves.] Tukuma Ziņotājs, 1962, 22. apr.

P ļ a v i ņ u dramatiskajam kolektīvam desmit gadu. Brīvā Daugava, 1961, 21. dec.

Rake R. Sistemātisks darbs — panākumi. [Māksl. pašdarb. dram. kolektīvu skate.] Pad. Jaunatne, 1961, 12. maijā.

Taranovs N. Par dramatisko pašdarbību [D a u g a v p i l ī]. Pad. Daugava, 1962, 30. martā.

Vecumniece V. Augstāk pa izpratnes un meistarības kāpnēm. [Māksl. pašdarb. dram. kolektīvu skates rezultāti.] Cīņa, 1961, 30. jūn.

Vētra V. Il. C E R pašdarbnieku jauniestudējums. [M. Smirnovas un K. Kraindeles komēdija «Cetri zem viena jumta» ceļu ekspluatācijas remonta darbin. uzved.] Bauskas Darbs, 1961, 1. jūn.

Vitols K. 40 gadi uz pašdarbības skatuves. [A. R u m b a. D o b e l e s raj.] Brīvais Darbs, 1962, 30. janv.

Ziemelis A. [R. Blaumaņa] «Indrāni» uz [M a d o n a s] rajona kultūras nama skatuves. Stars, 1961, 2. dec.

Zile I. Veiksmīgi. [A. Upīša komēdija «Apburtais loks» A l ū k s n e s kult. nama dram. kolektīva uzvedumā.] Pad Alūksne, 1962, 20. janv.

Zvaigznitis V. I. Indrānes drāmas «Tilts» izrāde L i z u m ā. Sarkanais Stars, 1961, 30. maijā.

1. RAKSTI PERIODIKĀ

a) Vispārīgi

Балюна В. Умеет ли актер говорить! Театр, 1961, № 9, стр. 61—63.

Булкаускас Ю. В театре оперы и балета Литовской ССР... [О премьере балета Р. Гринблата «Ригонда»]. Театр, 1961, № 2, стр. 141.

Виноградов В. Снова вместе. [Встреча активистов театра юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола]. Сов. молодежь, 1961, 4 ноября.

Горяев Р. Мизансцена. Сов. молодежь, 1961, 2 июля.

Гости из братской Латвии. [О сотрудничестве работников театрального искусства Риги и Шауляй]. Сов. Литва, 1961, 18 ноября.

Гривицкас В. Всегда вместе. [О сотрудничестве мастеров сцены Прибалт. республик]. Сов. Литва, 1962, 14 марта.

Григулис. А. Кто сильнее? Второй респ. смотр драм. коллективов. Сов. молодежь, 1961, 23 мая.

Зандерсон Р. Театры к XXII съезду КПСС. Ригас Балсс, 1961, 28 июня.

Иванова О. Не гость, а свой человек. [Артист Б. Тихов — член бригады коммунистического труда з-да «РЭЗ»]. Сов. молодежь, 1962, 9 янв.

Кродер О., Звайгзне В. и Зариня Н. Размышления о театрах двух городов. [Паневежис и Лиепая]. Коммунист, 1961, 26 ноября.

Лучшие в театральном сезоне. [VI театральная весна ЛССР]. Сов. молодежь, 1961, 26 мая.

Маркулан Я. Покажут рижане. [О репертуаре Худож. театра ЛССР им. Я. Райниса]. Сов. культура, 1962, 4 янв.

Михайлова Р. Искусство роднит народы. [Пьеса Я. Райниса «Вей, ветерок» в Русском драм. театре им. Крупской г. Фрунзе]. Сов. Киргизия, 1961, 30 марта.

Мочкин А. Дружба артиста с бригадой коммунистического труда. [Б. Тихов на заводе РЭЗ]. Ригас Балсс, 1961, 30 ноября.

Праудин Б. Театр открывает двери. [Театр муз. комедии ЛССР]. Сов. Латвия, 1961, 27 авг.

Струнин А. О тех, кто охраняет Родину. [Из репертуара Драм. театра Краснознам. Балт. флота. Лиепая]. Театр. жизнь, 1961, № 21, стр. 2.

Театр русской драмы в новом сезоне. Ригас Балсс, 1961, 19 сент.

Театры в новом сезоне. Сов. молодежь, 1961, 2 сент.

Хаусманис В. Свято чтим память Горького. [Влияние творчества М. Горького на латыш. сценич. искусство]. Ригас Балсс, 1961, 19 июня.

Юшкевич Б. Шефство — это творческое содружество [профессиональных артистов, художников, писателей с самодеятельными коллективами]. Сов. Латвия, 1962, 17 февр.

b) Latvijas PSR Valsts ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akadēmiskais operas un baleta teātris

Баумане А. Целина и целинники. [Гастроли концертной бригады театра оперы и балета ЛССР]. Ригас Балсс, 1961, 22 авг.

Калнынь И. Гастроли в Ленинграде. Сов. Латвия, 1961, 25 авг.

Каупуж В. И. Сегодня раздвигается занавес оперного театра... Ригас Балсс, 1961, 2 сент.

Каупуж В. И. Снова в Ленинграде. [Гастроли театра оперы и балета ЛССР]. Ленингр. правда, 1961, 6 авг.

Марен П. Гастроли проходят успешно. [Коллектив театра оперы и балета в Ленинграде]. Ригас Балсс, 1961, 18 авг.

Трофимова И. Яркие спектакли. [Гастроли театра оперы и балета ЛССР в Ленинграде]. Ленингр. правда, 1961, 15 авг.

c) Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais drāmas teātris

Руя В. Новый сезон в Академическом театре драмы. Ригас Балсс, 1961, 9 окт.

Рыжова В. Холодный свет. [О пьесе А. Чехова «Чайка», инсценировке К. Памше «Американская трагедия» по роману Т. Драйзера и инсценировке В. Саулескална «Шальной барон Бундулис» по одноим. рассказу Е. Зейболта и постановке театра драмы ЛССР]. Театр, 1961, № 8, стр. 100—105.

d) Latvijas PSR Leļļu teātris

Жигур Я. Завтра — спектакли Латвийского кукольного театра. [Гастроли в Вильнюсе]. Вечерние новости, 1961, 24 февр.

Линде У. Зрителям — маленьким и взрослым. Ригас Балсс, 1962, 6 февр.

Миронова Р. «Кукольный цирк». [О гастролях Гос. театра кукол ЛССР в Литов. ССР]. Сов. Литва, 1961, 28 февр.

e) Daugavpils Muzikāli dramatiskais teātris

Карповский Н. В зрительном зале «прохладно». На спектаклях Даугавпилс муз.-драм. театра. Сов. Латвия, 1962, 3 янв.

Стумбре С. Настойчиво повышать сценическое мастерство. [Гастроли опереточ. русской труппы Даугавпил. муз.-драм. театра]. Ригас Балсс, 1961, 24 июня.

Упениек А. Даугавпилсские артисты в Риге. [Гастроли Даугавпил. муз.-драм. театра]. Ригас Балсс, 1961, 22 мая.

Янсон И. Годы исканий. [Гастроли Даугавпил. муз.-драм. театра в Риге]. Сов. молодежь, 1961, 10 июня.

f) Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris

Звирбуль Ю. Главный герой — современник. Беседа с главн. режиссером Лиепайского муз.-драм. театра Н. Мурниеком. Сов. Латвия, 1962, 9 янв.

Мурниек Н. Рассказывают лиепайцы. [Гастроли Лиепайского муз.-драм. театра в Риге]. Ригас Балсс, 1961, 14 июня.

Фрейман В. Надежды и замыслы. [Воспитание молодых артистов в Лиепайском муз.-драм. театре]. Коммунист, 1962, 11 марта.

g) Par skatuves mākslinieki

Амтман-Бриедитис А. К новым вершинам! [Э. Смильгис]. Ригас Балсс, 1961, 23 ноября.

Валин И. Сердце матери. [Е. Бунчук-Ламбрини в пьесе А. Парниса «Остров Афродиты» в Риж. театре рус. драмы]. Сов. Латвия, 1961, 27 дек.

Воскресенская Е. Когда сердце отдано искусству. [А. Приеде]. Ригас Балсс, 1961, 16 июня.

Демин В. Путь в искусство. [Д. Ритенберг]. Сов. молодежь, 1961, 4 окт.

Егоров И. Зрелость. [Э. Павул]. Сов. молодежь, 1961, 24 июня.

Крумая В. Призвание. [Г. Аболинь]. Ригас Балсс, 1961, 20 ноября.

Латышев А. 35 лет в театре. [Юбилей администратора Риж. театра рус. драмы Л. С. Долгополова-Каминского]. Ригас Балсс, 1961, 23 июня.

Памше К. Большой день. [А. Клинт]. Ригас Балсс, 1962, 15 янв.

Памше К. Многих лет горения! [М. Шмитхен]. Ригас Балсс, 1962, 13 февр.

Памше К. Харий Авен — юбиляр. Ригас Балсс, 1961, 6 мая.

Петер Я. Свой почерк. [Я. Зенне]. Коммунист, 1962, 25 февр.

Петерсон П. Эдуард Смильгис. Театр, 1962, № 1, стр. 78—80.

Печерский П. В гостях у Гейне-Вагнер. Сов. музыка, 1961, № 8, стр. 148—149.

Салйая М. Сильнее моря. [В. Вилцинь]. Сов. Литва, 1962, 14 марта.

Смильгис Э. Талантливый режиссер. [Ф. Эртнер]. Сов. Латвия, 1961, 12 июля.

Страницы воспоминаний. [Актеры театра драмы ЛССР А. Клинт, А. Амтман-Бриедит, А. Виденіек рассказывают о начале их актерской деятельности в Лиепае]. Коммунист, 1961, 9 июля.

Хаусманис В. Щедрый талант. [Ф. Эртнер]. Ригас Балсс, 1961, 12 июля.

Янсон Т. Юбилей Анны Лацис. Ригас Балсс, 1961, 20 окт.

h) Tautas teātri

Варславан А. Наш народный. [Резекн. Нар. театр]. Сов. Латвия, 1962, 1 февр.

Вилла А. Высшая форма самодеятельности. Заметки о работе нар. театров. Сов. Латвия, 1962, 7 янв.

Звирбуль Ю. В этом красота человека. [Салдусский нар. театр]. Сов. Латвия, 1961, 7 ноября.

Кинцис М. Успехи и трудности народного театра. Коммунист Сов. Латвии, 1961, № 11, стр. 49—54.

Круминь Г. Елгавскому народному театру два года. Земгалес Комунистс, 1961, 18 ноября.

Круминь Г. Четыре тысячи зрителей. [О гастролях Елгав. нар. театра им. А. Алунана в Видземе]. Земгалес Комунистс, 1961, 1 сент.

Магоне М. «Не все коту масленица». [Пьеса А. Островского в Резекн. нар. театре]. Заря, 1961, 8 окт.

Савицкий А. Большое будущее. [Салдусский нар. театр]. Сов. Латвия, 1961, 21 июля.

Салениеце А. «Сибирская новелла». [Пьеса Л. Митрофанова в Резекн. нар. театре]. Заря, 1961, 7 мая.

Страуме О. Морские ворота. [Инсценировка романа Д. Зигмонт в Елгав. нар. театре им. А. Алунана]. Земгалес Комунистс, 1961, 10 июня.

1) Mākslinieciskā pašdarbība

Анцан Л. Нужный спектакль. [Пьеса Д. Зигмонт «Морские ворота» в постановке латыш. драмколлектива Даугавпил. Дома культуры № 1]. Падомью Даугава, 1961, 29 окт.

Асмолова В. В жизнь вошло искусство. [Рус. драм. коллектив при Доме культуры Глав. упр проф. техн. образования]. Сов. Латвия, 1962, 3 февр.

Баболина Т. Больше творческих дерзаний. Респ. смотр драматич. коллективов. Сов. Латвия, 1961, 19 июля.

Граузе Р. Помочь [самодеятельным коллективам] должны театры. Ригас Балсс, 1962, 10 янв.

Донас А. Помогать в обновлении репертуара всем самодеятельным коллективам. Ригас Балсс, 1961, 27 июня.

Егоров И. Образы Горького на самодеятельной сцене. [Пьеса «Васса Железнова» на сцене Даугавпил. клуба железнодорожников]. Сов. молодежь, 1961, 31 мая.

Егоров И. Правда образа. [К итогам респ. смотра драм. кружков ЛССР]. Гудок, 1961, 5 июля.

Иванова О. В роли адмирала Чемизова Виктор Боровиков. [Драм. коллектив на радиоз-де им. А. С. Попова]. Сов. молодежь, 1961, 19 дек.

Кадег Г. Колхозный кукольный театр. [Колхоз им. Райниса Екабпил. района]. Брива Даугава, 1961, 15 авг.

Калван Р. Энтузиасты из Цесис. [Пьеса О. Анджане-Звиргздинь «Тени на дороге» в постановке драмколлектива строит.-ремонтного упр. Цесисского района]. Ригас Балсс, 1961, 24 мая.

Леонидов Л. Мастерство. [Драм. коллектив Дворца культуры з-да ВЭФ]. Сов. молодежь, 1961, 1 июля.

Памше К. На сцене — самодеятельные коллективы. [Итоги респ. смотра драм. коллективов]. Ригас Балсс, 1961, 31 мая.

Плявиньскому драматическому коллективу десять лет. Брива Даугава, 1961, 21 дек.

Розите И. Один из лучших. [О самодеятельном драм. коллективе з-да ВЭФ]. Сов. Латвия, 1961, 19 мая.

С юношеским пылом. [Коллектив рус. драм. ансамбля дома культуры «Драудзиба»]. Ригас Балсс, 1961, 11 мая.

Таранов Н. О театральной самодеятельности [в Даугавпилсе]. Падомью Даугава, 1962, 30 марта.

Янсон Я. Творческая смелость. [Пьеса «Васса Железнова» М. Горького на сцене Даугавпил. клуба железнодорожников]. Железнодорожник Латвии, 1961, 1 июня.

SATURS

I

Drosmīgāk un intensīvāk — *Juris Pabērzs* 7
Teātris turpina aizsāktās tradīcijas — *Livija Akurātere* 27
Kādas problēmas jārisina mūsu tautas teātriem — *Anda Burtniece* . . 37
Ieroči — lelles, mērķis — miers! — *Natalija Smirnova* 52
Teātris — kino — televīzija — *Silvija Freinberga* 68
Mazajai baleta formai — atbildīgi ideoloģiski uzdevumi — *Jānis Bērziņš* 82

II

Emma Ezeriņa — *Kārlis Pamše* 121
Artūrs Dimiters — *Māris Grēviņš* 135
«Mazā ampluā» lielās iespējas — *Tatjana Vlasova* 161
Tiesības uz daudzveidību — *Olģerts Kroders* 179

III

Atmiņu skice par Ernestu Feldmani — *Emilija Bērziņa* 191
Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis kara ceļos — *Marta Sila* . . 204
Tikšanās ar Rīgu — *Jeļena Vahruševa* 218

IV

Hronika — *Irēne Meinerte* 243
VII Latvijas PSR teātru pavasara uzvarētāji 243
Pirmizrādes republikas teātros 245

Pirmizrādes republikas tautas teātros 253
Latvijas PSR teātru viesizrādes aiz republikas robežām 257
Citu PSRS pilsētu un aizrobežu teātru viesizrādes mūsu republikā . 260
Latviešu autoru lugu uzvedumi citās PSRS pilsētās 262
Jubilejas 264
Goda nosaukumi Latvijas PSR teātru darbiniekiem
(piešķirti laikā no 1961. g. 1. VII līdz 1962. g. 1. VIII) . . 267
1960./61. g. sezonā republikas teātros izrādītās lugas (izrāžu skaits) 268
Bibliogrāfija — *Olga Pūce* 275

АЛЬМАНАХ „ТЕАТР И ЖИЗНЬ"

Латвийское государственное издательство
Рига 1963

Художник Г. Вилкс

На латышском языке

Redaktore B. Alksne. Māksl. redaktore E. Alberga. Tehn. redaktors Z. Dunaiskis. Korektore R. Frankenšteine. Nodota salikšanai 1963. g. 16. martā. Parakstīta iespiešanai 1963. g. 13. jūlijā. Papīra formāts 70×103¹/₁₆. 19,75 fiz. iespiedl.; 27,06 uzsk. iespiedl.; 20,12 izdevn. l. Metiens 7000 eks. JT 01324. Maksā 2 rbļ. 1 kap.
Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 16386-MM954. Iespiesta Latvijas PSR Kultūras ministrijas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Paraugtipogrāfijā Rīgā, Puškina ielā 12. Pasūt. Nr. 475.
792

9

LATVIJAS NACIONALA BIBLIOTEKA
0306016307